

Die Stiftung
Bibel und Kultur

Die Stiftung
Bibel und Kultur
1988–2000

Eine Dokumentation

Herausgegeben von
Siegfried Meurer

Deutsche Bibelgesellschaft
Katholisches Bibelwerk e.V.

Herausgegeben im Auftrag der Stiftung Bibel und Kultur

ISBN 3-438-06259-3

© 2001 Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart

Redaktion: Christiane Herrlinger

Umschlag: Neil McBeath, Kornwestheim

Satz: Typograffiti Birgit Neumann, Wannweil

Gesamtherstellung: Laupp & Göbel, Nehren

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

I. Einführung

Geleitwort <i>Bundespräsident Dr. Johannes Rau</i> <i>Schirmherr der Stiftung Bibel und Kultur</i>	3
Einführung: Die Stiftung Bibel und Kultur <i>Dr. Siegfried Meurer</i> <i>Geschäftsführer der Stiftung</i>	5
Meditation über Bibel und Kultur <i>Landesbischof i. R. Prof. D. Eduard Lohse</i> <i>Gründungsmitglied der Stiftung</i>	12
Die Kirchen und die Künste <i>Prof. Dr. h. c. Hans Maier</i> <i>Vorsitzender der Stiftung seit 1999</i>	16

II. Preisverleihungen der Stiftung Bibel und Kultur

1988	29
Ansprache anlässlich der ersten Preisverleihung <i>Bundespräsident Prof. Dr. Karl Carstens</i> <i>Vorsitzender der Stiftung</i>	31
<i>Peter Kreyssig</i> Laudatio für Helmuth Rilling	34
1989	39
<i>Landesbischof i. R. Prof. D. Eduard Lohse</i> Laudatio für Karl-Alfred Odin	41
<i>Dr. h. c. Karl-Alfred Odin</i> Gedanken über Bibel und Pressefreiheit	44
<i>Prof. Dr. Martin Hengel</i> Laudatio für Schalom Ben-Chorin	46

<i>Prof. D. Schalom Ben-Chorin</i> Die Bedeutung der Bibel für die Kultur Europas und der Welt	50
1990	59
<i>Prof. Dr. Wieland Schmied</i> Laudatio für Herbert Falken.....	61
<i>Herbert Falken</i> Zerrissen zwischen Augen und Gehirn	69
1991	73
<i>Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Paul Mikat</i> Kirche und Staat Eröffnungsrede zur Preisverleihung der Stiftung Bibel und Kultur.....	75
<i>Bischof Heinz-Georg Binder</i> Bibel und Kultur im Wirken von Hermann Kunst	78
<i>Bischof i. R. D. Dr. Hermann Kunst</i> Bibel und politische Kultur	83
1992	87
<i>Prof. Dr. Werner Weber</i> »Erst wenn man selber dran glauben müsse ...« Laudatio auf Thomas Hürlimann.....	89
<i>Thomas Hürlimann</i> Verwandlung – Veränderung.....	94
1993	99
<i>Bischof Dr. Paul-Werner Scheele</i> Laudatio für Heinrich Gerhard Bückler	101
1994	107
<i>Ulrich Gregor</i> Laudatio für Krzysztof Kieslowski	109
1995	117
<i>Prof. Dr. Marcus Bierich</i> Laudatio für John Neumeier	119

1996	121
<i>Pfarrer Joachim Schöne</i>	
Laudatio für Gerhard Schöne	123
1997	131
<i>Prof. Dr. Hans-Rüdiger Schwab</i>	
Die biblische Landschaft unserer Seele	
Laudatio für Patrick Roth	133
<i>Patrick Roth</i>	
Der Stab Moses'	139
1998	147
<i>Prof. Günter Jena</i>	
Laudatio für Peter Schreier	149
1999	159
<i>Hermann Rauhe</i>	
Leben und Werk Sofia Gubaidulinas	
im Zeichen der Verkündigung des Bibelwortes	161
<i>Sofia Gubaidulina</i>	
Dankesrede	169
2000	173
<i>Dr. Manfred Saller</i>	
Laudatio für den Holzschneider Detlef Willand	175
III. Jugend- und Schülerwettbewerbe	
Ansprache anlässlich des ersten Jugend- und Schülerwettbewerbs	
<i>Ministerpräsident Dr. Johannes Rau</i>	
<i>Vorsitzender der Stiftung Bibel und Kultur</i>	183
Abigail	
<i>Christiane Portele, Wölpertswende</i>	186
Rut	
<i>Ulrike Köhle, Friedrichshafen</i>	195
Josefine	
<i>Nina Platkowski</i>	204

Maria Magdalena <i>Cornelia Frische, Jeannine Herrling, Hanna Katzmann, Julia Kieseler, Doreen Kowatzki, Franziska Kunze, Jana Löber, Jana Schlag und Sandra Voigt, Eisenberg</i>	218
Die gedankenreiche Reise des verlorenen Sohnes <i>Franziska Gerner und Sascha Kühne, Warmsdorf</i>	228
Begegnungen mit Jesus <i>Henriette Rösch, Rudolstadt</i>	244
Jesus am Kreuz und Maria und Josef weinen <i>Diana Reddig, Halberstadt</i>	247
Die Geschichte von Noah und der Sintflut Eine Ballade nach Genesis 6-9 <i>in Reime gesetzt von Tobias Etzold, Blaubeuren</i>	249
Die Lilien auf dem Felde <i>Marcus Kubitzki, Rottweil</i>	258
Lost Son Rap <i>Theo Eißler und Felix Neun, Stuttgart</i>	260
Geh Deinen Weg Die Zehn Gebote <i>Schülerinnengruppe des Gymnasiums Schönau</i>	263
Ich war fremd und obdachlos ... <i>Thi van Huynh, Sigmaringen</i>	269
Bibel und Naturwissenschaft Eine Erörterung <i>Dragica Sikic, Friedrichshafen</i>	289
Bibelzitate und -anspielungen in Alfred Döblins Roman <i>Berlin Alexanderplatz</i> <i>Teresa M. Kemper, Bonn</i>	296
Ende der Narrheit – Anfang der Weisheit? Ein Mysterienspiel über die Suche nach Wahrheit im Wandel der Zeiten <i>ausgedacht und in Szene gesetzt von Schülerinnen und Schülern des Albertus-Magnus-Gymnasiums Rottweil</i>	320
Anhang	
Satzung der Stiftung Bibel und Kultur	339
Die Stiftung Bibel und Kultur.....	343

I. Einführung

Geleitwort

*Bundespräsident Dr. Johannes Rau
Schirmherr der Stiftung Bibel und Kultur*

Kultur ist die menschliche Form der Weltaneignung und sie ist zugleich ihr Ergebnis. In der Kultur und durch sie vergewissern wir uns unserer selbst und finden wir unsere Identität – nicht ein für alle Mal, aber immer wieder und immer wieder neu. Der abendländische Kulturkreis ist insbesondere vor dem Hintergrund eines Buches geprägt worden, das selber die Lebenserfahrung von Jahrhunderten widerspiegelt: der Bibel. In allen Jahrhunderten unserer Zeitrechnung haben sich Künstler durch die Bibel inspirieren lassen und Werke geschaffen, die von einmaliger Schönheit sind. Dante und Goethe, Leonardo und Michelangelo, Mozart und Bach, Marc Chagall und Ernst Barlach sind ohne die Bibel nicht zu verstehen; aber auch nicht Gottfried Benn oder Berthold Brecht. Begriffe und Werte unserer politischen Kultur wie Gleichheit und Gerechtigkeit, Freiheit und Verantwortung, Zivilcourage und Solidarität sind vor allem vor dem Hintergrund biblischer Vorstellungen geprägt.

Wo der Zusammenhang zwischen Bibel und Kultur in Vergessenheit gerät, geht gesellschaftliche wie persönliche Identität verloren. Darauf aufmerksam zu machen und die Verbindung erneut zu beleben, ist eine wichtige Aufgabe. Ihr hat sich die Stiftung Bibel und Kultur verpflichtet. Sie ist 1987 unter dem Vorsitz des damaligen Bundespräsidenten Prof. Dr. Karl Carstens gegründet worden und verfolgt kein missionarisches Ziel, sondern sie will die Bedeutung der Bibel für unseren Kulturkreis im öffentlichen Bewusstsein wach halten. Deshalb gehören dem Kuratorium der Stiftung Persönlichkeiten aus verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen an: aus Politik und Kirche, aus Wirtschaft und Wissenschaft.

Die Stiftung Bibel und Kultur verleiht jährlich einen Preis an Persönlichkeiten, die biblische Themen aufgreifen, öffentlich bewusst machen oder in ihren Werken verarbeiten. Darüber hinaus veranstaltet sie seit 1994 jedes Jahr einen Schüler- und Jugendwettbewerb zum Thema »Bibel heute«. Daran beteiligen sich besonders viele junge Menschen aus den östlichen Ländern der Bundesrepublik. Die Schüler und Jugendlichen malen und zeichnen Motive der Bibel, interpretieren biblische Figuren oder Erzählungen, schreiben Theaterstücke, Gedichte und Lieder, drehen Filme oder erstellen Videos. Sie setzen sich so zugleich mit der Welt der Bibel wie mit ihrer eigenen Welt auseinander. Einige ihrer Bilder und Arbeiten sind auf den folgenden Seiten abgedruckt.

Nun dokumentiert die Stiftung Bibel und Kultur zum ersten Mal in einem Buch ihre Arbeit. Sie stellt sich damit nicht nur einer größeren Öffentlichkeit vor, sondern sie

stellt sich und ihr Anliegen einmal mehr der Diskussion über die Wurzeln unserer Kultur. Diese Diskussion brauchen wir.

Ich wünsche dem Buch der Stiftung Bibel und Kultur viele Leserinnen und Leser, der Stiftung selber neue Freunde, Förderer und Fürsprecher.

Johannes Rau

Einführung: Die Stiftung Bibel und Kultur

Dr. Siegfried Meurer

Geschäftsführer der Stiftung

Im Jahr 1987 wurde die Stiftung Bibel und Kultur ins Leben gerufen. Die Initiative zu der Gründung kam von der Deutschen Bibelgesellschaft, deren Vorsitzender zu der Zeit der Ratsvorsitzende der EKD, Landesbischof Prof. D. E. Lohse, war. Die Geschäftsführung der Bibelgesellschaft lag in diesem Jahr in den Händen des Generalsekretärs Pfarrer Dr. Siegfried Meurer. Entscheidend für das Zustandekommen der Stiftung war aber, daß Bundespräsident Prof. Dr. Karl Carstens die Stiftung begrüßte und sich bereit fand, bei der Gründung behilflich zu sein. Er wurde Gründungsmitglied und erster Vorsitzender der Stiftung. Seinem Engagement wie auch dem von Eduard Lohse ist es zu verdanken, daß ins Kuratorium der Stiftung von Anfang an hochrangige Persönlichkeiten aus den Kirchen, aus Politik, Wirtschaft und Wissenschaft berufen wurden.

Der Zweck der Stiftung ist nach §2 ihrer Satzung: »die Geltung und Bedeutung der Bibel im öffentlichen Bereich zu fördern«. Das heißt im einzelnen:

- a) Förderung von Vorhaben, die Themen und Inhalte der Bibel darstellen und vermitteln.
- b) Unterstützung von Arbeiten, die die Bedeutung der Bibel für die Gesellschaft, das kulturelle und geistige Leben zum Gegenstand haben.
- c) Auszeichnung von Persönlichkeiten, die sich in ihren Werken in besonderer Weise für die Geltung der Bibel und die Vermittlung von biblischen Wertvorstellungen eingesetzt haben.

Der Zweck der Stiftung wird zusammenfassend mit den Worten formuliert:

Mit der Gründung der Stiftung Bibel und Kultur sollen Bemühungen gefördert werden, die die kulturelle Bedeutung der Bibel öffentlich bewußt machen. Diese Aufgabe bedarf der Unterstützung aller Christen, gleich welcher Konfession sie zugehören, und aller Menschen, denen daran gelegen ist, daß die Bibel auch in Zukunft ihren bestimmenden Platz im geistigen Leben unseres Volkes einnimmt.

Aus dieser Formulierung geht eindeutig der offene Charakter der Stiftung hervor. Sie ist nicht an eine bestimmte Konfession gebunden, vielmehr ihrer Bestimmung nach interkonfessionell, zumal die Bibel Grundlage aller christlichen Kirchen ist. Ja, sie ist überkonfessionell, da das Alte Testament in gleicher Weise Heilige Schrift der Juden ist. Diesem Charakter der Stiftung hat von Anfang an die Zusammensetzung im Kuratorium entsprochen, in dem seit ihrer Gründung katholische und evangeli-

sche Christen, aber auch ein Mitglied des Zentralrates der Juden in Deutschland vertreten sind.

Das Startkapital hat die Deutsche Bibelgesellschaft zur Verfügung gestellt, deren Zweckbestimmung unter anderem ist, »die Bedeutung der Bibel in der Öffentlichkeit zu fördern«. Dankenswerterweise haben auch die Deutsche Bischofskonferenz, die evangelischen Landeskirchen und die Diakonie der EKD erhebliche Mittel in das Stiftungskapital eingebracht, um die Stiftung instand zu setzen, ihre Aufgaben wahrzunehmen.

Die Stiftung hat sich in den ersten fünf Jahren darauf konzentriert, Persönlichkeiten auszuzeichnen, »die sich in ihren Werken in besonderer Weise für die Geltung der Bibel und die Vermittlung von biblischen Wertvorstellungen eingesetzt haben« (§ 2c). Dabei bestand von Anfang an die Absicht, den Kreis solcher Persönlichkeiten keineswegs auf Deutschland zu beschränken. Es sind denn auch in der Tat Ausländer, unter ihnen auch ein namhafter Jude, ausgezeichnet worden.

Die Reihe der Persönlichkeiten, die in den vergangenen Jahren den Stiftungspreis erhalten haben, ist illustert. Bei der Auswahl der Preisträger hat das Kuratorium der Tatsache Rechnung getragen, daß der Begriff Kultur vielschichtig und die kulturellen Bereiche vielfältig sind. Die bisherigen Preisträger sind im Hinblick auf folgende Bereiche ausgezeichnet worden:

- Helmut Rilling (1988) – Bibel und Musik
- Karl-Alfred Odin (1989) – Bibel und Publizistik
- Schalom Ben-Chorin (1989) – Bibel und Publizistik
- Herbert Falken (1990) – Bibel und Malerei
- Hermann Kunst (1991) – Bibel und politische Kultur
- Thomas Hürlimann (1992) – Bibel und Literatur
- Heinrich Gerhard Bücker (1993) – Bibel und Bildhauerei
- Krzysztof Kieslowski (1994) – Bibel und Film
- John Neumeier (1995) – Bibel und Choreographie
- Gerhard Schöne (1996) – Bibel und Lied
- Patrick Roth (1997) – Bibel und Literatur
- Peter Schreier (1998) – Bibel und Gesang
- Sofia Gubaidulina (1999) – Bibel und musikalische Komposition
- Detlef Willand (2000) – Bibel und Linolschnitt

Die Aufstellung zeigt, daß das Kuratorium bemüht war, dem Stiftungsanliegen gerecht zu werden und also Persönlichkeiten auszuzeichnen, die in direkter oder indirekter Weise die kulturelle Bedeutung der Bibel der Öffentlichkeit bewußt gemacht haben. Allerdings muß zugleich gesagt werden, daß das Kuratorium eine nicht unwesentliche Einschränkung vorgenommen hat. Kirchliche Vertreter oder im Dienst der Kirche stehende Künstler, Wissenschaftler, Autoren etc. sollen nicht ausgezeichnet werden,

auch wenn ihre Ausstrahlung groß ist und ihre Verdienste erheblich sind. Von dieser generellen Regel ist das Kuratorium nur einmal abgewichen, als es den Stiftungspreis Bischof Dr. Kunst verlieh, der vor allem im Grenzbereich von Kirche und Politik überaus wirkungsvoll tätig war.

Das Kuratorium hat es sich mit der Aufgabe, geeignete Persönlichkeiten auszuzeichnen, nicht leichtgemacht. Wie sollte es auch angesichts der Tatsache, daß die Meinungen im Bereich der Künste in der Regel weit auseinanderklaffen und oft genug kontrovers sind. Der sachkundige Beirat, der das Kuratorium zu beraten hat, war denn auch in der Tat in zwei Fällen anderer Meinung und mit der Entscheidung des Kuratoriums nicht ganz glücklich. Es ist auch vorgekommen, daß Entscheidungen vertagt werden mußten, weil eine Einmütigkeit nicht sofort zu erzielen war. Die Ergebnisse der Beratungen können sich allerdings sehen lassen. Das Kuratorium hat bemerkenswerte, anerkannte und verdienstvolle Persönlichkeiten mit dem Stiftungspreis ausgezeichnet. Daß sich unter ihnen bislang nur eine Frau befindet, wird vom Kuratorium selber als bedauerlich empfunden.

Einige Jahre nach ihrer Gründung hat die Stiftung damit begonnen, Schüler- und Jugendwettbewerbe auszuschreiben und diese jeweils in einem Land der Bundesrepublik Deutschland unter dem Generalthema *Bibel und Kultur* durchzuführen. In folgenden Ländern haben seit 1994 solche Wettbewerbe stattgefunden:

- Baden-Württemberg (1994)
- Schleswig-Holstein und Hamburg (1995)
- Thüringen (1996)
- Mecklenburg-Vorpommern (1997)
- Sachsen (1998)
- Nordrhein-Westfalen (1999)
- Sachsen-Anhalt (2000)

Der Wettbewerb in Brandenburg für das Jahr 2001 befindet sich bereits in Vorbereitung.

Bei diesem Überblick springt sofort ins Auge, daß die Wettbewerbe bevorzugt in den nach der Wiedervereinigung hinzugekommenen Ländern der Bundesrepublik Deutschland veranstaltet worden sind. Das entsprach durchaus dem Willen des Kuratoriums. Die Initiative kam jedoch immer aus diesen Ländern selber.

Die Wettbewerbe haben ein unerwartetes Interesse bei den Schülern und Schülerinnen gefunden. Im Durchschnitt haben daran zwischen eintausend und zweitausend Jugendliche teilgenommen. Dabei lag die Zahl der Teilnehmer in den neuen Ländern immer deutlich höher, was zunächst kaum erwartet worden war und sogar bei den Kirchen ungläubiges Erstaunen hervorgerufen hat.

Woran liegt das? Die Bibel ist bei der Mehrzahl der Schüler und Schülerinnen in diesen Ländern unbekannt. Daß sie in der DDR-Zeit abgelehnt wurde, mag nach der

Wende Neugier und Interesse ausgelöst haben und der ausgeschriebene Wettbewerb Anlaß gewesen sein, sich mit ihr einmal zu beschäftigen. Gewiß ist jedenfalls, daß sich auch Jugendliche, die keiner Kirche angehören, an dem Wettbewerb beteiligt haben. Hinzu kommt, daß sich die Religionslehrer und -lehrerinnen in der Regel engagiert dafür eingesetzt und Jugendliche ermuntert haben, an dem Wettbewerb teilzunehmen. Wie dem auch sei, die unerwartet hohe Beteiligung ist bemerkenswert.

Es gibt weitere Überraschungen. Obwohl von seiten der Stiftung grundsätzlich keine festen Vorgaben gegeben werden außer der, daß die Arbeiten sich im Rahmen von Bibel und Kultur bewegen müssen, haben sich die Vertreter aus Schulen, Kirchen und Bibelgesellschaften der jeweiligen Länder immer für »Bibel heute« als Titel entschieden, der sich inzwischen als Markenzeichen für diese Wettbewerbe herauskristallisiert hat. Das hat jedoch keineswegs zu einer Gleichmacherei geführt. Im Gegenteil spiegeln die Unterthemen eine landschaftlich und kulturell bedingte Verschiedenheit wider, was unter anderem dafür spricht, die Wettbewerbe auch in Zukunft auf Landesebene durchzuführen.

Auffallend war darüber hinaus das Verlangen in den neuen Bundesländern, die Altersbegrenzung für die Teilnehmenden möglichst herunterzusetzen, und zwar deswegen, weil der Religionsunterricht sich in den Schulen erst im Aufbau befindet. Die engagierten Religionspädagogen versprachen sich von dem Wettbewerb einen Motivationsschub für ihre beginnende Arbeit. Während im ersten Landeswettbewerb das Alter von 14–18 Jahren vorgesehen war, wurde die Altersgrenze danach kontinuierlich nach unten ausgeweitet. Seit mehreren Jahren richtet sich der Landeswettbewerb nunmehr an die 10–18jährigen Jugendlichen.

Eine weitere Beobachtung verdient unsere besondere Aufmerksamkeit. Im Anfang bestand die Erwartung, daß vornehmlich Arbeiten von einzelnen Schülern abgegeben würden. Schon beim ersten Wettbewerb zeigte sich eine andere Tendenz. Die Schüler arbeiten bevorzugt in Teams. Das können zwei, drei, vier, aber auch mehr Jugendliche sein, die sich zusammentun und ein Thema bearbeiten. Bei einem Theaterstück, einem Ballett, einer Multimedia-Show oder einem Film ist das einsichtig, weil immer mehrere Personen dabei mitwirken müssen. Verblüffenderweise gilt dies aber auch für schriftliche Abhandlungen zu einem Thema, die in den meisten Fällen im Team erarbeitet worden sind. Jugendliche verstehen offenbar sehr gut, daß man, um Erfolg zu haben, arbeitsteilig vorgehen muß. Daß sie wenig Schwierigkeiten haben, im Team zu arbeiten, ist ein Phänomen, das nicht hoch genug bewertet werden kann.

Das Gros der Arbeiten besteht aus Transformationen, die sich auf bekannte biblische Erzählungen beziehen (z. B. die Sintflut, der Turmbau zu Babel, Josef und seine Brüder, der verlorene Sohn), um biblische Personen kreisen (Rut, Abigail, Josef, Bathseba, Salomo, Jona etc.), andere zentrale Texte der Bibel verarbeiten (die Zehn Gebote, die Bergpredigt, Psalmen etc.) oder sich mit biblischen Themen auseinandersetzen (Unfriede, die soziale Ungerechtigkeit, der Fremde, Gottes gute Schöpfung einerseits – die Ausbeutung der Natur andererseits). Die biblischen Stoffe werden in die moderne Welt

übersetzt, transparent gemacht, höchst originell in Wort und Bild, in Ton und Handlung umgesetzt, aber auch hinterfragt und problematisiert.

Letzteres ist besonders aufsehenerregend in einer Arbeit zum Thema »Du sollst nicht töten« durchgeführt worden. Jugendliche haben ein Drehbuch geschrieben und einen Film gedreht, in dem einerseits gezeigt wird, daß in der Welt der Jugendlichen diesem Gebot auf Schritt und Tritt in grober Weise zuwidergehandelt wird, in dem andererseits die Hauptperson das Gebot konsequent befolgt, sich aber in der Konfrontation mit der Wirklichkeit nicht mehr zurechtfindet und am Ende Selbstmord begeht. Dieser Film hat zu einer Spaltung der Jury, darüber hinaus zu einer lebhaften, kontrovers geführten Diskussion unter den Jugendlichen geführt, nicht zuletzt auch deshalb, weil die Arbeit mit einem Preis ausgezeichnet wurde.

Zum Thema »Bibel und Naturwissenschaft« wird in diesem Band nur eine Arbeit veröffentlicht. Dieses Thema, das uns Älteren noch auf den Nägeln brannte, ist offensichtlich für die Jugendlichen in den Hintergrund getreten. Auch zeigen die eingesandten Arbeiten ein auffallend geringes Interesse an der Historizität der biblischen Texte. Es scheint, daß die Schüler und Schülerinnen das Existentielle an den biblischen Erzählungen erkennen, die Vergleichbarkeit mit der aktuellen Wirklichkeit sehen und dann nicht zögern, das Erkannte in gegenwärtige Verhältnisse – zum Teil gewagt – umzusetzen. Die Bibel wird vornehmlich als Lebensbuch verstanden. Als solches wird sie als hilfreich, wegweisend und als Vorbild gesehen.

Die Wettbewerbe enden jeweils mit einer großen Schlußveranstaltung, wobei der Schirmherr – das waren bisher regelmäßig die Ministerpräsidenten – zu den Jugendlichen redet und in der Regel der Vorsitzende der Stiftung, unter Beteiligung der Bischöfe des jeweiligen Landes, die Preise vergibt. Den wesentlichen Beitrag liefern dabei die Jugendlichen selber, deren Arbeiten zum Teil, sofern sie für die Bühne geeignet sind, aufgeführt, ansonsten im Rahmen einer Ausstellung präsentiert werden. Die Preise sind so ausgewählt, daß die Thematik *Bibel und Kultur* vertieft werden kann. Als 1. Preis für die älteren Schüler und Schülerinnen ist bisher eine einwöchige Studienreise nach Israel, für die Mittelstufe z. B. der Besuch des Bibel-Freilichtmuseums in Nijmegen oder des Bibelmuseums in Amsterdam vergeben worden. Auch der Besuch eines Museums zum Thema »Die biblische Ikonographie des Mittelalters«, der Besuch der Wartburg zum Thema Caritas (die hl. Elisabeth) und Bibelübersetzung (Luther) sollen hier nur beispielhaft verdeutlichen, welche Ziele die Stiftung mit der Vergabe der Preise verfolgt.

In einigen Fällen sind durch die Wettbewerbe besondere Aktivitäten ausgelöst worden. Eine Schülergruppe hat ihr Theaterstück gleich mehrmals an unterschiedlichen Orten aufgeführt. In Thüringen sind Arbeiten aus dem Wettbewerb in Rahmen einer Wanderausstellung gezeigt worden. In Mecklenburg-Vorpommern hat der Wettbewerb zum Thema »Bibel heute« ein so unerwartetes Echo ausgelöst, daß in freier Initiative mit

Unterstützung des Kultusministeriums, der Kirchen und der Bibelgesellschaften nunmehr der Wettbewerb in eigener Verantwortung alle drei Jahre fortgesetzt wird, wobei die Stiftung Bibel und Kultur nur noch geringe Schützenhilfe leistet.

Die Stiftung existiert nun seit dreizehn Jahren. Sie hat von Anfang an jährlich den Stiftungspreis vergeben, seit 1994 Schüler- und Jugendwettbewerbe veranstaltet und in mehreren Fällen Fördermittel zur Verfügung gestellt. In dieser Zeit haben sich auch Veränderungen zugetragen. Der Vorsitz ist von Bundespräsident Prof. Karl Carstens für mehrere Jahre auf den ehemaligen Kultusminister Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Paul Mikat übergegangen, dann von dem früheren Ministerpräsidenten und jetzigen Bundespräsident Dr. Johannes Rau wahrgenommen worden und liegt seit 1999 bei Staatsminister a. D. Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Hans Maier. Die Satzung der Stiftung bestimmt, daß Kuratoriumsmitglieder mit der Vollendung des 75. Lebensjahres ausscheiden, wodurch das Kuratorium zwar auf bewährte und erfahrene Persönlichkeiten verzichten mußte, aber auch eine Verjüngung erfährt. Auch im Beirat haben personelle Veränderungen stattgefunden.

Dieser Band besteht im wesentlichen aus zwei Teilen. Im ersten Teil werden die Preisträger genannt und die Laudationes publiziert, die bislang nur vereinzelt in Broschüren erschienen sind. Sie sind von Sachkennern verfaßt worden und bieten Würdigungen auf hohem Niveau, die von allgemeinem Interesse sind. Sofern möglich, kommen auch die Preisträger zur Wort, wobei zu bemerken ist, daß insbesondere die Musiker keine Reden gehalten, sondern Stücke aufgeführt haben, die hier natürlich – aber auch dauerlicherweise – nicht wiedergegeben werden können.

Der zweite Teil enthält eine Auswahl von Schülerarbeiten, die durch eine fachkundige Jury ausgezeichnet worden sind und einen Preis der Stiftung erhalten haben. Leider konnten nicht alle Preisarbeiten Aufnahme in diesen Band finden. Da ein Großteil der Arbeiten malerische und bildhauerische Darstellungen enthielten, mußte auf eine Publizierung – von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen – verzichtet werden. Hierfür wäre ein eigener Bildband nötig gewesen. Glücklicherweise sind einige dieser Arbeiten in Ausstellungen der Öffentlichkeit vorgestellt worden.

In den letzten Jahren sind in zunehmendem Maße Arbeiten in Form von Videos eingereicht worden, die aus ersichtlichen Gründen ebenfalls nicht in diesen Band aufgenommen werden können. Das gilt auch für Arbeiten, die für Internetaufzeichnungen entworfen worden sind. Die Vielfalt solcher Arbeiten beweist, daß die Jugendlichen sich mehr und mehr mit diesen modernen Medien befassen und sie auch professionell zu nutzen wissen. In einigen Preisarbeiten gab es Mischformen. Auch fällt auf, wie die Fernsehshows auf die Jugendlichen Eindruck machen, denn diese Stilform wurde für die Darstellung biblischer Erzählungen häufiger genutzt.

Bei den Wettbewerben wird immer wieder danach gefragt, ob einige Arbeiten der Schüler und Schülerinnen eingesehen werden können. Das Ziel dieses Bandes ist es

unter anderem, diesem Verlangen entgegenzukommen, auch wenn, wie bereits ausgeführt, die Auswahl in der Hauptsache auf Texte beschränkt werden mußte. Malerische und bildhauerische Arbeiten sind wenigstens zum Teil in kleineren Sonderpublikationen zugänglich gemacht worden, die nach den Wettbewerben erschienen sind.

Ein weiteres Anliegen der Stiftung ist es, mit diesem Band Rechenschaft abzulegen gegenüber all denen, die sich für sie eingesetzt haben. Der Einsatz von Arbeit und Geld hat sich gelohnt. Deshalb soll die Arbeit der Stiftung auch weitergeführt werden. Wenn die Stiftung sich bisher vornehmlich mit der Vergabe des Stiftungspreises und der Ausrichtung von Landesjugendwettbewerben begnügen mußte, so hängt das mit dem relativ geringen Stiftungskapital zusammen, aus dessen Zinserträgen sie leben muß. In diesem Zusammenhang soll ausdrücklich erwähnt werden, daß die Geschäftsführung ehrenamtlich arbeitet, die Verwaltungskosten sich auf ein Minimum belaufen und sich dankenswerterweise immer wieder Menschen gefunden haben, die bereit waren, selbstlos mitzuwirken und sich für das Anliegen der Stiftung von Herzen einzusetzen. Ihnen allen soll mit diesem Band zugleich für ihre Tätigkeit, sei es im Kuratorium, sei es im Beirat oder im Vorbereitungskreis eines Landeswettbewerbs, gedankt werden.

Meditation über Bibel und Kultur

*Landesbischof i. R. Prof. D. Eduard Lohse
Gründungsmitglied der Stiftung*

Die Schriften der Bibel sind im Lauf eines vollen Jahrtausends entstanden. Ihre ältesten Stücke reichen tief in die Welt des Alten Orients hinein, und ihre jüngsten Teile reden in der Sprache der hellenistisch-römischen Zeit. Ihre Worte sind weithin durch die kulturellen Bedingungen der jeweiligen Verhältnisse, in die sie hineinsprechen, geprägt; sie suchen auf Fragen und Gedanken der Menschen einzugehen und ihnen die unverwechselbare Botschaft vom allein wahren Gott zuzurufen.

Sind also bereits bei der Entstehung der biblischen Bücher deren Aussagen mit den Lebensbedingungen der Menschen eng verflochten, so hat in den vielen Jahrhunderten, in denen die Worte der Bibel weitergereicht und ausgelegt wurden, das Wechselverhältnis von Kultur und biblischem Wort, Sprache der Schrift und der Vielfalt lebendigen Ausdrucks ihres Gehalts sich in vielen Variationen entfaltet. Deren Bedeutung für das Verständnis wie die Sinndeutung unserer Zeit nachzuspüren, gilt unser gemeinsames Bemühen und Bedenken. Aus der Fülle sich anbietender thematischer Zusammenhänge sei einer herausgegriffen, um an einem Beispiel kurz aufzuzeigen, wie Bibel und Kultur durch vielfache Motivverbindungen immer wieder miteinander in Beziehung treten, um die gute Nachricht von Gottes Barmherzigkeit in sich ständig erneuernder Gestalt auszusagen.

Der 130. Psalm wird als ein Wallfahrtslied bezeichnet, dessen rhythmisch geformte Sätze offenbar ursprünglich dazu bestimmt waren, auf dem Pilgerweg zur heiligen Stätte gesungen zu werden. Der Beter bringt in der Form des individuellen Klage- und Bittliedes seine von demütiger Einkehr getragene bußfertige Gesinnung zum Ausdruck. Dabei erfährt er durch den ermutigenden Zuspruch des Gotteswortes Trost und Zuversicht, um seine Schritte vorwärts zu setzen: »Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir. Herr, höre meine Stimme« – so hebt er seinen Gesang an. Er ist sich darüber im klaren, daß er sich aus der Verlorenheit, deren er sich bewußt wird, nicht selbst zu befreien vermag. Nur wenn aus der Tiefe seine stammelnden Worte hinaufdringen und der Retter sie vernimmt, wird ihm Hilfe zuteil werden: »Laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens!«

Die Ratlosigkeit, deren der Beter sich bewußt ist, hat ihre Ursache nicht lediglich in widrigen Begebenheiten, die sein Leben betroffen haben. Sondern weil er auf lange Wegstrecken seines Lebens hin vergessen hatte, worin Grund und Halt allen menschlichen Lebens liegen, und der irrigen Meinung gefolgt war, aus eigenem Vermögen sei-

nem Streben und Mühen Sinn und Erfüllung verleihen zu können, darum wird ihm nun plötzlich deutlich: »Wenn du, Herr, Sünden anrechnen willst, Herr, wer wird bestehen?« Da tut sich jene unheimliche Trennung vom Quell allen Lebens auf, die durch eigenes Verschulden und bedenkenlosen Eigensinn verursacht ist. Heilung kann es nur geben, wenn begriffen wird: »Bei dir ist die Vergebung, daß man dich fürchte.«

Was folgt aus dieser plötzlich aufleuchtenden Einsicht? Der Beter erkennt, worauf es in Wahrheit ankommt, um für das Leben Richtung und Orientierung zu empfangen: »Ich harre des Herrn, meine Seele harrete, und ich hoffe auf sein Wort. Meine Seele wartet auf den Herrn mehr als die Wächter auf den Morgen.« Und noch einmal spricht er aus, wie dringlich wartende Hoffnung sich gespannt nach erhörender Antwort ausstreckt: »Mehr als die Wächter auf den Morgen hoffe Israel auf den Herrn.« Wer nachts wacht und erlebt, wie langsam die Zeit voranschreitet, bis endlich am Morgen sich der erste zarte Lichtschein zeigt, kann die Spannung nachempfinden, von der diese Worte reden. Aber er wird auch die Freude kennen, die eintritt, wenn die Finsternis weicht und der Tag sich Bahn bricht. Darum endet das Lied, das Klage und Buße, Bitte und Dank ausspricht, mit der befreienden Erkenntnis: »Bei dem Herrn ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm. Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.«

Martin Luther hat in seiner Bibelübersetzung, die bis heute ein unvergleichliches Geschenk an die Christenheit deutscher Sprache darstellt, diesen Psalm verdeutscht. Aber er hat ihn auch 1524 in einer strophisch gegliederten Dichtung nachgesprochen und ihr eine in phrygische Tonart gefaßte Melodie gegeben, die von der Tiefe der Not bis zur Höhe reicht, in der der gnädige Gott das Schreien des Beters vernimmt: »Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Herr Gott, erhör mein Rufen. Dein gnädig Ohren kehrt zu mir und meiner Bitt sie öffne. Denn so du willst das sehen an, was Sünd und Unrecht ist getan, wer kann, Herr, vor dir bleiben?«

In den fünf Strophen dieses Liedes ist gleichsam Luthers ganze Theologie in eine ebenso klare wie eindringliche Fassung gebracht. Dabei hält sich der Dichter so eng an die biblische Vorlage, daß er sich ausschließlich der Sprache der Psalmen bedient. Damit bekennt er, daß allein die Worte der Schrift die tiefste Tiefe und die höchste Höhe menschlichen Lebens, seines Leidens wie auch seiner Freude aufzudecken und mit Worten zu beschreiben vermögen. Wenn Trauer und Leid über den Menschen kommen, er die drückende Last von Schuld und Verlorenheit spürt oder der Unabwendbarkeit des Geschickes inne wird, dann fallen Worte, wie wir sie sonst sprechen, leer und hohl zu Boden. Allein mit den getreulich nachgesprochenen Worten der Bibel läßt sich die Erfahrung der Tiefe wie auch der Errettung, der Verlassenheit wie auch der Hilfe aussagen. So endet das Lied mit den Sätzen: »Ob bei uns ist der Sünden viel, bei Gott ist viel mehr Gnade; sein Hand zu helfen hat kein Ziel, wie groß auch sei der Schade. Er ist allein der gute Hirt, der Israel erlösen wird aus seinen Sünden allen.«

Martin Luther hat dem in fünf Strophen gegliederten Lied mit einer wuchtig gefaßten Melodie musikalischen Ausdruck verliehen in der Überzeugung, daß die Musika

der besten Künste eine sei. Sie verjagt den Geist der Traurigkeit. Die Noten machen den Text lebendig. Musik – so heißt es in seinen Worten – ist das beste Labsal eines betrübten Menschen, dadurch das Herze wieder zufrieden, erquickt und erfrischt wird. Das tröstende und aufrichtende Bekenntnis des aus dem 130. Psalm erwachsenen Gebetes gehört heute zum ökumenischen Liedgut, das in katholischen wie evangelischen Kirchengemeinden gesungen wird und ein starkes Band der verbindenden Gemeinsamkeit des Glaubens darstellt, den die Christenheit mit Worten aussagt, die sie der Sprache Israels verdankt.

Gemeinsam wird gesungen, was die Beter der Psalmen zu sagen haben. Und miteinander wird auf die gestalterische Kraft gehört, mit der Johann Sebastian Bach im Anschluß an diesen Choral seine Kantate zum 21. Sonntag nach Trinitatis geschaffen hat. Eingang und Schluß dieser Choralkantate, die zum 20. Oktober 1724 komponiert wurde, werden durch die erste und die letzte Strophe des Liedes »Aus tiefer Not schrei ich zu dir« gebildet. Die schlichte Rahmung bildet Anfang und Ende. Sie umschließt ein vom Alt gesungenes Rezitativ, das den göttlichen Gnadenerweis preist, eine vom Tenor vorgetragene Arie, die die wunderbare Erfahrung des im Leiden zuteil gewordenen Trostes zum Inhalt hat, ein Rezitativ des Soprans über die vertrauende Zuversicht des Beters und ein Terzett, in dem Sopran, Alt und Baß miteinander bekennen, daß auch in Trübsal und Unglück rettendes Heil zu erhoffen ist. Die einzelnen Stimmen heben jeweils die Gegenüberstellung von Trübsal und Trost hervor, durchdringen einander und lassen durch ihre Melodieführung die getröstete Gewißheit des Glaubens die Oberhand über die Nacht der Not und Sorgen gewinnen.

Vom biblischen Psalm führt somit eine die Jahrhunderte überspannende Linie zur dichterischen Neugestaltung und Aufnahme des Chorals in Bachs Kantatenkomposition, die im heutigen Vortrag frisch und lebendig auf den Hörer unserer Tage wirkt, wie sie einst beim ersten Erklingen die Leipziger Gemeinde erfreut und erbaut haben wird.

Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir – die Sprache der Bibel ist imstande, in Dunkelheit, Leid und Tiefe hineinzureichen und gebeugte, von Trauer bekümmerte Menschen anzureden, denen sonst kaum von Menschen geformte Rede tröstenden Zuspruch zu spenden imstande ist. Zwar weisen auch manche Gedankenverknüpfungen und Themenassoziationen biblischer Zusammenhänge in Lebensbereiche der Freude, der Dankbarkeit und froher Erfahrungen. Ihnen kann hier nicht nachgegangen werden. Wie stark, kraftvoll und aufrichtend jedoch die von der Bibel ausgehenden Impulse gerade dort wirksam zu werden vermögen, wo der Mensch in der Tiefe von leidvoller Lebenserfahrung betroffen wird, sei noch am Beispiel eines Bildes angedeutet, das Max Beckmann ein Jahr vor seinem Tode gemalt hat. Er hat das Gleichnis vom verlorenen Sohn zum Anlaß genommen, den jungen Mann, der sich vom Vater abgekehrt und in die Fremde begeben hatte, im Augenblick der tiefsten Erniedrigung zu zeigen. Er ist umgeben von Frauen, die vergnüglichen Umgang fortsetzen wollen und ihn an sich zu

ziehen suchen. Ihrer nicht achtend, sitzt der ins Elend geratene Mann vor einem Tisch, die Ellenbogen aufgestützt. Die Hände hat er an die Ohren gedrückt, damit sie den lockenden Rufen sich nicht öffnen. Sein Blick ist wie nach innen gekehrt. Seine Gedanken sind allein auf Besinnung und Umkehr gerichtet. Er ist sich dessen bewußt geworden, daß er in tiefstes Elend geraten ist. Aus der Tiefe aber gibt es nur einen Ausweg, den er im blitzartig aufleuchtenden Entschluß erkennt: »Ich will mich aufmachen und zu meinem Vater gehen und zu ihm sagen: Vater, ich habe gesündigt gegen den Himmel und vor dir.« Und dann machte er sich auf und kam zu seinem Vater.

Unsere Überlegungen haben wir – ausgehend vom 130. Psalm – darauf gerichtet, an Hand eines beispielhaft gewählten Textes in gebotener Kürze die vielfachen Verknüpfungen zu betrachten, die ins geistige, musikalische und bildnerische Schaffen in Vergangenheit und Gegenwart hineinführen. Unser gemeinsames Bemühen wird der Aufgabe zu dienen suchen, künstlerische Aufnahme biblischer Themen in ihren mannigfaltigen Möglichkeiten und Ausdrucksformen zu würdigen, zu fördern und der Aufmerksamkeit einer größeren Öffentlichkeit vorzustellen. Dabei wird sowohl auf neue Gestaltung in Sprache und Darstellungsweise unserer Tage wie auch auf künstlerischen und musikalischen Vortrag uns anvertrauter Werke zu achten sein.

Zwar mag die Sprache des Beters, der den 130. Psalm sprach – so hat Luther einmal bemerkt – fast verzweifelt klingen, ruft er doch aus der Tiefe und stößt er schreiend seine Worte hervor. In Wahrheit aber hat jener Beter ein offenes Fenster erblickt, durch das ein Strahl der Sonne fällt, der helle Tag, das Licht der Zuversicht. Lichter aufzustellen und zum Leuchten zu bringen wird Aufgabe unseres Zusammenwirkens sein. Möge es sich – so sei es als herzlicher Wunsch ausgesprochen – segensreich erweisen, um das Licht biblischer Botschaft auf den Leuchter zu stellen, damit es vielen Menschen scheine und orientierende Weisung für die Zukunft gebe – nicht zuletzt auch für einen jeden von uns.

Die Kirchen und die Künste

Prof. Dr. h.c. Hans Maier

Vorsitzender der Stiftung seit 1999

Kirche und Kultur – ein Spannungsfeld

Insofern sich die christliche Botschaft »an alle« wendet, muß sie in allen Völkern und Kulturen präsent sein. Inkulturation ist also ein Gesetz christlicher Geschichte – diese entfaltet sich in einer intensiven Zuwendung zur Welt, im Bemühen um Ausdruck in allen kulturellen Bereichen. Das gilt nicht nur für Kunst und Bildung im Dienst der Kirche, es gilt auch für zahlreiche profane Formen in den vom Christentum geprägten Kulturen. Insofern ist die »Zustimmung zur Welt« (Josef Pieper) eine Grundbedingung christlichen Lebens. »Kein weltlicher Wert darf aus Hochmut oder Ressentiment verachtet werden. Jedes Gut ist dem katholischen Menschen nötig, er kann sich nicht das kleinste Nein erlauben, wo er vor einem weltlichen Guten steht.«¹

Das Verhältnis von Kirche und Kultur war jedoch nie spannungslos. Seine »bleibende Dialektik« (Heinrich Fries) rührt daher, daß im Christentum von Anfang an nicht nur Elemente der Kulturaneignung und -durchdringung wirksam sind, sondern auch gegenläufige Tendenzen der Kulturkritik, ja der Kulturverneinung. Der apostolischen Maxime: Allen alles werden! steht der Satz gegenüber, daß Gott »die Weisheit der Welt zur Torheit gemacht« hat. Der Erste Johannesbrief warnt davor, die Welt und was in ihr ist zu lieben. Inkarnation des Christentums – auch kulturelle – trägt daher immer auch das Zeichen der Entäußerung, des Verzichts, der freiwilligen Armut. Das menschliche Wort zerbricht am göttlichen Wort; die irdische Schönheit wird aufgehoben in die größere *Herrlichkeit* hinein (Hans Urs von Balthasar). So verbindet sich auch das Christentum nie endgültig und unwiderruflich mit *einer* Kultur: Neue Inkulturationen lösen alte Kulturverbindungen (des Christlichen mit dem Griechischen, Römischen, Germanischen, Neuzeitlich-Westlichen) ab. Kultur oszilliert im christlichen – und auch noch im nachchristlichen! – Zeitalter zwischen den Polen der Weltlichkeit und der Weltabwendung, des Spirituellen und der Identifikation mit dem Alltäglichen, Realen. Unübersehbar ist überall das Bemühen, Stil- und Standestrennungen aufzulösen, auch die

¹ So Hans Urs von Balthasar im Nachwort zu seiner Übersetzung des »Seidenen Schuhs« von Paul Claudel. Salzburg ⁸1957, 402.

Welt der Armen, Behinderten, Kranken, Entrechteten wahrzunehmen. Das entspricht der christlichen Umwertung der Werte: Den »Unmündigen ist geöffnet«, was den Weisen verborgen bleibt. Christliche Künste sind nie einfach schöne Künste. Christliche Dichtung, bildende Kunst, Musik schließt stets auch Abgründe, Häßlichkeiten, »Seelenauswürfe« (Gottfried Benn) ein.

Das Verhältnis von Religion und Kultur ist lange Zeit vorwiegend im Bild der Analogie gesehen worden. Das Sein, das Wahre und das Schöne bildeten einen Dreiklang. Schöpferisches Tun des Menschen galt als Nachbilden der Schöpfung, im Kunstwerk offenbarte sich die Transzendenz. Erzählende Bildprogramme stellten dem Beschauer die Zusicherung einer gottgelenkten Welt und Überwelt vor Augen. Von den Programmen mittelalterlicher Kathedralen bis zum Welttheater barocker Deckenfresken und noch weit hinein ins 19. Jahrhundert, zu den erzählenden Altarbildern und Kreuzwegstationen der Nazarener und Historienmaler, reicht jene »narrative« Tradition einer »an alle« adressierten Kunst – so wie auch Musik und Dichtung (»In die Ohren soll es schallen, in die Augen muß es springen«) in dieser Zeit alle Register des Triumphs, der frommen Innigkeit, der predigthafter Ansprache und des evangelisierenden Nachdrucks (Johann Sebastian Bach!) ziehen.

Zu betonen ist aber, daß Religion und Kultur im christlichen Verständnis und in der Geschichte ihrer Wechselwirkungen ebenso – wenn nicht sogar noch stärker! – auch durch Spannungen und Widersprüche gekennzeichnet sind. Hierher gehören die in dieser Geschichte immer wieder aufflackernden Ikonoklasmen, Bilderstürme; hierher gehört der immer wieder erneuerte christliche Protest gegen weltliche Schönheit, gegen die Verdrängung der »Knechtsgestalt« des Menschensohnes. Zweifellos: Das Christentum ist eine der stärksten inspirierenden Quellen der Kultur und der Künste, die Kirche »die Mutter der Bilder«. Zugleich aber enthält das Christentum eine entschiedene Absage an ein Wissen, das sich selbst genügt, an eine Schönheit, die in sich selber ruht. Auf allen Wegen christlicher Kunst begegnen wir der Ästhetik der Entäußerung, dem Minoritenpathos des Unvollkommenen und Häßlichen – von den Kreuzigungs- und Folterszenen spätgotischen Mitleidens bis zu der das Absurde und Surreale streifenden Kunst Grünewalds, des Hieronymus Bosch, Georges Rouaults, Francis Bacons.

Kultur im Inneren der Kirche – das Mittelalter

War besonders das frühe Christentum eine Zeit der Distanz, der Kritik an der umgebenden Kultur, der Erwartung des Weltendes und der Wiederkunft Christi, so kehrten sich in der Folgezeit die Akzente um. Mit der dogmatischen Festigung des Christentums und der Entstehung einer christlichen Gesellschaft in Ost- und Westrom, später im Norden und Nordwesten Europas, erwachte eine stärkere Weltaktivität der Christen. Mit dem Christlich-Werden ganzer Völker wuchs die Kirche im Abendland aus ihrer alten Minderheits- und Diasporasituation heraus. Kirche und Staat begannen die

Menschen eines bestimmten Raumes gemeinsam zu umfassen. Eine Identifikation der Kirche mit der politischen Gemeinschaft des Volkes wurde möglich. Staat und Kirche bildeten konzentrische Kreise. Der Staat wurde zum erweiterten Leib des Kirchenvolkes. Alles, was wir heute »Volkskirche« nennen, nimmt seinen Anfang von dieser historischen Konstellation.

So entwickeln sich im Schoß der Kirche eine Vielzahl von Tätigkeiten, die wir heute eher dem Staat zuschreiben: Personenstandswesen, Sorge für Arme und Kranke, Einrichtungen der Erziehung, Bildung, Wissenschaft. Das waren keine Usurpationen. Dem Staat – der noch kaum existierte – wurde nichts weggenommen. Vielmehr entstanden diese Tätigkeiten unmittelbar aus dem Eingehen der Kirche in die Welt. Sie standen im Dienst einer sich allmählich ausformenden christlichen Ordnung des Lebens. So z. B. der Personenstand: Der einzelne wurde – über Familie, Sippe, Stand hinaus – in seiner Individualität erkannt. So Erziehung und Bildung: Die breite Wirkung christlicher Lehre wäre nicht möglich gewesen ohne sie. So das Armen- und Krankenwesen: In einer christlichen Umwelt durfte kein Mensch ins Leere fallen. Hier sind Elemente moderner politischer Kultur vorgeprägt. Fürstliches Gebotsrecht und Polizeiordnungen orientieren sich später an diesem Kanon des christlichen Lebens. Es dauert noch lange, bis die christlichen Exempla durch eine gesellschaftliche Nützlichkeitsmoral ersetzt oder doch ergänzt werden. Christliche Direktiven des Staatslebens sind in Europa bis an die Schwelle der modernen Revolutionen wirksam gewesen.

Vor allem Bildung und Erziehung haben ihren Ursprung in der Kirche.² Das ist bis heute hörbar im kirchlich-pädagogischen Doppelsinn des Wortes Schola, Schule, im Gleichklang der Worte Kleriker und Gebildeter (clericus, clerk, clerc) in mehreren europäischen Sprachen. Die *Inhalte* mittelalterlicher Bildung sind gewiß nicht ausschließlich solche der Kirche, des kirchlichen und christlichen Lebens: Neben der kirchlich-klerikalen gab es stets auch eine ritterlich-laikale Bildung, neben der schriftlich-wissenschaftlichen der Klöster eine Kultur des Reitens, Tanzens und Fechtens auf Burgen und Schlössern; das Widerspiel beider gibt den mittelalterlichen Jahrhunderten ihre Spannung und ihren Reichtum; erst in der bürgerlichen Kultur der Neuzeit fließen beide Elemente ineinander über. Aber die *Vermittlung* der Bildung geschieht in kirchlichen Formen, an geistlichen Orten, durch Mönche und Priester. Wie die Reste antiker Kultur aufgenommen, ausgewählt und weitergegeben werden, was von ihnen in die allgemeine Bildung der Zeit eingeht, darüber bestimmen Geistliche. Seitdem christliches Denken in der Patristik sich alles irdische Wissen unterworfen hatte, ging die antike Kultur als weltliches Gut in den Gebrauch der Christen über: So wurde das Weiterleben antiker Texte gesichert durch die Schreibearbeit der Klöster; die sieben freien Künste als letzter reduzierter Lehrplan des Altertums lebten weiter im Trivium und Quadri-

² Vgl. H. Maier, Staat – Kirche – Bildung. Freiburg 1984, 65ff.

vium der Kathedralschulen; antike Philosophie und antike Rhetorik prägten Universitäten und Schulen bis in die Neuzeit hinein. Bis zur Reformation (und in den katholischen Ländern bis zur Schwelle der modernen Revolutionen) standen Schulen und Hochschulen in kirchlicher Trägerschaft. Das universelle Lernziel hieß: christliche Lehre, christliches Leben.

Aus der Aneignung antiker Stoffe im Dienst neuer christlicher Bildungsziele folgte ein Dreifaches: Einmal war die christliche Bildung des Mittelalters schriftgebundene Bildung; sie ging aus von literarischen Texten, profanen und biblischen, sie setzte Schriftkenntnis und Schriftgebrauch voraus. Da aber die mittelalterliche Gesellschaft zum ganz überwiegenden Teil aus nicht schreib- und lesekundigen Menschen bestand, folge daraus ein Zweites: Der Stand der Gebildeten war strikt abgegrenzt, lange Zeit mit dem der Geistlichen identisch; er verbreiterte sich erst langsam durch Einschluß bürgerlicher Schichten im Spätmittelalter; von einer allgemeinen Bildung, einer allgemeinen Schule, einer Elementarerziehung für alle konnte noch keine Rede sein. Endlich drittens: Große Bereiche des Fühlens und Empfindens entwickelten sich außerhalb des literarisch-schulischen Bildungswesens – in anschaulichen und symbolischen Formen. Wo die Bibel nicht gelesen werden konnte, da regierte die allen verständliche Bildsprache. Wo die subtilen Unterscheidungen der Theologen nicht hinreichten, da wirkte die Symbolik der Kirchengebäude als der zentralen Versammlungsstätte der Christenheit um so eindringlicher auf die Gemüter. Man muß durch mittelalterliche Kirchen gehen und dazu Kommentare des Isidor oder des Honorius Augustodunensis lesen, um zu begreifen, daß kirchliche Bildung in dieser Zeit ein Ganzes war, obwohl ihre schriftlichen Formen nur einen kleinen Kreis erreichten. So deutete die kreuzförmige Anlage der Kirche auf die Nachfolge des Gekreuzigten hin; wie die Heilsbotschaft aus den vier Evangelien, so war auch die Kirche aus den vier Mauern erbaut. Der Klerus im Chor und die Laien im Kirchenschiff wiesen auf das aktive und kontemplative Leben; die Fenster auf die heiligen Doktoren, durch die das himmlische Licht in die Kirche kam, der Fußboden auf das Volk, durch dessen Kraft die Kirche gestützt wurde, die Türme auf die Bischöfe und Prälaten und die Glocken auf ihre Predigten, so Honorius in seiner *Gemma animae*. Eine reiche Entfaltung dichterischer, symbolschaffender Anschauung, eine Vielfalt von Beziehungen, in der alles seinen Rang und seine Stelle hatte, in der das eine Vorbild oder Abbild des anderen war. Was nicht gewußt wurde, das wurde symbolisch ausgefüllt; was nicht erforscht wurde, das wurde aus der Tradition übernommen. Die Zeit eiferte danach, lieber wenig (und Undeutliches) vom Ganzen zu wissen als vieles und Exaktes vom Einzelnen. Daher konnte Bildung im Schoß der Kirche Bildung der wenigen sein und doch in symbolischen und anschaulichen Formen alle umfassen.

Innerhalb der neuen christlichen Lebensordnungen, wie sie sich seit der Spätantike entwickelten, kam es zu einer Wiedergeburt der Künste. Liturgie und Bibel wurden zum Ausgang schöpferischer Entwicklungen in Poesie, Theater, Musik, Architektur und bildender Kunst. Das Stundengebet (Benedikt) und die Meßliturgie (Papst Gregor der

Große) nahmen nicht nur jüdische (vor allem synagogale) Sprech- und Gesangsformen auf, sie setzten nicht nur spätantike Hymnentraditionen fort – sie regten auch zur Schaffung neuer Dichtungen, neuer musikalischer und dramatischer Formen (Tropen, Sequenzen, Hymnen, Dialoge, Spiele) an. Hatte für den frühchristlichen Gottesdienst die Versammlung der Gläubigen um den Mahltisch genügt, so entwickelte sich mit dem Ende der Verfolgungen und der Ausbreitung des Christentums eine eigene Kirchenarchitektur. Die Gottesdienste erweiterten sich, reicherten sich an durch Wort-, Bewegungs-, Tonkünste. Geistliche Spiele entstanden. Die Aneignung und Übersetzung der Bibel hinterließ ihre Spuren in den neu entstehenden Nationalsprachen des östlichen und westlichen Abendlandes. Aus dem Vorrat von Psalmen- und Hymnensprache nährten sich poetische Texte von der Spätantike bis zur Moderne.³ Nach einem Jahrtausend der (ebenso jüdischen wie griechischen und christlichen) Monodie rings um das Mittelmeer entstanden nördlich der Alpen die ersten Formen der Mehrstimmigkeit im christlichen Gottesdienst, hervorwachsend »aus der Begegnung des christlichen Wortes mit einem klanglich-instrumentalen Musikempfinden« der germanischen Völker (T. Georgiades).⁴ Auch das Bild, lange Zeit ferngehalten wegen des alttestamentlichen Bilderverbots und der Erinnerung an die Idolatrie vor Kaiserbildern, fand jetzt Eingang in die Welt des Christentums. Der heftig hin- und herwogende Bilderstreit endete im Osten mit der Anerkennung der Bilder: Darstellungen Christi beglaubigten die Realität der Inkarnation.⁵ Auch im zurückhaltender argumentierenden Westen wurden Bilder als didaktische Begleitung des Schriftwortes zugelassen (Biblia pauperum).

Neuzeit – die Emanzipation der Kultur

Geht die Kultur im älteren Europa wesentlich auf kirchliche Anstöße und Anregungen zurück, gedeihen vor allem die Künste im Schoß einer die weltliche Ordnung einfassenden und umspannenden Ecclesia, so ändert sich dies in der Neuzeit. Auf eine kurze Formel gebracht: 1. Die Kulturtätigkeiten der Kirche im staatlichen Bereich (Personenstandswesen!), in der Armen- und Krankenpflege, im Erziehungs- und Bildungswesen, in den Wissenschaften gehen überwiegend auf den Staat über. 2. Die Künste lösen sich aus der Verbindung mit Liturgie, Verkündigung, kirchlichen Aufträgen und Funktionen; sie suchen ihr Gesetz in sich selbst (Autonomie); der Wille des Künstlers ersetzt die Regeln. 3. Dieser neuen ästhetischen Kunstwelt tritt dann, mit forderndem Anspruch, eine *christliche Kunst* gegenüber, die alte Formaufträge (des Monumentalbaus, des An-

³ Vgl. I. Bach – H. Galle, Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin 1989.

⁴ Vgl. T. Georgiades, Musik und Sprache. Berlin ²1974, 21f.30ff.

⁵ H. Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990, 174ff.

dachtsbildes usw.) gegen die Zeit durchzuhalten versucht, oft mit Hilfe altchristlicher und mittelalterlicher Rückgriffe – die aber eben dadurch sich innerhalb der Zeitkunst isoliert und marginalisiert und schließlich zum kulturellen Getto wird.

1. Zuerst emanzipiert sich der neu entstehende moderne *Staat* von der älteren kirchlich und religiös bestimmten Kultur. Er zieht die kirchlichen Kulturaufgaben an sich. Vor allem übernimmt er das Bildungswesen aus den Händen der Kirche. Vorausgegangen sind Veränderungen im Verständnis der Bildung und ihrer Vermittlungsformen: Der Buchdruck hat die Verbreitung des Wissens vom individuellen Akt des Schreibens gelöst. Das wißbegierige Publikum ist mit wachsender ökonomischer Stabilisierung der Lebensverhältnisse durch die staatliche Friedensordnung breiter geworden; längst reicht es über die enge Schicht der *clerici* hinaus. Die einheitsschaffende Symbolkraft der Anschauung ist dem analytischen Drang nach Untersuchung des Einzelnen gewichen; die modernen Wissenschaften bringen Bewegung in den jahrhundertealten Kanon der Wissensvermittlung und gestalten die alten *artes* mit ihrer sorgfältigen Balance des Intellektuellen, Musischen und Praktischen zu kognitiven, an der Forschung orientierten Disziplinen um.

2. »Kunst« tritt in der Neuzeit aus der Gemengelage mit Technik, Handwerk, volkstümlichem Spiel und Brauch, allgemeiner Übung »für alle« heraus;⁶ sie löst sich zunehmend von ihren alten Aufgaben und Funktionen. »Nachahmung des Naturschönen« wird ihr Gegenstand, sie nimmt nicht mehr einfach Aufträge entgegen, sondern entwickelt Formen des autonomen Suchens und Findens der Bildgegenstände. Kunst wird jetzt aus der Wahrnehmung, der Aisthesis bestimmt, also ästhetisch – und damit kommen alle jene Bestimmungen ins Spiel, die für den Weg des Künstlers in die freie Subjektivität bezeichnend sind: Emotion, *plaisir*, Bewunderung, Gefallen. Es entsteht eine autonome Kunstwelt, in der das Christliche nicht mehr einfach vorgegeben ist, sondern sich in der Sprache der »Gemütskraft«, der Ästhetisierung und Subjektivierung vernehmlich machen muß. Das ikonographisch Gemeinverbindliche, die Hierarchie der Gegenstände löst sich auf. Die neue Kunst hat keine definierte Beziehung zum Religiösen und Politischen. An die Stelle der Kirchenkunst – später der Staatskunst – tritt der bürgerliche Innenraum. Am Ende stehen Bilder, auf Verdacht gemalt, dem Kunstmarkt anvertraut, gekauft oder nicht gekauft von Menschen, die den Künstler unter Umständen niemals sahen – schon äußerlich der schärfste Gegensatz zur älteren Kunst, die von Aufträgen, kirchlich-liturgischen Erfordernissen und ikonographischen Mustern bestimmt war.

3. Zielt die »liberale Kunst« (Kurt Bauch) auf Entgrenzung und Eigengesetzlichkeit, so versucht demgegenüber »christliche Kunst« – das Wort kommt erst im 19. Jahrhun-

⁶ Vgl. zum folgenden: H. Maier, Der Wandel der Kunst und die Kirche. In: IKaZ 12 (1983) 179–188.

dert auf⁷ – die älteren Gegebenheiten zu bewahren und zu verteidigen. Christlichen Themen und Formen soll auch unter den neuen Bedingungen der Kunstproduktion und -rezeption eine Zukunft gesichert werden. Dies gelingt freilich, wie die Erfahrung zeigt, nur durch bewußte historische Anlehnung an die Vergangenheit, durch Rückgriffe auf altkirchliche, byzantinische, romanische und gotische Formen. Damit verbindet sich ein Geschichtsbild von Verfall und Erneuerung und eine Orientierung am unüberbietbar Klassischen (»Dürerstil«, »Palestrinastil«). Puristische Rückwendungen leiten einen bewußten Rückzug aus der Zeitkultur ein. Christliche Maler und Musiker, Nazarenen und Cäcilianer wollen den alten Bund der Kirche mit den Künsten erneuern. Doch die Kräfte reichen – nach dem Abklingen der Romanik – für einen solchen Neuanfang nicht aus.

Das wird besonders deutlich an der cäcilianischen Bewegung. Sie ist ambivalent: auf der einen Seite eine gewaltige und beeindruckende Anspannung der organisatorischen Kräfte, eine Reinigung und Konzentration, eine Hebung der Qualität des Singens und Musizierens, ein neues Bewußtsein der Würde des Gottesdienstes und des engen Zusammenhangs von Musik und Liturgie. Auf der anderen Seite aber auch viel Rechthaberei und Lieblosigkeit, viel Drohgebärde und Denunziantentum, viel herrisches Auftrumpfen und ein heute kaum mehr vorstellbares Maß an Intoleranz – auf katholischer Seite fast noch mehr als in der stärker zersplitterten protestantischen Szenerie. Gewiß, der Kampf der Puristen um die »Reinheit der Tonkunst« war erfolgreich: Vieles Primitive und Seichte verschwand, ältere Schichten der Kirchenmusik wurden neu erschlossen, die Frühklassik gewann ihr Leben zurück, der Gregorianische Choral – den freilich schon die Mönche von Solesmes wiedererweckt hatten – zog neuerlich in die deutschen katholischen Kirchen ein, viele Kirchenchöre wurden neu gegründet. Das alles sind unzweifelhafte Verdienste. Aber, so fragt man sich heute, mußte das alles damit erkaufte werden, daß man im Cäcilianismus nur *eine* Richtung gelten ließ, daß man die Kirchenmusik der Wiener Klassik als »Musik der Hure Babylon« aus den Gottesdiensten wies, daß man einem Meister wie Joseph Haydn »bierselige Heiterkeit« vorwarf und ihm nachsagte, er spiele mit Würfel- und Becherklang? Man schämt sich noch heute fast darüber, wie Franz Xaver Witt einen so viel Größeren wie Josef Rheinberger zurechtgewiesen hat – nicht zu reden von den Belehrungen, die Anton Bruckner von ihm wegen eines chromatischen Vorhalts erfuhr. Das Kunstrichtertum der frühen Führer des Allgemeinen Cäcilien-Vereins mag uns heute belustigend anmuten – zu seiner Zeit hat es doch Gräben aufgerissen und Wunden hinterlassen.

⁷ Frühester Beleg: A. F. Rio, *De l'art chrétien* (1836); vgl. P. L. Koch, *Christliche Kunst. Zur Genese und Klärung eines Begriffs*. München 1995 (Begegnung. Hefte für den Dialog zwischen Kirche und Kunst 1) 6-10.

Glücklicherweise sind wir, ein Jahrhundert später, von jener Verbissenheit, jenem re-
pristinierenden Eifer, jener rückwärtsgewandten Sicht weit genug entfernt, um gelasse-
ner urteilen zu können. Auch ist das allgemeine Bild der Musik am Ende des 20. Jahr-
hunderts ein anderes als vor hundert Jahren. So braucht auch die Kirchenmusik heute
nicht mehr ein Getto zu verteidigen und sich hinter Barrikaden zu verschanzen. Sie
darf manches leichter nehmen, darf sich manchen Zeittendenzen stärker öffnen, ohne
daß sich gleich der Verdacht regt, hier würden Prinzipien aufgegeben.

Die Gegenwart – weltlose Kirche, religionsferne Kultur?

Das heutige Verhältnis von Religion und Kultur (Kirche und Künsten) ist nicht auf ei-
ne einfache Formel zu bringen. In den einzelnen Künsten ist die Gesprächssituation
unterschiedlich. Es gibt weite Bereiche eines verhältnismäßig unproblematischen Zu-
sammenspiels, wo auch Begegnungen mit der Avantgarde möglich sind und eine
schroffe Trennung von außerkirchlicher und innerkirchlicher Kunstübung nicht be-
steht: Beispiele sind die moderne Kirchenarchitektur (Gaudí, Le Corbusier) und die
geistliche Musik. In beiden Bereichen hat sich die Beziehung zu einer konkreten Ge-
meinde und die Nähe zur gottesdienstlichen Praxis mit ihren liturgischen Erfordernis-
sen und Vorgaben wenigstens im Umriß erhalten. Weniger einfach ist die Situation im
Bereich der bildenden Kunst, bei den Kirchenfenstern, Andachtsbildern, kirchlichen
Gebrauchsgegenständen; das Spektrum der Probleme reicht vom faktischen Verschwin-
den des Bildes aus vielen Kirchen (auch im katholischen und lutherischen Bereich!) bis
zu der Schwierigkeit, Erwartungen der Gemeinden an Bilder mit den Autonomievor-
stellungen der Künstler zu harmonisieren. Am schwierigsten ist das Verhältnis von Kir-
che und Literatur; die Vielzahl der Probleme sei nur mit Stichworten angedeutet: neue
Bibelübersetzungen, die in den Kirchen nicht rezipiert werden; das Verschwinden der
Belletristik aus der Sichtweite der Gemeinden; mangelnde Publikationsmöglichkeiten
für junge Autoren im kirchennahen Bereich; Fremdheit und Distanz der Arrivierten
gegenüber kirchlichem Amt und kirchlichen Ausdrucksformen – die Reihe ließe sich
fortsetzen.

Doch auch positive Entwicklungen sind zu registrieren. So haben sich die Berüh-
rungsängste zwischen Kirchen und Künstlern im gleichen Maß verringert, in dem bei-
de Seiten auf den Versuch der Vereinnahmung verzichteten. Insofern unterliegt das Ge-
spräch zwischen Religion und Kultur heute nicht mehr den alten Fixierungen. Reli-
gion kann wieder ins Blickfeld der Kunst kommen, ohne daß die Art, *wie* sie ins
Blickfeld rückt, festgelegt ist. Zwei bis vor kurzem gültige Sätze gelten nicht mehr: er-
stens daß religiöse Kunst (im weitesten Sinn des Wortes) ausschließlich in den Binnen-
raum der Kirche gehört; zweitens daß Religion kein Thema der Künste sei. Auch
wächst das Bewußtsein, daß die aktuelle Religions- und Kirchenkrise keineswegs nur
Kirche und Religion angeht, daß sie vielmehr ein Teil der Kulturkrise der westlichen
Welt ist.

Es fehlt in der gegenwärtigen Kunst- und Literaturszene nicht an »Zeichen des Glaubens«, »Spuren des Transzendenten«⁸, »spirituellen Horizonten«. »Mit der Neuen Sensibilität ist allenthalben das Interesse an Religion gewachsen. Besonders mit Motiven der Aufarbeitung von Lebensgeschichten und der neuen Vergewisserung von Heimat wachsen vorsichtige Annäherungen an das religiöse Erbe« (Hans-Rüdiger Schwab). Neue Spiritualität und neue Symbolik bilden einen weiten »Hof« um das Zentrum des Glaubens. Hierher gehört die Sehnsucht nach neuen Tugenden wie Demut, Ehrfurcht und Aufrichtigkeit, nach einer »postmateriellen« Ethik, hierher gehören aber auch die vor allem im modernen Film (ich nenne nur Andrej Tarkowskij) sich ausbreitenden Überstiege, Verweise, Symbolisierungen. Der Himmel und die Engel sind erst durch den heutigen Film wieder zu »greifbaren« Erfahrungen für einen breiten Zuschauerkreis geworden. Hier kommt die Kunst ganz spielerisch dem Katechismus nahe. Aber auch Märchen, Sagen, Mythen steigen heute wieder zu literarischen Ehren empor, vom Kinderbuch bis zum Musikdrama. So spiegelt sich die Sinnsuche in der literarisch wie filmisch aufgegriffenen Artus-Sage (Tankred Dorst, Eric Rohmer, Robert Bresson), in Jürgen Syberbergs Parsifal-Adaption, in Gertrud Leuteneggers Auseinandersetzung mit dem Gilgamesch-Epos (»Lebewohl, gute Reise«).

Die stärksten Berührungen mit dem christlichen Glauben liegen wohl in der Darstellung menschlicher Grenzsituationen in heutigen Texten, Filmen und Theaterstücken. Hier herrscht auch – von den existentialistischen Textmustern der vierziger und fünfziger Jahre bis zur Gegenwart – die dichteste literarische Kontinuität. Die christlich identifizierbaren Abgründe von Bosheit, Schuld, Leid, Angst, Verzweiflung, Gottverlassenheit in der modernen Literatur können zweifellos auch dem säkularisierten Menschen verschüttete Zugänge zu alten biblischen Erfahrungen öffnen, mag sich in den Texten auch vielfach ein fragmentarisches, ja ruinöses Christentum artikulieren. Jedenfalls sind Kunst und Dichtung im Raum der Kirche nicht mehr der Gefahr der Isolierung und Gettobildung, der Erstarrung und des Akademismus ausgesetzt. Gegenüber den Frontverläufen des 19. Jahrhunderts wirkt die heutige Lage zwar spannungs-, aber auch aussichtsreicher.

Das gilt auch für die Kirchenmusik. Worin unterscheidet sich ihre aktuelle Situation von der zu Ende des 19. Jahrhunderts? Wohl am deutlichsten darin, daß sich ihr Sonderweg abseits der allgemeinen Entwicklung der Musik *nicht* fortgesetzt hat. Heutige Kirchenmusik grenzt sich nicht mehr mit dem Ausdruck des Bedauerns, des Trotzes oder der Resignation von der »anderen« Musik ab. Sie verwendet keine Zeit (oder nur noch wenig Zeit) auf Verselbständigungsstrategien. Sie will keine Geheimdisziplin für Insider sein. Und tatsächlich ist es ihr (in Maßen) gelungen, ihr Getto zu öffnen und in

⁸ So die beiden mit Recht beachteten Ausstellungen Wieland Schmieds in Berlin: Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts (1980) und: Gegenwart – Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit (1990).

der zeitgenössischen Musik präsent zu sein – Orgelkonzerte, Kirchenkonzerte, die keineswegs nur Gläubige anlocken, zeigen es. Der Organist Pfohl im Lübecker Mariendom aus Thomas Manns »Buddenbrooks« hätte heute durchaus die Chance, daß ihm einige zuhören, daß einige vielleicht sogar seine Fugen-Künste zu würdigen wissen. Das müßten nicht unbedingt »normale« Gottesdienstbesucher sein. Es könnten sogar ungläubige Kirchenbesucher sein. Das Neue wäre, daß sogar Ungläubige dann und wann die Kirchen besuchen – um der Musik, aber eben *um der geistlichen* Musik willen. Das ist neu gegenüber dem 19. Jahrhundert, wo die säkulare Welt sich allenfalls im Konzertsaal geistlich erbaute (man denke an Brahms' Deutsches Requiem!) und wo die Kirchenbesucher auf Künste im Kircheninneren keinen Wert legten.

Damit hängt, parallel, ein Zweites zusammen: das Verblassen der Formen von »Kunstreligion« im allgemeinen Musik- und Konzertbetrieb von heute. Auch hier ist der Unterschied zum 19. Jahrhundert frappierend, jener Zeit, in der einem kirchlichen Schonraum geistlicher Musik (mit langsam schrumpfender Tendenz) eine sich ausweitende Sphäre von Gefühls- und Naturreligion im weltlichen Bereich gegenüberstand. Spätestens bis zu Furtwängler, in abgeschwächter Form bis zu Karajan sind Beethoven-Sinfonien, Lisztsche Tondichtungen, Musik wie Wagners Walkürenritt *auch* als Ausdruck von Religion interpretiert worden. Bekenntnismusik für den Konzertsaal war ein eingeführtes und anerkanntes Genre. Das geht heute zu Ende: Die Säkularisierung hat längst auch die bürgerliche Gefühlsreligion erreicht. Mit Günter Wands Bruckner-Interpretationen hat sie sogar den größten katholischen Kirchenmusiker des 19. Jahrhunderts zu »entzaubern« begonnen – nicht zu seinem Schaden, wie ich meine; denn Bruckner kann auf »die Weihe der Kunst« gut verzichten, seine archaische Größe, seine religiöse Unmittelbarkeit treten dann nur noch mit größerer Deutlichkeit hervor.

Ein Drittes: Die evangelische wie die katholische Kirchenmusik hat im 20. Jahrhundert wieder Anschluß an die musikalische Avantgarde gefunden – nicht auf breiter Front, nicht bis in die kleinste Kirche hinein, versteht sich, aber doch auf angebbaren Feldern. Es ist bezeichnend, daß dies am besten dort gelang, wo man nicht versucht hat, einen eigenen religiösen Sprachstil zu entwickeln, sondern sich von Anregungen der deutschen und französischen Orgeltradition und der Sinfonik leiten ließ: bei den Franzosen, insbesondere bei Olivier Messiaen. Aber auch in Polen, in Spanien, in Lateinamerika, in den USA gibt es Ansätze. Umgekehrt ist geistlich-religiöse Musik – ich sagte es schon – in der Musik des 20. Jahrhunderts kein Fremdling mehr: Man braucht nur an Namen wie Schönberg, Strawinsky, Hindemith, Frank, Martin, Ligeti, Kagel, Penderecki, Schnittke zu erinnern.

Für die Kirchenmusik war immer kennzeichnend, daß sie ungeachtet der Entwicklung eigener Kirchenstile – prinzipiell die gesamte zeitgenössische Musik in die Kirche hineinholte und, wo immer möglich, in liturgische Musik umformte. Warum sollte das nicht eines Tages unter heutigen Bedingungen wiederum geschehen? Ohnehin sind im musikalischen Geschehen von heute Bewegungen des Ausgleichs unübersehbar: Vieles taucht ineinander, was bisher getrennt war; ein Synkretismus – keine Synthese! – vieler

Stile kündigt sich an. 200 Jahre nach Mozarts Tod stellt sich die Musikkultur der Welt als eine Einheit aus Gegensätzen dar. Ihr zeitlicher und räumlicher Aufbau wird überblickbar: von der abendländischen Musik, welche die Volksmusik zu höherer Kunst entwickelt und den Grundstock der Welt-Musikliteratur schafft (Walter Wiora), bis hin zu den heutigen Formen einer pluralistischen Musikkultur, in der europäische, asiatische, indische, afrikanische, lateinamerikanische Kulturelemente nebeneinander wirksam sind und in der, neben dem Europäisch-Zerebralen, sich vieles andere über die ganze Erde ausgebreitet hat – der Jazz, das Variété, die südamerikanischen Tänze, Blues, Rock und Pop, Rumba und Raga (man könnte die Reihe ins Endlose erweitern). In dieser Landschaft sollte Platz sein auch für eine künftige Kirchenmusik, deren Gestalt wir noch nicht im einzelnen kennen, und in ihr für Chöre und Orgeln, Sänger und Spieler. Kirchenmusik ist ja kein bloßes Traditionsgut. Sie ist etwas Neues, Glühendes, eine Musik – wie Messiaen gesagt hat –, »die sich wiegt, die singt [...], die ein neues Blut ist, eine sprechende Gebärde, ein unbekannter Duft, ein Vogel ohne Schlaf«. Wer ihr folgt, muß den Durchbruch zum Jenseitigen, Unsichtbaren und Unsagbaren wagen, hinein in die – wiederum Messiaen – »ekstatischen Wirbel, Feuerschwerter und Lavaströme der Schöpfung«. Das kann nicht immer in jedem Augenblick des Alltags gegenwärtig sein. Der Dienst der Kirchenmusiker kennt auch Enttäuschungen, Krisen und Flauten. Doch ich wünsche allen, die hier versammelt sind, daß sie manchmal die verwandelnde Kraft der Musik erfahren, daß sie von ihr mitgerissen werden in eine neue Wirklichkeit hinein. Das ist Glück, und vor solchem Glück muß aller Streit – auch der zwischen Reformern und Traditionalisten, Liturgikern und Musikern – verblasen.

Ich komme zum Schluß. Das Zweite Vatikanische Konzil hat in seiner Pastoralkonstitution über die Kirche in der Welt von heute zwei wichtige Züge der modernen Kultur anerkannt: ihre Pluriformität und ihre Eigengesetzlichkeit. Von diesem Ausgangspunkt müßte ein Gespräch zwischen der Kirche und den Künsten möglich sein. Zunehmend wird das Nebeneinander einer weltlosen Kirche und einer religionslosen Welt von beiden Seiten als unbefriedigend empfunden. Beide Seiten könnten, ja müßten also aufeinander zugehen. Freilich, das wird Zeit brauchen. Bis zur Inkulturation der Kirche in die »ungleichzeitigen« Kulturen und Künste der gegenwärtigen Welt ist noch ein weiter Weg zurückzulegen.

II. Preisverleihungen der Stiftung Bibel und Kultur

1988

Die Stiftung Bibel und Kultur verleiht den Preis für das Jahr 1988 Herrn Professor HELMUTH RILLING, dem Dirigenten und Interpreten geistlicher Musik, dem Leiter der Internationalen Bachakademie, der sich in seinem vielfältigen künstlerischen Schaffen der biblischen Wahrheit verpflichtet weiß und biblische Inhalte, die von Johann Sebastian Bach vertont worden sind, einer breiten Öffentlichkeit nicht nur bei uns, sondern auch international vermittelt und damit Menschen unserer Zeit einen erneuten Zugang zur biblischen Tradition und zur abendländischen Kultur ermöglicht.

Ansprache anlässlich der ersten Preisverleihung

*Bundespräsident Prof. Dr. Karl Carstens
Vorsitzender der Stiftung*

Ich begrüße Sie im Namen der Stiftung Bibel und Kultur herzlich. Diese Stiftung wurde vor einem Jahr gegründet. Ihrem Kuratorium gehören katholische Christen, evangelische Christen und Juden an. Die Stiftung will die Bedeutung der Bibel für das kulturelle und öffentliche Leben in Deutschland fördern. Kulturschaffende, die Themen der Bibel vermitteln und darstellen, sollen von der Stiftung eine Unterstützung erhalten.

Bibel und Kultur oder, anders gesagt, die Ausstrahlung der biblischen Botschaft in den Bereich der Kultur ist ein uraltes Thema. Unter den geistigen Kräften, die den abendländischen Kulturkreis geprägt haben, steht die Bibel wohl an erster Stelle. Die mittelalterliche Architektur liefert dafür ein besonders eindrucksvolles Beispiel. Romanische und gotische Kirchen und Klöster, Dome und Kathedralen in allen europäischen Ländern waren Ausdruck tiefer Frömmigkeit und zugleich Symbol des Ewigen in der diesseitigen Welt ebenso wie die Synagogen, von denen die älteste deutsche in Worms, die aus dem Jahre 1034 stammte, 1938 einem Brandanschlag der Nationalsozialisten zum Opfer fiel. Bis in unsere Zeit haben große Künstler Kirchenbauten geschaffen. Ich nenne Le Corbusier, Dominikus Böhm, Helmut Striffler.

Die bildende Kunst widmete sich jahrhundertlang biblischen Themen. Das Leben Christi, seine Kreuzigung, seine Auferstehung, Maria, die Mutter Gottes, die Jünger, die Apostel, die Heiligen, und aus dem Alten Testament Mose vor dem brennenden Dornbusch, die Tafeln mit den Zehn Geboten, die Propheten Jesaja, Jeremia und Ezechiel, König David und König Salomo, Abraham und Isaak, Kain und Abel, Adam und Eva wurden unzählige Male dargestellt. Sie verkörpern die Geschichte der Malerei während vieler hundert Jahre.

Auch die Dichtung wandte sich früh biblischen Themen zu. Seit Karl dem Großen war die deutsche Dichtung jahrhundertlang das Werk von geistlichen Autoren. Die deutsche Sprache ist durch die Bibel entscheidend geprägt worden. Der Abt Rhabanus Maurus im 9. Jahrhundert, Roswitha von Gandersheim im 10. Jahrhundert und später Luther, Paul Gerhardt, Spee von Langenfeld, Angelus Silesius, Klopstock, Matthias Claudius und in diesem Jahrhundert während der Zeit der nationalsozialistischen Verfolgung Jochen Klepper, Dietrich Bonhoeffer, Rudolf Alexander Schröder, Reinhold

Schneider, Nelly Sachs, Marie-Luise Kaschnitz sind in ihrer Dichtung von der Bibel beeinflusst worden ebenso wie der große jüdische Religionsphilosoph Martin Buber.

Zum Bereich der Kultur gehört natürlich auch die Wissenschaft. Auch sie war Hunderte von Jahren durch die biblischen Lehren geprägt und zugleich begrenzt. Aber mit dem Aufbruch in die Neuzeit und vor allem mit der Aufklärung schwand der Einfluß der Religion auf die Wissenschaft. Die Wissenschaft rühmte sich, daß sie von jeder religiösen Begrenzung frei sei. Vernunft und Erkenntnis, die auf wissenschaftlicher Forschung beruhten, seien, so wurde gesagt, die allein maßgebenden Kriterien.

Das galt auch für die Erziehungswissenschaft. Zwar nehmen einige der deutschen Länderverfassungen, die nach 1945 entstanden, auf Gott und das religiöse Bewußtsein Bezug. So heißt es in der Verfassung von Baden-Württemberg in Artikel 12: »Die Jugend ist in der Ehrfurcht vor Gott, im Geiste der christlichen Nächstenliebe, zur Brüderlichkeit aller Menschen und zur Friedensliebe, in der Liebe zu Volk und Heimat, zu sittlicher und politischer Verantwortlichkeit, zu beruflicher und sozialer Bewährung und zu freiheitlich demokratischer Gesinnung zu erziehen.«

Und in der Verfassung von Nordrhein-Westfalen steht in Artikel 7 der lapidare Satz: »Ehrfurcht vor Gott, Achtung vor der Würde des Menschen und Bereitschaft zum sozialen Handeln zu wecken ist vornehmstes Ziel der Erziehung.« Ich leite daraus die verfassungsmäßige Pflicht der Universitäten und Schulen in diesen und mehreren anderen Bundesländern ab, die Ehrfurcht vor Gott zu lehren. Davon ist aber, wie mir scheint, nicht viel übriggeblieben. Ein Kultusminister hat gesagt, er sei froh, wenn wenigstens noch die Religionslehrer an Gott glaubten. Als ich vor kurzem mit einem Studenten der Pädagogik ein Gespräch führte und ihm den eben zitierten Artikel der Verfassung von Nordrhein-Westfalen vorlas, war er ganz verwirrt. Er sagte, er hätte von dieser Verfassungsbestimmung niemals etwas gehört, und er müßte mir leider sagen, daß, wenn er diesen Satz, daß Ehrfurcht vor Gott das vornehmste Erziehungsziel sei, in seinem pädagogischen Seminar vorlesen würde, er auf völliges Unverständnis stoßen würde.

Ich möchte mich mit diesem Zustand nicht zufriedengeben. Ob es allerdings gelingt, mit Hilfe der Stiftung Bibel und Kultur den Dialog zwischen Religion und Wissenschaft, vor allem der Erziehungswissenschaft, wieder in Gang zu bringen, muß sich zeigen. Aber mir scheint, es ist des Nachdenkens wert, und vielleicht sollten wir einen Anfang machen und anregen, daß die Erziehungswissenschaft sich mit dem Satz »Gottesfurcht überwindet die Angst« befaßt – in einer Zeit, in der so viele Menschen von Angst gepeinigt werden.

Viele deutsche Aussiedler, die jetzt aus der Sowjetunion zu uns kommen, nehmen als kostbarsten Besitz ihre alten Bibeln mit – unansehnlich gewordene, vergilbte und zerlesene Bücher – und sie berichten, wieviel Trost und Kraft ihre Großeltern, ihre Eltern, sie selbst in den Zeiten der schlimmsten Bedrückung daraus gewonnen haben. Sie zitieren den 118. Psalm: »In der Angst rief ich den Herrn an, und der Herr erhörte

mich und tröstete mich.« Ich meine, dieses Beispiel könnte auch in der Erziehung der jungen Menschen bei uns einen Platz finden.

In besonderem Maße ist die Musik Kündlerin der biblischen Offenbarung von den frühen Anfängen bis in die Gegenwart. Unter den deutschen Komponisten nenne ich:

Pachelbel, Buxtehude, Schütz, Johann Sebastian Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy bis hin zu Schumann, Brahms, Bruckner und Reger. Sie haben Werke von unvergleichlicher Kraft zu biblischen Themen geschaffen. Ihre Lieder und Motetten, Oratorien, Messen, Passionen und Requien beherrschen das musikalische Leben bis in unsere Tage. Mehr als in irgendeiner anderen Kulturgattung ist der Geist der Bibel in der Musik bis heute ungebrochen. Der Leipziger Thomaskantor hat kürzlich gesagt, daß von der Bachschen Musik in unserer Zeit die stärkste religiöse Wirkung auf die Menschen ausgehe, sowohl auf die in der DDR wie auch auf die Menschen in der Bundesrepublik Deutschland.

Die Stiftung Bibel und Kultur freut sich daher, den ersten Preis einem Musiker, dem großen Bach-Interpreten Professor Helmuth Rilling, überreichen zu können.

Aber wir möchten damit keineswegs eine einseitige Richtung festlegen. Wir sind offen für die vielen Zeugnisse christlichen Glaubens und der biblischen Botschaft in allen Sparten der Kunst und möchten diejenigen, die sich durch die Zielsetzung unserer Stiftung angesprochen fühlen, ermutigen, uns auf ihre Arbeit hinzuweisen. Wir möchten damit einen Beitrag zur Stärkung des Glaubens in unserer Zeit leisten, denn wir sind davon überzeugt, daß unser Volk, daß die Welt Schaden nehmen würde, wenn die religiöse Dimension im Bewußtsein der Menschen schwinden würde.

Die Stiftung steht erst am Anfang. Um ihre Aufgabe erfüllen zu können, braucht sie Freunde und Förderer. Wir haben bereits Anlaß, denen zu danken, die ihr ihre Unterstützung zugesagt haben. Wir freuen uns auf die Begegnungen mit Künstlern und Wissenschaftlern und mit Förderern, die sich zu unserer Stiftung hingezogen fühlen.

Ich danke allen Anwesenden für ihr Erscheinen.

Peter Kreyszig

Laudatio für Helmuth Rilling

Einen Musiker ehrt man am besten und unmittelbarsten, indem man aufgeschlossen anhört, was er für uns hörbar zu machen sucht. Dem sollten wir nicht allzulange reflektierend im Wege stehen. Und angesichts der sehr unterentwickelten Neigung des Laudanden – ich nehme an, das ist die korrekte Bezeichnung für das willenlose Opfer in einer Laudatio – angesichts seiner unterentwickelten Neigung also für eine öffentliche Beschäftigung mit seiner Person ist ein »andante quasi allegretto« die Gangart, die wir möglichst nicht unterschreiten sollten. Dennoch hat die Stiftung »Bibel und Kultur« bei dieser Erstverleihung ihres Preises Anspruch darauf, daß erkennbar und plausibel werde, warum sie mit diesem Preisträger ihren Weg beginnt. Und für die Freunde der Arbeit Helmuth Rillings, seien sie ihre Adressaten oder Mitgestalter, erscheint es nach rund dreißig Jahren seines Wirkens in dieser Stadt und über sie hinaus sicher nicht vorzeitig, einmal kurz innezuhalten und das innere Fundament dieses Wirkens in den Blick zu nehmen. Wir haben das der neuen Stiftung aufrichtig zu danken, daß sie durch ihre Wahl dazu Anlaß und Gelegenheit geschaffen hat.

Bevor wir das innere Fundament von Helmuth Rillings Wirken beschreiben, sollte allerdings das äußere nicht ganz vergessen werden. Daß er seit dem 1. Oktober 1957 bis zum heutigen Tage Kantor an der Gedächtniskirche in Stuttgart geblieben ist und in dieser Eigenschaft drei Dekane und ebensoviele geschäftsführende Pfarrer erlebt und unverdrossen überdauert hat, wissen keineswegs alle, die ihn kennen. Bis zur Gründung der Internationalen Bachakademie hier in Stuttgart im November 1981 waren seine sonstigen Tätigkeiten wie der Lehrauftrag an der Kirchenmusikschule Spandau (1963–66) und die Chorleitungsprofessur an der Staatlichen Musikhochschule in Frankfurt (1969–85) vergleichsweise episodisch, so wichtig sie als Stationen waren. Die ungebrochene kirchenmusikalische Kontinuität in Stuttgart ist nicht nur persönliche Anhänglichkeit für ein nicht unwichtiges Stück heimatlichen Bodens und schon gar nicht etwa die Frucht wacher und intensiver gesamtkirchlicher Haltebestrebungen über Jahrzehnte hin. Diese Kontinuität ist vielmehr wirklich und wesentlich ein freier Ausdruck für Helmuth Rillings Selbstverständnis als eines Musikers der Kirche.

Dies nun freilich in einem umfassenderen und tieferen Sinne, als es der herkömmlichen protestantischen Auffassung von Kirchenmusik seit der Aufklärung entspricht und wie sie hier bei uns in Württemberg durch die feindlichen Zwillinge Rationalismus und Pietismus besonders nachhaltig geprägt wurde. Es war eine gemeinsame Entdeckung, die wir in zweieinhalb Jahrzehnten engster freundschaftlicher Zusammenarbeit in der Gemeinde und seither in der Bachakademie weidlich diskutiert und auch

ausexperimentiert haben, nachdem Paul Tillichs Theologie der Kunst sie uns erschlossen hatte. Diese Grundeinsicht lautet für uns seither:

Wenn Gott sich uns Menschen mitteilt – in dem Offenbarungsgeschehen, das wir »Gottes Wort« nennen –, so geschieht das in universaler Weite in Natur und Geschichte als der Wirklichkeit, die Gott geschaffen hat. Wir Menschen empfangen und deuten diese Selbstmitteilung Gottes vornehmlich im menschlichen Wort. Denn Sprache konstituiert uns Menschen nun einmal als geistige Wesen; und Gottes letztverbindliche Selbstmitteilung an uns geschah darum in der Gestalt eines lebendigen Menschen, Jesus von Nazaret, den wir deshalb »Gottes Sohn« nennen. Aber dieser Primat des menschlichen Wortes als Medium des Empfangens und Deutens der Selbstmitteilungen Gottes bedeutet nun eben nicht, daß diese seine Selbstmitteilung sich auf das Medium Sprache beschränke! Nicht nur Worte können transparent werden für die verborgene Wirklichkeit Gottes, sondern eben auch Bilder, Klänge, Gegenstände der Natur oder Ereignisse der Geschichte. Sie können zu sakralen Symbolen und damit durchscheinend für die Wirklichkeit Gottes werden. Kirchenmusik – nein, Musik überhaupt! – kann deshalb als Möglichkeit für die Selbstmitteilung Gottes nicht einfach auf spezifisch religiöse Veranstaltungen – den Gottesdienst beispielsweise – eingeschränkt werden. Sie kann für die Äußerung und die Verinnerlichung von Glauben auch nicht bloß als Akzidens, als Beigabe verstanden werden; weder als ästhetisches Ornament oder gemütlicher Zierat noch auch als geflissentliche Dienerin theologischer Aussagen, die sie lediglich zu illustrieren hätte. Sie ist vielmehr ein eigenständiges Element, nicht nur Umrahmung von gesungenen, gesprochenen, geschriebenen oder auch nur gedachten Worten. Sie ist insofern eigenständig, als sie den Wörtern, die wir Menschen für »Das Wort« zu suchen und zu finden uns bemühen, eine Sinniefe erschließen kann, die sie zuvor für uns nicht hatten. Und indem sie sich oft unmittelbar an unsere Seele wendet, kann sie manchmal Worte überflüssig machen oder durch ihre Gegenwart neue erfordern. So kann Musik zu einer eigenständigen Form von Verkündigung werden. Dessen bin ich damals als neuer Pfarrer an der Gedächtniskirche auch dadurch sehr rasch innegeworden, als der erste Mensch, den ich dort in die Kirche wieder aufzunehmen hatte, sich als ein durch Rillings Kirchenmusik Bekehrter bekannte, nicht etwa durch meine Bemühungen als Prediger! Und der letzte bisher, von dem ich durch eigene Kenntnis weiß, war ein japanischer Sänger, Teilnehmer der zweiten Sommerakademie in Tokio, der uns bei der dritten als eben neu getaufter Christ begrüßte!

Folge dieser eben beschriebenen theologischen Grundeinsicht aber war die Erkenntnis, daß jede musikalische Epoche mit *ihren* Mitteln und Möglichkeiten, mit *ihrem* instrumentalischen Können und *ihren* kulturellen Gegebenheiten transparent für die religiöse Tiefendimension der Kunst werden kann und muß. Das hat stilistische Konsequenzen. Es schließt zum Beispiel den Versuch aus, der eigenen Gegenwart zu entrinnen: etwa durch den Rückgriff auf historische Instrumente, Spielweisen, Stilbindungen oder Besetzungen oder auch durch das Postulat einer »zeitlosen Objektivität« – sofern

es das überhaupt geben kann. Wo Helmuth Rilling sich historischer Reminiszenzen bediente – wie etwa der Rekonstruktion von Gottesdiensten der Bach-Zeit – geschah dies immer mit der sorgfältig reflektierten Zielsetzung, der Gegenwart dadurch mehr innezuwerden, und nicht in dem Versuch, ihr zu entgehen.

Die Stilform, die dieser Bemühung um Transparenz für die Dimension der Verkündigung angemessen erscheint, ist Expressivität. Lassen Sie es mich so nennen, weil Expressionismus schon für die bildende Kunst beschlagnahmt ist. Was das im Gegensatz zu bloß gefühlsmäßiger Dramatik oder zu romantisierender Empfindsamkeit bedeutet, kann am ehesten verstehen, wer Rillings Proben mit Chören und Orchestern mehrfach miterlebt hat. Dort tritt nicht zuletzt auch für die Mitwirkenden immer klarer hervor, wie da nicht ein autonomer Formwille oder etwa ein Streben nach plakativer und populärer Wirkung am Werke sind, sondern wie der Ausdruck für die innere, die theologische Wahrheit von musikalischer Phrase und textlicher Aussage gesucht und immer neu auf den Prüfstand gestellt wird. Immer wieder einmal führt dies die Beteiligten – nicht nur den Dirigenten, bei dem man es sehen kann! – an den Bereich des Ekstatischen heran. Darüber mokieren kann sich eigentlich nur, wer Verkündigung im Bereich der Kunst wie der Kirche für ein bloß ästhetisches oder intellektuelles Geschäft hält!

Aus dieser tief und fest sitzenden Wurzel theologischer Überzeugung, daß Wort und Musik Ausdruck einer Wahrheit werden können, die nicht aus uns selber stammt, sondern eben »Wort Gottes« ist, erklären sich dann mühelos zwei im Grunde so verschiedene Erscheinungsformen von Helmuth Rillings Tätigkeit wie das Konzert auf höchstem Niveau einerseits und die öffentliche, »unverhohlene« Lehrveranstaltung andererseits, auf der das Niveau eine offensichtlich sekundäre Rolle spielt.

Im Konzert geht es um das Werk und seine Transparenz für die erhoffte und mit ganzem Einsatz angestrebte theologische Aussage. Dafür ist das beste erreichbare – und bezahlbare – stimmliche und instrumentale Können gerade gut genug. Dafür kann und muß notfalls fast bis zum Umfallen geprobt werden. Dafür muß er als Dirigent Gedächtnisleistungen von sich verlangen und in wochenlanger schärfster Konzentration erarbeiten, damit diesem erhofften und erbetenen Ereignis möglichst wenig menschliche Hindernisse im Weg stehen. Es ist relativ leicht, dies alles als äußeres Geltungsstreben zu verkennen und zu denunzieren, leichter jedenfalls, als die gleiche Unbedingtheit des Engagements zu verwirklichen; Mitwirkende und bei ihm Lernende wissen das am genauesten. – Wo aber jedes musikalische Geschehen grundsätzlich als geeignet für das unverfügbare Ereignis solcher Transparenz angesehen wird, erscheint die Frage »Kirche oder Konzertsaal« als eine zweitrangige, fast zweckbedingte Erwägung. Wo unsere kulturelle Gegenwart so viele Menschen in einer weitgehend säkularisierten geistigen Welt antrifft, wird dann unter Umständen der Export kirchlicher Gepflogenheiten schwierig oder gar problematisch – etwa was das seit Jahrzehnten strittige Thema des Beifalls bei geistlichen Oratorien anlangt. Sowenig Helmuth Rilling in der oft etwas engen kirch-

lichen Differenzierung zwischen »weltlich« und »geistlich« einfach zu verharren gewillt ist, sowenig läßt er sich seinen Grundansatz der Verkündigung von außen, von widerstrebenden Positionen her eindrücken. Deshalb hat er beispielsweise lieber die erste Moskaureise als Ganzes aufs Spiel gesetzt, als auf die Bachsche h-Moll-Messe als zentrales Aufführungswerk in Moskau zu verzichten, wie die dortigen Veranstalter von ihm wollten. So hat er durchgesetzt, daß seit langen Jahrzehnten erstmals wieder ein geistliches Werk mit so zentraler christlicher Aussage in der Hauptstadt der Sowjetunion erklang.

Es ist die allenthalben maßgebliche Weite des theologischen Ansatzes bei Rilling, der – in Paul Tillichs Worten ausgedrückt – es wagt, Religion als die inhaltliche Tiefendimension der Kultur zu betrachten und Kultur als die Form, in der Religion zum Ausdruck kommt, die ihn als einen ersten Preisträger für die Stiftung »Bibel und Kultur« empfohlen hat, wie ich hoffe. Es ist eine Entscheidung, die in diesem Sinne den Empfänger wie die Stiftung gleicherweise ehrt!

Der andere, nicht weniger wichtige Zweig des Wirkens Helmuth Rillings ist die Bemühung um Menschen. Sie sollen auf möglichst persönliche und lebendige Weise erfahren und lernen, daß und wie man mit seinem Können musikalisch fähig für die Vermittlung von Wahrheit und Sinn für unser Dasein werden kann. Zuerst muß ich da an die Tausende denken, die im Laufe von einem Vierteljahrhundert Kantatengottesdiensten in der Gedächtniskirche – oft als der Kirche ziemlich Fernstehende – sich plötzlich in ein Verkündigungsgeschehen einbezogen fanden, wo sie eigentlich nur »ein bißchen mitzusingen gedachten«. Aber auch die Chöre und Orchester sind da zu erwähnen, die das in jahrelanger Zuwendung von ihm nahegebracht bekamen: Gächinger Kantorei, Choral- und Figuralchor der Gedächtniskirche, Spandauer Kantorei, Frankfurter Kantorei, Stuttgarter Bach-Collegium und Kammerorchester, Studentenensembles an den Hochschulen in Berlin-Spandau und Frankfurt, die vielen Ensembles der Konzerte von den USA bis Japan und vor allem in den Ländern des Ostblocks, bei denen er als Dirigent und Lehrer zu Gast war und ist. Dazu die Sommerakademien von Oregon und Stuttgart, von Prag, Tokio und Sendai, die Festivals auf vielen Kontinenten wie die Kurse der Internationalen Bachakademie hier in dieser Stadt. Überall in Konzerten und Lehrgängen wurde ja nicht nur musikalisches Know-how vermittelt, sondern das Wesen musikalischer Gestaltung aus dem Hören auf die Dimension der Tiefe erschlossen – stets mit gleicher, wohlvorbereiteter Intensität und Sorgfalt, gleichgültig, ob es sich um begeisterte Laien oder hochqualifizierte Berufsmusiker und eigenständige Interpreten handelte.

Es ist Helmuth Rilling dabei gelungen, kulturelle Grenzen zu überschreiten und sie durchlässiger machen zu helfen, wo das nicht wenig menschlichen Mut, politischen Takt und persönliche Integrität erforderte: wie etwa für das erste Brahms-Requiem seit dem Krieg 1939–45, das von einem deutschen Ensemble in Israel gesungen wurde; für die Bach-Passionen in Japan; für alles, was durch sein Wirken im Vorstand der Inter-

nationalen Bach-Gesellschaft in der DDR und an Kontakten nach hier erstmals kulturell ins Rollen kam; für die Reisen nach der ČSSR und Polen; für die jahrzehntelange, ebenso beharrliche wie lautlose Unterstützung kirchenmusikalischer Arbeit in der DDR – finanziell wie fachlich.

Aus alledem ist ein unglaublich dichtes Netz ganz persönlicher Verbindungen und freundschaftlichen Vertrauens zwischen ihm und sehr vielen Menschen in diesen Bereichen erwachsen – nicht zuletzt deshalb, wie ich meine, weil Helmuth Rilling sich in dem, was er da jeweils erdachte, plante und verwirklichte, niemals als Solist empfand und verhielt, sondern als einen mit vielen ähnlich Gesinnten in der Sache Verbundenen. Er hat sich von solchem freundschaftlichen Verstehen und dem loyalen Engagement dieser Vielen immer mitgetragen gewußt – und es ihnen immer wieder auch ganz persönlich zu danken verstanden.

Verehrte festliche Versammlung, lieber Helmuth Rilling: Unser theologischer Nähr- und Ziehvater Paul Tillich hat dem Protestantismus im Blick auf dessen kulturelle Wirksamkeit bescheinigt, er besitze wesentlich mehr Affinität zum Akustischen als etwa zum Optischen. Dieser Festakt ist dafür eine ganz unbestreitbare Bestätigung; allerdings ohne daß dies für uns Anlaß zu irgendwelchen Gewissensbissen sein müßte. Denn er macht durch seinen ersten Preisträger hinreichend deutlich, daß dieser Hang zum Akustischen weder von der theologisch-geistigen Substanz noch von der kulturell-geographischen Reichweite her gesehen etwa eine Engführung zu bedeuten braucht. In diesem Sinn steht weder unserer herzlichen Mitfreude etwas im Wege noch brauchen wir mit unseren Erwartungen im Blick auf dein zukünftiges Wirken allzu vorsichtig zu sein.

1989

Die Stiftung Bibel und Kultur verleiht den Preis für das Jahr 1989 Herrn Dr. h. c. KARL-ALFRED ODIN, dem erfahrenen Publizisten und kundigen Berichterstatter, der sich in seinem langjährigen journalistischen Wirken stets der Wahrheit der Bibel verpflichtet wußte und einer großen Leserschaft nahegebracht hat, welche Bedeutung der Bibel für die Christenheit in aller Welt sowie für Gesellschaft und Kultur in unserer Zeit zukommt.

Die Stiftung Bibel und Kultur verleiht den Preis für das Jahr 1989 Herrn Professor D. SCHALOM BEN-CHORIN, dem jüdischen Publizisten und Theologen, der 1935 Deutschland verlassen mußte und in Israel eine neue Heimat fand, der sich noch während des Krieges für ein neues christlich-jüdisches Gespräch einsetzte und der wie kein anderer in Deutschland als Schriftsteller und Lehrer die biblischen Überlieferungen für ein neues gegenseitiges Verstehen von Juden und Christen ausgelegt und damit Brücken geschlagen hat.

Landesbischof i. R. Prof. D. Eduard Lohse

Laudatio für Karl-Alfred Odin

Das Kuratorium der Stiftung Bibel und Kultur hat den einen der beiden heute zu verleihenden Preise Herrn Dr. h. c. Karl-Alfred Odin zuerkannt. Damit soll ihm dankbare Anerkennung dafür bezeugt werden, daß er in seinem publizistischen Wirken einer großen Leserschaft immer wieder die Bedeutung nahegebracht hat, die der Bibel für die geistige Welt unserer Zeit zukommt. Seit mehr als einem Vierteljahrhundert gehört er der Redaktion der Frankfurter Allgemeinen Zeitung an, innerhalb derer ihm die besondere Aufgabe zukommt, die kirchliche, konfessionspolitische und religiöse Entwicklung zu beobachten und über sie zu berichten. Da er zugleich auch in der politischen Redaktion seines Blattes mitwirkt, ist ihm die Möglichkeit geboten, die Situation der Kirchen sowie den Prozeß der Annäherung zwischen den Konfessionen in den großen Rahmen der gesellschaftlichen Entwicklung einzuordnen und in der Bedeutung für Staat und Öffentlichkeit umfassend zu würdigen.

Durch seinen vorangegangenen Lebensweg war Karl-Alfred Odin auf das beste auf diese weitgespannte Aufgabe vorbereitet, der er mit Hingabe, Umsicht und kundigem Blick dient. Am 4. Juni 1922 in Leipzig geboren, besuchte er dort ein humanistisches Gymnasium. Durch Elternhaus und Schule wurde er mit der hohen geistigen Kultur des Sachsenlandes vertraut gemacht. Schon gegen Ende der Schulzeit traf er die Entscheidung, Journalist zu werden. Ehe er als Soldat in den Krieg ziehen und Zeiten der Gefangenschaft durchleiden mußte, begann er zunächst das Studium der Rechtswissenschaft und Philosophie und sammelte als Volontär erste publizistische Erfahrungen. Konnte er bereits während der Kriegsgefangenschaft in Montpellier die Anfangsgründe der Theologie unter Anleitung von Ernst Bizer und Friedrich Lang kennenlernen, so nahm er nach der Heimkehr das Studium der Theologie in Erlangen auf. Werner Elert und Walther von Loewenich waren unter seinen Lehrern diejenigen, die ihn vor allem auf der einen Seite mit der strengen Schule des Denkens, auf der anderen Seite mit der Freude an der Historie und der aus ihr erwachsenden geistigen Liberalität vertraut machten. Nach Beendigung des Studiums trat er zunächst in das politische Ressort der Nürnberger Zeitung ein und übernahm 1953 die Leitung des Landesdienstes Hessen des Evangelischen Pressedienstes.

Seit 1961 schreibt Karl-Alfred Odin für die Frankfurter Allgemeine Zeitung und hat sich im gesamten deutschen Sprachbereich durch seine journalistische Tätigkeit hohes Ansehen erworben. Unermüdlich unterwegs, um am jeweiligen Ort kirchlicher Ereignisse sich als Augenzeuge selbst ein Bild machen zu können, weiß er mit beständiger Zuverlässigkeit Vorgänge, Krisen, Neuansätze und ökumenische Entwicklungen zu beschreiben und diese sowohl von den sie bestimmenden geschichtlichen Voraussetzun-

gen wie vor allem von den biblischen Impulsen und Motiven her zu erhellen. Von dieser zuletzt genannten Seite seiner reichhaltigen journalistischen Tätigkeit soll hier unter drei Gesichtspunkten kurz gesprochen werden, um darzutun, was Kirche, Theologie und Öffentlichkeit diesem aufmerksamen Beobachter und gebildeten Berichterstatter zu danken haben.

Zunächst: (1.) Daß die evangelische Christenheit die Quelle ihrer Kraft nirgendwo anders als in dem Wort der Bibel findet, hat Karl-Alfred Odin stets hervorzuheben und vor allem Gliedern wie Dienern der Kirche mit liebevoller Beharrlichkeit zum Bewußtsein zu bringen verstanden. Krisenhafte Erscheinungen, wie sie sich zu Ende der sechziger und Beginn der siebziger Jahre an manchen Stellen im kirchlichen Leben zeigten, wußte er mit treffendem Urteil darauf zurückzuführen, daß sichtbar werdende Schwächen nicht so sehr von den Rändern kirchlichen Lebens, sondern aus nachlassender Kraft im Zentrum zu erklären seien. Wo man aufhörte, die Bibel zu lesen, da erlahmte alsbald auch die Teilnahme an Gottesdiensten und am Leben der Gemeinden. Umgekehrt aber erwies sich, daß erneut wirksam werdende Aufmerksamkeit auf das Studium der Bibel frische Impulse zu vermitteln imstande war. So konnte der Kirchentag den Tiefpunkt seiner Entwicklung, wie er Anfang der siebziger Jahre eingetreten war, überwinden und in von Mal zu Mal steigender Zahl erneut Zehntausende meist junger Menschen zur Bibelarbeit versammeln. Indem er mit dem scharfen Auge eines zugleich kritischen wie innerlich beteiligten Chronisten darauf hinwies, wo immer sich neue Ansätze im Studium wie auch in der Verkündigung der biblischen Botschaft zeigten, wußte Karl-Alfred Odin, Mut zu wecken, sich auf das alte Wort der Heiligen Schrift einzulassen und seine unvermutete Aktualität wieder zu entdecken. Pastoren und Gemeinden, aber auch die gebildete Öffentlichkeit erinnerte er bei vielen Gelegenheiten daran, daß es vor allem anderen Sache der Kirche ist, das Wort Gottes zu verkündigen und den Menschen unserer Tage Zugänge zur Bibel zu öffnen. So rief er seinen Lesern innerhalb wie außerhalb der Kirchen ins Gedächtnis, daß der Anspruch auf Verbindlichkeit im Reden der Christen wie auch der Kirche allein Gottes Wort gebührt.

Sodann: (2.) Über diesen der Kirche gestellten Auftrag nachzudenken und ihn in der Vielgestaltigkeit der mit ihm verbundenen Aspekte verständlich zu machen ist der wissenschaftlichen Theologie aufgegeben. Deren Arbeitsweise, insbesondere auf dem Feld der Bibelwissenschaft, zu erläutern und interessierten Lesern nahezubringen, hat Karl-Alfred Odin sich stets angelegen sein lassen. In vielen Buchbesprechungen hat er neuere wissenschaftliche Veröffentlichungen vorgestellt. Vor allem aber hat er in umfangreichen eigenen Darlegungen immer wieder kundige Einführungen in Methoden und Ergebnisse bibelwissenschaftlicher Forschung gegeben. Dabei hat er gezeigt, wie diese mit der Geschichtswissenschaft, der Philologie und der Archäologie auf das engste verbunden ist. Indem auch unter diesem Blickwinkel die Zusammenhänge von Bibel und Kultur in Geschichte wie in Gegenwart beleuchtet wurden, wurde namentlich unter Gebildeten neues Interesse für die Bibel geweckt.

Beispielhaft für diese Seite seiner publizistischen Wirksamkeit seien die gediegen gearbeiteten Ausführungen genannt, die im Dezember 1987 zu den komplizierten Problemen erschienen, wie der Text des Neuen Testaments entstand und überliefert wurde. Daß man dank der breiten handschriftlichen Bezeugung des griechischen Neuen Testaments und vor allem der Papyrusfunde, die während des letzten halben Jahrhunderts gemacht wurden, den Urtext der neutestamentlichen Schriften mit einem weitaus höheren Grad an Sicherheit rekonstruieren kann, als dies in früheren Generationen möglich war, wußte Karl-Alfred Odin in klaren und allgemeinverständlichen Ausführungen darzulegen. Dabei machte er seinen Lesern deutlich, die Frage, wie der Text des Bibelwortes ursprünglich gelautet habe, stelle nicht nur ein wissenschaftliches Problem dar, sondern sei für die ganze Christenheit von grundsätzlicher Bedeutung. Denn von diesem Wort hänge letztlich ab, was in der Kirche gilt.

Und schließlich: (3.) Vom Bibelwort sind auch die christlichen Feiertage und Feste bestimmt. Deren Sinn hat Karl-Alfred Odin in bewundernswerter Treue in ungezählten Leitartikeln seiner Zeitung erläutert. Dabei wurde er nicht müde, die biblischen Erzählungen von Weihnachten, Karfreitag, Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten aufgrund eigener bibelwissenschaftlicher Studien wiederzugeben, die bestimmenden Akzente aufzuweisen und die – auch für die Kultur von Fest und Feier – bleibende Bedeutung der biblischen Zeugnisse in einprägsamer Weise zu erklären.

So wurde – um auch für diesen Zusammenhang ein Beispiel zu nennen – zum Bußtag des vergangenen Jahres in einer gründlichen biblischen Meditation der im Alten und Neuen Testament entwickelte Begriff der Umkehr erläutert, um den Sinn dieses Feiertages, dessen tiefere Bedeutung vielen Zeitgenossen kaum noch vor Augen steht, für die Gegenwart zu erhellen. Mit der christlichen Vorstellung von Buße verbindet sich – wie es näher ausgeführt wurde – nicht düstere Trauer, weltabgewandte Lebenseinstellung oder verschreckte Furcht, sondern Freude über die Rückkehr und Heimkehr zu Gott. Die so verstandene Buße aber ist – wie im Rückgriff auf die erste von Martin Luthers 95 Thesen abschließend ausgeführt wird – als Umkehr zu Gott nicht ein einmaliges Ereignis, sondern für die, die an ihn glauben, ist das ganze Leben eine immerwährende Buße.

Daß die Bibel mit ihrer Botschaft alle Bereiche des menschlichen Lebens umgreift und wie kein anderes Buch der Weltliteratur menschliche Kultur angeregt und befruchtet hat, haben aufmerksame Leser aus den vielen Aufsätzen aus der Feder von Karl-Alfred Odin lernen können. Mit der heute vorzunehmenden Preisverleihung ehren wir einen Interpreten der Bibel, der uns – nach den Worten des Evangelisten Matthäus – lehrt, wie man stets aufs neue aus deren Schatz Altes und Neues hervorholt, ohne daß dieser Schatz je zur Neige ginge.

Dr. h. c. Karl-Alfred Odin

Gedanken über Bibel und Pressefreiheit

Ich danke Ihnen für die Auszeichnung mit dem Preis der Stiftung Bibel und Kultur. Auf den ersten Blick erscheint es verwunderlich, daß ein Presseemann mit Bibel zu tun hat. Denn der Beruf bindet den Journalisten ans Aktuelle. Sein Interesse sind die Dinge dieser Welt. Vom Augenblick hat er den Namen Journalist, von *jour*, französisch Tag. Ins Blickfeld des Journalisten tritt die Kirche um so deutlicher, je offensichtlicher sie für das Tagesgeschehen etwas bedeutet. Das ist der Grund dafür, daß Häufigkeit, Umfang und Qualität der Berichte über die Kirche in den Zeitungen so schwanken.

In der Nachkriegszeit, in der es an politischen und administrativen Institutionen fehlte, sprang die Kirche in die Lücke. Darum berichteten damals die Zeitungen ausführlich über sie. In der allgemeinen geistigen Erschütterung bot die Kirche vielen, auch den Journalisten, eine Möglichkeit, sich Meinung zu bilden und Sinn zu finden. Darum war das auch eine Zeit des Lesens der Bibel. Selbst Auseinandersetzungen über theologische Fachfragen zu Gestalt und Auslegung der Bibel setzten sich damals als Streit in den Zeitungen fort, wie die Erinnerung an den Marburger Gelehrten Bultmann zeigt.

Das ist lange her. Die Kirche hat ihren festen Platz nach wie vor auf den Lokalseiten der Zeitungen. Für das örtliche Geschehen hat sie ihre Bedeutung bewahrt. Aber auf den Seiten des politischen Teils und Feuilletons erscheint trotz Ostdenkschrift, Konzil und Lutherjahr Kirche heute meist nur, wenn sich mit ihr Sensationen verbinden, wie die Bischofswahl in Köln oder Übergriffe des Staatsapparates gegen Kirche und Christen in der DDR. Am bösen Willen der Zeitungen liegt das nicht. Sie können der Kirche auf ihren Seiten nicht mehr Platz geben, als sie in den Köpfen und Herzen der Menschen hat.

Die Kirche ist die große Unbekannte geworden. Auch die Bibel ist aus dem Hauptteil der Zeitungen fast verschwunden. Zu Unrecht. Zeitungen sind Produkt und Instrument zugleich der säkularen Entwicklung. Ihr Auftrag ist Information und Unterhaltung: Information über das, was für den Leser und die Öffentlichkeit Bedeutung hat. Darum werden Zeitungen ihrer Pflicht zur Information nicht gerecht, wenn sie ausreichende Beobachtung der Kirche und Unterrichtung über sie versäumen. Christentum, Bibel und Kirche gehören zu den Wurzeln, aus denen sich vor zwölf Jahrhunderten das Deutsche gebildet hat. Sie haben die Geschichte Deutschlands seitdem mitgeprägt und haben bis heute geistigen Einfluß, wie sich selbst in der DDR wieder zeigt.

Über die Bindung der Geschichte und Kultur hinaus haben die Zeitungen mit der Kirche zweierlei gemeinsam: Beide haben als einziges Mittel das Wort, und zum Gedeihen brauchen beide Freiheit. Für Protestanten ist Freiheit eines der Schlüsselworte bei

der Ausbreitung der deutschen Bibel und des evangelischen Glaubens gewesen, Freiheit für das Wort, das Wort Gottes. Der Kampf für die Freiheit des Evangeliums hat den Boden bereitet, aus dem Jahrhunderte später Pressefreiheit erwuchs. Zur Zeit Luthers und seiner Gegner hat mit dem Aufschließen des Buchdrucks das fürs Volk publizierte Wort die Welt verändert. Das zunächst durch das Medium des Drucks erneuerte freie Wort hat sich bis heute als stärker erwiesen als die etablierten weltlichen und geistlichen Gewalten. Das freie Wort bediente sich des unscheinbaren Flugblatts. Jeder konnte es im Rock verstecken. Auf diese Weise wurde die Freiheitsflamme unbehindert durch die Schlagbäume von Ort zu Ort getragen. Luthers Flugschriften zogen zum ersten Male seit der Antike wieder den gemeinen Mann in den geistigen Kampf hinein. Für Freunde und Gegner wurde in den Flugschriften das Bibelwort zum Prüfstein, an dem sich Lüge von der Wahrheit schied. Um der Wahrheit des Wortes Gottes willen hieß die Forderung: Freiheit für das Wort. Am Anfang in der Reformation stand dabei allerdings zunächst nur die Forderung nach Freiheit der von den Evangelischen verkündigten Glaubenswahrheit. Zwar hat Luther gesagt: »Laßt die Geister aufeinanderplatzen.« Aber unter dem Eindruck der Bauernkriege und des Kampfs gegen die Schwärmer hat er diesen Satz später nicht wiederholt. Daß Freiheit erst herrscht, wenn sie auch Freiheit für die Wahrheit der anderen ist, haben alle Kirchen erst spät gelernt: Die Staaten waren vorangegangen. Ihre Toleranz freilich entstand nicht aus Achtung der Glaubenswahrheit, sondern weil sie als gleichgültig erschien. Die Freiheit, die sowohl das Wort der Bibel als auch die Presse zum Wirken brauchen, steht auf sicherem Grund aber erst, wenn sie sich auf die Achtung vor dem Gewissen stützt. Die Wahrheit setzt sich selber durch, mit dem Wort, ohne Gewalt der Menschen.

Laudatio für Schalom Ben-Chorin

In den Sprüchen der Väter, dieser Schatzkammer altjüdischer Wahrheit, finden wir die Mahnung Hillels: »Sei ein Schüler Ahrons, der den Frieden liebt, dem Frieden naheilt, der die Menschen liebt und sie zur Tora führt.« Mit diesem Spruch des großen Lehrers läßt sich Werk und Person von Schalom Ben-Chorin trefflich umschreiben. Er lädt uns gewissermaßen zu einer Exegese ad hominem ein, wobei uns die Sprüche der Väter den Weg weisen sollen.

Beginnen wir bei dem beherrschenden Stichwort, das zweimal genannt wird: Schalom, Friede, Versöhnung, Heil für alle Menschen: »der den Schalom liebt, der dem Schalom naheilt, der die Menschen liebt«, das ist der, der den Schalom unter den Menschen zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat.

Es erscheint rückblickend fast wie ein Akt von prophetischer Inspiration, daß sich der achtzehnjährige Fritz (Friedrich) Rosenthal in München bei seinem ersten literarischen Versuch das hebräische Pseudonym Schalom Ben-Chorin zulegte. Ben-Chorin, der freie Mann. Dazu wieder die Väter sprüche: »Es gibt keinen Ben Chorin, keinen Freien, außer dem, der sich mit dem Studium der Tora beschäftigt.« Genau das hat Schalom Ben-Chorin sein Leben lang getan und damit »viele zur Tora geführt«. Tora, Weisung, freilich nicht im zu engen Sinne einer fixierten Gesetzessammlung, sondern in ihrer dialogisch-dynamischen Gestalt, als die Offenbarung des lebendigen Gottes im Wort der Bibel – die für den Juden Ben-Chorin auch das Neue Testament nicht ausschließt. »Denn die Fülle ist in ihr und deine Erfüllung ist in ihr«, sagte Ben Bag in den Väter sprüchen.

Dieses Verständnis der Tora, das sein Leben geprägt und fruchtbar gemacht hat, verdankt Schalom Ben-Chorin einem großen jüdischen Lehrer unseres Jahrhunderts: »Nimm dir einen Lehrer und verschaffe dir einen Gefährten«, mahnt Jehoschua Ben Perachja. Sie, lieber Herr Ben-Chorin, haben mit achtzehn Jahren Ihr erstes Büchlein »Martin Buber, dem Weisenden« gewidmet, und Sie standen von da an bis zu seinem Tode in einer Verbindung mit ihm und fanden dabei zugleich ältere Weggefährten; ich nenne nur zwei: Max Brod und Ernst Simon. Ihr Buch »Zwiesprache mit Martin Buber« zeugt von dieser Ihren Lebensweg bestimmenden Begegnung.

Obwohl Sie sich als junger Zionist in München mit brennendem Herzen dem Studium der jüdischen Tradition zuwandten, blieben Sie offen für die ganze Welt des Geistes: Sie studierten deutsche Literatur und Religionsgeschichte, wobei Sie das Christentum mit einschlossen. »Wer ist weise?« fragt Ben Zoma: »Wer von jedermann lernt, denn die Schrift sagt: von allen, die mich lehrten, bin ich weise geworden.« Dadurch, daß Sie in jenen allzu kurzen Münchner Studienjahren bei vielen in die Lehre gingen, wurden Sie »weise« für Ihre spätere Lebensarbeit.

Freilich, es kam zunächst keine Zeit des Schalom, sondern des Terrors. Nach mehrfacher schwerer Bedrohung faßten Sie 1934 den Entschluß auszuwandern, doch die Schiffskarten nach Argentinien gaben Sie zurück – denn wieder kann man es mit den Vätersprüchen begründen: »Wandere aus nach einem Orte, wo es Tora gibt...«, und vom Propheten Jesaja hören wir ein Wort, das Sie oft zitiert haben: »Denn von Zion wird ausgehen die Tora und das Wort des Herrn von Jerusalem.« Dort fanden Sie Ihre neue Heimat. In der von Unruhen heimgesuchten Heiligen Stadt, die zunächst ebenfalls keine Stätte des Friedens war, begannen Sie, für den Schalom, für Frieden, Toleranz, wirkliches Verstehen, ja Versöhnung zwischen Juden, Christen und Moslems zu wirken. Und weil man – wie Sie treffend formuliert haben – »aus der Muttersprache nicht auswandern kann«, blieben Sie der Sprache unseres Volkes, das Ihnen so schweres Unrecht zugefügt hatte, treu. Der junge Dichter wurde Journalist, aber gleichzeitig auch jüdischer Theologe. Das zeigt sein erstes Buch, in dem er, von der dialektischen Theologie Karl Barths beeinflusst, eine jüdische Theologie des Wortes Gottes entwarf – mit dem bezeichnenden Titel »Jenseits von Orthodoxie und Liberalismus« –, und als solcher wurde er ein überaus anregender Gesprächspartner für Christen, und er ist beides geblieben, jüdischer Theologe und Partner im Dialog.

Das Buch wurde 1937 abgeschlossen – der Verfasser stellte es unter das Hölderlinwort: »Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch.« Es konnte in Deutschland wegen der – wie er im Nachwort schreibt – »traurigen Ereignisse« vom November 1938 nicht mehr gedruckt werden und erschien ein Jahr später in Jerusalem. Aber zunächst schien die Gefahr nur zu wachsen, die Brücken brachen ab. Eben damals im schweren Schicksalsjahr 1941 legten Sie die ersten Fundamente für ein ganz neues, notwendiges jüdisch–christliches Zwiegespräch, ein Gespräch, auf das wir Christen nach einer über fünfzehnhundertjährigen Geschichte der Judenfeindschaft mit all ihren furchtbaren Folgen ganz besonders angewiesen sind – zumal, man kann es nicht deutlich genug sagen, das antike Judentum die Mutter des Christentums ist. Müssen wir nicht immer auf unsere Mutter hören?

Der junge Journalist in Jerusalem wurde nicht nur ein Bahnbrecher in diesem Zwiegespräch, er war auch in charismatischer Weise dafür begabt. Wie könnte ich sein Charisma besser beschreiben als mit drei anderen Worten Hillels: »Beurteile keinen Menschen, bevor du dich in seine Lage versetzt hast. Sage nicht, eine Sache sei unmöglich zu verstehen, denn am Ende kann man sie doch verstehen«, und »der Ungeduldige taugt nicht zum Lehrer.« Zum Zwiegespräch, das zusammenführen soll, das Zukunft hat, gehört, daß man sich in die Welt des anderen hineindenkt, daß man sich Mühe gibt, ihn zu verstehen, und daß man nie die Geduld verliert. Trotz mühsamer, oftmals enttäuschender Anfänge haben Sie nie die Geduld verloren, sondern sind beharrlich, hörend, antwortend und zur Sache zurückrufend mit dem Partner im Gespräch geblieben. 1956 kehrten Sie erstmals wieder in ein verändertes Deutschland zurück, das wie aus bösen Träumen erwachend erkannte, welche Untaten von Deutschen begangen worden waren. Sie kehrten zurück nicht als Richter, sondern als Lehrer, genauer: als

biblicher Lehrer mit dem Alten und Neuen Testament in der rechten Hand und gleichzeitig in der linken mit dem ganzen Schatz jüdischer und deutscher Dichtung, über den Sie in souveräner Weise verfügten.

Mit dem jüdisch-christlichen Zwiegespräch, mehr noch der Aussöhnung, dem Schalom, verband sich, wie Sie selbst betonen, die israelisch-deutsche Verständigung, ein neuer Anfang, der nach allem, was geschehen war, für uns nur ein unverdientes Geschenk bedeuten konnte. Die nun beginnende reiche Wirksamkeit – Aussaat und Ernte in einem –, die Sie mit Vorträgen und Seminaren durch ganz Mitteleuropa führte, fand ihren Niederschlag in einer jüdisch-christlichen Trilogie, die für Sie die Mitte Ihres Werkes darstellt, in den drei Büchern »Bruder Jesus«, »Paulus« und »Mutter Mirjam«.

Später erschienen alle drei Bände unter dem Titel »Die Heimkehr«. Es geschah hier eine Heimkehr im doppelten Sinne. Vordergründig ging es um die Heimkehr eines deutschsprachigen Autors aus Israel zum Lesepublikum seiner Muttersprache. Sie haben mit diesen drei Bänden die Herzen zahlloser Leser erobert. Dazu könnte man wieder mit Hillel sagen: »Viel Tora, viel Leben – viel Weisheit, viele Schüler.«

Im tieferen, eigentlichen Sinne ging es Ihnen um die Heimkehr dieser drei einzigartigen jüdischen Gestalten in ihr eigenes Volk, obwohl Sie damit nicht bestreiten, daß diese allen Menschen gehören. Bewundernswürdig ist, daß Sie dabei Paulus, den Vielverkannten, mit einem ungewöhnlichen Verständnis für sein Denken und Wirken miteinbezogen.

Dieses Ihr Verstehenwollen hat Ihnen manche Kritik eingebracht. Demgegenüber muß man betonen, daß Sie bewußt *jüdischer* Theologe geblieben sind. Zum Wesen des Weisen gehört nach den Vätersprüchen, daß er »die Wahrheit bekennt«, *úmodáh ‘al ha ‘amát*. Paulus sagt ähnlich: »Denn wir vermögen nichts wider die Wahrheit, sondern nur für die Wahrheit.« Sie haben sich bei aller Bereitschaft des Hörens und Antwortens immer zu Ihrem jüdischen Glauben – in einem reformierten Verständnis – bekannt und jeder Verwischung der Grenzen, jedem jüdisch-christlichen Synkretismus gewehrt. Das wird besonders deutlich in den sieben Bänden, die, im Verlag Mohr-Siebeck erschienen, eine ganze jüdische Theologie umfassen, vom ersten Band »Jüdischer Glaube«, der auf eine Tübinger Vorlesung 1975 zurückgeht, bis hin zu Ihrer Anthropologie des Judentums, die durch ein Zitat aus der Summa Theologica des Thomas von Aquin eingeleitet wird.

Bibel und Kultur haben sich hier in fruchtbarer Weise verbunden, denn Sie schlagen ständig Brücken: von der hebräischen Bibel zur jüdischen Überlieferung, von dort zum Neuen Testament; dann weiter zu dem von Ihnen geliebten Goethe, zu Heine, Stefan George und wieder zurück zur Bibel. Wer Ihr Gesamtwerk von über 50 Büchern überblickt und Sie persönlich kennt, der muß wohl sagen, daß Sie die Devise des Schemaja: »Liebe die Arbeit und hasse die Würde des Herrseins« zu Ihrer eigenen gemacht haben.

Wenn ich von Ihren Charismata spreche, so darf ich einen Grundzug nicht vergessen, den ich bei Rabbi Jischmael aufdeckte: »Sei heiteren Sinnes, hilfsbereit gegenüber der Jugend und empfangen jedermann freudig.« – Ich meine Ihren wahrhaft goldenen

Humor. Ihr Lehrer Martin Buber hat den Humor den »Milchbruder des Glaubens« genannt; man könnte ihn auch in den sieben messianischen Geistesgaben von Jesaja 11 wiederfinden. Denn er ist jenes Charisma, das Herzen öffnet für die von Ihnen ausgehende »Tora«, eine »Weisung«, die aus dem Herzen kommt, weil Sie durch das Studium der Bibel ein Hörender geworden sind, weil Sie selbst Tora erworben haben – wie ein Vaterspruch sagt: »durch Einsicht des Herzens und durch Verstand des Herzens«. Damit ist jene in die Tiefe gehende *Raison du cœur* gemeint, von der Pascal spricht, und ich denke, daß in dieser gerade der herzwinnende Humor mitgehalten ist, der die Studenten, die Sie in Tübingen, München, auf der Dormitio und im Haus Ratisbonne in Jerusalem hörten, so begeistert hat.

Der schon zitierte Ben Zoma sagte: »Wer wird geehrt: Wer die Menschen ehrt«, d. h., wer Gottes Ebenbild im Menschen ehrt. Sie haben dies zu Ihrer Lebensaufgabe gemacht und versucht, Schalom, ein besseres Verstehen, ja, Versöhnung unter feindlichen Brüdern zu schaffen. Sie haben ein neues Hören auf die Bibel bewirkt und damit abgerissene Brücken wieder aufgebaut. Eben darum werden Sie heute mit dem Preis der Stiftung Bibel und Kultur für das Jahr 1989 geehrt. In Ihren Büchern erklingt immer wieder jener paulinische Dreiklang über das Bleiben von »Glaube, Liebe, Hoffnung«: Das bezieht sich auf die gemeinsame Erwartung von Christen und Juden, die das zerteilte Gottesvolk zusammenführen wird. Auch die Vatersprüche kennen einen Dreiklang, der Juden und Christen in der gemeinsamen Aufgabe verbindet: »Auf drei Dingen ruht die Welt: auf der Wahrheit, der Gerechtigkeit und dem Frieden.« In Ihrem Lebenswerk, lieber Ben-Chorin, klingen sie wie in einem Akkord zusammen: Wahrheit, Gerechtigkeit und Schalom. Wir danken Ihnen dafür.

Prof. D. Schalom Ben-Chorin

Die Bedeutung der Bibel für die Kultur Europas und der Welt

Worte des Dankes, auch im Namen von Herrn Dr. h. c. Karl-Alfred Odin.

Drei Städte haben die Kultur Europas geformt: Athen, Rom und Jerusalem.

Von Athen, von Hellas, gingen bis heute nachwirkende Impulse der Philosophie und der Kunst aus, von Rom wurden die Strukturen von Herrschaft und Recht gesetzt, aber von Jerusalem ging und geht das Wort Gottes in alle Welt.

Gerade heute zeigt es sich, daß die Botschaft Jerusalems weit über das Erbe von Athen und Rom hinaus in die dritte Welt reicht, die von den philosophischen und ästhetischen Leitgedanken des Abendlandes wenig berührt wird und sich in den römischen Herrschaftsformen keineswegs etabliert hat.

Es ist nicht zuletzt die Hebräische Bibel, die Sie das Alte Testament zu nennen pflegen, die auf wache Bereitschaft in Afrika stößt. Die Lebensformen des antiken Hebräertums sind denen der dritten Welt oft viel verwandter als der europäisch-amerikanischen Zivilisation.

Die Väter des Glaubens, Abraham, Isaak und Jakob, erleben dort als Stammeshäuptlinge eine ungeahnte Wiedergeburt. Schon im 19. Jahrhundert haben die Negersklaven in den Südstaaten Amerikas sich mit den Kindern Israels im ägyptischen Hause der Knechtschaft identifiziert.

In ihrem berühmten Spiritual »Let My People Go« haben sie die Worte aufgenommen, die Mose und Aaron vor Pharao als Losung der Freiheit ausgegeben haben.

In Südamerika erleben wir heute eine Theologie der Befreiung, die wiederum an alttestamentliche Impulse anknüpft, denn die Theologie der Hebräischen Bibel ist Theologie der Befreiung. Der Exodus aus Ägypten, die Befreiung aus dem Sklavenhause, stellt den Ur-Impuls der prophetischen Botschaft dar, von Mose über Amos bis zu den Propheten des Babylonischen Exils und weiter.

Aber auch das Neue Testament wird in der dritten Welt in neuer Unmittelbarkeit, nicht mehr belastet von der Dogmatik christlicher Jahrhunderte, erlebt. Die Erniedrigten und Beleidigten, die Armen und Benachteiligten, erleben Jesus von Nazareth als ihren Bruder, der an ihrem kärglichen Tische Platz nimmt als ihr Gefährte und Tröster.

Es ist nicht mehr der Imperator der byzantinischen Christus-Darstellungen, nicht mehr der germanisierte Heiland nordischer Prägung von Thorvaldsen, aber auch nicht der süßliche Kitsch, der das wahre Antlitz des Rabbi aus Nazareth verfremdet hat.

Sicher sehe ich die Gestalt Jesu mehr in den Darstellungen von Marc Chagall, die den gemarterten Juden am Kreuz vor den brennenden Häusern des Gettos zeigen, aber auch den Menschen im dunklen Erdteil wendet sich nicht der Triumphierende, son-

dern der Leidende zu, der in der abendländischen Kunst im Isenheimer Altar des Matthias Grünewald seine gültige Darstellung erfuhr.

Ich komme zu Ihnen aus Jerusalem, der Stadt, die am häufigsten in der Bibel genannt wird und heute wiederum ein Zentrum biblischer Forschung darstellt, aber mehr als dies eine Stadt, in der die Bibel lebt.

Was ich für Jerusalem sage, darf auch für Israel im ganzen gesagt werden. Die Bibel lebt in ihrem Volke neu, wobei freilich nur die Hebräische Bibel gemeint ist.

Das Neue Testament ist für ein normatives Judentum sicher nicht gleichwertig dem Tenak zu erachten, stellt es doch kein kanonisches Schrifttum für das Judentum dar.

In den letzten Generationen aber hat sich im Umkreis eines hebräischen Humanismus, wie Martin Buber sagte, ein ganz neues Verhältnis zum Neuen Testament ergeben.

Der letzte große deutsche Rabbiner, Leo Baeck, nannte das Evangelium eine Urkunde der jüdischen Glaubensgeschichte. In diesem Sinne entstand eine umfangreiche Literatur jüdischer Autoren, Forscher und Dichter, die sich der Gestalt Jesu zuwandten, in ihm die Verkörperung des prophetischen Erbes Israels und seines lebendigen Glaubens sehend.

Frei von apologetischen Rücksichten einer Diaspora-Existenz in christlicher Umwelt, konnte vor allem nach der Staatsgründung Israels 1948 eine freie Blickrichtung gewonnen werden, in der sich die Gestalt des Nazareners als eines Juden unter Juden darstellt.

Diese Entwicklung hat entscheidend beigetragen zum christlich-jüdischen Dialog, der heute eine Breite und Tiefe gewonnen hat, die früheren Generationen von Christen und Juden noch unbekannt war.

Aber wir kehren noch einmal aus Asien und Afrika nach Europa zurück.

Wir sprachen von Wirkungen der Bibel auf die bildende Kunst, aber wir müssen alle Künste erwähnen, vor allem Dichtung und Musik, die ohne die biblischen Impulse nicht gedacht werden können.

Für die Dichtung stellt sich in diesem Zusammenhang immer wieder neu das Problem einer Nachschöpfung angesichts eines letztthin gültigen Vorbildes. Die Bibel selbst kann nicht überboten werden, so daß jede Nachdichtung zur Interpretation wird, die dem Geschmack und der Erkenntnis der Generationen ausgesetzt bleibt.

Nehmen wir ein Beispiel aus jüngerer Vergangenheit, die großartige Josephs-Tetralogie von Thomas Mann, die er selbst (in einem Brief an mich vom 11. August 1945) als »humoristisches Menschheitslied« bezeichnete. Schon im April 1945 schrieb mir Thomas Mann anläßlich des Abschlusses der Joseph-Romane: »Ob nun die Nachwelt nur ein monströses Kuriosum darin sehen wird oder doch vielleicht etwas wie ein humoristisch verschöntes Menschheitslied, gesungen in dunkelster Zeit, das müssen wir ihr überlassen.«

Wir sind bereits diese Nachwelt und sehen wohl in dieser großartigen epischen Schöpfung langen Atem mehr als ein »monströses Kuriosum« – und doch fehlt uns

heute oft Ruhe und Disposition, um dem Dichter auf den verschlungenen Pfaden ironischer Exegese zu folgen.

Was die Bibel in wenigen kurzen Kapiteln der Genesis erzählt, erstreckt sich bei Thomas Mann über Hunderte von Seiten, meisterlich gestaltet und dennoch nicht mit Ewigkeit imprägniert wie das Wort der Bibel.

So geht es uns wohl mit allen Nach-Erzählungen biblischer Texte. Die Urgewalt des Urgesteins ragt unbehauen auch in unsere Zeit, kann durch die Künstlichkeit der Kunstwerke nicht ersetzt werden.

Dieses Wort der Kritik soll nicht entmutigen. Wo sich der Dichter vom knappen Wort der Schrift getroffen fühlt, darf und soll er im Echo des eigenen Wortes antworten, sich aber immer der zeitlichen Befristung des eigenen Ausdrucks gegenüber dem ewigen Wort bewußt bleiben.

Diese Einschränkung gilt auch für die Theologie, die immer zeitliche Rede vom ewigen Wort bleibt.

Vielleicht kann der Lyriker noch am ehesten von allen die biblische Epik reflektieren. Ich denke da in etwa an Rilkes »Marienbrunnen« oder an ein Gedicht von Franz Werfel, das die schlichte Überschrift trägt:

»Exodus 34/29«

Als vom Sinai stieg der heilige Lehrer,
Seiner Botschaft wilder Wiederkehrer,
Hangen war in seinem Haar geblieben
Gottes Feuer. Und es steht geschrieben:

»Er warf Strahlen, aber wußt es nicht.«

Heilande, Propheten, heilige Lehrer
Kamen nach ihm; Gottes Wiederkehrer,
Licht auf ihrem Haupt ist rückgeblieben,
Doch allein von Mose steht geschrieben:

»Er warf Strahlen, aber wußt es nicht.«

Dies scheint mir ein Beispiel gültiger biblischer Dichtung zu sein, gleichsam eine Predigt in Form des Gedichtes, die Auslegung eines Bibelwortes im Vers und »sprachmusikalischer Gesetzmäßigkeit«, wie mein Lehrer, Artur Kutscher, zu sagen pflegte.

Fast unüberwindliche Schranken stellen sich dem biblischen Drama.

Man denke nur an die Passionsspiele, etwa in Oberammergau. Trotz ständiger Revision des Textes bleibt ein schaler Nachgeschmack. Die Heilsgeschichte entzieht sich dem Mimus, wird zur Moralität und Parodie, wie etwa in dem Musical »Jesus Christ Superstar«, und gegenwärtig zur Provokation in dem Film »Die letzte Versuchung Christi«.

Nur einem großen Dichter kann die Transformation der Bibel ins Drama gelingen. Hier denken wir an Goethes »Prolog im Himmel«, der an Hiob anschließt, oder an das heute weithin vergessene Drama »Jakobs Traum« des Wiener jüdischen Dichters Richard Beer-Hofmann, des väterlichen Freundes Hugo von Hofmannsthal.

In diesem Drama wird die biblische Erwählung Israels empirisch gedeutet, indem Gott der Herr zu Jakob spricht:

»Ich will mich dir, mein Sohn,
ja nur so tief verschulden,
daß ich erhöhen dich
vor allen darf.«

Selbst Tanz und Pantomime und sogar die Oper erfahren biblische Impulse, wobei die Verfremdung allerdings unvermeidlich ist. So ist etwa Verdis »Nabucco« ein theatralisch-musikalischer Höhepunkt, aber doch fern dem Gesang der Verbannten an den Wassern Babylons.

In Jerusalem hat in den Jahren der Staatsgründung die Choreographin Rina Nikova ein biblisches Ballett geschaffen, das im Freilicht-Amphitheater der Hebräischen Universität auf dem Skopus, vor den Hügeln Moabs, Szenen aus den Vätergeschichten darstellte.

Die Vertonung biblischer Texte hat wohl die stärkste Wirkung. Die Oratorien von Bach, vor allem die Matthäuspassion und die Johannespassion, können als kongenial empfunden werden und haben sogar in Israel das Wort des Evangeliums Menschen nahegebracht, die sich ihm sonst verschlossen hätten.

Das gilt auch für die biblischen Tondichtungen von Händel, Haydn über Felix Mendelsohn Bartholdy bis in die Gegenwart bei Darius Milhaud, Ernst Bloch und Arthur Honegger.

Durch die Künste werden dem akustischen und dem optischen Menschen Zugänge zur Bibel eröffnet, die freilich zuweilen zum Zwang erstarren.

Ich bin von Hause aus ein optischer Mensch, wobei mich im Alter das getrübe Auge wie einst den Vater Isaak hemmt, und doch sehe ich im Geiste, wenn ich von Mose lese, das gehörnte Antlitz der Statue des Michelangelo, und wenn ich die unerschöpfliche Geschichte vom Opfer des Abraham höre, die göltige Darstellung Rembrandts.

Ist es nicht merkwürdig, daß gerade durch die *Durchbrechung* des biblischen Gebots: »Du sollst dir kein Bildnis machen« das Wort der Bibel gefüllte Gestalt gewinnt?

Selbst die Naturwissenschaften bleiben von der Botschaft der Bibel nicht unberührt, man denke nur an den Streit um Darwin, der sich bis in unsere Zeit erstreckt und in dem Antagonismus »Schöpfung oder Evolution« signalisiert werden kann.

Mir scheint dieser Streit zwischen Fundamentalisten und Positivisten, der ja vor allem in den Vereinigten Staaten von Amerika bis zur gerichtlichen Entscheidung hin ausgetragen wird, völlig sinnlos, denn die Bibel selbst spricht von Evolution in ihrem Schöpfungsbericht, wenn man ihn wachen Sinnes liest. Die Höherentwicklung der Arten bis zum Menschen hin wird sichtbar, wobei man allerdings die Sprache des Mythos in unser heutiges Vokabular übertragen muß.

Die Fundamentalisten, die heute im christlichen Raum, besonders in den USA, an Boden gewonnen haben, sich der Massenmedien bedienend, tragen sicher einerseits zur

Ausbreitung der biblischen Botschaft bei, stoßen aber andererseits Millionen Menschen ab, die der geistigen Enge dieser Kreise nicht zustimmen können.

Der Fundamentalismus wird oft von einer Kurzsichtigkeit getragen, die dem Theologen offenbar wird, der die Zeugnisse des Glaubens im hebräischen oder griechischen Original erarbeitet. Die Fundamentalisten gehen kritiklos von *einer* Übersetzung aus, nehmen sie als das Wort Gottes im ungebrochenen Sinn an.

Wir aber sollten erkennen, daß jede Übersetzung eine Interpretation darstellt. Vergleicht man Bibelübersetzungen in einer oder gar in mehreren Sprachen, so wird diese Crux sichtbar.

Vielleicht hat diese Unzulänglichkeit aber ihren tiefen Sinn. Das Wort Gottes kann dem Menschen nicht ungebrochen hörbar werden; das gilt sogar für das Original. Auch der masoretische Text der Hebräischen Bibel und noch viel mehr der griechische des Neuen Testaments ist uns nicht unverändert überkommen. Mehrfache Redaktion der Quellentexte, und vor allem ihre Übertragung vom gesprochenen in das geschriebene Wort, haben uns die Schrift in der uns vorliegenden Form überliefert.

So kann ich die Bibel nicht als das ungebrochene Wort Gottes akzeptieren, sondern muß die äußere Form von dem inneren Gehalt sorgfältig unterscheiden.

Die Bibel als unvergänglicher Bestandteil der Weltliteratur unterliegt der philologisch-historischen Kritik, aber quer durch die Menschenwörter der Schrift hindurch wird uns immer wieder das Wort des lebendigen Gottes hörbar.

Fundamentalisten und Orthodoxe wollen diese Erkenntnis, die den Ausgangspunkt der dialektischen Theologie in unserem Jahrhundert darstellte, nicht wahrhaben, aber sie dienen damit nicht dem Verständnis der Bibel.

Ich meine, daß wir bei einer Konfrontation mit der Bibel nicht den Verstand abschalten sollen. Gott hat den Glauben in unser Herz gesenkt, aber auch den Verstand in unser Gehirn.

Martin Luther hat die Vernunft eine Hure geschimpft, aber Maimonides wollte schon Jahrhunderte vor ihm den Ausgleich zwischen Vernunft und Glaube in seinem »Führer der Irrenden« herstellen, und der jüdische Neu-Kantianer Hermann Cohen nannte sein posthumes Werk »Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums«.

Vielleicht verläuft hier wirklich eine Demarkationslinie zwischen den beiden Glaubensweisen Judentum und Christentum. Die Betonung des Absurden und das Paradox von Tertullian bis Kierkegaard scheint mir *einen* Wesenszug des Christentums zu betonen, der dem Judentum in dieser Schärfe fremd geblieben ist.

Unabhängig von solchen Fragen der Interpretation bleibt aber das Phänomen der Einzigartigkeit der Bibel.

Die Bibelgesellschaften können immer wieder mit Befriedigung feststellen, daß die Bibel bis heute der Bestseller aller Zeiten geblieben ist.

Allerdings habe ich manchmal den Verdacht, daß Millionen Exemplare der Heiligen Schrift ungeöffnet in bürgerlichen Bücherschränken verstauben.

Bei meinen vielen Begegnungen mit christlicher Jugend in Deutschland und bei Gruppenbesuchen in Jerusalem mußte ich feststellen, daß die Bibel weithin unbekannt ist, sowohl das Alte wie das Neue Testament, was nicht zuletzt mit einer Form des Religionsunterrichts zusammenhängt, der mehr Probleme der Zeit als Texte der Bibel behandelt.

Selbst bei Theologiestudenten habe ich oft bemerkt, daß komplizierte Fragen, etwa der Formgeschichte, vertrauter sind als die Texte selbst.

Bei der israelischen Jugend ist das anders. Da kann man eine tiefe Vertrautheit mit der Hebräischen Bibel feststellen, aber andererseits einen Mangel an Erkenntnis der biblischen Botschaft, da eine Theologie des Alten Testaments (nur darum handelt es sich hier) selbst an der Hebräischen Universität nicht gepflegt wird.

Wenn wir aber von allen diesen notwendigen kritischen Einschränkungen absehen, bleibt dennoch die erfreuliche Tatsache der unabsehbaren Wirkung der Bibel – auch in unserer Zeit.

Hier stellt sich die Frage nach den Gründen dieser Wirksamkeit.

Natürlich muß man in diesem Zusammenhang zunächst an die kirchliche und synagogale Verkündigung denken, welche die Gemeinde immer wieder, allwöchentlich, mit Texten der Bibel konfrontiert. Das gilt ebenso für die Katechese im Christentum und Judentum.

Aber wir dürfen die Tatsache nicht übersehen, daß der Prozentsatz der Menschen, die Gottesdienste regelmäßig besuchen, nicht im Steigen, sondern im Schwinden ist. Deshalb ist es von besonderem Interesse, die Motive festzustellen, die Leser der Bibel außerhalb konfessioneller Bindungen bewegen.

Die Theologie proklamiert die Heilige Schrift als das geoffenbarte Wort Gottes, bleibt aber weithin den Beweis für dieses Axiom schuldig. Der Gläubige mag solche Definition, im Herzen bewegend, akzeptieren, aber für den heutigen Menschen, der dieses Vorverständnis nicht teilt, bedarf es anderer Kategorien.

Da scheint es mir, daß die paradigmatische Transparenz der Bibel ausschlaggebend sein kann. Unter der paradigmatischen Transparenz verstehe ich eine beispielhafte Durchsichtigkeit des Textes, in der wir uns immer wieder erkennen können.

Alle Situationen unseres Lebens, aber auch des Lebens der Völker, finden wir in der Bibel vorgeformt. Sie birgt die Modelle von Ereignissen im individuellen und kollektiven Geschehen, ganz im Sinne des salomonischen Wahrwortes: »Es gibt nichts Neues unter der Sonne.«

Ob wir »himmelhoch jauchzend« oder »zu Tode betrübt« sind, wir finden uns im Spiegel der Bibel, hier im Hohen Lied, dort bei Hiob.

Wenn ein kleines Volk, wie etwa die Finnen, im Kampf gegen die gewaltige Sowjetunion gefordert war, empfand es sich als David gegen Goliath.

Wenn eine skrupellose Ausbeuterklasse die sozial Schwachen mehr und mehr pauperisiert, so stellt sich das Gleichnis vom Lamm der Armen ein, das der Prophet Nathan dem König David vorhält.

Die Erzählung von der Befreiung Israels aus dem ägyptischen Hause der Knechtschaft wird immer wieder – wir sagten es schon – zum Paradigma jeder Theologie der Befreiung.

Eine deutsche Frau erzählte mir, daß in den Jahren des Zweiten Weltkrieges und hernach in ihrer Kirchengemeinde der 126. Psalm für die in Kriegsgefangenschaft geratenen Männer in der Sowjetunion gebetet wurde. Dieser Psalm beginnt mit den Worten: »Wenn der Herr die Gefangenen Zions heimführt, werden wir sein wie die Träumenden.«

Welche Transformation, ja Umfunktionierung, mußte hier vorgenommen werden, bis aus den Gefangenen Zions die deutschen Kriegsgefangenen in Rußland wurden – und doch fanden sich die besorgten Frauen im Worte des Psalmisten wieder.

Für die Juden aber eröffnet sich ein unmittelbares Verständnis.

Der Dichter Max Brod nannte gerade diesen 126. Psalm »Das Volklied der Juden«. Wir singen es am Sabbath und an den Festtagen vor dem Tischdank und können ohne jede Umfunktionierung uns selbst, unsere Generation, als die Heimkehrer nach Zion empfinden.

Würde aber die Identifikation auf Israel beschränkt bleiben, könnte die Bibel nicht zum Weltspiegel werden, wie sie Goethe am 14. November 1816 in einem Brief an Zelter bezeichnet.

Ich habe die wenigen Beispiele paradigmatischer Transparenz zunächst aus der Hebräischen Bibel, dem Alten Testament, gewählt, aber dasselbe gilt, wenn auch in anderer Struktur, für das Neue Testament. Hier beschränkt sich die paradigmatische Transparenz vor allem auf die eine Figur, die im Mittelpunkt steht, die Gestalt Jesu.

Er ruft zur Nachfolge auf, und daraus ergibt sich für den aufmerksamen Leser immer wieder die Frage: Wie hätte sich Jesus in dieser oder jener Situation verhalten oder von mir gefordert, wie ich mich verhalten solle?

Ich erinnere mich aus meiner Jugend an ein Plakat der Pazifisten, das nur eine Frage enthielt: »Hätte Jesus ein Maschinengewehr bedient?« Wir können heute diese Frage erweitern: Hätte Jesus der Atombombe zugestimmt?

Von unüberbietbarer paradigmatischer Transparenz sind die Gleichnisse Jesu. Wir finden uns in ihren Gestalten immer wieder, im verlorenen Sohn, im barmherzigen Samariter oder viel öfter in den teilnahmslosen Menschen, die an dem Verwundeten am Wegesrand vorbeigehen.

Wir können in unserem Weltverhältnis durch das Gleichnis vom Zinsgroschen »Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist« geführt werden und im Richtspruch Jesu über die Ehebrecherin: »Wer sich frei von Schuld weiß, werfe den ersten Stein« vor selbstgerechter Überheblichkeit bewahrt bleiben, endlich erkennend: »Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet.«

Wir könnten Seiten mit Beispielen und Zitaten dieser Art füllen. Hier aber soll nur einsichtig gemacht werden, daß die Zentralgestalt des Evangeliums auch für Zeitgenossen, die sich kirchlich nicht gebunden fühlen, ja keine Christen sind, jene paradigma-

tische Transparenz gewinnt, von der wir ausgingen. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist der Hindu Mahatma Ghandi, der durch die Bergpredigt Jesu die Richtung seines Lebens gewann.

Diese paradigmatische Transparenz ist für mich ein Beweis für die herausragende Unvergleichlichkeit der Bibel, obwohl in verschiedenen Graden paradigmatische Transparenz jeder großen Dichtung zu eigen ist.

Die Zeugnisse der Schrift sind größtenteils historische Darstellungen, und so stellt sich die Frage nach »Wahrheit und Geschichtlichkeit«, um eine Formulierung zu gebrauchen, welche die Katholische Akademie in Bayern als Losungswort über eine Tagung im Dezember 1988 setzte.

Dem kritischen Leser der Bibel mag zuweilen eine Divergenz zwischen biblischen Aussagen und geschichtlichen Fakten aufbrechen. Es stellt sich nun die Pilatus-Frage: »Was ist Wahrheit?« Diese Frage wird im Johannesevangelium eigentlich nicht beantwortet.

Für den europäischen Menschen bieten sich verschiedene Wahrheitsbegriffe an: der mathematische, der deduktive, der scholastische, der phänomenologische (der eine überzeitliche absolute Wahrheit eruieren will) – um nur einige wesentliche Kategorien zu nennen.

Die Bibel aber führt uns an einen ganz anderen Wahrheitsbegriff heran, als die Philosophie es vermag, an die in Gott gegebene personhafte Wahrheit.

Die Synagoge bekennt nach der Lesung des Glaubensbekenntnisses: »Höre Israel, der Herr, unser Gott, der Herr ist Einer« (Dtn 6,4).

1990

Die Stiftung Bibel und Kultur verleiht den Preis für das Jahr 1990 dem Maler und Zeichner HERBERT FALKEN für seine zahlreichen Arbeiten, mit denen er, beginnend mit seinem Zyklus »Apokalypse« aus dem Jahr 1961 bis zu seinen neuesten Werken, biblische Themen in der Sprache der bildenden Kunst der Gegenwart aufgegriffen und in zahlreichen Ausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat.

Prof. Dr. Wieland Schmied

Laudatio für Herbert Falken

Sie zeichnen heute Herbert Falken mit dem Preis der Stiftung Bibel und Kultur aus. Bibel und Kultur sind *einmal* eine unverbrüchlich organische Einheit gewesen, und aus ihr ist unsere abendländische Geschichte erwachsen. Bibel und Kultur, das bezeichnet *heute* zwei Welten, die einander fremd geworden sind. Wie ein erraticer Block, weniger Stein des Anstoßes als vielmehr ein Meteorit, dem man vorsichtig ausweicht oder den man einfach ignoriert, steht die Bibel, steht der Geist der Evangelien in der geistigen Landschaft unserer Zeit. Doch das ist vielleicht ein nicht ganz überzeugendes Bild. Wir stellen uns gewöhnlich den Geist nicht materialisiert greifbar vor, sondern nur indirekt faßbar, in den Spuren, die er hinterläßt, und fassen ihn gerne in der Metapher des Windes. So dürfen wir wohl behaupten, daß der Geist der Evangelien noch immer weht, wo er will, aber daß es in unseren Tagen nur wenige sind, die von ihm angerührt werden.

Bibel und Kultur. Das bezeichnete einmal eine lebendige Einheit. Es war seine Kunst, es waren die Bilder, die er malte, die einmal einen einfachen Bruder aus dem Orden der Predigermönche auch der Kirche berühmt machten und den Papst veranlaßten, ihm, dem Fra Giovanni da Fiesole, den wir auch als Fra Angelico kennen, die Erzbischofswürde, den Kardinalshut und die Herrschaft über das Erzbistum Florenz anzutragen, eine Ehre, die Fra Angelico demütig und entschieden ablehnte, um Gott einzig und allein mit den ihm verliehenen Gaben des Malers zu dienen. Was im 15. Jahrhundert gewiß die Ausnahme, aber allgemein verständlich gewesen ist, wäre heute nicht nur eine Sensation, es wäre undenkbar. Ein einfacher Kleriker, der nur aufgrund seiner künstlerischen Gaben und Leistungen, mit denen er sich ganz auf der Höhe der Formensprache seiner Zeit bewegt, vom Papst erwählt und höherer Weihen für würdig erachtet würde – das ist schlechthin unvorstellbar. Ein solcher Mann muß heute vielmehr sowohl aufgrund dessen, was er ist – als Geistlicher –, als auch aufgrund dessen, als was er sich betätigt – als Künstler –, verdächtig erscheinen – und doppelt verdächtig, wenn er beides in sich vereint –, und so ist Herbert Falken in seinem Lebensweg immer wieder verdächtig und immer wieder angegriffen worden.

Professor Dr. Paul Mikat hat zuvor von jenem Skandal gesprochen, den die Bilder Herbert Falkens Anfang der achtziger Jahre in einer Frankfurter Kirche hervorgerufen haben. Ein Mitglied der Gemeinde sagte damals zu Pater Friedhelm Mennekes, dem zuständigen Pfarrer: »Ich will mich von diesen Bildern nicht belästigen lassen. Wenn ich in die Kirche gehe, will ich meine Ruhe haben.« Ich glaube, daß eine solche Äußerung deutlich macht, warum sich der Protest einer katholischen Kirchengemeinde gerade an den Bildern Herbert Falkens entzündet hat. Es war einerseits das Faktum, daß es sich

um Bilder in der Formensprache unserer Zeit handelt, einer Formensprache, die weder dem klassischen Kanon des Schönen huldigt noch überhaupt ohne Anstrengung zu entziffern ist. Und es war andererseits das Faktum, daß diese Bilder von einem Priester kamen, daß sie in einem Kirchenraum gezeigt wurden und daß sie sich offenbar mit religiösen Themen auseinandersetzten und so zu eigener Stellungnahme herausforderten. Dies ist der entscheidende Punkt.

Das wirklich Anstößige an den Bildern Herbert Falkens und ihrer Präsentation im Seitenschiff einer Kirche war das Einbringen einer individuellen religiösen Erfahrung in den sakralen Raum. Und dieser Raum, in dem Ritus und Liturgie regieren, hat nach allgemeiner katholischer Auffassung von allen subjektiven Elementen frei zu bleiben. In ihm ist für die persönliche Gotteserfahrung kein Platz. Er wird vom objektiv Wahren und seiner Überlieferung, vom Wort der Bibel, vom Wortlaut des Alten und Neuen Bundes, und von den tradierten Formen der Heiligen Messe, der Feier der Eucharistie geprägt. Wie das Wort der Bibel unveränderbar ist und nicht dem Wandel der Zeit unterliegt, so soll auch nach dieser Überzeugung unser Glauben unwandelbar sein und vom Gang der Geschichte ebensowenig berührt werden wie von den Empfindungen und Erfahrungen eines einzelnen, und sei es auch ein Priester. Dem statisch verlässlichen Verständnis von Bibel und Religion überhaupt wird mit den in den Raum der Kirche eingebrachten modernen religiösen Bildern der Begriff der Kunst konfrontiert, der ein wesensmäßig prozeßhafter und geschichtlich geprägter ist und in jedem Resultat, zu dem er kommt, in jedem Bild, das er hervorbringt, auch etwas von der Persönlichkeit seines Urhebers mit einschließt. Und was für die Kunst im besonderen gesagt wird, gilt in diesem Zusammenhang für Kultur insgesamt. Anders als eingebettet in ihre Epoche und sich mit ihr verändernd, anders denn als lebendiger Organismus ist sie gar nicht zu denken.

Anstrengung, unter furchtbaren Kämpfen gelungen. Gelegentlich hat Herbert Falken davon gesprochen. Jedenfalls ist sich Falken dieses Konflikts immer bewußt. In einem fast zu hohen Maße, bis ins Selbstquälerische hinein, möchte man sagen. Er selbst sagt dazu: »Die Theologie ist zunehmend bilderfeindlich, die Kunstszene ist glaubensfeindlich. Insofern stehe ich in einer Spannung, die ich einfach durchstehen muß...« Nicht immer will ihm das gelingen. Um so mehr bewundern wir seinen Mut, nicht aufzugeben.

Herbert Falken hat zwei Berufe, zwei Berufungen. Er ist Priester, und er ist bildender Künstler. Er teilt seine Zeit zwischen den beiden, und er ist doch beides ganz. Er ist beides ganz und doch beides getrennt, aus je eigenem Recht. Als Priester ist er Priester, und als Maler ist er Maler. Er ist weder ein Schöngeist, der die Messe liest und predigt, noch ist er ein Seelsorger, der mit seinen Bildern die Gläubigen erbauen oder eine Kirche schmücken will. Als Pfarrer will er Gott dienen und die Bedürfnisse seiner Gemeinde erfüllen, sonst nichts. Nie käme er auf den Gedanken, etwas »Besonderes« zu sein. Als Künstler unterwirft er sich den Bedingungen der Kunst, und schon den Anspruch, »christliche Kunst« zu machen, würde er als voreilige Festlegung weit von sich weisen.

Herbert Falken hält beide Berufe streng getrennt, und doch steht er hier wie dort im Dienst der gleichen Sache: der Wahrheit. Als Priester ist er Kündler der Wahrheit. Als Künstler ist er ein Wahrheitssucher. Das ist ein unauflösbarer Widerspruch, ein Widerspruch, der Tag für Tag sein Leben durchzieht. Es ist ein Widerspruch, der nicht zu Ende gedacht, der nur zu Ende gelebt werden kann. Es ist der Widerspruch, aus dem heraus Herbert Falken lebt. Als Pastor verkündet er die Wahrheit, die Wahrheit des Evangeliums, die Wahrheit Jesu Christi. Eine Wahrheit, die er als Künstler nicht besitzt. Als Maler sucht er diese Wahrheit, befragt er Farben und Formen, Linien und Flächen nach ihr. Als Maler ist er auf der Suche nach Jesus, unterwegs, wartend, daß Christus sich ihm im Bild zeigen möge – und er spürt, daß er das bisher noch nicht getan hat. So muß er weiterarbeiten – *usque ad finem*.

Herbert Falken ist Pfarrer in Stolberg-Schevenhütte, einer kleinen Gemeinde von einigen hundert Seelen in der Voreifel, nachdem er einige Jahre in der Krankenhaus-seelsorge tätig war. Als Maler hat er sein Atelier knapp zwanzig Kilometer entfernt in einem aufgelassenen Pfarrhaus in Langenbroich. Heinrich Böll war hier lange Jahre sein Nachbar, sein Mentor, sein väterlicher Freund. Ihm, der sich von der Kirche, nicht aber vom Glauben abgewandt hatte, hat er als Priester ein christliches Begräbnis gegeben, wie es Bölls Wunsch war. Als Künstler hat er ihm seinen »Lazarus«-Zyklus gewidmet, den wir jetzt in Berlin in der Ausstellung »Gegenwart – Ewigkeit« zeigen.

Herbert Falken hat bis vor kurzem, bis zur teilweisen Freistellung von der seelsorgerischen Arbeit seine Woche zwischen den beiden Berufen geteilt. Drei oder vier Tage wirkte er im unmittelbaren Kontakt mit seiner Gemeinde als Pfarrer, den Rest der Woche zog er sich ganz auf sich selbst zurück, verbrachte er weltabgeschlossen im Atelier.

Das klingt so einfach und ist es doch nicht. Immer wieder kommt etwas dazwischen und stört den geregelten Ablauf des Tagwerkes, immer wieder gibt es Unterbrechungen. Das Leben meldet sich zu Wort und fordert den Menschen ein. Es sind die Pflichten des Seelsorgers, die dem Künstler in den Arm fallen. Es ist die konkrete Not eines einzelnen Menschen, die ihn wegruft, wegruft von den stets neu begonnenen Gestaltungsversuchen im Atelier. Und doch ist diese Begegnung mit einzelnen Menschen, mit den ihm Anvertrauten, seinen Nächsten, mit ihren Leiden, ihren Sorgen, ihren Ängsten und ihren Hoffnungen viel mehr als nur Unterbrechung: sie ist der Lebensstoff, der ihn dazu treibt, Künstler zu sein. Sie ist der Lebensstoff, die Inspirationsquelle, die Antriebskraft seiner künstlerischen Arbeit. Ohne diese Nähe zum Menschen, zum *Leidensgrund* der menschlichen Existenz, hätte Herbert Falken kein Thema, könnte er nicht arbeiten, wäre seine Kunst nichts. Seine Kunst beginnt dort, wo die Kraft des Priesters endet. Wo das Leid zu groß ist, wo der einzelne von Krankheit oder Tod überwältigt wird. Wo der Theologe nicht mehr zu trösten vermag, wo er im Übermaß der Qual keinen Sinn mehr erkennt, wo er seine Hilflosigkeit spürt, wo er an ihr verzweifelt. Herbert Falken weiß: Hier vermag auch die Kunst nicht zu helfen. Auch die Kunst kann hier keinen Sinn stiften, und ihre Tröstung wäre schal. Aber die Kunst

vermag das Dilemma des Nicht-helfen-Könnens zu artikulieren, dieses Dilemma aller Mitmenschlichkeit, das wie oft auch das Dilemma des Seelsorgers ist.

Bedeutet da die Kunst nicht ein Ausweichen vor konkreter Not? Spricht sich in ihr nicht die Angst vor der Realität aus, die Furcht, vor der Realität zu versagen? Ist sie nicht eine Flucht aus der Wirklichkeit?

Ich glaube, es ist das Gegenteil. Es ist eine Flucht tiefer in die Wirklichkeit hinein. Tiefer in die Mitmenschen und ihr Leid hinein. Tiefer in die Welt hinein.

Aber der, der diesen Weg geht, ist anders, und die Gefahr ist groß, daß er seiner Gemeinde, daß er der Kirche ein Fremder, daß er verdächtig wird, vor allem in einer Zeit, in der die Bilder, die heute entstehenden Bilder insgesamt, der Kirche fremd und verdächtig geworden sind, in der die Kirche, wie Falken sagt, »bilderfeindlich« geworden ist, also »erfahrungsfeindlich«.

Die Kirche, die Kirchengemeinde ist gesättigt mit den Bildern von einst, den Bildern aus Mittelalter und Barock. Diese Bilder haben ihre Gültigkeit nicht verloren. Aber so wie die Bilder vergangener Epochen von Generation zu Generation neu gesehen werden müssen, so muß in jeder Zeit eine neue Reihe von Bildern an ihre Seite treten, um die Tradition der Bilder lebendig zu halten. Und das zu verstehen fällt vielen schwer.

Auf der anderen Seite steht die »Glaubensfeindlichkeit« der Kunstwelt. Dem Mißfallen, auf das Herbert Falken immer wieder in kirchlichen Kreisen stößt, entspricht das Mißtrauen, das ihm die Kunstszene entgegenbringt. Ein offenbar christlicher Künstler, ein Pfarrer, der malt – das kann ja nur schiefgehen, bestenfalls zu gutgemeinten (und also faulen) Kompromissen führen! In der Tat hatte es Herbert Falken schwer, künstlerische Anerkennung zu finden – richtiger wohl müßte man sagen: sich künstlerische Anerkennung zu erkämpfen. Das ging nur Schritt für Schritt, und seine Schwierigkeiten halten bis heute an.

Die »Glaubensfeindlichkeit« der Kunstwelt sitzt tief. Sie wurzelt in einer schwer zu überwindenden Skepsis gegenüber allen »vorgeprägten«, »dekretierten«, »von außen kommenden« Inhalten in der bildenden Kunst, gegenüber allen Inhalten, die nicht aus unmittelbarer Anschauung stammen. Und sie hängt mit dem Wahrheitsbegriff der Moderne zusammen.

Was bedeutet »Wahrheit« im Kontext unserer Fragestellung? Was ist »Wahrheit« für die moderne Kunst? Wie ist sie zu definieren? Versuchsweise so: Wahrheit ist etwas, was Kunst zeigen kann, was durch Kunst sichtbar zu werden vermag. Ohne Kunst gäbe es keine Wahrheit. Und: Wahrheit ist etwas individuell zu Erringendes. Sie hängt untrennbar mit der Person des Künstlers zusammen, geht aber zugleich – in seinem Werk – über ihn hinaus. Sie hat gleichermaßen mit subjektiver Wahrhaftigkeit wie mit objektiven Kriterien zu tun, die dem Werk immanent sind.

Wenn wir in diesem Zusammenhang vom modernen Künstler als Wahrheitssucher sprechen, so schließt das notwendig immer ein formales Element mit ein. Wahrheitsucher heißt: jeder Künstler muß seine Wahrheit und ihre Erscheinungsweise selbst fin-

den – für sich allein –, darf nicht bloß die Funde anderer verarbeiten und für sich adaptieren. Nur die individuell erfahrene Wahrheit in ihrer besonderen Gestalt kann als Wahrheit akzeptiert werden, nur sie kann als »echt« nachvollzogen werden, nur sie erfüllt die Ansprüche eines skeptischen Zeitalters. Jedes Werk muß aus der eigenen Überzeugungskraft heraus leben, nicht aus seiner Deckung mit vorgegebenen Glaubensinhalten.

Wahrheit meint in der neuzeitlichen Kunst also nie einen Inhalt allein, sondern immer auch die Form, in der sie erscheint. Und diese Form muß – dem individuellen Charakter der Wahrheitsfindung entsprechend – neu, überraschend, »innovativ«, selbstständig entwickelt sein. Jede Wahrheit verlangt ihre unverwechselbar eigene Form. In der Form eines Kunstwerkes gibt sich seine Wahrheit zu erkennen. Das gilt im umfassendsten Sinn. Jeder neue Stil ist eine neue Wahrheitserfahrung. Abgenutzt wird er zur Lüge.

Die von Herbert Falken apostrophierte »Glaubensfeindlichkeit« der heutigen Kunstwelt enthüllt sich bei näherem Hinsehen also als der grundsätzliche Zweifel, ob das, was sich als »christliche Kunst« deklariert, tatsächlich Wahrheitssuche ist. Es ist der Verdacht, daß es sich hier nicht um Wahrheitssuche handelt, daß diese Kunst nicht im – bedingungslosen – Dienst einer bisher noch unsichtbaren Wahrheit steht, sondern daß sie einer vorgefaßten Absicht, einem vorausgenommenen Ergebnis dient, daß sie vorgegebene, also nicht selbst und unmittelbar als wahr erlebte, Inhalte »illustrieren« soll. Und darum nach modernem Verständnis a priori nicht Kunst sein kann.

Herbert Falken stellt an sich als Mensch, als Priester, als Künstler die höchsten Forderungen. Er stellt an sich einen doppelten Anspruch. Zum einen den Anspruch, ein Wahrheitssucher im Sinne der zeitgenössischen Kultur zu sein, ein Künstler, der fragt, der seine Form sucht, der warten kann, der künstlerische Verfahren entwickelt, der nicht bestimmte inhaltlich erwünschte Resultate gewaltsam herbeizuzwingen versucht. Und zum anderen den Anspruch, ein Wahrheitszeuge des Christentums zu sein, in dem Begriff, wie ihn Kierkegaard vor bald anderthalb Jahrhunderten so unnachlässig definiert hat.

Wie ist das auszuhalten? Wie ist das zu leisten? Herbert Falken versucht den Widerspruch zu *leben*: wie er als Künstler, der Christ ist und das Christsein als Grundlage seiner Existenz begreift, dabei dennoch ein echter Wahrheitssucher sein kann, dessen Kunst den doppelten Anspruch, unter den sie sich gestellt hat, nicht leugnet und nicht verrät. Den doppelten Anspruch von Sinn und Form, von bereits deutlich erahntem Sinn und noch im Dunkel verborgener Form. Wie oft mag dieser Widerspruch ihn lähmen: Seine Kunst hat ein erklärtes Ziel – das Bild der Präsenz Christi in unserer Zeit –, und er darf doch nichts tun, dieses Ziel *willentlich*, willkürlich zu erreichen, wenn er *glaubwürdig* bleiben will.

Sein Ansatzpunkt, diesen Widerspruch wenn nicht zu überwinden, so doch aushalten zu können, ist die Erschütterung, die Erschütterung vor dem Leid eines Menschen, seiner Krankheit, seiner Qual, der immer wieder erfahrenen Vergeblichkeit, dem Näch-

sten wirklich helfen zu können. Dieser Ausgangspunkt unterscheidet ihn vom modernen Künstler, der von der Entwicklung einer eigenen Form, von der Reaktion auf andere Kunstwerke, von der Reflexion der Mittel, von der Antwort auf aktuelle künstlerische Fragestellungen auszugehen versucht – und von diesen Positionen aus und auf diesem Wege »Welt« aufnimmt, »Realität« erfährt, mit inhaltlichen Konflikten konfrontiert wird.

Das große Thema Herbert Falkens ist der Mensch – der Mensch in seiner Verletzlichkeit und Verlassenheit, in seiner Hinfälligkeit und in seiner Sterblichkeit, in seiner Krankheit und in seiner Erlösungsbedürftigkeit. Der Mensch in seinem Dasein, das ein Dasein zum Tode ist. Es ist der Mensch, über das Grab hinaus. Für sein Leiden ersinnt er immer neue Metaphern, Metaphern, die nicht dazu bestimmt sind, Trost zu spenden, aber Metaphern, die an das Mysterium unserer Existenz rühren, die eine Wahrheit beschwören sollen. Als Christ sucht Falken Gott im Leiden, in der Passion, im Elend der Welt, bei den Kranken. Als Künstler sucht er Gott in der Anschaulichkeit, in der sichtbaren Materie, als Künstler sucht er Gott im Fleische. Die Fleischwerdung, das ist für Falken der »Geburstod«. Die Fleischwerdung steht am Anfang aller Kunst. Als Künstler muß der Seelsorger auch ein Leibsorger sein.

Und er findet ihn nicht immer, nicht als Christ und nicht als Künstler. Darum sucht er weiter. Und er ist ehrlich genug, seine Zweifel zu malen, die eigene Hinfälligkeit, die eigene Verlassenheit, das eigene Scheitern. Und darum ist sein Thema letztlich immer wieder der Tod, die Allmacht des Todes, von der er glaubt, hofft, betet, daß sie doch keine Allmacht ist, daß auch der Tod überwindbar ist – wie ihn Jesus am Kreuz überwunden hat –, daß auch der Tod endlich ist, daß es einen Todestod gibt – ehe er sich wieder erschüttert dem Faktum des Sterbenmüssens hingibt, um aufs neue dagegen anzukämpfen, mit den Mitteln, die ihm als Künstler gegeben sind, um aufs neue Mut zu schöpfen, um aufs neue zu verzagen, um aufs neue zu scheitern, um aufs neue zu beginnen.

Einer wie Falken kann gar nicht anders, als mit seinen Themen zu beginnen. Sie sind es, die ihm auf den Nägeln brennen. Sie sind es, die ihn zur Arbeit treiben. Von ihnen geht er aus, von der geschundenen Kreatur, der Kreatürlichkeit des Menschen, und von nichts anderem.

Gewiß, auch Herbert Falken hat im formalen Sinn Vorbilder, hat von anderen gelernt, hat sich mit Joseph Beuys, Francis Bacon, Arnulf Rainer, mit Giacometti und Tapiés auseinandergesetzt. Ihr Werk hat ihn verstört, beunruhigt, herausgefordert, hat ihm neue Perspektiven gewiesen, neue Sehweisen eröffnet. Anders als in solcher Auseinandersetzung wäre eine zeitgenössische künstlerische Existenz gar nicht denkbar.

Dennoch: für Herbert Falken steht die Erschütterung am Anfang seiner künstlerischen Arbeit, nicht die Form. Erst aus der Erschütterung, dem Engagement seiner Mitmenschlichkeit erwächst ihm die Form, gewinnt er seinen Stil. Stil, Form, Handschrift sind für Herbert Falken nicht etwas, das primär gegeben, frei zu wählen oder spielend zu erringen ist, sondern etwas, das sich im Zuge der Arbeit allmählich einstellt – wenn er Glück hat und das Werk gelingt.

Das Primäre ist für Herbert Falken das Motiv; oder wohl nur eine Ahnung des Motivs, nicht seine genaue Gestalt, nicht seine Kontur, seine Definition. Erst aus der Auseinandersetzung mit dem Motiv bildet sich nach und nach die Form. Es ist das Motiv, das die Handschrift diktiert. Die eigene Handschrift steht am Ende des künstlerischen Prozesses – und wird auch dann nicht fester Besitz des Künstlers, entzieht sich ihm wieder, will nach einer neuen Erschütterung, in einem neuen Prozeß wieder und wieder aufs neue errungen sein. Das ist innerhalb der zeitgenössischen Szene eine ganz seltene, fast einmalige Position.

Diese aus der Last der ihn verfolgenden Motive unternommene Formsuche, diese oft von drängender Verzweiflung vorangetriebene Formsuche als Wahrheitssuche ist aus der Perspektive der Moderne sicher ein Umweg. Aber, so ungewöhnlich er auch erscheinen mag, es ist ein Umweg, der sich durch die »Glaubwürdigkeit« seines Ergebnisses zu rechtfertigen vermag und trotz aller Belastung akzeptieren läßt.

Kirche und Kunst haben sich auseinanderentwickelt, stehen einander fremd, ja oft verständnislos gegenüber. Man hat das wiederholt bedauert. Man kann diesen Konflikt vielleicht aber auch positiv begreifen. Herbert Falken gibt uns dafür ein Beispiel. Er lebt vor, daß die Trennung von Kirche und Kunst auch eine Chance enthält – die Chance, daß christliche Kunst in einem ganz neuen Sinn wiederersteht, als Zeugnenschaft. Es ist dies eine dem Wesen nach (nicht dem Auftrag nach) *christliche Kunst*, frei von allen engen dogmatischen Bedingungen und Auflagen. Ihre Entwicklung beweist, daß es möglich ist, gleichsam zwischen den Fronten unserer Zeit ein subjektiv wahrhaftiges, für die eigene Epoche authentisches christliches Bild zu schaffen, zu schaffen aus dem Bewußtsein des unsichtbar gewordenen Gottes, der sich – frei von aller überholter Ikonografie – überall, im geringsten Detail der Natur wie im Leid der vom Tod gezeichneten Kreatur offenbaren kann. Dieses Gottesbild hat sich dem Priester Herbert Falken gezeigt, und es ist das gleiche Gottesbild, dem auch der Künstler Falken auf der Spur ist. Mag es sich ihm auch noch nicht ganz gezeigt haben: es wächst in ihm, indem er die in ihm wirkenden Spannungen austrägt. Seine ihm auferlegten Konflikte in ihrer ganzen Tiefe durchzustehen macht seine Existenz aus. Diese Konflikte in aller Bescheidenheit sichtbar vor uns zu leben ist seine Botschaft.

Die Kirche braucht Männer wie Herbert Falken, Männer, die ihrem Gewissen folgend aus der Tiefe ihrer Menschlichkeit heraus handeln und, wenn notwendig, Widerspruch anmelden und sich in Bürgerinitiativen engagieren, wo andere vorsichtig taktieren oder sich verweigern.

Die Kunst braucht Menschen wie ihn, die ganz und gar ihren eigenen Weg gehen, die unabhängig von Fragen der Aktualität das zur Sprache bringen, was uns alle betrifft, die vom Leiden des Menschen in und an dieser Welt sprechen und von seiner Sehnsucht nach Erlösung.

Ich kenne Herbert Falken seit rund anderthalb Jahrzehnten und habe seinen Weg mit Bewunderung verfolgt. Meine Bewunderung gilt dem Priester wie dem Künstler. Ich bewundere seine Kraft, seine Ausdauer, seine Ehrlichkeit. Ich bewundere den

Kampf, den er kämpft. Für mich ist es der Kampf Jakobs, der mit dem Engel ringt. Dieser Kampf, diese Zerreißprobe ist sein Leben. Vielleicht wird er sie bestehen, vielleicht wird er an ihr zerbrechen. Was ihm helfen mag, ist seine Naivität, die er sich bewahrt hat und die zugleich die Naivität des Priesters wie die des Künstlers ist und die ihn einen einfachen Satz sagen läßt wie diesen: »Ich suche Jesus von Nazareth. Das ist mein Lebenskonzept.«

Herbert Falken

Zerrissen zwischen Augen und Gehirn

Sie haben mich mit dem Preis der Stiftung Bibel und Kultur ausgezeichnet. Ich danke Ihnen.

Die Ehrung würde ich am liebsten jenem unbekanntem Kaplan weiterreichen, der mir als Kind unauslöschlich die eindrucksvollen Bilder des Alten Testaments vermittelt hat. Wir waren durch den Krieg 1943 ins Elsaß verschlagen worden, und dort besuchte ich als Elfjähriger trotz völlig anders orientierter Umgebung aus eigenem Antrieb den Bibelunterricht im Pfarrheim. Nach jeder Stunde habe ich zusammen mit einem Freund zu Hause eine Zeichnung angefertigt von dem, was wir gehört und gelesen hatten: wie die Welt erschaffen wurde, wie Moses das Volk durch die Wüste führte, wie David vor der Bundeslade tanzte. Vor allem prägten sich mir die Bilder des geschilderten Grauens ein: Krieg, Verschleppung in die Sklaverei, Plünderung und Mord. In der Schrift wurden die Städte zerstört wie gegenwärtig unsere Häuser durch Bomben. Es hatte also schon immer gegeben, was ich jetzt erlebte, der ich mit meiner Familie in der Nähe eines KZ wohnte, fern der Heimatstadt Aachen.

Die Front rückte heran, wir mußten fliehen. In einem kleinen Dorf des Allgäus regte mich der weihnachtliche Brauch des Krippenbauens ebenfalls zur Gestaltung eines biblischen Themas an: Ich holte mir im Wald Moos und zimmerte aus Baumrinde den Stall; das taten alle, aber ich wollte die anderen übertreffen: Da es keine Krippenfiguren zu kaufen gab, machte ich sie mir selbst. Und sie mußten beweglich sein und echte Kleider tragen. So wurden mir formend Maria und Josef und das Jesuskind und Ochs und Esel und die Hirten, die Schafe, die heiligen drei Könige, ihre Diener und Kamele vertraut. Nichts war vor mir sicher, was die Phantasie anregte. Auf das kindliche Zeichnen der biblischen Bilder und den Bau der Weihnachtskrippe möchte ich nicht mehr verzichten. Sie haben mir den Zusammenhang von Religion und kreativem Tun buchstäblich einverleibt. Daß ich Priester geworden bin und Künstler zugleich, könnte auch damit zusammenhängen.

Siebzehn Jahre später habe ich als Theologiestudent erneut versucht, die Bibel und meine gestalterischen Kräfte zusammenzubringen. Mein Zyklus zur Apokalypse von 1961 zeugt von diesem Bemühen, aber er deutet bereits den Bruch an, der sich später um ein Vielfaches verstärkte und zum unüberwindbaren Hindernis wurde. Ich fühle mich wie viele Menschen aus meinem kindlichen Paradies vertrieben und frage nach dem Grund meines Unvermögens. Wo ist der Engel mit dem Flammenschwert, der mir die Lebenswüste erklärt? Wie kommt es nur, daß ich nicht mehr wie früher unmittelbar die Lektüre der Schrift in eine Zeichnung übersetzen kann? Auch das noch so engagierte und intensive Bemühen um die sonntägliche Predigt in der Pfarrkirche bringt

mich für das Tun im Atelier nicht weiter. Weshalb muß ich meine beiden Berufe voneinander trennen, damit etwas werden kann? Ich steige aus der Welt des theologischen Wissens und lasse mich allein auf den künstlerischen Prozeß ein. Ich versuche, in das unbewußte Tun der sich gestisch bewegenden Hand einzutauchen, ich muß in den Zeichenfluß kommen, ich muß alles Wollen und jedes rationale Kalkül überwinden, also ganz ich selbst werden, nichts als der Zeichner und Maler: Und siehe da, dann steigen die Bilder in mir auf, verdichten sich, und lediglich assoziativ und oft genug erst hinterher entdecke ich in ihnen menschliche Urfahrungen wie die in der Bibel. Weshalb kann ich nur dann den Vater Jakob nächtlich zum Ringen bringen, wenn ich mit mir selbst zeichnend kämpfe? Weshalb muß ich fast schizophren den betreuenden Seelsorger am Krankenbett in mir vergessen und nichts als malerisch beobachtend schauen, damit auf meinen Papierfahnen das sichtbar wird, was ich um die Seligpreisungen der Bergpredigt weiß?

Ich bin ein Zerrissener, einer mit einer Mauer zwischen Augen und Gehirn, manchmal überspringe oder unterwühle ich das, was ich nicht niederzureißen vermag. Oft genug muß ich künstlerisch scheitern, um das Kreuz Jesu vor Augen zu bekommen, nun macht das im Charakter des Erscheiterns theologischen Sinn. Meisterschaft und Routine gibt es nicht, ich sterbe immer wieder meinen Ateliertod mit anschließendem Neubeginn, um zu erfahren, was die Bibel etwa mit der Gestalt des Lazarus meint. Und wenn ich unter dem andauernden und menschenverachtenden Tieffliegerlärm die Schmerz- und Haßbahnen auf das Papier reiße, erlebe ich nach Jahrzehnten aufgeklärten Bewußtseins das, was ich als Theologe zu leugnen wagte und was die Bibel in so eindringlichen Bildern zu schildern vermag: Der Satan ist der reine Wahnsinn! Kontrastierend vermögen dagegen die Engel Gottes das zu übersteigen, was die Qual auf Erden ausmacht. Aber kann ich die von Jakob gesichtete Himmelsleiter inzwischen wirklich zeichnen? Bisher warte ich vergeblich auf die formalen Mittel, die etwas vom Licht der Auferstehung erfassen, ohne dadurch das Kreuz zu leugnen. Ich brauche da einen langen Atem und bitte meine Freunde um Geduld. Aber wahrscheinlich müssen wir alle noch mehr in die Finsternis dieser Endzeit eintauchen, um Ostern neu zu erblicken.

Meine Damen und Herren, die Künstler gehen ein Risiko ein, wenn sie sich von religiösen Erfahrungen überfallen lassen. Ihr Konflikt ist vorprogrammiert. Aber weshalb muß das so sein? Sind wir nicht Opfer eines historisch gewachsenen Mißtrauens, ja einer gegenseitigen Feindschaft zwischen Kunst und Kirche, die unüberwindlich erscheint? Es ist in den letzten Jahren einiges besser geworden, aber ich leide noch immer unter der Kulturfremde, in der kirchliche Kreise leben. Und es macht einen großen Teil meiner Traurigkeit aus, daß der Kunstbetrieb zu der Tendenz neigt, alles auszuondern, was auch nur den Stallgeruch von Kirche und Bibel an sich haben könnte. Künstler gehen also beiderseitig ein Wagnis ein, wenn sie sich im Sinne einer Glaubensgemeinschaft religiös öffnen, aber sie tun es nach wie vor. Wer Augen hat zu sehen, der sehe!

Sie haben mir heute Mut und Überlebenshilfe zugesprochen. In Perioden des Selbstzweifels werde ich mich daran festhalten. Ich nehme den Preis der Stiftung Bibel und Kultur gerne an, auch in Stellvertretung für andere. Und es wäre wünschenswert, daß dieses Signal aus Stuttgart viele ermutigt weiterzumachen.

1991

Die Stiftung Bibel und Kultur verleiht den Preis für das Jahr 1991 Herrn Bischof D. Dr. HERMANN KUNST, dem Seelsorger und Ratgeber, der in einer Tätigkeit als Bevollmächtigter des Rates der EKD am Sitz der Bundesrepublik Deutschland politisch Verantwortliche aller Parteien begleitet, sich für die Beachtung biblischer Grundwerte in unserem Staat von den Anfängen an mit seiner ganzen Persönlichkeit eingesetzt und so die politische Kultur in unserer Demokratie mitgeprägt hat.

Kirche und Staat

Eröffnungsrede zur Preisverleihung der Stiftung Bibel und Kultur

Der Evangelist Lukas beschließt sein aus Evangelium und Apostelgeschichte bestehendes Doppelwerk mit dem auf das Wirken des Paulus in Rom bezogenen Satz: »Er blieb aber ganze zwei Jahre in der eigenen Mietwohnung und empfing alle, die zu ihm hineinkamen, verkündend das Reich Gottes und lehrend vom Herrn Jesus Christus mit allem Freimut ungehindert« (Apg 28,30-31). Daß dieser Schlußsatz auf die Nahtstelle zwischen dem religiösen und politischen Bereich zielt, erschließt sich, wenn wir das letzte Wort in den Blick nehmen, das Wort *akōlytōs* – »ungehindert«.

Dieses Wort begegnet uns im Neuen Testament nur einmal, aber die Stelle, an der es steht, verleiht ihm besonderen Rang, und Ernst Haenchen merkt in seinem großen Kommentar zur Apostelgeschichte in diesem Zusammenhang an, daß Lukas sich hier noch einmal um den Nachweis bemüht, »daß die römische Staatsmacht dem jungen Christentum wohlwollend gegenüberstand und seine Verkündigung zuließ«.

Das Wort »ungehindert« zeigt an, daß Kirche und Imperium nebeneinander in Frieden existieren können. Versteht man mit Haenchen das letzte Wort der Apostelgeschichte als »guten Rat«, dann muß man freilich auch sehen, daß neben diesem Rat immer auch die Frage lebt, welche Situation entsteht, wenn die politische Gewalt die ungehinderte Freiheit der Verkündigung nicht mehr gewährt, und Lukas sagt ja nicht nur, daß Paulus ungehindert verkündigte. Paulus verkündigte die »Königsherrschaft Gottes«, und er lehrte von »Jesus Christos, dem Kyrios«. Der Kyrios ist Christus, nicht der Kaiser, wie denn der Kaiser auch nicht der *Sotér*, der Retter ist, sondern Christus.

Es kann nicht übersehen werden, daß im vorletzten Satz der Apostelgeschichte uns das Wort »Heil«, *Sotérion* begegnet, wenn es heißt: »Kund sei Euch nun, daß den Heiden dieses Heil Gottes gesandt wurde; sie werden hören« (Apg 28,28). Gerade dadurch, daß Lukas die entscheidenden Elemente seiner Christusverkündigung zum Abschluß seines Werkes noch einmal zusammenfaßt, daß er auf Christus als den Kyrios und *Sotér* noch einmal hinweist, erfährt der Bereich des Politischen nicht nur im Kontext seiner Zeit, sondern bleibend für alle Zeiten, eine unaufhebbare Begrenzung; Begrenzung, nicht Abwertung, Begrenzung, die, wie nicht zuletzt der freiheitlich-demokratische Rechts- und Verfassungsstaat zeigt, seine Stärke und eigentliche Würde ausmacht, seine politische Kultur entscheidend bedingt und bestimmt.

Anders als bei den Preisträgern der letzten Jahre, dem Bachinterpreten Helmuth Rilling, den Schriftstellern Schalom Ben-Chorin und Karl-Alfred Odin sowie dem Maler Herbert Falken, weist der Preis des Jahres 1991 nicht auf ein künstlerisches oder literarisches Werk, sondern auf einen unter dem Wort und im Dienst des Wortes erbrachten Lebensbeitrag zur politischen Kultur unseres Landes, erbracht und gelebt im Spannungsfeld von Kirche und Staat, von Religion und Politik. Als Hermann Kunst 1949 sein Bonner Amt antrat, hatte die evangelische Kirche in Deutschland ihre grundsätzliche Haltung zur staatlichen Gewalt neu verortet. Historisch war diese Ortsbestimmung bestimmt durch die beiden Zäsuren in ihrem Verhältnis zum Staat, die mit den Jahren 1918 und 1933 verbunden sind. Der Wegfall des landesherrlichen Kirchenregiments, aber mehr noch die Erfahrungen aus dem nationalsozialistischen Kirchenkampf bewirkten bei der evangelischen Kirche nach 1945 trotz unterschiedlicher theologischer Begründung eine stärkere Annäherung an die katholische Auffassung von Eigenständigkeit und Unabhängigkeit der Kirche vom Staat und führten zu einer für den Neuaufbau unseres Gemeinwesens fruchtbaren Nähe der beiden Kirchen, die ihren sichtbaren Ausdruck in der Sprecherrolle Wilhelm Böhlers fand, der, erstmalig seit den Tagen der Reformation, bei den Beratungen zum Bonner Grundgesetz federführend für beide Kirchen auftreten konnte. Zum theologischen Kontext der starken Betonung kirchlicher Eigenständigkeit durch die evangelische Kirche gehört in erster Linie die Theologische Erklärung von Barmen vom 31. Mai 1934, in deren 5. These es heißt: »Wir verwerfen die falsche Lehre, als solle und könne der Staat über seinen besonderen Auftrag hinaus die einzige und totale Ordnung menschlichen Lebens werden und also auch die Bestimmung der Kirche erfüllen. Wir verwerfen die falsche Lehre, als solle und könne sich die Kirche über ihren besonderen Auftrag hinaus staatliche Art, staatliche Aufgaben und staatliche Würde aneignen und damit selbst zu einem Organ des Staates werden.«

Noch heute lebt in Begriffen oder Formeln wie »Koordination von Kirche und Staat«, »Trennung von Kirche und Staat«, ja selbst in den einzelnen Begriffen »Kirche« und »Staat« etwas von jener exklusiven, rechtlich-institutionellen Polarität, die weit mehr als tausend Jahre europäischer Geschichte bestimmte und die in vielen Städten, sei es verfassungsrechtlich oder sei es in der politisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit, noch heute anzutreffen ist. Wie ein Staat sich zur Kirche verhält, ob er sie in den Kreis der tragenden Kräfte des öffentlichen Lebens einbezieht, ob er sie in die Sphäre des privaten Vereinsrechtes verweist, das sind nach wie vor wichtige Kriterien für das Selbstverständnis des Staates und für sein Verhältnis zur individuellen wie auch gesamtgesellschaftlichen Freiheit. Doch sollte auch gesehen werden, daß die Säkularisierung des modernen Staates sowie Erfahrung und Konfrontation mit totalitären Staaten die neutestamentlichen Aussagen über die politische Herrschaft wieder in neuem, ursprünglicherem Licht erscheinen lassen. Im Licht der Bibel wird auch der primäre Auftrag, den die Kirche den Menschen schuldet, wieder deutlicher: ihr Verkündigungsauftrag. Von der Bibel her bestimmt sich die Position der Kirche in der Welt als die »Posi-

tion des Gegenüber«. Hermann Kunst hat auf die Frage nach der Macht der Kirche und welchen Einfluß die Kirche beim Staat habe, geantwortet: »Die vielberufene Macht der Kirche reicht nur so weit wie die Macht des Evangeliums über die Herzen ... Der wichtigste Beitrag der Kirche für die Politik ist der gesunde Gottesdienst.« Und er hat auch auf den Speicher verwiesen, aus dem er die Nahrung für sich und die, die seinen Rat suchen, bezog und bezieht: »Ich persönlich habe mit der Bibel argumentiert und gesagt, was aufgrund der Heiligen Schrift zu sagen ist.«

Mit der Bibel – unter dem Wort. Die Intention des Preises, der heute verliehen wird, deckt sich mit der Lebensintention des Preisträgers. Und die, die heute gekommen sind, um an der Ehrung teilzunehmen, werden so auf das verwiesen, worauf Preis und Person verweisen: auf das bleibende Wort.

Bibel und Kultur im Wirken von Hermann Kunst

Es war im Jahre 1976. Der Rat der Evangelischen Kirche in Deutschland hatte mich zum Nachfolger für Bischof Kunst berufen, und ich sollte mich nun von ihm in meine neuen Aufgaben einweisen lassen. So betrat ich zum ersten Mal das Haus in der Bonner Fritz-Erler-Straße und war gespannt, welche Eindrücke sich für mich dabei ergeben würden. Natürlich kannte ich Hermann Kunst aus seinen Berichten vor der Kirchenkonferenz und aus manchen Gesprächen am Rande der Synodaltagungen. Aber wie sah die Stätte seines Wirkens aus?

Zwei Dinge vor allem sind mir im Gedächtnis geblieben, die, wie ich meine, im weiteren Sinne mit dem heutigen Thema zu tun haben.

Da waren zunächst die Bilder an den Wänden. Erlesene Stücke der bildenden Kunst. Gleich beim Eintreten fiel der Blick auf den Erfurter Dom von Feininger. Nicht weit davon entfernt ein Barlach. Zuweilen gehe ich auch heute mit Besuchern durch das Haus und zeige, was der Kunstsinn des Sammlers Hermann Kunst zusammengetragen hat: Feininger und Barlach, Nolde, Chagall und Paul A. Weber.

Dem von der Ausgestaltung kirchlicher Gemeindehäuser nicht gerade verwöhnten Bremer Pastor drängte sich ganz unreflektiert ein Begriff auf: Dieses Haus hat Kultur – und die verdankt es dem Manne, der es gestaltet hat. Und auch die Wortverbindung Bibel und Kultur traf zu: Kunst alter und zeitgenössischer Meister vielfach mit biblischen Motiven. Unaufdringlich alles – aber gerade darum außerordentlich wirkungsvoll.

Dann das Zweite. Das war von ganz anderer Natur. Wir saßen zusammen in dem mit persönlichem Mobiliar ausgestatteten Arbeitszimmer, das ich als ausgesprochen behaglich empfand.

Das angeregte Gespräch füllte mein Notizbuch und vor allem meinen Terminkalender. Als aber die Zeit erfüllt war, schlug vernehmlich die Stunde. Zuerst eine große Standuhr mit ihrem tiefen Glockenklang, dann gleich darauf ein kleinerer Chronometer beim Schreibtisch. Hermann Kunst hatte also Zeitwächter bei sich aufgestellt – für sich selbst, mehr noch sicher für seine Besucher, die hören sollten, daß es nun an der Zeit sei, wieder zu gehen. Und siehe da, mein Gastgeber fand es offenbar ganz in der Ordnung, daß auch ich mich erhob und verabschiedete.

Mir ist dabei wieder einmal das Wort aus dem Epheserbrief eingefallen: Kaufet die Zeit aus, denn es ist böse Zeit. Zu unserer Kultur gehört es, sorgsam mit der Zeit umzugehen. Nicht, weil Zeit Geld ist, wie einige sagen. Sondern weil wir Menschen für das, was uns aufgetragen ist, eine uns zugemessene Zeit haben – nicht mehr. Kaufet die Zeit aus, denn es ist böse Zeit – das heißt ja: Nehmt die euch zugemessene Zeit ernst und denkt an das Ende.

Was die Bibel ist, wissen jedenfalls diejenigen ungefähr, die regelmäßig in ihr lesen, wobei sie auch dann nie vor Überraschungen sicher sind. Was Kultur ist, läßt sich dagegen nicht so eindeutig und mit wenigen Worten beschreiben. Allein die Wortverbindungen sind fast Legion: Kulturgeschichte, Kulturphilosophie, Kulturanthropologie, Kulturgüter. Wer dem lateinischen Wortsinn nachgeht, landet zunächst einmal beim Ackerbau. Ich finde das gar nicht so abwegig, denn Kultur braucht Bodenhaftung. Nun ist Hermann Kunst kein Landmann. Der Gedanke, ihn sich im Lutherrock und mit weißer Schleife im Stall vorzustellen, ist zumindest ungewöhnlich. Aber Hermann Kunst ist ein bodenständiger Westfale. Wobei die Tatsache, daß seine Wiege im Hannoverischen Exil stand, lediglich anzeigt, daß nichts in dieser Welt vollkommen ist. Ein bodenständiger Westfale, der von seinem Stamm in liebenswerter Untertreibung sagt, man sei dort nicht besonders schlau, aber zuverlässig. Und daß Hermann Kunst die Zuverlässigkeit für ein wesentlich höheres Kulturgut hält als die Schläue, ist ausgemacht.

Kultur als die Gesamtheit der Lebensäußerungen eines Volkes, so sagt es ein Lexikon. Also: die zuweilen vorgenommene Trennung von Kultur und Zivilisation ist fragwürdig. Die Art und Weise, wie die Menschen ihre Grundbedürfnisse befriedigen, gehört ebenso dazu wie die Sitten und Gebräuche. Zur Kultur zählen die in einem Kulturkreis und in der jeweiligen Zeit geltenden Tugenden, die Ethik, die Gesetze des Staates, die sozialen Regeln. Und natürlich darf die Kunst nicht fehlen, die bildende Kunst, die Musik, die Dichtung. Ebenso wenig die Philosophie, überhaupt alle Wissenschaft.

Bibel und Kultur. Christlicher Glaube und Kultur. Im Mittelalter und auch noch in der Reformationszeit gab es kaum eine Trennung. Der Kultus, der Gottesdienst, prägte das menschliche Leben, prägte den Ablauf der Zeiten. Gewiß, es gab Besinnung auf die vorchristliche Antike im Humanismus. Es gab ganz weltliche Kunst, denken wir nur an den Minnegesang. Es gab Staatskunst, die mit dem christlichen Glauben wenig oder nichts zu tun hatte. Aber an Kultur im Ganzen war ohne den christlichen Glauben und ohne die Bibel nicht zu denken.

Uns trennt davon der tiefe Graben der Geschichte. Gewiß, die Spuren lassen sich bis in die Gegenwart verfolgen. Unsere Hospitäler haben ihren Ursprung in christlicher Nächstenliebe. Unser Bildungssystem hat seine Anfänge in kirchlichen Schulen. Aus der Entwicklung der bildenden Kunst und Architektur ist die sakrale Kunst nicht wegzudenken. Das leugnet auch niemand. Aber das, was wir heute Kultur nennen, ist eine vom Religiösen emanzipierte Kultur, ja, so manches ist in bewußter Abkehr vom Glauben entstanden. Immer noch Kultur mit christlichen Wurzeln, gewiß. Doch was bedeutet das für die Gegenwart?

Bibel und Kultur:

Es gab biblisch begründete Distanz zur Kultur der Zeit – ich denke an meine Geburtsstadt Hamburg und die Schwierigkeiten, die Christen dort mit der Oper hatten.

Aber es gab immer auch Annäherungen. Große Namen tauchen hier auf: Schleiermacher, Herder, Hegel, Ritschl. Eine bestimmte Richtung in der Theologiegeschichte wird als Kulturprotestantismus bezeichnet. Wir nennen damit jene geistige Bewegung im vorigen Jahrhundert, die genial und zugleich sehr vielschichtig bemüht war, den christlichen Glauben mit der emanzipierten, nachchristlichen, damals modernen Kultur zu versöhnen. Aber um welchen Preis? Bei vielen um den Preis der Aufgabe oder doch der Umdeutung zentraler biblischer Aussagen. Gott wurde zum Gott der Liebe – aber die Rede vom Zorn Gottes machte hilflos. Man sprach vom Reich Gottes – aber das wurde doch mehr zur Chiffre für ein veredeltes innerweltliches Zusammenleben der Menschen, das man anstrebte. Die Wiederkunft Christi zum Gericht und zur Neuschöpfung stand nicht vor Augen.

Ich will den Kulturprotestantismus und seine Repräsentanten nicht schelten. Im Bewußtsein vieler haben sich manche seiner Vorzüge auch durch die radikale Kritik hindurch bewahrt, die von der dialektischen Theologie dieses Jahrhunderts an ihm geübt worden ist. Aber: Hermann Kunst läßt sich auf die genannten Lager nicht verrechnen. Er ist – und das hat er in mehreren seiner Schriften gezeigt – eins immer geblieben: ein gelehriger Schüler Martin Luthers, des deutschen Reformators. Und so steht er zu den fundamentalen Aussagen der Bibel von Gericht und Gnade, von Kreuz und Auferstehung, von Menschwerdung und Wiederkunft Christi. Aber er sagt doch auf der anderen Seite nicht, daß der christliche Glaube von der Kultur der Zeit und von der Barbarei gleich weit entfernt sei. Sondern er weiß, daß es der um Christi willen gerechtfertigte Mensch ist, der in der neu gewonnenen großen Freiheit seinen Beitrag zur Kultur der Zeit in einem ganz umfassenden Sinne zu leisten hat.

Hier lassen sich nun viele konkrete Beispiele anführen. Von dem feinsinnigen Kunstsammler Hermann Kunst war schon die Rede. Von seinem sicheren Urteil nicht nur über das, was schön ist. Er war ein Freund Paul A. Webers und eine ganze Reihe von Jahren Vorsitzender der Paul-Weber-Gesellschaft.

Ich nenne ferner seine Verdienste um die neutestamentliche Textforschung und sein Geschick, prominente Politiker unter den Protestanten für diese wichtige, aber doch öffentlich nicht sehr bekannte Aufgabe zu erwärmen. Ich nenne seine Beziehungen zur griechisch-orthodoxen Kirche und ihrer Bildungsarbeit. Ich denke auch, daß seine vertrauensvolle, ja brüderliche und freundschaftliche Beziehung zu den katholischen Bischöfen Tenhumberg, Kardinal Volk und Wöste nicht nur eine innerkirchliche Angelegenheit war, sondern ein Beitrag zur Kultur des gemeinsamen Lebens und Wirkens in einem konfessionell gespaltenen Volk.

Das Wort Kultur ist mit anderen Worten zu glücklichen und weniger glücklichen Begriffen verbunden worden, von denen ich zwei nennen will, weil sie in ganz besonderer Weise mit dem Wirken von Hermann Kunst zu tun haben.

Ich nenne zunächst die Kulturnation. In den traurigen Zeiten der Trennung unseres Landes in zwei Staaten mit gegensätzlichen politischen und gesellschaftlichen Ordnun-

gen bezeichnete dieser Begriff das, was an Gemeinsamkeit der Deutschen in Ost und West geblieben war und was sich nicht so leicht zerstören ließ. Mir ist das nie so deutlich geworden wie in der Zeit, in der von der Geschichtsschreibung der DDR der Begriff »Erberzeption« geprägt wurde und man sich damit nach meiner Ansicht gründlich auf ideologisches Glatteis begab. Für viele war das Wort Kulturnation Unterpfand dafür, daß ein Tag kommen müsse, an dem die Gemeinschaft wiederhergestellt werden könnte. Viele von uns haben nicht daran geglaubt, daß dieses noch zu unseren Lebzeiten geschehen würde. Aber es hat immer Menschen gegeben, die mit der ganzen Kraft ihres Herzens und ihres Arbeitsvermögens auf dieses Ziel hingewirkt haben. Hermann Kunst gehörte zu ihnen – und das in ganz hervorragender Weise. So manches davon wird nie an die Öffentlichkeit kommen. Aber als sein Nachfolger im Amt habe ich eine Ahnung davon, was alles über seinen Schreibtisch gegangen ist: an Hilfen für drangsalierte und inhaftierte Menschen, an Unterstützung der kirchlichen und diakonischen Arbeit jenseits des Eisernen Vorhangs. Ich denke zurück an unsere regelmäßigen gemeinsamen Besuche beim Bischofskonvent in der DDR. Dann war der kleine Golf des Superintendenten Radtke bis zur Schädigung der Stoßdämpfer mit Literatur vollgestopft. Und dem Bischof Kunst, der immer wußte, an welchen Drähten zu ziehen war, gelang es regelmäßig, unbehelligt durch die Grenzkontrollen zu kommen.

Daß die Deutschen zusammengehören – Hermann Kunst hat nie einen Zweifel daran gehabt, und er hat gewußt, daß der Tag der Vereinigung kommen mußte.

Der zweite etwas ungenaue Begriff heißt politische Kultur. Damit können sehr verschiedene Dinge gemeint sein. Ich meine hier den verträglichen, dem inneren und äußeren Frieden dienenden Umgang der Menschen miteinander, die politische Verantwortung tragen und die sich in der Demokratie um die Macht im Staate und um die Durchsetzung von Interessen und Konzeptionen streiten müssen.

Kein Zweifel, daß dieser Streit nötig ist. Kein Zweifel aber auch, daß er äußere und innere Regeln braucht, Takt, Toleranz, Respekt vor dem Andersdenkenden, wenn nicht der Friede Schaden leiden soll.

Hermann Kunst hat von sich selbst immer gesagt, er sei Pastor in Bonn – also Prediger des Evangeliums und Seelsorger. Als Lobbyist konnte er sich nie verstehen.

Aber was bedeutete das in der Welt der Politik? Es bedeutete, für die Menschen, die dort wirken, zur Verfügung zu stehen. Ihnen zuzuhören, wenn sie mit ihren Sorgen und Nöten kamen. Ihnen zu sagen, was das Evangelium auch für sie bedeutet. Aber dann durchaus auch mit klaren Worten zu ermahnen. Daß nämlich auch in der Politik auf den Willen Gottes geachtet werden muß, wenn dann in freier Verantwortung vor Gott und den Menschen gehandelt und entschieden werden soll. Hermann Kunst ist auch hierin in die Schule Martin Luthers gegangen. Sein Buch über Luther als politischen Berater zeigt, wie gründlich er sich damit beschäftigt hat. Und so hat er sich bemüht, zu einem kultivierten Umgang insbesondere in der Politik zu raten – und damit zum inneren Frieden und zur Wahrung der Menschenwürde beizutragen. Wohl wissend, daß

es zuweilen leichter sein kann, Löwen und Tiger zu bändigen, als Wahlkämpfer zur Fairneß anzuhalten. So hat er sich – schon im Ruhestand – zum Vorsitzenden einer Schlichtungskommission im Wahlkampf berufen lassen, durchaus in dem Bewußtsein, daß auf diesem Feld nicht viele Lorbeeren zu ernten sind.

Er hat im übrigen – und ich kann das bezeugen – mit seiner sagenhaften und mir leider nicht vererbten Fähigkeit, Geldquellen aufzutun, Menschen gefördert, ohne nach dem Parteibuch zu fragen. So konnte er Hilfen auch dahin vermitteln, wo man absolut nicht seine persönliche Meinung teilte. Wie überhaupt die soziale Verpflichtung im eigenen Volk und in der Welt nie vergessen wurde. Ich nenne: Aufbaugemeinschaft Espelkamp, Ludwig-Steil-Hof in Espelkamp, Sozialakademie Friedewald – aber auch Aufbau und langjährige Leitung der Evangelischen Zentralstelle für Entwicklungshilfe – und das zunächst ganz gegen den Willen der verfaßten Kirche, der er manches Mal mit seinen Einsichten um Jahre voraus war.

Hermann Kunst als Westfale – und Westfalen gehört zu Preußen. Das führt noch einmal zur Bedeutung der Tugenden für die Kultur eines Volkes zurück. 1986 hat es aus Anlaß des 200. Todestages Friedrich des Großen eine öffentliche Diskussion über den Wert der sogenannten preußischen Tugenden gegeben, die ich nahezu alle bei Hermann Kunst wiederentdeckte: Fleiß, Pflichterfüllung, Ordnungssinn, Sparsamkeit, Nüchternheit, Disziplin, Präzision, Pünktlichkeit. Nein, beim Begriff Sparsamkeit hakt es, wenn Hermann Kunst schenkte, dann war er gar nicht sparsam. Aber sonst trifft das zu.

Damals ist u. a. vom Grafen Krockow angemerkt worden: Wozu das alles? Es sind doch bürgerliche Sekundärtugenden. Wozu Fleiß und Pflichterfüllung, die Frage nach den Werten und Zielen müsse ebenfalls gestellt werden.

Bibel und Kultur. Hier schließt sich der Kreis. Die Tugenden, die wir an einem Menschen entdecken und schätzen, bekommen für uns Christenmenschen da ihren Sinn, wo sie sich ausrichten auf das, was der Inhalt der Schrift ist. Unser Leben sei Dienst – in Dankbarkeit für Gottes Wohltat und in der Nachfolge Jesu Christi. Der Prediger Hermann Kunst weiß das und sagt das.

Bischof i. R. D. Dr. Hermann Kunst

Bibel und politische Kultur

Selbstredend freut sich der alte und der neue Adam, wenn ihm von einem Gremium von hohem Rang öffentlich bescheinigt wird, daß ihm in seiner Lebensarbeit auch Gutes und Fruchtbare geraten ist. Wir haben den Herren Rednern schon deshalb mit aufmerksamer Offenheit zugehört, weil sie, wie auch der Herr Ehrenvorsitzende der Stiftung, Herr Bundespräsident Prof. Carstens, in Jahrzehnten durch ihr Beispiel sozusagen wie Musterknaben praktiziert haben, was der Preis meint: Bibel und politische Kultur. Mein Dank ist aufrichtig. Ich kann ihn nicht aussprechen, ohne mich meiner Mitarbeiter zu erinnern, die ebenso wie ich selber in unserem Dienst die Welt der Bibel präsent machen wollten.

Politische Kultur gibt es im Verhalten der Völker zueinander, in Parlamenten und Regierungen, es kann sie auch in Synoden und Universitäten usw. geben. Die Kräfte, aus denen sie jeweils lebt und für eine Gemeinschaft erfahrbar wird, können unterschiedliche Quellen haben. Zweifelsfrei gehört zu ihnen auch die Bibel, selbstredend nicht allemal deutlich erkennbar. Man kann den Rang der Bibel für die politische Kultur nicht evaluieren. Deshalb muß man sich auch vor einer pausbäckigen Vereinnahmung hüten. Was jeweils einen Menschen wirklich bewegt, weiß ohnehin nur der Erzengel Michael.

Bei unserem Thema »Bibel und politische Kultur« muß ich zuerst und vor allem als entscheidend die Anthropologie nennen. Wer ist der Mensch? Wie ist der Acker der Welt? Nicht zu sagen, wie umfassend dieser Beitrag der Bibel für die Politik und für die politische Kultur ist!

Unsere Frage ist von ungewöhnlich hoher Aktualität, zumal zur politischen Kultur als Voraussetzung die Glaubwürdigkeit der Akteure gehört. Politik geschieht im Umgang von Menschen, die eine große Verantwortung tragen, und bedarf zu ihrer Gesundheit und zum guten Erfolg der Spannungen. Je weittragender anstehende Entscheidungen sind, je gefährlicher der Weg für ein Land in seinen geschichtlichen Zusammenhängen ist, je erregender die Alternativen sind, desto schwerer, mühseliger, versuchlicher und auch leidvoller ist das Miteinander in der Politik.

Die Bibel kommt schon bei der Beachtung des Grundgesetzes vor. Ich denke an die Art und Gesinnung des Umgehens mit den einzelnen Artikeln des Grundgesetzes. Die Bibel wird wirksam, wenn sie geglaubt und gelebt wird. Politische Kultur hat fast alles zu tun mit der inwendigen Verfassung der Beteiligten. Selbstredend könnte ich von zahlreichen Begegnungen berichten, bei denen ich unmittelbar das Ineinander von Bibel und politischer Kultur erfuhr. Aber ich müßte dabei im Regelfall entpersonalisieren, selbst bei einer Sache wie etwa dem Wahlkampfabkommen 1980. Doch ich

kann Ihnen allgemein sagen, worin ich die Wirkung der Bibel auf die politische Kultur erlebte.

Ich erinnere mich der Erweckung von Zuversicht und Ermutigung, der Warnungen, der kritischen Rückfragen, des Aufeinander-Zugehens nicht mit abgewandtem, sondern zugewandtem Antlitz, des guten Wortes zur Entgiftung einer mit Verbitterung gepaarten Kontroverse, der österlichen Gelassenheit, des Voreinander-Aushaltens mit Argumenten, des Zuhörens. Nicht zuletzt hilft die Bibel, einen Vorgang mit den Augen des anderen zu sehen. Die Bibel sagt, einer komme dem anderen mit Ehrerbietung zuvor. Damit ist in der Politik der Respekt voreinander, am besten auch die Noblesse im Umgang miteinander gemeint. Bibel in der politischen Kultur bedeutet die Absage an jede Gestalt von Dämonisierung und das Achten auf die Begrenzung der Staatsmacht.

Paul Tillich hat die Kultur als Feld der Bewährung des Glaubens bezeichnet. In diesem Verstand ist politische Kultur eine Gestalt der Zuwendung. Sie verfügt über eine schöpferische Kraft. Erinnern darf man auch daran, daß Kultur und Kultus den gleichen Wortstamm haben. Die Ehrfurcht geht vom Altar aus.

Zur Orientierung eines Christen in der Politik gehört selbstredend das Wissen und Bedenken um das Rechenschaft-Geben von unserem Haushalten. Dies alles ist kein Tugendkatalog, sondern eine Beschreibung dessen, was als Frucht des Glaubens ein Beitrag zur politischen Kultur sein kann.

Was ich Ihnen vorgetragen habe, stammt aus dem Blättern in den Erinnerungen aus Jahrzehnten. Aber weil ich mit dem Preis als Person gemeint bin, bin ich Ihnen schuldig, noch eine Bemerkung zu machen über das Selbstverständnis, in dem ich Frauen und Männern in der Politik begegnet bin.

Als ich 1949 als Bevollmächtigter des Rates der EKD nach Bonn berufen wurde, war und ist geblieben bis auf diesen Tag meine Überzeugung, die Kirche leistet den bedeutendsten und fruchtbarsten Beitrag für das öffentliche Leben durch den gesunden Gottesdienst. Gesund dadurch, daß das Zeugnis von Karfreitag und Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten deutlich erkennbares Fundament und Achse ihrer Verehrung Gottes und ihrer Orientierung für die Gemeinde ist. Ich betrieb keine Lobby für die Kirche. Ich wollte nichts anderes als ein Bote sein, der in der Politik bei grundsätzlichen und konkreten Fragen die Bibel präsent machen wollte.

Mit Heiterkeit sagte ich Ihnen, daß ich zwar intensiv habe nachdenken müssen, etwa über die Deutschlandpolitik, die Sozial- und Entwicklungspolitik usw. Aber als mir Herr Prof. Mikat die Verleihung des Preises mitteilte, wurde mir bewußt, daß ich über das Thema »Bibel und politische Kultur« niemals mit der gebotenen Sorgfalt nachgedacht habe. Aber zweifelsfrei wollte das Kuratorium der Stiftung auch nicht eine bemerkenswerte Denkleistung anerkennen, sondern mich im Rückblick auf meinen Dienst ermutigen, für den Rest meines Weges unverdrossen und gerne ein Bote der Bibel zu sein, auch bei der Begegnung mit Politikern.

Ein Letztes, mit der Verleihung der Urkunde ist verbunden ein Geldpreis von 10 000,- DM. Ich war im Krieg als Pfarrer in Rußland, also mit der Bibel bei meinen

Kameraden im Einsatz, bei den Verwundeten und Sterbenden. Ich möchte mit dem Preis noch einmal nach Rußland zurückkehren. Ich stifte ihn für die jetzt wieder möglich gewordene Bibelmission in Rußland.

Noch einmal, der Stiftung, den Herren und Brüdern, die so freundlich zu mir gesprochen haben, meinen aufrichtigen Dank. Vor allem aber auch Dank an Sie alle, die Sie sich die Zeit genommen haben für diese Stunde. Ich empfinde Sie, vor allem natürlich meine Weggefährten unter Ihnen, als Gehilfen meiner Freude und meines Dankes.

1992

Die Stiftung Bibel und Kultur verleiht ihren Preis für das Jahr 1992 dem Erzähler und Dramatiker THOMAS HÜRLIMANN, der in seinen Arbeiten kunstvoll und sprachmächtig das Thema unserer existentiellen Befindlichkeit mit dem unserer Verantwortung vor der Geschichte verbindet, der kritisch die Verkümmerng des Menschen und seine Sinnverluste in der Gegenwart analysiert und damit implizit die Frage nach seiner Erlösungsbedürftigkeit aufwirft, die die Mitte der biblischen Anthropologie darstellt.

Prof. Dr. Werner Weber

»Erst wenn man selber dran glauben müsse...« Laudatio auf Thomas Hürlimann

Thomas Hürlimann gehört zur Generation, welche bei allen ihren Ängsten und Bedenken auch dies ersorgt: Der eigene Lebensort könnte zum zeitfremden Revier werden, bequem zwar durch seine Fraglosigkeit, aber lähmend. »Enge« heißt die Sorge; »Ausbruch« heißt die Antwort darauf. Thomas Hürlimann kennt diese Sorge und diese Antwort. Er kennt sie nicht nur; er lebt sie, im genauen Wortfall »fatal«, als Verhängnis. Nie spielt er modisch mit Enge und Ausbruch. Zu einem solchen Lirumlarum böte sein Herkommen nichts.

Thomas Hürlimann ist 1950 in der Schweizer Stadt und demnach im Schweizer Kanton Zug geboren. Das ist nicht irgendwo. Das ist, landschaftlich gesehen, wunderschöner Alpenrand; staatlich verstanden, seit 1352 ein eidgenössischer Ort; solide, gründliche Innerschweiz. Wer heute in der Nacht geschäftlich, will sagen steuergünstig denkt, der denkt vorzüglich an Zug. – Luftlinie zwanzig Kilometer östlich davon, im Urkanton Schwyz, im rauhen moorigen Hochtal, wie ein Echo auf dem Escorial, steht das Kloster Einsiedeln, die benediktinische Werkstatt, in der mit vielen Instrumenten das Gute getan werden soll; gewiß mit diesen beiden: *Saeculi actibus se facere alienum*. Nihil amoris Christi praepone. Sich vom Treiben der Welt fernhalten. Nichts der Liebe zu Christus vorziehen. Da war Thomas Hürlimann als Gymnasiast Schüler der Stiftsschule. Die Distanz zwischen jenem Zug und diesem Einsiedeln mag ihm bisweilen beschwerlicher vorgekommen sein, als es zwanzig Kilometer für einen vom Alpenrand normalerweise sind. – Danach Studium in Zürich und Berlin, Hauptfach Philosophie. 1974 lautete die Adresse »Berlin-Kreuzberg«; Thomas Hürlimann arbeitet als Regieassistent und Produktionsdramaturg am Schiller-Theater. Auf ihn ist jetzt vielleicht gemünzt, was in einer seiner Geschichten vermutet wird: »Wohl einer von den Alpenländischen, die es in die Großstadt getrieben habe. Einer, dem es in der fernen Heimat an Bewegung fehle. So einer, rief er, sei ich. Er mußte heftig lachen, dann waren wir, wie es sich gehört, stumm.« Heute wohnt er in Willerzell – man darf sagen: unweit von Einsiedeln. Da wohnt er. Lebt er da? Leben tut er in seiner Welt; in seiner. Was das war und bis jetzt ist, unteilbar, unverwechselbar, sagen seine Dichtungen.

Die Tessinerin. Geschichten, erschienen 1981; *Großvater und Halbbruder*. Ein Stück, uraufgeführt 1981; *Stichtag*. Ein Stück, uraufgeführt 1984; *Das Gartenhaus*. Novelle, erschienen 1989; *Der letzte Gast*. Komödie, uraufgeführt 1990; *Der Gesandte*. Ein Stück, uraufgeführt 1991; *Innerschweizer Trilogie*, erschienen 1991, darin: *Dämmerchoppen*. Novelle, 1990, *Lymbacher*. Ein Stück, uraufgeführt 1990, *De Franzos im Ybrig*. Komödie, uraufgeführt 1991; *Die Satellitenstadt*. Geschichten, erschienen 1992.

Man möchte meinen, der Lebensstoff in diesen Werken sei leicht überschaubar. Und die Tiefe? Die Tiefe müsse man verstecken. Wo? An der Oberfläche. Das hat Hofmannsthal notiert. Sich inständig gewissenhaft auf die obere Fläche einlassen: da wird die Tiefe hell. Nicht daß man jetzt alles sähe, alles wüßte; aber der buchstäblich geheimnisvoll bleibende Rest, den wir dann ahnen, sagt etwas über die Werthöhe der Sache. Alles restlos Durchschaubare in den Künsten ist billig, ist Kitsch.

Im Umgang nun mit Thomas Hürlimanns Werk ist zu erfahren jener geheimnisvolle Rest in der Tiefe, der Rest, der dichterischen Wert begründet. Aber wie ist ihm nahe-zukommen? Ein schöpferischer Leser hat dafür etwas überraschend Einfaches vorge-schlagen: Beachte, welches Wort in einem Text immer wieder erscheint, nimm es ernst, und du hast einen tauglichen Schlüssel zur Tiefe, zum Geheimeren. Was hier dem Wort zugetraut wird, gilt auch für die größere Einheit, die wir Motiv nennen.

So denn: Im Stück *Großvater und Halbbruder*, 1981, sagt einer: »... wenn der Tag sich schon geneigt hat und es in den Tälern Abend wird ...« Im Stück *Der Gesandte*, 1991, sagt einer: »... es war auf dem Obersalzberg, und der Tag hatte sich schon geneigt ...« In einer der Geschichten unter dem Sammeltitle *Die Satellitenstadt* steht der Satz: »... Rauchend lag ich und lauschte und wartete, bis der Tag sich neigte ...« Von seiner frühen Arbeit an bis eben jetzt, über zehn Jahre hin, behält Thomas Hürlimann, ruhig umspielt, die motivische Wendung: der Tag hat sich geneigt; es wird Abend. Das ist Nachhall aus dem Bericht über die Begegnung der zwei Jünger mit dem Auferstan-denen auf ihrem Weg nach Emmaus. Sie gehn für sich hin und versuchen im Gehen mit dem Ereignis fertig zu werden: Jesu Leiden, Tod und Auferstehung – und erkennen den nicht, der eben jetzt sich zu ihnen gesellt: Jesus. Die drei erreichen das Dorf. »Und Jesus tat so, als wolle er weitergehen. Und sie nötigten ihn und sagten: ›Bleib bei uns; denn es will Abend werden und der Tag hat sich geneigt.‹« Da er dann bei Tisch das Brot bricht und verteilt, gehn ihnen die Augen auf; Auferstehung ist für sie kein Ge-rücht mehr.

Das alles weiß Thomas Hürlimann. Nie aber hat er dieses Wissen breitgeschlagen; nur knappe Signale läßt er zu. Mit dieser Zurückhaltung soll ein lebenprägendes Be-troffensein geschont werden. Was sein Gehalt ist, sagt ein zweites auffallend wiederkeh-rendes Motiv. Entscheidend die Fassung im Geschichtenbuch *Die Satellitenstadt*. Der Ich-Erzähler erläutert: »... Schon der Aquinat habe die Melancholie mit hohen Säulen in Verbindung gebracht und im Säulenheiligen den perfekten Melancholiker erkannt. Dieser nämlich, vom Getriebe angewidert, suche hoch über den Menschen die Ein-samkeit. Er wolle der Erde fern und dem Himmel nahe sein und habe, um tüchtig zu hungern und zu dursten, seine Marmorsäule inmitten der braunen Wüste errichtet.« Und weiter: »... Im frühen Christentum galt die Melancholie als Sünde. Die Schöp-fung, so die Kirchenväter, sei gut, unsere Erlösung gesichert, also bestünde kein Anlaß, der Trauer anheimzufallen. Der Aquinat hat dieses Verdikt korrigiert. Er wollte auf-grund der alten Schriftrollen festgestellt haben, daß die Verzweiflung des Säulenheiligen um die dritte Stunde des Nachmittags am größten sei. Dann zerdehnt sich die Wüste

ins Unendliche, die braune Sonne kommt nicht mehr vom Fleck, und der Durst, die Gier nach einem einzigen Tropfen Wasser, wird so mächtig, daß manch einer seine Zähne in die Arme schlug, in die Adern, sein Blut wollte er trinken, das Leben sich nehmen, aber das, so der Aquinat, sei keine Sünde, nein, es sei, da es um die dritte Nachmittagsstunde geschehe, der Todeszeit des Herrn, ein Mit- und Nachleiden des großen Todes am Kreuz: auf seiner Säule sterbe der Heilige mitsamt seinem Gott.« Da tönt, fast unmittelbar, das frühe Wort aus der Geschichte *Die Tessinerin* mit: »Erst wenn man selber dran glauben müsse ... begreife man, wie sie's dem Heiland gemacht hätten.«

Tod, Grab, Trauer; in diesem Horizont liegt der Lebensstoff, den Thomas Hürlimann in seinen Dichtungen bewegt. Ja, er versteckt die Tiefe an der Oberfläche. Alltägliches steht in mythischem Anschein, wird zeitfreies Seelenbild. Winter, Schnee, Eis – immer wieder beschworen – sind das, was die Sprachzeichen sagen, und sind mehr, sind Korrelate von Tod, Grab, Trauer. Gemessene Zeit, Uhrzeit einerseits, Zeit ohne Zeit, Ewigkeit andererseits, eins zum andern offen, behelligt den Alltag. Dieser Tag ist auf Vanitas getönt, Stimmung wie von Kohelet her: »Windhauch, Windhauch, sagte Kohelet, Windhauch, alles ist Windhauch.«

In diesen Zusammenhang gehört nun ein Wort, in dem abermals Gewöhnliches auf ein mythisches Verhältnis hin geöffnet erscheint. Es steht in der Novelle *Das Gartenhaus*: »Eines Morgens hörte sie eine Gärtnerrede, die sie nie mehr vergaß. Der Gärtnerberuf, so sprach der alte Mann vor sich hin, sei ein Bückberuf. Aber der Gärtner, anders als die schäbigen Servierkellner, beuge sich niemals vor den Menschen, nein, er verneige sich vor den Restbeständen des Paradieses. Denn jede Gartenanlage sei das Bemühen um die Wiederherstellung des ersten Gartens, Eden genannt, und dorthin, nicht etwa in eine leere Ewigkeit, kehre der Mensch zurück.«

Der Alltagsgarten hier; der Paradiesgarten dort. Beide Bereiche lösen ein heikles Fragen aus. Es ist das Fragen nach Heimat. Gerade da setzt sich, bei aller Spiritualität, Thomas Hürlimanns mitmenschlicher Mut zum Hier und zum Jetzt durch, und zwar so, daß für ihn zutrifft, als würde es zum ersten Mal gesagt: »Homo sum, humani nil a me alienum puto.« Ich bin auch einer von eurer Sorte; wie könnte mir da fremd sein, wie könnte mich befremden, was immer wir fehlerhaften Geschöpfe tun und lassen. Wir müssen aushalten, wir müssen durchhalten an einem vorläufigen Ort, der durch Liebe die Qualität erlangt hat, welche »Heimat« heißt. Und wenn es mit der Liebe nicht weit her ist? Wenn sie in wendehalsigem Opportunismus kaputtgeht? Davon handelt die politisch offenkundigste Dichtung Thomas Hürlimanns: das Stück *Der Gesandte*.

Sogleich war die Meinung da, das Stück »behandle« den Fall des Botschafters Hans Frölicher, von Mai 1938 bis Mai 1945 schweizerischer Gesandter in Berlin. Am 8. Mai hatte er, da der Krieg zu Ende war, eine Feier veranlaßt: im Bewußtsein, auch die schweizerische Gesandtschaft in Berlin, er selber habe Wesentliches dazu beigetragen, daß die Schweiz vom Krieg verschont blieb. War das die Leistung des Gesandten, der

»stets für freundschaftliche Beziehung mit Hitler eingetreten« sei? In kritischen Auseinandersetzungen, anschließend an die Uraufführung des Stücks, wurde das Verhältnis zwischen Geschichte und Gestaltung erörtert. Mit solchen Fragen war und ist das Entscheidende nicht zu treffen. Entscheidend ist, über den Fall des Gesandten hinaus, der Vorsatz des Dichters, den Verlust von Heimat zu zeigen und ihn besser als nur aktenkundig zu begründen. Der Gesandte im Stück, Heinrich Zwygart, sagt:

Es will mir nicht in den Kopf, noch nicht! Ich hatte es geschafft, durch die russischen Linien zu kommen. Ich hatte es geschafft, über Flüsse ohne Brücken, durch rauchschwarze Tage und taghelle Nächte heil und glücklich die Grenzen unseres Vaterlandes zu erreichen, und was, bitte, geschieht an dieser Grenze? Sie macht sich für Zwygart nicht auf, sie bleibt geschlossen, mehr als eine Stunde lang. Vor den Stacheldrahtrollen stand ich, vor der Barriere meiner eigenen Heimat. Zum Lachen, zum Totlachen. Ich, der Mann, dem dieses Land nicht gerade wenig verdankt, wie ich meine bemerken zu dürfen, lehnte an der Kühlerhaube meines Studebakers und durfte hinüberglotzen auf unsere dösenden Soldaten, auf die Kirchtürme, auf das friedliche Grenzdorf...

Diese Worte richtet Zwygart an seinen Chef. Der hört zu, unsichtbar – nein, es ist kein Zuhören; es ist ein Abhören über geheim eingebaute Mikrophone. Es ist ein »Lauschangriff«, bei dem die Liebe kaputtgeht und mit ihr der Ort, den sie für den Betroffenen zur Heimat gemacht hatte. Zwygart, der Gesandte, zu seinem Chef: »Du bleibst, der du bist. Niemals zu greifen, kein Gesicht, eine Null, rien. Wer dich anspucken will, spuckt in den Wind, wer dir in die Eier tritt, tanzt ins Leere. Demokratie. Herr Niemand herrscht im Niemandsland...« Hinter diesem Zerrbild wartet das Bild: Heimat als Demokratie, als Staatsform des Zuhörens, nicht des Abhörens; des Sich-Zeigens, nicht des Sich-Verbergens. Darum geht es.

Das alles ist sehr ernst. Aber wo denn bei einem Autor unserer Zeit hätte ich öfter und schallender gelacht als im Umgang mit Thomas Hürlimanns Werk? Und wie kommt das Lachen in der verwunschen strukturierten Zone von Tod, Grab, Trauer zu so guten Kräften? Die Sprache macht's. Thomas Hürlimann nützt die Chance, die ihm durch sein Herkommen geboten ist: Reaktionssicher kalkuliert bringt er seine Mundart ins Spiel mit dem Hochdeutschen. Mit Einzelwörtern, mit größeren Wendungen kippt er die Gedanken und die Gefühle von einer Stilebene auf eine andere, von einer fremden auf eine heimatliche. Unsere Überraschung, oft auch unsere Verlegenheit in diesem Spiel hilft sich mit Lachen, auch dort, nein: gerade dort, wo man nichts zu lachen hat – Lachen über dem Abgrund. Zum Beispiel in der Geschichte *L'heure fédérale auf der Titanic*:

Im Menschenperch des Zwischendecks kein Laut mehr, alles lauschte nach unten – ein Tosen war zu hören, ein Knirschen, ein Bersten, als würden ganze Lawinen, dachte Lo, in die Maschinen- und Kohlekeller einfahren. Nein, sie hatte keine Lust, im Gestank und Gejammer der Masse, wie eine Katze zu versaufen. Sie machte sich an den Aufstieg. Eisernerne Türen, bisher von Matrosen bewacht, standen sperrangelweit offen, die Flure waren leer, lang, aber beleuchtet, so daß Lo, von fliehenden Schritten und Stimmen gelockt, in

eine Halle kam, die größer war als daheim die Kirche. Dü haitere Chaip! Es war eine Sporthalle ...

Zweimal, durch die Wiederholung bedeutend, kommt im Stück *Der Gesandte* ein Hinweis auf Theodor Fontane, auf den *Stechlin*. Das ist nicht befremdlich. Denn Thomas Hürlimanns Dichtungen haben ein Grundwissen, in welchem manches aus dem reinlichen Parlando des Herzens mitlauten könnte, das Dubslav von Stechlin eigen ist. Wie ein Motto zum Beispiel dies:

Das ›Ich‹ ist nichts – damit muß man sich durchdringen. Ein ewig Gesetzliches vollzieht sich, weiter nichts, und dieser Vollzug, auch wenn er ›Tod‹ heißt, darf uns nicht schrecken. In das Gesetzliche sich ruhig schicken, das macht den sittlichen Menschen und hebt ihn.

Lieber Thomas – Du erfährst hier durch die Stiftung Bibel und Kultur eine hohe Ehre. Ich gehöre zu denen, die sich darüber freuen und Dich, nicht ohne Stolz, mitfeiern. Und da kommt mir, aus ferner Vergangenheit, einer unserer Landesgenossen in den Sinn: Thomas Platter. Er ist in jungen Jahren auf seinen Zügen oft und gern beschenkt worden. Warum? Er nennt den Grund: »drum daß ich klein was, und ein Schwytzer« – weil ich klein war und ein Schweizer. Ich glaube, lieber Thomas, damit können, zum Beispiel, wir beide leben; meinetwegen klein, aber Schweizer.

Verwandlung – Veränderung

Ein alter Innerschweizer Geschichtenerzähler pflegte so zu beginnen: Ihr glaubt es ja doch nicht, ich erzähle es trotzdem.

Ihr glaubt es ja doch nicht, ich erzähle es trotzdem: Der Mann war 99 Jahre alt, als ihm gesagt wurde, er werde Vater eines Sohnes. Der Greis reagierte vernünftig: Er lachte. Dann fiel ihm, wen wundert's, das Alter seiner Frau ein, und er dachte: Was, mit neunzig soll sie noch gebären? Wenig später erfuhr die Frau von der Sache, und auch sie reagierte angemessen – ich fahre wörtlich fort: »Nun ich welk bin, soll mich noch Liebeslust ankommen?« dachte Sara und lachte bei sich selbst. Da sprach der Herr zu Abraham: ›Warum lacht denn Sara? Ist denn irgend etwas unmöglich für den Herrn?‹ Sara leugnete und sprach: ›Ich habe nicht gelacht.‹ Denn sie fürchtete sich. Aber der Herr sprach: ›Doch, du hast gelacht.‹

Sie wissen, wie diese unglaubliche, ja verrückte Geschichte weiterging. Übers Jahr gebar Sara einen Sohn, Isaak, und die Verheißung, das Greisenpaar werde »fruchtbar sein über alle Maßen«, erfüllte sich.

Der kurze Dialog zwischen dem Herrn und Sara steht im 1. Buch Mose, im 18. Kapitel, und ist vielleicht die erste Komödie des Abendlandes. Stellen wir uns also vor, die Personen würden auf der Bühne stehen, und hören wir noch einmal zu:

HERR: Warum lacht denn Sara? Ist denn irgend etwas unmöglich für den Herrn?

SARA: Ich habe nicht gelacht.

HERR: Doch, du hast gelacht.

Das ist reiner Goldoni, bester Molière, wir dürfen sogar an Sternheim denken oder an Dürrenmatt. Sie lügt, er droht. Und gleichzeitig läßt der Autor, ein perfekter Spieler, den Funken überspringen auf sein Publikum. Ich habe nicht gelacht, sagt sie. Doch, du hast gelacht. Und jetzt, klare Sache, lacht auch der Saal.

Worüber? Dieser Kurzdialog umspielt ein gewaltiges Thema, das Thema der Verwandlung, und natürlich – das erfahren wir bei Aristophanes, wenn zwei biedere Athener zu Vögeln werden, und wir erfahren es bei Shakespeare, wenn ein Verliebter zum Esel wird –, natürlich ist jede Verwandlung, ob in der Bibel oder auf der Bühne, ein zwiespältiger Akt, ein Akt, ein Geschehen, das uns gleichzeitig ängstigt und lachen macht. Wir schauen zu, wie das Unmögliche wirklich wird. Wir müssen zur Kenntnis nehmen, daß das Unmögliche wahr ist. Ihr glaubt es ja doch nicht, ich erzähle es trotzdem, und siehe da, der Geschichtenerzähler hat recht, übers Jahr war die welke Sara eine glückliche Mutter geworden.

Auch im folgenden Kapitel, in 1. Mose 19, ist die Verwandlung das zentrale Thema: Der Herr läßt »Schwefel und Feuer« regnen, so daß von den Städten Sodom und Gomorrha der Qualm aufsteigt »wie Qualm von einem Schmelzofen«. Und wiederum wird der Leser, die Leserin auf raffinierte Weise ins Geschehen verwickelt. Genau in dem Moment, da wir das Wüten der Feuer und das Aufsteigen der Rauchsäulen vor Augen haben, riskiert Lots Weib einen Blick zurück auf ihre brennende Heimat. Sie tut das gleiche wie die Leser. »Lots Weib aber sah sich um und ward zur Salzsäule.«

In Kapitel 18 wird eine Greisin in eine glückliche Mutter, in Kapitel 19 wird eine Neugierige in eine Salzsäule verwandelt. In beiden Fällen geschieht das Unglaubliche, das Unerhörte, und so sicher wir im ersten Fall, wenn Sara erst lacht, dann ihr Lachen leugnet, in Gelächter ausbrechen, so sicher werden wir im zweiten, gemeinsam mit Lots Weib, vor Entsetzen erstarren. Die Verwandlung ist so fremd, so stark, daß sie auch uns ergreift.

Damit schließe ich den ersten Drittel meiner Ausführungen ab, um nun, in einem zweiten Teil, den Begriff »Verwandlung« in und gegen unsere aufgeklärte Zeit zu stellen.

»Der Nihilismus steht vor der Tür: woher kommt uns der unheimlichste aller Gäste?« hat Friedrich Nietzsche vor mehr als hundert Jahren gefragt. Wenn ich auch diesen Satz mit den Augen des Theaterautors lese, fällt mir auf, daß Nietzsches Nihilismus eine Art Godot ist. Er steht vor der Tür, er bleibt außerhalb der Szene, nie, nicht ein einziges Mal, setzt er seinen Fuß auf die Bühne. Nietzsches unheimlichster aller Gäste ist unheimlich im Sinn des Wortes: Er weigert sich, unser Heim zu betreten. Er spielt, darin Becketts Godot verwandt, die Titelrolle, wir jedoch, die Mitspieler, kennen weder den Geruch des unheimlichen Gastes noch seine Gestalt – treten wir ihn, tanzen wir ins Leere. Der Unheimliche ist nicht zu greifen, nicht zu bekämpfen, er steht draußen, vor unserer Tür steht er, und das heißt wohl, daß wir im eigenen Heim in der Falle sitzen.

Nietzsche hat den Nihilismus in einer Notiz als die »radikalste Ablehnung von Wert, Sinn, Wünschbarkeit« definiert. Eine interessante Formel! Wir ließen die Werte fahren, wir vergaben den Sinn, nur merkten wir nicht, höhnt Nietzsche, daß jeder »Wertezer-setzer« sich selbst als »wertsetzend« anerkennen muß. Und genau dies ist die selbstgewählte Falle: Wer die Werte nicht umwertet – das war Nietzsches Programm –, sondern sie nur zersetzt, der muß zumindest sein eigenes Tun, seine eigene Warte für wertvoll erklären. Damit jedoch hat der Wertezer-setzer seine Zersetzungsarbeit verraten, er hat sich selber widerlegt. Ein Denkfehler, eigentlich zu verschmerzen, schließlich können wir die Rechnung noch einmal machen. Können wir das wirklich?

Nein, denn wir haben sie ohne den Gast gemacht, diesen unheimlichsten von allen, der noch immer auf der Schwelle steht, vor der Tür, und uns nicht mehr hinausläßt. Wir negieren nämlich, sagt Nietzsche, nicht nur Wert und Sinn, sondern auch, ein überraschendes Wort, »die Wünschbarkeit«. Das heißt, auch unsere Hoffnung ließen wir

fahren, unsere Sehnsucht, unsere Träume, und nur aus diesem Grund, da unsere Wünsche tot sind und ihn niemals behelligen, konnte der Gast vor der Tür größer werden, gewaltiger, unbarmherziger von Sekunde zu Sekunde. Er ist der Wächter, der uns in den eigenen Denkfehlern, in der Falle der abgewerteten Werte, gefangenhält. Er versperrt uns den Ausgang, die Flucht in alte oder neue Anläufe.

So endet das Stück von Samuel Beckett:

WLADIMIR: Also? Wir gehen?

ESTRAGON: Gehen wir!

(Sie gehen nicht von der Stelle.)

Rien ne va plus. Die Zeit, als das Wünschen noch geholfen hat, gehört ins Märchen. Aber nun ist auch die Zeit des Wünschens vorbei, der Glaube an das Wunder, die Hoffnung auf die Verwandlung kam uns abhanden, radikal.

Nun entgegnen Sie vielleicht, hier in Deutschland seien große Veränderungen im Gang. Dies trifft sicher zu, nur gewinne ich beim Lesen Ihrer Zeitungen den Eindruck, daß man gerade dies (teils bedauernd, teils verstört, teils höhnisch) feststellt: Den Veränderungen zum Trotz bleibe alles beim alten. Ich erlaube mir, es anders zu formulieren. Die Veränderung findet statt, und nichts hat sich verwandelt. Eine Krankheit unserer Zeit. Sie ist überall zu sehen, zu riechen, auch im Privaten. Man trennt sich vom Partner, wechselt den Beruf, das Gesicht wird kosmetisch, die Seele psychologisch behandelt; man steigt aus, steigt um, entwirft sich heute so, morgen so, entdeckt sein Selbst und will es gar noch »verwirklichen«. Veränderungen, wohin man blickt, und nichts, gar nichts verwandelt sich. Denn der Unheimliche hält uns gefangen, und wir, anstatt das Gefängnis zu sprengen, bleiben sitzen – mit einem wunderschönen Wort von Peter Handke gesagt: wunschlos unglücklich.

Nietzsche hat diese Haltung niemals akzeptiert. Wissend, daß der Abwerter der Werte in eine Denkfalle tappt, fordert er bis in seine letzten Spreng-Sätze hinein eine Umwertung aller Werte, einen Sprung aus unserer zweideutigen Logik und Moral hinaus und hinüber in ein »gefährliches Vielleicht«.

Ob ihm selbst dieser Sprung geglückt ist? Wir wissen es nicht. Wir können zwar verfolgen, wie er abgemessene Schritte zurückgeht; wie er Anlauf nimmt zum Absprung, aber dann, auf der Fahrt über den verschneiten St. Gotthard, riß der Philosoph das Fenster der Postkutsche auf und krächzte, genau auf der Paßhöhe, zwischen dem Süden und dem Norden, ein venezianisches Gondellied in die eisige Nacht hinaus. *Ecce homo* hatte er zuvor geschrieben und geschrien, und das heißt: Er wollte zu dem werden, der er war. Er wollte sich nicht ändern, er wollte ganz sich selber sein, und gerade deshalb wurde er verwandelt. In seinen letzten Sätzen war Nietzsche im eigenen Verständnis ein Gott und für uns ein Umnachteter geworden, ein Wahnkranker.

Seine Diagnose bleibt gültig bis auf den heutigen Tag. Wir sitzen in der Falle der abgewerteten Werte gefangen, und das Zauberwort, das uns befreien, das den Unheimlichen fortwünschen könnte, haben wir verloren: Mutabor.

Ich komme zum dritten und letzten Teil.

In der Bibel, in den Komödien des Aristophanes, in den Dramen von Shakespeare und in Goethes Gedichten ist die Welt enthalten, die ganze. Rufen wir ein beliebiges Wort hinein, ein beliebiges Thema, wird uns das Echo in jedem Fall überwältigen. Ich bin mir dessen bewußt. Trotzdem wage ich zu behaupten, daß ein ungeheuerliches Geschehen, ein unlösbares Rätsel, eben die Verwandlung, den Gang der Dinge sowohl im Alten als auch im Neuen Testament immer wieder durchbricht, uns verstörend, uns erschreckend. Dabei ist dies das Erstaunliche: Die Verwandlung vollzieht sich, sie geschieht – weder der verwandelte Gott noch der verwandelte Mensch noch das verwandelte Ding kann irgend etwas dazu oder dafür oder dagegen tun. Saulus trifft ein strahlendes Licht, er stürzt zu Boden, er ist verwandelt. Das gleiche gilt für den Aussätzigen, der nicht etwa gesundet, nein, plötzlich ist er ein neuer, ein verwandelter Mensch. Und miteins ist eine Jungfrau Mutter, das Wasser Wein, der Wein Blut, Gott tot, und der Tote steht auf.

Nein, diese Wandlung kann unser Verstand nicht fassen. Auch Paulus, der seine Wandlung später den Galatern erzählen will, weiß nur, daß Gott weiß, daß er, Paulus, nicht lügt. »Der uns einst verfolgte, verkündigt jetzt den Glauben, den er einst zerstörte.« Und auch bei Paulus fällt auf, daß eine Veränderung der Person nicht stattfand. Er war und blieb ein Eiferer, rast-, ruhe- und maßlos, als Verfolger ebenso wie als Verkünder. Paulus hat sich nicht verändert, er ist verwandelt worden.

Veränderungen können wir befördern und beobachten, Verwandlungen nicht. Auch die großen Bühnendichter und -künstler verweigern jede Erklärung. Ein Athener ist plötzlich ein Vogel, ein Verliebter ein Esel, der Traum wird wahr, das Unmögliche wirklich, ihr glaubt es ja doch nicht, scheinen sie alle zu sagen, wir erzählen es trotzdem. Martin Held, der grandiose kürzlich verstorbene Schauspieler, dem ich als Regieassistent begegnen durfte, sagte mir einmal, sobald er in der Rolle sei, würde er seine Schmerzen nicht mehr spüren. Sei die Figur, die er spiele, gesund, sei auch er, Held, gesund, punktum. Dann trat er auf, mit beschwingtem Schritt. Zwei Stunden zuvor hatte der Arzt dem Theater mitgeteilt, Martin Held werde nie mehr spielen können.

Die Zeit, wie gesagt, ist auf Veränderungen aus, für Verwandlungen haben wir kein Gespür mehr. Ich erfuhr das an mir selbst. Als Klosterschüler, etwa mit fünfzehn Jahren, war ich dem Geheimnis der Wandlung, der Verwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut, nicht mehr gewachsen. Ich las, von älteren Schülern gut bedient, Marcuse, Marx und Freud, stieg oft über die Mauer, reiste per Autostopp nach Zürich und rannte ins Theater. Ich war süchtig nach Theater. Den Zusammenhang begriff ich erst später. Was die Philosophen nicht erklären konnten, führte die Bühne vor. Sie glaubt, allen Veränderungen, aller Aufklärung zum Trotz, an ihr ältestes Geheimnis: an die Verwandlung.

Später machte ich einen Schauspieler, also einen Verwandlungskünstler, zur Hauptfigur in meinem Stück *Der letzte Gast*. Der Schauspieler begegnet einem Sportfischerverein, der, obwohl der See gekippt ist, weiterhin die alten Lieder singt, seine Angeln

auswirft, seine Feste feiert. Dem Schauspieler gelingt es, den See noch einmal, für Sekunden nur, in ein lebendes Gewässer zu verwandeln. Ich scheiterte, die Uraufführung war ein Flop, und zwar, wie man so schön sagt, ein Durchfall mit Pauken und Trompeten.

Werner Weber, damals Präsident des Verwaltungsrates und also die höchste Instanz am Zürcher Schauspielhaus, hielt seine schützende Hand über mich. Er verteidigte mich öffentlich und, wie ich erst später erfuhr, mit Vehemenz gegen Verwaltungsräte, die dafür sorgen wollten, daß einer wie ich am Schauspielhaus nicht mehr gespielt werde. Ich habe es ihm seinerzeit schlecht gedankt, und wiewohl Stuttgart nicht der Ort ist, Zürcher Interna auszubreiten, möchte ich dennoch sagen, daß Professor Weber für das Schauspielhaus Jahre seines Lebens gab. Sie werden es nicht glauben, ich erzähle es trotzdem: Wäre Werner Weber nicht aufgestanden, der Verwaltungsrat des Schauspielhauses hätte die Uraufführung des letzten Stückes von Max Frisch verhindert und das Haus und die Stadt weltweit blamiert. Werner Weber sagte in der Öffentlichkeit zu diesen Vorgängen kein Wort. Von seiner Haltung nichts wissend, setzte ich ihn mit dem Verwaltungsrat gleich und griff ihn böse an. Ich muß Ihnen dies gestehen, um Ihnen zu sagen, wie sehr mich seine Worte – ja die Tatsache, daß er überhaupt gesprochen hat, freuen und ehren. Ich danke dir, lieber Werner, ich danke dir für alles.

Ein Durchfall am Theater hat sein Gutes: Man erkennt seine Freunde.

Achim Benning, der Regisseur und Intendant, las die Kritiken, lächelte und sagte: Schreib das nächste, ich führe es auf. Benning hielt sein Wort.

Und lassen Sie mich diese Gelegenheit nutzen, um auch Marie-Luise und Egon Ammann, meinen Verlegern, zu danken. Sie leben für die Bücher, für ihre Autorinnen und Autoren. Sie ließen mich niemals allein, weder im Erfolg noch im Mißerfolg. Lange Jahre der Krise haben Egon und Marie-Luise nicht beeindruckt, nicht im geringsten, sie wußten immer, genau wie meine Mutter und Kathrin Brenk, meine Lebensgefährtin, die heute abend auf der Bühne steht und deshalb nicht hier sein kann, daß die Arbeitsunfähigkeit in ihr Gegenteil umschlagen – daß sich etwas verwandeln kann über Nacht.

Den Lieblingsvers meiner Mutter möchte ich an den Schluß stellen, aus Goethes »Seliger Sehnsucht«:

Und solange du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Sehr verehrte Damen und Herren von der Stiftung Bibel und Kultur, ich danke Ihnen für die große Ehre, mit der Sie mich auszeichnen.

1993

Die Stiftung Bibel und Kultur verleiht ihren Preis für das Jahr 1993 dem Bildhauer HEINRICH-GERHARD BÜCKER für sein gestalterisches Gesamtwerk. Das Spektrum seiner Arbeiten, das von Plastiken, Reliefs und Verglasungen im historischen wie modernen Sakral- und Profanbau bis zu Tuschzeichnungen reicht, zeugt in eindrucksvoller Weise von seinem über Jahrzehnte verfolgten Anliegen, Inhalte der Bibel und des Glaubens in Anknüpfung an die große ikonografische Tradition dem Menschen von heute nahezubringen.

Bischof Dr. Paul-Werner Scheele

Laudatio für Heinrich Gerhard Bückner*

Würde ich aufgefordert, mit einem einzigen Wort *das Wollen und Wirken Heinrich Gerhard Bückners* zu charakterisieren, müßte ich nicht lange nach Argumenten suchen, um ein solches Ansinnen zurückzuweisen. Wenn selbst viele Worte nicht ausreichen, um auch nur ein einziges gelungenes Werk der bildenden Kunst angemessen zu beschreiben, was will man dann angesichts des schier unübersehbaren Lebenswerks Bückners sagen? Hinzu kommt dessen ungewöhnlich breites und buntes Spektrum. Es reicht von wenige Zentimeter hohen Metallarbeiten bis zu Figuren von monumentaler Größe, von Arbeiten also, die nach einem intimen Raum und stillen Betrachtern verlangen, bis zur groß angelegten Gestaltung von Straßen und Plätzen, von weitläufigem Gelände, von öffentlichen Gedenkstätten, von Kirchen und Domen. Überdies hat Bückner ein graphisches Œuvre geschaffen, dessen Bogen sich von Federzeichnungen, welche die Handschrift des Bildhauers erkennen lassen, über kraftvolle, eigenwillige Holzschnitte bis hin zu Tuschbildern spannt, die an japanische Meisterwerke dieses Genres denken lassen.

Müßte trotz allem um jeden Preis ein einziges Wort gesucht werden, um das Denken und Schaffen Bückners zu kennzeichnen, würde ich *das Verb »bibeln«* aufgreifen. Zweifellos wird man es in theologischen Lexiken im allgemeinen und in exegetischen Wörterbüchern im besonderen nicht finden. Auch im umfangreichsten und modernsten Duden wird lediglich eine Fehlanzeige zu konstatieren sein. Dennoch gibt es dieses Wort. Ich habe es oft aus dem Mund Bückners gehört. Wenn ich ihn gelegentlich fragte, was er in letzter Zeit getan habe, bekam ich zu hören: »Ich mußte erst einmal wieder richtig bibeln.« Erkundigte ich mich ein andermal, welches größere Projekt er zur Zeit vor sich habe, dann nannte er etwas Bestimmtes und fügte sogleich hinzu: »Und natürlich das Bibeln.«

Was ist damit gemeint? Zuerst ein immer wieder neues Hinhören auf *das biblische Zeugnis*, verbunden mit dem Willen, es im Kunstwerk wieder- und weiterzugeben. Zumeist geschah das in flüchtigen Skizzen oder in sorgfältig ausgeführten Zeichnungen, denn in der Regel stand ja nicht irgendein Auftraggeber, der ein bestimmtes Motiv gestaltet haben wollte, am Beginn des »Bibeln«. Es ging um ein zweckfreies, offenes Wahrnehmen, um ein »Hören, wie ein Jünger hört« (Jes 50,4), und um den Versuch, das Empfangene »im Herzen zu bewegen« (vgl. Lk 2,19) und nach Kräften Gestalt werden zu lassen. Auf solche Weise kam es zu einem »Übersetzen« von besonderer Qualität: zu

* Wegen Erkrankung von Bischof Dr. Scheele sprach Regens Dr. Karl Hillenbrand

einem *Über-setzen* von dem in einem fernen Land »in jener Zeit« gesprochenen Wort hinüber zu dessen bildhaft vermittelter Präsenz in unserer heutigen Welt. Man könnte ebenso von einem spezifischen »Übertragen« sprechen: von einem *Hinüber-tragen* des biblischen Schatzes im zerbrechlichen Gefäß (vgl. 2 Kor 4,7) der Kunst zu den gebrechlichen und allzuoft gebrochenen Mitmenschen. Dabei konnte Bückler bei bestimmter Gelegenheit bewußt das Gefäß der Kunst zurückstellen, wenn nicht gar zerbrechen, um der Macht des Wortes Raum zu geben. So wurden bei der Erstellung der vor 30 Jahren publizierten »Bilder des Heiles«¹ wiederholt größere »schöne« Bilder zurückgenommen, weil die Sorge bestand, sie würden das Gewicht des eigenhändig geschriebenen Bibeltextes beeinträchtigen.

Zu solchem »Bibeln« Bückers gehört wesentlich die Offenheit für *das gesamte Zeugnis der Heiligen Schrift*. Dadurch unterscheidet er sich von vielen Künstlern, die lediglich das eine oder andere der vielen biblischen Motive aufgreifen oder sich nur auf solche einlassen, die durch einen Auftraggeber ausgewählt worden sind. Bückler läßt sich nicht vom überlieferten künstlerischen Formenkanon leiten, sondern vom Kanon der Heiligen Schrift. Über Jahrzehnte hinweg hat er sich immer wieder um die ganze Bibel bemüht. Um das zu können, hat er in hohem Maße die Hilfen verschiedener Übersetzungen und Kommentare in Anspruch genommen. Sein Haus in Vellern birgt in einem speziellen Raum eine Bibliothek mit respektablen Werken zur Heiligen Schrift und ihrem Kontext, die einen Theologen neidisch machen kann.

Im Bemühen um die ganze Bibel von der ersten bis zur letzten Seite sind Motive und Szenen gestaltet worden, die man anderwärts vergebens sucht. Dem so entstandenen Gesamtzeugnis, das zu einem großen Teil noch nicht einer weiteren Öffentlichkeit zugänglich ist, korrespondiert der Wille zu einer *Gesamtsicht* oder – um eine von Bückler anderwärts bewußt und gezielt gebrauchte Formulierung aufzugreifen – zu einer »*Zusammenschau der Bilder*«². Damit hat sich der Künstler ein Wort zu eigen gemacht, das den Bibelkundigen als griechischer Terminus geläufig ist: »Synopsis«. Trotz dieses anspruchsvollen Begriffs ist nicht zu übersehen, daß mancherlei Fachexegese unter dem Phänomen leidet, das bereits Hermann Schell mit dem Wort »Mikrologie«³ beklagt hat. Anders Bückler: Er beschränkt sich nicht auf den Ausschnitt, er ist auf das Ganze aus. Dabei weiß er durchaus um das Detail und liebt es. Zu seinen Grundüberzeugungen gehört die chassidische Weisheit, die er wiederholt gegenüber dem geläufigen: »Der Teufel steckt im Detail« geltend gemacht hat: »Gott steckt im Detail!« Mit dieser Überzeugung ist ein hoher Anspruch an die künstlerische Gestaltung verbunden. Zugleich ist sie ein Appell, sich in die Tiefe und Weite vorzuwagen. Sie ruft dazu auf, zu erkennen und zu gestalten.

¹ H. G. Bückler, *Bilder des Heiles*, St. Augustin 1963.

² Ders., *Die Zusammenschau der Bilder: Varus, Varus*, Paderborn 1987.

³ H. Schell, *Das Wirken des dreieinigen Gottes*, Mainz 1885, VII.

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!⁴

Dieses *kommunizierende Miteinander*, das Goethes Faust im Zeichen des Makrokosmos erfaßt, gehört nach Bückers Intuition wesentlich zu den einzelnen biblischen Zeugnissen. Das eine »lebt und wirkt« im anderen, das eine kann und soll das andere erhellen. Es verdient Beachtung, daß Bücken damit einer exegetischen Einsicht entspricht, die Martin Buber wiederholt nachdrücklich herausgestellt hat; sie ist geradezu als ein Grundprinzip seiner gesamten Bibelauslegung anzusehen. Nach Bubers Überzeugung kann kein Satz der Bibel, ja nicht einmal ein einziges Wort für sich allein genommen richtig verstanden werden. Alles gehört zusammen und will zusammen gehört und zusammen geschaut werden. Die im Laufe der Jahrhunderte geleistete Redaktions- bzw. Kompositionsarbeit ging dementsprechend »auf eine jeweilige Zusammenschau der verschiedenen Teile aus, sie stiftete Bezüge zwischen Abschnitt und Abschnitt, zwischen Buch und Buch, sie ließ den tragenden Begriff durch Stelle um Stelle klären, ließ die heimliche Bedeutung eines Vorgangs, die sich in der einen Erzählung eben nur leicht auftat, in einer anderen sich voll erschließen, ließ Bild durch Bild und Symbol durch Symbol erleuchten.«⁵

Nicht von ungefähr fanden *Buber und Bücken* zueinander. Sichtbare Zeichen der wechselseitigen Hochschätzung sind zum einen die Erlaubnis Bubers, seine Bibelübersetzung dem ersten Teil von Bückers »Bildern des Heiles« zugrunde zu legen, und zum andern die von Bücken gestaltete Bronzestatuette des jüdischen Weisen, die in der Modernen Galerie der Vatikanischen Museen einen würdigen Platz gefunden hat.

Zu Bückers »Zusammenschau der Bilder« gehört auch das bewußte Einbeziehen von Erkenntnissen, die wir *nichtbiblischen Quellen* verdanken. So gesellen sich zu den Gestalten der Heiligen Schrift solche aus Babylon und Ägypten, aus Kleinasien und Griechenland. Das Geschick des Gottesvolkes kommt auch in Darstellungen zur Sprache, die auf nichtbiblische Autoren zurückgehen. Des öfteren tauchen unsere heutigen Zeitgenossen in biblischen Szenen auf, insbesondere in denen der Apokalypse. Folgt Bücken damit dem Trend, die Bibel mit anderen Zeugnissen der Weltliteratur auf eine Stufe zu stellen und ihre Aussagen radikal zu relativieren? Keineswegs! Ein herabsetzen des Relativieren ist seine Sache nicht, wohl aber ein Entdecken und Schildern der Relationen, die zur biblischen Botschaft gehören. Dem nivellierenden »Alles ist relativ« setzt er ein profilierendes »alles ist in Relation« entgegen. Ein Beispiel für viele: In seinen »Bildern des Heiles« geht dem Tod Jesu die Kreuzigung von 800 Juden auf Befehl des Alexander Jannaios voraus⁶, von dem Flavius Josephus berichtet⁷. Später schließt

⁴ J. W. v. Goethe, Faust 1, VV. 447f.

⁵ M. Buber, Werke II, München u. Heidelberg 1962, 1186.

⁶ Bücken, Bilder 308f.

⁷ Flavius Josephus, Jüdische Altertümer 13, 14.2.

sich eine Darstellung der Kreuzigungen an, die bei der Zerstörung Jerusalems vollzogen wurden⁸. Gewiß erscheint damit die Kreuzigung Jesu zunächst als eine von vielen; zugleich wird sie als eine für die vielen in den Blick gerückt: Jesus stirbt auf Golgata für alle Gekreuzigten wie für alle Kreuzigenden, *für uns alle*. Wie in dieser Bilderfolge zielt die Einbeziehung des historischen Kontextes letztlich darauf ab, unser persönliches Einbezogensein in das biblische Geschehen bewußtzumachen.

Letztlich bildet in der Sicht Bückers *der ganze Kosmos* den Kontext eines jeden einzelnen Menschen. Bei aller Konzentration auf die menschliche Existenz haben seine Bibelbilder immer wieder Raum für die Vielfalt der Mitgeschöpfe: Feuer, Wasser, Licht, Erde, Blumen, Bäume, Tiere aller Arten werden nicht als Dekorationsstücke auf der Bühne der Geschichte eingesetzt, sie gehören zu dem Welt drama, in das wir alle einbezogen sind.

In diesem Zusammenhang verdient eine Kunstform besondere Erwähnung, die Bücken entwickelt und mit dem Namen »Genesis-Tafeln« bezeichnet hat. Pointiert könnte man von einem Verzicht der Kunst zugunsten der Kunst des Schöpfers sprechen. Parallel zur Arbeit an seinem Ijobzyklus hat Bücken 1967 Formen gesucht, um Zeugnisse der Schöpfungsgeschichte optimal wirksam werden zu lassen: Edelsteine, Bergkristalle, fossile Baumfragmente, Versteinerungen von Tieren. Er selbst tritt bewußt zurück, um gleichsam gemeinsam mit dem Betrachter zu bewundern, was in Jahrmillionen durch den Weltenschöpfer verwirklicht worden ist. »Unter Verzicht auf das Ab-Bild, allein durch die Darbietung von in der Natur gefundenen Materialien, durch ihre Einordnung in einen Zusammenhang, durch ihre Zusammen-Schau will er das Wunder der Genesis anschaulich machen.«⁹

Das Weltendrama, in dem jedem von uns eine unauswechselbare Rolle zugewiesen ist, beginnt mit dem ersten Tag der Welt und endet mit dem letzten. *Anfang und Ende* sind dabei von maßgeblicher Bedeutung. Beiden hat sich Bücken in seinem Schaffen intensiv zugewandt. Seine geistige Bewegung hin zu den Ursprüngen war und ist alles andere als eine Flucht aus der Gegenwart; sie ist einer der hoffnungsvollsten Ansätze, das Heute vertieft zu erkennen und das Morgen wissend und kraftvoll zu gestalten. Ebenso ist das Bemühen um die Eschata nicht eine Flucht nach vorn, ein Ausweichen vor der harten heutigen Realität ins Vage einer fernen Zukunft. Von der Bibel belehrt, weiß Bücken, daß die Zukunft schon begonnen hat und daß unser Leben unter dem Gesetz des »jetzt schon« und »noch nicht« des Gottesreiches steht. Diese Überzeugung verleiht den Bildern der Protologie wie der Eschatologie ihre existentielle Valenz und ihre provokative Dynamik.

Überdies gilt auch im Blick auf die zeitlich am weitesten auseinander liegenden Motive des Anfangs und des Endes bzw. der Vollendung, daß sie sich wechselseitig er-

⁸ Bücken, Bild 508.

⁹ U. Stöver, in: Das Münster 30 (1077) 208.

hellen. In der künstlerischen Zusammenschau der Bilder kann man diesem Phänomen auf die Spur kommen. Ernst Hello hat es im Sinn, wenn er von der Schöpfung sagt, sie sei »die Apokalypse des Anbeginns«, und von der Apokalypse, sie sei »die Schöpfung des Jüngsten Tages.«¹⁰ Mit dieser Einsicht hängt eine Dimension der Kunst zusammen, die für uns alle von Bedeutung ist. Auch Bückers Werke wollen in ihr gesehen werden. Hello hat sie in seinem Werk »Philosophie und Atheismus« treffend zur Sprache gebracht. Er formuliert: »Kunst ist das Stammeln des Menschen, der aus dem irdischen Paradies verjagt, nicht ins himmlische Paradies hinein gelangt ist und nun die verlorene Schönheit immer noch feiert, oder *schon* feiert.«¹¹ Mit anderen Worten: »Mehr oder weniger unbewußt ist der Künstler auf der Suche nach dem Ursprung wie nach dem Endgültigen. Ein doppeltes Heimweh bewegt ihn: nach dem uranfänglichen Zuhause aller Dinge und nach dem am Ende alles bergenden Daheim. Gelungene Bilder bleiben nie nur dem Augenblick verhaftet; auf die eine oder andere Weise sind sie immer auch Erinnerungs- und Hoffnungsbilder.«¹² Damit leisten sie der menschlichen Kultur einen unentbehrlichen Dienst. Jeder Mensch und jede menschliche Gemeinschaft lebt *von der Erinnerung wie von der Hoffnung*. Wir müssen immer neu erkennen, woher wir kommen und wohin wir gehen, wenn wir erfassen wollen, wofür wir da sind und was wir zu tun haben.

Die Bibel greift die damit verbundenen *Fragen* auf, mehr noch: Sie vermittelt uns die *Antwort*, die unser Herr auf unsere Fragen gibt. »In den Heiligen Büchern kommt ja der Vater, der im Himmel ist, seinen Kindern in Liebe entgegen und nimmt mit ihnen das Gespräch auf.«¹³ Damit wird eine »wunderbare Herablassung der ewigen Weisheit«¹⁴ in unserer Mitte verwirklicht. Johannes Chrysostomus spricht diesbezüglich von der Synkatabasis Gottes¹⁵. Das II. Vatikanische Konzil bezieht sich auf dieses Wort und sagt seinerseits: »Gottes Worte, durch Menschenzunge formuliert, sind menschlicher Rede ähnlich geworden, wie einst des ewigen Vaters Wort durch die Annahme menschlich-schwachen Fleisches den Menschen ähnlich geworden ist.«¹⁶ Die Äußerung Gottes im menschlichen Wort ist eine *Ent-äußerung*, die mit derjenigen verwandt ist, die in der Fleischwerdung des ewigen Logos geschieht.

Zur göttlichen Herablassung gehört nicht zuletzt das Sprechen in *Bild und Gleichnis*. »Er redete nur in Gleichnissen zu ihnen«, berichteten die Evangelisten (Mk 4,34; Mt 13,34). Dem Duktus dieser Aussage folgend, spricht Paul Claudel davon, daß »sich Gott

¹⁰ E. Hello, *Worte Gottes*, Köln 21950, 253.

¹¹ Ders., *Welt ohne Gott*, Leipzig 1938, 178.

¹² P.-W. Scheele, in: H. G.Bücker, *Alpha, Atom, Adam, Omega. Die Bibel in Bildern*, St. Augustin u. Paderborn 1982, VIII.

¹³ II. Vatikanisches Konzil, *Offenbarungskonstitution* 21 (zit.: DV).

¹⁴ A. a. O., 13.

¹⁵ Johannes Chrysostomus, in *Gen. 3,8* (hom 17,1): PG 53,134.

¹⁶ DV 13.

vom Anfang bis zum Ende Seines Buches, um sich auszusprechen, fast nur des Bildes in all seinen Formen bedient: als Vergleich, Metapher, Allegorie, Symbol, Gleichnis, Anspielung, Eingebung.«¹⁷ Daraus resultiert eine besondere Nähe der bildenden Kunst zu der Bildersprache der Bibel. Ihr ist es gegeben und aufgegeben, die offenbarten Bilder zu entdecken und zu erschließen. Das ist in einer Zeit wie der unseren besonders wichtig, von deren Bedürfnissen Roger Schutz gesagt hat: »Nötiger als Ideen sind für die Welt von heute Bilder.«¹⁸

Bückers Schaffen ist diesem *Auftrag* durchgängig verpflichtet. Mit den hier mehr angedeuteten als hinreichend geschilderten künstlerischen Aktivitäten hat er auf seine Weise der Aufgabenstellung entsprochen, die in der Satzung der Stiftung Bibel und Kultur auf den Nenner gebracht ist: »die kulturelle Bedeutung der Bibel öffentlich bewußt machen.«¹⁹ Heinrich Gerhard Bückler ist in ungewöhnlichem Maße dem hohen Anspruch gerecht geworden, den die Satzung an die Auszuzeichnenden stellt: Er hat sich in seinen Werken »in besonderer Weise für die Geltung der Bibel und die Vermittlung von biblischen Wertvorstellungen eingesetzt«²⁰. Die Stiftung kann ihn als getreuen Bundesgenossen ansehen; ich bin gewiß, daß er dies bis zum Lebensende sein wird.

¹⁷ P. Claudel, Gesammelte Werke VI, Heidelberg u. Einsiedeln 1962, 270f.

¹⁸ R. Schutz, *Dynamik des Vorläufigen*, Freiburg 1967, 97.

¹⁹ Satzung der Stiftung Bibel und Kultur, Präambel.

²⁰ A. a. O., § 2 (1) c).

1994

Die Stiftung Bibel und Kultur verleiht ihren Preis für das Jahr 1994 dem Regisseur KRZYSZTOF KIESLOWSKI, dessen Filme ein seismographisches Bild gegenwärtiger europäischer Bewußtseinsinhalte und Lebensformen entwerfen, der sich in seinem Zyklus »Dekalog« mit der Gültigkeit der Zehn Gebote inmitten des Sinnverlusts unserer Zeit auseinandersetzt und damit die Erinnerung an die biblischen Grundlagen unserer Kultur wachhält.

Ulrich Gregor

Laudatio für Krzysztof Kieslowski

Es war die Zeit, als die Kinematographie Osteuropas von einem erzwungenen Konformismus, von einer ästhetischen Doktrin bestimmt war, für die die Schlagworte »sozialistischer Realismus« und »positiver Held« stellvertretend waren. Allerdings galt das, jedenfalls in den sechziger und siebziger Jahren, nur für die Oberfläche, denn bei näherem Hinsehen gab es im Kino der damaligen sozialistischen Länder (»Ostblock« war ja eigentlich eine verpönte Vokabel, genau wie »Totalitarismus«, erst heute werden diese Begriffe wieder aktuell) durchaus kritische Stimmen, Opponenten, wenn auch verdeckte, eigenwillige poetische Verfahrensweisen und künstlerische Modelle, allerdings in einem Auf und Ab und in regionaler oder staatlicher Unterschiedlichkeit, in Abhängigkeit von der politischen »Großwetterlage« oder der Befindlichkeit des jeweiligen Regimes. Die besten osteuropäischen Filme waren verschlüsselt und mußten zwischen den Zeilen gelesen werden.

Das polnische Kino zählte schon damals zu den lebendigsten in Osteuropa, es ließ sich am wenigsten auf eine staatskonforme Doktrin festlegen, viel häufiger stand es in einem direkten Widerspruch zu solcher Doktrin. Das polnische Kino war Hoffnungsträger, wann immer man eine polnische Filmwoche veranstaltete, in West oder Ost, konnte man sich des Zuspruchs sicher sein. Und hier begegnete uns in den siebziger Jahren ein neuer Name, vielleicht Repräsentant einer neuen Generation im damals bereits fest umrissenen System des polnischen Films, ein Talent, das sofort auf sich aufmerksam machte: das war Krzysztof Kieslowski. Im Westen nahm man zum ersten Mal Notiz von ihm durch seinen Spielfilm »Das Personal«, der 1975 auf der Internationalen Filmwoche Mannheim gezeigt wurde und den großen Preis der Stadt Mannheim gewann. Aus der damaligen Jurybegründung:

Der Regisseur und Drehbuchautor greift in diesem intelligenten und persönlichen Film ein allgemein bedeutsames Thema auf. Der Idealismus der Jugend wird mit einer kleinen und bedrückenden Realität und mit den korrumpierenden Einflüssen des Alltagslebens konfrontiert. Diese Allegorie, die mit scharfen politischen Untertönen durchsetzt ist, spielt sich vor dem farbenprächtigen Hintergrund des Theaters ab. Der Regisseur nutzt diese Szene für witzige, satirische Beobachtungen soziologischer Phänomene und macht am Ende ein bitteres Moment der Wahrheit, das für die Zukunft der Hauptfigur entscheidend ist, sichtbar.

Dabei war Kieslowski damals in Polen keineswegs ein Unbekannter mehr, er hatte seit seinem Hochschulabschluß im Jahre 1969 schon eine stattliche Menge an Dokumentarfilmen gedreht, die 1974 und 1975 bereits Preise auf dem Festival von Krakau gewonnen hatten und die sich durch ihre äußerst kritische Haltung gegenüber der Wirk-

lichkeit, durch ihre Methode der genauen Beobachtung und des genauen Zuhörens auszeichneten. »Personal«, nach den Dokumentarfilmen bereits Kieslowskis zweiter Spielfilm, erhielt auch den großen Preis des Festivals von Danzig/Gdansk. Dieser Film, der im Milieu eines Theaters spielt, war stilistisch auf der Grenze zwischen Dokument und Fiktion angesiedelt.

Es folgten von 1976 bis 1979 in Kieslowskis Karriere drei aufregende Filme, die man als realistisch und gesellschaftskritisch bezeichnen könnte, womit man ihre Eigenart jedoch nur unzulänglich beschreibt: »Spokoj« (»Die Ruhe« oder »Das Schweigen«), »Blizna« (»Die Narbe«) und »Amator« (»Der Amateur« oder »Der Filmamateur«). Alle Filme sind in der polnischen Gegenwart angesiedelt und handeln von dem Zusammenstoß zwischen Individualismus und Repression, Wahrheitssuche und Vertuschung, Idealismus und Korruption. In »Blizna« soll in einer Kleinstadt ein Chemiekombinat angesiedelt werden, »Spokoj« (ein Film, der erst vier Jahre nach seiner Fertigstellung vom polnischen Fernsehen ausgestrahlt wurde) erzählt von einem Arbeiter, der aus dem Gefängnis kommt, »Amator« berichtet von einem begabten und enthusiastischen Filmamateur, der zuerst jede erdenkliche Förderung erhält, dann aber durch seinen Idealismus zu einem Stein des Anstoßes wird und in eine aussichtslose Lage gerät. Diese Filme trieben die Kritik an der Gesellschaft und am herrschenden System so weit, wie es unter den damaligen Umständen nur möglich war. Sie zeigten, in welche Konflikte mit Partei, Staat oder Gesellschaft einzelne Menschen geraten konnten, wenn sie einer Idee oder der Wahrheit oder sich selbst treu zu bleiben versuchten. »Amator« lieferte noch dazu mit seiner Geschichte vom Film im Film und von der Gründung eines Filmclubs, in dem übrigens der Regisseur Krzysztof Zanussi auftritt, ein großartiges Gleichnis für die Filmarbeit unter den Bedingungen des realen Sozialismus und für die künstlerische Tätigkeit überhaupt, die zuerst gehegt und gefördert wird, dann aber als gefährlich begriffen und nach Kräften behindert wird; die Funktion des Kinos als kritischer Spiegel gesellschaftlicher Realitäten wird von den Machthabern plötzlich als höchste Gefahr erkannt. Nur der Filmautor, der Amateur, das zunächst gehätschelte Wunderkind, hat diese Zusammenhänge, deren Opfer er schließlich wird, nicht so gleich begriffen.

Für uns Beobachter aus dem Westen waren diese Filme damals elektrisierend und aufregend, sie schienen etwas zu verkörpern, auf das man noch immer Hoffnungen setzte, nämlich die Möglichkeit eines der Wahrheit verpflichteten künstlerischen Autorenfilms unter den Bedingungen der sozialistischen Gesellschaft. Was uns an diesen Filmen faszinierte und begeisterte, das war die Schärfe und Konsequenz dieser Filme, die Ansprüche, die sie an die Zuschauer stellten, aber auch ihre subtile Methode der Argumentation, die dem Zuschauer eigene Beobachtungen und Schlußfolgerungen gestattete, und noch etwas anderes, die genaue, unvoreingenommene Beobachtung der Realität, eine dokumentarische Kühle, die Fähigkeit, Aussagen in Bilder und Einstellungen zu konzentrieren, Kameraarbeit und reale Dekorationen, das dokumentarische Bild der Wirklichkeit mit der künstlerischen Konstruktion zusammenzubringen, ein

analytisches und ein beobachtendes Prinzip miteinander zu verbinden und dabei noch den Film als ein Medium der eigenen Sensibilität einzusetzen. Ich glaube, daß die Beobachter, die Kritiker und Filmemacher in den damals sozialistischen Ländern die Filme Kieslowskis auf die gleiche Art einschätzten und daß sie ihnen Mut und Hoffnung gaben, nachdem doch die Versuche, ein neues, freieres Kino zu entwickeln, in der Tschechoslowakei und der DDR in den sechziger Jahren fehlgeschlagen waren. In Polen regte sich nun in den siebziger Jahren wieder die Hoffnung auf Erneuerung, oder mochte es nur uns Beobachtern im Westen so vorkommen? Ein Hoffnungszeichen war jedenfalls die Auszeichnung von Kieslowskis »Amator« mit dem Hauptpreis der Moskauer Filmfestspiele 1979. Dadurch wurde zweifellos ein Signal gesetzt, wurde wenigstens für einen Augenblick der Freiraum konsolidiert und vielleicht erweitert.

Ich kann mich erinnern, daß wir diese drei Filme auf dem Internationalen Forum des Jungen Films der Berliner Filmfestspiele mit großem Erfolg gezeigt haben und daß wir Krzysztof Kieslowski kennenlernten als einen Menschen, der zunächst reserviert erscheinen mochte, dann aber im Gespräch und in der öffentlichen Diskussion sich mit bewundernswerter Schärfe, Präzision und Pointiertheit auszudrücken vermochte, mit einer Kürze und Lakonik, die auch eine hervorstechende Eigenschaft seiner Filme ist. Die damaligen Filme Kieslowskis wurden von der Kritik und den Zuschauern in Berlin mit Begeisterung aufgenommen, von den übrigen osteuropäischen Ländern jedoch mit Argusaugen beobachtet. In der DDR kam nur der »Amator« ins Kino, wohl nach dem Preis in Moskau, den man als ein kleines Wunder bezeichnen mußte, aber die Auszeichnungen in Moskau waren ja manchmal mutig, immerhin erhielt dort auch schon früher Istan Szabos »Vater« einen Hauptpreis. In der Bundesrepublik kamen diese Filme ins Fernsehen, den Kinoverleih hat unsere eigene Organisation, die Freunde der Deutschen Kinemathek, mit bescheidenen Mitteln wahrgenommen, die Filme zirkulieren übrigens bis heute.

Kieslowskis Filme folgen aber niemals festgelegten Formeln, sondern halten Überraschungen bereit und schlagen neue Richtungen ein, stellen auch seine Kritiker und Bewunderer immer wieder vor neue Aufgaben. Auf die Dokumentarfilme und die frühen Spielfilme folgte die Epoche des »Dekalogs«, die eingeleitet oder besser gesagt begleitet wurde von zwei Spielfilmen, dem »Kurzen Film über das Töten« und dem »Kurzen Film über die Liebe«, aber voraus gingen zwei andere Werke, die für Kieslowskis Entwicklung besonders wichtig waren als Wendepunkte, als Zeichen einer neuen Orientierung: »Der Zufall« (»Przypadek«, 1982) und »Ohne Ende« (»Bes konca«, 1984).

Besonders im »Zufall« mit seinen nebeneinandergestellten drei möglichen Varianten eines Vorfalles (ein junger Mann versäumt einen Eisenbahnzug oder bekommt ihn gerade noch) kündigt sich, das wird im nachhinein ganz deutlich, ein anderer Kieslowski an, eine neue Art von Kino, die die Schilderung der Realität nicht als Zweck in sich, sondern nur als Ausgangspunkt für die Erforschung der Dialektik von Zufall und Determination betrachtet. Dieser Film besaß für den Zuschauer ein assoziatives, zum

Mitdenken und Nachdenken anregendes Moment. »Der Zufall« war vielleicht eine Konfiguration aller späteren Filme Kieslowskis. Von heute aus gesehen, könnte man diesen Film auch als eine Vorwegnahme des vielbeschworenen »interaktiven« Kinos unserer Tage betrachten, das dem Zuschauer verschiedene Möglichkeiten zur Wahl oder zur Interaktion offeriert. Auch andere, zum Beispiel französische Regisseure haben sich mit der Frage »Was wäre wenn?« beschäftigt, aber Kieslowski hat das in seinem »Zufall« vorweggenommen.

»Kurzer Film über das Töten« und »Kurzer Film über die Liebe« waren Momentbilder und Befunde der polnischen Wirklichkeit gegen Ende des kommunistischen Regimes, aber natürlich viel mehr als das, sie sind zwar in einer bestimmten Wirklichkeit verankert, transzendieren diese aber im gleichen Moment. Der erste Film vermittelt erschreckende Einblicke in Abgründe der menschlichen Psyche und des menschlichen Verhaltens, aber ganz ohne didaktische Absicht, gewissermaßen beiläufig, scheinbar dokumentarisch. Kieslowski entwickelt seine filmische Erzählung aus einer kühlen Distanz, die parallel geht mit einer besonderen Schärfe der Beobachtung. Was er vornimmt, ist eine Mikroskopie der Gefühle und der menschlichen Reaktionen, zu denen der Film und der Autor aber selbst keine Stellung bezieht. »Alle meine Filme sind wie hinter Glas entstanden«, hat Kieslowski einmal gesagt. Daher ist sein Film offen für die Projektionen des Zuschauers. Diese Freiheit, die der Zuschauer gegenüber den Filmen Kieslowskis hat, macht meiner Meinung nach die besondere Modernität dieser Filme aus, vielleicht auch ihren Humanismus. Humanismus im Film, wenn es ihn überhaupt gibt, kann sich nicht verwirklichen durch Predigen oder Dozieren, sondern nur durch einen Blick auf die handelnden Personen, durch ein Verständnis für ihr Verhalten, das der Zuschauer selbst entdecken und beurteilen soll, nicht am Gängelband einer Dramaturgie wie in den meisten Hollywood-Filmen, sondern als mündiges Individuum.

Durch die besondere Dramaturgie der Kieslowskischen Filme in ihrer mittleren oder späteren Phase ist auch die Zuordnung dieser Filme zu einem Genre schwer. Aber gerade das ist ein Vorzug dieser Filme. Sie sind spannend wie Kriminalfilme, deren Handlung sich nicht vorausschauen läßt. Sie durchkreuzen die Strategien der Wahrnehmung beim Zuschauer, wenn zum Beispiel die moralische Bewertung des Mordfalles wieder neu zur Debatte gestellt wird in der Gegenüberstellung mit der Grausamkeit einer Hinrichtung. Immer wieder wird bei Kieslowski das Verhalten verschiedener Personen aneinander gespiegelt, so in der Beziehung zwischen dem Mörder und seinem Verteidiger. Wobei die Beziehung der beiden nicht festgelegt erscheint, sondern sich durch einen Schachzug des Zufalls ergibt. Man sieht bei Kieslowski oft, wie zwei Handlungslinien aufeinander zusteuern, sich aber noch nicht erreicht haben, ähnlich wie der Sekundenbruchteil vor einem Verkehrsunfall, wo sich der Unfall noch nicht ereignet hat, man aber bereits weiß, daß er sich ereignen wird.

Zur Spezifik der Filme Kieslowskis gehört auch, daß sie mit einem Minimum an Dialog auskommen und ihre Aussage über die Bilder treffen, und auch, daß sie ihr Geschehen in eine Wirklichkeit einbetten, die in hohem Maße dokumentarisch gesehen

wird und die die Fiktionalität der Filme zunächst einmal zurücknimmt. Erst im Verlauf der Filme schält sich ihr gedanklicher Gehalt, ihr möglicher Appell an den Zuschauer heraus.

»Kurzer Film über die Liebe« war ein Film nicht nur über menschliche Emotionen, über die Schwierigkeiten der Kommunikation, Hoffnungen, Sehnsüchte, aber auch über das Sehen, Beobachten und damit über das Kino. Das ist auch eine der Eigenheiten der Kieslowksischen Filme: sie reflektieren und verarbeiten die Gesetzmäßigkeiten des Mediums.

»Kurzer Film über das Töten« und »Kurzer Film über die Liebe« waren längere Versionen des Zyklus über die Zehn Gebote, des »Dekalogs«. Kieslowski verstand es auch hier, die zehn Gebote der Bibel nicht zu »verfilmen«, sondern sie als Ausgangspunkt für Meditationen, Beobachtungen und Fragestellungen zu verwenden. Es sind zehn spannende und eindringliche Miniaturen von einem jeweils eigenen erzählerischen Konzept daraus geworden. Alle jedoch beziehen sich auf die Gegenwart und die Verfassung des Menschen. Es sind nachdenkliche, stille Filme, aber Werke der poetischen Verdichtung, der Reflexion. Sie fragen nach der Gesetzmäßigkeit menschlichen Verhaltens, nach der Möglichkeit von Urteilen oder moralischen Maßstäben. Jeder Film ist komplett in sich, aber alle zusammen ergeben eine höchst eindrucksvolle Architektur und ein System der gegenseitigen Bezüge und Verweisungen. Man müßte noch mehr sagen über die Dehnung der Zeit und die Bedeutung der Schauplätze im »Dekalog«, diesem Zyklus, den man auch ein »Wunderwerk des halbdokumentarischen Erzählens« genannt hat.

Zu den Eigenheiten der Filme Kieslowskis gehört es auch, daß diese in einem Zusammenhang, einer Evolution stehen, sich auf ein gedankliches Zentrum beziehen. Es gibt nur wenige Regisseure oder Filmautoren, die ihre Produktionen so in Zyklen oder Reihen anordnen wie Kieslowski und dabei das Element der Eigenständigkeit ebenso sehr betonen wie das der Variation von Gedanken oder Motiven. Jedenfalls kann man das Kino von Krzysztof Kieslowski als den Beweis für die mögliche Präsenz eines lebendigen Autorenkinos sehen.

Das gilt schließlich auch für die letzte Schaffensphase Kieslowskis, für »La double vie de Véronique« und den neuesten, soeben beendeten Zyklus nach den französischen Nationalfarben »Blau-Weiß-Rot«. Auch diese Filme entwickeln einen subtilen Kosmos von erzählerischen Bezügen, von Parallelhandlungen, Begegnungen und Überkreuzungen, von Echos.

Diese Filme sind Beispiele für eine selten virtuose Handhabung der filmischen Form, man könnte sie auf ihre Wirkungen und Konstruktionen Sequenz für Sequenz analysieren. Es klingen die vertrauten Kieslowksischen Motive wieder an, vor allem, wie er selbst gesagt hat, die Frage, »wie geht man um mit dem Einbruch des Unvorhergesehenen, mit dem Unberechenbaren in einer auf Ordnung und Rationalität angelegten Lebensführung? Wie geht man mit dem Tod um? Wie geht man mit der Liebe um?« Kieslowski beschäftigt sich mit der Kommunikation, mit Motiven wie Einsam-

keit, Obsession, er erschafft eine faszinierende Figur wie den alten Richter aus »Rouge«, der in der Isolation lebt und durch die elektronische Bepitzelung Zugang zu seinen Mitmenschen zu finden sucht, eine ähnliche Figur übrigens wie der Held aus Coppolas Film »The Conversation« (»Der Dialog«). Hier klingt wieder das alte Kieslowskische Motiv der Beobachtung an. Und ein Doppelgängermotiv findet sich wieder in der Konstellation zwischen dem Richter und dem jungen Jurastudenten. Wie läßt sich Zugang finden, so fragt Kieslowski, zum anderen Menschen, den wir vor uns sehen, dessen Geheimnis wir aber nie ganz durchschauen. Aus dieser letztlich nicht überwindbaren Distanz, aber auch aus dem Sinn für geheime Korrespondenzen schöpft das Kino Kieslowskis seine künstlerische Kraft, seine Faszination und seinen Formenreichtum.

Es ist viel darüber spekuliert worden, ob Kieslowski ein Moralist sei. Vielleicht ist er einer wider Willen. Es hängt davon ab, was man unter diesem Wort versteht. Sicher sind seine Filme frei von aufdringlichem Moralisieren. Aber man könnte Kieslowskis Kino dennoch als ein moralistisches betrachten, weil er dringliche Fragen stellt und weil er keine vorschnellen Urteile über seine Personen fällt, selbst dem Mörder gegenüber das Mitgefühl nicht ausschließt, die Menschen immer wieder in wechselnden Perspektiven sichtbar macht, zwischen denen der Zuschauer selbst einen Weg finden muß. Das aber macht den Reichtum der Filme Kieslowskis aus, zugleich mit ihrer spannenden, nie vorhersehbaren dramaturgischen Form, ihrer formalen Kristallisierung in Perspektiven, Rhythmen, Kamerabewegungen und Farben. Über die Funktion der Farbe bei Kieslowski, insbesondere in seiner letzten Trilogie, wäre ein eigenes Kolleg vonnöten.

Von der Düsterteit und Ausweglosigkeit seiner früheren Filme hat Kieslowski möglicherweise in der Trilogie »Blau-Weiß-Rot« zur Wiederentdeckung des Prinzips Hoffnung gefunden. Auch das verdient festgehalten zu werden.

Kieslowski hat mit seinem Werk und insbesondere mit seinen letzten Filmen noch etwas anderes geliefert: ein Vorbild für ein europäisches Autorenkino, das in der Lage ist, Grenzen zu überwinden, weil es diese Grenzen zwischen den Nationen und Zivilisationen für Kieslowski selbst vielleicht gar nicht gibt; nicht umsonst hat er oft betont, daß seine Filme an verschiedenen Orten und in verschiedenen Zusammenhängen denkbar seien. Kieslowskis Filme sind polnisch, auch wenn sie in Frankreich spielen, sie sind unverwechselbar, Werke einer ganz persönlichen Handschrift. Gleichwohl existieren sie im System einer europäischen Filmproduktion, werden auch jenseits von Ländergrenzen von einem immer wieder anderen Publikum gesehen und haben sogar wirtschaftlichen Erfolg.

Europäische Filme wie die von Kieslowski lassen uns hoffen, daß für das Kino in unserem Kontinent noch nicht alles verloren ist. Wir müssen dankbar dafür sein, daß ein solches Kino mit seinem Anspruch an die Zuschauer, seiner Nachdenklichkeit, seinen Verzweigungen, seiner Tiefe und Vielschichtigkeit überhaupt noch existiert, daß es noch nicht den Tendenzen zur Verflachung und Uniformisierung, zur Marktgängigkeit

erlegen ist. Deshalb verdienen seine Filme unsere Bewunderung, aber auch unsere Unterstützung – im Überlebenskampf des künstlerisch ambitionierten Kinos gegen die stromlinienförmige und marktgängige Unterhaltung, der allein die Zukunft nicht gehören darf.

1995

Die Stiftung Bibel und Kultur verleiht ihren Preis für das Jahr 1995 dem Ballettdirektor JOHN NEUMEIER in Würdigung seines choreographischen Werkes, in dem er die biblische Botschaft vermittelt und mit persönlichem Bekennen verbindet. Sein Wort »Ich bin Christ und Tänzer« hat er in seiner Arbeit verwirklicht.

Prof. Dr. Marcus Bierich

Laudatio für John Neumeier

Sehr verehrter Herr Neumeier,
liebe Kollegen und Freunde der Stiftung Bibel und Kultur,
sehr geehrte Gäste,

wie Sie wissen, mußte die Verleihung des Preises der Stiftung Bibel und Kultur an John Neumeier während des letzten Kirchentages in Hamburg ausfallen. Wir freuen uns, diese Verleihung heute nachholen zu können. Die heutige Aufführung der Matthäuspassion gibt dazu willkommenen Anlaß. Durch dieses Erleben wird der Grund der Ehrung noch einmal sinnfällig.

Bitte lassen Sie mich meine folgende Laudatio mit einem Zitat von John Neumeier einleiten.

Die Arbeit an der Matthäuspassion«, so sagt er, »war die Suche nach einer verschollenen Sprache für religiöse Inhalte und nach einer choreographischen Form für Bachs musikalische Formulierung. Ich wollte nicht eine dramatische Darstellung oder Illustration des Ostergeschehens, sondern eine vielschichtige, Bachs Komposition entsprechende tänzerische Wiedergabe des biblischen Geschehens in seiner religiösen und menschlichen Bedeutung.

Sie haben dieses Ziel erreicht. Die tänzerische Wiedergabe hat uns zu einem neuen Verständnis geführt. Die Uraufführung 1981 ist zu Recht als eine Sternstunde des Balletts gewürdigt worden.

Wenn Sie sich der Musik eines Meisters zuwenden, so versuchen Sie diese umfassend auszuloten, so wie Sie es mit Ihrem späteren Mahler-Zyklus auch getan haben. Das will in der Nachfolge der Matthäuspassion sagen, daß Bach Sie weiter gefesselt hielt. 1989 kam das Magnificat zur Aufführung, eine konsequente Weiterverfolgung der Musik Bachs.

1991 folgte eine erneute christliche Thematik mit einem neuen Ansatz. Das Requiem nach Mozart, mit gregorianischen Gesängen verbunden, hebt die christliche Botschaft ins Zeitlose und damit Allgemeingültige. In der zeitlichen Ausdehnung verdichtet sich das Bekenntnis auf bisher ungeahnte Weise. Hier zeigen Sie erneut die Konsequenz Ihrer Arbeit.

Heute abend haben wir eine bewegende Aufführung der Matthäuspassion gesehen und gehört. Es ist eine glückliche Fügung, daß wir die Preisverleihung mit einer solchen Aufführung verbinden können. Noch ganz unter dem Eindruck des Erlebten empfinden wir eindringlich, wie sinnvoll die Vergabe unseres Kulturpreises an Sie ist. Unser Anliegen, biblische Botschaft in Kultur und Kunst der Gegenwart nahezubringen, ist hier heute in besonderer und anschaulicher Weise sinnfällig geworden.

Will man Ihr Wirken mit Begriffen umschreiben, so kommt man zu der Erkenntnis, daß es durch Beständigkeit, Stetigkeit und Beharrlichkeit bestimmt ist.

Auf diese Weise haben Sie Ihr choreographisches Programm entwickelt und konsequent weiterverfolgt. Beständig sind Sie in der Verfolgung der klassischen Traditionen des Balletts, stetig im Bemühen um Darstellung und Vermittlung durch die Lehre für eine jüngere Generation, und beharrlich haben Sie sich seit 1973 auf Ihren Wirkungskreis in Hamburg konzentriert, was in Ihrem Beruf ungewöhnlich ist. Hamburg kann dankbar sein für eine solche Beharrlichkeit, die von hier aus Ihren Ruf und Hamburgs Namen als ein Zentrum des Balletts in alle Welt getragen hat.

Die Stiftung Bibel und Kultur hat sich die Aufgabe gestellt, Persönlichkeiten auszuzeichnen, die biblische Inhalte transformieren und in die Welt tragen. Sie haben diese Aufgabe in beispielhafter Weise erfüllt. Das Kuratorium der Stiftung hat deshalb beschlossen, Ihnen seinen Preis 1995 zu verleihen.

1996

Die Stiftung Bibel und Kultur verleiht ihren Preis für das Jahr 1996 dem Liedermacher GERHARD SCHÖNE, der den Menschen von heute wunderbare Geschichten aus biblischem Vertrauen heraus erzählt, die zum Staunen und Nachdenken führen.

Pfarrer Joachim Schöne

Laudatio für Gerhard Schöne

Schöne über Schöne – ich sage das nebenher: Wir sind nicht verwandt, wir sind mehr, viel mehr: Wir sind Freunde. Seit 39 Jahren bin ich ein Freund der Familie Schöne, damals Pfarrersleute in Coswig bei Dresden. Sechs Kinder sind vorhanden. Gerhard fünf Jahre alt, nicht gerade das Nesthäkchen, eher ein liebenswerter Nesthaken. Wir beide verhakten uns später; er war etwa zwölf und hantierte mit einer Mandoline. Im engen Treppenhaus trug er eigene Texte vor; wir probierten und hatten viel Spaß. Dazwischen mußte er »helfen«, die Mutter war streng, »helfen« hieß, Käse und Eier holen, Müll wegtragen und mancherlei mehr.

Die Mutter war streng, der Vater gutherzig – ein Klischee mit einem Körnchen Wirklichkeit. Die ganze Wirklichkeit für mich war (und ist es noch heute) ein Urerlebnis: eine Familie zu finden, bald in sie aufgenommen, die man später mit dem Wort »kreativ« bezeichnet hätte, nicht in dem verflachten Gebrauch, der aus einer fröhlichen Bastelrunde eine kreative Selbstverwirklichung macht. Kreativ – also schöpferisch, reich an Ideen, Lust an Gesprächen, Vater und Mutter, Schwestern und Brüder. In einer glücklichen Verbindung haben sich – spannungsvoll und liebevoll zugleich – zueinandergefunden: Sensibilität und praktische Lebensart, Geistigkeit und Fantasie, Kunstsinn und schöpferisches Tun – das alles geborgen in einer tief innerlichen Frömmigkeit. Den Weg zum Liedermacher beschreibt Gerhard Schöne in einem Gespräch, abgedruckt in seinem Buch »Wohin soll die Nachtigall« (Henschelverlag 1990):

Die ersten eigenen Lieder schrieb ich mit dreizehn Jahren. Unsere Familie war mit einem jungen Pfarrer befreundet, der ein eigenes Kabarett in seiner Dorfgemeinde leitete. Dieses sah ich mit zwölf Jahren und war begeistert. Das wollte ich auch versuchen. Und so entstanden die ersten eigenen Parodien, Texte auf Schlagermelodien. Als ich dann noch damit in der Klasse und kurz darauf bei den »Jungen Talenten« Erfolg hatte, war für mich klar, daß ich das irgendwie weitermache.

Anfang der 80er Jahre wurde der Liedermacher Gerhard Schöne öffentlich bekannt, in den zwölf Jahren davor wuchs – unmerklich zunächst – die Zahl der Menschen, die ihm begegneten: in Kreisen der Jungen Gemeinde, zu Gottesdiensten und Offenen Abenden, bei Jugendtagen und kirchlichen Veranstaltungen. Das ist erstaunlich; denn in jener Zeit wuchs dort auch die Leidenschaft für Halleluja-Lieder und Simple-Songs. Er selber hat nie fromme Lieder gemacht, dazu äußere ich mich später. Die kirchliche Jugendarbeit im Osten war in dieser Zeit geprägt vom freien, oft befreienden Singen der Spirituals und neuen Jugendlieder wie »Danke für diesen guten Morgen« und vom begeistertesten Hören der »Schöne-Songs«.

Das winzige Tonstudio des evangelischen Jungmännerwerkes in Dresden brachte im Laufe dieser Jahre sieben, acht Tonbänder heraus mit jeweils ebenso vielen Gerhard-Schöne-Liedern. Sie waren die »warmen Semmeln« der Ausleihe. Die großen Probleme kleiner Leute wurden angesungen: »Weine nicht, wenn der Vater sagt ›ins Bett!« Ein weiteres Tonband trug den Titel »Und unsern kranken Nachbarn auch«. Die Eigenart des jungen Liedermachers wurde erkennbarer mit Liedern wie »Es macht die Wüste schön, daß sie irgendwo eine Quelle birgt« und vom »Zimmer unter dem Dach«. Und schließlich – andere Hilfe wurde nicht mehr gebraucht – haben wir seine erste Liederserie herausgebracht: »IXE AXE MÄRCHENHUT«. Er liebt Serien – also Aufeinander-Bezogenes, Ineinander-Verwobenes – bis heute. Es war kein Verschnitt mehr, es waren die ersten Schöne-Lieder pur.

1981 erschien »Spar deinen Wein nicht auf für morgen«, seine erste Schallplatte. Es verschlug vielen den Atem, auch mir, als sie (verlegt vom VEB Deutsche Schallplatten Berlin DDR AMIGA) am 11. August 1981 in meinen Händen war: »Für meinen Lehrer und Meister Jo – von seinem dankbaren Gerhard«.

Schon die erste Platte ist geprägt von seiner Gabe, Menschen zu beschenken:

Spar deinen Wein nicht auf für morgen.
Sind Freunde da, so schenke ein!
Leg, was du hast, in ihre Mitte.
Durchs Schenken wird man reich allein.

Und sie gibt einen Blick frei in sein Zimmer unterm Dach, genauer in seine Art, Menschen und Dinge zu sehen. Und noch mehr als das:

Der Duft hier nach Tabak und manchmal nach Wein.
Dies Zimmer kann Zuflucht und Arbeitsplatz sein.
Die zwei schrägen Wände, ein bergendes Zelt.
Das Fenster zum Himmel, die Türe zur Welt.

Ein Jahr später schon folgt die zweite Schallplatte: »Lieder aus dem Kinderland«. Warum, haben wir, seine Freunde, uns gefragt, warum diese Lieder in dieser DDR? Eine törichte Frage, doch unsere Verblüffung war verständlich. Wenn ich mich richtig erinnere, hörte ich später einen aus der Branche sagen: Bei den Verkaufszahlen lägen seine Platten auf Platz zwei hinter denen des Meistertrompeters Ludwig Güttler. Vielleicht ist – im Blick auf die schlagerarme AMIGA – die Erklärung so einfach. Wie auch immer – Gerhard Schöne wurde nun der »Gerhard« der vielen, vielen Tausend: Und das ließ ihn bescheiden bleiben und sicherer werden, überzeugende Bilder zu finden, genauere Texte zu schreiben.

In dieser Zeit veröffentlichte Gisela Steineckert, prägend auf dem Gebiet des Chansons, einen beachtenswerten Artikel. Sie nennt Gerhard Schöne einen Liederpoeten.

Liedermacher sind Verfasser von Gegenwartsliteratur, die zu ihren Versen eine gemäße Musik fügen und – oftmals – die gültige Interpretation.

Gerhard Schöne ist einer von den Liederpoeten, die das Lied bei uns wieder lebendig und ergreifend gemacht haben.

Er schreibt Lieder, die streng geformt sind. Das bemerkt ein Liederlaie deswegen kaum, weil durch Arbeit scheinbare Leichtigkeit entsteht. Die Wörter drängeln sich nicht vor der Hirnpforte, man hat als Hörer jeweils Zeit, den Gedanken und die Sprache wegzustecken, ehe man (leise) lacht, ehe man (putzmunter) bemerkt, daß einem eben eine Entdeckung widerfuhr.

Entdeckungen für Kinder, Eltern, Großeltern – das waren und sind seine Kinderlieder. Dem »Kinderland« folgten die Schallplatten/CDs »Kinderlieder aus aller Welt« (1986) und »Kinderliedergalerie« (1990).

Gerhard Schöne und die Kinder – ich halte mich dabei nicht lange auf. Das zu beschreiben wäre der Versuch, diese köstlichen, kostbaren Vorgänge zu entzaubern: Der Liedermacher verwandelt sich singend in die Gestalten, von denen er erzählt. Er nimmt die Kinder an die Hand, führt sie nach Phantasia – man könnte es Paradies nennen. Es ist ein Land, in dem man leben, sich bewähren, Menschenkind bleiben kann. Und das Besondere: Auch Erwachsene verschließen sich nicht, hören und finden sich ein in diesem Kinderland. Eberhard Keienburg, Bühnenbildner am Deutschen Theater Berlin, gemeinsamer Freund, hat das so formuliert:

Kinderland – Mutterland: ist das die heimliche Überschrift all seiner Lieder? Die Wahrheit seines Singens scheint einfach (»ja, ja – genau so ist es«), aber doch mehr als die anderer Kinderlieder. Weil sein Ethos im Kindergewand eine Wurzel hat: Kinderland – Mutterland – Gottesland. Seiner Gotteskindschaft ist Schöne beneidenswert sicher. Sie ist Fundament und nicht in Frage gestellt. Deshalb kann er ganz selbstverständlich eine heile Welt, eine Welt der Träume und Phantasien und Wünsche besingen: alles, was anders ist, ist unnormale, unvernünftig. »Mehr Verstand in die Köpfe, aus den Augen die Gier!« Da denke ich an Brechts Gedicht von der Maske des Bösen: wie anstrengend es ist, böse zu sein.

Für mich sind »Menschenkind« (1985) und »Die sieben Gaben« (1992) seine wichtigsten Arbeiten. »Menschenkind« im Sinne von: »Menschenkind, was machst du da?« Bis zu Gerhard Schöne, dem Menschenkind. Das ist er, so sehe ich ihn, und ich entdecke in diesem Menschenkind

- das kleine Wesen im Mutterleib, empfangen mit dem Signal: »Sei willkommen, du sollst werden – glücklich.«
- das fragende Kind, das die Antwort bekommt: »Ein Kind wächst in seiner Mama – und das ist die Wahrheit und ist doch auch ein Wunder.«
- die schaukelnde Alte, den Opa, der manchmal »Sachen« sagt, Sachen zum Lachen und »Sachen, die uns still und traurig machen, und in solchen Augenblicken möchten wir ihn an uns drücken.«

Ich entdecke in Gerhard Schöne, dem Menschenkind

- die Verachteten und Verspotteten, für die er (Schlüssellied in der DDR) einen gelben Wellensittich fliegen läßt:

Als mein gelber Wellensittich aus dem Fenster flog,
hackte eine Schar von Spatzen auf ihn ein,
denn er sang wohl etwas anders und war nicht so grau wie sie,
und das paßt in Spatzenhirne nicht hinein.

- die Ungeliebten und Verlassenen, die Gebrochenen und Zerstörten, abgebildet in jener Frau, die ihren angetrauten Fußball-Fettwanst erinnert: »Du hast mich mal Prinzessin genannt, Schneeflocke und kleiner Bär ...«
- und ich sehe in dem damals 30jährigen Liedermacher den betagten weisen Vater, der seinem hektischen Sohn auf Kurzbesuch erklärt: es sei ganz einfach –

Wenn ich schlafe, schlafe ich,
wenn ich aufsteh', steh' ich auf,
wenn ich gehe, gehe ich,
wenn ich esse, ess' ich,
wenn ich schaffe, schaffe ich,
wenn ich plane, plane ich,
wenn ich spreche, spreche ich,
wenn ich höre, hör' ich.

Menschenskind – wenn das kein Schlüssel fürs Leben ist.

»Die sieben Gaben, Lieder im Märchenmantel«. Ich möchte von dieser wunderschönen und meisterhaften Arbeit nicht im einzelnen sprechen. Sie ist eine geglückte Serie, Folge einer durchdachten und durchgehaltenen Konzeption.

Die Tournee mit diesem Titel setzt frühere Programme fort. 1987 – unvergessen – zusammen mit der sensiblen Musikgruppe L'art de passage »Du hast es nur noch nicht probiert« durch 80 Theater und Kulturhäuser. Es soll nicht vergessen sein, daß darin (im heißen kalten Krieg) das »Lied für den Feind« enthalten war:

Lieber Feind in der Ferne,
unbekannter Verwandter,
du sollst wissen, dein Feind hängt
genauso am Leben
und trägt sich noch mit Hoffnung.

Glaube nicht den Berichten.
Folge nicht den Befehlen,
richte nicht das Visier auf den Bruder, den Freund,
denn du träfest dich selber.
Glaub mir aufs Wort. Glaub mir aufs Wort.
Glaub mir aufs Wort, um unsertwillen!

So setzte sich Gerhard Schöne mit den Problemen der Gegenwart auseinander. Kein Aufschrei, vielmehr eindruckliche Einsichten. Zu seiner Schallplatte/CD »Lebenszeichen«, Lieder in der Zeit des Umbruchs und der Wende entstanden, bemerkt er:

Als ich die Lieder schrieb, wunderten sich noch die Grenzer über die Himmelsgrenzverletzung eines Engels. Als ich sie aufnahm, wunderte sich niemand mehr.

Aus jener Zeit – eine persönliche Erinnerung an das Lied »Die sieben Gaben«.

Ich habe keine Scheu, hier davon zu erzählen, weil ich weiß, seine Angehörigen und viele Menschen aus seinem Freundeskreis haben ähnliches von ihm erfahren. Ein Vierteljahr mußte ich im Krankenhaus zubringen, es ging mir nicht gut. Ein Päckchen traf ein, aus Berlin. Es enthielt sieben kleine Gaben, darunter eine Walnuß mit einer winzigen Kurbel. Aus der Nuß kurbelte ich einen überlangen, schmalen Streifen, auf ihm geschrieben das Gedicht, das ich nie vergessen werde:

DIE SIEBEN GABEN

Wenn ich dir was wünschen dürfte,
mein liebes Kind,
wünsch ich dir die sieben Gaben,
die nicht leicht zu haben sind.

Die Geduld der Weinbergschnecke,
ruhig zieht sie ihre Bahn
und kommt unbemerkt von allen
still bei ihrem Ziele an.

Und den Stolz von meiner Katze,
kein Befehl bricht ihren Sinn.
Sie streicht nur um meine Füße,
wenn ich sanft zu ihr bin.

Wenn ich dir was wünschen dürfte,
mein liebes Kind,
wünsch ich dir die sieben Gaben,
die nicht leicht zu haben sind.

Die Balance des Stehaufmännchens.
Es schwankt etwas hin und her,
wenn man es zu Boden drückte
und steht dann wie vorher.

Und die Frechheit eines Flohes,
der die großen Tiere dreist
dort, wo sie am meisten stinken,
nicht hineinkriecht, sondern beißt.

Wenn ich dir was wünschen dürfte,
mein liebes Kind,
wünsch ich dir die sieben Gaben,
die nicht leicht zu haben sind.

Das Geheimnis eines Steines,
außen grau und unscheinbar,
weiß er doch in seinem Innern
einen Kristall, sternenklar.

Und den Traum des Samenkornes,
das sich in die Erde legt,
das die Blätter und Blüten,
Baum und Frucht in sich trägt.

Wenn ich dir was wünschen dürfte,
mein liebes Kind,
wünsch ich dir die sieben Gaben,
die nicht leicht zu haben sind.

Und zuletzt den Mut der Rose,
die noch einmal rot erblüht,
wenn schon Rauhreif und Neuschnee
jedes Feld überzieht.

Manchen mag's überraschen, seine Leute wissen das: Gerhard Schöne ist ein Liedermacher gewordenes Spielergenie. Seinen Kinderwunsch, Clown zu werden, hat er sich – Feuerschlucker, Schuhputzer, Märchenonkel, Zauberer in einem – träumend ins Leben geholt. Er war sehr früh in der kirchlichen Spielarbeit Sachsens verwurzelt, als Spieler zunächst, später als Spielleiter. Eberhard Keienburg erinnert sich an eine Extraprobe mit ihm. Sie hat vor 20 Jahren stattgefunden.

Ich sehe ihn vor mir in der Hauptrolle des »Standhaften Prinzen« von Calderon und Grotowski. Wir suchen nach einem Ausdruck für völliges Außer-sich-Sein, eine emotionale Ekstase, das Innere nach außen – und sind nach vielen Versuchen ratlos, weil alles theatralisch angeschafft bleibt. Dann lassen wir allen Respekt vor Literatur und Kunst sein: er spielt, wie *er* – Gerhard Schöne, junger Mann in Coswig – außer sich wäre: Er springt durch den Raum, frei, losgelassen, bleibt irgendwann an einem Holzpfeiler kleben, affenartig, völlig gelöst, glücklich – die Lösung ist gefunden.

Die Spielelemente in den Liederprogrammen kommen von seiner starken spielerischen Begabung, auch sein liebevoll verschmitzter Umgang mit Menschen (den realen vor ihm und den ersonnenen in ihm). So werden seine Lieder nicht »Kopfgut«, sondern Überraschung, Begegnung, Traum und wirkliches Leben.

Dafür steht sein diesjähriges Programm »Die Sammlung des blinden Herrn Stein«, ein Abend für Kinder mit großen Herzen und Große mit kindlichem Herzen.

Seine vorwiegend Kindern zugeordneten Lieder sind vermischt mit kleinen Theaterszenen, Schattenspiel, Erzählungen, Hokuspokus – so zusammengefügt, daß sich spielerisch eins aus dem anderen ergibt. Mit einer solchen Arbeit, mit solcher »Augenfreude und Ohrenstaunen« hat der Liedermacher einen Höhepunkt seines Schaffens erreicht.

Das Kuratorium der Stiftung Bibel und Kultur hat seinen diesjährigen Preis einstimmig dem Liedermacher Gerhard Schöne zugesprochen. Die bisher acht Preisträger sind Vertreter verschiedener Künste. Vom Musiker Helmuth Rilling über bildende Künstler, je einem Vertreter von Publizistik und politischer Kultur bis hin zum kürzlich verstorbenen Filmemacher Krzysztof Kieslowski. Der Liedermacher Gerhard Schöne ergänzt diese Reihe nicht nur, seine Wahl zeigt, daß die Stiftung Bibel und Kultur einen weiten Raum im Auge hat, wenn sie an die Verbreitung und Auslegung der Bibel denkt.

Weiten Raum im Sinne von Psalm 31,9: »Du stellst meine Füße auf weiten Raum.« Schon in der Zeit realsozialistischer Enge hat der Liedermacher diesen Raum gefunden und Kinder, junge Menschen, Leute, die zuhören können, mit auf diesen weiten Raum genommen. Damals wie heute singt er in Kirchen, bei Veranstaltungen auf kleinen und großen Bühnen, auf Kirchentagen.

Durch Einladung einiger Goethe-Institute ist er mit Schülern, Pädagogen und vielen an der Arbeit der Institute Interessierten zusammengekommen, hat seine Lieder gesungen in Frankreich und Polen, Dänemark, Schweden, Brasilien, auch in den USA. Dort konnte er vier Wochen verbringen, zusammen mit seiner Frau Sabine und der Tochter Katharina. Euch beide grüße ich von Herzen. Eure selbstverständliche Mithilfe an Gerhards Werken mit Worten zu würdigen wäre mir zu banal.

»Du stellst meine Füße auf weiten Raum« – das meine ich auch im biblischen Sinn. Gerhard Schöne kennt die freien, weiten Räume Gottes. Ich habe davon gesprochen, daß er nie »fromme« Lieder geschrieben hat, und versucht, seine tiefe innerliche Frömmigkeit anzudeuten. Für mich wird sie hörbar in dem frühen Lied »Unterm Dach«: »Die zwei schrägen Wände, ein bergendes Zelt. Das Fenster zum Himmel, die Türe zur Welt.«

1991 hat er uns mit seiner Liedfolge überrascht: »Ich bin ein Gast auf Erden«. Das sind alte Choräle, textlich und musikalisch frei bearbeitet mit seinen Musikern, die ihm nicht nur Liedbegleiter, sondern Partner und Freund sind. Neben der Gruppe L'art de passage das Dresdener Gitarrenduo Karl Heinz Saleh/Jörg Naßler.

Aber auch diese Lieder sind nicht fromm (im engeren Sinn). Sie stoßen an, rütteln auf – weiterzugehen auf dem weiten Raum.

In der Vergabe des Preises Bibel und Kultur sehe ich eine Auszeichnung für einen Liedermacher, der aus dieser geistlichen Grundhaltung liebevoll Geschichten erzählt, wundersame, wunderliche, wunderbare und wunder-volle. Geschichten voll von Wundern.

Ich weiß, lieber Gerhard, was Du empfindest, wenn man so über Dich redet. Aber: Eine Laudatio ist nun einmal eine Lobrede, verzeih mir.

Ihnen danke ich.

1997

Die Stiftung Bibel und Kultur verleiht ihren Preis für das Jahr 1997 dem Schriftsteller PATRICK ROTH für seine Jesustrilogie (Johnny Shines, Riverside, Corpus Christi). Mit unvergleichlicher Intensität setzen sich Patrick Roths ästhetisch kühne und hochkomplexe Thematisierungen der neutestamentlichen Heilsgeschichte mit der Frage nach einer möglichen Verwandelbarkeit unserer zerrissenen Gegenwart auseinander.

Prof. Dr. Hans-Rüdiger Schwab

Die biblische Landschaft unserer Seele Laudatio für Patrick Roth

Als er erschien, im Herbst 1991, unterlief der schmale Band alle Vorhersehbarkeiten unseres Literaturbetriebs. 38 Jahre alt war sein Autor damals, und wir wußten eigentlich nichts über ihn. Aus dem Badischen stammend, hieß es, lebe er seit seinem Studium in Los Angeles und sei dort im filmischen Umfeld tätig. Wenigen dürften drei Hörspieltex-te aufgefallen sein, die er kurz zuvor (in der feinen edition suhrkamp) veröffentlicht hatte, wenigen auch jene Interviews, die er für diverse Stadtmagazine mit Berühmtheiten aus Hollywood führte. Sein Name: Patrick Roth. Der Titel seines Prosadebüts: »Riverside«, Gattungsbezeichnung »Christusnovelle«. Deren wahrhaft »unerhörtes Ereignis« besteht darin, daß ein Aussätziger sich im leidenden Knechtsgott wiedererkennt und dadurch rein wird. Eine Wunder- und Heilungsgeschichte aus neutestamentlicher Zeit also.

Der (wie sich bald herausstellte) im persönlichen Auftreten so angenehm unangestren-gte Mann aus Kalifornien kündigte damit eine hierzulande keineswegs nur still-schweigend geltende Konvention der zurückliegenden Jahrzehnte auf, der zufolge biblische Themen, sofern überhaupt, allenfalls in behutsamen Anspielungen (und eher allgemein menschlichen denn genuin spirituellen Bezügen) literaturfähig seien. Und da unsere intellektuelle Klasse nun einmal dieser Tradition gegenüber fremdelt, erwog die Kritik bei »Riverside« vielfach den Verdacht, ob es sich hier nicht um eine bloße Camouflage handeln würde, um ein unverbindliches, kapriziöses Maskenspiel. Schließlich behalf man sich bei dem heiklen Fall dann zumeist mit der Sprachregelung, es handle sich wohl um einen »Krimi«, unser aller Lieblingsgenre also, bei dem man not-falls auch biblische Stoffe in Kauf nimmt, sofern es eben nur spannend bleibt. Und das traf bei Roths effektvollen Inszenierungen menschlicher und göttlicher Rätsel ja allemal und in hohem Maße zu.

Was immer jedoch geschrieben – auch gemäkelt – werden mochte: In schönem Selbstbewußtsein scherte sich der Autor nicht darum und schritt auf seinem einge-schlagenen Weg weiter voran, wobei deutlich wurde, daß dieser für ihn alles andere als bloße Mimikry oder ein augenzwinkerndes Spiel mit anachronistischen Oberflächen-reizen bedeutete. Keine Spur von subkutaner Reserviertheit den heilsgeschichtlichen Motiven gegenüber, aber ebensowenig die Fortschreibung jener realistischen Beschrei-bungsliteratur des herkömmlichen (oder des kritisch aktualisierenden) Jesusromans. Vielmehr ließ er in einer innovativen Ausfaltung scheinbar heterogene, unzusammen-gehörige Diskurse eine Liaison eingehen. Was ihm damit gelang – diese Bilanz läßt sich bereits jetzt ziehen –, war nichts Geringeres als die literarische Rückgewinnung eines

Stoffes, der für ihn, wie zu zeigen sein wird, keineswegs nur grundlegend für unser *kulturelles* Selbstverständnis ist.

Doch der Reihe nach: Auf »Riverside« folgte zunächst »Johnny Shines«, danach »Corpus Christi«: Im einen Falle geht es um einen sonderbaren Zeitgenossen, der Jesu Weisung bei Matthäus (10,8) wörtlich nimmt und am offenen Grab Tote ins Leben zurückzurufen versucht, im anderen um Thomas, den großen Skeptiker unter den Aposteln, der nach zwingenden Fakten für die Auferstehung seines Herrn verlangt, dessen Leib aus dem Grab verschwunden ist. Und beide Male geht es, wie schon im Auftaktband der Trilogie, vor allem und sehr direkt um den Einbruch eines Göttlichen in die menschliche Realität.

Unverkennbar beschreiben die drei Bücher in ihrer Abfolge eine Bewegung. Von der Höhle am diesseitigen Flußufer, wo in »Riverside« der Aussätzige Diastasimos haust, führt dieser durch die Wüste, das »waste land« des verzweifelten Gottesnarren Johnny Shines, bis hin zur Kundgabe eines Ganz Anderen, im leeren Grab Christi, der Gegen-Höhle. Diese real geschilderten Örtlichkeiten verlangen nach symbolischer Ausdeutung. Inmitten der eingeschränkten menschlichen Wahrnehmung steigen suggestive Bilderwelten auf, die uns aber auch schmerzhaft mit unseren Dunkelheiten, Leiden und Obsessionen konfrontieren und in das ansatzweise Aufblitzen einer numinosen Gewißheit münden, die uns neu auf einen Anfang zurückverweist. Was Roth gestaltet, sind sozusagen verwandelnde Seelenreisen in die biblische Topographie unseres Inneren, Expeditionen in den fremden Kontinent des Seelengrundes, dorthin, wo – und jetzt müßte eine sehr nachdrückliche Pause folgen, um die Kühnheit dieses Gedankens angemessen zu unterstreichen – dorthin, wo uns Christus als Archetyp zeitlos eingeschrieben ist. – Ja: That is the *real* thing, oder, um es in der Sprache der theologischen Tradition zu sagen: »Anima naturaliter Christiana«, die von Natur aus durch Christus geprägte Seele: Tatsächlich läuft die innere Logik dieser Bücher just darauf hinaus. Zu den Spuren dieser verschütteten Tiefen-Hieroglyphik gilt es in immer neuen Anläufen vorzustoßen, ihre Lektüre neu und überraschend einzuüben, einen authentischen Zugang dazu zu finden und ihn im praktischen Vollzug wirksam werden zu lassen. Mit den Protagonisten seiner Bücher wird ihr Leser zu jener existenzhellenden Wiederholung provoziert, auf die es dem Autor ankommt, daß nämlich (mit Kierkegaard) alles Erkennen letztlich ein Erinnern in zukünftiger Hinsicht ist. Am Ende der Trilogie steht daher die Zielperspektive der Selbstfindung als innere Identifikation mit der Auferstehungsbotschaft in einem mehr als nur übertragenen Sinn.

Dichtung als eine Art Archäologie unserer geheimnisvollen innersten Verfaßtheit: darin besteht das poetologische Konzept der Rothschen Christus-Trilogie – und daß derlei jedes aufgeklärte Psychologisieren weit übersteigt, versteht sich. Diese Texte wollen uns buchstäblich irremachen an einem säkularisierten Tages-Bewußtsein, in dem wir uns fraglos eingerichtet haben, am Schein der Vordergründigkeit ihrer Zeichen: »denn es geht«, heißt es in »Johnny Shines« programmatisch selbst vom scheiternden »Wiedererwecker«, »um eine heilige Wirklichkeit, die er davor retten will, in Vergessenheit zu geraten« (96).

Man könnte es auch auf den Nenner bringen, daß unsere Entwürfe gemeinhin »zu materiell« sind. Diese Formulierung findet sich so nicht bei Patrick Roth, sondern bei einem anderen in Karlsruhe aufgewachsenen Autor, in Carl Einsteins Prosa-Etüde »Be-buquin«, einem Schlüsseltext der frühen Moderne. Und die Gegenposition in den Blick nehmend, fügt er hinzu: »... bei einer gewissen Stufe der Intelligenz interessiert man sich für das Korrekte, Vernünftige gar nicht mehr.« (17f.) Nichts wäre verkehrter, als darin bloß eine irrationale Attitüde zu wittern, ein Reflexionsdefizit, das sich leicht-hin ins Religiöse flüchtet. Vielmehr ist es die unabweisbare Krisendiagnose der mit der rationalen Entzauberung der Welt einhergehenden Verarmung, die zu dem Plädoyer für eine Literatur auf der Suche nach dem im Menschen vielleicht verborgenen Geheimnis führt. Nicht ohne Grund schlage ich diesen Bogen zurück zum Beginn unseres Jahr-hunderts. Worauf ich damit aufmerksam machen möchte, ist dies: Mit seiner Vermu-tung, daß in uns etwas beschlossen liegt, das wahrer sein könnte als die sogenannte ›Wirklichkeit‹, berührt sich Patrick Roth mit dem visionären Grundimpuls einer, ja vielleicht sogar *der* zentralen Strömung des ästhetischen Diskurses der internationalen Avantgarde – um es wenigstens flüchtigst anzutippen: eben vom Expressionismus über die surrealistischen Ausfälle ins Labyrinth des eigenen Selbst und die Helden der Beat Generation, die ausdrücklich »explorers of the interior space« sein wollten, Weltraum-fahrer des eigenen Innern, bis hin nicht nur zu Peter Handkes Epiphanien eines gleich-sam-metaphysischen, unverfügbaren Seins jenseits des Begrifflichen und Begreifbaren. Diese sich in verschiedenen Schüben wiederholenden, durchaus unterschiedlich aufge-ladenen Bemühungen der ästhetischen Moderne um das Mysterium ist die Tradition, in der Patrick Roth recht eigentlich steht und die er auf originelle Weise fortsetzt – nur eben, darin besteht der Unterschied, unter christologischem Vorzeichen. Über die Spie-gelung anthropologischer Befindlichkeiten hinaus wächst der Bibel bei ihm damit un-vermutete Aktualität im Hinblick auf das Selbstverständnis des kreativen Prozesses als solchem zu, dessen (im Vollsinne) Medium und Ziel sie werden kann. Beide Bereiche aber, Konzeption und Thematik, wenn man so will: moderne Ästhetik und biblische Mystik, sind bei diesem Autor schlechterdings nicht voneinander zu trennen. Hoch-reflexiv sind sie unauflöslich miteinander vernetzt. Dies betone ich deshalb so ener-gisch, weil man sowohl unter Theologen als auch im Feuilleton leider oft allzu fahrläs-sig dazu neigt, seine Texte lediglich ausschnitthaft, als eine Art Agentur von Botschaften, zu betrachten, anstatt beide Pole in ihrem komplexen wechselseitigen Bedingungsver-hältnis und in ihrer *wesentlich künstlerischen Gestalt* zusammenzudenken, die sich ent-scheidend der angedeuteten Herkunft verdankt.

Nicht von ungefähr gehen alle drei Bücher der Trilogie von der Situation des Zwei-fels aus, des Widerspruchs, der der Existenz ihrer (Haupt)Personen, wie aller Realität, eingeätzt ist – und den Jesus in den apokryphen Legenden, die Roth einbaut, selbst bis zur äußersten Konsequenz annimmt. Sämtlich sind es versehrte Menschen, die von-sich-getrennt leben, in-sich-zerrissen, in innerer Sezession, in der Revolte. Durch rätselhafte Begegnungen werden sie, wie widerstrebend auch immer, allmählich an jene Grenze ge-

führt, an der sie entdecken, daß das, was wir gemeinhin als Ich bezeichnen, erst in seiner Überschreitung hin auf das Fremde zu seiner ungeteilten Identität findet. Der Mensch ist sozusagen föderal strukturiert: Sein Fluchtpunkt ist das einigende Einander durch einen Ganz Anderen, der in einer großen *coincidentia oppositorum* alle diese Widersprüche umgreift und erlösend aufhebt – was sich schließlich auf die gesamte Geschichte erstreckt: So läßt in »Corpus Christi« Tirza, das weibliche Gegenüber in der Seelenrede des Thomas, diesen an ihrer Allversöhnungsvision am Ende der Zeiten teilhaben, in der Christus selbst den großen »Entzweier«, »Töter« und »Lügner« umarmt: »Als Bruder, als den verlorenen Sohn empfängt er ihn, der Herr des Fests.« (155f.)

Existentielle Erkenntnis solcher Art kommt aber nur dann zustande, wenn wir unsere »altgelernten« (68) Sicherheiten und verfestigten Lehren aufs Spiel zu setzen bereit sind. Diese Lektion wird den Figuren Roths immer wieder erteilt. Er stiftet sie (und damit uns) zur Fähigkeit an, sich zu verwundern, zur Entgrenzung der Wahrnehmung vom Gewohnten. Der Leser soll so zum Detektiv in eigener Sache werden, eigentlich sogar zum Spion Gottes in ihm selbst. Dies ist der ganz und gar nicht banale (oder im Krimi-Genre aufzulösende) Sinn der wachsenden Spannung, in die er uns verstrickt, jener virtuosen Suspense-Technik im Dienst des verwandelnden Schürfens in unserer Bodenlosigkeit.

Auch die Idee der Verwandlung der Realität hat innerhalb der Ästhetik der Moderne eine besondere Würde. Zugleich ist sie der christlichen Religion eng benachbart. Dafür ließen sich gleichfalls viele Belege beibringen. Exemplarisch beschränke ich mich auf eine Rede von Thomas Hürlimann, der vor sechs Jahren, hier, an gleicher Stelle, eindrucksvoll daran erinnerte, »daß ein ungeheuerliches Geschehen, ein unlösbares Rätsel, eben die Verwandlung, den Gang der Dinge sowohl im Alten als auch im Neuen Testament immer wieder durchbricht, uns verstörend, uns erschreckend ... Und miteinander ist eine Jungfrau Mutter, das Wasser Wein, der Wein Blut, Gott tot und der Tote steht auf. Nein, diese Wandlung kann unser Verstand nicht fassen.« (32) Jawohl: darin – und nicht etwa in Ethik oder gar Kirchendisziplin! – besteht der Kern der Religion – aber eben auch das »älteste Geheimnis« der Kunst (34), zumindest ihre Hoffnung, wie ihr in der Moderne dezidiert erneuerter Anspruch. Damit aber spiegelt sich das menschliche Seelendrama im Schreibprozeß selbst. Folgerichtig werfen alle Teile von Patrick Roths Trilogie die Frage nach der wirklichkeitssetzenden und -verwandelnden Macht des poetischen Wortes auf, und zwar in doppelter Weise. Diese Verwandlung ist nämlich sowohl Gegenstand als auch Funktion der erzählten Geschichten, wie Hubert Winkels, einer unserer intelligentesten Kritiker, zutreffend bemerkt hat. Unausgesprochen wird hierbei nicht zuletzt ein kritischer Horizont dieser scheinbar so gesellschaftsfernen Literatur deutlich: Die radikale Diesseitigkeit der technologisch gestützten Zurichtung der Welt, die keine religiöse Erfahrung mehr zuzulassen scheint, versucht sie durch ein Sprechen zu unterlaufen, das inhaltlich die umgestaltende Kraft jener heilgeschichtlichen Tradition aufruft.

Sofern seine Texte als Bausteine zu einer Art *education existentielle* beim Leser eigene verwandelnde Erfahrungen und Suchbewegungen freisetzen wollen, spitzt Roth sein Anliegen letztlich sogar in Richtung auf eine utopische Selbstaufhebung des Mediums zu. Im höchsten Moment – so demonstriert er in seinem neuesten Buch, »Meine Reise zu Chaplin«, am Beispiel des »heiligsten Moments der Filmgeschichte« (71) – vermag die Kunst ihre eigenen Mittel zugunsten »eines ... Größeren« hinter sich zu lassen: sie »gibt auf – und geht damit über das Ziel.« (68f.) Aus dem medialen Zeichen, das uns wahrhaft berührt hat, wird Erkenntnis und gelebte Wirklichkeit.

Der Stil, dessen sich Roth bedient, soll dieses Paradox gleichsam katalysatorisch befördern helfen. Im Dilemma der Gegenwartsliteratur zwischen beschleunigtem Sprachverschleiß und dem Altern der experimentellen Verweigerung, deren Grundidee der unendlichen Überbietbarkeit des jeweils Bestehenden so fragwürdig geworden ist wie jeder andere Fortschrittsbegriff, entscheidet er sich für eine Diktion, die in ihrer durchaus riskanten Eigenwilligkeit befremden muß und soll. Mit zeitlich weit ausgreifenden Anleihen, durchsetzt von merkwürdig artifiziellen Umstellungen und Neubildungen, dabei zuweilen sehr alltäglich aufgeraut, knüpft er in einer Art Collage- oder Sampling-Verfahren ein dichtes Gewebe aus rhythmischen und semantischen Bezügen, von Wortfeldern und Assoziationen, die sich ebenso auffächern und verschränken wie die gelegentlich bizarr anmutende Kombination des Archaischen mit Elementen der zeitgenössischen Populärkultur, in denen religiöse Wahrheiten anonym verhüllt sein können. Wie Roth die Wörter und ihre Bedeutungen wendet, sie umstülpt und verwinkelt, kippt Vertrautes rasant in die Schräglage: Wie in der Chaosforschung bilden sich unversehens neue Ordnungen und Bedeutungen. Darin aber bildet dieser Stil exakt die Suchbewegung und Verwandlungsabsicht der Handlung ab und bereitet sie zugleich vor. Alles, was wir für gesichert halten, wird hier vielleicht nicht zutreffen: Dieses Signal geht von ihrem dramaturgisch raffiniert ineinandergeschichteten Fragewirbeln und Bilderwelten aus, die wie beiläufig stets neue Subtexte hervorbringen. In ihrer vollen suggestiven Kraft erschließt sich diese Prosa erst beim artikulierten lauten Lesen, das der Autor selbst bei seinen Veranstaltungen meisterhaft vorzuführen vermag.

Manche stoßen sich daran, daß diese Sprache weder Enthusiasmus noch Pathos scheut, ja wohl ganz bewußt vom Wagnis der großen Emotion infiziert ist, einer Emphase, die der Kunst ihre abhanden gekommene Intensität zurückzugeben versucht. Unter uns gesagt: Mich stört das überhaupt nicht. Ich bin vielmehr sogar dankbar für eine sporadische Gegenposition zum allgemeinen Diktat des Unterhaltsamen, jener gefälligen Munterkeit, das unsere zeitgenössische Literatur massenhaft verinnerlicht zu haben scheint. Roth macht demgegenüber aus seiner »Ergriffenheit« keinen Hehl – was natürlich gerade deshalb nie ohne sokratische Ironie abgeht, die gelegentlich auch Formen der Komik mit einbezieht (um nur an die Travestie des legendären Westernhelden in »Johnny Shines« zu erinnern).

Und noch etwas: Dieser Autor ist ein entschiedener Liebhaber der Form. Wenn er seine bis ins kleinste Detail sorgfältig kalkulierten Patchworks aus unterschiedlichen Textsorten arrangiert, ist die Nähe zu filmischen Einstellungen und Montagetechniken offensichtlich. In die vorherrschende Dialogstruktur sind lange Selbstgespräche, Träume und (Kindheits-)Erinnerungen eingelagert, phantastische Visionen und nüchterne Berichte. Wie die Wörter und Motive einander antworten, so kreisen diese Formmuster die Themen von immer anderen Perspektiven ein und tragen damit ebenfalls dazu bei, das Textganze jeweils zu einem ebenso eindringlichen wie vertrackten Vexierspiel zu machen, in dem jede eindimensionale Behauptung dessen, was »gültige Realität« ist, hinfällig wird. Auch auf dieser Ebene bietet Roth eine Schule der Wahrnehmung von Transformation.

Eingespannt in den Rahmen einer 15-Minuten-Rede konnte hier manches leider nur angedeutet werden, viele Reize der Christus-Trilogie, nicht zu vergessen der anderen Texte Roths, mußten gar unausgesprochen bleiben. Versuchen wir trotzdem, ein Fazit zu ziehen: Patrick Roth ist ein hochbegabter, ein eigenständiger und eigenwilliger Autor. Schon jetzt, innerhalb weniger Jahre, hat er es geschafft, zu einer festen Größe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zu werden, gerade durch seinen produktiven Eigensinn – und zwar nicht nur für die Kritik, die (wie immer gestimmt) an ihm nicht vorbeikommt, ebensowenig nur für die universitären Seminare, die sich bereits lebhaft mit ihm beschäftigen, sondern *nicht minder* und *erst recht* für die Leser, die seinen Büchern zu teilweise ganz erstaunlichen Verkaufszahlen verholfen haben. Auch im Ausland finden sie zunehmende Beachtung.

Keineswegs allein aufgrund seiner schöpferischen Rezeption des Neuen Testaments ist es daher eine wohlbegründete, eine gute und richtige Entscheidung des Kuratoriums der Stiftung Bibel und Kultur, gerade diesen Autor heute auszuzeichnen. Ohne Zweifel ist er ein würdiger Erbe der bisherigen Preisträger, aus deren stattlicher Liste ich stellvertretend nur John Neumeier oder Krzysztof Kieslowski nennen will, oder (noch einmal) seinen unmittelbaren Vorgänger aus dem Bereich der Literatur, Thomas Hürlimann – und selbstverständlich und vor allem natürlich Peter Schreier.

Patrick Roth

Der Stab Moses'

Herr Ministerpräsident, meine Damen und Herren, lassen Sie mich mit einer Geschichte aus Los Angeles antworten. Mit einer Geschichte, die sich dort 1975, also vor fast 23 Jahren, zutrug – und die sich wohl nirgendwo sonst auf der Welt *so* hätte ereignen können.

Ich lebte damals erst seit wenigen Monaten in L. A., filmte fleißig für das Filmdepartment der Uni und schrieb erste englische Kurzgeschichten, die ich den Kindern eines amerikanischen Professoren-Ehepaars vorlas. Dieses Ehepaar hatte sich meiner angenommen. Ich war, so muß es wohl gewesen sein, »annahmebedürftig«. Annahmebedürftig, weil ich in dieser Riesenstadt letztlich verloren war. Verloren aber, weil ich mich – ohne es zu wissen – verlieren wollte. In dieser Stadt, in dieser neuen Welt, dieser anderen Kultur. Zum Beispiel war der Gedanke, die Muttersprache aufzugeben, in die andere Sprache einzugehen, darin unterzugehen, »ein anderer« zu werden, durchaus verlockend.

Die Gegend nahe der Uni, in der ich damals als Zweiundzwanzigjähriger ein kleines Zimmer mietete, war nicht ungefährlich. Wer kein Auto besaß, ging nach sieben nicht mehr spazieren. Und ich hatte damals noch kein Auto. Auch keinen Führerschein.

Ein Kollege aus der Filmschule wollte mir helfen und fuhr mich einige Male, sonntagmorgens, in aller Frühe, quer durch die Stadt zum Hollywood Boulevard. Der riesige Boulevard lag zu dieser Stunde noch wüst und leer. Hier durfte ich das Steuer übernehmen und üben. In den verlassenem Straßen, in denen ich damals jede erdenkliche Verkehrssünde beging, war die Wüste noch spürbar. Die Wüste, die diese Stadt nur 90 Jahre zuvor noch gewesen war, schien überall durch. Die Häuser am Boulevard glichen größeren Zelten, bunten Lieblingszelten, die Glückssucher im Wüstensand aufgeschlagen und dann, so schien es, an endlos langen Reihen von Telefonmasten entlang der Boulevards nur festgezurret hatten. Schon am nächsten Morgen konnten sie wieder verschwunden sein.

An einem dieser Sonntagmorgens, wir fuhren gerade auf einer Seitenstraße, suchten nach ungefährlichen, das heißt geräumigen Parklücken, um das Einparken zu üben, ließ der Freund mich plötzlich zur Seite fahren. Er deutete auf einen der Bungalows, die mit ihren offenen Rasenflächen die Straße säumten. Ein Mann in abgewetztem Morgenmantel stocherte da, barfuß und gebückt, inmitten wahllos auf den Rasen geworfener Habseligkeiten. »Wir kommen gerade rechtzeitig«, meinte der Freund. Ich fand die Bemerkung makaber. Die Szene war offensichtlich das Ergebnis eines katastrophalen Ehestreits – den der Mann verloren hatte; man hatte (frau hatte) ihm offensichtlich das

Zeug aus dem Fenster vors Haus geschleudert. Meinem Freund wurde klar, daß ich nicht wußte, was ein »garage-sale« ist – eine der amerikanischsten Einrichtungen überhaupt. Die Autogarage, erklärte er, wird von vielen nur als Abstellkammer benutzt, und alle Jahre, besonders aber wenn ein Umzug bevorsteht, trägt der Besitzer, was immer er loswerden will – Kleider, Bücher, Schallplatten, Einrichtungsgegenstände, Tiere ... – auf den Rasen vors Haus, legt es hin oder pflockt es an, um es zum Verkauf anzubieten. Die Unordnung dabei ist wichtiger Bestandteil der »garage-sale«-Tradition. So und *nur* so befriedigt man den lauernden Pioniersinn der Amerikaner, des Käufers überhaupt, der »finden« will, »Aaaah, look what *I* found!« – »und was *du* nicht gefunden hast!«, des Pioniers von heute, der allsonntäglich noch zu »entdecken« hofft, kein Neuland mehr, aber im nahezu Wertlosen die Perle vielleicht.

Als wir ausstiegen und nähertraten, überließ uns der Mann das Feld, schlurfte aus dem ungemähten, noch taunassen Gras und setzte sich auf einen Regiestuhl an der Rasenecke. Er begann, die Comic-Seiten der Sonntagszeitung zu lesen. Sein Hund lag im Gras und schirmte die auf dem Rasen ausgebreiteten Güter von der anderen Seite her ab.

Mein Freund ging sofort auf einen großen Karton alter Langspielplatten zu. Die Möbel und Haushaltsgegenstände waren mit kleinen Preisschildern versehen, die der Mann, um im Verlauf des Tages preisflexibel zu bleiben, mit Bleistift markiert hatte. Hinter ein paar alten Vasen, die spucknapfähnlich rochen, fand ich eine »Lazy Susan«. Als Kinder hatten wir diese doppelte Drehscheibe immer in amerikanischen TV-Serien bewundert, weil sie den Fernsehkindern am Fernseh-Frühstückstisch ermöglichte, die Cornflakes-Schachtel, den Sirup oder die Pfannkuchen mit lässigem Schwung der Scheibe vor die eigene Nase zu rücken. Die »Lazy Susan« erinnerte mich an die Heimat, an einen Frühstückstisch, auf dem sie nie gestanden hatte, an Fernsehnachmittage mit der Schwester, an die Familie, die ich verlassen hatte. Und ich war versucht, sie aus Heimweh für die drei Dollar, die als Preis angegeben waren, zu kaufen. Und *hätte* ich das getan, dann ... wäre alles anders gekommen. Manchmal sind es die scheinbar nichtigen, die kleinsten Entschlüsse, die über Leben und Tod entscheiden. Denn dann, meine Damen und Herren, stünde ich heute mit großer Wahrscheinlichkeit *nicht mehr* vor Ihnen ...

Aber ich zögerte mit dem Kauf. Ein paar Schritte von der »Susan«, jener Drehscheibe, entfernt, lag ein langer Prügel auf einem Hilton-Hotel-Handtuch. Prügel und Handtuch lagen ganz außen, parallel zum Rasenrand. Es sah zunächst so aus, als habe der Mann im Morgenmantel beides nur hingelegt, um die ferne Flanke seiner Warenstreu abzugrenzen, quasi als Verlängerung des Hunds, der dieselbe Seite bewachte. Dann sah ich, daß das eine Ende des Holzes grob angeschnitzt war, als wollte man hier den »Kopf« des Prügels andeuten; sein unterer Teil lief spitzer zu. Ich wollte mich schon wieder abwenden, da fiel mir auf, daß das Ding tatsächlich zum Verkauf bestimmt war. Das Preisschild, mit weißem Faden am Holzkopf befestigt, war über den Handtuchrand ins Gras gefallen und so kaum zu erkennen. Als ich auf den Preis sah, wurde ich noch neugieriger.

Fünfundzwanzig Dollar für einen alten, dürftig geschnitzten Prügel? Das war mehr als ein Drittel meiner damaligen Monatsmiete! Ich hob das Ding auf, stellte es vor mich hin. Der Mann im Regiestuhl warf mir sofort – und nur scheinbar gelangweilt – einen Blick zu.

»Twenty-five?« rief ich. Er nickte.

»Twenty-five dollars?« wiederholte ich ungläubig.

»It's an antique«, kam die Antwort.

Was für eine Art von Antiquität sollte das sein? Ich suchte den Prügel, der mir bis zur Schulter reichte, nach Rillen ab, nach Einschnitten. Ich dachte: »Vielleicht läßt sich das Ding auseinanderziehen, ist eine Art Waffe, ein Degen im Prügel oder ähnliches.« Aber dergleichen war nicht zu finden, kein geheimer Knopf in der Maserung, keine Schnittstellen, die nachgegeben hätten. Ich wollte keine dummen Fragen stellen und legte das Holz wieder auf den Rasen. Das heißt, ich war *dabei*, es zurückzulegen, auch parallel zur Rasenflanke zu rücken, da ruft mir der Eigentümer von hinten zu:

»Staff of Moses.«

Der Stab Moses'?

Ich drehte mich um, hatte das Ding noch immer in der Hand und ging damit durch seine Waren auf ihn zu. Ich hatte ihn wohl nicht richtig verstanden. *Was* sollte das sein?

»It's the staff of Moses«, sagte der Mann im Morgenmantel ernst und ruhig, indem er auf den Prügel deutete. »Das ist der Stab, den Chuck Heston in den *Zehn Geboten* rumgeschleift hat.«

Es war also ein altes Requisit, das ich in Händen hielt. Der »Stab Moses'« aus *Die Zehn Gebote*, einem Bibelschinken der fünfziger Jahre, den ich Jahre zuvor in der Karlsruher Schauburg gesehen und – verachtet hatte. Wie alle Cecil-B.-DeMille-Produktionen. Und doch, immerhin, jetzt war ich beeindruckt. Seltsam, das Ding nach so vielen Jahren – wie aus der Leinwand geschnitten – plötzlich »im Griff« zu haben. Am Tatort sozusagen, in Hollywood. Ich überlegte mir, ob ich es kaufen sollte. Dabei hatte ich ziemlich gemischte Gefühle. Lächerlich und doch – irgendwie zu bewundern war dieser Stab. Lächerlich war er als Sinnbild der Geschmacklosigkeit jener Filme. Eher zu bewundern als Überbleibsel von »grand old Hollywood«, als Relikt aus den letzten Jahren der großen alten Studiozeit. Aber dahinter war noch ein anderes. Der Stab war eine gelungene Anmaßung. Sein Geheimnis fuhr jedem, der ihn anfaßte, ganz spielerisch in die Knochen. Man wollte damit sofort die großen Gesten ausführen. Aber man beherrschte sich natürlich. Es ging auch kleiner. Ich tippte das lange Ende des Stabs an den Regiestuhl seines Besitzers. Wir grinsten beide. Nur: hinter diesem Grinsen war noch etwas versteckt. Ein Unheimliches. Ein Unheimliches, das man grinsend andeuten und damit gleich entkräften wollte. Eben: *weil* es Kraft hatte. Man grinste über diesen ... »Stab Moses'«. Aber die Unheimlichkeit, die der *Inhalt* jener Bibelszenen dem Stab verliehen hatte, die blieb vom Kitsch der Hollywoodschen Inszenierung fast ungetrübt auch hinterm Grinsen noch übrig. *Die* war

zu spüren, das bißchen »Unheimlich« an diesem Requisit, gerade *weil* und während man's belächeln durfte.

Denn, erinnern Sie sich: *Damit* hatte Charlton Heston Pharao Yul Brynners Palastteich blutgefärbt. *Diesen* Stab hatte er John Carradine, dem alten John-Ford-Schauspieler, der als Aaron neben ihm stand, überreicht, bevor Carradine/Aaron den Stab zu Boden warf und das Zeichentrickdepartment der Paramount Pictures Corporation den starren braunen Prügel vor den Augen der Höflinge in ein für Sekundenbruchteile kümmerlich Schlingelndes und das Tierdepartment des nämlichen Studios das kümmerlich Schlingelnde in eine richtige Schlange verwandelte. *Den* Trick kopierten die Zauberer des Pharaos zwar gleich und ohne weiteres. Aber unnachahmbar war doch, wie Heston keine 20 Minuten später, kurz bevor er das Volk in die Wüste führte, seine Arme in ganzer Vista-Visions-Breite ausstreckte und mit seinem Stab, mit *diesem* Stab, den ich jetzt hielt, das Rote Meer in grünrotschimmernde und leinwandhoch sich aufbäumende Technicolorhälften teilte.

»Twenty-five bucks«, wiederholte der Besitzer, dem ich viel zu lang zögerte.

»Und das ist wirklich der Stab aus *The Ten Commandments*, den *Zehn Geboten*?« fragte ich nochmals. Denn ich bezweifelte, wie das Requisit ausgerechnet in die Hände dieses Mannes im Morgenmantel gekommen sein sollte. Ob es *der* Stab sei, der im Film zu sehen ist, könne er mir nicht sagen.

»Ach so.«

Es habe, soviel er wisse, fünf dieser Moses-Stäbe gegeben, Kopien, die während der Dreharbeiten von der Studiorequisite »für alle Fälle« in petto gehalten wurden. Ob *dieser* da je zum Einsatz gekommen war, dafür könne er natürlich nicht garantieren.

Trotzdem. Ich war – vielleicht, gerade *weil* er das zugab – irgendwie entschlossen, ihm das alles zu glauben. Und dann doch wieder unentschlossen, weil ich vernünftig sein wollte. »Twenty-five dollars.« Da kam mein Freund zu uns herüber – ohne Schallplatten, mit leeren Händen.

»Was hast du da?« fragte er mich.

»Den Stab Moses' ... Charlton Heston soll ihn in den *Zehn Geboten* ...«

»Wow!« unterbrach mich mein Freund. »Wow! How much?«

Ich sagte, er koste 25 Dollar.

»Wie wär's mit 20?« sagte mein Freund zum Besitzer.

Der Mann im Morgenmantel zögerte.

»Kein Scheck«, meinte mein Freund, um Zweifel auszuräumen.

»Cash.«

Der Mann nahm mir die zwei Zehn-Dollar-Noten, die ich mühsam hervorkramte, aus der Hand, strich sie glatt und ließ sie dann in der Seitentasche seines Morgenmantels verschwinden. Ich sah's ihm an: Der Sonntag hatte mit einem Prachthandel begonnen. 20 Dollar für einen Holzprügel.

Ich Idiot stand mit dem Ding in der Hand und sah ihn zum *zweiten* Mal grinsen. Ich drehte mich um, zu beschämt, ihn mein Gesicht sehen zu lassen.

»Vamos«, meinte mein Freund und hielt mir und dem Moses-Stab die Autotür auf.

Seltsam war, daß weder er noch die Nachbarn, denen ich den Stab zeigte – »Stab Moses', aus dem alten DeMille-Schinken *Die Zehn Gebote*« –, die Echtheit des Requisites bezweifelten. 20 Dollar sei kein schlechter Deal, hieß es. Das Ding sei doch sicher viel mehr wert – ein typischer Garage-Sale-Fund. »Jedenfalls wird er nicht an Wert verlieren«, meinten sie. Ich selbst hielt es durchaus für möglich, daß sie sich hinter meinem Rücken über den Kauf lustig machten – das Ding *war* ja lächerlich –, und beabsichtigte, den Stab möglichst bald wieder zu verkaufen, wollte ihn aber erst noch in einem der Super-8-Streifen, die wir alle zwei Wochen an der Uni drehten, zum Einsatz bringen. Ich wollte den anderen zeigen, daß ich wußte, wie lächerlich das Requisite war, ob echt oder gefälscht. Ich wollte den Stab und den alten DeMille-Film lächerlich machen, um mich schadlos zu halten, aus dem idiotischen Kauf doch noch Nutzen ziehen. Nur wie?

Noch am selben Abend wußte ich, wie. Ich war auf einer kleinen Party eingeladen und lernte, märchenhaft genug, ein bildhübsches Mädchen kennen. Sie hieß Erin. War Amerikanerin. Aus New York. Seit einem Jahr wieder in Los Angeles, wo sie in Beverly Hills zur Schule gegangen sei. »Um jetzt *was* zu tun?« fragte ich, sehr neugierig, sehr direkt. Sie sei Tänzerin, Ballerina, »unemployed«, zur Zeit ohne Arbeit. Ich sah meine Chance. Ein Film mit einer Tänzerin ... das wäre mal was anderes als die dummen Action-Filme, die wir in der Filmschule ständig zu variieren suchten. Ein Film *über* eine Tänzerin, Tanz um den Stab ... Stab Moses', den ich heute morgen erworben hatte. Wir könnten versuchen, den Schlangentrick zu kopieren, was weiß ich, »infinite possibilities«, Möglichkeiten ohne Ende ... Und? Wäre sie denn bereit, in einem Film mitzuwirken? Das ist – in Los Angeles zumindest – eine völlig überflüssige Frage.

Wir verabredeten uns auf den nächsten Abend. Ich würde bei ihr vorbeikommen, einige Details zu besprechen, ihr die Arbeitsweise zu erklären, dies oder jenes vielleicht schon zu proben, auszuprobieren.

Das »BH« der Adresse, die sie mir auf ein Stück Papier kritzelte, stand für »Beverly Hills« – einen Stadtteil, den ich damals noch nie betreten hatte. Vierzig Minuten Autofahrt von der Uni aus. Mein Freund brachte mich hin. Bevor wir in ihre Straße einbogen – mein Finger auf der Stadtkarte war längst dort –, machte er mich auf die Bushaltestelle aufmerksam, die an der Ecke lag. Die Abfahrtszeiten der letzten Busse, die mich in jener Nacht zur Uni zurückbringen würden, hatte ich mir bereits notiert.

Vor einem Dutzend kleiner, um einen Innenhof gruppierter Luxus-Apartments stieg ich aus.

Apartment »G« lag im ersten Stock. Ich muß seltsam ausgesehen haben, als ich, beladen mit Filmprojektor und einer Einkaufstüte Filmrollen, Moses' Stab in der Rechten, die dunkle Treppe hinaufstapfte. Eine ältere, fein gekleidete Dame mit Hündchen, die mir entgegenkam, fragte mich, was ich hier suche – nicht wen –, und zog dann ihr Hündchen, das vor allem am Stab interessiert war, energisch weiter.

Als Erin die Türe öffnete, sah ich sofort, daß etwas nicht stimmte. Als sei sie nicht vorbereitet auf meinen Besuch oder habe nicht wirklich damit gerechnet, daß ich die

Verabredung einhalte. Die Leichtigkeit, mit der wir noch am Vorabend gesprochen hatten, war verschwunden. Sie entschuldigte sich für eine Unordnung, die ich gar nicht sah. Sie sagte, es sei so unordentlich bei ihr, weil ihre Mutter eines Umzugs wegen vieles zeitweilig bei ihr untergestellt habe. In der Küche stand ein großer Tisch, zu dem sie mich führte, als wolle sie von der »Unordnung« des Wohnzimmers ablenken. Auf dem Tisch lag, woran sie arbeite, schon seit einigen Monaten, sagte sie. Sie nannte es »Meine Collage«: Hunderte von Photos, die sie aus Zeitungen ausgeschnitten hatte. Angerissene Menschen und Tiere, Mode und Mannequins aus Illustrierten neben Bildern aus dem Vietnamkrieg, dazwischen Fetzen aus Zigaretten- und Kleiderreklamen. Wahllös, sinnlos, themen- und richtungslos. Bad art. Als ich nichts weiter sagte, meinte sie: »It's not done yet.« Es sei noch nicht fertig, sie arbeite ab und zu daran, sie habe ja nichts anderes zu tun.

Was mich an ihrer Collage betrübte, war weniger »bad art« als die eigene Angst – hier war sie wieder wachgerufen –, die Angst, in dieser Stadt, zerrissen wie diese Bilder, unterzugehen, sinnlos von Sinnlosem überwuchert, mich zu verlieren. Aber aussprechen konnte ich's nicht, weil ich es mir damals nie eingestanden hätte.

»It's good, it's really good«, log ich und wandte mich etwas ab vom Tisch. Sie nahm, das sah ich, die Lüge dankbar an. Später zeigte ich ihr ein paar meiner Filme, die an der Uni entstanden waren und die ich auf eine freie Seite ihrer Wohnzimmerwand projizierte. »They're good, they're really good«, meinte sie.

Ich erzählte ihr von dem neuen Film, den wir zusammen machen wollten. Eine Geschichte über eine Tänzerin. Sie kauft bei einem »garage-sale« ein Requisit aus einem alten Film, den Stab Moses', und nimmt ihn nach Hause mit. Sie tanzt mit dem Stab. Wie genau, wisse ich noch nicht – dazu bräuchte ich ihre Hilfe. Jedenfalls würde sich der Stab auf dem Höhepunkt des Tanzes plötzlich verwandeln. Ein Special-Effekt. Von der Schlange wollte ich ihr noch nicht erzählen, zumal ich nicht sicher war, wie die Geschichte enden sollte. »Oh, it's not done yet«, meinte sie verständnisvoll.

Sie begann, mit dem Stab zu spielen. Sie sei, sagte sie, damals, als sie die Beverly Hills Highschool besuchte, auch »Majorette« gewesen – ein Wort, das mit »Tambourmajorin« einfach zu plump übersetzt ist. Sie schob Sofa und Sessel zur Seite, um mir zu zeigen, wie sie mit dem Ding verfahren könne. Sie wirbelte den Stab – den ich ihr, etwas umständlich, beidhändig gereicht hatte – in *einer* Hand, in *ihrer* Hand, dann überkreuz abwechselnd mit ihren beiden Händen, mit Armen, die immer schöner wurden, je länger ich zusah. Sie ließ den Stab spielerisch-keck von der Schulter abprallen, schob sich behend unter dem hochgeworfenen rotierenden Stab durch, ließ ihn hinterm Rücken herabfallen, fing ihn wippend kurz vor dem Boden auf, sprang mit einem Bein, dann mit dem anderen abwechselnd darüber hinweg, den Stab dabei immer noch im Griff, ihn mühelos kontrollierend, warf das Bein kerzengerade hoch, zog den Stab linkerhand unterm Knie durch, fing ihn rechterhand wieder auf..., griff ihn beidhändig und sprang über den Stab, den sie vor sich hielt, als sei sie wie ein herrliches Tier durch den brennenden Ring gesprungen, um vor mir zu landen. Ich war sprachlos und

sah, daß ich ihr – so sprachlos – gefiel. Schnell rannte sie ins andere Zimmer, erschien kurz darauf in orangebestickter schwarzer Jacke, weißer Bluse und schwarzem Plissee-rock, der Majorette-Uniform ihrer alten Highschool. Die ganzen Bewegungen, meinte sie, vor allem die Tricks mit den Beinen, seien so viel leichter auszuführen, nahm den Stab und begann nochmals. Ich hätte stundenlang zusehen können. Ich war begeistert. Wir wurden ziemlich ausgelassen. Ich erinnere mich, daß sie zum Schluß einen Stuhl aus der Küche brachte, ihn einem Wohnzimmersessel gegenüberstellte und den Stab wie zum Hochsprung quer über beide Rückenlehnen legte. Wir nahmen von der Türe aus Anlauf und sprangen abwechselnd, wie Kinder, darüber hinweg.

Wenig später muß ich auf die Uhr geschaut haben. Der letzte Bus war natürlich schon abgefahren ... Wie von uns beiden heimlich erwartet, kam ihre Einladung, hier-zubleiben, ich könne ja auf dem Sofa übernachten. Und wie erwartet, nahm ich an. Und wie zu erwarten war, blieb's nicht dabei. Ich schlief also *nicht* auf dem Sofa im Wohnzimmer.

Wer blies die letzten Kerzen aus, bevor wir in ihrem Schlafzimmer einschließen? Niemand. Niemand ...

Mitten in der Nacht, es war gegen drei, wurde ich wach. Mir war, als hörte ich Stimmen. Ein Raunen und Rauschen, ein Knacken und Kratzen. Meine Hand tastete *nicht* nach der Lampe am Bett – denn es war hell. Brandhell. Das Schlafzimmer stand in Flammen.

Ich rüttelte Erin wach und zog sie, die noch schlaftrunken war, vom Bett. Als sie sah, was ich ihr zugeschrieben hatte – als sie's sah und begriff –, blieb sie mit aufgerissenen Augen stehen. Die Tür – die einzige Tür, die aus ihrem fensterlosen Schlafzimmer führte –, die Tür, die dem Bett wenige Schritte gegenüber lag, war nur noch ein dunkler Abdruck im Flammenmantel der Wand. Ich ging ein, zwei zögernde Schritte aufs Feuer zu – und konnte nicht weiter. Die Hitze war unerträglich. Aus der Flammenwand wehten Ströme von Funken herüber. Ich riß Leinen und Kissen vom Bett und stemmte die große Matratze hoch, so daß sie senkrecht vor uns zu stehen kam. Ich sagte Erin, sie solle sich an mir festhalten, wir würden versuchen, mit der Matratze als Schild durch die brennende Tür zu stürzen. Der Gedanke, daß es dahinter noch schlimmer aussehen könnte, kam mir Gott sei Dank nicht. Mit ausgestreckten Händen versuchte ich, die Matratze zum Schild zu runden. Ich zerrte die Seiten, so weit es ging, zu mir her, krallte mich daran fest und schob mit Mühe den linken Fuß unters Gewicht der Matratze, um sie anheben und – auf die Flammen zu – vor uns herstoßen zu können. Wir taumelten los, Erin hinter mir her, wurden zurückgestoßen, weil die Matratze kurz vor den Flammen umzukippen drohte. Ich stemmte sie wieder hoch und begann von neuem. Wir erreichten die brennende Wand. Flammenköpfe sprangen von außen um die zurückschnellenden Matratzenränder, als meine Hände, von der Hitze versengt, loslassen mußten. Mit aller Kraft riß, schob und stieß ich an der Matratze, die nicht durch die Tür passen wollte – und brach schließlich doch ein, brach durch die Tür, so daß wir, auf der Matratze, im anderen Zimmer landeten.

Aber vom Wohnzimmer war nichts mehr zu sehen. Völlige Dunkelheit. Als ich aufsprang, um Erin – die unter Schock stand, sich kaum mehr bewegte – weiterzuziehen, schlug es mich nieder. Denn was ich stehend in die Lungen zog, stach durch den ganzen Körper, war nicht zu atmen. Nur ganz unten, dem Fußboden so nah als möglich, konnte ich mich halten, um weiteratmen, weiterkriechen zu können. Die Rauchschwaden preßten schon tief nach unten und lagen so dicht, daß auch von außen kein Lichtfunke hereinkam. Ich wußte nicht mehr, wohin. In welcher Richtung lag die Tür? Ich zog an Erins Hand und schrie im Dunkeln zurück: »Wo ist die Tür? Wo ist deine Haustür?« Erin gab keine Antwort. Ich starrte ins Dunkel und versuchte, mir das Wohnzimmer ins Gedächtnis zu rufen. Aus den Erinnerungsfetzen, die mir zuflogen und die ich völlig verzweifelt zu ordnen suchte, stellte ich aneinander, was nie beisammen gewesen, nebeneinander, was vielleicht doch nacheinander gestanden hatte. Panik kam auf, den Raum in Gedanken nicht mehr rechtzeitig hinbiegen zu können, sinnlos in diesem Dunkel umherzukriechen, sinnlos darin zu enden. Ich zog Erin weiter, aber nirgendwohin. Irgendwann schlich sich der Gedanke ein, es sei besser, liegenzubleiben, wo wir waren, und, den Kopf am Boden, etwas auszuruhen. Ein Gedanke, der sofort überstimmt wurde, überschrieen, weil ich wußte, daß wir ersticken würden. Ich kroch ein Stück weiter, mußte mich aber, um Erin mit beiden Händen nachzuziehen, wieder auf den Rücken drehen. Ich schloß die Augen gegen den Rauch. Nur einmal tat ich sie auf, einmal – im Reflex –, als ich Erins Hand nicht mehr fand. Erschrocken öffnete ich die Augen und sah plötzlich etwas, über mir, sekundenlang aus dem Rauchdunkel auftauchen, rauchumzogen quer über mir schweben. Zum Greifen nah. Es war der Stab Moses'. Der Stab, den wir Stunden zuvor als Latte über zwei Stuhllehnen gelegt hatten. Der Stab, über den wir gesprungen waren ... von der Türe aus Anlauf genommen hatten. Von der Türe aus! Jetzt wußte ich die Richtung und rief Erin zu. Wir zogen uns durch, unterm Stab durch, fanden zur Tür und krochen ins Freie.

Wenig später standen wir auf der gegenüberliegenden Straßenseite und sahen die Wohnung abbrennen. Die Feuerwehrleute, die gekommen waren, verhinderten, daß der Brand auf andere Apartments übersprang. Nachbarn, die wir aus dem Schlaf geläutet hatten, gab uns Kleider. Ein Feuerwehrmann strich uns Brandsalbe auf Gesicht und Arme.

Man fragte uns, was den Brand ausgelöst haben könnte. Ein Experte stellte die Brandursache fest. Der Versicherungsagent und der Vermieter notierten eifrig mit. Der Schaden wurde geschätzt. Niemand – *niemand* fragte, wie wir entkommen waren.

Ich danke Ihnen, meine Damen und Herren, fürs Zuhören. Mein besonderer Dank gilt dem Laudator, Hans-Rüdiger Schwab, den Damen und Herren des Kuratoriums der Stiftung Bibel und Kultur und Herrn Ministerpräsident Johannes Rau für die Ehrung, die Sie mir heute zuteil werden lassen. Als Künstler, als Schriftsteller, ist man, Sie haben es gerade gehört, besonders wenn man im Dunkeln zu sehen versucht, auf erinnerte Lichtblicke angewiesen. Für einen solchen haben Sie heute abend gesorgt.

1998

Die Stiftung Bibel und Kultur verleiht ihren Preis für das Jahr 1998 dem Kammer-
sänger PETER SCHREIER, der die Evangelientexte vertieft, geschärft, geschliffen den
Menschen in unserem Lande erschließt und in ihre Herzen singt. Bis orat, qui cantat
(Luther).

Prof. Günter Jena

Laudatio für Peter Schreier

»Das war schon in meiner Jugendzeit eine Traumvorstellung: Evangelist in den Passionen, im Weihnachtsoratorium zu sein. Diese Aufgaben haben mich ungeheuer beeindruckt. Es war ein Kinderglaube. Heute bin ich natürlich glücklich, daß sich mein Traum erfüllt hat, daß ich diese Partien singen kann.«

Dieser Satz Peter Schreiers aus einem Interview soll die Ouvertüre zu meiner Laudatio sein und damit zugleich alles, was ich zu sagen habe, einschränkend definieren: »Bibel und Kultur« heißt die Stiftung, die ihm heute ihre Auszeichnung verleiht, und nur von diesem, vergleichsweise kleinen, aber gewiß höchst bedeutsamen Ausschnitt seiner Tätigkeit will ich sprechen: nämlich von seiner Rolle als Sänger und Dirigent geistlicher Werke, von seiner Bedeutung insbesondere als Evangelist in den Bachschen Passionen und Oratorien.

Auch nicht nur ausschnittsweise werde ich von seinen anderen Tätigkeiten berichten, von seinen vielen Schallplattenaufnahmen, von seinen ungezählten Konzerten, von seinem großen Repertoire in Oper und Liedgesang, von seinen zahlreichen Preisen und Ehrungen. Wenn ich alle Erfolge und alle Verdienste, dazu alle Ehrungen und Preise zu schildern versuchte, so klänge es, selbst wenn ich es mit Untertreibungen und Weglassungen täte, nach Prahlerei. Denn alles, was sich nur denken läßt, wurde ihm in den Schoß gelegt. Beifall ohne Ende, Verehrung, Erfolg. Das nicht nur in Dresden, das nicht nur in Deutschland, das nicht nur in Europa: Nein, weltweit. Wir alle wissen es: Von jüngsten Jahren an war er von Erfolgen so überschüttet, daß es einem angst und bange werden könnte: Angst, weil Hohes tief, tiefer und schneller als Gewöhnliches abstürzen kann, wenn es nicht achtsam sich pflegt und vor allem vor Hochmut sich schützt. Bang, weil Außergewöhnliches auch immer außergewöhnlich gefährdet ist: der Gesundheit nach, der die kleinste Erkältung schaden kann; der Überanstrengung nach, die, wir wissen es alle, sich zuallererst auf die Stimme legt.

Damit genug der Vorrede, der themenbestimmenden Einleitung, der Ouvertüre meiner Laudatio. (Früher lernten die Musiker von den Rhetorikern, ich will es heute umdrehen und meine Rede aufbauen wie eine kleine Suite.) Ich will meine Gedanken in einer lockeren Aneinanderreihung von nun noch sieben Tanzsätzen vortragen. Wer möchte nicht vor Freude, wengleich auch manchmal nachdenklich, tanzen ob dem, wovon ich zu berichten habe.

Ich beginne mit einem Air: einem einfachen Liedchen. Wer aber Bachs berühmtes, himmlisches Air kennt, weiß, daß ich sogleich von einem Wunder erzähle: von des Sängers Begabung nämlich.

Jedermann stellt mit Erstaunen fest: Alles, was Peter Schreier singt, insbesondere auch in der Rolle des Evangelisten singt, klingt so selbstverständlich, so natürlich, als wäre er in dem Bericht wie in der Musik zu Hause. Als müßte er ihre Sprache nicht buchstabieren, als wäre sie ihm geläufig von Kindesbeinen an. Nun, wird man einwenden, wie nicht? Der Vater war Lehrer und Kantor, er selbst im prägenden Alter der Jugend im Dresdner Kreuzchor.

Aber: wie viele Kinder von Lehrern bevölkern unser Land? Wie viele ehemalige Mitglieder von hervorragenden Knabenchören? Wie viele großartige Sänger? – Die Herkunft, die Prägung in jugendlichen Jahren durch die Umwelt, die wunderbare Qualität einer Naturstimme, ihr unverwechselbares Timbre (wenn man nur wenige Takte im Radio hört, weiß man: hier singt Peter Schreier), die (für einen geborenen Sachsen ungewöhnlich) deutliche, noch in jeder Endsilbe verständliche Aussprache – all diese begünstigenden Elemente sind bei Peter Schreier in reichem, in überreichem Maße vorhanden, machen allein aber seine Kunst noch nicht aus. Über einen berühmten Sängerkollegen sagte er einmal – (Ich wiederhole sein Wort, das abends, nach anstrengender Probe salopp in Weinlaune gesprochen, nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war, hier im kleinen vertrauten Freundeskreis, der es gewiß richtig einzuschätzen weiß). Peter Schreier sagte über einen Kollegen, der sich durch eine wunderbare Naturstimme, nicht aber durch übermäßige Intelligenz auszeichnet: »Dem hat der liebe Gott selbst seine Stimme in die Kehle gekotzt.«

Lieber Peter! Da der »Liebe« so weit weg ist und ich ihn direkt nicht fragen kann, will ich eine Vermutung wagen: Deine Stimme hat der Gott nicht gekotzt – so schön sie dann immerhin, wie die des berühmten Kollegen, auch wäre –, sondern, als er besonders guter Laune und voller Stolz und Sorglosigkeit, dazu in großer Ruhe war, mit Sorgfalt und Liebe geformt. Denn Adel der Stimme, aufhorchenlassendes Timbre, Exaktheit der Aussprache, Sorgfalt der Deklamation, Perfektion der Intonation verbinden sich in ihr so innig und scheinbar ohne Mühen zu einer Stringenz, daß man an eine besondere Gabe der Natur denken mag, von einem Wunder, einem Geschenk Gottes sprechen darf.

Ich ergänze das Gesagte mit einem anderen Gedanken. Mein zweiter Satz ist eine Courante: schnell und energisch. Sie handelt von Peter Schreier, dem Fleißigen.

Es gilt: Wem Gott gibt, dem gibt er immer noch mehr. Ein scheinbar ungerechtes Geheimnis dieser Welt: »Wer da hat, dem wird gegeben werden, und er wird die Fülle haben.« Ob der Gott aber, der so schenkt, der solche Stimmen vergibt, »lieb« genannt werden darf, sei dahingestellt. Wir wissen es aus dem Gleichnis, wem er viel gibt, dem fordert er auch viel ab. Unangemessen viel, will uns manchmal scheinen, wenn wir das Leben von Großen bedenken.

Du aber hast Dich fordern lassen, hast mit Deinem Pfund gewuchert, daß es jeden auf Zinsen bedachten Banker vor Ehrfurcht erschauern müßte. Gewiß in den jungen Jahren des Lernens, die auch nicht frei waren von Rückschlägen und Enttäuschungen.

Ich meine aber insbesondere: in Deiner ganzen Sängszeit. Auch schon erfolgekronnt hast Du Dich immer neuen Erfahrungen geoffnet, nie das Lernen aufgegeben und so eine groÙe Entwicklung durchschritten. Du hast immer hohe und schwer zu erfùllende Ansprùche an Dich gestellt. Und daÙ das oft mÙhsame Arbeit war – das laÙt sich denken. Denn: sozusagen zum erlauchten Personal Gottes zu gehoren, das schafft nicht nur Annehmliches und heiter GroÙes, es schafft auch MÙhsal und Ackerei.

Will sagen: Wer schon auf hohem Stand antritt, dem schenkt die Erfahrung, das Lernen durch immer wieder neues Tun jenes MaÙ hinzu, das erst das wirklich GroÙe, das alles Ùberragende ausmacht. Man konnnte auch sagen: Erst Erfolg im Leben ermoglicht Erfolg, erst Anerkennung schenkt jenes letzte Quentchen an bergender Selbstsicherheit und Selbstverstandlichkeit, die keiner fremden Hilfsmittel bedurfen, um immer zu Hochstform zu gelangen. Du berichtest freimutig in einem Interview: »Ich habe keine Probleme damit, jedesmal in diese Hochstform hineinzukommen. Ich benotige weder Alkohol noch Aufputschmittel dafur. Vielleicht ist das eine Frage des Erfolges. Denn ich freue mich heute auf jeden Auftritt... Ich weiÙ, es wird gern gehort, die Leute horen mich gern. Man freut sich auf mich – ich habe jedenfalls das Gefùhl –, und das fordert mich nicht nur heraus, sondern animiert.«

Dritter Satz meiner Gedanken, eine Sarabande. Charakteristikum des Tanzes ist eine ungewohnliche Betonung. Ursprunglich ein lasziver Fruchtbarkeitstanz (als er 1569 erstmals in einer Fronleichnamsprozession gesungen wurde, muÙte sich der Verfasser vor der Inquisition verantworten), steckt der Tanz auch noch in der Bachzeit voll schwarmerischer Melodik. Ich rede von Peter Schreier, dem Zauberer.

Wenn Du Bachs Evangelistentakte singst, dann hort man den Bericht nicht nur, wie er gehort, sondern mit einer Ueberzeugungskraft, daÙ man spurt: anders kann er gar nicht lauten. Keiner, der nur wenige Takte Evangeliums aus Peter Schreiers Mund gehort hat, kann sich vorstellen, daÙ man sie anders singen, anders horen konnnte als eben nur gerade so. Das gilt naturlich insbesondere von den Takten, in denen Bedeutendes berichtet wird. Ich erinnere mich sehr deutlich an Deine wunderbare, durch schone und bewunderswerte stimmliche Gewandtheit und Glattheit geadelte, auch damals schon durch tiefes Verstandnis und erlesensten Geschmack des Abwagens gekennzeichnete Interpretation der Evangelisten-Rolle in den ersten Konzerten, die Du bei mir sangst. Das mag 1964 oder 1965 oder jedenfalls etwa in diesen Jahren in Wurzburg gewesen sein. Ich mochte diese Konzerte nicht missen. Aber ich mochte sie auch nicht eintauschen gegen die Erlebnisse, die ich in den letzten Jahren mit Dir hatte.

Ich schildere eines der letzten: Jedermann hier weiÙ, daÙ John Neumeier, der begnadete Choreograph, es gewagt hat, die Matthauspassion zu choreographieren, mit mir gewagt hat und meiner ausdrucklichen Ermunterung. Und ich empfinde es als dankbaren Zufall, daÙ er diese Ehrung, die Dir heute zuteil wird, auch erhalten hat – sicher nicht zuletzt dieses Wagnisses wegen. Ich hatte Dir wohl davon erzahlt. Aber Du wolltest davon nichts wissen, ja, schildertest mir eines Tages mit Kopfschutteln, Du seist in

Salzburg aus dem Hotel getreten und habest vom Domplatz herüber Dich singen gehört. (Ich muß erklärend mitteilen, daß die Compagnie die Passion, wenn sie nicht mit Life-Musik aufgeführt werden kann, was sich leider aus räumlichen oder finanziellen Gründen oft verbietet, nach einer Rundfunkaufnahme von uns tanzt, in der Peter Schreier singt.) Du hattest also Ausschnitte aus einer Probe der Ballettaufführung während der Salzburger Festspiele gehört. Mit bedenkvoller Miene erzähltest Du mir: »Da bin ich hingegangen und habe doch tatsächlich gesehen, wie die zu unserer Matthäuspassion herumhopten.«

Da mir Deine Einstellung also nur zu deutlich bekannt war, habe ich Dich zunächst gar nicht zu überreden versucht, eine der Ballettaufführungen in unserer Hamburger St.-Michaelis-Kirche zu singen – an dem Ort, für den die ganze Passion choreografiert ist, was man an anderen Orten stellenweise betrüblich merkt, da etwa der lange Mittelgang und das weite Kirchenschiff fehlen, die die Tänzer mit bedeutungsschweren Gängen usurpieren. Als aber die vermutlich letzten Aufführungen des Balletts in dieser meiner langjährigen Wirkungsstätte anstanden – die letzten, weil ich mich nicht mehr dort, sondern im »Ruhestande« an fremdem Ort befinde –, hab ich's doch übernommen, Dir zu sagen: Einmal muß Du eine solche Aufführung singen.

Du kamst und sangst. Im Mai des vergangenen Jahres. Von der Generalprobe an, der ersten gemeinsamen Probe von Musikern und Ballett, wußte ich, daß ich recht getan hatte mit meiner Überredung. Du saßest vom ersten Takt an weit vorn auf Deinem Stuhl, von unserer Musikempore nach vorn übergeneigt, um alles besser sehen zu können. In der Aufführung aber machtest Du Dich zum Bestandteil dieses »Gesamtkunstwerkes«, wenn ich dies Wort hier gebrauchen darf, um die umfassende Komplexität des Unternehmens anzudeuten. Du sangst die ganze große Partie auswendig, wandest Dich unter dem Singen ausschließlich den Tänzern zu, als würdest Du nicht etwa für ein Publikum singen, sondern nur mit ihnen, den Tänzern, sprechen: ihnen Trauriges, Bewegendes mitteilen, sie mit aufpeitschenden Worten anstacheln oder ihnen mit dem wunderbar klingenden Pianissimo Ruhe und Frieden geben – etwa in der Szene, in der unmittelbar vor der Kreuzigung alle Tänzer außer Christus sich irgendwo in der Kirche befinden, sie haben während der vorherigen Arie in nachdenklich traurigem Tanz ihren Meister verlassen und verharren still gebannt weitab von der Bühne. Mit einem unglaublich spannungsvollen Pianissimo, das die Herzen stillstehen ließ, erläuterst Du singend: »Und von der sechsten Stunde an war eine Finsternis über das ganze Land.«

Alle Tänzerinnen und Tänzer waren tief bewegt. Viele kamen vor Berührung weinend aus der Aufführung. Noch Tage danach – ich hatte zufällig im Ballettzentrum zu tun und konnte es erleben – liefen sie, die sonst so jugendlich heruntollen, wie benommen und noch Tränen nahe durch ihr Haus. Solche Sternstunden werden nicht gemacht, keiner hat mit dem Kauf einer Eintrittskarte Anspruch darauf. Aber bisweilen werden sie geschenkt. Und ich mutmaße: nur Künstlern mit einem hohen Maß an Können und Erfahrung geschenkt. Denn nur sie haben eine feste, präzise, durch Erfahrung gereifte Vorstellung von dem, was sie wollen und was sie dann den Umständen

schnell und gleichsam improvisierend angleichen können, ohne den Kern ihrer Überzeugung aufzugeben.

Zusammengefaßt: Johann Sebastian Bach ist der lebendigste, leidenschaftlichste, anrührendste Kuder des Eu-angelions, der frohesten, aufregendsten, visionrsten Botschaft, die die Welt kennt. Peter Schreier ist seit Jahrzehnten der lebendigste, leidenschaftlichste, anrührendste Interpret dieser Bachschen Verkündigung. Er kann mit seinem Singen bewegen und anrühren, er kann mit seinem Singen Leidenschaften erregen und aufrühren. Wer, der ihn je als Evangelist gehört hat, könnte die Momente der Anteilnahme, der Ergriffenheit, der Stille vergessen, die sein Singen erzeugt. »Bis orat, qui cantat«, sagt Luther. Bei Peter Schreier wird das Wort aber nicht nur verdoppelt oder vervielfacht in seiner Wirkung, es wird vertieft, geschärft und geschliffen.

Ich fahre fort mit einem Double: Das ist eine variierte Wiederholung des eben Gesagten in einem anderen Bereich. Bei Bach wandert die Melodie in eine andere Stimme, etwa vom Sopran in den Baß.

Ich variiere das Gesagte und flechte ein, daß Dir die gleiche Gabe der Ausstrahlung, der Faszination auch als Dirigent gegeben ist. Wieder spreche ich von einer Begebenheit, die ich aus der Nähe beobachtet habe. Als Du mit den Hamburger Philharmonikern die Matthäuspassion auffuhrtest, wurde dazu mein Michaelis-Chor verpflichtet. Ich dirigierte mit diesem Chor die Passion jedes Jahr, oft mehrmals, und alle Sängerinnen und Sänger waren eingeschworen auf meine Interpretation, die sich erheblich von der Deinen unterscheidet. In nur zwei Proben aber gelang es Dir, aus dem Chor eine echte Schreier-Interpretation hervorzuzaubern. Hinterher gestandest Du mir, daß Du nach der ersten Probe noch gedacht hattest: »Das schaffen die nie, von dem Jena-Sound loszukommen.« Aber sie hatten es geschafft, weil die Klarheit und Präzision Deiner Vorstellungen sich schnell allen Sängerinnen und Sängern mitteilte. Diese Leistung wird nachträglich, in diesem Jahr, überdeutlich, da ein anderer Gastdirigent gerade das gleiche versucht und sich beschwert, daß er es in acht Proben, die ihm zur Verfügung stehen, nicht schafft.

Ich fahre fort mit einer Bourrée. Ein Tanz, der sich durch fließende Melodik auszeichnet. Ich spreche von Peter Schreier, dem Erzähler.

Dies alles, was ich an Faszinierendem geschildert habe, geschieht bei Peter Schreier mit Maß und Weisheit: Er kann mit seinem Singen erzählen. Wie wichtig ist der strömende Fluß der Rede, die alles zusammenbindet! Die nicht unnötig bei Nebensachlichem verweilt, die Höhepunkte schafft, und das heißt auch: die über manches Gewöhnliche zwischendurch nicht gerade hinweggeht, aber es doch auch nicht zu einem Vorkommnis sondergleichen aufplustert. Mir ist im Ohr die historische Aufnahme der Matthäuspassion unter einem sehr berühmten Dirigenten mit dem damals – das waren reichlich zwei Generationen vor Peter Schreier – berühmtesten Evangelisten. Er fängt den ersten Evangelienvers aus der Matthäuspassion so zu deklamieren an: »Da *JESUS*

diese *REDE VOLLENDET* hatte, *SPRACH* er zu *SEINEN JÜNGERN*.« – Mag sein, daß spitzfindige Exegeten jedem der also hervorgehobenen Worte solch sonderliche Bedeutung zumessen. Aber, wenn man so deklamiert, wie ist es dann später möglich, vom Verrat, von der weinenden Enttäuschung über nicht eingehaltene Versprechung, vom Volksgeschrei, gar vom Sterben Jesu in Ergriffenheit zu berichten, wenn auf diese Weise alle Ergriffenheit schon vorweggenommen ist? Zum Erzählen, gerade zum anteilnehmenden Erzählen, gehört, daß man seine Anteilnahme nicht in jeder Kleinigkeit schon verbraucht, daß man, wenn es geboten ist, sein Engagement klug verteilt und den Hörer nicht mit allzuvielen Höhepunkten ennuyiert, die dann gemeinsam wieder nur eine Ebene ergeben, nämlich einen flachen, in seiner Übertreibung einebnenden Bericht. Du jedenfalls singst die zitierten Takte flüssig, wie nebenbei, und erläuterst just auch an ihnen: »Es gibt für den Evangelisten Sentenzen ..., die das schnelle Berichten nahelegen.« An anderer Stelle erklärst Du: »Das bedeutet nicht, daß ich in jeden Takt, in jedes Wort, in jede Silbe etwas ›hineingeheimnisse‹. Aber ich versuche, alles mit einem starken Espresso, mit publikumsbezogener Eindringlichkeit, mit unbedingter Intensität zu erfüllen.«

Obwohl wir alles – zumindest den Worten nach – kennen, was Peter Schreier uns erzählt, ist es neu und aufregend und noch nicht abgenutzt, wenn er singt. Er kann mit seinem Singen anrühren, bewegen, aufrütteln, Leidenschaften erregen. Aber: noch im Äußersten hält Peter Schreier Maß. Merkmal aller Kunst, die nicht einfach nachahmt, sondern verdichtet: Nicht einmal, wenn er tobende Turbachöre mit seinem erregten »Sie schriean aber...« einleitet, verliert er je die Kontrolle über seine Stimme. Nicht einmal dort wird er seinem, für einen Sänger ja merkwürdigen, Namen »Schreier« gerecht.

Fünfter Gedanke: Eine hüpfende, fast möchte ich sagen: eine »herumhoppende« Gavotte. Nämlich, wo's zugeht wie im Ballett: Ich spreche von Peter Schreier, dem Exakten.

Bei aller Freiheit der Rede und ihrer Gestaltung hast Du es nie nötig, der Musik mit sängerischen Kniffen und Kunststückchen etwas hinzuzufügen, sie gleichsam mit schmückenden Adjektiven zu versehen. Dein Gesang hält sich streng an das Hauptsächliche, nämlich an das in den Noten Geschriebene. Dies erinnert mich an eine Begebenheit, die von einem großen amerikanischen Zeitungsmagnaten erzählt wird. Dieser soll einem jungen Volontär, der in seinen großen Verlag eintrat und in der bedeutenden Zeitung seine ersten Schreibversuche würde abliefern dürfen, gesagt haben: »Schreiben Sie, was Sie gesehen und gehört haben. Schreiben Sie aber nur, was Sie, und sei es noch so unglaublich, selbst glauben. Schreiben Sie, wie Ihnen ums Herz ist. Aber bevor Sie ein Adjektiv in Ihren Text einschmuggeln, kommen Sie zu mir in den 32. Stock und fragen mich, ob es notwendig ist.«

Du folgst den Noten genau nach all ihren Windungen und Wendungen: Mit Deiner Notengenauigkeit, mit Deiner geradezu peniblen Exaktheit der Bachschen Notierung gegenüber, beweist Du: Bachs Musik braucht keine Adjektive. All ihre Noten sind so

treffend gewählte Hauptwörter, daß jede Ausschmückung sinnentstellende Übertreibung wäre, solche Überfeinerung schnell ins Nürrische fiele.

Bachs Musik Adjektive, »Hinzufügungen« an die Seite zu stellen heißt auch: der ja so kargen Darstellung der Evangelien übertrieben Bedeutungsinhalte beilegen. Ich bekenne, daß ich lange Jahre überrascht, ja irritiert war, wie Du in den ersten Takten des Weihnachtsoratoriums über Maria berichtest: »die war schwanger«. Nüchtern, ohne Emotion, ohne Mystik. Ich verstand mit den Jahren, daß – zunächst jedenfalls, in diesem Stadium des Berichts – keine Diskussion um die Jungfrauenschaft, keine Auseinandersetzung über die Gottessohnschaft geführt, sondern ein ganz nüchternes Ereignis mitgeteilt wird, nicht mystifiziert, nicht – und sei es nur zukünftigen Bericht vorausnehmend – falsch glorifiziert. Später, wenn dem Ereignis durch die verwunderten Worte der Hirten – sie haben sie direkt aus dem Munde der Engel vernommen – Bedeutung zugemessen wird, vermagst Du der Aussage »Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen« tieferschürfend nachdenkliches Piano zu verleihen. Dies alles streng dem Notentext folgend: Denn bei der Aussage, daß Maria »schwanger« war, landet Bach auf einem ganz gewöhnlichen Dreiklang, nachdem er zuvor sogar die Aussage, daß Maria das »vertraute Weib« des Joseph war, immerhin wenigstens mit einem weichen Dominantseptakkord gewürdigt hatte. Bei der Bewegung ihres Herzens aber moduliert Bach nicht nur aus höheren Tonarten abwärts in das bei ihm immer leidende, klagende h-Moll (denken Sie an die Messe in dieser Tonart!), sondern unterstreicht die Worte auch noch mit einer bedeutungsschweren chromatischen Abwärtsfigur im Continuo. Also: Musterhaft genau hältst Du Dich an das, was wir in Bachs Noten finden.

Musterhaft? Ja, und auch wieder nein. Denn: Nach dem Muster, gleichsam nach der Weise der Vorgänger und der Tradition zu sprechen (o, wie oft geschieht das in unserer Kirche!), das genügt nicht. Du plapperst nicht einfach nach, was andere formelhaft vorgesprochen. Sondern Du erfüllst das Erzählte an den richtigen Stellen mit packender Anteilnahme. Neu, aufregend ist alles, was Du singend sagst. Das Äußere, der Text der Noten, ihre exakte und den Regeln auch der Bachzeit entsprechende Wiedergabe vermählt sich in Deinem Singen mit dem Innen, mit der Seele. Man will etwas hören wie zum ersten Mal, wie eben erfunden und erdacht. Denn nur das Neue, das noch nie Erdachte, noch nicht Ausgesprochene, erregt unsere Sinne und Aufmerksamkeit so, daß wir hören, ja, daß wir hören müssen. Und das eben gelingt Deiner Interpretation, die nichts hinzufügt und doch alles ausfüllt. Du sagst selbst: »Ich halte es mir zugute, daß ich den Evangelisten mit größtmöglichem Engagement singe, so, als ob ich jedem Hörer ganz intensiv und eindringlich sagen möchte, daß das, was ich da erzähle, alles andere als eine beiläufige Sache ist.«

Sechster Gedanke: Eine Polonaise: ein eigentlich fremdländischer Tanz, der sich doch großer Beliebtheit gerade in Deutschland erfreute. Ein Gedanke, eigentlich befremdlich, nämlich unangebracht der Person zu nahetretend und doch oft hinterfragt. Ich spreche von Peter Schreier, dem Frommen.

Ein Sänger, wie ein Redner, sollte erfüllt und überzeugt sein von dem, wovon er abhandelt. Oder, wie Helmuth Thielicke einmal bemerkte: »Wenn ich bei einem Produzenten von Limonade eingeladen bin und bei Tisch nicht sein Erzeugnis kredenzt bekomme, weiß ich, was ich davon zu halten habe.« So frage ich provokativ: Bist Du selbst überzeugt von dem, was Du singst? Im Vokabular der Kirche gefragt: Bist Du fromm?

Ich empfinde die Frage als unanständig. Verleitet sie doch den Gefragten zur Haltung des Pharisäers, der, anders als der Zöllner, sich seines Gebets brüstete mit den Worten: »Ich danke dir, Gott, daß ich nicht bin wie die andern Leute.«

Aber Du selbst hast die Frage in einem Interview beantwortet, allerdings nur das beleuchtend, was den Hörer angeht. Du sagtest: »Ausschlaggebend ist das, was mir viele Hörer immer wieder sagen: Man hat den Eindruck, Sie glauben daran!« Ein andermal wurdest Du direkter: »Die Stücke, die ich singe – ob ein Lied, eine Matthäuspasion oder einen Belmonte in der ›Entführung‹ –, mit denen identifiziere ich mich.«

Nicht nur frömmelnde Sittenwächter mögen also vorlaut fragen, wie es mit Deiner eigenen Überzeugung bestellt ist. Denn es sieht nun einmal so aus in den Köpfen der Menschen, daß sie Gedanke und Tat gern beieinander sehen, daß sie dem nur glauben wollen, der seine Worte auch selbst beherzigt.

Zuvörderst möchte ich – mit Worten Thomas Manns – konstatieren: »Worte sind stark. Nicht ungestraft spricht man Worte, sie lassen eine Spur im Gemüt, gesprochen ohne Gefühl, sprechen sie zum Gefühle doch des, der sie spricht, lügst du mit ihnen, ihr Zauber verändert dich etwas nach ihrem Sinn, daß sie nicht ganz mehr Lüge sind.« Will sagen: Du kannst gar nicht anders sein als irgendwie »fromm«, denn die Worte, die Du so inniglich als Deine singst, müssen Dich ebenso verändern wie uns Hörer. Wie wir könntest Du, selbst wenn Du wolltest, Dich ihrem Zauber, den Du doch selbst erzeugst, auf Dauer gar nicht entziehen.

Aber darüber hinaus: Du liebst Musik. Nicht in dem landläufigen Sinn von »bevorzugen«, wie man etwa sagt: »ich liebe den Weißwein kühl«. Sondern in dem des wirklich Liebenden, des sich Verzehrenden, des Abhängigen. Abhängigkeit aber war und ist die Quelle des Gottgefühls, der Ursprung jeder Religiosität. Sie kehrt im Leben des Menschen nur wieder in der Liebe zu einem andern Menschen, die, wenn sie tief und neu ist, auch etwas Himmlisches an sich hat.

So frage ich: Was ist »fromm«? Gleicht jenes Wort nicht alten, wertvollen Kleidern, die man in Museen oder Herrenhäusern ehren und pflegen mag, die aber niemand anziehen möchte? Wenn aber fromm ähnlich wie das Wort »religio« bedeutet: gebunden, fasziniert, angekettet zu sein an Größeres, dann muß wohl auch diese Stiftung Deinem Singen dies Epitheton zusprechen. Denn ein wesentliches Merkmal, das man Deinem Singen anhört: Du kannst Dich wundern. Wundern über so Ungewöhnliches, Unerwartetes wie ein paar Takte von Mozart oder Bach, Wunder, die nur Gott selbst – gleichsam als »praeludium vitae aeternae« – in diese Welt gebracht haben kann. Ich behaupte: Wer sich wundert, wer so tief erstaunen kann, ist fromm. Denn er betet an, er

öffnet sich, um sich von dem Anderen, dem Fremden, dem wahrhaft Verwunderlichen, also dem Jenseitigen, erfüllen zu lassen. Der große, gerade 90jährige Albrecht Goes sagt es in seinem neuesten Büchlein: »Fragt man mich nach dem Zustand der Seele, den ich mir am innigsten wünschen würde, für Leben und Kunst, so würde ich ohne Zögern erwidern: Das Erstaunen.«

Siebenter, letzter Gedanke, eine fröhlich überschäumende Gigue:

Lieber Peter Schreier,

in einem meiner liebsten Romane, der großen Ägyptenerzählung Thomas Manns, lese ich über Joseph den Satz: »Man beglückwünscht immer nur den Glücklichen und segnet immer nur den Gesegneten.«

Ich beglückwünsche Dich zu dieser Auszeichnung und wünsche Dir Glück für Dein weiteres Leben – beim Singen, beim Dirigieren und bei allem, was Dir abseits davon, im persönlichen Leben, Freude bereitet und damit Grundlage, Voraussetzung auch wieder für Dein Musizieren ist. Und ich hoffe, Thomas Mann hat recht und meine Glückwünsche treffen einen Glücklichen. Es ist nicht an mir, zu segnen. Aber ich darf den Segen für den so hoch Gesegneten wohl erbitten, damit sich Thomas Manns Diktum voll und ganz erfülle. Den Segen für Deine musikalischen Besorgungen und den Segen für Dein persönliches Leben.

Wenn Du dereinst vor dem Gott stehen wirst, so werden viele aufstehen und zu ihm sagen: Durch den da haben wir DICH kennengelernt! Und, sei der Gott nun lieb oder gerecht oder zornig – ich denke, er ist ganz anders, als Menschen sich ihn vorstellen können –, so wird er jedenfalls das Geschrei und Gejubele Deiner Anhänger nicht überhören können, und zudem wird er, wenn er, was wir doch unterstellen, weise ist, sich sagen: Auf die Dienste von dem kann ich in meiner himmlischen Kapelle nicht verzichten! Der bringt sogar den Engeln noch etwas bei!

1999

Die Stiftung Bibel und Kultur verleiht ihren Preis für das Jahr 1999 der Komponistin SOFIA GUBAIDULINA, die von russisch-orthodoxer Frömmigkeit und von christlichem Humanismus geprägt die Fähigkeit besitzt, biblische Texte mit den Stilelementen zeitgenössischer Musik auf neue und eindringliche Weise zu Gehör zu bringen, womit sie die Tradition der großen Meister europäischer Musik eindrucksvoll fortsetzt.

Hermann Rauhe

Leben und Werk Sofia Gubaidulinas im Zeichen der Verkündigung des Bibelwortes

Sehr geehrter Herr Bundespräsident,
sehr verehrte Frau Gubaidulina,
verehrte Herren Bischöfe und Generalkonsuln,
sehr geehrte Damen und Herren des Kuratoriums der Stiftung Bibel und Kultur,
meine sehr verehrten Damen und Herren,

diese Veranstaltung ist eine Sternstunde in der Geschichte unserer Hochschule, der Sie, Herr Bundespräsident, nicht nur als Staatsoberhaupt, sondern als Freund der Bibel (Ihre Bibelfestigkeit ist legendär) und als Freund der Musik (Sie sind Geiger und Cellist und haben als Schüler von Siegfried Palm besondere Erfahrungen in der Interpretation zeitgenössischer Musik sammeln können) besonderen Glanz verliehen.

Liebe Frau Gubaidulina, auch ich übermittle Ihnen herzliche Glückwünsche zu Ihrem heutigen Geburtstag und möchte Ihnen sagen, dass die intensive Beschäftigung mit Ihrem umfangreichen Werk mich erneut tief beeindruckt hat. Ihnen in einer begrenzten Laudatio auch nur annähernd gerecht zu werden ist ein aussichtsloses Unterfangen, dem ich mich trotzdem gerne unterziehen möchte, weil ich zu den besonderen Freunden und Verehrern Ihrer Musik gehöre.

Aus der Fülle der möglichen Betrachtungsweisen greife ich drei heraus:

1. die Religiosität
2. die Mystik und Grenzüberschreitung und
3. das Zeitverständnis, die Zeitgestaltung und Zeitverwandlung.

Da Johann Sebastian Bach und Anton Webern zu Ihren großen Vorbildern gehören (neben Schostakowitsch), haben wir die Meditation über den Bachchoral »Vor deinen Thron tret ich hiermit« an den Anfang des Programms gestellt: Unseren Studierenden hat es Freude bereitet, sich unter Betreuung von Prof. Niklas Schmidt mit diesem großartigen Werk auseinander zu setzen, zu dessen Interpretation Sie gestern Nachmittag sogar noch persönlich wichtige Anregungen geben konnten.

Leben und Werk bilden für Sofia Gubaidulina eine Einheit, in deren Mittelpunkt die Religion steht. Ich stelle eine Kernaussage der Komponistin an den Anfang meiner Laudatio:

Die Religion ist das Wichtigste im Leben des Menschen überhaupt. In unserem Jahrhundert besteht die Gefahr, dass wir die Religion verlieren. Sogar in Ländern, wo Religionsfreiheit besteht, habe ich bemerkt, dass die Menschen selbst wissentlich unreligiös sind. Bei uns, wo die Religionsausübung zwar nicht verboten, aber unerwünscht ist, sind religiöse Menschen wirklich religiös, nicht nur der Form nach. Wenn sie in die Kirche gehen, dann gehen sie aus Überzeugung, aus innerer Notwendigkeit. Im Westen habe ich bemerkt, dass manche Menschen, die sich zur Kirche zählen, dieser kühler gegenüberstehen. Sie sind von ihrer Idee nicht ergriffen. Es gibt sehr große, tiefgehende Gefahren bei uns, wie im Westen. Aber was gibt es schon, das die Bedürfnisse der Menschen befriedigen könnte. Ich glaube, dass die Kunst in dieser Situation die Hauptrolle spielt. Sie könnte ein wenig verändern, vielleicht kann sie sogar den Menschen helfen, neue Wege zu finden.

Viele Werke der Komponistin sind gerade durch ihre tief empfundene und überzeugend zum Ausdruck gebrachte Religiosität geeignet, den Menschen Lebenshilfe und Sinnorientierung zu vermitteln, unaufdringlich, sensibel und einfühlsam.

Was besonders überzeugt, ist die Innerlichkeit, die innere Leuchtkraft ihrer künstlerischen Aussage, die immer auch eine geistliche, eine spirituelle, eine religiöse Dimension umfasst. Komponieren bezeichnet Sofia Gubaidulina als »religiösen Akt«, als Schaffensprozess in »religio«, d. h. in Rückbeziehung zu Gott, zu dessen Ehre sie schreibt; so wie ihr großes Vorbild Johann Sebastian Bach.

Auch instrumentales Komponieren dient der Ehre Gottes, »soli Deo gloria«. Selbst der Generalbass hat die »Ehre Gottes und die Rekreation des Gemütes« zum Ziel.

Mit »re-ligio« meint Sofia Gubaidulina nicht nur ihre Beziehung zu Gott, sondern auch das Wiederherstellen der verloren gegangenen Einheit von Geistlich und Weltlich.

Religiosität ist Ausgangspunkt und Wurzel ihrer gesamten kompositorischen Tätigkeit.

Wie ihre Religiosität nicht dogmatisch eingeengt verstanden werden kann, sondern als Lebenshaltung, als Geisteshaltung, so ist auch die lebensgeschichtliche Grundlage ihres Werkes von Offenheit und Vielfalt, durch interkulturelle Erfahrungen, durch unterschiedliche Menschen und Völker geprägt. Schließlich stammt Sofia Gubaidulina aus Tschistipol an der Wolga in der Tatarischen Autonomen Sowjetrepublik.

Kindheit und Jugend in Kasan vermitteln ihr eine Begegnung von Ost und West. Sie schreibt selber darüber:

Ich habe vier kulturelle Wurzeln: Meine Mutter ist Russin, mein Vater Tatar, daher bin ich ein Mensch mit gemischtem Blut. Meine Jugend habe ich in der Stadt Kasan verbracht, an einer so genannten Sperrgrenze für Juden. Das heißt, für jene Musiker, die das Konservatorium in Leningrad, nun St. Petersburg, absolviert hatten, war Kasan die erste größere Stadt nach Moskau und Leningrad, in der sie Wohnrecht hatten. Diese jüdischen Musiker gehörten zur höchsten Schicht der Intelligenz jener Zeit. Sie unterstützten, befruchteten gleichsam die tatarische Kultur in dieser Stadt. So geschah es, dass mich diese Leute in meiner Jugend, in der Zeit der Erziehung und geistigen Prägung, in höchstem Maße beeinflussen haben. Meine Kindheit war ganz auf diese Juden ausgerichtet, die meine ersten

Lehrer waren. – Die Kultur, die mich als erste inspiriert hat, war die deutsche, d. h. Bach, Mozart, Haydn, Beethoven. Auch die Literatur, die ich mir zuerst angeeignet habe, war die deutsche. Ich kann nicht ohne innere Bewegung über diese ersten Wurzeln sprechen, weil diese vier Nationalitäten oder Rassen sich in mir gleichsam vereinigt haben.

Eine Nachbarin, die die Musikalität des Kindes entdeckt, sorgt dafür, dass die Fünfjährige die Musikschule besuchen kann. Sofia ist glücklich und dankbar darüber, denn im Übrigen ist das Leben dort alles andere als fröhlich und ermutigend. Sofia sagt selbst darüber:

Meine ganzen Kräfte richteten sich nun auf die Musik. Und schon damals war Komponieren für mich so etwas wie eine innere Notwendigkeit. Meine Eltern hatten einen Flügel gekauft, ein kleines Wunder, wenn man bedenkt, wie arm wir waren. Dieses Instrument gibt eine besondere künstlerische Atmosphäre. Wenn der Deckel offen war, schaute ich hinein und spielte auf den Saiten, und meine Schwester spielte verschiedene Klänge auf der Tastatur. Ich lernte damals irgendwelche Stücke und Etüden und hatte keine Ahnung, dass es Komponisten gab. Diese Kinderstücke waren das Material, mit dem ich dann zu komponieren begann.

Sofia begleitete ihren Vater bei seiner Tätigkeit als Vermessungsingenieur gelegentlich auf seinen Wegen durch die Wälder. Da er als orientalische Seele die Stille liebte, wurde kaum ein Wort gesprochen. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb fühlte sie sich ihrem Vater eng verbunden und bemerkte später, dass sie durch ihn die Liebe zur Stille gelernt habe.

Weil Kirche und Religion im damaligen Russland absolutes Tabu sind, sie aber die Religion in sich trägt, bleibt ihr nur der Rückzug ins eigene Innere. Begünstigt durch die äußere Stille der Landschaft, die Wanderungen mit dem Vater, baut sie einen Altar in ihrem Herzen auf; entwickelt einen großen inneren Reichtum, eine tiefe Schau, die sie dann in der Sprache der Musik ausdrückt und den Menschen vermittelt.

Ihre musikalische Entwicklung geht rasch voran, als begabte Pianistin spielt sie schon mit 12 Jahren öffentlich ein Klavierkonzert von Mozart. Mit 23 Jahren wird sie von einer Kommission, die sich auf Talentsuche in der Provinz umsieht, für das Kompositionsstudium in Moskau ausgewählt, das 1954 zu ihrer zweiten Heimat wird.

Doch sie sucht immer wieder die Stille der Natur für ihre Arbeit, eine Stille, die für ihr Schaffen unerlässlich ist, denn ebendieses Schaffen spiegelt eine Kultur der Stille, der Besinnung und Meditation wider.

Obwohl sie für das Kompositionsstudium ausgewählt ist, schwankt sie immer noch zwischen Komponieren und Klavierspiel, bis sie sich 1957 endgültig für den Weg des Komponierens entscheidet.

Ihr eigenwilliges Talent kennt keine Kompromisse und ist nicht bereit, sich irgendwelchen ideologischen oder politischen Tendenzen zu beugen. Im Abschlussexamen wird sie deshalb wegen »formalistischer Tendenzen« kritisiert. Trotzdem spricht ihr Schostakowitsch, Mitglied der Prüfungskommission, später in einem vertraulichen Gespräch Mut zu: »Ich wünsche, dass Sie auf Ihrem falschen Weg weiterkomponieren.«

Der Stellvertretende Kulturminister Kucharskij, der von ihrem Talent erfährt, lädt sie zu einem Gespräch ein: Sofia Gubaidulina weiß allerdings, dass sie dort ein Angebot erwartet, ihre Musik in den Dienst von Partei und Ideologie zu stellen. Deshalb nimmt sie die Einladung nicht an, sondern entschließt sich 1963 endgültig zu einer Lebensform, die ihre geistige und künstlerische Freiheit nicht antastet. Diese ihre innere Freiheit ist ihr wichtiger als jede materielle Sicherheit und offizielle Anerkennung.

Dieser Lebensform als unabhängige freischaffende Komponistin ist sie bis heute treu geblieben: Sonst wäre sie sicher schon längst als hauptamtliche Professorin für Komposition und Improvisation an einer Musikhochschule tätig: Für unsere Hamburger Hochschule für Musik und Theater wäre das eine besondere Ehre und Auszeichnung.

Diese ihre Entscheidung zur Freiheit bedeutet, dass sie in den folgenden 25 Jahren sich ihr Brot durch das Komponieren von Filmmusik erwerben muss. Auch ist es für sie nicht einfach zu ertragen, dass viele ihrer Werke ohne öffentliche Aufführung bleiben.

Schon ihre »Fünf Etüden« für Harfe, Kontrabass und Schlagzeug (1965) lassen ihren ausgeprägten Sinn für klangliche, die spezifischen Möglichkeiten der Instrumente entdeckende und ausschöpfende Nuancen erkennen, was für ihre besondere Einfühlungs-gabe spricht:

Ich habe mich immer für die verschiedenen Instrumente interessiert. Mich faszinieren die Instrumente, als ob sie Persönlichkeiten wären, mit individuellem Charakter, Eigenschaften und Benehmen. Es sagt mir besonders zu, wenn Instrument und Interpret eins sind und diese Einheit wahrzunehmen ist ... Vielleicht unterscheidet sich dies von der Suche nach Klangfarbe.

Schon hier wird die große Spanne musikalischer Ausdruckskraft deutlich, die charakteristisch für das gesamte Schaffen Sofia Gubaidulinas ist.

Wie ihr Biograph Michael Kurtz schreibt, ist ihr »tatarisches Feuer« immer durch das Nadelöhr der Konstruktion gegangen.

Die Komponistin sagt selbst:

Mir scheint, dass das Heil nicht in den Extremen liegt, sondern darin, dass man diese zwei Aspekte verbindet. Unbedingt muss neben einer stark auf Struktur abzielenden Arbeit auch dieses außerordentlich erbarmungslose seelische Erleben sein.

Deshalb steht die Komponistin auch der Zwölftonmusik, dem seriellen und aleatorischen Verfahren kritisch gegenüber: Viele Werke aus diesem Bereich sind für sie nur noch trockene, intellektuell konstruierte Schreibtisch-Musik.

Als Reaktion darauf gründet sie 1975 die Improvisationsgruppe Astreja (zusammen mit Viktor Suslin und Wjatscheslaw Artjomow). Artjomow verfügte über eine große Sammlung kaukasischer und mittelasiatischer Instrumente. Die drei saßen auf dem Boden und improvisierten. Sie fingen derart »Feuer«, dass sie sich nun fortan wöchentlich

trafen und bis zu fünf oder sechs Stunden zusammen improvisierten. Diese gemeinsamen Improvisationen brachten ihr nicht nur vielfältige Erfahrungen und Anregungen für ihre Kompositionen, sondern förderten die Fähigkeit zur Balance zwischen spontaner, intuitiver Kreativität und geordneter Selbstdisziplin. Im Rückblick auf jene fruchtbaren sechs Jahre sagt die Komponistin:

Das Zusammentreffen in der Gruppe und das Improvisieren hat mir sehr viel für meine geistige Erfahrung und für meine Klangwelt gegeben. Insbesondere zwei Erlebnisse haben mich tief geprägt. Einmal, als ich mit dem Bogen über eine Saite streiche und plötzlich spüre, dass dieser Klang meine Seele ist – der Klang und meine Seele waren eins ... Die zweite Erfahrung bezieht sich auf unser Zusammenspiel: Wir sitzen zu dritt am Boden – wir spielen und hören konzentriert, und im Zentrum erscheint eine weitere, eine klangliche Person. Diese Momente waren sehr selten, aber sie fanden statt. Ja, es waren die besten Augenblicke, die wir erlebten.

Das gemeinsame Improvisieren in dieser Gruppe findet sein unfreiwilliges Ende, als Viktor Suslin 1981 in die Bundesrepublik emigriert (dem Sofia Gubaidulina erst gut zehn Jahre später folgt und in seine Nähe bei Pinneberg zieht, zumal ihr engagierter Verleger Hans W. Sikorski in Hamburg wirkt).

In diese Zeit fällt das Trio »Garten von Freuden und Traurigkeiten« für Flöte, Harfe und Viola: Dieses Werk, das wir gleich hören werden, bezieht seinen orientalischen Zauber und seine träumerische Poesie aus der Beschränkung auf nur zwei Elemente: die Chromatik der Flöte und die Naturtonreihe (Flageolett) der Viola.

Mit dem Offertorium, dem Konzert für Violine und Orchester, gelingt ihr der internationale Durchbruch, nachdem Gidon Kremer das Werk am 30. Mai 1981 in Wien mit dem ORF-Symphonieorchester unter Leitung von Leif Segerstam uraufführt. Diesem Werk liegt das Thema aus Bachs Musikalischem Opfer zugrunde, das sich im ersten Satz in Variationen schrittweise auflöst. Der zweite Satz ist ohne thematische Bindung (»Du kannst nicht wiedergeboren werden, ehe du gestorben bist«). Im dritten Satz erscheint ein neues Thema, das die Spiegelung des ersten ist.

Beim Komponieren dieses Violinkonzertes Offertorium, das sie 1982 und 1986 überarbeitet, hat Sofia Gubaidulina das Spiel Gidon Kremers im Ohr: Sie betrachtet sein Spiel als *unio mystica* von Finger, Saite und Notentext. Sein Musizieren sieht sie als »religiösen Akt«, als religiöse Versenkung an, um neue Qualitäten von Sein zu erfahren.

Auch das Spiel des Moskauer Cellisten Vladimir Tonscha schätzt sie so ein. Deshalb schreibt sie ihr Worpsweder Cellokonzert für ihn. Schon 1982 hatte sie in dem Werk »Sieben Worte« (des Erlösers am Kreuz) für ihn einen neuen Instrumentalklang gesucht und gefunden, um Jesu Verlassenheit am Kreuz auszudrücken: Es sind die »flirrenden Akkorde«. Sie drücken mehr aus, als die Worte »Mein Gott, warum hast du mich verlassen« wiederzugeben vermögen. Unmittelbar vor dem letzten der sieben Worte überschreitet der Cellist mit seinem Bogen den Steg – »Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände«: »So überschreitet das Cello die Grenze der irdischen Existenz. Ein gutes Instrumentalsymbol, meiner Meinung nach«, sagt die Komponistin selbst.

Das Werk steht im Gefolge der berühmten Vertonungen von Heinrich Schütz und Joseph Haydn und verwendet die für Sofia Gubaidulina charakteristische Kreuzsymbolik in verschiedensten Formen. Sie alle drücken das Leiden Christi am Kreuz in ebenso intensiver, erschütternder und aufrührender wie kompositorisch eigenständiger, maßstabsetzender Weise aus.

Die Kreuzsymbolik zieht sich wie ein roter Faden durch das Schaffen der Komponistin: Als weiteres Beispiel nenne ich die Kammermusik »In Croce« für Cello und Orgel (1979). Das bewusste Denken in Symbolen und sinnhaften Gebärden verweist auf Johann Sebastian Bach. Und die Komponistin bekennt selbst: »Ich kehre immer wieder zu ihm zurück. Von Bach kann man noch täglich lernen.«

Wie bei Bach spielt die Zahlensymbolik auch bei Sofia Gubaidulina eine wichtige Rolle: Neben der Sieben als heiliger Zahl und der Fünf als Christussymbol ist es die Zahl Vier: Diese dient als Gleichnis für das intensive Erlebnis der Zeit. Sie sagt selbst über ihre »Hommage à T. S. Eliot«, die Vertonung von Versen aus »Four Quartets«:

Die Zahl Vier spielt ... eine wichtige Rolle: Die vier Jahreszeiten, die vier Phasen des menschlichen Lebens und auch das zeitliche Sein kann man vierfach gliedern: Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft – und die vierte Zeit wäre die »ewige Möglichkeit« oder die »Zeitentrücktheit«. Das bedeutet, dass die Gegenwart bereits in der Vergangenheit enthalten ist, die Vergangenheit vielleicht schon in der Zukunft. Und solange die Zeit in der Gegenwart andauert, gibt es in der Gegenwart keine Möglichkeit zur Sühne. Sühne kann nur in der »Zeitentrückung« stattfinden. Gegenwart und Vergangenheit tragen nicht viel zu unserem Bewusstsein bei. Bewusstsein bedeutet, sich außerhalb der Zeit zu stellen.

Das wichtigste Ziel eines Kunstwerks ist meiner Ansicht nach die Verwandlung der Zeit. Der Mensch hat diese verwandelte andere Zeit – die Zeit des Verweilens der Seele im Geistigen – in sich. Doch kann sie verdrängt werden durch unser alltägliches Zeiterleben, in dem es keine Vergangenheit und keine Zukunft, sondern lediglich das Gleiten auf dem schmalen Grat einer sich unablässig bewegenden Gegenwart gibt. Die Aktivierung der anderen Zeit kann im Kunstwerk stattfinden.

Diese zentrale Äußerung der Komponistin verweist auf ihr Bestreben, in der Musik die »Zeit der Seele« darzustellen als eine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft überspannende Einheit. Schon Augustinus unterschied zwischen der objektiven, durch Bewegung bestimmten Zeit (die wir mit Uhren messen) und der subjektiven »Zeit der Seele«.

Musik als Zeit-Kunst spiegelt die subjektive Zeit der Seele wider, wie sie der Mensch in seinem Leben erfährt. Musik, und insbesondere die von Sofia Gubaidulina, beschenkt uns mit dem Erlebnis, Zeit einzuatmen mitten in Zeitnot und Atemnot, in Zeitdruck und eng gewordenem Leben. Sie öffnet Räume und Zeiträume, sie bringt unseren emotionalen Haushalt wieder ins Gleichgewicht. Mit ihr können wir uns erholen. Mit ihr werden wir wieder wir selbst. Erfülltes Leben ist wie gelungene Musik. Musik ist ein Modell für den Umgang mit der Zeit.

Für Sofia Gubaidulina ist – so sagt sie im Gespräch mit Lutz Lesle – »die Grenzfrage des Daseins eine Frage des Glaubens. Künstler sind Grenzgänger am Rande des Glaubens, die besten von ihnen Grenzüberschreiter«.

»Meister Eckhart und Rainer Maria Rilke sind die Fluchtpunkte meines religiösen Lebensgefühls«, bekennt die Komponistin. Sie liest Rilke im Urtext, sogar die »Sonette an Orpheus«. Schon 1972 arbeitet sie Gedichte Rilkes aus dem Zyklus »Marienleben« in ihr siebensätziges Orchesterwerk »Stufen« ein. 1991 schreibt sie ihr Cellokonzert im selben Haus (dem Barkenhof Heinrich Vogelers) in Worpsswede, in dem Rilke vor rund hundert Jahren wohnte. Literarische Grundlage für das Cellokonzert ist Rilkes »Stundenbuch«. Die Komponistin sagt selbst:

Die Gedichte, die Gebete des »Buches vom mönchischen Leben« sind mir am nächsten. Diese Sehnsucht nach Gott! Dieses Gottesweh! Das ist es, wonach die Menschen heute suchen. Noch nie war die Apokalypse so nah, der Untergang der Welt als Möglichkeit so real, die Aussicht, dass die Gerechten gerettet werden, so gering.

Das Cellokonzert trägt Inschriften Rilke'scher Gebete aus diesem »Stundenbuch« – teils von einem Männerchor, teils von einer Frauenstimme gesungen. Das Werk wirkt wie eine »Treppe zu Gott« (Lutz Lesle).

Es ist mystisches Denken, das sich hier entfaltet, vergleichbar den Visionen der Hildegard von Bingen, aus denen Sofia Gubaidulina Texte für Altsolo vertonte.

Michael Kurtz bezeichnet Sofia Gubaidulina als »Mystikerin der Musik«. Sie gewinnt ihre Einsichten und Erkenntnisse, ihre Inspirationen weniger von außen als von innen. Ihre Wahrnehmungsweise ist kontemplativ und meditativ. Sie horcht in die Sphären ihres Inneren, findet dort »eine Tür, die zu Gott führt«, und gewinnt dabei ihre Intuition. »Die erste ist die innere Welt und die zweite die äußere Welt, die durch die innere geht«: Sie spürt das tief im eigenen Inneren verborgene geistig-seelische Potenzial auf und »züchtet« daraus ihre Werke:

... nicht konstruieren, nein, nicht konstruieren! Komponieren besteht nicht aus intellektueller Arbeit. Es ist das Hören überhaupt, was den einen Weg von dem anderen unterscheidet. Mit Spontaneität und Improvisation wirke ich zusammen mit anderen Menschen; auf einer anderen Ebene phantasie ich in den Sphären meines Inneren, meines Geistigen, allein. Es ist sehr schwer, darüber zu reden. Aber mir scheint, dass außerhalb von mir etwas existiert, das mir hilft und mir etwas zu sagen hat. Aber um dies zu finden, muss man tief in das eigene Innere gehen, hören und sehen. Es ist für mich so, als ob tief im Inneren ein Punkt liegt, der mich mit diesem Außen verbindet.

Diesen Punkt könnte man auch als »Fenster zu Gott« bezeichnen. Durch dieses meditative Fenster gewinnt sie ihre tiefen Einsichten und mystischen Erkenntnisse. Der Punkt öffnet aber auch eine Tür zu den Menschen, denen sie ihre innere Welt in der Sprache der Musik vermittelt, in einer originellen, eindringlichen Weise, die unser Leben im Sinne der biblischen Botschaft zu verändern vermag, die uns auf dem Weg zum tief empfundenen, gelebten Glauben führt und uns hilft, unser Leben sinnerfüllt zu gestalten.

Hierfür gilt Ihnen, hochverehrte Frau Gubaidulina, unser aller besonderer Dank und unsere bewundernde Anerkennung.

Möge Gott Ihnen auch in Zukunft die Kraft schenken, so großartige Musik zu komponieren als Botschaft für das neue Jahrtausend, Ihre unschätzbare Gabe an die Menschen.

Sofia Gubaidulina

Dankesrede

Verehrter Herr Bundespräsident!
Verehrte Versammlung!
Meine Damen und Herren!

Ich danke Ihnen für die Verleihung des Preises der Stiftung Bibel und Kultur. Der Preis ist mir besonders wichtig, weil meine ganze Lebensarbeit – direkt oder indirekt – mit ebendiesen beiden so verschiedenen Seiten des menschlichen Daseins verbunden ist. Es war für mich immer so, dass die Musik, die ich in meinem Inneren trug und schließlich schrieb, sich weder auf die eine noch auf die andere Seite reduzieren ließ.

Um zu erklären, warum dies für mich so wichtig ist, möchte ich noch einiges hinzufügen. Was bedeutet für uns europäische Musiker die Bibel? Und was die Kultur? Welche Rolle sollen wir Musiker mit unserer Musik in dem dazwischen liegenden Spannungsfeld spielen? Die Antworten wachsen aus einer einzigen Wurzel, verzweigen sich aber in zwei Stämme. Der eine Stamm erzählt uns die Geschichte von der Macht und Ohnmacht des Volkes (als organisches Ganzes). Das ist die Bibel (griech. *biblia* – Bücher). Der andere Stamm offenbart uns die Macht und Ohnmacht des einzelnen Menschen. Das ist das Evangelium.

Jedes Volk sucht in der Bibel seinen eigenen Leitfaden, seine eigenen Prinzipien, die ihm weiterhelfen könnten. Immer wieder ertönt im historischen Leben eines jeden Volkes in den entscheidenden Momenten das Motto »*Wir sind ein Volk!*« Aber auch jeder einzelne Mensch ist auf der Suche. Wenn er an seine Grenzen stößt oder Grenzen überschreitet, sucht er sich Leitmotive, Prinzipien, seine eigene, unverwechselbare Lebensmelodie – kurz, er sucht nach allem, was ihm hilft, sich selbst als Mensch zu erhalten. In solchen »Momenten der Wahrheit« entsteht ein leiser, innerer Klang: »*Ich bin ein Mensch*«. Oder – in Bezug auf einen anderen Menschen – »*Ecce homo!*«

Es wäre sicherlich wünschenswert, wenn wir diese beiden Sichtweisen – sowohl das biblische »*Wir sind ein Volk*« als auch das neutestamentarische »*Ich bin ein Mensch*« – bei der Realisierung unseres Lebens oder eines Kunstwerks miteinander verbinden oder vereinen könnten. Dies ist natürlich ein Wunschtraum. Leider zeigt uns die Weltgeschichte, dass wir meistens mit einem »*entweder – oder*« rechnen müssen. Die Besinnung eines Volkes auf sich selbst entartete oft in eine *Volksbesessenheit* – und dann wehe dem, der es wagte, seine Persönlichkeits- oder Menschenrechte geltend zu machen. Aber auch die Besinnung eines Menschen auf sich selbst kann – sogar noch leichter – in eine *Individualitätsbesessenheit* entarten, und dann ist alles erlaubt, dann sind alle bremsenden, äußeren Gesetze nur noch Schein und können im passenden Moment einfach

aufgehoben oder über Bord geworfen werden. Die reale Geschichte erweist sich dann allzu oft als schmutzige und blutige *Langeweile*, als ein Hin- und Herpendeln zwischen einem potenziell unbegrenzten »Wir« und einem potenziell unbegrenzten »Ich«. Alles, was wir in dieser realen Geschichte tun können, ist, zwischen diesen Gegenpolen zu *vermitteln*. Und dabei spielt die Kultur eine überaus wichtige und einzigartige Rolle.

Ich meine, dass die Kultur in ihren erhabensten Erscheinungen – die Kultur als ein Dialog, als eine Art zu leben und eine Art, leben zu lassen – die Rolle eines Vermittlers zwischen diesen Gegenpolen des menschlichen Daseins spielen sollte. Ohne Kultur, ohne ein aufmerksames Hineinhören in den inneren Klang der Welt, ohne planmäßige und traditionsgebundene Einstimmung unseres ganzen uns zur Verfügung stehenden Instrumentariums ist kein fruchtbarer Dialog zwischen diesen gefährlichen Gegenpolen möglich. Ohne Kultur, ohne Dialog kommt es zu einer allgemeinen Verwüstung und Verwilderung, bei der jeder nur dafür kämpft und nur das darstellt, was er für die obersten Gesetze und das einzige Heil der Welt hält.

Abschließend möchte ich eine kleine Geschichte erzählen. Es war einmal ein gewisser Eroberer, ein Sultan aus den frühen, wilden Zeiten des Islams. Er kam mit seinem Gefolge in das Zentrum der damaligen hellenistischen Kultur, nach Alexandria. Dort befand sich eine absolut einzigartige Bibliothek, in der alle Weisheit, Kultur und Wissenschaft in den *biblia* (d. h. in den Büchern) gesammelt worden war – wie köstlicher Honig in den Waben eines Bienenkorbs. Natürlich hatte der Sultan seine eigene Vorstellung von dem, was zu tun war – was sonst? Natürlich kam er nicht mit seinen Soldaten, um sich Bildung zu verschaffen. Seine Worte waren klar und deutlich und wurden Teil der Weltgeschichte:

Steht in all diesen Büchern dasselbe wie im Koran, so sind sie überflüssig. Stehen in ihnen Dinge, die es im Koran nicht gibt, so sind sie schädlich. In beiden Fällen müssen sie verbrannt werden.

Gesagt – getan. Es war vollbracht. Zwar steht in einem der besten russischen Bücher, in Michail Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita*, die schöne Maxime »*Manuskripte brennen nicht*«, doch ist dies in einem höheren, abstrakten Sinn gemeint. Leider brennen sie, und wie! Und wie oft! Das wissen wir nur zu gut – Russen wie Deutsche. Und es geschieht immer wieder. Eroberer, die stets Recht haben, gibt es immer wieder – sowohl in der Außenwelt, im sozialen Leben, als auch in der Innenwelt einer menschlichen Seele.

Wir aber, die Leute der Kunst, haben – leider oder glücklicherweise – kein Recht, mit denselben Mitteln auf den potenziellen Weltbrand zu reagieren, ihm entgegenzuwirken. Denn wir schaffen nicht Realitäten, sondern Möglichkeiten; keine feste Burg, sondern den Boden, aus dem vielleicht morgen etwas entstehen kann. Wie T. S. Eliot sagte:

Für uns gibt es nur Versuche,
alles andere ist nicht unsere Sache.

Dies ist unsere wirkliche Schwäche. Aber darin besteht auch unsere ewige Hoffnung.

Für die ständige Unterstützung unserer hoffentlich nicht ganz vergeblichen Versuche (d. h. meiner sowie anderer Künstler) möchte ich der Stiftung nochmals herzlich danken.

2000

Die Stiftung Bibel und Kultur verleiht ihren Preis für das Jahr 2000 dem Holzschneider DETLEF WILLAND in Würdigung seines künstlerischen Werkes.

Auf der Grundlage biblischer Texte und im Spannungsfeld zwischen Heimat und Fremde deutet er das menschliche Dasein in beeindruckenden Bildfolgen als Wege nach außen und nach innen. Damit leistet er einen herausragenden Beitrag zum Menschenbild unserer Zeit.

Dr. Manfred Saller

Laudatio für den Holzschneider Detlef Willand

Sehr geehrter Herr Professor Dr. Maier,
meine sehr verehrten Damen und Herren,
lieber Detlef Willand,

in der Wochenbeilage der Stuttgarter Zeitung vom vergangenen Wochenende befasst sich Reiner Moritz, Leiter des Verlages Hofmann u. Kampe in Hamburg, mit der Situation des Romans »unter dem unmerklichen Einfluss der Globalisierung auf den Büchermarkt und die Autoren«. Am Ende seiner Überlegungen kommt er unter der Überschrift »Kunst, die nicht bloß zerstreut, wird's immer geben« zu folgenden Schlussfolgerungen.

Wer an die Kraft von Kunst glaubt, an ihre Fähigkeit, sich allen normierten Diskursen zu entziehen und gerade das auszudrücken, was keine andere Form auszudrücken vermag, dem sollte trotz allen bedenklichen Tendenzen nicht bange sein. Kunst, die mehr ist als ein Zerstreuungsmittel, wird weiter existieren, weil ihre Autonomie den wichtigsten Kontrast zum gesellschaftlich-wirtschaftlichen Akzeptierten darstellt.

Die so angesprochene Autonomie mit der seiner Kunst innewohnenden, eigenen, unverwechselbaren Kraft, Ausstrahlung und Wirkung habe ich seit der ersten Begegnung Mitte der siebziger Jahre mit Detlef Willand an ihm selbst, an seiner Art Künstler zu sein und an der Wirkung seiner Geschöpfe, den Holzschnitten und den damit verbundenen Werkprozessen über nunmehr fast zweieinhalb Jahrzehnte selbst erfahren und erleben dürfen.

Hatte er seine frühen Holzschnitte – unabhängig von der Thematik – als Einzelblätter noch im Schaffensprozess in den großen und kleinen Flächenelementen immer wieder fast mosaikartig geschnitten und gedruckt und dabei dem Holz, dem Stock seinen gestaltenden Willen eingeschnitten, so entwickelte er bald und mit tiefem Gespür für das Wesen der Natur des Holzes seine inneren Vorstellungen und Bilder im behutsamen Dialog mit dem Geist im Holz, mit dem Erspüren dieses Geistes, denn: »gegen das Holz geht nichts«, so Willand selbst.

Diese Grundhaltung als eine anhaltend neugierige, mit großer Erfahrung und Ehrfurcht vor dem Gewachsenen verbundene, kennzeichnet seine Arbeit bis heute.

Die Neugier, dem Wesen der Dinge nachzuspüren, den Sinn zu erkennen, thematisiert sich von da aus fast selbstverständlich auch am Thema »Baum« bzw. »Wald«. Der Wald, diese geheimnisvolle, mystische Welt der Natur mit den unendlich vielen Funk-

tionen für den Menschen, der Baum in seinem kaum voll ausdeutbaren Wesen, ist immer wieder Gegenstand seiner künstlerischen Wege. Er selbst sieht das auch auf sich bezogen: »Ich bin«, sagt er, »wie ein Baum, ein Teil in der dunkelfeuchten Erde, der andere im winddurchwehten Himmel«.

»Man muss wahrscheinlich dem Gegenwärtigen seine Geschichte ansehen, wenn man etwas damit anfangen will. Dann gerinnt vielleicht der Augenblick zum Bild.« So beginnt ein Aufsatz von Martin Walser »Über Willands Welt«. Dem Historischen im Gegenwärtigen nachzuspüren, Wege also in das Gewordene hineinzugehen, das ist ein charakteristischer Wesenszug unseres Künstlers und dokumentiert sich in vielen Einzelbildern der vergangenen Jahrzehnte. So nimmt er Personen, Tiere, Dinge, Begebenheiten seines engeren und weiteren Heimatraumes, dem Kleinwalsertal, und darüber hinaus viele Dinge, denen er nachgeht, ja vielfach intensiv forschend nachgeht, mit herein in seine Bildwelt. Der Mäher, die Kuh, die Walserin, der Käser; 1973 entsteht ein erster größerer Zyklus von siebzehn Holzschnitten kleineren Formates mit dem Titel »In's Holz geschnittene Erinnerungen an die Walser als sie noch Bauern waren«, 1979 folgt die sechs Bilder umfassende Serie »Sprichworte aus dem Kleinwalsertal« und 1999 schließlich schafft er eine wundervolle neue Mappe »Allgäuer Sprichwörter« mit zwölf Holzschnitten. In diesen Bildern und vielen anderen seiner Holzschnitte wird deutlich, dass wir als endliche Wesen in Traditionen stehen, ob wir diese Traditionen kennen oder nicht, ob wir ihrer bewusst sind oder verblendet genug sind zu meinen, wir fingen neu an – das ändert an der Macht der Traditionen über uns gar nichts. Wohl aber ändert es etwas für unsere Einsicht, ob wir den Traditionen, in denen wir stehen, und den Möglichkeiten, die sie uns für die Zukunft gewähren, ins Gesicht sehen oder ob man sich einbildet, man könne sich von der Zukunft, in die wir hineinleben, abwenden und uns neu programmieren und konstruieren. Tradition heißt dabei nicht bloße Konservierung, ich meine das auch im künstlerischen Sinne, sondern Übertragung. Übertragung aber schließt ein, dass man nichts unverändert und bloß konservierend belässt, sondern dass man ein Älteres neu sagen, neu künstlerisch gestalten und damit erfassen lernt.

Willand hat in der Auseinandersetzung mit heimatbezogenen Themen seine eigene Sprache, seine künstlerische Formenwelt entfaltet, seine eigene Kunst entwickelt.

Diese tief in ihm angelegte Neugierde, dem Heimatbereich in vielerlei Aspekten zu begegnen, ihn zu erfahren und ihn zu erhalten, führt zu Übertragungen in den Holzschnitt ebenso wie zu echter forschender und dokumentierender Arbeit. Sie umfasste stets seine ganze Person, z. B. im Rahmen eines ihn sehr fordernden, nachhaltigen Einsatzes für Naturschutzbelange im Tal, eine Erfahrung, die ihn vor Jahrzehnten tief prägte. Diese Neugier zeigt sich im Erfassen der in Vergessenheit geratenden Namen der Fluren und Gewanne. In Kürze wird ein Buch von ihm erscheinen, eine Dokumentation in Bild und Wort der teilweise noch bestehenden, die Landschaft des Tales über

Jahrhunderte prägenden Walsersställe. Schließlich ist er Initiator und Mitforscher einer hochinteressanten prähistorischen Ausgrabung am Hohenifen, seinem Heimatberg. Er ist Heimatforscher im Wortsinne. Das sei nur angedeutet. Diese Auseinandersetzung mit seiner Heimat hat nichts zu tun mit Heimattümelei oder anderem modischen Schnickschnack. Klar drückt das Martin Walser aus:

Er träumt nicht einfach sich dahin und dorthin, sondern ist immer bestimmt von dem, was ihm begegnet. Er lässt sich darauf ein. Er sieht der Welt an, was sie ihm bedeutet. Auch er erlebt sich. Aber sich in der Welt. Anstatt Willkür herrscht bei ihm Gegenstandsnotwendigkeit. Sie entsteht dadurch, dass der Künstler die Geschichtsmächtigkeit seines Gegenstandes erlebt und sie nicht in einem peripheren oder nichts als persönlichen oder modischen Stil verspielt, sondern ausarbeitet, wie viel ein Einzelner wiegt angesichts einer Geste oder einer Landschaft, in der sich Geschichte preisgibt.

Wege in die Geschichte, sehr engagiert, wie viele Jünger der schwarzen Kunst vor ihm, einfühlsam und kompromisslos in einem. Gleichzeitig bricht ein anderer Wesenszug – im Leben und konsequent auch in der Kunst – neben dem zeitweiligen Dominieren beim Erfahren des Historischen im Gegenwärtigen und im Nahraum kräftig durch, zu dieser These gleichsam nun als Antithese: das Erfahren von Neuem, das Hinausdrängen aus dem scheinbar Bekannten in die Weite, die Neugier auf Neues. Blätter wie »Via Roma« künden das schon früh an, aber ab Beginn der Achtziger wagt er den Aufbruch zum großen Weg nach Santiago de Compostela, wagt sich in die Ausdeutung biblischer und literarischer Weggeschichten. Der großartige Zyklus »Der Weg« entsteht 1984/85, zuvor »Jona«, dann die »Josefsgeschichte«, die »Geschichte vom verlorenen Sohn«, Bilder zur Winterreise. Insgesamt hat er bis heute achtzehn Bildzyklen geschaffen, eine absolute Seltenheit in der Geschichte des jüngeren Holzschnitts. Allesamt dokumentieren sie existentielle Wege des Menschen, zeigen Veränderungen, Prozesse, dem Holz dabei auf geheimnisvolle Weise verbunden, dem Zauber der Wachstumsspuren und Zellstrukturen behutsam nachspürend.

Das Prozesshafte, Bewegte, bei aller Fixierung des Moments, wird in seinen Drucken ob im Großen, den Schwüngen und bewegenden Linienelementen, oder im Detail, den je sinnbildhaften Kürzeln, im Bild deutlich.

Der Mensch, sich auf den Wegen nach innen wie nach außen verändernd, suchend, diese anthropologische Dimension sei beispielhaft an drei Bildern kurz verdeutlicht.

Zunächst ein Bild aus dem Zyklus »Der Weg«. Es ist das Bild »Am Kreuz von Galzeturu«.

Zwei Beispiele sind die hier ebenfalls präsentierten Pilger: »Der Große Pilger« von 1981 und ein nur in Schwarz gedrucktes großes Bild, ebenfalls »Pilger« benannt, das rund 20 Jahre später entstand. Hier der einerseits vorwärts Drängende, aber auch dem Gewesenen noch Verhaftete, zögernd sich zwar selbst die Richtung gebend, voran-

schreitend. Dann das andere, rund 20 Jahre später entstandene Bild. Ein Mensch, ein Pilger, leicht gebeugt, schreitet, man hat fast den Eindruck bedächtig, ruhig weiter. Fast ist es ein abgeklärtes Voranschreiten. 20 Jahre liegen dazwischen. Zeigt sich vielleicht hier etwas, was Romano Guardini einst in seiner Schrift »Die Lebensalter« so formuliert hat: »Gerade weil man in einem fortgeschrittenen Lebensalter nicht mehr die Illusion des großen Gelingens und der leuchtenden Siege hat, ist man fähig zu vollbringen, was gilt und was bleibt.«

Wege im Lebensumfeld sind das eine, Wege ins Neue, Unbekannte, verbunden mit einer tiefen Sehnsucht, das andere: Die Seidenstraße z. B. ist und bleibt eine Lockung für ihn.

Wer sich so mit dem Wesen der Dinge, der Natur und des Menschen befasst, wird immer wieder verwiesen auf das Transzendente, auf Kräfte und Mächte, die über das Fassbare und Messbare hinaus im Leben wirksam sind. Der Mensch ist eben nach seinem Verständnis auch mit einem Teil »im winddurchwehten Himmel«. Engel als Boten werden thematisiert. Als Mittler sind sie überall, ob sicht- oder unsichtbar, auf dem Wege dabei. Bei ihm sind es kraftvolle, mächtige, helfende, leitende Gestalten, auch mit dem Teufel streitend, den Menschen auf dem Weg begleitend, ungeachtet der Geschichtlichkeit ihrer Vorbilder, des Anachronismus ihrer Bildsprache.

Im Gegensatz erst zeigt sich bei Willand die Ganzheit. Aus der Spannung der Polarität heraus speist sich die Ästhetik seiner Bildwelten, definiert der Künstler sein Bild vom Menschen, nimmt es an, akzeptiert, dass es Gutes und Böses in einem Leben gibt, dass alles nicht in Harmonie, wohl aber im Gegensatz zusammengehört.

Existenzmuster seien seine Bilder, hat Martin Walser im vorher genannten Aufsatz gesagt, Sinnbilder des Lebens kann man auch sagen. Die im Menschen angelegten archetypischen Bilder des Weges, der Veränderung, der Polaritäten über seine Holzschnitte ans Licht gebracht zu haben, darin liegt für ihn auch der moralische Anspruch seiner Kunst. Er, der sich immer intensiv in die Philosophie hineinbegeben hat und hineinbeigt, von Aristoteles bis Wittgenstein, beeindruckt durch die Authentizität seiner eigenen Existenz, die ausstrahlt in seine Bildwelten, die zeigt, wie er unbeirrbar, nicht von willkürlichen Modeerscheinungen beeinflusst, seine Bildwelten über die Natur des Holzes ans Licht bringt. Er bedient sich dabei des Holzes, diesem ursprünglichen, natürlichen Material, und bedient sich der elementaren handwerklichen Techniken des Anreißens, Schneidens, Einfärbens und Druckens. Durch diese künstlerische Technik gewinnt der Holzschnitt seine natürliche Distanz zur Ästhetik der Spontanität, eine Distanz gegen die rasche Malhand. Dagegen steht die Härte des Holzes und die in ihm gegebenen Möglichkeiten, stehen die einzelnen, zeitlich aufeinander folgenden Phasen des künstlerischen Prozesses.

Abschließen möchte ich mit Bemerkungen, die der Physiker und Nobelpreisträger Werner Heisenberg in seiner Schrift »Schritte über Grenzen« zur Aufgabe der Kunst gemacht hat. Hier heißt es: »Im Gegensatz zur Wissenschaft, die erklären, verständlich machen will, soll die Kunst darstellen und den Grund menschlichen Lebens sichtbar machen.« Drängt aber kein neuer Inhalt zur Darstellung, so fehlt nach Heisenberg der Boden, auf dem Kunst wachsen kann. Heisenberg konstatiert für unsere Zeit ein Streben nach Entstaltung in der Kunst und beschreibt dieses Phänomen als Entfremdung von der Wirklichkeit, als Verlust von personalen und sachbezogenen Kontakten. Gegen diese Tendenz hilft seiner Meinung nach kein Experimentieren mit neuen Formen, computergesteuerten Kompositionsverfahren und dergleichen. Wo kein Inhalt mehr nach Gestaltung drängt, so formuliert er abschließend, hilft es nicht, neue Formen zu erfinden. Vielmehr können neue Formen nur aus neuen Inhalten entstehen.

Ich denke, die besondere Leistung des Künstlers Detlef Willand liegt gerade darin, dass er in authentischer Weise und auf überzeugende künstlerische Art Wege des Menschen nach innen und außen sinnhaft über seine Bilder erfahrbar gemacht hat. Hier hat er seinen herausragenden Beitrag zum Menschenbild in unserer Zeit geleistet.

