

²⁸ aaO. 227 f.²⁹ vgl. aaO. 228.³⁰ aaO. 236.³¹ Originaltitel: Nadeje ze skepse (Dialogy 9) (Praha 1969). Wir zitieren nach der deutschen Ausgabe: Hoffnung aus der Skepsis (München 1970).³² Eine «praktische Idee» ist für Gardavsky eine gewisse Einstellung oder Geisteshaltung, eine stillschweigende Voraussetzung des menschlichen Denkens und Handelns, die von der betreffenden Gesellschaftsgruppe nie in Zweifel gezogen wird, sondern ihre gesamte Tätigkeit bestimmt. Vgl. S. 22 mit Anm. 6.³³ Vgl. aaO. 23.³⁴ aaO. 32 f.³⁵ aaO. 35 f.³⁶ aaO. 36 f.³⁷ ebd.³⁸ aaO. 58 f.³⁹ aaO. 60.⁴⁰ aaO. 56 f.⁴¹ aaO. 71.⁴² ebd.⁴³ aaO. 73.⁴⁴ ebd.

Übersetzt von Dr. August Berz

KAREL SKALICKY

geboren am 20. Mai 1934 in Hluboká (CSSR). Er studierte an der Universität von Prag und an der Lateran Universität, ist Lizentiat der Philosophie, Doktor der Theologie, Professor an der Theologischen Fakultät der Lateran Universität. Er ist Direktor der Zeitschrift für Philosophie und Theologie «Studie», er veröffentlichte einen Kommentar zu «Gaudium et spes», Beiträge über den revisionistischen Marxismus (Bloch, Cardavský), die Theologie der Entwicklung und die Hermeneutik.

Marc Alyn

Anwesenheit und Abwesenheit Gottes in der Literatur von heute

Als Kunst des Sprechens ist die Literatur der Ort, wo das Geistige sich in erster Linie kundgibt. Im Schritt der Silben kommt das Absolute auf uns zu, indem es unendliche Weiten des Schweigens durchmißt. So wie der Mensch zwei Reichen angehört, dem Diesseits und dem Jenseits, dem Zeitlichen und dem Ewigen, gibt es ein zweifaches Wort: einmal den einfachen *Kode*, das von allen Mündern Babylons – wenn man dieses geschichtlich nimmt – verwendete Kleingeld von Zeichen; auf der Gegenseite bleibt es das *Wort*, das im Urbeginn das Licht hervorrief, und erinnert sich noch daran – wie noch heute diese verwunderlichen kleinen Brandherde von Bildern und Rhythmen bezeugen, die sich an den vier Ecken der Vokabeln sozusagen von selbst entzünden und die wir, mangels eines weniger unbestimmten Ausdrucks, *Poesie* nennen.

Da sie an eben der Stelle steht, wo das Sichtbare und das Unsichtbare sich überschneiden, stellt die Sprache den idealen Übermittler des Göttlichen dar. Ein unablässiger Wortkreislauf verbindet den

Himmel mit der Erde. Die Propheten schaffen in sich eine Leere, um das Wort auffangen zu können, das sie in der Folge unter den Menschen erschallen lassen. Und umgekehrt ist das Gebet das Wort der Seele, die sich bemüht, wieder zum Schöpfer aller Worte emporzuklimmen. Darum kann alles, was im sprachlichen Bereich über die gewöhnliche Mitteilung hinausgeht, zumeist unbewußt zum Träger von *Zeichen* werden, die den Weg (den Grad der Anwesenheit oder Abwesenheit) des Göttlichen in unserem Umkreis abstecken. Unter diesem Horizont besehen, gelangt die Literatur auf einer gewissen Höhe oder in einer bestimmten Tiefe zu einer Bedeutsamkeit, die über ihre Bedeutung als Kulturelement, Zeugnis oder Unterhaltung unendlich weit hinausgeht, da es sich hier um den Dialog des Geschöpfes mit seinem Schöpfer handelt. Eine ungeheure Perspektive!

Im Abendland beseelte und färbte das Christentum das alltägliche Leben, von den geringfügigsten Gesten bis zu den bedeutsameren Taten. In den ländlichen Gebieten kamen einem die Kirchen als die Stellen vor, an denen das Jenseits an der Oberfläche der irdischen Wirklichkeit verankert ist.

Nur mit Mühe können wir uns diese lebendige Nähe des Heiligen vorstellen, da die Geschichte der abendländischen Spiritualität in unseren Augen auf den allmählichen Rückzug der unmittelbaren, greifbaren Zeichen des Göttlichen hinausläuft. Um sich zu läutern, um zu wachsen, um sich aus dem tauben Gestein abergläubischer Vorstellungen und bloßen Brauchtums herauszuschälen, hat sich der Gottesgedanke so sehr intel-

lektualisiert, daß er einen immer ansehnlicheren Teil der Menge der Gläubigen in ehrfurchtsvoller Distanz hält. Weil es ein so schwieriges Unterfangen ist, sich ihm anzunähern, wurde Gott zur Sache einiger Weniger; infolge seiner kosmischen Dimensionen gab er sein familiäres Gehaben auf; er entfernte sich. «*Der Himmel entfernt sich*», wird Mallarmé sagen in einem dunkeln Ton des Jubels, der offensichtlich eine enttäuschte Hoffnung überönen soll. Die gesamte neuere Literatur beschreibt (deutlich oder unbewußt) diese umgekehrte Epöpe: das Zurückgleiten Gottes in die Unendlichkeit und die Einsamkeit der an nichtige Objekte ausgelieferten Menschheit.

Die Entwicklung des Gottesgedankens entspricht einem *Umsturz des Menschen* und des Planeten, der ihn trägt. Der Übergang von einer Agrargesellschaft zu einer Industriegesellschaft hat zur Folge, daß die Empfindungsstrukturen desjenigen, der ihn durchmacht, beträchtlich geändert werden. Nach Jahrtausenden relativer Stetigkeit entdeckt die Menschheit in eben dem Moment, wo sie diese abzurichten beginnt, die Geschwindigkeit (des Tuns und der Ortsveränderung), die nicht nur die Landschaften, sondern auch die Ideen umgestaltet. Ist es denn für die Beurteilung einer Landschaft – vom ästhetischen oder irgendeinem andern Standpunkt aus – gleichgültig, ob man sie sich zu Fuß gemächlich erwandert oder ob man sie in einem Auto durchrast? So kann auch eine Menschheit, die in eine immer rasendere Bewegung versetzt wurde und nicht mehr über die nötige Zeit verfügt, um ihre metaphysischen Meßsysteme zu berichtigen, Gott nicht mehr gleich beurteilen. Man macht die verblüffende Feststellung, daß die ersten *Symptome der Abwesenheit*, ja sogar *des Todes Gottes* mitten im 19. Jahrhundert auftauchen, zu Beginn der Industriekultur. Wenn die geschwätzigsten Romantiker dem Optimismus huldigen und in der Fabrik ohne weiteres die Kirche einer Religion des Fortschritts erblicken, sagen andere im Gegenteil eine zunehmende Versklavung des Menschen durch die Maschine, d. h. im Grunde durch die Materie voraus. Einzelne gehen so weit, daß sie es als Lüge (zum mindesten als Illusion) hinstellen, der Maschine die Macht zuzuschreiben, den Menschen frei über das Kostbarste verfügen zu lassen, das er besitzt: seine Zeit. Sie wittern bereits das Verhängnisvolle des modernen Wirtschaftssystems, das den einzelnen Menschen erbarmungslos in einem Labyrinth eingesperrt hält, im Labyrinth einer Produktion, die unablässig gesteigert werden muß, und eines Kon-

sums, der durch die Strategie der «Bedürfnisweckung», durch die Werbung künstlich hervorgerufen wird. Auf der einen Seite wächst das materielle Wohlbefinden in verblüffenden Proportionen, auf der andern Seite breiten sich die Angst und das Gefühl der Sinnlosigkeit mit der Schnelligkeit eines Steppenbrandes in den Seelen aus. Das Individuum könnte nun endlich sich selbst behaupten, aber es wird alsbald von der anonymen Masse in Beschlag genommen, die einen solchen Druck auf es ausübt, daß es schließlich nur noch sehr unklar um die Konturen seiner Persönlichkeit weiß. Und vor allem macht sich der Zeitmangel grausam bemerkbar. Die Maschine und ihr Produkt verfolgen den Menschen selbst in seiner Freizeit und im Schlaf. Dann stellen gleißende, seltsame, stumme Götter aus Plexiglas, farbig lackiertem Blech, Chromverzierungen, Nylon, synthetischem Leder sich vor uns hin, kalte Idole, zu denen der Weihrauch eines sterilen Kultes aufsteigt. *Da der Mensch für die Dinge lebt, wird er nach und nach selbst zu einer Art von Objekt.*

Im Gegensatz zu einer weitverbreiteten Meinung ist die schreckliche philosophische *Hypothese des «Todes Gottes»* nicht das Werk Nietzsches, sondern eines früheren deutschen Dichters, des Romantikers *Jean Paul*, der in einem Traumgesicht von 1789 das schreckliche Gemälde einer ihres Schöpfers beraubten Schöpfung entworfen hat:

«Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstraßen durch die Wüsten des Himmels; aber es ist kein Gott ... Und als ich aufblickte zur unermesslichen Welt nach dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen Augenhöhle an ...».

Später wird der Dichter notieren, daß dieses Traumgesicht ihm «mit Grausen vor der Seele vorbeifuhr» und daß er es «bebend» niederschrieb.

Diese Dichtung übte auf die französischen Romantiker einen starken Einfluß aus. Als erster ließ sich *Gérard de Nerval* von ihr inspirieren in seinem «*Christ aux oliviers*». Dieses Gedicht de Nervals führt uns einen verzweifelten, im Stich gelassenen Christus vor Augen, der seinen «undankbaren Freunden» zuschreit:

«Brüder, ich betrog euch: Abgrund, Abgrund, Abgrund!

Gott fehlt am Altar, wo ich das Opfer bin ...

Es gibt Gott nicht! Gott ist nicht mehr! –

Doch sie schliefen noch immer ...»

Über das gleiche Thema verfaßt *Vigny* «*Le Mont des Oliviers*». Hier aber wird Gottes Dasein nicht

in Frage gestellt, sondern es geht um sein Schweigen und sein Fernsein:

«Aber der Himmel bleibt schwarz, und Gott antwortet nicht». Mit «Le silence» ist der Text Vignys betitelt, der den vorhergehenden weiterführt und einen stoischen Schluß an ihn anfügt:

«Der Gerechte wird die Abwesenheit mit Verachtung strafen und auf das ewige Schweigen der Gottheit nur noch durch ein kaltes Schweigen antworten.»

So ist der Ring geschlossen. Das ganze Vokabular des modernen Preisgegebenseins («Abwesenheit», «Schweigen», «Tod») ist bereits im 19. Jahrhundert geschmiedet worden. Wir werden von jetzt an auf Schritt und Tritt ähnlichen stacheligen Worten begegnen, die auf unsern Weg gestreut sind.

Wir dürfen jedoch nicht glauben, die Literatur beschränke sich einfach auf die reine Feststellung, daß das Sakrale zurückgeht (oder verschwindet). Von Rimbaud bis zu Gerard Manley Hopkins erhält im Gegenteil das geistige Suchen oft das Gepräge einer *Auseinandersetzung der Seele mit ihrem Gott*, der sich zurückziehen scheint. Von diesem Gesichtspunkt aus ließe sich die Allegorie des Ringens Jakobs mit dem Engel höchst treffend auf das innere Abenteuer anwenden, das seit einem Jahrhundert zahlreiche Dichter erleben. Was beabsichtigen denn diese «ungeheuren Arbeiter», von denen Rimbaud spricht, wenn nicht die Mauer von Eisen, Beton und Zynismus zu durchbrechen, die sich zu einer Wand zwischen dem Geschöpf und dem Absoluten verdickt hat? Selbst das Suchen nach einer Hölle («Die Hölle», sagt Barbey d'Aureville, «ist die Hohlform des Himmels») auf den Wegen des Hellsehens, der Erotik («Entfesselung aller Sinne») oder der «künstlichen Paradiese» der Droge zeugt schließlich von einem enttäuschten hochgemuten Streben nach einem Anderswo, das sich verweigert. Ungaretti bringt diese Präsenz des Göttlichen bei Autoren, die es leugnen, ausgezeichnet zum Ausdruck: «Und doch liegt im Gesang dieser modernen Dichter, besser gesagt parallel zu den Modulationen ihres Gesangs, ein Gespür für das Heilige, nach dem dieser Gesang umsomehr dürstet, je tiefer er sich dem Göttlichen fremd fühlt.»

Eines ist gewiß: Mit wenigen Ausnahmen (Rilke und Milosz mit ihrer Milde, Claudel mit seiner inspirierten Heftigkeit) ist die Geisteslandschaft von heute, wie sie die Schriftsteller schildern, negativ,

düster, wüstenartig und beängstigend. Wenn die *Surrealisten* eine Hoffnung in der Gesellschaftsumwälzung, in der Psychoanalyse oder in den magischen Praktiken finden, tragen sie dazu bei, den Menschen noch mehr in der Welt der Materie festzunageln, indem sie das Unbewußte, den Zufall und den Traum mit dieser in Zusammenhang bringen. Für André Breton «ist das Jenseits, das gesamte Jenseits in diesem Leben hier», was darauf hinausläuft, aus dem Surrealen lediglich eine höhere Stufe in der Wirklichkeitstufung zu machen, die, weil sie keineswegs zu Gott führt, im Grunde nirgendwo hinführt.

Auf der dem Surrealismus entgegengesetzten Seite will *Paul Valéry* sogar vom Traum nichts wissen; er erhitzt sich nicht für bloße Chimären und hält Gott für ein Problem im mathematischen Sinn. Er wirft Pascal vor, er habe seine Zeit vergeudet, um die Religion zu verteidigen und aufzupolieren, und dabei hätte er doch die Algebra vervollkommen können. Die berühmte «Nacht von Genua», die Valéry erlebt hat, ist in gewissem Sinn das Gegenstück zur Erleuchtung Pascals: ein umgekehrtes «mystisches» Erlebnis, das ihm den Primat des Nichts im Universum offenbart. Man sieht, welcher Weg zurückgelegt wurde, seitdem Mallarmé erschauert war, als er von Gott als «diesem bösen alten, endlich abgeworfenen Gefieder» sprach. Bei Valéry gibt es kein Ringen mit dem Engel; er beschränkt sich auf die Bemerkung, daß es den Engel nicht gibt und daß jeder Griff nach ihm ins Leere ginge.

Der *Existentialismus* Sartres geht noch entschiedener von einem – wenn man so sagen kann – atheistischen Glaubensbekenntnis aus. Nur um des theatralischen Effektes willen schafft *Sartre* in «Les Mouches» («Die Fliegen») die Tyrannengestalt Jupiters und übernimmt er in «Le Diable et le Bon Dieu» («Der Teufel und der liebe Gott») die Behauptung Jean Pauls und Nietzsches: «Gott ist tot. Gott bleibt tot.» Es handelt sich dabei bloß um Ideen, denen um einer zum voraus abgeurteilten Sache willen Leben eingehaucht wird. Sartre denkt ja nie im Ernst an das Verschwinden eines Gottes, der in seinen Augen nie existierte außer in der angsterfüllten Einbildung des Menschen. Wenn Orestes die berühmte Tirade rezitiert: «Du bist der König der Götter, Jupiter, der König der Steine und Gestirne, der König der Meereswogen. Aber du bist nicht der König der Menschen», so ist das offensichtlich mehr rhetorischer Überschwang als eine wirkliche Behauptung, gesteht doch Sartre seiner bloß in Worten bestehenden

Gottheit keinerlei Herrschaft zu, auch nicht die über die Gestirne, die Elemente und Dinge.

Weniger komplex und «sensibler» ist die Haltung von *Camus*, der ebenfalls um des Menschen willen von Gott nichts wissen will, aber mehr in einer moralischen als philosophischen Perspektive. «Ich werde bis zum Tod mich weigern, eine Schöpfung zu lieben, worin die Kinder gequält werden.» Das Übel wird bei *Camus* ausschließlich Gott angelastet, einer etwas kurzschlüssigen Dialektik entsprechend, die sich so zusammenfassen läßt: Wenn Gott existiert, so ist er allmächtig; nun aber plagen das Leid und das Übel die Unschuldigen, die «Gerechten» allüberall auf Erden; somit ist das Übel das Werk Gottes nur allein schon deshalb, weil er es zuläßt. Zweifellos ist dieses Denken hochgemuter als das von Sartre, aber auch weniger logisch, bietet doch Sartre dem Menschen als Ersatz für die Gnade, deren er ihn beraubt, die Revolution an, während ihm *Camus* nur die Revolte anbietet, die kaum mehr als eine edle Regung des Unwillens des individuellen Gewissens darstellt und somit ein ineffizientes Verhalten ist. Als Mensch der «richtigen Mitte» entscheidet sich *Camus* nie total; er setzt auf die Erde, aber illusionslos, und schafft dabei, bei *Caligula*, den Durst nach «etwas, das vielleicht irrsinnig, aber nicht von dieser Welt ist». In der Sprache der modernen Politik würde man diese Haltung «Zentriismus» nennen. Übrigens stand es zu erwarten, daß «das Denken des Midi» sich im Zentrum ansiedelt, wie die Ziffer zwölf in der Mitte des Zifferblattes steht.

Eines der für die Geisteskrise des 20. Jahrhunderts charakteristischen Werke ist das mysteriöse, pathetische *Werk Kafkas*, dessen Einfluß sich weiterhin bis an die Grenzen der heutigen Literatur erstreckt, selbst wenn die Abhängigkeit (nachdem der Symbolgehalt assimiliert ist) indirekt geworden ist. Hat sich die Welt plötzlich darangemacht, den Phantomen Kafkas zu gleichen? Oder aber war dieser ein Prophet, der auf der Ebene der Gedanken und Empfindungen die düsteren Entwicklungen der künftigen Geschichte vorauslernt hat? Niemand weiß dies, da *Kafka* sich mit keinem andern Schriftsteller der Vergangenheit oder Gegenwart identifiziert.

Von Kind an ist *Kafka* allein, jedes Kontaktes mit seinen Familienangehörigen beraubt, zur Selbstmitteilung nicht imstande. Die Worte, die er in sich trägt, sind keineswegs Dialogelemente: sie würden nicht verstanden; man muß sie verdrängen, bis man sie der Tinte und dem Papier

anvertrauen kann. Denn wenn *Kafka* sich ausschweigt, den Schlüssel dreimal umdreht, um sich in sich selbst wie in einer Festung, die zum Gefängnis wird, einzuschließen, so darum, weil er nur negative Worte hervorzubringen vermag, die diejenigen, die zu nennen absurd wäre: die ihm Nahestehenden, verrückt machen würden. Er hat sich von vornherein als den blinden Passagier eines Universums erkannt, worin der Schein der oberste Wert ist, den man um jeden Preis retten muß, um nicht die Existenzmechanismen zu zerstören. Er denkt: Ich muß mich daranmachen, physisch meinem Denken zu gleichen, dann werden diejenigen, die mich zu lieben vorgeben, sich über mich entsetzen und mich voller Grausen von sich weisen. Was ist das für eine «Liebe», die beim ersten Hindernis aufhört und zu Haß wird, weil an der Oberfläche eines sterblichen Fleisches einige Schuppen und Fühler zum Vorschein kommen? Von dieser Feststellung ausgehend, prüft *Kafka* das Schauspiel der dem Augenschein ausgelieferten Welt und er verwendet auf diese Beobachtung eine solche Lauterkeit des Blicks, daß seine Schilderungen nicht die eines Menschen zu sein scheinen, sondern die eines Vogels, der unsern Planeten überfliegt. Was erblickt er? Ein Chaos von Gesten, von Anläufen zum Nichts, einen Wirrwarr von Einsamkeiten, die sich vergeblich miteinander zu verbinden suchen, um der Furcht ein Ende zu machen, der eigentlichen Grundfeste der Kreatur, dem einzigen Fixpunkt dieses Lebensrades, das selbst zerschellt, indem es die andern zermalmt.

Und doch ahnt man in dieser Absurdität eine Ordnung. Von ferne scheint jemand den Vollzug der Strafe, die über die Menschen kommt, zu überwachen. Und muß es nicht so sein, daß diese Verdammnis von einem Gericht herrührt? Gäbe es in diesem Fall irgendwo ein Gericht, ein schriftlich niedergelegtes Gesetz, Advokaten und – wer weiß? – Möglichkeiten zu appellieren, ein Urteil rückgängig zu machen, zu begnadigen? Denn es wäre nicht logisch, zu denken, jeder könne um einer kollektiven, fast vergessenen Schuld willen in die gleiche «Strafkolonie» eingewiesen werden. Darum muß man sich unverzüglich auf die Suche nach dem unsichtbaren Gericht machen, das entscheiden wird. Die Seele verlangt, daß ihr «Prozeß» eröffnet werde.

Doch der Richter ist unzugänglich, ganz fern, verloren in diesem Labyrinth von Gängen, Sälen, Büros, Zellen, die den Gerichtshof bilden. Er ist ebenso unberührbar wie der Kaiser in der Erzählung «Die chinesische Mauer», dessen Botschaft

zwar vom Palast an jeden Untertanen ergeht, aber, bevor sie diesen erreicht, einen so weiten Weg zurücklegen muß, daß der Adressat sicherlich sterben wird, ohne daß er den Brief empfangen hat ...

So steht bei Kafka der «Tod Gottes» keineswegs fest, was diesem Werk den Charakter absoluter Verzweiflung nimmt, den man ihm allzuoft zuschreiben wollte. Gewiß hat niemand mit seinen leiblichen Augen den Richter oder Kaiser gesehen, aber man ahnt seine schreckliche, ewige Gegenwart in einer entlegenen Region des Unendlichen. Gott schweigt auch nicht; er ist lediglich von der Menschheit so weit weg, daß sein Wort immer nur entstellt zu ihr gelangt, weil seine Stimme eine so lange Reise durch die Räume zurücklegen mußte. Die absolute Schönheit – welche Gerechtigkeit ist – ist für den Menschen um den Preis seiner Leiden und unermüdlicher Geduld erreichbar: ruft man sie mit dem richtigen Wort herbei, nennt man sie beim richtigen Namen, so kommt sie.

Die diesem Aufsatz gesetzten Grenzen erlauben es mir nicht, die Erforschung dieses entscheidenden Problems weiter voranzutreiben. Man müßte sich z. B. noch fragen, welchen Sinn das Warten bei Becket hat (Godot ist allem nach Gott, wie sein Name es nahelegt) und die üppige Vermehrung bei Ionesco (die Worte, die Nashörner und der sich aufblähende Kadaver in «Die Nashörner»). Dergleichen würde eine Analyse der Sprache der heu-

tigen Dichtung zum Vorschein bringen, wie besitzen diese von der Abwesenheit, vom Schweigen und vom weißen Blatt ist und wie sie zugleich die seltsame Absicht hat, das Verbum auf seine materiellen Bestandteile zu beschränken. Was für ein Heilmittel gibt es für diesen Geisteskrebs, von dem unsere Epoche befallen ist? Ein großer Dichter, T. S. Eliot, sagt es uns: «Die Welt sucht gegenwärtig, eine nichtchristliche Geisteshaltung zu erarbeiten. Das Experiment wird mißlingen, doch müssen wir beim Warten auf dieses Scheitern viel Geduld an den Tag legen müssen. Trotzdem müssen wir die Zeit auskaufen, um den Glauben während der düsteren Zeiten, die im Kommen sind, am Leben erhalten zu können, um die Kultur zu erneuern und wiederaufzubauen und um die Welt vor dem Selbstmord zu retten».

Übersetzt von Dr. August Berz

MARC ALYN

geboren 1937 in Frankreich, Dichter und Schriftsteller, Träger des Preises «Max Jacob» für seine erste Gedichtsammlung «Le Temps des autres» (Seghers), war Kritiker am «Figaro littéraire» und am «Figaro», veröffentlichte zahlreiche kritische Werke vor allem über François Mauriac, Gérard de Nerval, Dylan Thomas. Er gründete und leitete während sechs Jahren die Sammlung «Poésie» im Flammarion Verlag (Paris), veröffentlichte verschiedene Gedichtsammlungen (Délébiles [1962], Nuit majeure [1968], Infini au-delà [1972]), einen Roman (Le Déplacement [Flammarion]), ein Theaterstück (Le Grand Labyrinthe [1971]) und bereitet eine Anthologie der spirituellen Poesie in französischer Sprache vor.