

Karl Eibl

SELBSTBEWAHRUNG IM REICHE LUZIFERS?

Zu Stefan Andres' Novellen "El Greco malt den Großinquisitor" und "Wir sind Utopia"

Keine Heldengeschichte ist im Folgenden zu erzählen, aber auch keine Denunziation ist vorzunehmen. Stefan Andres ist ein Beispiel jener Tradition humanistischer deutscher Geistigkeit, deren Glanz in der Kraft der Reflexion und des moralischen Widerstands liegt und die gleichwohl ständig in der Gefahr schwebt, diese Kraft um den Preis der Realitätsabwendung und Widerstandsunfähigkeit zu erkaufen.

1. 'Christlich', 'Widerstand', 'Literatur'

'Christlich' und 'Widerstand' sind Wörter, die sich wegen ihrer Geräumigkeit gut als Rahmenthemen eignen, aber aus demselben Grund beim Versuch genauerer Verwendung zu schillern beginnen. Auch der gleich vorzustellende Großinquisitor Nino de Guevara war ein 'Christ', und sein Geschäft galt ihm als 'Widerstand' gegen das um sich greifende Verderben des Ketzertums. Die Situation verschärft sich, wenn in diesem Zusammenhang gar noch von 'Literatur' die Rede sein soll, von 'Literatur' nicht bloß im Sinne des Niedergeschriebenen, sondern im Sinne von 'Dichtung'; denn es ist konstitutiv für diese Welt erfundener Geschichten, daß sie sich wegen ihrer Vieldeutigkeit der dogmatischen Festlegung religiöser oder politischer Art immer wieder entzieht. Es sei deshalb erlaubt, den folgenden Ausführungen über Stefan Andres zwei Bemerkungen allgemeinerer Art vorauszuschicken.

Die Exempelfigur, die das frühe Christentum für die Haltung gegenüber einer als böse identifizierten Staatsmacht zur Verfügung stellt, ist nicht der Saboteur oder der Attentäter, sondern der Märtyrer, und zwar sowohl der glorreiche Bekenner wie, sozusagen mit sozialer Komponente, der barmherzige Helfer der Verfolgten, der darüber selbst zum Verfolgten wird. Und

die überlieferte frühchristliche Form der Konspiration in den Katakomben zielte nicht auf einen Umsturz der bestehenden Verhältnisse, sondern auf die möglichst ungestörte Pflege jener Gesinnungen und Riten, die zum Heil notwendig waren.¹ Auf diese Orientierungsmodelle haben sich Christen immer wieder verwiesen gesehen, wenn ihre Überzeugungen von denen der – meist ebenfalls christlichen – Machthaber abwichen. Auch die Katakomben der christlichen 'inneren Emigration' während der Naziherrschaft waren eher *Überstehensgemeinschaften* als *Widerstandsgruppen*. Das politische Instrumentarium des organisierten Katholizismus, das sich im Kulturkampf gegenüber einem *autoritären* Regime so gut bewährt hatte, blieb gegenüber einem *totalitären* stumpf, und der Protestantismus besaß überhaupt kein vergleichbares Instrumentarium. Insofern war die Disposition zu offensivem Widerstand bei Christen von vornherein geringer als etwa bei Marxisten, die den 'Faschismus' als letztes Stadium des Kapitalismus interpretieren konnten, so daß ihr aktiver Widerstandskampf ein Teil des eschatologischen, definitiv 'letzten Gefechts' wurde. Der Christ war nur von Fall zu Fall, in Einzelsituationen, gefordert. Selbst der bescheidener hoffende aufklärerische Humanist, der an den Fortschritt der Menschheit glaubte, hatte einen weit aktivistischeren geschichtsphilosophischen Deutungsrahmen zur Verfügung als jene Überzeugung, die z. B. Stefan Andres einmal ausgesprochen hat: "Der Christ hat, überspitzt gesagt, keine geschichtliche Neugier mehr. Nach der Stunde auf Golgatha kann nichts mehr geschehn, was die Welt noch wesentlich verändern könnte."²

Meine zweite Vorbemerkung bezieht sich auf Dichtung. Mir scheint, daß gerade bei der Beurteilung der Literatur des Exils und des Widerstandes zuweilen viel zu direkt nach Gesinnungs-Inhalten oder 'Haltungen' gefragt wird, als sei Dichtung nur biographisches Zeugnis oder eine beliebige, auf direkte Stellungnahmen befragbare Sparte der politischen Publizistik. Es ist wohl kein Zufall, daß die Erforschung der Literatur von 1933 bis 1945 vielfach Züge aufweist, die stark an den literaturwissenschaftlichen Positivismus des 19. Jahrhunderts erinnern, nämlich an dessen Verknüpfung von biographistischer Faktensammlung und politisch-moralischer Beurteilung der Gesinnung von Autoren; die literarischen *Werke* hingegen werden vielfach zu bloßen Epiphänomenen. Vielleicht entspricht das dem Gegenstand, vielleicht ist unter einem solch unmittelbaren Druck der Zeit tatsächlich wenig entstanden, was heute noch unter literarischem Gesichtspunkt von Belang wäre, so daß an die Stelle der literarischen Analyse die politische zu treten hat. Aber auch diese muß, wenn sie den Gegenstand nicht verkürzen und

verfehlen will, dessen Spezifik, d. h. die besondere Konstitution und die besondere Rolle von *Dichtung* – gleich welchen Ranges, der Begriff ist hier wertneutral gemeint – im menschlichen Gefühls- und Gedankenhaushalt berücksichtigen.

Gewiß ist es ein honoriges Unterfangen, wenn ein Autor Geschichten erzählt, um die Herzen der Menschen für die Demokratie und gegen die Tyrannei einzunehmen. Das ist die Position des alten Gottsched, der meinte, am Anfang der poetischen Produktion stehe immer ein moralischer Lehrsatz, den der Poet seinem Publikum auf eine sinnliche Art einprägen will. Aber seit wenigstens zweihundert Jahren gibt es daneben eine andere Funktion von Dichtung – ich nenne sie im Gegensatz zur ersten, 'subsidiären', die 'komplementäre' –, die nicht nur Medium einer grundsätzlich auch anders zu übermittelnden Botschaft, sondern eine eigenständige *Methode der Realitätsverarbeitung* ist. Sie gibt keine Rezepte, formuliert keine umstandslos zu befolgenden Haß- oder gar Handlungsanweisungen, sondern konstituiert einen modellhaften Raum der Verständigung und Reflexion, ja gelegentlich ist sie nichts anderes als wohlformulierte Ratlosigkeit, die nur eines will: Durch Formulierungsversuche das andernfalls im Grauen des Sprachlosen Verbleibende bannen und humanisieren, der Reflexion darbieten. Solche Dichtung gibt keine Alternativlösungen, taugt kaum zur Unterstützung von Aktionen, ist mithin ebenso unattraktiv unter dem Gesichtspunkt der Ereignisgeschichte wie unter dem eines Interesses an der Einordnung in die Heroengeschichte einer politischen Partei. Aber als Instanz der komplementären Problemformulierung steht sie immer und grundsätzlich in einer strukturellen Opposition zu allen heilsverheißenden Herrschaftsroutinen. Sie ist, unter anderem, die Literatur der Hilflosen, die in den Katakomben des Geistes zur Tatenlosigkeit verdammt um eine Deutung von Geschehnissen ringen, die sie nicht mehr beeinflussen zu können glauben. Wenn man solche komplementäre Literatur als illegitim beiseite schiebt, weil man für jeden Fall schon das richtige Handlungsrezept zu haben meint, dann braucht man sich mit der christlichen Literatur in Widerstand und Exil gar nicht erst zu befassen. Man verfehlt dann aber eine ganze Dimension des Literarischen, des Menschlichen und der historischen Realität.

2. Stefan Andres

"Die besondere Schwierigkeit meiner Lage bestand darin, daß ich kein Jude,

kein Marxist und auch kein verfolgter Katholik war" – diese Selbstauskunft von Stefan Andres³ klingt fast zynisch, denn viele, die nicht mit dieser 'besonderen Schwierigkeit' zu kämpfen hatten, mußten dafür mit ihrem Leben büßen. Akzeptabel wird sie erst, wenn man bedenkt, daß die Haltung gegenüber dem Nazi-Regime für den Nicht-Verfolgten zum individuellen Gewissensproblem wurde, zur Frage des 'Widerstandes' gegen eine Verführung. Denn wie für die meisten Bürger hatte der neue Staat auch für Andres Versuchungen, d. h. Chancen zum Avancement parat: Sein Erstling "Bruder Luzifer" (1933) wurde u. a. als Roman des "Lebensmenschen" gedeutet, der dem "Geistmenschen" gegenübergestellt wurde.⁴ Mit dem Roman "Die unsichtbare Mauer" (1934), der am Beispiel des Baus eines Staudammes im Drohtal bei Trier, der Heimat von Andres, die Konfrontation der bäuerlichen Welt mit der modernen Technik behandelt, und mit den "Moselländischen Novellen" (1937) errang er sich durchaus Ansehen bei der offiziellen Literaturkritik, die ihn als 'Blut- und Bodendichter' einordnen konnte. Sogar der 'Völkische Beobachter' gab ihm die Ehre und pries ihn als Anti-Intellektualisten.⁵ Hermann Pongs allerdings witterte die Möglichkeit eines gravierenden Mangels, nämlich der "Abkehr vom Politischen", der "Rückwendung zum Individuellen".⁶

Zwei 'besondere Schwierigkeiten' waren es dann doch, die Andres gegen solche Versuchungen feiten. Die erste: Seine Frau war 'Halbjüdin'. Die zweite: Eben dieser Hang zum 'Individuellen', der eng mit seiner religiösen Haltung zusammenhängt. Elfjährig war er, zum Priester bestimmt, in die spartanische Zucht eines Jesuiten-Kollegiums geschickt worden. Als er hier scheiterte, wurde er, fünfzehnjährig, zu den Barmherzigen Brüdern gegeben. Mit neunzehn Jahren sollte er zum Lehrer verwahrloster Jugendlicher ausgebildet werden, – in einer Zeit, in der Erziehungsanstalten als bloße "Rumpelkammern des Lebens"⁷ geführt wurden. Dann trat er in ein Franziskanerkloster ein und wurde nach Abschluß des Noviziats beschieden, er sei zum Ordensmann nicht geeignet. Dann wollte er Weltpriester werden, machte das Externenabitur, jedoch führte ihn eine Konfrontation mit der kirchlichen Bürokratie zu der Einsicht, "daß ich weder die charakterliche noch die geistige Bauart mitbrachte, um als Mit-Weichensteller innerhalb eines geschlossenen Systems ohne Schaden für meine Seele – und nicht nur für sie! – leben zu können."⁸

Diese frühen Stationen seines Lebensweges sind bezeichnend. Andres' Religiosität war ebenso authentisch wie unorthodox. Vor allem war sie geprägt

von tiefem Mißtrauen (nicht unbedingt Ablehnung: Er wußte auch um die helfende Kraft der Rituale) gegenüber allen Verfestigungs- und Veräußerlichungsformen des Religiösen, und wegen dieses anarchischen Grundzuges taugte er weder zum Kirchenmann noch zum Nationalsozialisten noch zum Marxisten. Er wäre der geborene Ketzler gewesen, wenn nicht Lebensfreude und Humor jede Art von Zelotentum unmöglich gemacht hätten. Christentum war für ihn vor allem der Eingang in den Reflexionshorizont der abendländischen Traditionen oder die Brille, durch die er diese Traditionen aufnahm.

Mit allen Vorbehalten, mit denen solche Formeln porös gehalten werden müssen, kann man sagen: Die thematische Konstante im Werk von Stefan Andres ist ein gedankliches Grundmuster, das im Umkreis der neuplatonischen Tradition anzusiedeln ist. Unsere Welt wird als Emanation und Offenbarung des Göttlichen begriffen. Hierin liegt die Diesseitsbejahung, liegen Sinnenfreude, menschliches und – nach dem Lernprozeß in der Nazi-Zeit – politisches Engagement dieses Autors⁹ begründet. Denn alles, was ist, gilt als Filiation des Göttlichen, von der Göttervielfalt der Antike (einschließlich Venus und Bacchus) bis zum Insekt der Gegenwart. Die Emanationsvorstellung gibt aber auch das Erklärungsmodell für das Übel oder das Böse ab. Der Mensch, von Gott in die Freiheit entlassen und in die materielle Welt, die fernste der Emanationen gesetzt, kann den Ursprung nur dunkel ahnen und suchen. Er kann ihn sogar in luziferischer Verselbstung¹⁰ vergessen, in den Routinen des Alltags, in der Hybris asketischer Weltabwendung, die vermessen den direkten Weg sucht, vor allem aber in der Hybris der Macht. Dieser Typus von Religiosität hatte nicht Platz in irgendwelchen dogmatischen Gehäusen, sondern drängte mit innerer Folgerichtigkeit zur Dichtung, vor allem zur erzählenden Dichtung.¹¹ Hier, im Versuchs-Raum des Erzählens, in der immer neuen Einzelfall-Darstellung von Ursprungsvergessenheit und Rückgewinnung der Erinnerung, im immer neuen Versuch, die Oberfläche der Welt transparent zu machen, fand sie ihr eigentliches Ausdrucksfeld. Das literarische Werk wurde zum Instrument der Suche nach den Spuren des verhüllten Gottes.

Diese wenigen, notwendig etwas lakonischen Hinweise¹² mögen den Rahmen für die folgenden Ausführungen geben, die den beiden wahrscheinlich bekanntesten Werken gelten, den Novellen "El Greco malt den Großinquisitor" und "Wir sind Utopia".¹³

3. "El Greco malt den Großinquisitor"

Die erste der beiden Erzählungen entstand 1935, nachdem Andres die weitere Mitarbeit beim Deutschen Rundfunk verwehrt worden war - "Der Andres hat noch immer nicht den rassistischen Nachweis für sich und seine Frau erbracht"¹⁴ - und er sich zur Familie seiner Frau ins Riesengebirge zurückgezogen hatte. In einer Zeitschrift, die ihm der Pfarrer geliehen hatte, fand er el Grecos Gemälde des Großinquisitors. Das war der Anstoß für die Novelle.¹⁵

Will man die Fabel der Novelle zusammenfassen, kommt man nicht weit über den bloßen Titel hinaus: El Greco wird zum Großinquisitor Nino de Guevara gerufen, er malt ihn, und am Ende ist das Gemälde fertig. Also kein großer 'Wendepunkt', wie ihn die Novellentheorie einmal gefordert hat, auch keine 'unerhörte Begebenheit', am Ende ist die Welt nicht anders als zuvor, nur um ein Bild el Grecos reicher. Daraus aber wird deutlich, was der eigentliche Gegenstand dieser Novelle ist: Nicht ein Ereignis, sondern eine Konstellation, eben die im Titel in den beiden Personen repräsentierte Konstellation von Kunst und Macht. Und deutlich wird damit auch, daß Andres hier sein ureigenes Problem, das Problem des Künstlers im nationalsozialistischen Staat, im Medium der Novelle reflektiert.

Liest man die Novelle mit so geschärftem Auge, so könnte man fast in die Versuchung geraten, hier eine Schlüsselerzählung zu vermuten. So mag man die Parteiaufmärsche wiedererkennen in der Prozession der Inquisition, des "endlosen Zuges der Frommen, die für heute noch erlöst und zum Zuschauen begnadigt sind" (S. 36).¹⁶ Selbst die Bücherverbrennungen kann man hier identifizieren, gedeutet bereits als Vorspiel systematischer Menschenvernichtung. Denn der symbolische Charakter solcher Verbrennungen war deutlich genug, und die gelegentliche Verwendung des Wortes 'Autodafé' in diesem Zusammenhang stellte zumindest für den aufmerksamen Zeitgenossen die Verbindung zur Inquisition deutlich genug her.

Mehr noch als solche äußerlichen Parallelen sind die Analogien der Seelenverfassung der Akteure von Bedeutung. Es ist die Atmosphäre der Furcht, der Verstellung, der Lüge und der List des Überlebenswillens, die immer wieder thematisiert wird. Schon zu Beginn: "Es traf den Meister Domenico Theodokopulos wie ein kalter Schlag, als der Kaplan des Kardinals, der eigens von Sevilla nach Toledo herübergeritten war, ihm überbrachte, der

Maler el Greco habe am ersten Sonntag im Advent vor seiner Eminenz zu erscheinen." (S. 5). Sogleich prüft el Greco in seinem Innern, welcher Umgang mit mißliebigen Personen, welche leichtfertige Äußerung über "törichte fromme Bildaufträge" (ebd.) der heiligen Inquisition zu Ohren gekommen sein könnten. "Lange kann man sich verbergen, dachte el Greco, und er spürte den Schweiß unter den Achseln ausbrechen, bis der Ruhm kommt. Der Ruhm ist das geschliffene Brennglas über unsern Werken, er wird ein Loch sengen, wohin sich der Blick der Welt sammelt. Der Großinquisitor schickt seinen Kaplan." (S. 6) Das erste also, was ihm angesichts der Einladung einfällt, ist die Möglichkeit, die Inquisition habe ihr Auge auf ihn geworfen, da sein Ruhm ihn ins Licht gerückt hat und er sich nicht mehr verbergen kann. Daß dieser Ruhm es ist, der den Großinquisitor bewogen hat, sich von ihm malen zu lassen, kommt ihm zunächst nicht in den Sinn, und so nimmt er denn diese zusätzliche Nachricht mit Aufatmen und "verhohlener Erleichterung" (ebd.) hin.

Vor allem el Grecos Freund Dr. Cazalla, dessen Bruder von der Inquisition verbrannt worden war, bringt das Thema der Lüge ins Spiel. "Wer noch zu leben gedenkt, der lerne das Lügen!", so sagt er, "Wenn wir leben wollen, lernen wir die Lüge!" (S. 19f.) Beidemal wehrt el Greco mit einer Handbewegung ab, bleibt aber bei seiner verbalen Replik merkwürdig unentschieden. "Nicht, Cazalla, ich müßte lügen können, denn ich bin ja von Kreta." (ebd.) Aber dieses Problem der Lüge ist das zentrale Problem el Grecos und der Künstlerexistenz im totalitären Staat. Der Arzt Dr. Cazalla kann vielleicht lügen; er wird das als Demütigung empfinden, aber sich dabei beruhigen können, daß die Lüge nur die Außenseite betrifft. Seine Identität als Arzt und Wissenschaftler, der den neuen Ideen anhängt - etwa daß die Erde nicht Mittelpunkt des Kosmos ist -, wird dadurch zwar in eine Spannung von Innen und Außen gebracht, aber sie kann aufrecht erhalten bleiben. Wenn aber der Künstler lügt, dann gibt er sich damit als Künstler auf.

So ist es folgerichtig, daß in den Gesprächen, die während der Sitzungen zwischen Maler und Großinquisitor geführt werden, die Frage der Wahrhaftigkeit eine große Rolle spielt. Als der Maler ein leuchtendes Rot auf der Palette mischt, fragt der Kardinal: "Rot? Wir sind doch adventlich violett!" (S. 32) Als el Greco antwortet, er nehme die Farben "so wie Gott es mir befiehlt durch die Wahrhaftigkeit!" (ebd.), kann der Kardinal nur staunen: "Gott befiehlt Farben?" (ebd.) Und als der Kardinal weiter in ihn dringt, greift wieder die Furcht nach ihm. "Feuer in der Nacht!" (S. 33), so deutet

er die Verbindung von Rot und Schwarz. Der Kardinal: "Ihr meint die heilige Kirche mit diesem Bild!" "El Greco nickte, aber nun zitterte er; und wieder nickte er, flehte zu seinem Mut [. . .], daß er mit diesem Nicken kein Verräter werde, und so sprach er zitternd: 'Sie ist ein blutiges Feuer geworden, Eminenz!'" (ebd.) – Gott befiehlt Farben durch die Wahrhaftigkeit: Dahinter steckt natürlich eine recht moderne Ästhetik, wie sie erst seit der Geniezeit am Ende des 18. Jahrhunderts allgemein geworden ist. Ich kann nicht beurteilen, ob man sie auch dem historischen Meister Theodokopulos unterstellen könnte. Jedenfalls wird hier das Schaffen des Künstlers in einen Zusammenhang der Gott- und Wahrheitsunmittelbarkeit gestellt, der mit Notwendigkeit in Konflikt mit den irdischen Institutionen der Wahrheits- und Gottesverwaltung geraten muß und der auch ausschließt, daß der Künstler sich in einer derartigen Konfliktsituation anderen, konkurrierenden Systemen zuwendet. So wenig es einem el Greco in den Sinn kommt, in protestantischen Ländern die Freiheit zu suchen, so wenig ist, in der Analogie, für einen solchen Künstlertyp die Unterordnung etwa unter die kommunistische Wahrheitsverwaltung eine Alternative.

Bei diesem Künstlerbegriff ist gleich wieder anzuknüpfen. Doch zunächst sind noch zwei weitere Analogien hervorzuheben, deren Beachtung eine Problemzuspitzung erlaubt. El Greco und Dr. Cazalla erwägen die Möglichkeit des Exils, zwar nicht in den Ländern der Reformation, aber: "Warum bleiben wir in diesem Bann, wenn es ein freies Venetien gibt?" (S. 23) Ein "Bann" also hält sie gefangen. El Greco erwägt sogar einen Moment das Zurücktauchen in das Paradies seiner Kindheit: "'Kreta, Kreta' murmelte er und erhob sich. 'Nein, nein', sprach er gleich darauf [. . .], 'kommt, Cazalla, wir gehen ins Gewitter hinaus.'" (ebd.) Wieder also keine sehr direkte Antwort, – wenn man nicht den Gang ins Gewitter als Antwort zu interpretieren versucht. Eine andere Analogie ist die Frage des Attentats. Cazalla wird zum kranken Großinquisitor gerufen, soll ihn heilen, hat sein Leben in seiner Hand.

"'Er rechnet mit dem edelmütigen Feinde? Mit welchem Recht?' Cazalla keuchte vor Atemnot. Jetzt lächelte el Greco [. . .] 'Freund, geht und heilt ihn schnell, daß ich sein Bildnis fertig malen kann, wie Gott es mir befiehlt durch die Wahrhaftigkeit.' Und nach einer Weile fügte er bei: 'Wißt, es ist umsonst, die Inquisitoren zu töten. Was wir können, ist – das Antlitz dieser Ächter Christi festzuhalten!'" (S. 43)

Von dieser Äußerung her kann sich manches aufhellen. Man beachte: El Greco sagt nicht: 'Es ist umsonst, den Großinquisitor zu töten', was auf

recht plausible Weise ergänzt werden könnte durch den Hinweis, daß sich sogleich ein Nachfolger fände. El Greco sagt, es sei umsonst, "die Inquisitoren" zu töten! Damit aber sind wir unversehns im Zentrum der Problematik dieser Künstlernovelle und auch im Zentrum dessen, was, mit Vorsicht gesagt, das Christliche dieser Novelle ausmacht. Wenn es nämlich 'umsonst' ist, die Inquisitoren zu töten, dann sind diese nur die jeweilige Konkretion einer immerwährenden Instanz, dann ist die Inquisition nur der besondere sinnlich-konkrete Ausdruck eines Allgemeinen, in der *conditio humana* immerwährend Verankerten, Ausdruck also, wie der traditionelle Name dafür lautet, des Übels oder des Bösen in der Welt, das dauern wird, so lange diese Welt dauert. Der Künstler aber, der diesem Bösen in seiner Besonderheit gegenübersteht, hat kraft seiner Verpflichtung zur Wahrhaftigkeit die Aufgabe, das Besondere für's Allgemeine transparent zu machen. Der Widerstand, wenn man es überhaupt so nennen will, äußert sich nicht als Tat. Der Künstler hat vielmehr eine höhere, spezielle Aufgabe, die Darstellung der Wahrheit, und um ihretwillen kann er sogar vom Freund fordern, daß er den Bösen unangetastet läßt. Denn dieser ist nur das Modell, das um des Werkes willen erhalten bleiben soll.

Dies ist der "Bann", der el Greco in Spanien festhält: Nirgends in der Welt sind die Voraussetzungen so günstig, als Künstler der 'Wahrhaftigkeit' des Allgemeinen zu dienen, d. h. das furchterweckende Besondere ins Allgemeine der künstlerischen Gestaltung hinüberzutragen. Der Gang ins Gewitter ist eine bildhafte Engführung dieses Sachverhalts. Cazalla fürchtet sich vor dem Gewitter, und el Greco meint:

"'Nenntet Ihr diesen Vorgang auch furchtbar, wenn er ohne Gefahr wäre für Euch oder die andern?' Cazalla schüttelte den Kopf: 'Dann wäre er nur noch schön!' 'Oh, Cazalla', el Greco lachte mit hoher Stimme, 'oh, Cazalla, ich werde dieses Bild malen, und keiner wird von diesen meinen gemalten Blitzen erschlagen. Niemand wird an den Tod durch Blitz denken vor meinem Bild, und doch wird man es furchtbar finden – das Große ist furchtbar. Gott ist furchtbar, nicht der Tod, nicht Nino und sein Anhang!'" (S. 24f.)

Solche Aufhebung ins Allgemeine aber riskiert, daß das Konkrete unkenntlich wird, eben als bloßes Modell des Malers vom Gemälde überholt und zurückgelassen wird. Sie riskiert ferner, daß sie mißverstanden wird und gar den Beifall der falschen Seite erhält. Als Feldpostausgabe erlebte die Novelle 1944 die 36. Auflage.¹⁷ Es gibt keine Hinweise darauf, daß die Kritik

die Novelle auf den Nationalsozialismus bezogen hätte, im Gegenteil, Andres erwarb sich Lob, weil man die Novelle als antiklerikal verstand.¹⁸ Und das ist nicht einmal so ganz falsch, denn Andres faßte die politischen Ideologien als Perversionen des menschlichen Heilsbedürfnisses auf, so wie er auch in den kirchlichen Institutionen immer wieder die Gefahr entdeckte, daß die Verwalter des Gottesstaates sich zu tief in die Machenschaften des Weltstaates verstricken.

Und auch die, denen die Redensart von den nationalsozialistischen 'Unmenschen' lieb geworden ist, werden mit Andres unzufrieden sein müssen. Denn die Verallgemeinerungstendenz, die in den konkreten Menschen Verkörperungen der gesamten *conditio humana* sieht, kann keine Verkürzung einzelner Figuren auf die Dimension des 'Unmenschen' mehr zulassen, kennt keine reinen Bösewichter. So berichtet Cazalla vom Tod der Königs Philipp: "Ich habe Philipp gehaßt wie Ihr, aber wer einen Gehaßten wie einen König sterben sieht, vergißt ihm alles!" (S. 16) Und auch der Großinquisitor, nach dessen Behandlung durch den Arzt die "Scheiterhaufen der heiligen Inquisition" sich wieder regen "wie die neugestärkten Lebensgeister Nino de Guevaras" (S. 61), ist nicht nur Gegenstand des Hasses, sondern auch Gegenstand des Mitleids. Mehr noch: El Greco wird sein Bild sogar in die Liste seiner Heiligenbilder aufnehmen, denn der Kardinal hat durch ein hohes Honorar seine Dankbarkeit darüber gezeigt, daß el Greco ihn erkannt hat: "Er ist ein Heiliger um seiner Schwermut willen, ein trauriger Heiliger, ein heiliger Henker! Er hat Kryptenaugen [...] und wo sie im Dunkel seines Hauptes münden, wissen wir nicht." (S. 62) Der Henker als Heiliger: Man kann dieser Wendung Konsequenz nicht absprechen. Denn wenn das Übel zum Bau der Welt gehört, wenn sich im Übel vielleicht gar ihr innerstes Geheimnis verbirgt, dann ist der Henker in noch höherem Maß ein Opfer als der Gehenkte – ein Opfer jenes luziferischen Reiches der Materie, in das der Handelnde sich mit Notwendigkeit verstrickt. Dem Künstler aber ist es gegeben, auch das Böse transparent zu machen als Offenbarung des Göttlichen unter den Bedingungen der menschlichen Freiheit. –

Ist das "Widerstandsdichtung"?¹⁹ Gewiß doch, insoweit sie die oppositionelle Gesinnung ihres Autors bezeugt, und wenn man sich das Heer jener Verführten und Lumpen vergegenwärtigt, die dem 'Zeitgeist' opferten, wird man nur mit Respekt von Andres reden dürfen. Und doch steht die Novelle in einer Tradition, die den Widerstand als Tat geradezu ausschließt, in jener deutschen Tradition einer Geist-Macht-Antithetik nämlich, die den Geist zu

überheblicher Ohnmacht verdammt: Der Schriftsteller bewohnt den einsamen oder nur von Gleichgesinnten bevölkerten hohen Horst des Geistes; die Macht als das Geistferne, Dänomische oder Inferiore, wird zum Gegenstand seiner Deutungen oder, wenn sie liberal gezähmt ist, seiner Verachtung. Indem die el Greco-Novelle die Opposition zu einer Art religiös-künstlerischer Supra-Position verarbeitet, entzieht sie sich dem Druck, aber auch der Verantwortung des Tages. Die Ohnmacht gegenüber den Geschehnissen wird nicht nur hingenommen, sondern ausdrücklich bestätigt und damit weiter verstärkt. Geradezu programmatisch wird hier jene rein kontemplative Auffassung vom Künstlertum formuliert, die sich jedes Eingreifen in die Welt des Handelns versagt um einer 'höheren' Berufung willen. Die Analogie Inquisition/Nationalsozialismus mag in mancher Hinsicht erhellend gewirkt haben. Doch schon die Analogie des Malers, der ein Gemälde des Großinquisitors schafft, das dann in dessen Besitz übergeht, taugt nur in Grenzen für die Situation des Schriftstellers im Zeitalter der massenhaften Verbreitung von Literatur; immerhin, dem Autor in seiner schwierigen Situation mag sie eine Hilfe gewesen sein. Trifft aber nun die 'Botschaft' einer solchen *Künstlernovelle* auf ein *Publikum*, das zu ähnlichen Verarbeitungsverfahren neigt – und die 36 Auflagen sind nur durch eine entsprechende Adaption zu erklären²⁰ –, dann kann sie nur den frühzeitigen Rückzug in die kontemplative Vereinzelung fördern, die den Tätern freie Bahn läßt.

4. "Wir sind Utopia"

1941, als die Novelle "Wir sind Utopia"²¹ entstand, hatte sich die Situation geändert, außen wie im Bewußtsein des Autors. Man kann darüber streiten, von welchem Zeitpunkt an der deutsche Durchschnittsbürger tatsächlich und 'objektiv' in jene Situation der Ohnmacht geraten war, die nur noch Reflexion und Solidarität in kleinstem Handlungsrahmen ermöglichte. In gewisser Hinsicht mußte das Fehlen einer politischen Kultur, das schon zum Untergang der Weimarer Republik beigetragen hatte, einen wirksamen Widerstand von Anfang an unmöglich erscheinen lassen – und damit auch faktisch unmöglich machen. Doch während man sich 1935 einerseits noch auf die Hoffnung zurückziehen konnte, der Spuk werde sich ohne schlimmere Folgen von selbst erledigen, andererseits aber vermutlich noch die zumindest 'technische' Möglichkeit des Widerstandes gehabt hätte, war 1941/42 diese Hoffnung zur Illusion zerstoßen und zugleich für fast alle Bürger die seinerzeit antizipierte Situation der Ohnmacht endgültig eingetreten. Andres hatte sich

gezwungen gesehen, sich nach Positano, einem kleinen Felsennest im Golf von Salerno zurückzuziehen, – wegen der Gefährdung, die für seine Frau bestand, aber auch wegen der Gefährdungen, in die ihn sein eigenes Temperament immer wieder brachte. Ob man den Aufenthalt in Positano als Exil bezeichnet, ist eine Definitionsfrage. Jedenfalls mußte Andres weiterhin mit Denuntiationen rechnen, blieb er im Zugriffsbereich der italienischen und indirekt der deutschen Polizei, behielt allerdings auch die Möglichkeit, weiterhin in Deutschland zu publizieren. Noch 1937, im Jahr seiner Übersiedlung, erschienen die "Moselländischen Novellen", 1939 der Roman "Der Mann von Asteri", 1940 die Novelle "Das Grab des Neides" und 1943, kurz vor der Befreiung Italiens, "Der gefrorene Dionysos". Es sind allesamt unpolitische Werke, doch auch Werke, die immer wieder auffällig um Probleme menschlichen Versagens, verjährter Schuld und des Abarbeitens solcher Schuld kreisen, – und insofern eben Werke, die bei aller Motivation aus dem Privaten heraus zugleich, in 'allgemeiner' Form, ein Zeitproblem behandeln. Unveröffentlicht blieb sein Roman "Die Hochzeit der Feinde", der 1938 fertiggestellt war, aber wegen seiner 'pazifistischen' Tendenz nicht mehr verlegt werden konnte. Und seit 1940 arbeitete Andres an seinem großen Romanwerk "Die Sintflut", das in parabolisch überhöhter Form eine Analyse des Zeitalters der 'politischen Theologen' zu geben versucht.

Die Novelle "Wir sind Utopia" wagt sich unter den veröffentlichten Werken am weitesten in den Bereich der politischen Aussage vor. Sie erschien im Februar 1942 in zwölf Folgen in der "Frankfurter Zeitung" und 1943 in Buchform. Michael Hadley hat das Umfeld dieser Publikation aufgeheilt und anhand von Material aus Marbach und dem Schweizer Stefan-Andres-Archiv das große Echo verifizieren können, das der Novelle später nachgesagt wurde. Das ist nicht unwichtig. Denn nicht nur ist manches aus dieser Zeit später ins Legendäre hineingewachsen. Die Novelle gibt ihr Widerstandspotential nicht auf Anhub zu erkennen, und sie verliert es sogar, wenn man sie einseitig aus der religiös-existenzphilosophisch bestimmten Perspektive von Deutungen der 50er und frühen 60er Jahre²² wahrnimmt. Wenn zum Beispiel Benno von Wiese anlässlich der Dramenfassung schreibt: "Die politische und die theologische Frage, und das ist beste deutsche Tradition, sind in diesem Drama untrennbar miteinander verflochten"²³, dann ist das auf eine merkwürdige Weise richtig und zugleich schief. Die Vereinnahmung durch solche Deutungsmuster landet allzusehnell (die Schnelligkeit ist daran das Falsche) bei existenzieller Verstrickung und Schuldhaftigkeit schlechthin, bei einem wehevollen Fatalismus und damit bei einer beliebten Exkulpation

routine der Nachkriegszeit. Selbst noch Hadley spricht von einer 'Entscheidung' der Hauptfigur für das 'Selbstopfer', von einer 'Wahl' der 'spirituellen Werte'.²⁴ Mir scheint, daß hier ein Lesefehler vorliegt.

Ich stelle die religiöse Frage zunächst einmal zurück. Nicht mehr um die Selbstvergewisserung des Künstlers geht es in dieser Novelle. Im Mittelpunkt steht ein Mensch, der tief ins Besondere der Welt des Handelns verstrickt ist, der Soldat Paco, der im spanischen Bürgerkrieg in Gefangenschaft geraten ist. Gerhard Storz hat mit Recht darauf hingewiesen, daß man erst bei näherem Hinsehn identifizieren kann, auf welcher Seite dieser Soldat überhaupt gekämpft hat.²⁵ Bedenkt man, daß der Spanische Bürgerkrieg von der politischen Propaganda mit eindeutigen Wertungen besetzt war, dann liegt in dieser Zurückhaltung bereits eine Provokation, und man kann diese Provokation sogar inhaltlich bestimmen: Es ist die Aufforderung, vom Besonderen dieses benachbarten Falles abzusehen, das dargestellte Allgemeine wahrzunehmen und dieses Allgemeine sodann der *eigenen* Situation zu applizieren. Diese Novelle ist eine *Parabel*.²⁶ In der entsprechenden Terminologie ausgedrückt: Das Geschehen im spanischen Bürgerkrieg ist als Bildteil, die Situation von 1942 aber als Sachteil zu deuten. Das Verfahren ähnelt also dem in der el Greco-Novelle angewandten, nur steht hier nicht die Künstlerexistenz, sondern die *vita activa* zur Debatte. Hat man das Verfahren in diesem Sinne erst einmal als das der Parabel identifiziert, dann klären sich vorweg schon zwei Eigentümlichkeiten: Die unwahrscheinlichen Zufälle, die etwa den Tadel Johannes Pfeiffers herausgefordert haben²⁷, wären in einer 'realistischen' Novelle tatsächlich fehl am Platze, aber im Rahmen einer Parabel sind sie durchaus legitime Mittel der Problemkonstruktion. Und es entspricht auch dem Gattungsgesetz der Parabel, der modernen seit Lessing oder gar Kafka zumindest, daß sie keine eindeutigen Lösungen bietet, sondern selbst ein Instrument der Reflexion ist.²⁸

In der Tat, die Konstellation könnte aus einem Lehrbuch der Moraltheologie stammen. Der Gefangene Paco ist mit 200 anderen in ein ehemaliges Kloster eingesperrt, zufällig eben jenes, das er zwanzig Jahre davor verlassen hatte, und – weniger zufällig – in eben die Zelle, deren Fenstergitter er damals angesägt hatte, um sich symbolisch ein Gefühl von Freiheit zu verschaffen. Paco hat also die Möglichkeit zu fliehen. Doch man hört die Front immer näher kommen, die Bewacher werden nervös, Telefongespräche werden geführt, und Paco kann sich ausrechnen, was geschehen wird: Man wird die Stellung nicht halten können, und da man in diesem Krieg Gefangene

nicht einfach zurückläßt, wird man sie vor dem Rückzug allesamt töten. Es gelingt ihm, ein Messer an sich zu bringen, und da er das Vertrauen des Leutnants besitzt, der die Wachmannschaft befehligt, und da diese Wachmannschaft nur klein ist, könnte er den Leutnant niederstechen, mit dessen Waffe die Wachen beseitigen und sich und die Gefangenen befreien. Die Alternative ist also zunächst sehr einfach: Entweder allein durch das Fenster fliehen und die Gefangenen ihrem Schicksal überlassen oder den Leutnant töten, nicht auf weite Entfernung mit einer Schußwaffe, gleichsam anonym, sondern mit einem überraschenden Messerstich.

Das ist der erste Schritt in der parabolischen Zurichtung des Geschehens. Die Situation ist ohne Schwierigkeiten auf die Frage des Verhaltens gegenüber der Naziherrschaft zu applizieren. Wer durchs Fenster flieht, etwa nach Positano oder, wenn er persönlich weniger gefährdet ist, in die unauffällige Verweigerung, kann - vielleicht - überleben, ohne zu handeln und sich die Hände schmutzig zu machen; er überläßt damit aber die weniger begünstigten Mitgefangenen ihrem Schicksal. So zugespitzt und noch nicht durch die Problematik der Schlußwendung weiter differenziert - die Novelle erschien ja in Fortsetzungen - ist die Situation moralisch eindeutig. Andres läßt denn auch den 'Theologen' in Paco konstatieren: "Gegen das Verbrechen sich zu wehren ist erlaubt; das Leben der andern zu verteidigen ist sogar eine sittliche Forderung. Und somit, wenn dieser Fall sich als gegeben herausstellt - " (S. 45).

Doch stößt man bei der Applikation des Geschehens bald an eine Grenze. Wer von den Lesern, so kann man in der Sprache der Parabel fragen, besaß denn 1942 überhaupt noch ein Messer? Zu diesem Zeitpunkt galt die Andres'sche Problemkonstruktion nur für die wenigen, deren Stellung den Besitz eines 'Messers' mit sich brachte, also dann z. B. für die Männer des 20. Juli 1944. Die überwiegende Mehrheit der Bevölkerung aber war in diesem Sinne unbewaffnet. Mag sein, daß mancher 'Messerbesitzer' hier einen Appell vernahm, es zu benutzen. Aber was konnte die Parabel den andern geben, außer dem Gefühl, nichts tun zu können, wie die 200 Mitgefangenen Pacos?

Die bisher behandelte Konstellation wird in der Novelle gebrochen durch ein zweites Geschehen. Der Leutnant Pedro - auch er übrigens ein 'trauriger Henker' und damit latent ein 'trauriger Heiliger' - will bei Paco, dem ehemaligen Priester, die Beichte ablegen. Dies und die Inhaftierung in der alten Zelle führt Paco zu einer Konfrontation mit seiner früheren Existenz

und zum Versuch einer Lebensbilanz. Damals hatte er sich einen Wasserfleck an der Decke seiner Zelle als Utopia zurechtgeträumt. Seine Sehnsucht nach Vollkommenheit, die ihn schon ins Kloster geführt hatte, ließ ihn immer wieder in dieses Utopia ausweichen, bis er schließlich tief enttäuscht das Kloster verließ und viele Jahre bewußtlos dahintrieb. Sein Beichtvater, Padre Damiano, hatte ihm gesagt:

"Gott liebt das ihm ganz andere, liebt den Abgrund, und er braucht - verstehen Sie mich um seines heiligen Namens willen recht - , braucht die Sünde! Sie verstehen mich. Er ergießt sich. Er erneuert, Gott schafft Götter. Der Kosmos ist sein geliebter Sohn, der von ihm, dem Vater, alles empfängt im Geist, in der Liebe. Und dieser Sohn wird so, wie der Vater es will! Gott liebt die Welt, weil sie unvollkommen ist. - Wir sind Gottes Utopia, aber eines im Werden!" (S. 40)

Es ist also hier die eingangs erwähnte religiöse Grundfigur am Werke, der Emanationsgedanke und das Problem einer Verwirklichung des Strebens nach dem Vollkommenen in einer unvollkommenen Welt, die gleichwohl die einzige zugängliche Offenbarung des Göttlichen ist. Beim Abschied hatte ihm Padre Damiano, der eine Vorliebe für Bilder aus dem Bankwesen hatte, die Worte mit auf den Weg gegeben: "Nehmen Sie also die Blankovollmacht, die Ihnen Gott ausgestellt hat, ich meine Ihre Freiheit des Handelns, nehmen Sie das himmlische Aktienstück zurück, es gehört Ihnen! [...] den letzten Scheck im Buch - es nimmt ein Ende -, den stellen Sie auf die Liebe aus, in irgendeiner Form auf die Liebe, auf etwas, was nicht Sie sind - sondern das Sie braucht." (S. 42) Nun also hat er diesen letzten Scheck auszustellen und weiß nicht, wie. "Liebe - das ist auch so ein gewürfeltes Wort, wie's fällt, so liegt's. Oder wär's etwa keine Liebe, an die Zweihundert zu denken, die hier vielleicht..." (S. 46) "Dem Pedro zum Beispiel aus Liebe das Messer in die Rippen rennen und dann mit Damiano ihm sagen: schlimm, Brüderchen, aber die Liebe ist uns noch geblieben!" (S. 70)

Die Konfrontation mit der Vergangenheit macht ihm deutlich, daß er die Freiheit, die er mit dem Ausbruch aus dem Kloster erringen wollte, Stück für Stück in kleiner Münze für Nichts weggegeben hat, und daß er jetzt an dem Punkt steht, da sich seine verbliebene Freiheit gebündelt in einer einzigen Entscheidung zu bewähren hat. Der Entschluß, zu dem er sich, gewiß mühsam und voller Skrupel, durchringt, ist eindeutig (und das wird von den Interpretationen oft vernachlässigt): Er wird des Leutnants Beichte hören, ihm die Absolution erteilen und dann zustechen.

Daß es dann anders kommt, ist purer Zufall oder, erzähltechnisch gesehen, pure Konstruktion. Der Leutnant entdeckt während der Beichte, bei einer heftigen Bewegung, das Messer, und damit ist Pacos Vorhaben vereitelt. Also keine 'Wahl', keine 'Entscheidung' für's Martyrium,²⁹ die tatsächlich ein Skandal wäre, weil sie das selbstherrliche Todesurteil für 200 andere einschloße.

Gleichwohl begibt sich hier etwas, das die Novelle in eine neue, problematische Dimension führt. Nach der Entdeckung des Messers nämlich gibt Pedro dem Vorgang diese Deutung: "Ich hatte Ihren Tod beschlossen, ich wollte Sie lossprechen und niederstechen, um die Gefangenen zu befreien. Ich wollte es - wie ein Automat! genauso gehorsam wie Sie! Aber da kam ein Engel dazwischen, und nun brauch' ich es nicht mehr zu tun!" (S. 89) Das ist die Stelle, an der der Nichtchrist, doch vermutlich auch mancher Christ, der die Erzählung mit bestem Willen gelesen hat, die Gefolgschaft verweigern dürfte. Aber auch innerhalb der Ökonomie der Erzählung selbst wirkt dieser - vermutlich aus der Isaak-Geschichte, 1. Mos. 22, 1-12, entsprungene³⁰ - Engel als Ärgernis. Denn die Erzählung steuerte ja geradezu auf das letzte Stück Freiheit zu, das Paco geblieben war, - und nun ist es ausgerechnet ein angelus ex machina, der ihm die Tat der Freiheit erspart, vorenthält? Ist es nicht ein überschlauer, letztlich wieder ganz privatistischer Ausweg, wenn hier die Ohnmacht zur Gnade wird, - und wenn zum Zwecke dieses individuellen Gnadenerweises 200 Menschen geopfert werden müssen? Doch das ist erst ein vorläufiger Befund.

Denn die parabolische Struktur der Erzählung lenkt auf eine andere Pointe hin, welche diese Selbstdeutung Pacos - und um eine Selbstdeutung der Figur handelt es sich ja, nicht um eine direkte Stellungnahme des Autors - erst ins rechte Licht rückt. Mit der Entdeckung des Messers nämlich nimmt Andres seiner Figur die privilegierte Stellung des 'Messerbesitzers', setzt er sie zurück in den Stand der meisten Leser der Novelle. Es erhebt sich unversehns die Frage: Wie wird man überhaupt ein 'Messerloser', wie verliert man die Möglichkeit zum Widerstand? Benno von Wiese's oben zitiertes Wort von der 'guten' deutschen Tradition der Verbindung von Politik und Theologie gewinnt hier einen ungewollten ironischen Nebensinn. Paco hatte mehr als einmal Gelegenheit zum Handeln, er hatte gezaudert, hatte gehofft, hatte schließlich das so rundum 'korrekte' Verfahren einer Abfolge von Beichte, Absolution und Tötung anwenden wollen, und er hatte so lange gezögert, bis er selbst ein 'Messerloser' wurde. Er empfindet sich schließ-

lich sogar als Komplizen der Mörder, wenn er den unwissenden Gefangenen vor der Exekution noch die Generalabsolution erteilt. "[...] jeder macht's anders, aber ich mache es immer falsch" (S. 91), so muß er sich schließlich eingestehen, "Hätte ich es richtig gemacht, so ging's für euch nun in die Freiheit. Ich habe die Schuld" (S. 92). Zwar wählt er auch jetzt nicht den Weg durchs Fenster, der ihm noch immer offenstünde, und zumindest hierin liegt ein Akt der Freiheit, freilich ausgeführt von einem Gescheiterten, der von einem tiefen Gefühl der Scham ergriffen ist.

"Was hatte er aus dem Messer und den vielen Gelegenheiten zur Flucht gemacht? Hätte einer von diesen da auch nur einen Teil der Möglichkeiten gehabt, sie wären jetzt alle wahrscheinlich frei. Statt dessen hatte er den Henker geküßt - und höfliche Worte mit ihm gewechselt, war mit ihm sozusagen im Einverständnis. - Was galt es den andern, wenn er selbst zu Sterben bereit war!" (S. 94)

Und die letzten Worte Pacos, die er an seine Mitgefangenen, - die Andres an seine Leser richtet, lauten:

"All unsere Grausamkeit ist zusammengekommen, und jetzt tobt sie sich aus [...]. Aber auch all unsere Unentschiedenheit, unsere Schwäche und Furcht vor etwas Ungewöhnlichem, sogar unsere Furcht vor dem Blutvergießen. Denn ja, hätte einer von uns zur rechten Zeit das Messer gebraucht - [...] Gott richtet und Gott ist gnädig!" (S. 95; Hervorhebung von mir)

Erst Pacos Scham über sein Versagen macht die Problemkonstellation vollständig, macht die Erzählung zu einer poetischen Analyse der Problematik christlichen Widerstandes.³¹ Gäbe es nur die 'Engel'-Deutung, dann wäre die Novelle nur eine abgeschmackte Märtyrergeschichte. Und gäbe es nur Pacos Scham, dann wäre sie eine simple Thesenparabel. Erst beides zusammen macht die Novelle zu einer komplexen *Problemformulierung* (keineswegs: -lösung): Des Problems nämlich von innerweltlicher Verantwortung und Heilserwartung. Heilserwartung und Sinnvertrauen können den moralischen Sinn schärfen und die Kraft zum Widerstand geben. Aber sie können von innerweltlicher Verantwortung auch so weit entlasten, daß man am Ende mit dem Henker "sozusagen im Einverständnis" steht. In diesen Grenzbereich, in dem 'christlicher Widerstand' einerseits eine Tautologie und andererseits eine *contradictio in adjecto* ist, hat Andres seine Paco-Figur gestellt.

5. Folgerungen

Welche Funktion, so wird man schließlich fragen müssen, hat eine solche Dichtung, die zwar nur verschlüsselt spricht, deren oppositioneller Charakter aber eindeutig ist, und die gleichwohl in der Frage des Handelns immer noch einen Rest von Zweideutigkeit behält? Die erste Funktion ist die geheime Verständigung, nicht schon unbedingt in dem Sinne, daß auf diese Weise bestimmte inhaltliche Botschaften ausgetauscht würden. In einem Unrechtsregime, in dem jedes offene Wort ins Gefängnis oder in den Tod führen kann, ist die Kommunikation unter den Gegnern weithin ausgeschaltet, sie werden in die Vereinzelung getrieben, haben keinerlei klare Vorstellungen darüber, ob und in welchem Umfang es Gleichgesinnte gibt. Wenn da in einer Tageszeitung eine solche Novelle erscheint, wirkt sie wie ein Verständigungsruf, der schon viel sagt, wenn er nur mitteilt, daß es noch andere Gleichgesinnte gibt. Ich glaube, daß hierin eine wichtige Funktion auch anderer in dieser Zeit erschienener Texte lag, die uns heute ausgesprochen harmlos anmuten. Sie bewirkten, wie Andres selbst schrieb, "daß in Deutschland der Leser gewisser Zeitungen und Zeitschriften und Bücher, wie ein Initiierter in den Mysterien, überall Zeichen fand, die ihn in seinem Glauben und Hoffen bestärkten."³² Die zweite Funktion ist der für die Gleichgesinnten unschwer herauszulesende Appell an die 'Messerbesitzer'. Ob ein solcher Appell unmittelbar wirken kann, ist gar nicht so wichtig; aber auch er stärkt die Solidarität, und wenn man bedenkt, daß für die deutschen Widerstandszirkel ein Informationsdefizit hinsichtlich der Solidarität bei möglichen Aktionen bestand, hatte das eine recht praktische Dimension.

Eine dritte Funktion besteht darin, daß diese Novelle nicht nur Gegnerschaft artikuliert, sondern auch mit dem Versagen dieser Gegner, ja mit dem eigenen Versagen abrechnet. Hier liegt wohl eine Sonderqualität der Novelle, die gar nicht genug betont werden kann, weil sie oft genug hinausinterpretiert wurde. Die Parabel von Zauderer Paco, der sich das Messer nehmen läßt, ist bereits ein Versuch der Verarbeitung und auch ein Versuch des Blicks nach vorn. Hier ist zugleich der Ansatzpunkt einer Hoffnung, wie aus alledem doch noch eine produktive Erfahrung gewonnen werden kann, und die räumliche Distanz mag Andres geholfen haben, hier schon die Zeit nach dem Kriege zu antizipieren. Daß Gott richtet und daß Gott gnädig ist, das ist das gedankliche Komplement der Überzeugung, daß das Versagen letztlich in der Sündennatur des Menschen begründet ist. Anthropologische Optimisten mögen diesen Gedanken von sich weisen, weil sie hier die Gefahr

moralischen Defaitismus, wenn nicht einen als Demut verkleideten Schwindel wittern, und die schon genannten Exkulpationsroutinen der Nachkriegszeit mögen ihnen darin recht geben. Andres freilich hatte es anders gemeint. In einem vermutlich kurz nach dem Krieg entstandenen, doch erst 1977 erschienenen Text fragt er einen fiktiven Richter: "Kommen Sie als Richter eigentlich ohne den Begriff der Sünde aus?", und er fährt fort:

"Dort, wo den Richter und den Schuldiggewordenen das Bewußtsein der Sünde eint, erhebt sich der Richter, nachdem er das Todesurteil verkündet hat und spricht mit allen Anwesenden das allgemeine Sündenbekenntnis - und der Verurteilte spricht es mit als einer von vielen, als ein Mensch unter Menschen, als einer, der das tat, was in dem andern als Potenz gefährlich schlummert. Und nachdem der Verurteilte den Spruch entgegennahm und erklärte, daß er bereit sei, zu sühnen, was er eigentlich nicht sühnen kann - denn seine Tat richtet sich nicht nur gegen das Gesetz der Menschen -, da tritt der Richter auf ihn zu und gibt ihm, dem bereits durch seinen Sühnewillen wieder in die Bruderschaft der Menschen Aufgenommenen, die Hand. Er ist kein Verbrecher mehr, sondern nur noch ein Mensch, der dem Mysterium iniquitatis verfiel und das tat, was an und für sich einem Menschen unbegreiflich sein müßte, was aber, wenn der Mensch aufrichtig ist, doch begriffen wird - in welchem Begreifenkönnen aber die Sünde ebenso wie die Entsühnung warten."³³

Etwas in dieser Art hatte Andres sich von der Nachkriegszeit erhofft. Daß es anders kam, lag vielleicht daran, daß auch ein solcher wahrhaft christlicher Umgang mit der Sünde bereits ein sündenfreies Utopia voraussetzt. Andres hat versucht, die Konsequenzen aus den Erfahrungen der Nazizeit zu ziehen. Er engagierte sich mit Reden und Vorlesungen zunächst beim Versuch des geistigen Neubeginns, dann, in der Restaurations-Ära, in den Kampagnen gegen die Wiederbewaffnung und die Stationierung von Atomwaffen. Aber die Geist-Macht-Antithese brach auch in ihrer Variante als Rückzugs-Reflex wieder durch. Im dritten Band seiner "Sintflut"-Trilogie (1959) führt das Starren auf die neue Sintflut und den atomaren Untergang gar zu einer Primitiv-Form der el Creco-Position: Die 'Helden', die Vertreter des 'Geistes', ziehen sich schließlich (am Tag der Sieben Schläfer) in die "Wälder" zurück, zu einer Höhle, um dort wenn nicht Kohl so doch Champignons zu ziehen und sich auf's Überstehen des Weltuntergangs zu rüsten... 1961 übersiedelte Andres nach Rom, nicht in eine Höhle zwar, sondern in "eine auserwählte Stadt",³⁴ doch erneut Abstand nehmend, um

"sich über die Welt und über die Menschen aus einer besonders weiten Sicht Gedanken zu machen."³⁵ Das Problem freilich, wie Spiritualität und Handeln zu verknüpfen seien, verfolgte ihn weiter, ungelöst, vielleicht unlösbar. Erst nach seinem Tod erschien sein letztes Werk, "Die Versuchung des Synesios" (1971), fast so etwas wie eine 'Summe' der Problematik, in der er zeitlebens stand: Die Geschichte des neuplatonischen Philosophen und Weltmannes, der zum christlichen Metropoliten gewählt wird und aus der spannungsvollen Synthese von kultiviertem antike Heidentum und frühem, noch rohem Christentum in einer verworrenen Zeit verantwortlich zu handeln versucht.

Anmerkungen

¹ Unberücksichtigt bleiben dabei kleinere Glaubensgemeinschaften, die sich vornehmlich auf die Johannes-Apokalypse stützen und – etwa in der Tradition Joachim von Fiore oder der pietistischen 'Föderaltheologie' des 18. Jahrhunderts – in der Hinwendung zu der als Endzeit gedeuteten Gegenwart auch eine Art 'politischer' Konzeption entwickeln können.

² Stefan Andres: Bild und Maßstab. In: Was halten Sie vom Christentum? Herausgegeben von Karlheinz Deschner. München 1957, S. 116–123. Hier S. 121.

³ Einen Überblick zu Leben und Werk gibt Hans Wagener: Stefan Andres. (Köpfe des 20. Jahrhunderts 77), Berlin 1974. Die beiden wichtigsten Dokumentationen: Stefan Andres. Eine Einführung in sein Werk. München 1962, und Stefan Andres. Ein Reader zu Person und Werk. Herausgegeben von Wilhelm Große. Trier 1980. – Das Zitat aus: Stefan Andres: Jahrgang 1906. Ein Junge vom Lande. In: Große: Reader, S. 13–47. Hier S. 41.

⁴ Vgl. Michael Hadley: Resistance in Exile. Publication, Context and Reception of Stefan Andres' 'Wir sind Utopia'. In: Seminar 19 (1983) S. 157–176. Hier S. 163.

⁵ Am 19. Juni 1938, vgl. Hadley: Resistance, S. 164.

⁶ Hermann Pongs: Rheinische Stammesseele in der Dichtung der Gegenwart. In: Dichtung und Volkstum 39 (1938) S. 85–127. Hier S. 123.

⁷ Andres: Jahrgang 1906, S. 34.

⁸ Ebd.

⁹ Literarischer Niederschlag dieses zeitkritischen Engagements sind vor allem die Romane "Der Mann im Fisch" (München 1963) und "Die Dumme" (München 1969), das Drama "Sperrzonen" (Berlin 1957) und eine Reihe von Essays und Vorträgen (Stefan Andres: Der Dichter in dieser Zeit. München 1974).

¹⁰ Andres steht damit in einer literarischen Tradition, die insbesondere vom 'Deutschen Idealismus' geprägt ist. Vgl. etwa den Luzifer-Mythos am Ende des 8. Buches von Goethes "Dichtung und Wahrheit".

¹¹ Man könnte in diesem Zusammenhang fast von einem erzählerischen Weltbild sprechen. Typisch dafür ist "Die Biblische Geschichte" (München 1965), nicht weniger als der Versuch einer freien Nacherzählung der gesamten Bibel als Geschichte der Begegnung der Menschen mit dem bildlosen Gott und als Heils-Geschichte im Sinne von 'history' wie von 'story'. "Ich wäre glücklich, wenn die Leser dieses Buches die in ihm enthaltene Heilige Schrift wie einen atemberaubenden Roman läsen, und vielleicht ist sie es auch: ein roman fleuve mit vielen Autoren." (S. 446)

¹² Als Beleg muß hier genügen, was Andres selbst in seinem Aufsatz "Über die Sendung des Dichters" schreibt (Große: Reader, S. 63–74): Zweck der Dichtung sei es, "keinen direkten zu haben, sondern absichtslos und wesentlich wie ein Tautropfen – Welt in Ordnung zu spiegeln. Welt in Ordnung aber heißt, ins Theologische übersetzt: *Weltordnung* [Kosmos]. Damit wäre gesagt, daß gerade die allen Zwecken entkleidete Dichtung sich zum Anschauen des Kosmos freimacht." (S. 64) Und bis zur alten Vorstellung vom 'hieros gamos' ausgreifend: "In jedem wahren Kunstwerk liegt für den, der imstande ist, es zu erkennen, eine Hochzeit der Seele mit dem Kosmos. Und das ist die Sendung des Dichters, das allein: daß er in seinem Werk die verborgene Ordnung der Dinge bloßlegt" (S. 72). – Denselben Zusammenhang, nicht so voll orchestriert, dafür umso lebendiger, zeigt eine von Luise Rinser berichtete Begebenheit: "Neulich, auf dem Fest bei R. H., sagte er, schon auf den Wellen des Weines dahinschauend: 'Und wenn ich dann vor Gott stehe nach dem Sterben, dann sagt er: Komm her, du; hast viel gesündigt, aber hast mich geliebt. Ja, sag ich, ich hab' dich geliebt,

obwohl du mir's elend schwer gemacht hast, dich zu lieben, du immer hinter dem Vorhang, ich immer unsicher, ob du dahinter bist oder nicht, das ist nicht so einfach, ins Dunkle hineinzulieben". Luise Rinser: Er ist wer. In: Utopia und Welterfahrung. Stefan Andres und sein Werk im Gedächtnis seiner Freunde. München 1972. S. 67 f.

¹³ Andres' umfangreichste Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus bzw. mit dem, was sich ihm im Nationalsozialismus verkörperte, ist die große "Sintflut"-Trilogie. Sie ist größtenteils noch während des Krieges entstanden, aber erst danach (1949, 1952, 1959) veröffentlicht worden. Die Qualitäten dieses Riesenwerkes konnten von der Kritik beim Erscheinen nicht hinreichend gewürdigt werden, weil die Erfahrungen des Besonderen der Nazizeit noch zu gegenwärtig waren und ständig mit der Romankonstruktion, die einen umfassenderen Deutungshorizont aufbaute, in Konflikt gerieten. Verdunkelt wurden sie überdies durch den unseligen dritten Band, mit dem Andres das Werk 'vollständig' machen zu müssen glaubte. Eine neue Würdigung müßte wahrscheinlich die bis 1945 entstandenen Teile herauschälen und das Werk als das behandeln, was es wohl in Wirklichkeit ist: Ein monumentales Fragment, ähnlich Musils "Mann ohne Eigenschaften".

¹⁴ Andres: Jahrgang 1906, S. 40.

¹⁵ Die ausführlichste Deutung unter dem Aspekt des 'Widerstandes' gibt Karl O. Nordstrand: Stefan Andres und die 'innere Emigration'. In: Moderna Språk 63 (1969) S. 247-264 (gekürzt in: Große: Reader, 115-123).

¹⁶ Die häufig gedruckte Novelle wird hier zitiert nach Stefan Andres: El Greco malt den Großinquisitor, München 1958. Zur Entlastung der Anmerkungen werden die Seitenzahlen im Haupttext genannt.

¹⁷ Vgl. Nordstrand: Andres, S. 251.

¹⁸ Vgl. Hadley: Resistance, S. 164.

¹⁹ So Karl O. Nordstrand, verstärkt noch in der Neufassung seines Aufsatzes unter dem Titel "El Greco malt den Großinquisitor" in: Utopia und Welterfahrung, S. 117-131. Die Novelle sei "in erster Linie" ein "Appell an den einzelnen zeitgenössischen deutschen Künstler, sich nicht zu unterwerfen und die Freiheit seiner Kunst gegenüber den Absichten des Staates

zu wahren." (S. 128) Nordstrand berichtet hier auch von einem Gespräch mit Andres, in dem er diesen gefragt hat, "ob der NS-Kulturpolitik im allgemeinen und vor allem der Bücherverbrennung eine Rolle für die Entstehung der Novelle beizumessen sei. Seine Antwort lautete wörtlich: 'Aber selbstverständlich! Wie wäre ich sonst auf die Idee gekommen!'" (S. 131) Wenn Nordstrand allerdings fortfährt: "Ich halte insofern die Richtigkeit dieser Deutung für verbürgt", so muß man doch darauf hinweisen, daß sowohl die Vagheit der Frage als auch die Allgemeinheit der Antwort keine sehr präzisen Schlüsse zulassen.

²⁰ Es ist verständlich, wenn Dichter immer wieder Dichter-, Künstler- oder Musiker-Romane schreiben und sich so mit ihrem eigenen Metier auseinandersetzen. Bedenklich aber ist, in welchem Ausmaß das deutsche bürgerliche Publikum in den letzten zweihundert Jahren immer wieder Künstler-Romane und -Dramen rezipiert und offenbar als Formulierung seiner eigenen Probleme angenommen hat.

²¹ Hier zitiert nach der Ausgabe München 1972 (323.-328. Tausend). Dank des freundlichen Entgegenkommens des Deutschen Literatur-Archivs in Marbach und des Stefan-Andres-Archivs in Schweich konnte ich den Text der ersten Buchausgabe (Berlin: Riemerschmidt 1943) vergleichen. Die Abweichungen sind ausschließlich stilistischer Art.

²² In dieser Zeit war die Novelle ein 'Schulklassiker'. Vgl. etwa Albrecht Weber: Stefan Andres, Wir sind Utopia. Interpretation (Interpretationen zum Deutschunterricht an den höheren Schulen). 2. Aufl. München 1963 (1. Aufl. 1960, 5. Aufl. 1971), S. 53: "Nicht durch Paco, durch den Engel siegt das Heilige über das Weltliche, der Priester über den Krieger. Es kann geschehen, weil der andere Paco, nicht der das Messer barg, inzwischen langsam zunahm, stetig über sein Leben trat, Gefäß wurde, in dem sich Ewiges ereignen kann." Der Nationalsozialismus kommt auf den ca. 70 Seiten dieser 'werkimmanenten' Interpretation nicht vor. - Noch Hans Wagener, Andres, S. 75: Paco sei "kein Held, aber es gelingt ihm der innere Durchbruch, das volle Zu-sich-selbst- und Zu-Gott-Finden und die Bewährung dieser Haltung im Christus imitierenden Sterben." Vgl. auch Josef Bengeser: Schuld und Schicksal. Interpretationen zeitgenössischer Dichtung. Bamberg 1959. 2. Aufl. Bamberg 1962, S. 31-71. - Zu neuen Versuchen, den Text wieder in die Schule zu bringen vgl. Otto Schober: Stefan Andres: Wir sind Utopia (Mit Unterrichtsversuchen von Horst Ehbauer und Johann van Soeren).

In: Deutsche Novellen von Goethe bis Walsler. Herausgegeben von Jakob Lehmann. Bd. 2. Königstein 1980. S. 201-236.

²³ Benno von Wiese: Gottes Utopia. In: Stefan Andres. Eine Einführung, S. 109-114. Hier S. 113.

²⁴ "Foregoing the chance to murder his captor Pedro, and thus liberate both himself and his fellow-prisoners, he chooses instead to remain a man of peace by sacrificing both himself and his comrades to summary execution by Pedro's guns. For Paco (and doubtless for Andres as well), this choice of spiritual values over political and military convenience is the ultimate expression of human freedom. [...] In any event, the contemporary reader may well have felt that Paco, like the communist soldier Pedro, had no moral right to make such a crucial decision in loco parentis." (Resistance, S. 168) - Weitere Beispiele für diese Fehllesung: Hans Wagener: Stefan Andres. Widerstand gegen die Sintflut. In: Große: Reader, S. 90-114: "Im Spanischen Bürgerkrieg wird der gefangene ehemalige Mönch Paco Hernandez von dem Leutnant Pedro Gutierrez gebeten, ihm die Beichte abzunehmen. Dabei entschließt er sich, nicht von der Möglichkeit Gebrauch zu machen, sich und seine Mitgefangenen durch Tötung des Offiziers zu befreien, sondern in wörtlicher Befolgung von Christi Gebot eher sich und seine Mithäftlinge zu opfern." (S. 95) Benno von Wiese: Gottes Utopia: "Am Ende entschließt er sich paradoxerweise zum freiwilligen Verzicht nicht nur auf seine eigene, sondern auch auf die Rettung aller anderen Gefangenen." (S. 111) J. William Dyck: Existenz und Glaube bei Stefan Andres. In: Utopia und Welterfahrung, S. 183-201: "Pacos Entschluß zum Nichthandeln" (S. 188). Vgl. Anm. 29.

²⁵ Gerhard Storz: Ein Buch von 1942. In: Stefan Andres. Eine Einführung, S. 94-108. Hier S. 101 f.

²⁶ Vgl. auch Hadley: Resistance, S. 167.

²⁷ Johannes Pfeiffer: Wege zur Erzählkunst. Hamburg 1953, S. 139 ff.

²⁸ Vgl. Theo Elm: Die moderne Parabel. Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte. München 1982.

²⁹ Vgl. Anm. 24. Hans Wagener: Andres-Monographie, S. 76, will Pacos 'Freiheit' mit dem Hinweis retten: "Paco hätte durchaus die Chance gehabt,

nach dem Messer zu greifen und auch nach der Entdeckung den Leutnant Pedro niederzustoßen, aber er wertet mit Recht die zufällige Entdeckung als Fingerzeig Gottes." Die Stelle sei hier ausführlicher zitiert. Pedro, vor Paco kniend, hatte erregt nach dessen Bein gegriffen und sich dabei an der Messerspitze geritzt, die sich durch die Hose gebohrt hatte.

"[...] da erst sahen sie, daß durch die dünne Hose eines Messers Spitze blinkte. Paco sank hintüber in den Sessel, der Leutnant erhob sich langsam und trat einen Schritt zurück, keiner sagte ein Wort. Selbst ihr Atem zog leiser hin, als wäre sogar diese intimste Lebensäußerung zu schwierig und auch zu gefährlich geworden. [Absatz] 'Gott ist gnädig!' Paco hatte das mit einem wirren Lächeln vor sich hingemurmelt, und nun erhob auch er sich, zog langsam das Messer aus der Tasche und legte es vor sich auf den Tisch. Der junge Offizier bewegte dabei langsam den Kopf, er folgte den Bewegungen von Pacos Hand in einer gebanntten Aufmerksamkeit, er war verwundert, ein anderes Gefühl kam in diesem Augenblick nicht in ihm auf." (S. 89)

Es erscheint mir unmöglich, in diesem Vorgang noch einen 'Entschluß' oder eine 'Wahl' unterzubringen. Oberdies hat Andres die "Chance" eines für Paco erfolgreichen Handgemenges durch eine - für seine Verhältnisse - erstaunlich intensive, fast pedantische Motivationsarbeit ausgeschlossen. Der Leutnant wird nämlich vorher als ein wahres Monstrum an Körperkraft dargestellt, dem man nur durch einen überraschenden Stich in den Rücken bekommen könnte. Er hatte den Padre Damiano einfach über die eigene Schulter und das Treppengeländer geworfen. "Sie müssen sehr stark sein", sagte Paco jetzt leise und betrachtete auf eine seltsam genaue Weise den Körper des jungen Offiziers" (S. 58). Dann im inneren Monolog: "O ja, das Himmelreich leidet Gewalt, muskelstarker Don Pedro!" (S. 61) Und nochmals, damit es sich einprägt: "Don Pedro, du bist stark, sehr stark sogar, Padre Damiano wog gewiß zwei Zentner" (ebd.). Nein, Pacos 'Entscheidung' war es, den Leutnant zu töten. Nach der Entdeckung des Messers ist das *physisch* unmöglich geworden. Das Problem steckt in Pacos nachträglicher *Deutung* des Vorgangs.

³⁰ Den Hinweis hat Konrad Feilchenfeldt in der Diskussion gegeben. So lautet die Engels-Botschaft in Andres' "Biblischer Geschichte": "Wir kannten deinen Gehorsam und wußten, daß du Gott den Sohn nicht verweigern würdest. Aber um deinetwillen mußte es geschehen. Du hat dein Herz und deinen Verstand auf diesem Altar geopfert, nun bist du nicht mehr derselbe. Du warst ein Knecht Gottes, nun bist du sein Freund und sein Vertrauter."

(S. 50 ff.)

³¹ Hierin scheint mir eine spezifisch poetische Qualität der Novelle zu liegen, und zwar unabhängig davon, wie weit Andres selbst hier irgendeine 'theoretische' Absicht hatte. Andres betont, daß sich die Werke bei der Entstehung bis zu einem gewissen Grad verselbständigen, "nach einem dem Formkeim innewohnenden Gesetz, das sich immer und auf jeden Fall dem Willen sogar seines Schöpfers entzieht [...] Mir wenigstens geht es immer so, daß meine Gestalten, sobald sie wirklich lebendig sind, jeden Plan über den Haufen werfen." (Über die Sendung des Dichters, S. 66) Gerade dadurch können dichterische Werke den theoretischen und den Zeithorizont des Autors analytisch übersteigen.

³² Die deutschen Schriftsteller vor dem Tribunal des PEN-Clubs. In: Andres: Der Dichter in dieser Zeit, S. 36-40. Hier S. 39.

³³ Stefan Andres: Lieber Freund - lieber Denunziant. Briefe. München 1977.

³⁴ Gustav René Hocke: Drei Jahrzehnte mit Stefan Andres. In: Utopia und Welterfahrung, S. 21-35. Hier S. 33.

³⁵ Ebd.