



## **STUDI GERMANICI**

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

### **Comitato scientifico:**

Martin Baumeister  
Piero Boitani  
Angelo Bolaffi  
Gabriella Catalano  
Markus Engelhardt  
Christian Fandrych  
Jón Karl Helgason  
Robert E. Norton  
Gianluca Paolucci  
Hans Rainer Sepp  
Claus Zittel

### **Direzione editoriale:**

Marco Battaglia  
Irene Bragantini  
Marcella Costa  
Francesco Fiorentino

### **Direttore responsabile:**

Luca Crescenzi

### **Direttore editoriale:**

Maurizio Pirro

### **Redazione:**

Luisa Giannandrea

L'Osservatorio Critico della Germanistica è a cura di Maurizio Pirro

### **Progetto grafico:**

Pringo Group (Pringo.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000  
Periodico Semestrale

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici  
Via Calandrelli, 25 00153 Roma

# STUDI GERMANICI



Istituto Italiano di  
**STUDI GERMANICI**

---

**20 | 2021**



# Indice

7 Editoriale

## Saggi

- 13 Hermeneutik des Vieldeutigen  
*Günter Figal*
- 39 Der entnaste Gatte. Das thesesianische Wien im Spiegel der Posse  
*Der Geburtstag* von Franz von Heufeld  
*Hermann Dorowin*
- 57 Estetica della distanza. Geometrie nel teatro di Jakob Michael  
Reinhold Lenz  
*Cristina Fossaluzza*
- 77 Schillers *Maria Stuart* und die Kommunion. Religion, Religiosität  
und Literatur am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung  
*Wolfgang Braungart*
- 103 Le varietà dell'amore. Dopo *Rilke 1904*: ancora Kierkegaard?  
*Alberto Destro*
- 121 Voler credere. Gioco e magia in *Homo Ludens*  
*Francesco Restuccia*
- 139 «Wörter, die Geschmack (aber auch Geruch) haben». Zur Per-  
zeption von Sprache bei Lese- und Übersetzungsprozessen im  
universitären DaF-Kontext  
*Beate Baumann*

## Ricerche

- 163 Il giudizio di Giorgio Vigolo su Arnold Schönberg tra legittimazione  
dell'*Entartung* e motivi anti giudaici  
*Paolo Dal Molin*
- 185 «Die Umkehr ist dem Menschen immer möglich». La *late first letter*  
di Hilde Domin a Konrad Adenauer del 27 gennaio 1960  
*Lorenzo Bonosi*

**205** Persistenza e falsificazione. Vicenda autobiografica nell'ultima  
produzione artistica di Ingmar Bergman  
*Giovanni Za*

**225 Osservatorio critico della germanistica**

**341 Abstracts**

**347 Hanno collaborato**

# Schillers *Maria Stuart* und die Kommunion. Religion, Religiosität und Literatur am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung

Wolfgang Braungart

## 1. GOETHE IM VATIKAN: EIN ERSTES SCHLAGLICHT AUF DAS AUSGEHENDE 18. JAHRHUNDERT<sup>1</sup>

Unter dem Datum des 16. Februars 1787 hält Goethe in seiner *Italienischen Reise* fest, dass er zwei Wochen zuvor den Vatikan besucht habe:

Am zweiten Februar begaben wir uns in die Sixtinische Kapelle zur Funktion, bei welcher die Kerzen geweiht werden. Ich fand mich gleich sehr unbehaglich und zog mit den Freunden bald wieder hinaus. Denn ich dachte: das sind ja grade die Kerzen, welche seit dreihundert Jahren diese herrlichen Gemälde verdüstern, und das ist ja eben der Weihrauch, der mit heiliger Unverschämtheit die einzige Kunstsonne nicht nur umwölkt, sondern von Jahr zu Jahr mehr trübe macht und zuletzt gar in Finsternis versenkt<sup>2</sup>.

Alles, was zur sakralen Praxis des Katholizismus gehört, stört Goethe, weil es die Kunst zerstört. Goethes ästhetischer Sinn hat sich völlig von jedem Verständnis für den religiösen Kultus gelöst. Unter den Bedingungen des alten religiösen Kultus verfinstert sich die «einzige Kunstsonne». Symbolisch stärker verdichtet kann man

1 Der Aufsatz geht auf einen Vortrag bei der Tagung *Ort und Orte der Religion in der Aufklärung / The Place of Religion in the Enlightenment* am Interdisziplinären Zentrum für die Erforschung der europäischen Aufklärung im Juni 2019 zurück. Daniel Fulda sei herzlich gedankt! Der Vortragsduktus wurde beibehalten. Noemi Beniers und Luca Manitta danke ich für freundliche redaktionelle Hilfe. In welchem Rahmen sich meine Überlegungen hier bewegen, habe ich in verschiedenen Publikationen dargelegt, bes. in *Literatur und Religion in der Moderne. Studien*, Fink, Paderborn 2016; und *Theologie aus der Perspektive der Kunst und Kulturwissenschaften*, in *Themen und Probleme theologischer Enzyklopädie*, hrsg. v. Christian Albrecht – Peter Gemeinhardt, Mohr Siebeck, Tübingen 2021, S. 265-296.

2 HA XI, 3, S. 172. HA = *Goethes Werke. Hamburger Ausgaben in 14 Bänden*, mit Nachwort und Anmerkungen versehen v. Herbert von Einem und textkritisch durchgesehen v. Erich Trunz, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1967<sup>7</sup>.

kaum formulieren, was am Ende des 18. Jahrhunderts in der Kunst geschieht. Denn mit größerer Reserve, ja mit weniger Verständnis dafür, dass große Kunst auch ihren Sitz mitten im religiösen Kultus haben kann, kann man als *Kunst*wallfahrer kaum über die Bedeutung des katholischen Kultus sprechen. Dem Kunstwallfahrer ist es «sehr unbehaglich»; deshalb macht *seine* Prozession schnell kehrt; er «zieht [...] hinaus», er *verlässt* nicht nur die Kapelle. Wenn es für Goethe überhaupt wieder eine Annäherung an Religion geben kann, dann als Kunst, in der Kunst selbst. Goethes Gretchen-Figur im *Faust* zeigt es. Christ-katholische Religion ist in Gretchen ganz zum poetischen Gegenstand geworden. Diese kleine Stelle aus der *Italienischen Reise* deutet an, wie prekär und spannungsreich das Verhältnis von Kunst und Religion im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts werden konnte.

## 2. SCHILLER, GOETHE, DER HERZOG UND DAS ÄRGERNIS DER 'KOMMUNION'

Am 11. oder 12. Juni 1800 schreibt Goethe an Schiller zu dessen Tragödie *Maria Stuart*, die zwei Tage später auf der Weimarer Hofbühne erstmals aufgeführt werden sollte:

Der kühne Gedanke, eine Kommunion aufs Theater zu bringen, ist schon ruchbar geworden und ich werde veranlaßt Sie zu ersuchen diese Funktion zu umgehen. Ich darf jetzt bekennen daß es mir selbst nicht wohl dabei zu Mute war, nun da man schon zum voraus dagegen protestiert, ist es in doppelter Betrachtung nicht rätlich. Mögen Sie mir vielleicht den 5ten Akt mitteilen? und mich diesen Morgen nach 10 Uhr besuchen? damit wir die Sache besprechen könnten<sup>3</sup>.

Auch Weimar und auch das Theater sind im Jahrhundert der Aufklärung und noch um 1800 «Orte von Religion»<sup>4</sup>. Das Verhältnis von Literatur und Religion berührt offenbar sehr stark das öffentliche kulturelle und politische Leben. Um 1800 ist es, dieser brieflichen Intervention Goethes zufolge, eine Kühnheit, von der man hinter vorgehaltener Hand munkelt, eine Kommunion als *Kunst*-Handlung zu zeigen. Bei einer Kommunion hört die ästhetische Distanz offenbar auf. «In doppelter Betrachtung» sei die Kommunion auf der Bühne

<sup>3</sup> MA Goethe 8.1, S. 799. MA Goethe = Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, hrsg. v. Manfred Beetz, Hanser, München 1990.

<sup>4</sup> So der Titel der Hallenser Tagung (s. Anm. 1).



«nicht rätlich», sagt Goethe. Was könnte das heißen: Vielleicht also in ästhetischer wie in gesellschaftlich-politischer Perspektive? In seiner, Goethes, «Betrachtung», wie in der des Herzogs? Goethe ist zugleich immer auch Politiker; eigentümlich gewunden und umständlich 'politisch' formuliert er. Vielleicht aber auch in religiöser «Betrachtung», zumal seiner eigenen? Könnte für Goethe die theatrale Handlung womöglich, dank der ästhetischen Kraft der Szene, sogar zu sehr in eine christlich-katholische Glaubensdemonstration auf dem Theater, die der Institution 'Kirche' zuarbeitet, übergehen? In *diesem* Sinne ist Goethe aber nicht religiös, schon gar nicht dogmatisch und erst recht nicht konfessionell katholisch<sup>5</sup>. Vom Abendmahl spricht er dennoch nicht; nur von der *Kommunion*. *Propaganda fidei* auf dem Theater hatten die Jesuiten europaweit sehr effektiv betrieben; der Orden war im 18. Jahrhundert in verschiedenen Ländern verboten und 1773 von Papst Clemens IV. aufgehoben worden.

«[M]an», dem das missfällt: Das ist also Herzog Carl August, der bei Goethe gegen diese katholische Handlung der katholischen Maria Stuart im 5. Akt (V/7) interveniert hat. Vermutlich wurde er dabei durch eine Kritik Herders noch weiter angestachelt<sup>6</sup>: Eine «*förmliche* Communion oder Abendmahl» auf die Bühne zu bringen, «sei unanständig», so der Herzog selbst. «So ein braver Mann er», also Schiller, «sonsten ist, so ist doch leider *die göttliche Unverschämtheit oder die unverschämte Göttlichkeit*, nach Schlegelscher Terminologie, *dergestalt zum Tone* geworden, daß man sich mancherlei *poetische Auswüchse* erwarten kann»<sup>7</sup>. Nimmt sich also schon das Theater diese Lizenz: Wie soll das dann bloß im wirklichen Leben noch weitergehen? Sind jetzt ständige dialektische Inversionen nach Friedrich Schlegels frecher Manier zu erwarten, frivole Aufbrüche aller stabilen Diskurse? Das Verhältnis zwischen dem Herzog und Schiller war grundsätzlich nicht unproblematisch. Ihre ästhetischen Ansichten gingen weit auseinander, und Schiller wollte sich nicht herumdirigieren lassen. Dass der Herzog dazu noch Schlegels ironische Rhetorik zitiert, ausgerechnet ihn! Da muss die Angelegenheit wirklich ernst sein.

5 Sehr hilfreich: *Goethe und die Religion. Aus seinen Werken, Briefen, Tagebüchern und Gesprächen zusammengestellt*, hrsg. v. Hans-Joachim Simm, Insel, Frankfurt a.M. 2000.

6 MA Goethe 8.2, S. 565; so ebenfalls Peter-André Alt, *Schiller. Eine Biographie*, Bd. 2: *1791-1805*, C.H. Beck, München 2009, S. 492-509: 495. Alt stellt auch die verwickelte Entstehungs-, Druck- und Zensurgeschichte knapp dar.

7 Zit. nach Rüdiger Safranski, *Goethe und Schiller. Geschichte einer Freundschaft*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M. 2009, S. 249 (Hervorhebungen von mir). Vgl. Friedrich Sengle, *Das Genie und sein Fürst. Die Geschichte der Lebensgemeinschaft Goethes mit dem Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach. Ein Beitrag zum Spätfeudalismus und zu einem vernachlässigten Thema der Goetheforschung*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1993, S. 164. Safranski bezieht sich offenkundig darauf.

Der 5. Akt der *Maria Stuart* hat es tatsächlich in sich, weil er nicht nur eine «förmliche Communion» auf die Bühne bringt, sondern damit eine intensive theatrale Inszenierung des Katholizismus in seiner ästhetischen Faszinationskraft *zeigt, darstellt*. Genauer noch: eine Inszenierung des katholischen Zentralrituals der Eucharistie. Eine große, seit der Reformation umkämpfte religiös-kulturelle Form also auf dem Theater; im ästhetischen Spiel die Erinnerung an einen unüberbietbaren Sinn-Anspruch, an ein unüberbietbares kulturelles Sinn- und Zeichen-Modell.

Schiller will den direkten Konflikt mit dem Herzog aber doch vermeiden und überlässt es deshalb Goethe, diese Szene für die Uraufführung am Weimarer Hoftheater zu glätten<sup>8</sup>. Das geschieht, und nun hat «man» tatsächlich «alle Ursache[,] mit der Aufführung sehr zufrieden zu sein»<sup>9</sup>. Bei der Druckfassung ist Schiller später nicht mehr kompromissbereit. Da muss Maria auch im Text vorstellbar, sinnlich erfahrbar katholisch bleiben. Das macht nämlich den Katholizismus aus: dass er präsentativ Sinn für die Sinne bietet<sup>10</sup>. Überraschend nahe scheint Schiller hier (und wenig später erst recht mit der *Jungfrau von Orleans*, die er eine ‘romantische Tragödie’ nennt) doch den Romantikern mit ihrer neuen, sentimentalischen Faszination für das ästhetisch-rituelle System des Katholizismus<sup>11</sup>.

Aber ich glaube, dass es noch um anderes geht. Zwar distanziert sich Schiller am Schluss des Dramas nicht von seiner dramatischen Heldin Maria. Im Gegenteil. Aber er distanziert sich von Elisabeth! Ein Sympathisant des Katholizismus wird Schiller selbst deshalb natürlich noch lange nicht; es «ging ihm nicht um den Triumph einer weltanschaulichen Position», *sondern um Kunst und Religion als grundlegende kulturelle Spielformen des Menschen in seiner Freiheit*, in denen eine große, allgemeinere Sinn-Idee aufscheinen muss, die auch das historische Individuum Maria Stuart übersteigt. Und ebenso ging es ihm um das Autor-Individuum – so muss es für Schiller (so schon in

8 Brief Schillers vom 15. Juni 1800 an Goethe. MA Goethe 8.1, S. 800.

9 *Ebd.*

10 Zu dieser geschichts- und kulturwissenschaftlich intensiv diskutierten Kategorie vgl. den hilfreichen Überblicksartikel von Daniel Fulda, *Sinn und Erzählung, Narrative Kohärenzansprüche der Kulturen*, in *Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, hrsg. v. Friedrich Jäger – Burkhard Liebsch, Bd. 1, Metzler, Stuttgart-Weimar 2004, S. 252-265 (auch mit Bezug auf die wichtigen Arbeiten Jörn Rüsens, der die Debatte um historische Sinnbildung besonders vorangetrieben hat).

11 Zu den weiteren Zusammenhängen vgl. meine Untersuchungen über die Zeit um 1900 und zu Stefan George: *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*, Niemeyer, Tübingen 1997.

seiner berühmt-berüchtigten Bürger-Rezension von 1791) sein<sup>12</sup>. Das ist ja Schillers grundsätzlicher Anspruch an die Kunst: Freiheit und Allgemeinheit bei aller subjektiven Individualität.

Ein überzeugendes und die Menschen verbindendes, ästhetisch erfahrbares Ausdruckssystem, in dem sich ein gemeinsamer Geist, ein das Subjekt in seiner Subjektivität übersteigendes Ganzes artikuliert: Das ist eine Frage, welche die Verfasser des sog. Ältesten Systemprogramms (Hölderlin, Hegel, Schelling, 1796/97) ebenfalls umtrieb und die in den Debatten um die Notwendigkeit einer neuen Mythologie zentral war: die gelingende Verbindung von Anschaulichkeit, ästhetischer Konkretheit und Erfahrbarkeit einerseits und ideeller (und letztlich auch politisch-sozialer) Allgemeinheit andererseits.

Rüdiger Safranski aber spricht in seinem großartigen Buch *Goethe und Schiller. Geschichte einer Freundschaft* bezeichnenderweise im Weiteren nur von «dieser *Abendmahlsszene*». Er scheint damit das katholische Ritual, dem ein unauflösbares, unausschöpfbares Geheimnis zugrunde liegt, die Transsubstantiation, nicht mehr in seiner tiefen Bedeutung anerkennen zu wollen. Ist *das* Säkularisierung? Im Medium historisch-kultureller Imagination zu üben, was Religion sein und welche tiefe Bedeutung sie haben kann, scheint mir auch für uns Heutige grundsätzlich sinnvoll, ja sogar notwendig. Wir werden mit den Religionskonflikten von heute nicht umgehen können, wenn es uns nicht gelingt, uns vorzustellen, dass andere vielleicht ganz anders, viel wörtlicher, viel konkreter, viel weniger gebrochen und viel weniger reflexiv in Sachen Religion (und überhaupt) denken. Darauf komme ich gleich noch einmal zurück.

Für Carl August scheint die «förmliche Communion oder Abendmahl» ein Politikum, eine Provokation, die sich auf seiner Bühne nicht schickt. Warum? Weil er sieht, dass sich in dieser «göttlichen Unverschämtheit oder [...] unverschämten Göttlichkeit» eine religiöse (und kulturelle) Widerständigkeit gegen die Ansprüche von Politik und Gesellschaft artikulieren könnte? Ja, dass von ihr ein eigener Geltungsanspruch ausgehen könnte, der ihm, dem aufgeklärten Territorialfürsten, nicht gefällt? Offensichtlich würde mit der Kommunion ein Ritual theatral in Szene gesetzt, das in seiner Eigenlogik und seiner Sinndimension jeden aufgeklärt-absolutistischen Machtanspruch übersteigt. Es ist freilich keine «Communion oder Abendmahl», *es ist tatsächlich eine Kommunion*. Goethe ist in seiner umständlichen Bitte an Schiller viel genauer. Maria empfängt die «Hostie» (nicht das Erinnerungs-‘Brot’),

<sup>12</sup> So Norbert Oellers, *Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst*, Reclam, Stuttgart 2005<sup>2</sup>, S. 232.

«[d]es Sakramentes heil'ge Himmelspeise», wie sie sagt (V/7, 3590), und sie empfängt den Kelch. Ihn aber nimmt sie erst, nachdem sich Melvil tatsächlich als dazu kirchlich legitimierter Priester zu erkennen gegeben und ihr versichert hat: «Der *Papst* erzeigt dir diese Gunst!» (meine Hervorheb.). In 'beiderlei Gestalt', in Brot *und* Wein, kommunizieren zu dürfen – bekanntlich ein großer reformatorischer Streitpunkt –, war im Katholizismus eine besondere Ausnahme, wie sie zum Beispiel Brautleuten gewährt wurde. Der Laienkelch war in der frühen Neuzeit ein wichtiges Unterscheidungszeichen des Protestantismus von der römischen Kirche und ein reformatorisches Kampfinstrument. Tatsächlich stirbt Maria jetzt, nach dem Empfang der Kommunion, mit «den Heil'gen», ja sogar mit ihrer Rivalin Elisabeth und letztlich mit Christus, dem *Himmelsbräutigam*, «versöhnt» (V/7, 3588)<sup>13</sup>. «Versöhnt» aber mindestens ebenso sehr mit sich selbst, weil sie im Feld der Politik zu innerer Freiheit gefunden hat. Darauf kommt es Schiller an.

Diese letzten Szenen des Dramas nehmen nun deutlich Züge eines Märtyrer-Dramas an. Das Stück und sein Stoff haben eine große dramatische Vorgeschichte, besonders im Jesuitendrama des 17. Jahrhunderts<sup>14</sup>. Die Szenen sind von großer Theatralität, die sich aus dem mit feierlichem Ernst vollzogenen religiösen Ritual und der Würde Maria Stuarts speist, die dabei in ihrer eindrucksvollen Selbstbeherrschung sich ihrer selbst immer sicherer wird, sich also selbst gewinnt. Das ist nicht so fern dem Beispiel des römischen Juristen Papinian bei Andreas Gryphius (1659). Papinian geht in stoischer Selbstbehauptung auf der Bühne, vor aller Augen, in den Tod. Auch in Gryphius' Trauerspiel *Carolus Stuardus* von 1649 (1663<sup>2</sup>) entwickelt die ambivalente Figur des Königs mehr und mehr Züge eines Märtyrers und einer Postfiguration Christi<sup>15</sup>.

Die staatstheoretisch grundlegende Auseinandersetzung zwischen subjektivem Affekt einerseits und Politik und Staatsräson andererseits, die im Drama der frühen Neuzeit überhaupt eine große Rolle spielt (bei Gryphius, noch mehr jedoch bei Lohenstein)<sup>16</sup> und auch Schiller

13 MA Schiller 2, S. 670. MA Schiller = Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in 5 Bänden. Münchner Ausgabe*, hrsg. v. Peter-André Alt, Hanser, München-Wien 2004.

14 Alt, *Schiller*, Bd. 2, a.a.O., S. 492.

15 Vgl. Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, C.H. Beck, München 1968<sup>2</sup>; noch immer grundlegend. Die Bedeutung des Neustoizismus in der frühen Neuzeit (Justus Lipsius!) ist von der Forschung intensiv erörtert worden; weniger gut erforscht ist sie für das spätere 18. und das 19. Jahrhundert.

16 Reinhart Meyer-Kalkus, *Wollust und Grausamkeit. Affektlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von «Agrippina»*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1986.

bekanntlich besonders interessiert (*Don Carlos, Wallenstein*), tritt jetzt, am Ende von *Maria Stuart* ganz zurück. Maria findet sich selbst, wie sich Johanna von Orleans selbst findet, wenn sie sich an die Feindesliebe hingibt. Erinnerung sei an die Lyonel-Szene auf dem Schlachtfeld: Wie eine Furie dringt Johanna auf den Feind ein: «Erleide, was du suchtest, / Die heil'ge Jungfrau opfert dich durch mich!» (III/10, 2464 f.)<sup>17</sup>. Nun aber folgt die Regieanweisung: «In diesem Augenblick sieht sie ihm ins Gesicht, sein Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen und läßt dann langsam den Arm sinken» (III/10)<sup>18</sup>. Das ist Feindesliebe, ganz wörtlich genommen – eine ungeheure Szene. Der Feind als ein wirklich Anderer und als ein solcher zugleich der Nächste kann nicht getötet werden, wenn er sein *Antlitz* zeigt: «Soll ich ihn töten? Konnt ich's, da ich ihm / Ins Auge sah? Ihn töten! Eher hätt ich / Den Mordstahl auf die eigne Brust gezückt! / Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war? / Ist Mitleid Sünde?» (IV/1, 2564 ff.)<sup>19</sup>. Welche Bedeutung kann diese Szene etwa im Licht der Philosophie des Anderen bei Emmanuel Levinas entwickeln!

Maria nun erfährt ebenfalls eine Konversion: von der Macht-Politikerin zur Versöhnung stiftenden, auf alle Machtansprüche verzichtenden Märtyrerin<sup>20</sup>. Sie hat nämlich vor der Kommunion, wie es sich einmal gehörte, die Beichte abgelegt, also das andere Sakrament, das Buß-Sakrament empfangen und damit ein religiöses Reinigungsritual durchlaufen, ein Ritual-Typ, wie er in den verschiedensten Formen für viele Religionen grundlegend ist. Jetzt ist ihr *Gewissen*, das sie zuvor gründlich erforscht hat, rein; und nun fühlt sie sich religiös würdig, die Kommunion zu empfangen. Auch Melvil akzeptiert, seinerseits dogmatisch korrekt, diese ihre entschiedene Berufung auf die Gewissens-Autorität, die *im Subjekt* selbst liegt

17 MA Schiller 2, S. 770.

18 *Ebd.*

19 MA Schiller 2, S. 774.

20 Zum biographischen Konzept der Konversion, das in den letzten Jahren aus evidenten politisch-kulturellen Gründen neue wissenschaftliche Aufmerksamkeit gefunden hat, vgl. Christian Heidrich, *Die Konvertiten. Über religiöse und politische Bekehrungen*, Carl Hanser, München 2002; Gesine Karl – Angelika Schaser, unter Mitarbeit v. Christine Schatz, *Anders werden? Konversionserzählungen vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*, Winkler, Bochum 2016; Astrid Schweighofer, *Religiöse Sucher in der Moderne. Konversionen vom Judentum zum Protestantismus in Wien um 1900*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015; *Figuren der Konversion. Friedrich Schlegels Übertritt zum Katholizismus im Kontext*, hrsg. v. Winfried Eckel – Nikolaus Wegmann, Schöningh, Paderborn u.a. 2014. Zur Theologie der Konversion vgl. Karlheinz Ruhstorfer, *Konversionen. Eine Archäologie der Bestimmung des Menschen bei Foucault, Nietzsche, Augustinus und Paulus*, Schöningh, Paderborn 2004.

und von der Institution Kirche zwar gefördert und beeinflusst, aber letztlich nicht mehr kontrolliert werden kann. In all dieser Theatralität wird das Ritual des eucharistischen Sakraments einerseits zur feierlichen Kunst, zum großen Versöhnungsdrama auf der Bühne und zugleich zur öffentlichen Feier des zu sich selbst kommenden Subjekts in seiner autonomen Würde<sup>21</sup>, und nähert sich andererseits das große Kunstwerk der Tragödie der heiligen Handlung des Rituals wieder an, aus der es ursprünglich kommt<sup>22</sup>. Das ist in der Tat eine unglaubliche Versöhnung um 1800. Romano Guardini, die zentrale Gestalt der sog. Liturgie-Bewegung, hat die Liturgie einmal als das größte Kunstwerk bezeichnet, das das Abendland hervorgebracht habe<sup>23</sup>. Martin Mosebach, der scharfe Kritiker einer Missachtung der katholischen Liturgie in ihrem ästhetisch-rituellen Anspruch, würde da wahrscheinlich nicht widersprechen<sup>24</sup>.

In der performativ vollzogenen Sinnfülle des Rituals erfährt Maria zugleich ihre Selbstwerdung zum Subjekt in freier Selbstverantwortung<sup>25</sup>. Das ist ganz Schiller – und enthält ein allgemeineres Problem, das überhaupt besondere literatur- und kulturwissenschaftliche Aufmerksamkeit verdient: Wie der soziale Handlungstyp des Rituals (und des religiösen Rituals, ja der Religion überhaupt) mit einem modernen, das Individuum betonenden Subjektbegriff vereinbart werden kann. Für Religion in ihrer institutionell verfassten Form stellt sich in der Moderne diese Aufgabe, und sie muss sich ihr stellen, will sie sich nicht selbst marginalisieren.

21 Jan L. Hagens hat über das Versöhnungsdrama gearbeitet; eine Publikation ist in Vorbereitung: *The Wounded Embrace. An Essay on the Drama of Reconciliation*.

22 Vgl. Wolfgang Braungart, *Mythos und Ritual, Leiden und Opfer. Ein strukturgeschichtlicher Versuch zur Tragödie*, in *Literatur und Religion. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen*, hrsg. v. Anton Bierl – Rebecca Lämmle – Katharina Wesselmann, Bd. 2, De Gruyter, Berlin-New York 2007, S. 359-424; Ders., *Walter Burkert. Kulturtheorie und Poetik der Tragödie. Sophokles, Philoktet, Friedrich Dürrenmatt, Der Besuch der alten Dame, Heiner Müller, Philoktet*, in *Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert*, hrsg. v. Anton Bierl – Wolfgang Braungart, De Gruyter, Berlin-New York 2010, S. 383-427 (beide Aufsätze mit starkem Bezug auf die Theorien Walter Burkerts und René Girards).

23 Romano Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, Herder, Freiburg i.Br. u.a. 1983 (zuerst 1918).

24 Martin Mosebach, *Häresie der Formlosigkeit. Die römische Liturgie und ihr Feind*, Karolinger, Wien 2002.

25 Ich nehme hier einen Gedanken Volker Gerhards auf, der als eine der von ihm unterschiedenen fünf Dimensionen des Sinn-Begriffs das Erleben des Individuellen ansieht. Vgl. den Artikel *Sinn* in *Auf den Punkt gebracht. Grundbegriffe der Theologie*, hrsg. v. Christine Büchner – Gerrit Spallek, Grünewald, Ostfildern 2017, S. 235-246: 238.

### 3. POETOLOGISCHE UND AUFKLÄRERISCHE NEBENBEMERKUNG

Ich möchte darüber hinaus nun vorschlagen, Schillers Tragödie im Kontext der ‘Tragödienvermeidungsdramen’ zu sehen, wie sie in Lessings *Nathan* und Goethes *Iphigenie* in geradezu exemplarischer Weise realisiert werden: Tragödienvermeidung in den schwierigsten interreligiösen und interkulturellen Konfliktlagen durch beharrliche, nicht nachlassende vernünftige Kommunikation bei voller Anerkennung des anderen in seiner eigenen Würde. Nathan und Iphigenie müssen auf die Anerkennung Saladins und Thoas hinarbeiten – und vice versa, *genitivus subjectivus* und *genitivus objectivus*. Noch einmal mit Blick auf heute: Wir haben doch in der Tat nichts anderes als das vernünftige Gespräch und das aufgeklärte Vertrauen auf die Universalität der Vernunft, wenn wir über die «Wahrheit des Mythos»<sup>26</sup> und der Religion sprechen, ja, sprechen müssen. Es ist unsere Aufgabe im Religionsgespräch der Gegenwart, für das sich Intellektuelle wie Navid Kermani engagieren. Es muss andere Wege, weniger tödliche Wege der Subjektwerdung geben als den Marias.

In Zeiten, in denen manche, die nicht ganz ohne weltpolitischen Einfluss sind, von alternativen Fakten sprechen, ohne sich irgendwie nur im Geringsten zu genieren, müssen sich alle diejenigen herausgefordert fühlen, die noch davon ausgehen, dass man an der Idee, Aussagen seien richtig oder falsch, festhalten sollte. Herausgefordert ist damit aber auch ein naiver kultureller Relativismus und auch unser wissenschaftliches Denken, das ohne einen Wahrheitsanspruch vollkommen unsinnig wäre. Womöglich fühlen wir, die wir doch Wissenschaft betreiben wollen, uns sogar ertappt, haben sich die Geistes- und Sozialwissenschaften in den letzten zwei, drei Jahrzehnten im Großen und Ganzen auf einen kulturellen Konstruktivismus verständigt, der die lästige Wahrheitsfrage wenigstens zu suspendieren, für manche, so kommt es mir vor, sogar erledigt zu haben scheint. Man muss aber darauf bestehen, dass auf Normen und Werte von universeller Geltung nicht verzichtet werden kann, gerade heute, wo man gewiss kein Apokalyptiker mehr sein muss, um von apokalyptischen Sorgen befallen zu werden. Das kann nicht länger mehr als die anmaßende kultur-imperiale Attitüde Europas oder gar des sog. Westens überhaupt gelten.

Damit ist man aber historisch in der Epoche der Aufklärung, die *den Menschen* in seiner unaufgebbaren Würde und in seiner grundsätzlichen *Vernünftigkeit* denkt, die ihm überhaupt erst kulturübergreifende Kommunikation ermöglicht. Zugleich kann diese Epoche der Aufklärung

26 Kurt Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, C.H. Beck, München 1985.

kulturelle Vielfalt anerkennen und eine gewisse kulturelle Relativität gelten lassen (Herder!). Lessings großes Drama hat nicht nur das Faktum, ja das Recht auf religiöse Vielfalt ins Bewusstsein gehoben; es hat auch die grundsätzliche Frage nach der Wahrheit von Religion gestellt. Die Antwort auf diese Frage kann meines Erachtens nur lauten: Die Wahrheit von Religion ist der Mensch. Denn Religion ist, wo auch immer auf der Welt, ein menschlicher Diskurs, selbst dann, wenn sie darauf besteht, dass es eine Wirklichkeit gibt, die den Menschen grundsätzlich übersteige und in der ihm 'das Unverfügbare' schlechthin begegne<sup>27</sup>. Also haben, leicht gesagt und so schwer zu realisieren, Menschen ihn zu *verantworten*. Die verschiedenen Religionen und ihre individuellen Interpretationen können sich schon für Lessing nicht einfach darauf berufen, eben alternative *religiöse* Fakten zu behaupten und sie in alternativen Kulturen und Ritualen zu praktizieren. Auch Kulte und Rituale können niemals nur die Sphäre des schieren Irrationalismus sein. Lessings in dieser Sache berühmtester Text, die 'Ringparabel', verlangt entschieden die 'unbestochne' Anstrengung des Subjekts («es eifre jeder»). Der postfigurative Tod als Märtyrerin, zu der sich Maria macht («[Sie nimmt das Kreuzifix, und küßt es] / Mein Heiland! Mein Erlöser! / Wie du am Kreuz die Arme ausgespannt, / So breite sie jetzt aus, mich zu empfangen») (V/9, 3816 ff.)<sup>28</sup>, hat dagegen einen zu hohen Preis. Den Machtkampf mit Elisabeth beendet er zwar. Aber er versöhnt und 'erlöst' im Politischen nichts, führt nicht weiter und lässt Elisabeth ratlos und allein zurück. Shrewsbury zu Elisabeth: «Ich habe deine edlern Teil / Nicht retten können. Lebe, herrsche glücklich! / Die Gegnerin ist tot. Du hast von nun an / Nichts mehr zu fürchten, brauchst nichts mehr zu achten» (V/15, 4027 ff.)<sup>29</sup>. Das lässt nichts Gutes erwarten. Schiller erspart uns, was das sein könnte, und kündigt es dennoch an.

#### 4. AUFGEKLÄRTE RELIGION – IN DER KUNST

Man kann nun darüber spekulieren, warum ausgerechnet der Protestant Schiller sich so etwas leistet wie diese Schlusszenen. In der theatralen Inszenierung des religiösen, katholischen Rituals von Beichte und Kommunion selbst werden moralische Freiheit und Selbstbestimmung des Subjekts gefeiert. Das ist meine These.

<sup>27</sup> Ein Essay, der den Literatur- und Kunstwissenschaften neue Impulse geben könnte: Hartmut Rosa, *Unverfügbarkeit*, Residenz, Wien-Salzburg 2018.

<sup>28</sup> MA Schiller 2, S. 677.

<sup>29</sup> MA Schiller 2, S. 685.



Maria hat ja die Handlungsmacht zurückgewonnen, indem sie sich auf die letzte für sie gültige Autorität beruft, die Stimme ihres Gewissens: «Doch in der Seele will der Wurm nicht schlafen» (V/7, 3700)<sup>30</sup>. Die moralische Selbstreflexion, das moralische Selbstbewusstsein, das Sittengesetz im Subjekt, an das Maria sich selbst in ihrer moralischen Selbstreflexion bindet, lässt ihre Entscheidung für die katholische Kommunion, also für eine große kulturelle Form und Sinn-Gestalt, zu einem Akt freier Selbstbehauptung werden. Und auch Marias letzter Gang zur Hinrichtung wird zu einem solchen Akt der Freiheit und Würde des Subjekts. Wie sehr diese förmliche Zurschaustellung von Freiheit und Selbstbewusstsein in den philosophischen Diskurs der 1790er Jahre passt, von Tübingen bis Jena, braucht man nicht eigens zu betonen. Hier vollzieht sich eine ‘Transformation des Religiösen’ hin zu einem Diskurs der Freiheit – via Kunst<sup>31</sup>. Luther hatte diesen Diskurs durch seine grundlegende Freiheitsschrift schon vorbereitet (*Von der Freiheit eines Christenmenschen*, 1520). Der Freiheitsbegriff, den er dort entwickelt (der ‘Christenmensch’ ist frei und gebunden zugleich), lässt sich, zurückblickend, auch von der vernünftigen Selbst-Bindung des Subjekts im Sittengesetz bei Kant und Schiller her verstehen. Die Theologie der Moderne kann an diesem Freiheitsverständnis, das auch in der Frage der Religion gelten muss, nicht mehr vorübergehen. Sie ist aber zugleich eine Voraussetzung für die Radikalität, mit der dann der wohl bedeutendste protestantische Theologe des 20. Jahrhunderts Karl Barth die Autonomie Gottes wieder betont.

Marias vorausgehende Reflexion des Katholizismus mit seiner gemeindebildenden ästhetischen Kraft des Rituals verläuft völlig parallel zu dieser ihrer fortschreitenden, eigenen Selbstreflexion. Diese Stelle muss etwas ausführlicher zitiert werden:

Drum ward der Gott zum Menschen, und verschloß  
 Die unsichtbaren himmlischen Geschenke  
 Geheimnisvoll in einem sichtbarn Leib,  
 – Die Kirche ist’s, die heilige, die hohe,  
 Die zu dem Himmel uns die Leiter baut.  
 Die allgemeine, die kathol’sche heißt sie  
 [...]  
 – Ach die Beglückten, die das froh geteilte

30 MA Schiller 2, S. 673.

31 Transformationen der Religion und des Religiösen in der Moderne ist ein großes Thema religionswissenschaftlicher und theologischer Forschung der letzten zwei Jahrzehnte. An der Universität Bochum arbeitete 2006-2012 eine Forschergruppe zu diesem Thema; an der Universität Münster wurde 2012 ein Centrum für Religion und Moderne eingerichtet.

Gebet versammelt in dem Haus des Herrn!  
 Geschmückt ist der Altar, die Kerzen leuchten,  
 Die Glocke tönt, der Weihrauch ist gestreut,  
 Der Priester steht im reinen Meßgewand,  
 Er faßt den Kelch, er segnet ihn, er kündet,  
 Das hohe Wunder der Verwandlung an,  
 Und niederstürzt dem gegenwärt'gen Gotte  
 Das gläubig überzeugte Volk [...]

(V/7, 3604 ff.)<sup>32</sup>

Mit ihrer Erinnerung an den sakramentalen Akt wird Maria zugleich die Faszination für eine katholische *Religionsästhetik* zugestanden. Die eucharistische Feier wird auf der Bühne zum Gesamtkunstwerk. Schiller lässt dies seine Maria hier ohne jede ironische Brechung sagen. Es ist unnötig, nun weiter auszuführen, wie im Hintergrund der Schlusszenen des Dramas Kants Philosophie und Schillers eigene Tragödientheorie und seine Theorie des Erhabenen stehen. (Kleine Nebenbemerkung: Hier wird auch die Frau des Erhabenen fähig, nicht nur der männliche Protagonist.)<sup>33</sup> Ein Jahr vor der Aufführung der *Maria Stuart* schreibt Novalis seine katholisierende Rede *Die Christenheit oder Europa*. Im November 1799 ist die Rede unter dem Titel *Europa* beim Romantiker-Treffen vorgetragen worden. Schiller muss das bekannt gewesen sein; Goethe wollte einer Veröffentlichung im «Athenaeum» nicht zustimmen. Schillers Tragödie passt genau hinein in dieses neu erwachende Interesse der jungen Romantik am Katholizismus.

Der Herzog hatte also mit seiner Skepsis, die er Goethe gegenüber äußerte, schon die richtige Intuition. Das katholische Ritual zu erbitten und es dann zu vollziehen, wird für Schillers Maria zu einem Akt der Selbstfindung und Selbstbestimmung. Darin liegt die eigentliche Provokation dieses Tragödien-Schlusses. Ist das aufgeklärter Katholizismus? Das musste so, auf der Theaterbühne, offenbar keine *contradictio in adjecto* sein. Mindestens ebenso sehr zeigt dieser Schluss, viel weitergehend, aufgeklärte *Religion*<sup>34</sup>.

32 MA Schiller 2, S. 670 f.

33 Zit. nach Gert Vonhoff, *Maria Stuart. Trauerspiel in fünf Aufzügen (1801)*, in *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui, Metzler, Stuttgart-Weimar 2005, S. 153-168, hier bes. S. 167 (original: Kari Lokke, *Schiller's Maria Stuart. The Historical Sublime and the Aesthetics of Gender*, in «Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur», 82, 1990, S. 123-141).

34 Der kirchlich-institutionell verfasste Katholizismus dagegen prägt sich seit dem 19. Jahrhundert immer stärker milieuförmig aus und versucht, Identität aus Aufklärungskritik zu gewinnen – und dies weit bis in unsere Tage hinein.

Religion wird hier deshalb mit Kunst kompatibel und das Ritual mit dem Subjekt, weil das seiner selbst bewusste Subjekt in seiner Freiheit und Autonomie vorführt, dass es selbst ist, das Religion macht, indem es sich in ihren Formen und ihrer Sinngestalt ausdrückt, sich für sie entscheidet und sie verantwortet. In dieser Perspektive lässt sich von Schillers Drama eine Brücke schlagen zu der überragenden Leistung von Lessings *Nathan*, der ja genau dies zur Anschauung bringt: das moderne, reflektierte, selbst-bewusste und verantwortete Gestalten und Deuten, das Machen von Religion, das an der Ringparabel und ihrer Deutung, an Vollzug und Hermeneutik *eines Kunstwerks* also gezeigt wird. Noch einmal: Ich betone dieses 'Machen' von Religion bewusst und meine es eben nicht konstruktivistisch, sondern als freie Bemühung des Subjekts um den Sinn von Religion, als die vielfältigen Erscheinungsformen und Praktiken religiösen Sinnverstehens<sup>35</sup>. Religion zu haben, ist dem Menschen angemessen; «Religion gehört zum Menschsein»<sup>36</sup>, auch für Schillers Maria. Wie gesagt: Mit Lessing und Schiller stehen wir an der Schwelle zur großen Problemgeschichte von Religion und Moderne, die keine bloße Erledigungsgeschichte einer Altlast ist.

## 5. DAS ULTIMATIVE ZEICHEN DER KOMMUNION UND ÄSTHETISCHE THEODIZEE

Es waren vor allem Daniel Weidner mit seiner Arbeitsgruppe, schon 2011<sup>37</sup>, und jüngst Mario Grizelj<sup>38</sup>, die herausgearbeitet haben, welche besondere religiös-poetische bzw. -ästhetische Qualität im Sakrament der Eucharistie steckt. Der Kern des Sakramentes ist natürlich die Theorie von der Transsubstantiation. In Wandlung und Kommunion vollzieht sich etwas, das einerseits ganz wahrhaftig, gewiss, genau, bestimmt und gültig ist und andererseits ein wunderbares Geheimnis, vernünftigerweise nur *kategorial zu benennen*, aber nicht wirklich zu *begreifen*, so voller Fülle ist es, so ganz und gar 'ganz', so unausschöpfbar durch jedes menschliche Verstehen, darum in seinem Sinn reflexiv

35 In Anlehnung an Volker Gerhardt, *Der Sinn des Sinns. Versuch über das Göttliche*, C.H. Beck, München 2014.

36 Vgl. auch Wilhelm Gräb, *Vom Menschsein in der Religion. Eine praktische Kulturtheologie*, Mohr Siebeck, Tübingen 2018; das Zitat im Vorwort.

37 Stefanie Ertz – Heike Schlie – Daniel Weidner, *Sakramentale Repräsentation. Substanz, Zeichen, Präsenz in der Frühen Neuzeit*, Fink, Paderborn 2012.

38 Mario Grizelj, *Wunder und Wunden. Religion als Formproblem von Literatur*, Fink, Paderborn 2018.

nicht mehr hintergebar und unendlich sinn-voll. Also eigentlich viel mehr als nur ein 'Zeichen', nämlich letztgültiges Ereignis, umfassend Heil versprechende 'Artikulation' der göttlichen Menschwerdung<sup>39</sup>. Damit bin ich, wie jetzt schon mehrfach angedeutet, nicht nur im Diskurs der Religion, sondern eben auch im Diskurs der Kunst, wie er sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildet.

Kommunion und Abendmahl sind eben nicht dasselbe. Dass der Herzog ausgerechnet Schlegels raffiniert-frechen Chiasmus zitiert, um Schillers Schlussakt zu kritisieren, ist bemerkenswert. Denn die Distanz zwischen den Romantikern und Schiller wird auch ihm nicht entgangen sein<sup>40</sup>: «[G]öttliche Unverschämtheit» metaphorisiert, seit dem Beginn der Genieästhetik, also nicht mehr ganz neu<sup>41</sup>, das Göttliche zu einem Attribut der künstlerischen Handlung; für solche poetischen «Unverschämtheiten» ist der Dichter zuständig, besonders der romantische. So macht er auf sich und seine Kunst aufmerksam (s. Schlegels Bestimmung der Ironie als «permanente Parekbase») und bringt das Denken in fortwährende Bewegung (s. Schlegels Bestimmung romantischer Poesie als «progressive Universalpoesie»). «[U]nverschämte Göttlichkeit» weist dagegen, ziemlich frech, die Unverschämtheit der göttlichen Instanz selbst zu, heiße sie nun traditionell 'Gott' oder modern 'Künstler'.

Wie könnte man diese Frechheit hier verstehen? Sowohl in Wandlung und Kommunion, als auch im Kunstwerk geschieht etwas, was sich jedem weltlichen, gar politischen Anspruch und Verständnis grundsätzlich entzieht. Auch heute noch lässt sich etwas von der provokativen Kraft moderner Kunstreligion erahnen, wie sie sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts formiert. Joachim Jacob, Ernst Müller, Bernd Auerochs, Dirk von Petersdorff und Heinrich Detering (und noch etliche andere) haben diesen Prozess auf unterschiedliche Weise nachgezeichnet und ihn kontextualisiert<sup>42</sup>. Hölderlins Ode *An*

39 Dieses Konzept der Artikulation, das auf Humboldt zurückgeht, ist vor einigen Jahren durch den Koblenzer Philosophen Matthias Jung wieder in die Debatte eingebracht worden. 'Artikulation' eröffnet, scheint mir, besser als semiotische Konzepte, einen Weg zum Ästhetischen als dem, was sich dem Subjekt verdankt, aus ihm hervorgeht und so in einer spezifisch gestalthaften Weise für unsere inneren und äußeren Sinne zeigt, was erfahrbar ist und Erfahrungen aktiviert.

40 Vgl. dazu die knappe Skizze von Günter Oesterle, *Friedrich Schiller und die Brüder Schlegel*, in «Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur», 97 (2005), S. 461-467.

41 Zu ihrer Geschichte nach wie vor grundlegend: Jochen Schmidt, *Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945* [in zwei Bänden], Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1985.

42 Joachim Jacob, *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und*

die *Parzen* verdichtet vollkommen klar, um was es geht: um eine für das Subjekt nicht mehr überbietbare Sinn-Konstitution – *in der Kunst!*:

Nur Einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!  
 Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,  
 Daß williger mein Herz, vom süßen  
 Spiele gesättiget, dann mir sterbe.

Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht  
 Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht;  
*Doch ist mir einst das Heil'ge, das am*  
*Herzen mir liegt, das Gedicht, gelungen,*

Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!  
 Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel  
 Mich nicht hinab geleitet; *Einmal*  
*Lebt ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht*<sup>43</sup>.

Schiller weiß sich mit Goethe in seiner vehementen Kritik an einem gar zu 'natürlichen Spiel', an einem naturalistischen Theater grundsätzlich einig. Kunst muss nämlich auch *als Kunst erscheinen!* Zwar kommt es ihm gewiss auf die historische Korrektheit in dem an, was nach der Aufführung bleibt, seinem *Werk*, also der Druckfassung des Dramas. Aber er setzt sich durchaus über seine eigene Profession als Historiker hinweg, wenn es die Kunst erfordert. Die natürliche und die geschichtliche Wirklichkeit dürfen ihn nicht zu ihrem Büttel machen, moralisch nicht und nicht ästhetisch. Weder die Religion noch die Historie dürfen eine Diktatur über die Kunst ausüben. Es kommt ihm hier deshalb mindestens genauso auch auf die Ästhetik des religiösen Rituals an und auf ihre Vereinbarkeit mit der Autonomie des Subjekts.

*Wieland*, Niemeyer, Tübingen 1997; Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006; Heinrich Detering, *Was ist Kunstreligion?*, in *Kunstreligion. Der Ursprung des Konzeptes um 1800*, hrsg. v. Alessandro Costazza – Gerard Laudin – Albert Meier, De Gruyter, Berlin 2011, S. 11-27; Ernst Müller, *Religion als 'Kunst ohne Kunstwerk'*, F.D.E. *Schleiermachers «Reden über die Religion» und das Problem ästhetischer Subjektivität*, in *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I: um 1800*, hrsg. v. Wolfgang Braungart – Gotthard Fuchs – Manfred Koch, Schöningh, Paderborn u.a. 1997, S. 149-165; Ders., *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Akademie Verlag, Berlin 2004; Dirk von Petersdorff, *Mysterienende. Zum Selbstverständnis romantischer Intellektueller*, Niemeyer, Tübingen 1996.

43 Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. v. Jochen Schmidt, Bd. 1, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1992, S. 197 (Hervorhebungen v. Verf.).

Mit diesen Anmerkungen ist das Problem der *Religionsästhetik* berührt, einer vergleichsweise noch jungen Teildisziplin der Theologie und der Religionswissenschaften<sup>44</sup>. Religionen und individuelle Religiosität sind notwendig auf das Ästhetische angewiesen. Neil MacGregors großartiges Buch *Leben mit den Göttern* ist auch eine große Bildgeschichte des Heiligen<sup>45</sup>. Mit dem Pietismus, dessen Bedeutung für die Literaturgeschichte und Sprache der Emotion nicht mehr strittig ist, findet innerprotestantisch im 18. Jahrhundert eine weitreichende Umstellung des Verständnisses von 'Religion als dogmatisches System' auf 'Religion als Raum subjektiver religiöser Erfahrung' statt. An ihr müssen die Sinne deshalb beteiligt sein. Wie sehr die religiöse Erfahrung zu einem ästhetischen Erlebnis werden kann, davon sprechen viele pietistische Kirchenlieder. Von hier aus ist Schleiermachers Konzept einer ästhetischen Theologie vollkommen verständlich<sup>46</sup>. Seine vielzitierte Formel der 'schlechthinnigen Abhängigkeit' des Menschen versucht den Kompromiss: die Autonomie Gottes zu retten, gleichzeitig aber dem Rechnung zu tragen, dass derjenige, der «Sinn und Geschmack fürs Unendliche» aufweist, in der Tat *in dieser Doppelung* von Hermeneutik (Sinn) und Ästhetik (Geschmack) vom Unendlichen 'schlechthinnig abhängig' ist.

Noch einmal zurück zu Schillers Drama: Die freie Entscheidung Marias für das *Ritual* der Beichte und der Kommunion lässt sich verstehen als eine Entscheidung für eine kulturell-ästhetische Form, die das Subjekt *vorfindet*, nicht *erfindet*. Darin besteht ja grundsätzlich die psychische Entlastungsfunktion des sozialen Handlungstyps 'Ritual': dass das individuelle Subjekt nicht alles selbst 'machen' muss, selbst da, wo es verantwortet Religion 'macht'. Insofern kann das Ritual für Schiller sogar das historisch angemessene, religiöse Äquivalent zur freien Entscheidung für das *Sittengesetz* sein, das die Vernunft gebietet und dem sich das vernünftige Subjekt unterwirft (so auch bei Kant).

Moderne moralische Reflexivität und Freiheit einerseits und die freie Entscheidung für das geheimnisvolle, erfahrbar bedeutsame Ritual

44 Zu dieser Kategorie ausführlicher und mit weiteren Literaturhinweisen: Braungart, *Theologie aus der Perspektive der Kunst und Kulturwissenschaften*, a.a.O.

45 Neil MacGregor, *Living with the Gods* (2018), dt. Übers. v. Andreas Wirthensohn – Annabel Zettel: *Leben mit den Göttern*, C.H. Beck, München 2018. Vgl. auch Robert Bellah, *Religion in Human Evolution. From the Paleolithic to the Axial Age* (2011), dt. Übers. v. Christine Pries: *Der Ursprung der Religion. Vom Paläolithikum bis zur Achsenzeit*, hrsg. und mit einer Einführung v. Hans Joas, Herder, Freiburg-Basel-Wien 2021, S. 479 ff. zum alten Griechenland und der Dichtung im 'rituellen Kontext', S. 782 ff. zu Schillers Spiel-Begriff.

46 Anne Käfer, «Die wahre Ausübung der Kunst ist religiös». *Schleiermachers Ästhetik im Kontext der zeitgenössischen Entwürfe Kants, Schillers und Friedrich Schlegels*, Mohr Siebeck, Tübingen 2006.

andererseits schließen sich nicht aus, weil beide, moderne Religion wie moderne Kunst, selbstreflexiv sein müssen. In Goethes Propyläen-Abhandlung *Über Laokoon* von 1798 heißt es ganz entschieden: «Jedes Kunstwerk muß sich *als ein solches* anzeigen, und das kann es allein durch das, was wir sinnliche Schönheit oder Anmut nennen»<sup>47</sup>. Das Kunstwerk konstituiert sich dadurch als ein solches, dass es *nicht* Natur ist, dass es also auch nicht mimetisch simuliert, Natur zu sein, und sich von Natur unterscheidet und dies durch seine immanente ästhetische Reflexivität auch zeigt. Von hier aus sind es nur wenige Schritte zur permanenten Parekbase der Romantik, zur romantischen Ironie und zu der Nähe zwischen Goethe und der jungen Romantik. Romantischer als die *Faust*-Dichtungen geht es ja gar nicht.

Goethe spricht in dieser Auseinandersetzung um die *Maria Stuart*, mit der ich meine Überlegungen begonnen habe, anders als Safranski, nur von «Kommunion», nicht von «Abendmahl». Er kennt 'seinen' Katholizismus, der ihn fasziniert (siehe eben: die *Faust*-Dichtungen!), der ihm aber auch gerade deshalb nicht ganz geheuer ist. In seiner Besprechung von Arnims/Brentanos *Wunderhorn* kommentiert er zum *Erntelied*, dem bekannten 'Schnitterlied' («Es ist ein Schnitter heißt der Tod»): «Katholisches Kirchentodeslied. Verdiente, protestantisch zu sein»<sup>48</sup>. Er hat einen Sinn für die konfessionelle Angemessenheit eines Gedichtes und damit für das, was man 'Konfessionsästhetik' nennen könnte<sup>49</sup>. Sein Sinn für die Ästhetik des Katholizismus ist mehrfach belegt. Er hatte vergleichsweise unbefangenen Kontakt in katholische und protestantische Milieus hinein; das romantische Konvertitenwesen war ihm freilich nicht geheuer.

Mario Grizelj fragt nun in seiner Studie *Wunder und Zeichen* von 2018, die schon erwähnt wurde, am Beispiel Klopstocks, Kleists und Brentanos danach – und diese Frage ist sehr berechtigt, sie muss gestellt werden –, was Literatur als eine solche mit Religion *strukturell* zu schaffen habe. Er stellt «die These auf, dass die moderne Literatur im 18. und 19. Jahrhundert, aber auch noch im 20. Jahrhundert, in spezifischen Figuren religiöser Rede, religiöser Erfahrung und religiöser Phänomenalität ihre *sie prägende[n]* Vorformen findet»<sup>50</sup>. «Momente» sind dies, die als konstitutiv für die religiöse Sphäre gelten dürfen, wie sie sich insbesondere in Wundern darstelle, «Momente» wie

47 HA 12, S. 57.

48 HA 12, S. 272.

49 In meinem Buch zu Stefan George habe ich versucht, die ästhetische Attraktivität des Katholizismus an einem besonders prominenten Fall zu entwickeln: *Ästhetischer Katholizismus*, a.a.O.

50 Grizelj, *Wunder und Wunder*, a.a.O. S. 9 (Hervorhebungen v. Verf.).

«Überdeterminiertheit, Uneindeutigkeit, Außerordentlichkeit, Un-erklärbarkeit, Unsichtbarkeit [...], Staunen, Ergriffenheit». Mit diesem Ansatz konzentriert sich Grizelj literaturgeschichtlich auf das, was seit dem 18. Jahrhundert in einem emphatischen Sinne als Literatur gelten will. *Formbestimmtheit, innere Vielstimmigkeit bei Ganzheit, ja Totalität und unendliche Sinnfülle*: auf diese Formel lässt sich der Kunstbegriff bringen, der sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts herausbildet und seine prägnantesten Formulierungen bei Moritz, Kant und Schiller findet. Ganz und voll unendlichen Sinns wie die Kommunion. Wohl kein Text sonst führt um 1800 diese beiden Konzepte so eng zusammen wie Hölderlins große Elegie *Brod und Wein*<sup>51</sup>. Kant spricht bekanntlich von einer Zweckmäßigkeit ohne (externen) Zweck, die im Kunstwerk erscheine. Also unbedingte Formbestimmtheit und unendlich deutungs-offene, vieldeutige ästhetische Autonomie. Von hier aus lässt sich die ästhetische Diskussion um 1800 als ästhetische Theodizee entwickeln<sup>52</sup>. Grundlegende Fragen und Probleme, die philosophisch-reflexiv nicht gelöst werden können, kann man ästhetisch lösen: Es gibt das Ganze, Vollkommene, uns grundsätzlich Übersteigende, Unverfügbare, den Sinn schlechthin. Und wir können es erfahren: in der Kunst.

## 6. KUNST ALS ARTIKULATION RELIGIÖSER MOMENTE UND DIE HUMANISIERUNG VON RELIGION: NOCHMALS ZU LESSINGS *NATHAN*

Religion und Kunst sind menscheitsgeschichtlich gleich ursprünglich<sup>53</sup>. Können Menschen ohne Repräsentationen und Erfahrungen des Unendlichen nicht sein? Allgemeiner: Ohne das, was man heute vielleicht Spiritualität nennen könnte? Ohne das nicht Ausdeutbare? Ohne eine Sinnfülle, die sie grundsätzlich übersteigt? Für die jungen Stifter: Hölderlin, Hegel, Schelling, war die Frage nach dem Göttlichen mit der rationalen Theologie, die sie kennengelernt hatten, nicht erledigt. Sie war freilich nicht mehr im Rahmen der ‘alten’

51 Immer wieder wurde die Schreibweise an unsere heutige Orthographie angepasst: ‘Brot und Wein’. Das ist wirklich falsch; Hölderlin schrieb, nicht nur seiner schwäbischen Herkunft wegen (das Schwäbische spricht die Verschlusslaute weich aus: k wie g, t wie d), ‘Brod’. Man muss es nur laut lesen: Wie eng rücken dann die Worte rhythmisch und lautlich zusammen – wie die zwei Zeichen für das Opfer Christi.

52 Etwa bei Karl Philipp Moritz; vgl. Thomas P. Saine, *Die ästhetische Theodizee. Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Fink, München 1971. Vgl. auch meinen Aufsatz: *Die Geburt der modernen Ästhetik aus dem Geist der Theodizee*, in *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I: um 1800*, a.a.O., S. 17-34.

53 Vgl. Jürgen Kaube, *Die Anfänge von allem*, Rowohlt, Berlin 2017.



Kirche, der 'positiv' gewordenen Religion (Hegel) zugänglich. Man kann in der berühmten Sinnfrage<sup>54</sup>, die gerade heute so häufig gestellt wird (darüber mag man sich lustig machen, wie man will), eine 'Transformation' der religiösen Frage sehen. Die für die Lösung von der Regel-Poetik so wichtige Debatte um das Wunderbare und das Wahrscheinliche des 18. Jahrhunderts kann man auch so lesen, dass konzeptionell und argumentativ der Raum geschaffen wird für das Geheimnis, das Wunder, mit Simmel für das 'Religioide' in der Poesie und der Poesie als kulturellem Ausdruck überhaupt.

Aus physikalischer Sicht ist es offenkundig unsinnig, die Warum-Frage zu stellen. Warum gibt es die Gravitation? Die Geistes- und Geschichtswissenschaften als verstehende Wissenschaften dürfen, ja müssen aber so fragen: Was ist denn nun der (historische) Sinn eines solchen emphatischen Kunstbegriffs, wie er im 18. Jahrhundert vor allem in England und in den deutschsprachigen Ländern entsteht. Ästhetische Theodizee war eine erste Antwort.

Und was könnte dieser Kunstbegriff uns Heutige vielleicht noch angehen? Ich argumentiere ganz vorsichtig in gewisser Weise kulturrevolutionistisch: Kulturell hervorgebracht wird nur und geschichtlich behaupten kann sich nur, was auch kulturell gebraucht wird. Inwiefern also wird ein solcher emphatischer Kunst- und Literaturbegriff, wie er im 18. Jahrhundert entsteht, gebraucht? Das ist die Frage, die uns beschäftigen muss und auf die ich einmal keine literatursoziologische Antwort versuchen möchte.

'Religiosität', also das, wie Subjekte Religion *für sich selbst* verstehen, ist dabei ein Aspekt. Meine von Schillers *Maria Stuart* her vorbereitete Konzentration auf das Ritual der Beichte und der Kommunion hat zurücktreten lassen, mit welcher Pluralität des Religiösen und persönlicher Religiosität grundsätzlich und auch schon im 18. Jahrhundert zu rechnen ist. Die Geschichte von Religion ist, nicht nur in der christlichen Tradition, eine Geschichte fortwährender Differenzierungen. Aus der Perspektive der Institutionen: von Heterodoxien. Aus der Sicht des Individuums und der Gemeinschaften: von Anpassungen an das, was Subjekte für sich selbst und in ihrem sozialen Rahmen brauchen; was sie wollen und verstehen und sich vorstellen können. Der reformatorische Abendmahlsstreit ist insofern selbst schon ein Symptom. Auf die Bühne bringt Lessing, dieser Meister des Zeigens vor Brecht, im *Nathan* nicht nur den Diskurs der monotheistischen Religionen, sondern auch ganz unterschiedliche *persönliche* Religiositäten (Recha, Daja, der Tempelherr, der Derwisch, Saladin, der Patriarch,

54 Vgl. auch Gerhardt, *Der Sinn des Sinns*, a.a.O.

Nathan selbst). Die Pluralität des Religiösen und individueller Religiosität hinterlässt in Literatur und Kunst der Moderne vielfache Spuren. Literatur und Kunst sind ganz sicher besonders geeignete Artikulationsformen solcher Pluralität.

Wenn wir uns mit Religion und Religiosität in (literarischen) Texten beschäftigen, mit ihrer Darstellung, was ohne Zweifel sinnvoll und nötig ist, folgen wir einer wissenschaftlich eingeübten und vergleichsweise wenig problematischen Praxis. Wenn wir aber literarische Texte selbst (und Kunst überhaupt) *konzeptuell* als «Artikulation» verstehen (vielleicht sogar mit Dorothee Sölle: als «Realisation») <sup>55</sup>, in denen 'religioide' Momente einen «bewussten Ausdruck» (mit Matthias Jung) finden, kommen wir an die grundsätzliche Verschiebung, die sich im 18. Jahrhundert vollzieht, eher heran. Für die ganz vielfältigen religiösen Bedürfnisse und Vorstellungen des Subjekts eröffnen gerade die Künste in der Moderne ideale Artikulationsräume.

Im Folgenden will ich deshalb nicht noch einmal rekapitulieren, welchen Weg Theologie und Religion in der Aufklärung und der Goethezeit genommen haben und inwieweit Literatur hier hineingezogen wurde bzw. selbst Einfluss genommen hat. Ich verweise dazu nur auf die beiden ausgezeichneten, präzisen Artikel Daniel Fuldas und Bernd Auerochs' in dem von Daniel Weidner herausgegebenen Handbuch *Literatur und Religion* von 2016, das rasch nach seinem Erscheinen bereits zu einem Standardwerk geworden ist <sup>56</sup>. Ganz knapp zusammenfassend kann man sagen: seit den philosophisch-theologischen und bibelkritischen Debatten des 18. Jahrhunderts über Religion ist es mit der Wortwörtlichkeit der Bibel (und heute muss man hinzufügen: anderer religiöser Grundschriften) *für den intellektuellen Diskurs* vorbei (leider nicht grundsätzlich, wir sehen es ja tagtäglich). Das ist in Religionsfragen eine Erbschaft und Verpflichtung aus dem 18. Jahrhundert. Ich wiederhole mich: wir können an der Einsicht nicht vorbei, dass es Menschen sind, die Religion machen und die deshalb begründen und verantworten müssen, was sie da machen. Das gilt auch für den subjektiven 'Glauben', also für das feste subjektive Überzeugtsein <sup>57</sup>.

Damit nun noch einmal etwas genauer zu dem literarischen Text, der in unserer Frage völlig zurecht der kanonische Text ist, zu Lessings

<sup>55</sup> Dorothee Sölle, *Realisation. Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*, Luchterhand, Darmstadt-Neuwied 1973.

<sup>56</sup> Daniel Fulda, *Aufklärung*, in *Handbuch Literatur und Religion*, hrsg. v. Daniel Weidner, Metzler, Stuttgart 2016, S. 147-154; Bernd Auerochs, *Goethezeit, Klassik, Romantik*, *ebd.*, S. 154-164.

<sup>57</sup> Thomas Römer, *Die Erfindung Gottes. Eine Reise zu den Quellen des Monotheismus*, WBG, Darmstadt 2018.

‘dramatischem Gedicht’ *Nathan der Weise* von 1779 (uraufgeführt 1783) und zu seinem Beginn. Es sei kurz in Erinnerung gerufen: Nathan, der seinen Beinamen mit Recht trägt, ihn im Drama aber auch beweisen muss, kommt zu Beginn der Handlung von einer Geschäftsreise zurück<sup>58</sup>. Daja, die in Nathans Haus wohnende «Gesellschafterin» der «angenen Tochter» Recha<sup>59</sup>, begrüßt ihn wie eine Erlösergestalt, als hinge von seinem Erscheinen nicht nur einiges, sondern alles ab: «Er ist es! Nathan! – Gott sei ewig Dank, / Daß Ihr doch endlich wiederkommt» (I/1, 1 f.). Vom Ende des Dramas her liest sich dieser Auftakt erst recht emphatisch: «Gott sei ewig Dank». Dieser ganze erste Akt ist gespickt mit solchen weitreichenden Anspielungen, die in der bisherigen, nicht mehr wirklich überschaubaren Diskussion des Dramas gegenüber dem dritten Akt mit der ‘Ringparabel’, deren Deutung die Rezeptionsgeschichte dominiert hat, weniger gewürdigt wurden.

Schon das Gellius-Motto «Introite, nam et heic Dii sunt!» eröffnet eine theologische Perspektive. Wer diese Götter wohl sein mögen, denen in Lessings Drama zu begegnen ist? Es sind die Menschen selbst, die sich freilich in ihrer ‘Gottesebenbildlichkeit’ richtig interpretieren müssen: nämlich «endlich», im Hier und Jetzt, und dabei bedenkend, anders als der Patriarch, dass sie «endlich» sind. Zweimal fällt das Zeitadverb gleich zu Beginn des Dramas. Rechas Rettung aus den Flammen wird von Daja und Recha selbst als Wunder gefeiert. Recha besteht Nathan gegenüber darauf, dass sie ein Engel aus dem brennenden Haus gerettet habe. Zäh und unbeeinflussbar durch jedes vernünftige Argument beharrt Recha auf dieser Version ihrer Geschichte der Engelsei- nung (I/2). Das ist auch viel leichter, als das ‘wunderbare’ Phänomen ihrer Rettung durch einen *bloßen Menschen* wirklich begreifen zu wollen. Recha kann sich, was sich an ihr ereignet hat, nur als Einbruch des ‘ganz Anderen’ erklären: «Wie wollen wir uns freuen, und Gott, / Gott loben! [...] Er, / Er winkte meinem Engel, daß er *sichtbar* / Auf seinem weißen Fittiche, mich durch / Das Feuer trüge →» (I/2, 186 ff.). Dieses naive Verständnis von Religion findet der Erzähler der ‘Ringparabel’ im dritten Akt gewissermaßen vor. Mit ihm muss man immer, noch bis heute, rechnen. Und es ist auch nicht illegitim; es darf sich im *Konfliktfall*

58 Nathan ist eine Kurzform von Nathanael: Gott hat gegeben – ihm, Nathan, nämlich Recha und später, nachdem alles aufgeklärt ist, auch den Tempelherrn Kurt von Stauffen. Und Gott hat ihn, Nathan, selbst gegeben: den Menschen des Stückes, die sich an ihm und mit ihm entwickeln können. Nathan ist eine Gottesgabe. – Der folgende Abschnitt ist in etwas veränderter Weise aus meinem Buch *Literatur und Religion in der Moderne. Studien*, a.a.O. entnommen.

59 So das Personenverzeichnis in Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. v. Klaus Bohnen – Arno Schilson, Bd. 9: *Werke 1778-1780*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1993.

dem vernünftigen Argument nicht widersetzen (das Bultmann-Problem, könnte man vielleicht sagen). Unmenschlich wäre es aber, eine 'naive', mythische Religiosität *grundsätzlich* zerstören zu wollen.

Nathan hat zwar gar nichts gegen Engel, woran ihn auch Recha selbst erinnert (I/2, 205 ff.). Dass Rechas Retter ein gewöhnlicher Mensch gewesen sei, das genüge als Wunder aber doch vollkommen, sagt Nathan. Er, der väterliche Pädagoge, baut ihr, mit dem Begriff des Wunders spielend, sogar eine dialektische Brücke, sodass sie sich nicht vor sich selbst ihrer Naivität zu schämen bräuchte: «Doch hätt' auch nur / Ein Mensch – ein Mensch, wie die Natur sie täglich / Gewährt, dir diesen Dienst erzeigt: er müßte / Für dich ein Engel sein. Er müßt' und würde» (I/2, 202 ff.). Ja, das sei eigentlich das größte Wunder, sagt Nathan, dass sie «ein *Mensch* gerettet» habe, «welchen selbst kein kleines Wunder / Erst retten müssen? Ja, kein kleines Wunder»: das vorausgegangene andere «Wunder» nämlich, dass Saladin dem Tempelherrn gegen allen religiösen Fanatismus das Leben geschenkt habe (I/2, 228 ff.), sodass dieser Recha überhaupt retten konnte. Warum Saladin so großzügig war, wird sich im Verlauf des Dramas auch klären. Darum gilt: «Der Wunder höchstes ist, / Daß uns die wahren, echten Wunder so / Alltäglich werden können, werden sollen» (I/2, 217 ff.)<sup>60</sup>. Insofern ist Aufmerksamkeit für das alltägliche Leben gefordert; man muss es würdigen und anerkennen, weil sich genau dort das 'Wunder' des Menschlichen ereignet.

Und dann, wiederholt, sehr eindringlich insistierend, denn darauf kommt es Nathan und dem ganzen Drama an: «*Es war ein Mensch*», der Recha gerettet habe (I/2, 228, 317, 333 und 349). Sieh das, schau ihn dir an: *Ecce homo*. Das ist nicht die Vorwegnahme des vielzitierten Humanitätsideals der Klassik, sondern, scheint mir, noch elementarer gemeint. Es hört sich an wie die vorweggenommene Replik auf den ebenfalls hartnäckig wiederholten, jedoch mit dogmatistischer Härte genau dreimal vorgebrachten Satz des Patriarchen: «Tut nichts! der Jude wird verbrannt» (IV/2, 168, 174 und 180 f.). Der Patriarch nimmt damit das Eingangsmotiv des zerstörerischen Feuers auf (Nathan: «Verbrannt? Wer? Meine Recha?»; I/1, 21) und negiert so das «Wunder» der Rettung Rechas. Er definiert sich nämlich ganz als Repräsentant seiner Institution, also einer, wie es 20 Jahre später bei Hölderlin und Hegel heißen wird, 'positiv' gewordenen Religion. Er denkt nur von den Regeln seiner Institution und insofern vom

60 Ob darauf die berühmten Schlussverse des Chores in Schillers *Die Braut von Messina* (1803) antworten? – «Dies eine fühl ich und erkenn es klar, / Das Leben ist der Güter höchstes *nicht*, / Der Übel größtes aber ist die *Schuld*» (V. 2835-2839, MA 5, S. 100).

Machterhalt her. Damit denkt er geradezu anstrengungslos, weil eben nicht als selbst-bewusstes, selbst-reflexives, sich vor sich selbst, seinem Gewissen, dieser inneren Instanz moralischer Autonomie, auch rechtfertigendes *Subjekt*. Es muss auffallen, dass das Drama über Kulte und Rituale institutionalisierter Religion praktisch nichts sagt<sup>61</sup>. Sie sind das, was gewissermaßen schon hinter den Protagonisten liegt.

Durch Nathans beharrliche kommunikative Anstrengung aber werden Recha und alle Übrigen (der Patriarch ausgenommen, eben weil er sich nichts anderes vorstellen kann, als Repräsentant zu sein) auf das eigentliche Wunder, *das der Mensch selbst ist*, zurückgeführt.

Humanisierung von Religion: Das ist eine Grundintention von Lessings letztem Drama, und wir müssen sie ganz wörtlich nehmen. Sie ist nämlich unsere eigene Aufgabe. Sie ist nicht primär eine Sache der richtigen Theologie, also eines religiösen oder weltanschaulichen *Systems* oder 'positiv' gewordener Religion. Auf die Theologie kommt es gar nicht so sehr an. Die drei monotheistischen Religionen brauchen gar nicht theologisch miteinander zu konkurrieren. Dort, auf der Ebene der Dogmatik, ist ihre Wahrheit nämlich nicht zu entscheiden. Bzw.: Das zu versuchen und womöglich durchsetzen zu wollen, wird nicht gut ausgehen. Wirklich 'humane' Auslegung ist dagegen von den Menschen selbst als humane *Praxis* zu leisten. Die Frage nach der ewigen, richtigen Religion ist hier gar nicht wirklich relevant, weil sie nicht entschieden werden kann. Sondern nur die Frage, welche Auslegungen für uns, auch heute, sinnvoll und human sind. Das zeigt sich am Kunstwerk der Ringparabel.

## 7. SCHLUSS

In Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie* gibt es ein Gespräch zwischen Antonio, Ludoviko und Lothario, aus dem ich nur wenige Zeilen zitiere:

Wir halten uns also nur an die Bedeutung des Ganzen; was den Sinn, das Herz, den Verstand, die Einbildung einzeln reizt, rührt, beschäftigt und ergötzt, scheint uns nur Zeichen, Mittel zur Anschauung des Ganzen, in dem Augenblick, wo wir uns zu diesem erheben.

Lothario. Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk.

Ludoviko. Mit andern Worten: alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.

61 Ich verdanke diesen Gedanken meiner Frau Dr. Jutta Golawski-Braungart.

Lothario. Darum sind die innersten Mysterien aller Künste und Wissenschaften ein Eigentum der Poesie<sup>62</sup>.

Die sehr thetisch formulierten Sätze erinnern deutlich an die ungeheuer emphatische kunstphilosophische Schrift von Karl Philipp Moritz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* von 1788. Bei Moritz haben die jungen Romantiker Tieck und Wackenroder in Berlin studiert. Moritz' Schrift ist ziemlich spektakulär, weil man sie – wie bei noch keinem vor ihm – als einen kulturevolutionären Entwurf verstehen kann, der den kulturellen Fortschritt in Analogie zum natürlichen auffasst, und weil sie dies mit einem emphatischen Bildungsbegriff, einem emphatischen Kunst- und Schönheitsbegriff und einem emphatischen Subjektbegriff verknüpft, den man mit Hans Joas als Sakralität der Person beschreiben könnte<sup>63</sup>. Bei Moritz wird ein Kunst- und Schönheitsbegriff als harmonische Ganzheit und Vielheit zugleich entwickelt, zu dem sich Kultur und Subjekt aber in einem Prozess hin bilden müssen.

Am Schluss dieses Textes von Moritz, der eigentlich keine Abhandlung ist, weil er, selbst schon ganz romantisch, die Grenzen zur Poesie verwischt, heißt es:

Tod und Zerstörung selbst verlieren sich in den Begriff der ewig bildenden Nachahmung des über die Bildung selbst erhabenen Schönen, dem nichts anders als, durch immerwährend sich verjüngendes Dasein, nachgeahmt werden kann.

Durch dies sich stets verjüngende Dasein sind wir selber.

Daß wir selbst sind, ist unser höchster und edelster Gedanke. –

Und von sterblichen Lippen, läßt sich kein erhabneres Wort vom Schönen sagen, als: es ist!<sup>64</sup>

Wir *sind*, und wir sind in unserem 'Sein' immer im Werden, immer in einem Prozess der Bildung begriffen. Anklänge an die platonische Ideenlehre, das Theodizee-Problem, das die Epoche so sehr beschäftigt hat, moderne Prozessualität: hier werden sie zusammengeführt und radikal zugespitzt – das Schöne, wie es im Kunstwerk realisiert wird, ist ein Zweck an sich selbst, insofern es die höchste Idee des Schönen symbolisch zur Anschauung bringt. So wie der Mensch ein Zweck

62 Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hrsg. v. Hans Eichner, Schöningh, München-Paderborn-Wien 1967, S. 323 f.

63 Hans Joas, *Die Sakralität der Person. Eine neue Genealogie der Menschenrechte*, Suhrkamp, Berlin 2011.

64 Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in Id., *Werke in zwei Bänden*, hrsg. v. Heide Hollmer – Albert Meier, Bd. 2: *Popularphilosophie – Reisen – Ästhetische Theorie*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1997, S. 958-991: 991.

an sich selbst ist. Das ist in der Tat «unser höchster und edelster Gedanke». Wer dem Kunstwerk so begegnet, begegnet symbolisch dem Menschen selbst in seiner unaufgebbaren Würde<sup>65</sup>.

Es kann gar kein Zweifel daran bestehen, dass an vielen Konflikten dieser Welt, geschichtlichen und aktuellen, Religion auf eine ganz unheilvolle Weise beteiligt war und ist, oft sogar in ursächlicher Weise. Religion zieht eine Blutspur durch die Weltgeschichte. Allen Säkularisierungsthesen zum Trotz, die ja längst und mit Recht als sehr eurozentrisch relativiert sind, will das Menschengeschlecht offenbar von Religion nicht lassen, weil unsere Spezies sinnbedürftig ist.

In unserer heutigen Welt, die wie wohl nie zuvor auf gutwillige Kommunikation angewiesen ist, muss auch jede Religion und jede Kultur darüber nachdenken, was sie in diesen Prozess der Welt-Kommunikation einbringen kann, damit sich die Weltgesellschaft friedlich entwickelt. Religion ist in dieser Perspektive, die ich von der selbstreflexiv gewordenen Aufklärung her skizziert habe, nicht nur für das Heilige da, sondern primär für die Menschen selbst. Und das ist das Richtmaß, an dem sie sich messen lassen muss. Im Hinblick auf die Religionskonflikte der Gegenwart hat das nichts von seiner Bedeutung verloren.

65 Auch mit diesen letzten Passagen beziehe ich mich auf den Leitgedanken meines Buches *Literatur und Religion in der Moderne*, a.a.O.

