



ORIENTIERUNG

Nr. 9 68. Jahrgang Zürich, 15. Mai 2004

DER AUS SRI LANKA STAMMENDE THEOLOGE Aloysius Pieris SJ, der am 9. April 2004 siebzig Jahre alt geworden ist, hat durch öffentliche Stellungnahmen und durch Publikationen immer wieder Debatten ausgelöst, die sich im Rückblick als wegweisend für die Entfaltung einer «Theologie der Dritten Welt» herausgestellt haben.¹ Während der ersten auf dem asiatischen Kontinent organisierten Konferenz der Ecumenical Association of Third World Theologians (EATWOT) in Colombo/Wennappuwa (Sri Lanka) im Februar 1979 schlug er in seinem Referat «Toward an Asian Theology of Liberation» vor, nicht nur den Kampf um Befreiung aus der Armut, sondern auch das Ringen um eine Inkulturation in die plurale religiöse Situation des asiatischen Kontinents zum Ausgangspunkt einer asiatischen Theologie zu machen.² A. Pieris' Überlegungen wurden nicht nur von seinen lateinamerikanischen Kollegen innerhalb von EATWOT debattiert. Sie lösten auch unter den Theologen aus den verschiedenen Ländern Asiens eine Kontroverse aus. Dabei ging der Streit darüber, ob man den «Dritte-Welt-Status» oder die Vielfalt der Religionen zum Ausgangspunkt einer grundlegenden Analyse des asiatischen Kontinents machen solle.³ Für A. Pieris stellte sich diese Alternative nicht, auch wenn er die religiös-kulturellen Aspekte des asiatischen Kontextes in den Vordergrund gestellt hatte, denn er argumentierte, daß in den einzelnen Religionen Momente der Repression wie der Befreiung wirksam sind, und daß es darum geht, die befreienden Traditionen einer Religion zu entdecken und wirksam werden zu lassen.⁴

Sprechen vom Sohn Gottes in Asien

Die in Colombo/Wennappuwa vorgetragenen Überlegungen waren für A. Pieris das Ergebnis einer langen und mühsamen Auseinandersetzung mit den buddhistischen Traditionen seiner Heimat. Nach seinem Eintritt in den Jesuitenorden und nach der philosophischen und theologischen Ausbildung in Indien und in Italien kehrte er Anfang der siebziger Jahre nach Sri Lanka zurück und promovierte 1972 an der *University of Sri Lanka* (Colombo) in buddhistischer Philosophie.⁵ 1974 gründete er das *Tulana Research Center* für den buddhistisch-christlichen Dialog in Gonawala-Kelaniya, nahm immer wieder Lehraufträge in einzelnen Ländern Asiens wie Europas und in den USA wahr, gründete 1982 die Zeitschrift *Dialogue* und arbeitete mit basisorientierten Gruppen in Sri Lanka.

In einer autobiographischen Notiz hat A. Pieris den von ihm in den siebziger Jahren zurückgelegten Weg des Denkens als eine «Taufe im Jordan asiatischer Religiosität» beschrieben.⁶ Damit wollte er auf zwei Erfahrungen hinweisen, die für ihn in dieser Zeit von entscheidender Bedeutung geworden waren. Während er an seiner Dissertation arbeitete, gelang es ihm erst in dem Augenblick, die anfängliche Zurückhaltung seiner buddhistischen Lehrer zu überwinden, als sie erkannten, daß seine Forschungen dem Willen entsprangen, in einen Dialog auf gleicher Augenhöhe mit dem Buddhismus einzutreten. Gleichzeitig beobachtete er in der Arbeit mit Jugendlichen in Sri Lanka hautnah, wie buddhistische Traditionen auch verwendet wurden, um Menschen auszubeuten und ihre Emanzipation zu verhindern. Schärfte die erste Erfahrung seine Dialogbereitschaft mit fremden Religionen, so weckte die zweite sein Interesse an der in der lateinamerikanischen Befreiungstheologie entwickelten Zuordnung von Befreiung und Erlösung und an dem religionskritischen Potential, das diese Unterscheidung freizusetzen vermochte.

Wie ein Grundton hat A. Pieris in seinen Aufsätzen immer wieder die Worte von der «Taufe im Jordan asiatischer Religiosität» zitiert.⁷ In dem von den Synoptikern wie im Johannes-Evangelium überlieferten Bericht von der Taufe Jesu im Jordan durch Johannes den Täufer erkennt A. Pieris zuerst einmal eine christologisch bedeutsame Aussage: Gemäß der theologischen Reflexion der ersten christlichen Gemeinden beginnt Jesu messianische Mission damit, daß sich dieser von Johannes dem Täufer taufen läßt. Daraus ergeben sich in einem zweiten Schritt für das Handeln seiner Jünger, damit auch für das Handeln der Kirche und für die Reflexion darauf (Ekklesiologie) eine Reihe von Folgerungen, die nicht radikal genug eingeschätzt werden können. Die Entscheidung

THEOLOGIE

Sprechen vom Sohn Gottes in Asien: Der Theologe *Aloysius Pieris* wird 70 Jahre alt – Befreiungstheologie im Kontext Sri Lankas – Konzepte der Dritte-Welt-Theologien innerhalb von EATWOT – Begegnung mit buddhistischen Traditionen – Taufe im Jordan asiatischer Religiosität – Inkulturation und interreligiöser Dialog – Kosmische und meta-kosmische Religionen – Die Lehrautorität der armen und marginalisierten Massen – Entwurf einer «Bundes-Christologie». *Nikolaus Klein*

GEDICHT

«Auch meine Finger können lächeln...»: Vom Mehrwert eines Gedichts von *Jan Twardowski* – Der Dialog von Literatur und Kirche – Autonomie literarischer Texte – Das Gedicht «Blindes Mädchen» – Von Stoff, Runzeln und Tränen – Die Doppeldeutigkeit der Schutzmantelmadonna – Der ungezogene Tod und die Kraft der Liebe. *Jörg Seip, Bad Lippspringe*

FILM

Kierkegaard im Kino: Zu *Lars von Triers* neuem Film «Dogville» (*Zweiter Teil*) – Selbstliebe und Liebe des anderen – Der Verrat von Tom – Verweigerter Weg in die Nachfolge – Verzweiflung der Schwäche – Verzweiflung als Trotz – Das Gute hat keine Mittel zur Gegenwehr – Die Lehre des Stoizismus – Konfrontation mit der Gnade – Die Krankheit führt zum Tode – Die Bewohner von Dogville verweigern die Hilfe zur Heilung – Über Dogville wird Gericht gehalten – Die verpaßte letzte Chance – Zwischen Verblendung und Verrat – Nur der Hund überlebt – Der melancholische Blick auf die traurige Wirklichkeit – Kino und Film – Die Ebene der Filmierzählung und die Ebene der Regie – Die Möglichkeit einer sich schrittweise vertiefenden Rezeption.

Thilo Rissing, Michaela Willeke, Münster/Westf.

LITERATUR/LATEINAMERIKA

Der Tod des kreolischen Odysseus: *Julio Cortázar* (1914–1984) Roman «Die Gewinner» – Variationen des Epos über Odysseus und sein Schicksal – Auf halbem Weg zwischen Segelschiffen und Überseedampfern – Dantes Deutung der Gefahren der Irrfahrten – Entdecker beschreiben ihre Reisen mit Hilfe klassischer Autoren – Der Vorstoß in den unbekanntem Atlantik – Die Tradition des Narrenschiffes – Lateinamerika und die erträumte Rückkehr nach Europa – Initiation auf dem Río de la Plata – Eine Schifffahrt ins Blaue – Ein Spiegelbild der argentinischen Gesellschaft – Joseph Conrad und der Odysseus im 20. Jahrhundert – Schiffbruch auf dem Achterdeck – Der plötzliche Tod – Die entschiedene Erkenntnis kann der Sterbende nicht mehr mitteilen.

Albert von Brunn, Zürich

Jesu, sich der Taufe durch Johannes zu unterziehen, bedeutet in einem ersten Schritt eine Identifikation mit der Tradition prophetischer Verkündigung, wie sie Johannes der Täufer für sich beansprucht hat. Diese hat sich immer wieder für die Befreiung der Verfolgten und Versklavten eingesetzt. «Indem er (*scl.* Jesus) sich für diese Form einer *befreienden* Religiosität unter Ausschluß anderer Formen, die zu versklaven scheinen, entschied, übte Jesus eine Art «Unterscheidung der Geister», die wir Asiaten in unserer Konfrontation mit einer Vielzahl von ideologischen und religiösen Trends ständig aufgefordert sind zu üben.» Neben dieser Wiederbelebung der Tradition prophetischer Verkündigung ist die Predigt von Johannes dem Täufer noch durch ein zweites Moment bestimmt. Obwohl er in der Tradition prophetischer Zeichenhandlungen ein Leben jenseits gesellschaftlicher Konventionen führt, verpflichtet er die von ihm getauften Menschen nicht auf seine Lebensform, sondern er verlangt von ihnen die Bereitschaft, sich auf die von ihnen erhoffte und von ihm angekündigte Befreiung vorzubereiten. A. Pieris bezeichnet diese Haltung als die «den Armen eigene Spiritualität», mit der sich nicht nur Johannes der Täufer, sondern in seiner Gefolgschaft auch Jesus identifiziert hat. Das dritte Element, das A. Pieris in der demütigen Geste Jesu, sich von Johannes taufen zu lassen, erkennt, nennt er ihren prophetischen Charakter. Wie der Prophet in der Autorität dessen spricht, der ihn gesandt hat, so erschien den ersten Christen die Taufe Jesu «als eine öffentliche Offenbarung seiner *Autorität*, das Herannahen der befreienden Herrschaft Gottes über die *anawim* zu verkünden. In diesem Akt der Demut wurde die Glaubwürdigkeit Jesu gegenüber den Armen von Gott bestätigt: *«Auf ihn sollt ihr hören.»*» Auf der Basis dieser Analyse formuliert A. Pieris seinen Begriff von Inkulturation: «Die Ortskirche in Asien bedarf noch der «Initiation» in die vorchristlichen Traditionen unter der Anleitung unserer alten *Gurus*; andernfalls bleibt sie ein kirchliches Gebilde, das reich ist an «Macht», aber arm an «Autorität». Allein im Jordan der asiatischen Religiosität findet sie ihre Anerkennung als eine Stimme, die es wert ist, von allen gehört zu werden: *«auf ihn sollt ihr hören.»*» Erst in einem solchen Prozeß wird eine asiatische Kirche ihre Identität finden und die christliche Botschaft verkünden können.

¹ In deutscher Sprache liegen von Aloysius Pieris neben einer Vielzahl von an verschiedenen Orten (Concilium, NZM, ZMR, Jahrbuch für kontextuelle Theologien, Orientierung) veröffentlichten Beiträgen folgende Sammelbände vor: *Theologie der Befreiung in Asien. Christentum im Kontext der Armut und der Religionen.* (Theologie der Dritten Welt, 9). Freiburg u.a. 1986; *Liebe und Weisheit. Begegnung von Christentum und Buddhismus.* Mainz 1989; *Feuer und Wasser. Frau, Gesellschaft, Spiritualität in Buddhismus und Christentum.* (Theologie der Dritten Welt, 19). Freiburg u.a. 1994. Die bei *Orbis Books* (Maryknoll/NY) parallelen Sammelbände (*An Asian Theology of Liberation.* [1988]; *Love Meets Wisdom.* [1988]; *Fire & Water.* [1996]) differieren in der Auswahl und Anordnung der Beiträge. Akzentuieren diese ein Rezeptionsinteresse, das an der Debatte um die pluralistische Religionstheologie orientiert ist, so rückt die deutsche Ausgabe das Interesse am Problem der Inkulturation in den Vordergrund.

² Deutsch: A. Pieris, *Auf dem Wege zu einer asiatischen Theologie der Befreiung: einige religiös-kulturelle Richtlinien*, in: Ders., *Theologie der Befreiung in Asien* (vgl. Anm. 1), S. 131-160.

³ Vgl. die Dokumentation der in der Gesamtfolge *dritten*, in Asien aber *ersten* EATWOT-Konferenz: Virginia Fabella, Hrsg., *Asia's Struggle for Full Humanity.* Orbis, Maryknoll 1980.

⁴ Vgl. auch A. Pieris, *Sprechen vom Sohn Gottes in Asien*, in: Ders., *Theologie der Befreiung in Asien* (vgl. Anm. 1), S. 112-121, bes. 116: «Daher treten wir erneut, wie schon damals in der sich anschließenden Diskussion dafür ein, die Debatte um Inkulturation-Befreiung zu beenden, da Religiosität und Armut in ihrer Verschmelzung sowohl den *kulturellen* Kontext wie auch den auf *Befreiung* gerichteten Impuls bieten, wie sie für jede asiatische Christologie erforderlich sind.»

⁵ A. Pieris, *Some Salient Aspects of Consciousness and Reality in Pali Scholasticism as reflected in the Commentaries of Acariya Dhammapala.* Diss., Vidyadaya (Sri Lanka) 1972.

⁶ Vgl. A. Pieris, *Inkulturation in Asia. A Theological Reflection on an Experience*, in: *Jahrbuch für kontextuelle Theologien* 1994, S. 59-71; Ders., *Religiosity and Poverty.* Interview, in: *Jahrbuch für kontextuelle Theologien* 2001, S. 9-32.

⁷ A. Pieris, *Asiens nichtsemite Religionen und die Mission der Ortskirchen*, in: Ders., *Theologie der Befreiung in Asien* (vgl. Anm. 1), S. 55-78, bes. 71-78.

Mit diesen Überlegungen gewinnt A. Pieris einen differenzierten Begriff von Inkulturation. Denn sein Vorschlag macht es ihm möglich, die vorliegenden religiösen Traditionen nicht zu einer materiellen Vorgabe reduzieren zu müssen, der erst durch das Christentum ihre Bedeutung eingeschrieben wird. Er setzt damit einen Dialog unter gleichrangigen Partnern als ständigen Lernprozeß frei, in welchem beide Partner die Andersheit des Anderen anerkennen, weil sie keine Identifikation mit dem Anderen anstreben. Um die spezifische Eigenart seiner Begriffsbestimmung hervorzuheben, spricht A. Pieris vom «asiatischen Paradigma» des interreligiösen Dialogs und einer Theologie der Religionen.⁸

Inkulturation und interreligiöser Dialog

A. Pieris kann mit dieser Präzisierung zwei Momente deutlich machen. Mit ihrer Hilfe kann er die bisherigen Debatten um Inkulturation in ihrem historischen Kontext der Geschichte des Christentums in Asien verorten. So beschreibt er die im 16. Jahrhundert einsetzende Missionierung und Präsenz des Christentums in Asien als eine Position, die von einem exklusiven Heilsverständnis geprägt, d.h. von der Überzeugung bestimmt war, ausschließlich das Christentum sei heilsbringend. Für die Christen ergab sich daraus die absolute Verpflichtung, sich für die Bekehrung anderer zum christlichen Glauben einzusetzen. Demgegenüber gewinnt im Verlaufe des 20. Jahrhunderts eine inklusive Deutung nichtchristlicher Religionen immer mehr an Einfluß: In ihren verschiedenen Varianten erkennt sie in den nichtchristlichen Religionen zwar relative, im konkreten Fall unbedingt verpflichtende Heilswege für die Menschen. Entsprechend erweist sich für die Vertreter der inklusiven Position der Dialog der Religionen untereinander als unverzichtbar, wird doch in ihm – trotz der Vielfalt religiöser Traditionen – die potentielle bzw. anonyme Hinordnung jedes einzelnen Menschen auf die in Jesus Christus vollzogene Hinwendung Gottes zu den Menschen erkennbar. Für A. Pieris sind die exklusive wie die inklusive Position Ausdruck des gleichen Paradigmas der Deutung nichtchristlicher Religionen, denn beide gehen ungefragt von der Einzigartigkeit Jesu Christi oder des Christentums aus. Wenn man nämlich den Religionsdialog unter dieser Voraussetzung führt, setzt man ein (mögliches) Gesprächsergebnis (die Anerkennung der Einzigartigkeit Jesu Christi bzw. des Christentums) ungefragt voraus und rechnet nicht mehr damit, daß dieses für einen der Gesprächspartner möglicherweise nicht von Bedeutung sein wird, und man verortet den Religionsdialog außerhalb der gesellschaftlich-sozialen Konflikte und übersieht damit die Kontexte, die für die einzelnen Religionen von entscheidender Bedeutung sein können. Demgegenüber werden in einem Religionsdialog im Rahmen des «asiatischen Paradigmas» die kontroversen Themen erst im Verlaufe des Gesprächs erarbeitet und zur Diskussion gestellt.

Das zweite Moment, auf das A. Pieris mit dem Ausdruck «asiatisches Paradigma» aufmerksam machen möchte, faßt jene Erfahrungen zusammen, die er in den bisherigen Religionsdialogen in Sri Lanka machen konnte. Drei Elemente sind ihm im Verlaufe der letzten Jahre immer wichtiger geworden: Er spricht einmal vom Lehramt der Armen, das als ein drittes neben dem Lehramt der Kirchenleitung und der Theologen eine eigenständige Würde hat. Er ist bemüht, innerhalb einer Theologie der Religionen die befreiungstheologischen Intentionen herauszuarbeiten, und er erkennt schließlich in den Basisgemeinschaften und -organisationen Orte einer neuen gesellschaftlichen Praxis, wie sie sich im Dialog der Religionen zu entwickeln beginnt.

Mit diesen drei Elementen gewinnt A. Pieris' Formulierung von der «Taufe des Christentums im Jordan asiatischer Religiosität» ein präzises Profil, und er kann damit die Erfahrungen systematisieren, die er seit 1986 im Rahmen seiner Beratertätigkeit für die *Federation of Asian Bishops' Conferences* (FABC) gemacht

⁸ Vgl. A. Pieris, *Interreligiöser Dialog und Theologie der Religionen. Ein asiatisches Paradigma*, in: Ders., *Feuer und Wasser* (vgl. Anm. 1), S. 115-124.

hat. Ihm fiel dabei auf, daß in den Gesprächen mit Vertretern der einzelnen Religionen und in der Konfrontation mit der gesellschaftlich-sozialen Lage der Bevölkerungsmehrheit bei den einzelnen Partnern ein Lernprozeß in Gang gekommen ist, der zu einer neuartigen Würdigung der gelebten «Alltagsreligion der kleinen Leute» geführt hat.⁹ Aus den dichten Beschreibungen, die A. Pieris an verschiedenen Orten vorgelegt hat, lassen sich folgende Elemente einer Volksreligiosität festhalten: Die Religiosität der Armen ist geprägt vom alltäglichen Kampf um das Überleben und vom Ringen um die Befriedigung der Basisbedürfnisse. Die Dringlichkeit der Situation läßt die Menschen die Erfüllung ihrer Wünsche exklusiv von Gott erwarten. Dabei wenden sie sich an ihn als einen, der auf Ausgleich bedacht ist und für Gerechtigkeit eintritt. A. Pieris bezeichnet des weiteren diese Religiosität als eine, die an materiellen Bedürfnissen anknüpft, nicht aber materialistisch ist. Er nennt sie eine «kosmische Religiosität», da sie die Erfüllung der menschlichen Bedürfnisse nicht an Prozesse des Warenaustausches und der Gewinnmaximierung, sondern an Ereignisse bindet, welche die ganze Geschichte und den ganzen Kosmos bestimmen. Ihren spezifischen Ausdruck findet die Volksreligiosität in den Erzählungen, den Epen und den Geschichten der jeweiligen Kulturen. Darüber hinaus schafft sie Frauen einen eigenen Raum der Freiheit, da diese in ihrem Alltag am unmittelbarsten mit dem Kampf um die lebensnotwendigen Güter konfrontiert sind und deshalb eine spezifische Vertrautheit mit den grundlegenden Lebenssituationen der Menschen besitzen.¹⁰

Kosmische und metakosmische Religionen

Diese neue Wertschätzung lebensweltlich verorteter Volksreligiosität («kosmische Religiosität») kann nach der Einschätzung von A. Pieris in ihrer religionsgeschichtlichen Bedeutung für den asiatischen Kontinent nicht hoch genug eingeschätzt werden. In diesen neu aufgebrochenen Lernprozeß sind aber nicht nur die Christen einbezogen gewesen. Auch die Mitglieder der andern Weltreligionen, d.h. Buddhisten, Hindus und Muslime, hatten sich in den letzten Jahrzehnten bei emanzipatorischen Aufbrüchen in einzelnen Ländern Asiens mitbeteiligt und dabei ihr Engagement mit der Verpflichtung auf politische und soziale Gerechtigkeit im Sinne ihrer religiösen Traditionen begründet. Vielfach wurden diese Postulate von den Vertretern der einzelnen Religionen zum ersten Mal als zwar der eigenen Religion eigentümliche, aber zu wenig erkannte, manchmal auch vergessen gegangene Tradition wahrgenommen und zum Ausdruck gebracht.

Diese von den verschiedenen Religionen Asiens gemeinsam geteilte Einsicht ist für A. Pieris ein spezifisches Merkmal dessen, was er den «asiatischen Standpunkt» nennt. Er meint damit aber noch viel mehr. In einem ersten Schritt bezeichnet er Christentum, Hinduismus, Islam und Buddhismus als «metakosmische Religionen». Damit will er darauf hinweisen, daß die in den genannten Religionen verkörperten Vorstellungen von Heil und Erlösung (Erlösung von Sünde, Befreiung von Unwissenheit, vom eigenen Willen) grundlegend von den Heilsvorstellungen «kosmischer Religiosität» unterschieden sind. Das Brahman-Atman im vedantischen Hinduismus, das Nirvana im Buddhismus und das Dao im Daoismus sind die Namen für das Heil, das sich dem Menschen nach einem langen Prozeß der Einsicht erschließt. Für A. Pieris rechtfertigt dieser mühsame Weg der Heilssuche die Existenz einer spirituellen Elite, die als Weise oder Mönche zur Verkörperung jenes Weges werden, der für die einzelnen Religionen eigentümlich ist. Sie sind Vorbilder und Symbole des «befreiten bzw. erlösten Menschen» in einem. Dabei werden diese Möglichkeiten immer nur «kontextualisiert» innerhalb des Repertoires der «kosmischen Religiosität» einer gegebenen Kultur in die Tat

umgesetzt, «wo sie eine zweifache, jedoch gut ineinander integrierte Ebene der religiösen Erfahrung schaffen».

In dieser Beschreibung verknüpft A. Pieris zwei für ihn wichtig gewordene Erfahrungen. In seinen wissenschaftlichen Forschungen über den Buddhismus versuchte er die intellektuelle Auseinandersetzung mit den buddhistischen Traditionen und den partnerschaftlichen Religionsdialog mit Mönchen und Laien zu verbinden. Erst im Zusammenspiel dieser beiden Ebenen erschlossen sich ihm die Gehalte der Traditionen und die gelebten Optionen seiner gegenwärtigen Gesprächspartner. Dies schärfte seinen Blick, über die kontextuellen Erfahrungen mit dem Buddhismus in Sri Lanka hinauszugehen und diese Religion als eine wahrzunehmen, die im Unterschied zum Hinduismus und Daoismus eine in ganz Asien ökumenisch präsente Religion (als offizielle Religion oder als ein kulturell einflußreicher Faktor) geworden ist.

Im Rahmen dieser Entwicklung der Religionen und Kulturen in Asien ist A. Pieris davon überzeugt, daß das Christentum immer in einer Minderheitenposition bleiben wird. Er begreift dies als eine Chance, denn sie zwingt die Christen zu einem kreativeren Umgang mit der eigenen Lebenssituation. Dieser zeigt sich vornehmlich in der «bescheidenen Teilnahme (*scl.* der Christen) an der nichtchristlichen Erfahrung der Befreiung», wie sie durch die asiatischen Religionen den Menschen nahegebracht wird. Darum bemüht er sich an vielen Stellen seiner Publikationen, den buddhistischen Weg zum Heil («buddhistische Soteriologie») in seinen Folgen für die Befreiung der Menschen zu entfalten, und danach zu fragen, welche Elemente sich dabei als unverzichtbar für die Christen erweisen.

Wird bloß die Forderung nach der Befreiung der Menschen erhoben, so bleibt diese so lange unterbestimmt, wie nicht danach gefragt wird, aus welchen Unfreiheiten die Menschen befreit werden sollen. A. Pieris lenkt darum seine Aufmerksamkeit auf das Zusammenspiel von «kosmischer» und «metakosmischer» Religion in den einzelnen buddhistischen Traditionen. Dabei erweist sich die Institution des Mönchtums (*Sangha*) als entscheidender Ort, denn er dient dem kosmischen Bereich des menschlichen Daseins, indem er diesem den metakosmischen Bereich erschließt in der Suche nach Vervollkommnung (*Arahatta*), im Freiwerden von Gewinnsucht (*Alobha*) wie Haß (*Adosa*) und in der vollkommenen Heilserkenntnis (*Amoha*). Die buddhistische Mönchsgemeinschaft verkörpert ihre Vorbildfunktion für die Menschen in einer dreifachen Balance: An erster Stelle steht die Frage, wie der sachgemäße Umgang mit den materiellen Gütern zu regeln ist, wenn die Option für die Armen und nicht die Maximierung des Gewinnes den Vorrang hat. Zweitens standen die buddhistischen Mönchsgemeinschaften in den einzelnen Ländern Asiens in den politischen und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen immer wieder vor der Herausforderung, das kritische Potential ihres kommunitären Ideals zu erkennen und einzuklagen. Drittens gab es im Buddhismus immer wieder eine Debatte darüber, wie moderne Wissenschaft und Technologie in Beziehung zu setzen sind zum Ideal vollkommener Erkenntnis. Da alle drei Momente auch als Kritik an aktuellen regionalen wie auch an globalen Prozessen verstanden werden können, erschließt der Dialog mit dem Buddhismus für A. Pieris ein ideologiekritisches Potential, durch das die biblische Botschaft vom Gott für die Armen erst ihr Profil erhält. Auf dieser Basis sieht er die Möglichkeit, eine Christologie im asiatischen Kontext zu entfalten.¹¹ Überall dort, wo die Menschen Christus in den Armen Asiens wahrnehmen, entwickelt sich eine neue Glaubenssprache. A. Pieris nennt sie eine «Bundes-Christologie» (*Covenant Christology*), ist doch Gottes Zuwendung zu den Menschen in Jesu Verkündigung, Praxis und Leben Ausdruck seines unkündbaren Bundes mit den Armen.

Nikolaus Klein

⁹ Diese Position zieht sich seit 1977 durch alle Veröffentlichungen von A. Pieris. Vgl. die erste Darstellung in: A. Pieris, *Der buddhistische Mönch in Sri Lanka: Seine Spiritualität und Mission*, in: Ders., *Liebe und Weisheit* (vgl. Anm. 1), S. 96–110.

¹⁰ A. Pieris, *Frau und Religion in Asien*, in: Ders., *Feuer und Wasser* (vgl. Anm. 1), S. 125–198.

¹¹ Vgl. A. Pieris, *Universalität und Inkulturation in unterschiedlichen theologischen Denkmodellen*, in: *Concilium* 30 (1994), S. 526–532; Ders., *The Christhood of Jesus and the Discipleship of Mary. An Asian Perspective*. (*Logos* 39 [2000] Heft 3). Colombo 2000; Ders., *Political Theologies in Asia*, in: Peter Scott, William T. Cavanaugh, Hrsg., *The Blackwell Companion to Political Theology*. Blackwell, Oxford 2004, S. 256–270.

«Auch meine Finger können lächeln...»

Vom Mehrwert eines Gedichtes von Jan Twardowski

Um den Dialog von Kirche und Literatur war es lange Zeit nicht unbedingt gut bestellt. Als die Literatur zur Autonomie, zur Selbstbestimmung erwachte, man kann diesen Zeitpunkt in das 18. Jahrhundert legen, zerbrach eine alte Liaison endgültig. Schließlich hat die Kirche der Literatur über Jahrhunderte lang nicht nur Themen und Motive, sondern zugleich Formen und Sprachspiele vorgegeben. Einen späten Nachklang jener Hegemonie kann man noch am Ende des 19. Jahrhunderts im «Katholischen Literaturstreit» ausmachen, in dem die von *Karl Muth* herausgegebene Zeitschrift «Hochland» beinahe indiziert worden wäre ob eines Romanvorabdrucks, «Jesse und Maria» von *Enrica von Handel-Mazzetti*. In dem nämlich gelangt ein konfessionsverschiedenes Liebespaar zwar zueinander, findet jedoch nicht in die rechte, d.h. richtige Konfession. Als ein junger Neubeginn kann immer noch – neben Reden *Johannes Pauls II.* vor Künstlern in München am 19. September 1980 und in Wien am 12. September 1983 – das Zweite Vatikanische Konzil ausgemacht werden, das der Kunst Autonomie zugesteht (vgl. *Gaudium et spes* 58ff.).¹

Literatur in Kirche

Wenn nun jemand in der Kirche selbst die Feder ergreift und dichtet, also in eigener Person Kirche und Literatur zueinanderbringt, schwingt immer diese gerade skizzierte Gemengelage mit. Diese spricht unweigerlich die Warnung aus: Vorsicht, es könnte sich um «Bekenntnisliteratur» handeln, und das wiederum ist nichts als eine Umschreibung des Prädikates «nicht lesenswert». Das Kriterium von Literatur ist freilich eben nicht der Inhalt, auch wenn Sendungen wie «Lesen» (ZDF) dies reflexionsdispensiert und trivialitätskundig an der Literatur vorbei behaupten, sondern: Kriterium ist das Zueinander von Form und Inhalt. Ist die Form derart, daß sie den Leserinnen und Lesern etwas eröffnet oder verstellt oder gar verweigert, kurz: Ist ihr Polyvalenz eingeschrieben?

Im Folgenden geht es um eine Probe des unterschwellig noch vermuteten Gegeneinanders von Literatur und Kirche, das – wie soeben angedeutet – seine «säkulare» Form, quasi als Neuauflage, im Gegeneinander von Trivilliteratur und kanonisierter Literatur gefunden zu haben scheint.

Jan Twardowski (geb. 1915) ist polnischer Autor und Priester. Er veröffentlichte im Gedichtband «Zeichen des Vertrauens» (1970) das Gedicht «Blindes Mädchen». ² Dieses Gedicht spricht von einer Begegnung an einem religiösen Ort, am polnischen Marienheiligtum Tschenstochau. Letzteres wird am Ende des Gedichtes klar benannt, genauer der abendliche Ritus, das Abschließen des Bildes mit dem «Panzerblech». Die Frage für das Folgende ist, ob das Gedicht diesen Ort ausschließlich anspricht und nur von diesem her verstehbar ist³, oder ob es nicht auch ohne eindeutige

¹ Ausführlicher dargestellt und gewertet in: Jörg Seip, *Einander die Wahrheit hinüberreichen. Kriteriologische Verhältnisbestimmung von Literatur und Verkündigung*. Würzburg 2002.

² Jan Twardowski, *Gott fleht um Liebe / Bóg prosi o miłość*. Ausgewählt und bearbeitet von Aleksandra Iwanowska mit einem Nachwort des Autors. Übertragen von Karl Dedecius, Karin Wolff, Rudolf Bohren, Ursula Kiermeier und Alfred Loepfe. Kraków 1998, S. 45f.

³ Lesenswert ist eine Auslegung des Gedichtes in diesem Sinne: Przemysław Chojnowski, *Der Glaube im Dunkel. Zur poetischen Mariologie von Jan Twardowski*, in: *Lebendige Seelsorge* 55 (2004), S. 139–141.

⁴ Damit ist (auch für die folgende Interpretation) nicht nur ein Stilbruch gemeint. Der Begriff «Schreibe», der Roland Barthes entliehen ist, meint ja das hier aussichtslose Unternehmen, Körper und Schrift – ein Thema überdies des hier abgedruckten Gedichtes, in dem ein blindes Mädchen auf einer Fläche weniger liest als vielmehr genießt – zu vereinen, den Körper im Schreiben wiederkehren zu lassen. Eine Interpretation hätte demnach den Genuß der Vorlage zu wiederholen bzw. zu verdoppeln. Vgl. Roland Barthes, *Von der Rede zum Schreiben* (1974), in: ders., *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980*. Aus dem Französischen von A. Bucaille-Euler, B. Spielmann, G. Mahlberg. Frankfurt 2002, S. 9–13.

Zuordnung und Kenntnis des Ortes lesbar und entfaltbar wäre, was ja – wie eingangs erwähnt – ein Kennzeichen wäre von Literatur. Auf die Wiedergabe des Gedichtes in der Übersetzung von *Karl Dedecius* folgt eine Deutung, die, indem sie das Gedicht von vor-schnellen Zuweisungen freihält, in ihrer «Schreibe»⁴ zu belegen versucht, daß Kirche und Literatur jenseits von Vereinnahmungen zueinanderkommen können. Das wiederum liegt an der literarischen Stärke des Twardowskitextes, und zwar trotz seines Bekenntnisgehaltes.

Blindes Mädchen

Mutter sagte das blinde Mädchen
sich an ihr Bild schmiegend
ich erkenne Dich mit den Lichtern der Finger

Deine Krone ist kalt – ich rutsche an ihr ab wie an einer glatten
Scheibe
die Farben sind so schwer daß sie vom Gegenstand abstehen
was gold ist geht seiner Wege und lebt gesondert
Ich höre das Rascheln Deiner Haare
gehe am derben Ufer Deines Kleides
entdecke die heißen Quellen der Hände
den runzligen Strumpf der Haut
die rauhen Ritzen des Gesichts
den Kies der Runzeln
die Zärtlichkeit der Enthüllung
das warme Dunkel
prüfe die Schramme wie ein Wundmal der Liebe
mein Atem stockt in den Fingern
lerne den Schmerz auswendig
kratze ab was von der Welt haften blieb wie der ungezogene Tod
entdecke den Flaum der Wimpern wende die Träne
sammle mit der Nase den Geruch des Himmels ein
errate endlich den kleinen Jesus mit dem verletzten
geschwollenen Knie in Deinem Arm
Überall herrscht hier soviel Frieden zwischen Wort und Liebe
wenn ich's berühre
pocht das Bild wie Blut
die Juwelen stöhnen überflüssigerweise
Würmchen im Schuh piepst
die Zeit rieselt laut
die Wurzeln der Farben duften
das Ohr der Vorsehung verstummt
Auch meine Finger können lächeln
wenn ich Deinen altmodischen Schal zerknülle
den Ärmel wie einen gezähmten Drachen ziehe
das Versteck des Gehörns im Haar enthülle
scherze daß Du im Wachen mit dem linken Auge blinzelst
Deine Füße sind nackt - unten runzlig wie Hufplattich
Du läufst doch im Himmel nicht in Stöckelschuhen
ich denke Du siehst auch nicht
hast am Karfreitag Deine Sehkraft aufgegeben
damals ist es so still geworden
als würdest Du auf dem Zifferblatt die letzte Sekunde begradigen
nun paßt zu uns keine seriöse Brille mehr
wie auf einen weißen blühenden Stock hast Du Dich auf den
heiligen Johannes gestützt
die Fortsetzung des Magnificat schreibst Du im Alphabet
Brailles
den die Theologen nicht kennen denn sie sehen zu klar
so gewissenhaft riegele sie Dich für die Nacht mit dem
Tschenstochauer Panzerblech ab
Das macht nichts
es genügt zu lieben zu hören zu umarmen.

Von Stoffen, Runzeln und Tränen

Tastend fahren die Finger über das dunkle Bild. Es ist ein faltiges Bild, und es ist in die Jahre gekommen. Wie die alte Frau, die es darstellt. Das schöne Lichte, «was gold ist» oder vielmehr, was gold war, das ist längst abgefallen, zu Boden und auf die Erde. Und nun sind auch noch vollends die Ölfarben ausgetrocknet und spalten dunkle Gräben und öffnen tiefe Furchen ins Bild hinein, als ob das Gesicht auf dem Bild nicht schon faltig genug und runzlig wäre, als ob es nicht selbst schon genug am Reiß litte. Immer nämlich ist die Wunde doppelt. Es ist, als ob das Bild mehr wüßte von dem, was auf ihm, auf seiner Gaze, seiner Leinwand, seiner Haut gemalt ist («wenn ich's berühre / pocht das Bild wie Blut»). Wer am glatten Gold abrutscht, dem bleiben die auf Abstand gebrachten Farben: An ihnen bleibt hängen, wer sich anschmiegt.

Mit dem Finger eine Leuchtspur ziehen, quer über das dunkle Ausgelittene: «wende die Träne». Das klingt wie ein Kinderwunsch. Nun ist hier ein Kind, das «blinde Mädchen» und das schmiegelt sich ans rauhe Bild an, und es spürt die Wärme dann, dank des Derben: Denn noch immer sind da die «rauhem Ritzen des Gesichts» und der Hautstrumpf beider Hände, noch immer sind es diese für unser ästhetisches Empfinden Häßlichkeiten, die zu «heißen Quellen» werden, also Wärme abgeben, und noch immer ist es gerade nicht der Goldlack, das Heiligerhobene, das Auflasierte: die «kalte» Krone. Wer blind ist, spürt ander(e)s. «Mutter sagte das blinde Mädchen ... Ich denke Du siehst auch nicht / hast am Karfreitag Deine Sehkraft aufgegeben.» Zwei Blinde vereint. Einer Blindenschrift ähnlich tastet die eine, die Junge über den Stoff, über das Bild und seine Darstellung – und das hier angedeutete Wunder ist: dieser alte Stoff wärmt.

Das blinde Mädchen weiß mehr, als Schende wissen. Es ahnt mehr, als Klarheit begreift: Denn die Theologen «sehen zu klar / so gewissenhaft riegele sie Dich für die Nacht mit dem Tschenschtochauer Panzerblech ab», heißt es im Gedicht. Es kann eine Theologie geben, die nichts mehr sprengt, sondern verschließt, und die die Wärmekraft verloren hat, und die vor der weißen Schrift «Brailles» ahnungslos steht, eine Theologie, die das Tasten übergeht und den Schmerz nicht «auswendig» lernt und nur mit dem Kopf und kalt begradigt und alle Unebenheit im Papier, die blinde Schrift, einfach glatt macht. Kundig so vieler Schlüssel vermaß sie, «den Geruch des Himmels» einzusammeln.

Das «blinde Mädchen» weiß um die Nachtseite, um den Sprung, um den Reiß nicht bloß des Bildes. Schon das «Würmchen im Schuh» deutet Vergang an (vgl. Jes 66,24; Mk 9,48). Schließlich heißt es unklar für Sehende, für die Klaren ist es ja möglicherweise nicht gedacht, es heißt für Tastende: «wenn ich Deinen altmodischen Schal zerknülle / den Ärmel wie einen gezähmten Drachen ziehe / das Versteck des Gehörns im Haar enthülle». Ganz Altes, Altmodisches wird hier eingelesen, eine Vision aus der Offenbarung des Johannes: der «altmodische Schal», Bild vielleicht für die «alte Schlange» (Offb 12,9), aber es scheint nur so klar und eindeutig. Das «Enthüllen» (revelare, offenbaren) des «Gehörns» schreibt der «Mutter» eine Doppeldeutigkeit ein: Die himmlische Frau trägt zugleich Insignien des gehörnten Tieres (vgl. Offb 13,11; Dan 7,7-11,20-24). Was sind das für offene Seiten an ihr? Diese Unschärfe wird unterfüttert durch eine andere Anleihe, denn das Zerknüllen des Schals, das Ziehen am Ärmel, das Wegschieben der Haare gleichen einem Spiel, das dem Spielen Jahwes mit dem Leviathan verwandt ist (vgl. Jes 27,1; Ps 74,14; Ps 104,26). Und hier ist ein Kind, ein blindes Mädchen, das scherzt, das spielt im Plüsch des rettend-gefährlichen Umhangs mit dem «gezähmten Drachen» einer Blinden, am «derben Ufer Deines Kleides», das alle Risse und Spalten und Abgründe freigibt.

«Das macht nichts» – diese vorletzte und im Gedicht der einfachen Klarheit der Theologen entgegengehaltene Zeile kann ausgezogen werden auf das zuletzt Angedeutete. Die Doppeldeutigkeit der Schutzmadonna, in der wie ein zweiter Boden der Leviatan noch nistet, Bild auch der doppelten Wunde, der zwiefachen Blindheit – ihnen beiden, den Klaren und Blinden, könnte

begegnet werden im freien Spiel der Liebe: «es genügt zu lieben zu hören zu umarmen». Das ist Stoff, der die Endlichkeit («der ungezogene Tod») nicht löst. Aber er wärmt.

Jörg Seip, Bad Lippspringe

Kierkegaard im Kino

Zu Lars von Triers neuem Film «Dogville» (Zweiter Teil)

Die Tragik von Toms Liebe zu Grace liegt somit darin begründet, nicht bereit zu sein, sein jetziges Selbst frei anzuerkennen. Er kann nicht akzeptieren, daß auch er begrenzt und von der Sünde affiziert ist. Damit aber ist seine Liebe zu Grace auf Sand gebaut, denn um einen anderen Menschen uneigennützig zu lieben, müßte er sich zunächst selbst lieben können.²¹ Grace weiß um diese Voraussetzung und beharrt darauf, sie mögen sich erst in vollständiger Freiheit vereinigen. Diese Forderung bezieht sich aber weniger auf die physische Freiheit von Grace, die inzwischen wie eine Aussätzige oder Hexe an ein Wagenrad gekettet und mit einer Warnglocke versehen ist, sondern vielmehr auf die seelische Freiheit Toms, der trotz seines Strebens nach Liebe und Freiheit faktisch in seinem Egoismus gefangen bleibt. Er wird schließlich zum «pharisäischen Prediger», der nur noch tiefer in Sünde fällt.²² Wie bei den Ortsversammlungen deutlich wird, verdecken seine Argumente für Grace nur schwach die eigenen Selbstzweifel, denn gerade in seinem permanenten Versuch, Grace zu verteidigen, manifestiert sich die Angst und Abhängigkeit Toms. Daher kann es nicht verwundern, daß er am Ende erneut mit Dogville gemeinsame Sache macht und Grace verrät. Ganz im Sinne der Kierkegaardschen Analyse wird Tom zum «Judas», der Grace gerade da einen Kuß gibt, als ihre Auslieferung an die Gangster in vollem Gange ist. Grace aber reagiert auf diese Vorgänge, die sie unverzüglich durchschaut, mit den Worten: «Das ist dumm», denn Toms Verrat ist letztlich keine Hinterlist, sondern Verknennung.²³ Dieser Verrat wird in einer Schlüsselszene sichtbar: Als Grace die letzte Versammlung, bei der sie Dogville zu Reue und Umkehr zu bewegen suchte, verläßt, markiert das Rad, das sie hinter sich herziehen gezwungen ist, im Neuschnee den von ihr eingeschlagenen Weg.²⁴ Diesen geht auch Tom, nachdem er sich enttäuscht von der nicht zur Reue bereiten Bürgerschaft losgesagt hat. Er begibt sich zu Grace, um bei ihr Zuflucht zu suchen, sein Versagen einzugestehen, aber auch, um endlich eine Bestätigung für sein Handeln zu erhalten. Auch er verlangt nun, wie schon vor ihm alle anderen Männer Dogvilles, Grace solle ihm sexuell willig sein. Als diese ihn aber erneut an ihr gemeinsames Streben nach Freiheit mahnt, triumphiert auch bei Tom der Widerwille. Er bricht sein Verhältnis zu Grace mit den von Haß erfüllten Worten ab: «Jetzt bist Du aber kalt, Grace.» Sein Ringen um ein

²¹ Vgl. Sören Kierkegaard, *Philosophische Brocken*. Übersetzt von Emmanuel Hirsch. Lizenzausgabe. Frankfurt/M. 1957, S. 42.

²² Vgl. Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*. Übersetzt, mit Einleitung und Kommentar, hrsg. von Hans Rochol. Hamburg 1995, S. 82.

²³ Vgl. Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode* (s. Anm. 22), S. 87f.: «Man sieht jetzt, wie außerordentlich dumm es ist, das Christentum zu verteidigen, wie wenig Menschenkenntnis es verrät, wie es, wenn auch unbewußt, mit dem Ärgernis unter einer Decke steckt, indem es das Christentum zu irgend so einer kümmerlichen Sache macht, so daß es schließlich durch eine Verteidigung gerettet werden muß. Deshalb ist es wahr und gewiß, daß derjenige, der zuerst die Erfindung machte, in der Christenheit das Christentum zu verteidigen, *de facto* ein Judas Nr. 2 ist; auch er verrät mit einem Kuß, nur daß sein Verrat ein Verrat aus Dummheit ist. Die Verteidigung einer Sache ist immer das Gegenteil einer Empfehlung. [...] Ja, derjenige, der es verteidigt, der hat nie daran geglaubt.»

²⁴ Durch den Schnee werden alle Kreidemarkierungen in Dogville ausgelöscht, während so erst jener Weg kenntlich wird, den Grace einschlägt. Dieser Trick deutet nicht nur darauf hin, daß es in Dogville «kalt» geworden ist – die Schneeflocken haben die Blütenpollen des 4. Julis abgelöst –, der Schnee schafft zudem eine Situation des «tabula rasa», durch die alle zuvor entstandenen Beziehungen zwischen Grace und Dogville ausgemischt werden.

von Vertrauen und Liebe erfülltes Selbstverhältnis scheitert und schlägt um in den blanken Ehrgeiz eines «selbstischen Selbst».²⁵ Da das spontane Gefühl der Liebe sich nicht zu einer «Pflicht zu lieben» entwickelt, gelangt Tom zu keiner dauerhaften und unbedingten Liebe.²⁶ Dieser Bewußtseinswechsel Toms wird dadurch signalisiert, daß er Grace verläßt, ohne den von ihr markierten Weg im Schnee zu beschreiten. Die während der Versammlung von Liz gestellte Frage eines Entweder-Oder: «Bist Du für uns oder gegen uns?», wird nun beantwortet, indem er nicht den Weg der Nachfolge, sondern jenen Dogvilles geht.

Damit ist das Projekt von Grace endgültig gescheitert. Es ist ihr nicht gelungen, das Herz Dogvilles zu gewinnen. Ihr Versuch, den Menschen Dogvilles gleich zu werden, indem sie sich ihre Kleider zerriß, körperliche Arbeit verrichtete und schließlich gänzlich erniedrigte, führt nicht zum Ziel, denn in ihrer «schlechthinigen Gleichheit» entdeckt Dogville einzig ihre Schwäche, die kein Mitgefühl, sondern Stärke hervorruft.²⁷

Verzweiflung der Schwäche – Ben und Grace

Neben Tom gibt es in Dogville noch drei weitere Charaktere, die sich von der Ortsgemeinschaft dadurch abheben, daß sie bereits über ein gewisses Maß an *bewußter* Verzweiflung verfügen: Ben und das Ehepaar Chuck und Vera. An ihnen werden weitere Formen der «Krankheit zum Tode» veranschaulicht, indem jeder von ihnen in ein spezifisches Verhältnis zu Grace tritt, das jeweils Züge einer bestimmten Art bewußter, *intensivierter* Verzweiflung und Sündhaftigkeit trägt – was nicht zuletzt durch die Menge an Äpfeln, die in Verbindung mit Ben und Chuck zu finden sind, symbolisiert wird.²⁸ Ben, Chuck und Vera wissen um ihr Selbst, sind aber nicht in der Lage, dieses im Glauben frei anzuerkennen. Vielmehr strebt Ben danach, verzweifelt *nicht er selbst sein* zu wollen, Chuck und Vera hingegen wollen verzweifeln und von allem unabhängig *sie selbst sein*. Sie verkörpern auf je unterschiedliche Weise eine Verzweiflung als *Trotz*, während Ben eine Verzweiflung aus *Schwäche* repräsentiert, die sich ganz dem Erleiden der Verzweiflung hingibt und unfähig ist, gegen die Sünde aufzubegehren.²⁹

Ben faßt sofort Vertrauen zu Grace. Er ist gerührt, daß sich Grace so aufmerksam um ihn und die anderen kümmert, indem sie gerade das tut, was nicht getan werden *muß*: Sie leistet dem Blinden McKay Gesellschaft, hilft der behinderten June, unterrichtet den dummen Bill und die Kinder von Vera, der sie eine Freundin wird, sie blättert Martha die Noten um, hilft Chuck im Obstgarten und kümmert sich um die verwilderten Stachelbeerbüsche, sie packt die dünngeschliffenen Gläser ein, und gerade Ben gibt sie ein Gefühl der Geborgenheit, indem sie sich um sein leibliches und seelisches Wohl kümmert. So wird Grace – im Gegensatz zu Tom und seinen moralischen Erbauungsplänen – zu einer moralischen Lehrperson, welche die Menschen Dogvilles allein durch ihre Nähe und ihr Vorbild veranlaßt, je eigene Defizite zu erkennen.³⁰

Gerade in der Begegnung mit Ben wird deutlich, wie Grace versucht, die Menschen mit sich selbst zu versöhnen. Indem sie für Bens sexuelle Bedürfnisse Verständnis zeigt, motiviert sie ihn, die in der Verzweiflung wurzelnde Willensschwäche einzugestehen und so zu überwinden.³¹ Doch auch bei Ben triumphiert letztlich die Sünde: Als Grace bei ihrem Fluchtversuch auf seinem La-

ster ganz der Hilfe Bens ausgeliefert ist, nutzt er seine Situation scheinbarer Stärke aus, um Grace zu vergewaltigen. Er erliegt dem Druck Dogvilles und seiner eigenen Natur, und in dieser passiv erlittenen Verzweiflung verspürt man geradezu Mitleid mit ihm.³² Doch es ist nicht nur Bens Schwäche, sondern die Verzweiflung *über* seine Schwäche, die dazu führt, um so stärker in Sünde zurückzufallen, denn im Grunde verzweifelt er nicht am Irdischen, sondern am Ewigen: Sein Vertrauen zu Grace schwindet in dem Maße, wie er irdischem Lohn Bedeutung zumißt. Er will unbedingt und sofort «auf seine Kosten kommen». Dessen bewußt, gibt er sich voller Scham erneut seiner Verzweiflung hin, *nicht* er selbst sein zu wollen.³³

Verzweiflung als Trotz – Chuck und Grace

Chuck repräsentiert das Pendant zu Bens «Verzweiflung der Schwäche», nämlich die «Verzweiflung als Trotz». Enttäuscht von Gott und der Welt wersetzt er sich allem Guten, indem er sich verzweifelt selbst bestimmen, selbst autonom behaupten will.³⁴ Es ektelt ihn des Daseins, er findet keinen Geschmack an der Welt – während alle anderen in Dogville, selbst Grace, vom «Zimtgeruch des Apfelkuchens» betört sind.³⁵ Sein offenkundiges Mißtrauen ist aber nicht nur eine Abwehrhaltung, wie sie bei allen anderen Einwohnern zutage tritt. Zwischen ihm und Grace geht es um mehr als nur den Versuch, die Verzweiflung zu überwinden und ein freies Selbstverhältnis zu erlangen. In ihrer Begegnung symbolisiert sich der Antagonismus einer Totalität des Guten und einer Totalität des Bösen, die in kein Verhältnis zueinander treten können, sondern sich in unversöhnlichem «Entweder – Oder» gegenüberstehen.

Chucks Glaube ist derart zerstört, daß er nicht mehr auf die Möglichkeit setzen *will*, das irdische Leid könne behoben werden.³⁶ Indem Grace aber nun die Erinnerung an die früheren Hoffnungen in ihm zum Leben erweckt, fordert sie seine trotzige Verzweiflung heraus. Sie erkennt, daß in seiner von Beginn an bestehenden Schroftheit Angst und Unwille beschlossen liegen, sich erneut auf die Hoffnung einzulassen. Dieses würde nämlich bedeuten, daß Chuck die von ihm inzwischen vehement verteidigte Totalität des Bösen zugunsten des von Grace repräsentierten Guten wieder aufgeben müßte – und dieses Zugeständnis kann und will er nicht machen. Auch wenn er zunächst wider Erwarten dafür stimmt, Grace möge in Dogville bleiben, mustert er sie mit deutlich mißtrauischem Blick, und auch weiterhin hat er nur Augen für das Schlechte: Die Menschen sind arm, die Arbeit ist hart, die Ernte gering und auch am 4. Juli sieht er keinen Grund zu feiern.

Daß Chuck die Form einer zum Äußersten gesteigerten Verzweiflung und Auflehnung gegen Gott vertritt, wird dem Zuschauer auch visuell signalisiert: Chuck verrichtet tagtäglich schwere Arbeit im Apfelhain, dem seine ganze Aufmerksamkeit gilt. Die Äpfel – Inbegriff der Sünde – sind sein ganzer Lebensinhalt. Vor allem aber weiß er, daß auch Grace die Bedeutung dieser Arbeit zu schätzen weiß, wenn auch unter veränderten Vorzeichen, und

²⁵ Vgl. Sören Kierkegaard, Die Krankheit zum Tode (s. Anm. 22), S. 114.

²⁶ Vgl. Sören Kierkegaard, Der Liebe Tun I. Übersetzt und hrsg. von Emanuel Hirsch. Düsseldorf-Köln 1959, S. 44.

²⁷ Vgl. Sören Kierkegaard, Philosophische Brocken (s. Anm. 21), S. 30ff., 50; Theodor W. Adorno, Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. 23. Auflage, Frankfurt/M. 1997, S. 255: «Geliebt wirst du einzig, wo du schwach dich zeigen darfst, ohne Stärke zu provozieren.»

²⁸ Zur Interdependenz von Bewußtheit und Intensität der Verzweiflung vgl. Sören Kierkegaard, Die Krankheit zum Tode (s. Anm. 22), S. 43, 46ff., 77.

²⁹ Vgl. Sören Kierkegaard, Die Krankheit zum Tode (s. Anm. 22), S. 46–76.

³⁰ Zu dieser Art, die Wahrheit zu lehren, vgl. Sören Kierkegaard, Philosophische Brocken (s. Anm. 21), S. 20ff.

³¹ Ben erzählt Grace, daß er, wenn er in die benachbarte Stadt Georgetown fährt, ins Bordell geht, um seine aufgetauten Triebe abzureagieren. Gleichzeitig gesteht er ihr, daß dies nichts sei, auf das er stolz ist.

³² Vgl. Sören Kierkegaard, Die Krankheit zum Tode (s. Anm. 22), S. 48ff., 53.

³³ Vgl. Sören Kierkegaard, Die Krankheit zum Tode (s. Anm. 22), S. 61f.

³⁴ Vgl. Sören Kierkegaard, Die Krankheit zum Tode (s. Anm. 22), S. 68f.

³⁵ Vgl. Sören Kierkegaard, Die Wiederholung. Übersetzt, mit Einleitung und Kommentar hrsg. von Hans Rochol. Hamburg 2000, S. 69f.: «Es ist mit meinem Leben zum Äußersten gekommen; das Dasein ektelt mich an, es ist fade, ohne Salz und Sinn. (...) Man steckt den Finger in die Erde, um zu riechen, in welchem Land man ist, ich stecke den Finger ins Dasein – es riecht nach nichts. Wo bin ich? Was heißt das: die Welt? Was bedeutet dieses Wort? Wer hat mich durch seine Tricks in die ganze Sache hereingezogen und läßt mich nun damit allein? Wer bin ich? (...) Mein ganzer Wesensgehalt schreit im Widerspruch mit sich selbst. Wie ging es vor sich, daß ich schuldig wurde? Oder bin ich nicht schuldig? Weshalb werde ich denn in allen Zungen so genannt?»

³⁶ Vgl. Sören Kierkegaard, Die Krankheit zum Tode (s. Anm. 22), S. 72f.

so ist es nur konsequent, daß er Grace schon bald zu versuchen trachtet. Er fordert von ihr den Beweis, ihn – das Böse – zu «respektieren», indem er sie sexuell nötigt. Der im Film als Vergewaltigung ausgetragene Machtkampf zwischen Chuck und Grace steht für den Kampf zwischen Gut und Böse, wobei dem Guten (Grace) keine Mittel der Gegenwehr zur Verfügung stehen. Allein ihr stummer Schrei und ihr flehendes Gesicht bitten Chuck aufzuhören, aber vergeblich. Das Schweigen und die Macht des Blicks sind nicht in der Lage, Chuck zur Kommunikation mit dem Guten in Gestalt von Grace zu bewegen.³⁷ In ihm potenziert sich die Verzweiflung zum «Dämonischen», zum Inbegriff einer trotzigsten Verzweiflung, die die Einmischung des Guten flieht.³⁸ In der so brutalen wie triebhaften und tagtäglich wiederholten Vergewaltigung von Grace versinnbildlicht sich das Dämonische als die «Unfreiheit, die sich verschließen möchte», indem sie sich um so stärker gegenüber dem Guten zu behaupten sucht.³⁹ Diese Art dämonischer Verzweiflung macht sich auch bereits in Chucks ältestem Sohn Jason bemerkbar. In ihm manifestiert sich die kindliche Vorstufe menschlicher Verzweiflung, die von Kierkegaard als «Widerspenstigkeit» charakterisiert ist.⁴⁰ Jason wird als ein fröhlicher und frecher Junge dargestellt, der Grace offen provoziert, indem er ihre prekäre Situation sowohl durchschaut als auch ausnutzt. Er will nicht nur ständig auf ihrem Schoß sitzen, seine bereits ausgeprägte Sexualität äußert sich zudem darin, daß er in masochistischer Weise von ihr gezüchtigt werden will. Sein Wunsch nach Strafe offenbart aber noch mehr: Ausgerechnet die Logik des Kindes führt Grace die Interdependenz von Vergehen und Strafe und die Gefahr einer «Laissez-faire»-Pädagogik vor Augen, die später erneut zur Debatte stehen wird. Indem Jason fordert: «Ich war böse, ich muß bestraft werden», sieht sich Grace vor einem Dilemma, doch nur unwillig bricht sie ihr Prinzip der Gewaltlosigkeit, da sie von Jason erpreßt wird. In dieser provozierenden Handlung des Sohnes ist die nur wenig später einsetzende Vergewaltigung seitens Chucks bereits vorweggenommen.

Die Lehre des Stoizismus – Vera und Grace

Auf den ersten Blick scheinen sich die beiden Frauen Vera und Grace ähnlich zu sein, bei näherer Betrachtung zeigt sich allerdings, was schon in den jeweiligen Namen anklingt: Es stehen sich hier zwei unterschiedliche philosophische Prinzipien gegenüber. Vera – die Wahrheit – repräsentiert die griechische Schule des Stoizismus; Grace – die Gnade – verkörpert die Botschaft des Christentums.⁴¹ Während Grace in ihrer Liebe zum Leben und auf der Basis ihrer positiven Grundeinstellung nicht verzagt, sondern stets das Beste hofft, ist Vera von jenem Trotz erfüllt, der nichts hoffen will. Im Gegensatz zu Chuck, der sich als ein «handelndes Selbst» zu behaupten sucht, ist Vera ein «erleidendes Selbst», das auf dem Wege des Stoizismus verzweifelt es selbst sein will.⁴² Wie Chuck ist Vera von der Schlechtigkeit der Welt überzeugt, doch sie will sich nicht von dieser tangieren oder emotional affizieren lassen.

Zwangsläufig kommt es zum Eklat zwischen Veras stoischer Gelassenheit und Grace' aufopferungsvoller Liebe. Vera sucht Grace zu bestrafen und ihr ihren Willen zu oktroyieren, indem

³⁷ Zu dieser Möglichkeit vgl. Sören Kierkegaard, *Der Begriff Angst*. Übersetzt, mit Einleitung und Kommentar, hrsg. von Hans Rochol. Hamburg 1984, S. 136; vgl. auch Theodor W. Adorno, *Minima Moralia* (vgl. Anm. 27), S. 133; Emmanuel Lévinas, *Die Philosophie und die Idee des Unendlichen*, in: Ders., *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie* 3. Auflage. Freiburg-München 1998, S. 185–208, insbesondere 198ff.

³⁸ Vgl. Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode* (s. Anm. 22), S. 73–76, 111, 145.

³⁹ Vgl. Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode* (s. Anm. 22), S. 135.

⁴⁰ Vgl. Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode* (s. Anm. 22), S. 49.

⁴¹ Diese Opposition von Griechentum und Christentum wird u.a. darin deutlich, daß alle sieben Kinder von Vera Namen aus der griechischen Mythologie tragen, während Grace auf die Frage Toms nach ihrem Zuhause bezeichnenderweise antwortet, sie habe «nur einen Vater».

⁴² Vgl. Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode* (s. Anm. 22), S. 70.

sie die von Grace geliebten Porzellanfigürchen gewaltsam zu zerstören beginnt und nur bereit wäre aufzuhören, wenn Grace keine Träne vergießt. Dieses aber ist zuviel verlangt: Die Zerschmetterung der filigranen Figuren schmerzt Grace «als würde menschliches Gewebe zerfallen». Sie symbolisierten die zuvor gewonnene Freundschaft der Menschen in Dogville. Diesen Wert nun vernichtet zu sehen, läßt Grace in Tränen ausbrechen, und so zertrümmert Vera auch alle weiteren Figuren. Sie, die Mutter, bringt kein Verständnis dafür auf, daß Grace die Porzellanfiguren wie Kinder ans Herz gewachsen sind und etwas Einmaliges bedeuten.

In Vera und Grace sind aber nicht nur griechischer Stoizismus und christliche Gnade konfrontiert, in ihnen stehen sich Heidentum und Christentum prinzipiell gegenüber, insofern Vera sich jene Position anmaßt, in der sich der Mensch zum Gott, zum «Menschen-Gott» macht. Grace hingegen verkörpert die christliche Variante eines «Gott-Menschen», in der sich Gott zum Menschen macht, um seinen Geschöpfen aus Liebe gleich und nahe zu sein. Diese Selbstentäußerung an die Welt wird von Dogville nicht verstanden, von Chuck und Vera offen attackiert, indem sie an der Haltung von Grace «Ärgernis» nehmen und versuchen, ihren Willen zu brechen. Grace aber ist in ihrer Machtlosigkeit unfähig, daran etwas zu ändern.⁴³

Über Dogville wird Gericht gehalten

Nachdem auf dem Höhepunkt der Freude am 4. Juli die Stimmung in Dogville umgeschlagen war, ist die Atmosphäre immer feindseliger geworden. Der Spannungsbogen des Films zeichnet exakt die Bewegung von Bewußtwerdung der Verzweiflung, Streben nach dem Guten und erneutem Ärgernis an der Gnade nach, die auch von Kierkegaard in seiner Analyse der Verzweiflung und Sünde beschrieben worden ist. Die anfänglichen Sympathien für Grace, die u.a. in den Geschenken zum Ausdruck gekommen waren, signalisieren die prinzipielle Fähigkeit und Bereitwilligkeit der Menschen, sich auf den Weg des Guten einzulassen. Doch die kleinste Irritation scheint auszureichen, um das gewonnene Vertrauen wieder aufzugeben. Die Bewohner reißen sich erneut vom Guten los, nun aber in derart gesteigerter Form, daß Grace als «Feind» betrachtet wird, in dem sich die radikale Infragestellung des ehemaligen Lebenswandels zum Ausdruck bringt. Diesem Bruch folgt wenig später der potenzierte Bruch mit der Reue, indem sich Dogville kollektiv den mahnenden Worten von Grace verschließt. «Sie wollen die Wahrheit nicht hören», wie Grace traurig und müde eingestehen muß.⁴⁴

Damit ist die Linie vorgezeichnet, die der Film zum Schluß nehmen muß: Die Verweigerung, sich durch Grace von der «Krankheit zum Tode» heilen zu lassen, kulminiert darin, daß die Krankheit bis zu ihrem äußersten Ende durchlaufen wird – bis zum Tod. Die Henkersfrist, die scheinbar Grace gilt, ist im Grunde die Henkersfrist für Dogville, das darauf wartet, ausgerechnet für

⁴³ Vgl. Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode* (s. Anm. 22), S. 131f.: «Gott und Mensch sind zwei Qualitäten, zwischen denen ein unendlicher qualitativer Unterschied besteht. (...) Im Heidentum machte der Mensch Gott zum Menschen (der Mensch-Gott); im Christentum macht Gott sich zum Menschen (der Gott-Mensch) – aber in der unendlichen Liebe dieser seiner erbarmungsvollen Gnade stellt er doch eine Bedingung, er kann es nicht anders. Gerade das ist das Leid in Christo, «er kann es nicht anders»; er kann sich selbst erniedrigen, Knechtsgestalt annehmen, leiden, für die Menschen sterben, alle einladen zu ihm zu kommen, jeden Tag seines Lebens opfern, und jede Stunde des Tages, und das Leben opfern – aber die Möglichkeit des Ärgernisses kann er nicht aufheben. O einzige Tat der Liebe, o unergründliches Leid der Liebe, daß selbst Gott nicht kann – wie er in einem anderen Sinne denn auch nicht will, nicht wollen kann – aber selbst wenn er wollte, es nicht unmöglich machen kann, daß diese Tat der Liebe für einen Menschen gerade zum Gegenteil werden kann, zum äußersten Elend.»

⁴⁴ Zu diesem gesteigerten Rückfall in sündige Verzweiflung vgl. Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode* (s. Anm. 22), S. 113: «Um die Potenzierung im Verhältnis zwischen Sünde und Verzweiflung über die Sünde zu bezeichnen, könnte man sagen, das erste sei der Bruch mit dem Guten, das zweite der Bruch mit der Reue.»

den Verrat an Grace großzügig entlohnt zu werden. Diesen Lohn erwarten sie jedoch keineswegs von der Polizei, der sie Grace hätten ausliefern müssen, wenn es ihnen zumindest um ihr staatsbürgerlich reines Gewissen gegangen wäre. Sie erhoffen den Lohn ausgerechnet von den Gangstern, vor denen Grace Tom bereits mit den Worten gewarnt hatte, dies seien «gefährliche Leute». Grace kann die Entwicklung der Ereignisse aber nicht überraschen, denn schon einige Zeit früher mußte sie erkennen, daß sich die Menschen in Dogville kaum von jenen Gangstern unterscheiden, vor denen sie geflohen war. Die auf den Gemeindeversammlungen beschlossenen Maßnahmen, welche das angebliche «Risiko» einer weiteren Beherbergung von Grace ausgleichen sollten, werden von ihr als das entlarvt, was sie sind: Eine «Gangster-Logik», die sich ausschließlich und herzlos an den eigenen Interessen und Profitmöglichkeiten orientiert.

Der Hinweis auf die «Gefährlichkeit» der Gangsterbande und ihres Bosses impliziert noch einen weiteren, theologisch subtileren Gedanken. Wie Kierkegaard in den *Philosophischen Brocken* betont, besteht ein wesentliches Manko der Menschen darin, daß sie zumeist nur den «Allmächtigen» lieben, nicht aber den in die Welt gekommenen Gott, der sich in Knechtsgestalt zeigt, um den Menschen gleich zu sein.⁴⁵ In ihrer unmittelbaren Liebe zur Macht vergessen sie die biblische Mahnung, daß der Wunsch, Gott zu sehen, zwangsläufig den Tod bedeutet.⁴⁶ So ignoriert auch Tom die Warnung von Grace und nutzt die in hinterlistiger Vorahnung aufbewahrte «Visitenkarte», um den «Boß» nach Dogville zu rufen. Im Namen aller vollzieht er die direkte Hinwendung zum Absoluten, während die Gottebenbildlichkeit und Gnade in Gestalt von Grace verkannt wird.⁴⁷ Dogville fordert den *unmittelbaren* Kontakt mit Gott heraus, und so ist es letztlich in doppelter Weise konsequent, daß das Gericht mit dem Tode endet: Zum einen als Resultat des eigensüchtigen Wunsches nach direktem Zugang zur göttlichen Macht, zum anderen als Vollzug der «Krankheit zum Tode».

Auch wenn das tödliche Gericht über Dogville in der Konsequenz der Gedanken- und Handlungsführung liegt, wirkt allerdings die Brutalität, die über jeden – auch über die Kinder – ausgeübt wird, erschreckend. Doch die Hinrichtung Dogvilles erfolgt nicht unvermittelt. Zunächst ist Grace, die als geschundene Kreatur mit tiefen Wundmalen am Hals dem «Boß», ihrem Vater, in seinem Cadillac gegenüber sitzt, energisch dazu bereit, Gnade vor Recht ergehen zu lassen, da es «nur Menschen» seien, die «unter den schwersten Bedingungen» nach dem Guten streben. Um die Rückfrage des Vaters, ob denn tatsächlich «das Beste gut genug» sei, entspinnt sich daraufhin ein Dialog, der zwei Modelle göttlicher Gerechtigkeit gegenüberstellt, hinter denen sich offenkundig ein eher alttestamentarisches und ein eher neutestamentarisches Gottesbild verbergen: Während Grace ihren Vater der «Arroganz» bezichtigt, weil er in scheinbar willkürlicher Weise über die Menschen urteile und strafe, wirft der Vater gerade Grace «Arroganz» vor, da sie die Menschen von jeglicher Schuld freispreche, anstatt ihnen eine moralische Eigenverantwortung zuzubilligen. Der Film bleibt aber nicht bei dieser so pauschalen wie problematischen, da unzutreffenden Frontstellung von alttestamentarischem Willkürgott und neutestamentarischer Barmherzigkeit stehen, sondern lotet gerade anhand des Begriffs der «Arroganz» den schmalen Grat zwischen göttlicher Gnade und menschlicher Freiheit aus. Die Opposition von Verurteilung und Vergebung wird in eben jene Frage aufgelöst, ob denn «das Beste gut genug» gewesen sei, oder ob man von Dogville mehr hätte erwarten können als Grace zunächst vorgibt.

Auf einem an dieses Gespräch anschließenden Spaziergang scheint eine letzte Chance für Dogville gekommen zu sein. Unter den gnädigen Augen von Grace zeigt es sich als jene freundliche Dorfidylle, in der sie während der Frühlings- und Sommermona-

te so glücklich gewesen war. Plötzlich aber geht der Mond, eine überdimensionale Lichtkugel, auf und bewirkt eine entscheidende «Lichtveränderung», die bereits zu Beginn des Films für einen Moment überaus ungünstiges Licht auf Dogville geworfen hatte. Die «objektive Angst in der Schöpfung», ihre strukturelle Sündhaftigkeit tritt in einer unvermittelten Alteration der Situation hervor.⁴⁸ Nun werden alle Schründe offenbar: Symbolisch für ganz Dogville, kann Grace an den Stachelbeersträuchern, die eben noch so vielversprechend die nächste Blüte und Ernte verheißen hatten, nur noch die vielen Dornen sehen, an denen sie sich ihre Hände zerschunden hat.

Nach einem kurzen Dialog mit Tom, der die Passion von Grace noch immer für «erbaulich» hält, ist Grace endgültig davon überzeugt, Dogville habe keine Gnade mehr verdient. Sie erkennt, daß das Handeln der Bewohner nicht gerechtfertigt werden kann. Sie muß sich eingestehen, daß im Falle Dogvilles das Beste *nicht* gut genug gewesen ist. Als sie nach Dogville gekommen war, hatte sie sich aufgrund ihrer «arroganten Erziehung» schon dafür geschämt, dem Hund einen Knochen weggenommen zu haben.⁴⁹ Und als sie sah, daß sie die Menschen in Dogville verloren hatte, setzte sie sich hin, um ihre Kleider zu säubern, sich von Dogville «reinzuwaschen». Nun sieht sie ein, daß es nicht nur für sie, sondern auch für die Menschen in Dogville einen moralischen Maßstab geben muß. Sowohl um ihrer selbst als auch um der Welt willen, so die Erzählerstimme, entschließt sich Grace zum Gericht über Dogville. Dieses erfolgt als eine totale Zerstörung. Auch wenn die Hinrichtung der Bewohner in der Logik des Films zu sein scheint, wirkt der Schluß überaus verstörend. Man ist entsetzt über die Art, wie die Menschen hier niedergestreckt werden – und das, obwohl kein Blut fließt, da die experimentelle Dramaturgie des Films bis zum Schluß durchgehalten wird. Vor allem aber ist man irritiert über die Gnadenlosigkeit, mit der sogar die sieben Kinder von Vera hingerichtet werden. In Äquivalenz zu den vorher von Vera zerstörten sieben Porzellanfiguren fordert Grace nun, man möge jedes Kind einzeln vor den Augen der Mutter töten und erst aufhören, falls diese nicht weine, sondern auch jetzt ihrem stoischen Prinzip der Gelassenheit treu bleiben könne. Die Ideale des Stoizismus werden so gänzlich ad absurdum geführt.

Die letzte Szene des Gerichts gilt allerdings Tom, auf den Grace nochmals zugeht. Seine ein weiteres Mal gänzlich «komisch» wirkenden Worte «Bingo, Grace. Das schlägt meine Veranschaulichung um Längen. Kann ich sie in meinem Buch verwenden?» machen deutlich, daß er noch immer nicht verstanden hat, daß es sich hier um kein «Spiel» handelt, sondern um die Wirklichkeit. Doch nicht nur seine Verblendung, vor allem sein Verrat zwingt Grace dazu, Tom *eigenhändig* zu erschießen. Er, der der Liebe und Freiheit so nahe gewesen war, ist doch zugleich so weit davon entfernt, daß er nicht nur zur Vergewaltigung von Grace bereit war, sondern zum Verrat. Sein «Judaskuß» findet das Pendant im Revolverschuß, den Grace ihm ins Genick setzt, während sein Gesicht abgewandt in die Ferne blickt. Es überlebt letztlich nur der Hund, jenes Tier der Melancholie, das plötzlich als ein reales Wesen in die Kamera kläfft und zum Abspann überleitet, der durch sozialkritische Bilder aus der traurigen Wirklichkeit Amerikas unterlegt ist. Film und Realität gehen kommentarlos, aber anfragend ineinander über.

Kino und Philosophie

An einer Stelle im Film betont Tom, die «Veranschaulichung» sei seine «Methode». Hinter dieser Aussage verbirgt sich ein selbst-reflexiver Schlüssel zum Film: So wie Tom, der Beobachter Dogvilles, auch Züge des jungen Kierkegaard trägt, dessen Problem

⁴⁸ Vgl. Sören Kierkegaard, *Der Begriff Angst* (s. Anm. 37), S. 61.

⁴⁹ Vgl. Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode* (s. Anm. 22), S. 111: «Der Mensch des Glaubens, der also in der Konsequenz des Guten ruht, dessen Leben ganz und gar auf dieser Konsequenz beruht, hat eine unendliche Furcht selbst vor der geringsten Sünde; denn er hat unendlich zu verlieren.»

⁴⁵ Vgl. Sören Kierkegaard, *Philosophische Brocken* (s. Anm. 21), S. 37.

⁴⁶ Vgl. Sören Kierkegaard, *Philosophische Brocken* (s. Anm. 21), S. 34; vgl. Exodus 33,20.

⁴⁷ Sören Kierkegaard, *Philosophische Brocken* (s. Anm. 21), S. 34.

es war, «ganz Reflexion» zu sein, und der damit rang, abstrakte Ideen zu veranschaulichen⁵⁰, so strebt von Trier danach, Ideen und Begriffe in Bilder und Dialoge umzusetzen. Auf der Ebene der Filmm narration wird das Manko eines rein spekulativen Denkens explizit vorgeführt, auf der Ebene der Regie wird hingegen versucht, dem Defizit einer abstrakt-begrifflichen Philosophie mit den Möglichkeiten des Kinos entgegenzuwirken. Indem Lars von Trier sich spiegelbildlich zum Ziel setzt, den philosophischen Entwurf Kierkegaards zu «veranschaulichen», zielt er nicht nur auf eine Adaption Kierkegaardscher Texte, sondern auch und vor allem auf die Grundsatzdebatten einer Diskussion, die noch immer um den Vorrang des Begriffs und der Diskursivität vor dem Bild und dem Erzählen streitet.⁵¹ Gerade der neueste Film Lars von Triers trägt vor diesem Hintergrund dazu bei, die technischen und ästhetischen Möglichkeiten und den philosophischen Stellen-

⁵⁰ Vgl. Sören Kierkegaard, Die Schriften über sich selbst. Übersetzt und hrsg. von Emmanuel Hirsch. Düsseldorf-Köln 1961, S. 79: «Ich habe keine Unmittelbarkeit gehabt, schlecht und recht menschlich verstanden, nicht gelebt; ich habe also gleich mit Reflexion begonnen, habe nicht erst in späteren Jahren ein bißchen Reflexion gesammelt, sondern bin gleich Reflexion von Anfang bis Ende.»

⁵¹ Vgl. André Bazin, Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films. Köln 1975; Stanley Cavell, The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Cambridge/Mass. 1979; Gilles Deleuze, Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt/M. 1989; Ders., Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt/M. 1991; Jürgen Felix, Hrsg., Moderne Film Theorie. Mainz 2002; Siegfried Kracauer, Theorie des Kinos. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/M. 1964; Christian Metz, Semiotologie des Films. München 1972.

wert des Kinos auf raffinierte und gekonnte Weise auszuloten. Im Falle seines neuen Films «Dogville» erfindet er eine dramatische Handlung, die sich auf keine Story stützt, sondern das anspruchsvolle Projekt realisiert, eine philosophisch diffizile Abhandlung filmisch umzusetzen. Dabei gelingt es ihm, die keineswegs unspannende Vorlage Kierkegaards in einen aktuellen und fesselnden Plot zu transformieren, der so weit von jener Vorlage losgelöst ist, daß der Film als ein eigenständiges Werk erscheint – und als ein solches rezipiert werden kann. Es ist keine bloße Adaption, sondern eine kreative Entfaltung mit eigenem Anspruch. Daher ist der Film auch für jene nachvollziehbar und lustvoll, die noch nie in ihrem Leben Kierkegaard gelesen haben. In dieser Hinsicht funktioniert der Film «Dogville» auf postmoderne Weise, indem er verschiedene Rezeptionsstufen bereithält, die je nach Vorverständnis vom Zuschauer aufgedeckt werden können. «Dogville» ist ein vom ersten Bild bis zum Abspann kunstvoll durchkomponierter Kinofilm, der mit einer Vielzahl von Symbolen, Zitaten und Anspielungen arbeitet, ohne dadurch konstruiert oder gar hermetisch zu wirken. So lädt der Film zu einem wiederholten Sehen ein, um in dem scheinbar spärlichen Setting, das auf gewagte Weise die Regeln des Hochglanzkinos in Frage stellt, die vielen Zeichen zu lesen, mit denen Lars von Trier hier arbeitet. Man kann aber auch einfach den Bildern und Dialogen folgen, mit denen er seinem dänischen Landsmann Sören Kierkegaard eine würdige Hommage geschaffen hat.

Thilo Rissing, Michaela Willeke, Münster/Westf.

Der Tod des kreolischen Odysseus

Julio Cortázar (1914–1984) Roman «Die Gewinner»

«Wie Odysseus, so könnte ich sprechen von der Begeisterung, mit der ich meinen Hund vor der Schwelle meines Hauses habe hochspringen sehen, und davon, daß mein Vaterland diese Penelope ist, die am Webstuhl ihrer Zukunft arbeitet», schrieb 1909 der nicaraguanische Dichter Rubén Darío (1867–1916)¹ auf dem Schiff, das ihn von Panama aus in seine Heimat zurückbrachte. Nur eine poetische Metapher? Für uns Europäer beschränken sich die Reisen des Seefahrers aus Ithaka aufs Mittelmeer, jenes *Mare clausum*, an dem unsere Vorfahren wie die Frösche am Ufer eines Teiches saßen, die Wiege unserer Kultur.²

Odysseus ist ein Mythos, der gleichzeitig archaisch und aktuell ist, auf halbem Weg zwischen der Vergangenheit der Segelschiffe und der Modernität der Überseedampfer. Er reist so gut durch Raum und Zeit, weil er als Zeichen beginnt und als Schatten endet.

Nachdem er mehr als ein Jahr in der Nähe von Gaeta verbracht hat, verläßt Homers Odysseus die Zauberin Circe und segelt gen Westen auf die Meerenge von Gibraltar zu. Dante Alighieri schildert in der *Göttlichen Komödie*, im 26. Gesang des *Inferno*³, was dann geschieht: In dem Moment, da er und seine Gefährten die Säulen des Herkules erreichen, sind sie alt und langsam geworden. Die Überquerung des Mittelmeeres von Sardinien nach Sevilla und Ceuta hat sie in kürzester Zeit an die Schwelle des Todes geführt. Wo wird Odysseus den Tod finden? Er selbst weiß es nicht, wie er auch nur wenig weiß über diese seine letzte Reise. Sobald er die Meerenge von Gibraltar erreicht, schwinden alle geographischen Begriffe dahin, er verliert die Orientierung. Odysseus kann nicht hoffen, lebend von diesem Abenteuer zurückzukehren. Da taucht plötzlich in der Ferne ein kahles Gebirge aus dem Wasser auf. Es ist der große, steinige Berg des Totenreiches. Da

¹ Rubén Darío, *Viaje a Nicaragua*, in: *Obras completas*. Bd. 3. Afrodísio Aguado, Madrid 1950, S. 1023–1025.

² Nicola Bottiglieri, *Nel verde mare delle tenebre: viaggi reali e immaginari nei secoli XIV–XV*. Edizioni Associate, Roma 1994, S. 51–61. Der Autor dankt Herrn Prof. Bottiglieri (Università di Cassino) für die großzügige Hilfe bei dieser Arbeit.

³ Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*. Aus dem Italienischen übertragen von Wilhelm G. Hertz. Winkler, München 1989, S. 114–119.

packt Odysseus und seine Gefährten eine kurzlebige Euphorie: Sie meinen, die Neue Welt entdeckt zu haben. Doch die Illusion ist nur von kurzer Dauer. Ein Wirbelwind kommt auf und reißt das Schiff samt Kapitän und Mannschaft in die Tiefe.⁴ Odysseus' Reise durch Zeit und Literatur ist eine Reise in den Hades, von Sein zu Nichtsein, vom Leben in den Tod. Am Ende steht der griechische Held auf der Schwelle zwischen zwei Kontinenten, Europa und Amerika.

Dantes Odysseus steht für eine Krise des Bewußtseins: 1291 segelten die Gebrüder Vivaldi von Genua aus nach Westen auf der Suche nach dem Seeweg nach Indien, ohne jemals zurückzukehren. Diese Suche bricht die geschlossene Welt des Mittelalters auf und eröffnet ein Universum ohne Grenzen, das gleichzeitig den Weg in die Hölle weist. 1488, vier Jahre vor der offiziellen Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus, wurde in Florenz Homers *Odyssee* erstmals in italienischer Übersetzung gedruckt und entfachte sogleich das Entdeckungsfieber unter den Gelehrten und Seefahrern seiner Zeit. Im besonderen Maße erfaßte diese Faszination die in Spanien lebenden Italiener des 16. Jahrhunderts.⁵ Amerigo Vespucci, dessen Namen der neue Kontinent tragen wird, meditiert auf seinen Reisen über die *Odyssee* und die *Göttliche Komödie*, während er auf der Route von Dantes Odysseus nach Amerika reist und bei Nacht die Sterne betrachtet⁶: «Und so lange segelten wir in die heiße südliche Zone, daß wir uns auf der anderen Seite des Äquators befanden (...). Da erinnerte ich mich an ein Zitat unseres Dichters Dante, der im ersten Kapitel des *Purgatorio*⁷ bei der Beschreibung des Südpols von «vier Sternen» spricht, «die niemand als die ersten Menschen

⁴ Piero Boitani, *The Shadow of Ulysses: figures of a myth*. Transl. by Anita Weston. Clarendon Press, Oxford 1994, S. 27–43.

⁵ Nicola Bottiglieri, *Ulises criollo*, in: *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*. A cura di Piero Boitani e Richard Ambrosini. Bulzoni, Roma 1998, S. 319–345.

⁶ Amerigo Vespucci, *Lettere familiari*, in: *Lettere di viaggio*. A cura di Luciano Formisano. Mondadori, Milano 1985, S. 5–6.

⁷ Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie* (s. Anm. 3), S. 159 (*Purgatorio* I. Gesang).

kennt». Amerigo Vespucci erkennt in den vier Sternen, die nur für die Toten sichtbar sind, das Kreuz des Südens. Damit ist der Bann gebrochen: Vespucci betrachtet sich selbst als neuen Odysseus, dem es vergönnt ist, die Säulen des Herkules hinter sich zu lassen, neue Sterne zu sehen und die *Nova Terra* mit eigenen Augen zu erblicken, ohne vom Schlund der Hölle verschluckt zu werden. Die Meerenge von Gibraltar hört auf, eine Schwelle zu sein, deren Überschreitung Tod und Vernichtung nach sich zieht, und wird stattdessen zum Paradigma menschlichen Schicksals auf dem Weg zur Erkenntnis. Dieses Renaissance-Erlebnis hat jedoch auch seine Schattenseiten. Wie die Geschichte der Antike lehrt, steht vor jeder Odyssee ein Trojanischer Krieg, und der Seefahrer auf dem Weg nach Ithaka ist derselbe, der in der *Ilias* eine fremde Stadt in Schutt und Asche gelegt hat.⁸ Dies gilt auch für den Odysseus, der Amerika entdeckt und das Kreuz der iberischen Königreiche in den Boden des neuen Kontinents schlägt. So ist Odysseus unter den Indios Südamerikas nie eine populäre Gestalt gewesen, sondern galt stets als Fremdkörper, Mythos eines Eroberers, dessen Schiffe an ihren Küsten anlegten, mit jenem «düsteren Platsch eines mit chinesischen Muscheln bewachsenen und mit Seepocken aus Indien bespickten Karawellenankers, als dieser in Schoß und Unschuld der schwellenden Gewässer Pindoramas, des Landes der Palmen, einen Spalt riß».⁹

Mit der Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus verschiebt sich die Geographie des Mythos: Scylla und Charybdis verlagern sich in die Karibik, und mit der Reise Ferdinand Magellans (1520) verpflanzen sich die Säulen des Herkules von Gibraltar nach Patagonien, an die letzte Grenze der damals bekannten Welt. Antonio Pigafetta schreibt in seinem Reisebericht, er habe in Patagonien einäugige Riesen vorgefunden, die sich von einem einfachen Spiegel blenden ließen, wie Polyphem.¹⁰ So entstand in den Köpfen der Europäer, die die Welt eroberten, ein neuer Odysseus, ein Weltumsegler, immer auf der Suche nach neuen Passagen, die ihm ein immer größeres, potentiell unendliches Universum erschließen sollten.

Gleichzeitig lebte auch das Bild des vor dem Purgatorium Schiffbruch erleidenden Odysseus aus der *Göttlichen Komödie* weiter. Der Atlantik hört nicht auf, eine Art *Locus horridus* zu sein, das grüne Meer der Finsternis, wohin die Gesellschaft ihre Geisteskranken und Mißgeburten abschob. So war es nicht unüblich, Männer und Frauen, die als wahnsinnig galten, auf ein Schiff zu verfrachten und sie auf dem Wasser ihrem Schicksal zu überlassen. Diese Tradition des Narrenschiffs (*stultifera navis*) verstärkte – neben den zahlreichen Schiffbrüchigenberichten – das Bild des Ozeans als eines Raumes außerhalb der zivilisierten Welt und machte die Schiffsreise zu einem Ritual der Ausgrenzung, zu einer Reise in den Tod und in den Wahnsinn.¹¹

Nach der Unabhängigkeit von Spanien und Portugal standen die Schriftsteller Südamerikas vor der großen Herausforderung, europäische Tradition und amerikanische Thematik so weit zur Deckung zu bringen, daß neue, nationale Literaturen entstehen konnten. Die umgekehrte Reise begann, diejenige des kretolischen Odysseus nach Europa. Der argentinische Historiker David Viñas¹² umschreibt dieses Phänomen mit dem Begriff der *Bumerang-Tour*: Der junge Gentleman-Reisende der Oberschicht fährt nach Europa im Rahmen eines festen, institutionalisierten Rituals, das aus einer Reihe charakteristischer Momente besteht: der europäischen Berufung, einer Reihe von Gaben und Spenden, der Anbetung der Reliquien (Museen in London, Ruinen in Rom und Neapel) und zum Schluß der Ekstase (Louvre).

⁸ Piero Boitani, *The Shadow of Ulysses beyond 2001*, in: *Comparative Criticism* 21 (1999), S. 3–19.

⁹ Antonio Callado, *Expedition Montaigne. Roman. Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Karin von Schweder-Schreiner. Kiepenheuer & Witsch, Köln 1991*, S. 11.

¹⁰ Nicola Bottiglieri, *De Ulises conquistador a Ulises criollo*, in: *Casa de las Américas* 212 (1998), S. 19–32.

¹¹ Nicola Bottiglieri, *Nel verde mare delle tenebre* (s. Anm. 2), S. 56–58.

¹² David Viñas, *La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético*, in: *Literatura argentina y realidad política*. Jorge Alvarez, Buenos Aires 1964, S. 3–80.

Bei der Rückkehr erwartet ihn die Seligsprechung als Bürger erster Klasse. Doch nicht selten endet das Ritual in völliger Entfremdung. So betrachtet der vom Licht Europas geblendete kretolische Odysseus sein eigenes Land mit den Augen der Europäer, lebt für Europa und entwickelt eine totale Abhängigkeit von europäischen Moden, Meinungen und Werten. Extremes Beispiel ist der eingangs zitierte Dichter Rubén Darío, der sich selbst mit Odysseus identifizierte, die Lyrik Lateinamerikas erneuerte, dabei ständig in Paris in der Form der *permanenten Nuntiatour* residierte¹³, wie sie für das 19. Jahrhundert typisch war.

Um diesen extremen Formen der Entfremdung zu entfliehen, blieb nur der Versuch einer Synthese, wie sie der mexikanische Romancier Carlos Fuentes¹⁴ umschreibt: die Erfahrung Amerikas wird verknüpft mit der internationalen Sprache des Mythos. Odysseus steht dabei an prominenter Stelle, ist die Entdeckung Amerikas doch direkt mit der *Göttlichen Komödie* und Homers *Odyssee* verknüpft. Fleisch und Blut der Geschichte stammen aus Amerika, aber die Sprache ist die universelle des Mythos. Der also aus der Taufe gehobene Odysseus kann aber nur überleben, wenn ihm jemand Leben einhaucht, gepaart mit Ironie und einer Dosis Humor. Wie dies funktioniert, versuche ich am Beispiel des Romans *Die Gewinner* von Julio Cortázar¹⁵ aufzuzeigen.

Initiation auf dem Río de la Plata

«Der Bus war bei einem der Zollschuppen zum Stehen gekommen. Der Hafen lag im Dunkeln, da man die spärlichen, trüben Laterne und die glimmenden Zigaretten, die ein paar bei einem halbgeöffneten Tor wartende Polizeibeamte rauchten, kaum als Licht gelten lassen konnte (...). Die Lampe warf eine Art gelbes Auge auf den Zementboden, auf dem Stroh, zerbrochene Metallbügel und hier und da etwas zerknülltes Papier herumlagen (...). «Sagen Sie, Inspektor, ist bekannt, wie dieses Schiff heißt?» «Ja, mein Herr (...) das Schiff ist die *Malcolm* und gehört der *Magenta Star*.»¹⁶

Eine Gruppe von Lotteriegewinnern begibt sich auf große Reise, eine Art Kreuzfahrt, deren Ziel geheim ist. Kaum an Bord, wird ihnen eröffnet, der Zugang zum Achterdeck sei verboten. Die offizielle Erklärung – ein Fall von Typhus – wirkt unglaubwürdig und erscheint als Vorwand oder Schikane. Die Besatzung spricht eine unbekannte Sprache und kann sich nur bruchstückhaft mit den Passagieren verständigen. Ein Kapitän ist nicht in Sicht. Auf der *Malcolm* finden sich Personen zusammen, die aufgrund ihrer Herkunft, sozialen Schicht oder Bildung kaum je ein Wort miteinander gewechselt hätten. Es sind dies der Zahnarzt Gabriel Medrano, das Liebespaar Lucio und Nora, ein weiteres Paar – Atilio Presutti und Nelly – aus bescheidenen Verhältnissen, begleitet von ihren Familien. Im weiteren zählen zu der Gruppe ein invalider Geschäftsmann, Don Galo Porriño, mit seinem Chauffeur, Claudia Freire und ihr Sohn Jorge, begleitet vom Zauberer und Wahrsager Persio, Raúl Costa und seine langjährige Freundin Paula Lavalle sowie zwei Gymnasiallehrer, Carlos López und Restelli mit einem ihrer Schüler, Felipe Trejo.

Nach einer Weile bilden sich an Bord die unvermeidlichen Liebespaare: Claudia und Medrano spüren eine geistige Verwandtschaft, die eine dauerhafte Beziehung ankündigt, Paula Lavalle tändelt mit dem Lehrer Carlos López und wird vom 16jährigen Felipe Trejo umschwärmt. Der Architekt Raúl Costa fühlt sich zu Felipe hingezogen und wirbt erfolglos um seine Gunst. Atilio Presutti schließlich verkörpert den Sohn italienischer Einwanderer, dessen Eltern vergebens vom großen Reichtum in Amerika träumten.¹⁷ Die Stadt Buenos Aires wird – vertreten durch alle

¹³ Ebd., S. 51.

¹⁴ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, México 1976, S. 16.

¹⁵ Julio Cortázar, *Die Gewinner*. Roman. Aus dem Spanischen *Los Premios* von Christa Wegen. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1988.

¹⁶ Ebd., S. 58–59.

¹⁷ Rosalba Campra, *Da Los Premios di Cortázar a Mascaró el cazador americano di Conti: il viaggio iniziatico nella letteratura argentina*, in: Sigfrido nel nuovo mondo: studi sulla narrativa d'iniziazione. A cura di Paola Caribbo. Editrice Universitaria di Roma La Goliardica, Roma 1983, S. 327–349.

Viertel und sozialen Schichten – auf ein Schiff reduziert, und jeder Schauspieler beginnt, seine Rolle zu spielen. Die Schiffspassagiere bilden eine Blaupause Argentiniens in den fünfziger Jahren: Lavalle und Medrano sind bekannte Namen der traditionellen Oligarchie, Porriño und Trejo spanische, Presutti und Restelli italienische Immigranten, alle mehr oder weniger integriert in das soziale Gewebe der Hauptstadt. Geistige Beschränktheit, Vorurteile und Klischees aller Art tauchen auf und umschreiben die Atmosphäre einer Stadt, in der letztlich niemand mit sich zufrieden ist: Paula Lavalle hat einen Selbstmordversuch hinter sich, Claudia Freire eine Ehescheidung, Gabriel Medrano ohne jede Erklärung seine Geliebte sitzen lassen, und Felipe ist ein an sich selbst zweifelnder, ruheloser Teenager auf der Suche nach der eigenen Identität.

In seiner Kajüte angekommen, findet Gabriel Medrano einen Umschlag mit seinem Namen¹⁸: «Darin fand er einen Willkommensgruß der *Magenta Star* und die Essenszeiten, ein paar praktische Hinweise für das Leben an Bord und eine Liste der Passagiere mit den jeweiligen Kabinenummern. Er fand auch eine Notiz in englischer und französischer Sprache, welche die Passagiere darüber informierte, daß die Verbindungstüren zum Achterdeck aus technischen Gründen geschlossen bleiben würden, und es wurde die Bitte geäußert, man möge die von der Schiffsleitung festgelegten Grenzen nicht überschreiten.» Medranos erste Reaktion ist Ungläubigkeit. Die Passagiere reagieren verschieden; es kommt zur Spaltung. Während die Mehrheit bereit ist, das Verbot zu respektieren und die offizielle Erklärung (Typhus) für bare Münze zu nehmen, vermutet eine Minderheit – Gabriel Medrano, Carlos López, Raúl Costa – dahinter einen unbekanntem Schwindel und entschließt sich, auf eigenes Risiko Nachforschungen anzustellen. Die Rebellen, allesamt Vertreter der intellektuellen Oberschicht, stürzen sich auf das Rätsel, um die Langeweile an Bord zu verscheuchen. Medrano findet das Ganze ziemlich lächerlich, und so schlägt er schließlich vor, den 9jährigen Jorge, Claudias Sohn, zum Kapitän der Expedition zu machen. Als Medrano die Scharmützel mit den Offizieren mit einem Schachspiel vergleicht, warnt ihn Claudia davor, das Geheimnis des Achterdecks als reines Amüsement zu betrachten. Am Ende des zweiten Tages auf See bekommt Jorge einen Fieberanfall, und da keine Hilfe in Sicht ist, entschließen sich Medrano, Carlos López und Raúl Costa, gefolgt von Atilio Presutti, zum Telegraphenbüro auf dem verbotenen Achterdeck aufzubrechen, um Hilfe aus Buenos Aires anzufordern. Das Abenteuer endet mit dem Tod Gabriel Medranos. Die Kreuzfahrt wird abgebrochen, alle Passagiere nach Buenos Aires zurückgeschickt, wo sie die Langeweile und Mittelmäßigkeit ihres Alltags erwartet, in den sie sich bruchlos wieder einfügen.

Die Handlung gliedert sich in einen Prolog, die dreitägige Schiffsreise und einen Epilog. Der erste Tag beginnt mit einer Antiklimax: das Schiff ankert vor Quilmes, in unmittelbarer Nähe der Hauptstadt. Am zweiten Tag geht's hinaus aufs hohe Meer, ohne erkennbares Ziel. Heck und Bar sind die beiden Pole der Handlung. Die Schiffsreise der *Malcolm* folgt einem Initiationsritus, bestehend aus Abreise, Abenteuer mit Tod und Auferstehung, Rückkehr.¹⁹ Die Reise beginnt mit einem Abschiedskonzert. Die Hupe des Busses leitet das Abenteuer ein, es folgt der Laufsteg der *Malcolm*, Schwelle in eine andere Welt. Der *Descensus ad inferos* beginnt mit dem Abstieg in den Schiffsbauch, einem Gewirr von kaum beleuchteten Gängen, einem Labyrinth voll falscher Türen. Nur eine der Personen – Medrano – wird das Ziel, das verbotene Achterdeck, erreichen, diese Erfahrung jedoch niemandem mitteilen können, da er gleich darauf erschossen wird. Eine Odyssee auf der *Malcolm*, zwischen Bug und Heck?

¹⁸ Julio Cortázar, *Die Gewinner* (s. Anm. 15), S. 75.

¹⁹ Paola Cabibbo e Annalisa Goldoni, *Per una tipologia del romanzo d'iniziazione*, in: Sigfrido nel nuovo mondo: studi sulla narrativa d'iniziazione. Editrice Universitaria di Roma La Goliardica, Roma 1983, S. 13–51.

Joseph Conrad und der Odysseus im 20. Jahrhundert

«Verstohlen, ein wenig furchtsam, doch erregt und unbeirrbar stellt sich Persio genau um Mitternacht in die Dunkelheit am Bug, zum Wachen bereit. Der herrliche Himmel des Südens zieht ihn für Augenblicke an, er hebt seinen kahlen Kopf und schaut auf zu den strahlenden Sternentrauben (...) Persio fühlt, wie ein wachsendes Entsetzen Stufe für Stufe in ihm höher steigt. Bilder von verfluchten Schiffen ohne Steuermann jagen durch seine Erinnerung (...). Und so zittert Persio und weicht zurück, als sich in ebendiesem Moment eine Silhouette auf der Kommandobrücke abzeichnet, ein schwarzer Torso, der sich aufrecht und reglos hinter der Scheibe abhebt.»²⁰

Von allen Passagieren der *Malcolm* ist Persio der rätselhafteste. Von Beruf Korrektor in einem argentinischen Verlag, ist Persio gleichzeitig Astrologe und Wahrsager. Eine enge Freundschaft verbindet ihn mit Claudias Sohn Jorge, mit dem zusammen er von einem Stern träumt, der vage an Saint-Exupéry's *Kleinen Prinzen* erinnert. Mit schmerzlicher Klarsicht sieht Persio die Ereignisse des dritten Tages und den Tod Medranos voraus. Zwischen die einzelnen Kapitel der Handlung stellt Julio Cortázar neun lyrisch-philosophische Monologe Persios, der kaum in die Handlung eingreift, am Bug bleibt und doch gleichzeitig das ganze Schiff von oben sieht und weiß, daß die *Malcolm* eine Metapher ist für ein Bild von Picasso, das einst Apollinaire gehörte und einen Gitarrenspieler zeigt, der die Reisenden begleitet. Persio ist anders als die anderen, die nicht einmal seine Abwesenheit beim Frühstück bemerken. Er verkörpert die klassischen Tugenden des Wahrsagers und Sterndeuters. Den Blick zum nächtlichen Sternenhimmel gerichtet, entdeckt er einen schwarzen Torso, Schattenbild des Steuermanns, was bei ihm Panik und Entsetzen auslöst. Wer ist der Schatten? Odysseus selbst?

In seinem Interview mit Luís Harss schildert Julio Cortázar, unter welchen Umständen der Roman *Die Gewinner* entstanden ist, auf einer langen Seereise²¹: «Ich langweilte mich tödlich und sah plötzlich die ganze Handlung vor meinem Auge ablaufen wie einen Film (...). Ich war von der Idee fasziniert, mich selbst als eine weitere Person des Romans zu fühlen, sodaß ich nicht mehr wußte als die übrigen.» Aus dieser Doppelrolle des Erzählers und Kommentators entsteht Persio, Astrologe und Ästhet, der wie ein Orakel die Handlung in seinen Soliloquien kommentiert. Wenn er auch kein Prophet im klassischen Sinn des Wortes ist und auch nicht – wie Teresias – seinem Helden die glückliche Heimkehr voraussagen kann, so nimmt er doch eine andere Perspektive ein als die übrigen Personen, die der Möwe nämlich, die von oben auf das Schiff herabsieht. In seinen Meditationen vermischen sich moderne Ozeandampfer mit flüchtigen Träumen von Briggs und Fregatten, Geisterschiffe von Edgar Allan Poe mit Segelbooten Eriks des Roten. Ein Bild drängt sich jedoch stets in den Vordergrund: es ist der Schattenkapitän aus der Erzählung *Tremolino* von Joseph Conrad.²² In dieser Erzählung bricht Dominic Cervoni zu seiner letzten Reise durch das Mittelmeer auf. Von seinem Neffen verraten, ist der Kapitän gezwungen, sein eigenes Schiff, die *Tremolino*, vor der spanischen Küste zu versenken. In eine graue Mönchskutte gehüllt, die schwarze Kapuze auf dem Kopf, lenkt er das Schiff in den Untergang und zieht mit einem Riemen auf dem Rücken in den Tod. Einen solchen Schattenkapitän erblickt Persio als schwarzen Torso hinter der Scheibe auf der Kommandobrücke und wird von Panik erfaßt – es ist der Tod. Denselben schwarzen Torso erblickt er am nächsten Tag noch einmal, doch jetzt erfaßt die Panik auch Medrano, den Zahnarzt, und zuletzt den leicht fiebernden Jorge, den Sohn Claudias. Es sind dies die Hauptfiguren des Romans, Medrano (Odysseus), Jorge (Telemachos), Claudia (Penelope) und ihr Wahrsager Persio.

²⁰ Julio Cortázar, *Die Gewinner* (s. Anm. 15), S. 96–98.

²¹ Luís Harss, *Julio Cortázar o la cachetada metafísica*, in: *Los nuestros*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1973, S. 252–300, speziell S. 274–280.

²² Joseph Conrad, *Die Tremolino*, in: *Meistererzählungen*. 4. Aufl., Übersetzung aus dem Englischen und Nachwort von Fritz Güttinger. Manesse, Zürich 1995, S. 7–41.

Schiffbruch auf dem Achterdeck

Als ein Gebirge tauchte aus dem Meere,
In grauer Ferne noch; mir schien's im Dunst,
Als ob's der höchste aller Berge wäre.
In Trauer wandelte sich bald die Lust,
Da von dem neuen Land ein Wirbel grollte
Und aufstieß dann auf unseres Fahrzeugs Brust;
Und dreimal es mit allen Wassern rollte;
Beim vierten Male hob er hoch das Heck:
Der Steven sank, wie man es oben wollte,
Bis über uns die Wogen rollten weg.²³

Wie den Untergang der *Titanic*, so schildert Dante den Schiffbruch des Odysseus auf dem Weg nach Amerika, jenseits der Säulen des Herkules, vor den Ufern des Purgatoriums. Im Roman von Julio Cortázar stirbt Medrano-Odysseus vor einem aschgrauen Horizont, den Blick auf das leere Halbrund des Achterdecks gerichtet. Er allein dringt vor bis zur Kabine des Telegraphisten, den er mit dem Revolver in der Hand zwingt, einen Hilferuf nach Buenos Aires zu schicken. Da taucht der schwarze Torso ein letztes Mal auf. Ein Schuß kracht, Odysseus ist tot, die Kreuzfahrt ist zu Ende, Claudia-Penelope steht vor der Leiche: «Man hatte Gabriel getötet (...). Der Tod erschien ihr in dieser stumpfsinnigen Szene lange noch vor dem Leben, und das Spiel war verloren (...). Dieser Tod war für sie und für Jorge.»²⁴ Statt in Totenklage auszubrechen, macht Claudia-Penelope dem toten Medrano schwere Vorwürfe: nie werde sie ihm verzeihen, weil er sie um die Möglichkeit einer neuen Zeit betrogen habe. Kurz bevor er erschossen wurde, stand Medrano berauscht von einem Gefühl der Glückseligkeit auf dem Achterdeck, er hatte alle Hindernisse überwunden und sein Ziel erreicht. Vielleicht ist er der Gewinner, trotz seines sinnlosen Todes. Die Verlierer jedoch sind Claudia-Penelope und vor allem Jorge-Telemachos. Am letzten Abend hatte Jorge um eine Geschichte gebeten, doch Medrano vertröstet ihn. Er wird sich ihm niemals mitteilen. Während Dominic Cervoni in *Tremolino* dem Erzähler, seinem Telemachos, als Botschaft die eigene Geschichte hinterläßt, geht Jorge leer aus. Wohl überlebt er seinen Fieberschub, aber die Geschichte wird er nie zu hören bekommen.

²³ Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie (s. Anm. 3), S. 118–119. (*Hölle*, 26. Gesang).

²⁴ Julio Cortázar, Die Gewinner (s. Anm. 15), S. 378.

ORIENTIERUNG (ISSN 0030-5502)

erscheint 2× monatlich in Zürich

Katholische Blätter für weltanschauliche Informationen

Herausgeber: Institut für Weltanschauliche Fragen

Redaktion und Aboverwaltung:

Scheideggstraße 45, CH-8002 Zürich

Telefon 01 201 07 60, Telefax 01 201 49 83

E-Mail Redaktion: orientierung@bluewin.ch

Aboverwaltung: orientierung.abo@bluewin.ch

Redaktion: Nikolaus Klein, Josef Bruhin,

Werner Heierle, Paul Oberholzer, Pietro Selvatico

Ständige Mitarbeiter: Albert von Brunn (Zürich), Beatrice

Eichmann-Leutenegger (Muri BE), Paul Konrad Kurz (Gauting),

Heinz Robert Schlette (Bonn), Knut Walf (Nijmegen)

Preise Jahresabonnement 2004:

Schweiz (inkl. MWST): Fr. 65.– / Studierende Fr. 50.–

Deutschland und Österreich: Euro 47.– / Studierende Euro 35.–

Übrige Länder: SFr. 61.–, Euro 33.– zuzüglich Versandkosten

Gönnernummer: Fr. 100.–, Euro 60.–

Einzelnummern: ORIENTIERUNG Zürich

Schweiz: Postkonto Zürich 80-27842-8

Deutschland: Postbank Stuttgart (BLZ 600 100 70)

Konto Nr. 6290-700

Österreich: Bank Austria, Creditanstalt

Zweigstelle Feldkirch (BLZ 12000),

Konto Nr. 00473009 306, Orientierung, Feldkirch

Übrige: Credit Suisse, CH-8070 Zürich (BLZ 4842),

Konto Nr. 556967-61

Druck: Druckerei Flawil AG, 9230 Flawil

Abonnements-Bestellungen bitte an die Aboverwaltung.

Das Abonnement verlängert sich automatisch, wenn die

Kündigung nicht 1 Monat vor Ablauf erfolgt ist.

Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion.

Bei der Betrachtung einer Picasso-Ausstellung im Kunstmuseum Zürich hat Carl Gustav Jung²⁵ auf die Verbindung zwischen Seereise und der *Nekyia*, der Hadesfahrt, hingewiesen. Abschied von der Oberwelt, Abstieg ins Unbewußte, verbunden mit düsteren Farben, dem Blau der Nacht und dem fahlen Licht des Mondscheins, gehören zu den ältesten Initiationsriten der Menschheit, einer *katabasis eis antron* und Höhlenfahrt auf dem Weg zur geheimen Erkenntnis, zu der Circe auch Odysseus zwang, bevor sie ihn auf die Reise gen Westen schickte. Diese Elemente finden sich alle in Julio Cortázars Roman wieder: der Zahnarzt Medrano kämpft sich drei Tage lang durch den Bauch des Schiffes und erlangt ein kurzlebiges Gefühl der Glückseligkeit, bevor ihn der Tod in Gestalt des Schattenkapitäns ereilt. Wie bei jeder Initiation trägt er einen Talisman auf sich: es ist der Revolver, mit dem er den Funker bedroht, bevor er selbst erschossen wird.

Jedes klassische Epos spiegelt sich in seiner Parodie, so steht neben Homers *Ilias*, dem Kampf um Troja, die *Batrachomyomachia*, die Schlacht der Frösche und der Mäuse. Auch in der Handlung von Cortázars Roman ist eine solche Parodie eingebaut – es ist der Kampf des Felipe Trejo mit der eigenen Sexualität, der gründlich mißlingt: auf der Suche nach dem Achterdeck wird Felipe vom Matrosen Bob mit Tabak und Rum betäubt und vergewaltigt. Der Matrose trägt – Ironie des Schicksals – eine Tätowierung in Form einer Schlange auf der Brust, Erinnerung an Zeus, der Ganymedes in dieser Tiergestalt entführen und zu seinem Mundschinken machen wollte.²⁶ Der Talisman dieser Parodie ist die Pfeife, ein Phallussymbol, das Felipe überall mit sich herumträgt.

«Ein Mythos ist ein kollektives Bild, und ein Bild ist ein Mythos, der sein Abenteuer beginnt, in neuem Gewand zu laufen anfängt», schreibt der kubanische Schriftsteller José Lezama Lima. «Für sie, die Europäer, sind sowohl Mythos wie Sprache ein Vergnügen, deren Neuschöpfung sie stets mit Begeisterung in Angriff nehmen. Für uns Amerikaner ist der Mythos eine ständige angstvolle, ja verzweifelte Suche.»²⁷ In seinem Roman *Die Gewinner* schickt Julio Cortázar eine Gruppe von Personen auf die Suche nach ihrer eigenen Identität, begraben unter einer dicken Schicht aus Klischees und Vorurteilen, von denen sie sich mit mehr oder weniger Glück zu befreien suchen. Nur Medrano gelingt es, bis zum Ziel vorzudringen und einen kurzen Glücksmoment zu erleben. Dem einsamen, auf dem Achterdeck sterbenden Odysseus gelingt es jedoch nicht, seinen Gefährten diese Erfahrung mitzuteilen.

Die spanische Eroberung Amerikas war stets eine Hin- und Rückreise, mindestens im Kopf, wenn nicht in der Realität.²⁸ Die Bewohner der Iberischen Halbinsel wollten nicht in der Neuen Welt Fuß fassen, sondern mit Reichtümern beladen zurückkehren, um zu Hause ein glückliches Leben zu führen. Ihr Ithaka war nicht Amerika, sondern Spanien. Die Geschichte Argentiniens ist die Geschichte des ewigen Einwanderers, der bei seinen Irrungen nichts weiter entdeckt als die Einsamkeit. Buenos Aires – eine kleine Provinzstadt im neunzehnten Jahrhundert – wurde zum größten Ballungszentrum der spanischsprechenden Welt: ein «steuerloses Schiff mitten im Leben» (Scalabrini Ortiz).²⁹ So ist es wohl kein Zufall, wenn Julio Cortázar seinen Roman *Die Gewinner* auf ein steuerloses Schiff verlegt, dessen Kapitän ein schwarzer Schatten ist. Die ganze Odyssee spielt zwischen Bug und Heck dieses Schiffes und endet mit dem Tod des kretolischen Odysseus, wobei Penelope und Telemachos leer ausgehen.

Albert von Brunn, Zürich

²⁵ Carl Gustav Jung, Picasso, in: Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft. Walter-Verlag, Olten 1971, S. 151–157.

²⁶ Brent Sverdlhoff, La mitología clásica en *Los premios* de Julio Cortázar, in: *Romance Linguistics & Literature Review* 2 (1989), S. 56–67.

²⁷ José Lezama Lima, Introducción, in: Esferaimagen. Ed. José Agustín Goytisolo. (Cuadernos marginales 4) Tusquets, Barcelona 1970, S. 17.

²⁸ Joaquín Roy, Julio Cortázar ante su sociedad. (Ediciones de bolsillo 354) Ediciones Península, Barcelona 1974, S. 20–25.

²⁹ Raúl Scalabrini Ortiz, El hombre que está solo y espera. Editorial Plus Ultra, Buenos Aires 1976, S. 124.