

Wenn im Neuen Testament der Kreuzigungstod von Jesus vollzogen ist, stehen die vier Evangelien vor einem faszinierenden erzählerischen Problem. Sie müssen von der Auferstehung erzählen. Das heißt: Sie müssen das Unfassbare begrifflich machen. Aber nicht etwa so, dass die Auferstehung zur trivialen Gewissheit wird, sondern so, dass sie ihr Mysterium bewahrt und im wahrsten Sinne des Wortes glaubwürdig wird. Es geht bei dieser Herausforderung ums Ganze. Gelingt das Vorhaben, bildet die Erzählung einen wichtigen Grundstein der christlichen Religion. Misslingt es, lässt sich das Geschilderte schlicht in das Kontinuum der jüdischen Tradition einordnen. Die Ostererzählungen tragen den Rang und die Last von Legitimationserzählungen.

Um dieser Bürde gerecht zu werden, greifen alle vier Evangelisten zunächst auf dasselbe Prinzip zurück: Als Garant für die Wahrheit des Geschilderten setzen sie aufs Prinzip der Augenzeugenschaft. Sie lassen vertrauenswürdige Personen auftreten, die die Auferstehung mit eigenen Augen gesehen haben. Lukas, Markus und Matthäus ergreifen außerdem ein bewährtes Mittel: Sie führen ihre Figuren umgehend in die Arme zweier Engel, welche die Auferstehung verkünden. Wer wird schon einem Engel widersprechen? Johannes hingegen wählt eine andere Variante.

Er zögert den obligatorischen Engelsauftritt lange hinaus und gibt stattdessen zuerst dem Prinzip der Zeugenschaft einen entscheidenden Dreh: Seit jeher basiert die Zeugenschaft auf einem Imperativ des Scharfblicks. Johannes aber verbindet die Zeugenschaft wider jede Intuition mit der unscharfen Wahrnehmung. Seine Augenzeugen sehen gezielt verschwommen. Darin liegt für Johannes die Möglichkeit, das Unfassbare zu erkennen, ohne es zu begreifen. Wozu soll das gut sein?

Die Problemstellung, ein Ereignis begrifflich zu machen, das die menschliche Auffassungsgabe überschreitet, ist keineswegs auf die Religion beschränkt. Wir kennen sie von Naturkatastrophen, von der Verhandlung des Erhabenen in der Ästhetik oder aus der Naturwissenschaft; erinnert sei nur an die Unschärferelation der Quantenphysik. Die übergroßen Ereignisse führen uns nur besonders drastisch vor Augen, dass in jedem Erlebnis eine epistemologische Lücke aufkluft. Wir kennen diese Risse aus dem Zeugenschaftsdiskurs, von jenen Momenten, in denen Zweifel an einem Erlebnis angebracht sind, oder, gegenwärtig besonders präsent, aus der Verhandlung des Terrors.

Johannes' Ostererzählung findet mit ihrer Poetik der Unschärfe eine Form, mit der sich der Erlebnis- und Erkenntnis-Riss dennoch in Sprache fassen lässt. Die Episode entwirft damit eine Art Gegenideologie zur Verehrung der Scharfsicht. Auf diese Weise erweist sie sich als ein Archetyp jener Ästhetik, die sich seit Jahren vor allem in den Bildkünsten – in der Fotografie, dem Film, der Malerei –, aber auch in der Literatur auf einem Triumphzug befindet. Was Robert Capas Kriegsphotografien, die verschwimmenden New Yorker Lichter im Rückspiegel von Martin Scorseses „Taxi Driver“ oder Gerhard Richters Gemälde zu Ikonen der Moderne macht, was heute unter der Chiffre „Being blurry“ sogar als bestimmendes Lebensgefühl gehandelt wird, hat die Ostererzählung bereits vollständig entfaltet. Das heißt allerdings nicht, dass an dieser Stelle das Loblied der Säkularisierung einer ursprünglich sakralen Form aufs Neue gesungen werden soll. Das Gegenteil ist der Fall: Das Evangelium greift mit der unscharfen Wahrnehmung auf eine alltägliche menschliche Erfahrung zurück.

In der Physiologie des Auges liegt begründet, dass zu jedem Blick ein Moment der Unschärfe gehört; gemeinhin rechnen wir sie kognitiv einfach aus unserem Blick

Warum die Engel auf sich warten lassen



Das Geheimnis der Wahrnehmung: Gerhard Richters „Betty“, 1977 Foto AKG

heraus. Dieser routinierte Umgang gehört zu unseren elementaren Körper- und Kulturtechniken. Hier werden sie für die Darstellung des Sakralen in Dienst genommen. Johannes macht etwas sichtbar, das jeder kennt, das sonst aber im Unsichtbaren verborgen bleibt. In seiner Ostererzählung aber schaut man der Unschärfe direkt ins Angesicht. Ein geradezu Freud-scher Trick. Einen Satz wie „Maria sieht unscharf“ würde man in dem Bericht übrigens vergeblich suchen. Und doch etabliert der Text die Unschärfe als wesentliche epistemologische Kategorie: Auferstehung ist, wenn man nur im Modus der Unschärfe ein glaubwürdiges Zeugnis ablegen kann.

Die Inszenierung der Unschärfe beginnt zwar nicht harmlos, aber doch noch weltlich vertraut: „Am ersten Tag der Woche“, so setzt die Erzählung ein, „kommt Maria Magdalena früh, als es noch finster war, zum Grab und sieht, dass der Stein weggenommen war. Da läuft sie und kommt zum Simon Petrus und zu dem anderen Jünger, den Jesus lieb hatte, und spricht zu ihnen: Sie haben den Herrn weggenommen aus dem Grab, und wir wissen nicht, wohin sie ihn hingelegt haben.“ Die drei kurzen unscheinbaren Sätze entfalten in ihrem Minimalismus eine komplexe Geschichte. An deren Beginn herrscht Tabula rasa. Die Bühne der Erzählung ist leer, da sich Jesu Anhänger nach dessen Begräbnis in den Untergrund zurückgezogen hatten. In den anderen Evangelien ma-

chen sich daraufhin mindestens zwei Frauen gemeinsam auf den Weg zum Grab. Bei Johannes hingegen wagt sich Maria Magdalena alleine aus dem Versteck.

Ausgerechnet Maria Magdalena erhält einen Soloauftritt, jene Frauenfigur, deren seltsam unbestimmtes Verhältnis zu Jesus immer wieder zu seltsamen Gerüchten veranlasste. Ihr Auftritt ist auch deshalb außergewöhnlich, da sie noch in der Nacht aufbricht. Sie bricht aus dem Dunkel in die Finsternis auf. Trotzdem ist die Episode um das Sehen komponiert. Maria Magdalena entdeckt, dass das Grab von Jesus aufgedeckt wurde. In der Dunkelheit jedoch kann sie nur schemenhaft erkennen, was sich vor ihren Augen eröffnet. Scharfsicht besteht, wenn zwei Punkte entlang einer Scheidelinie deutlich voneinander getrennt werden können. Im Fall der Unschärfe gelingt diese Unterscheidung nicht mehr. Genau das ist der Fall, wenn Maria Magdalena nur einen äußerst flüchtigen Blick auf die Grabstelle wirft, da sie sich, wie der Text betont, im Moment ihrer Entdeckung sofort umdreht und zu den Jüngern zurückkehrt.

Bis hierhin inszeniert die Erzählung exakt jene Unschärfephänomene, die heute jede Detektivgeschichte auszeichnen. Nach einem Aufbruch ins Ungewisse, blitzt das Außergewöhnliche bereits erstmals auf, kann im Moment der plötzlichen Umkehr, die Maria Magdalena beherrscht wie nach ihr nur noch Inspektor Colombo, nur flüchtig erfasst werden. Das Unheim-

Fest der Unschärfe: Die Ostererzählung des Johannes-Evangeliums hat den Grundstein für eine Ästhetik gelegt, die sich bis in die Werke von Thomas Pynchon oder Gerhard Richter verfolgen lässt.

liche entsteht, indem eine physiologische Bedingung des Sehens – im Dunkeln nehmen wir unscharf wahr – zur Bedingung der Situation erklärt wird. Maria Magdalena ist eine Vorzeigedetective, die vom ersten Augenblick an vor der Aufgabe steht, die rätselhaften Zeichen zu deuten. Dennoch vollzieht die Erzählung an dieser Stelle ein bemerkenswertes Manöver.

Für einen kurzen Moment lässt die Erzählung ihre Leser im Ungewissen, wie die Augenzeugen ihre Entdeckung interpretiert. Der Erzähler könnte umgehend offenlegen, was Maria Magdalena denkt. Stattdessen lässt er sie erst den weiten Weg bis zu den Jüngern zurücklegen, bevor er ihren Gedankengang verrät. Dieser Erzähler hat ein feinsinniges Vergnügen am Unbestimmten. Die neuerliche Verzögerung schärft das Unschärfebewusstsein der lesenden Detektive. Kaum bei den Jüngern angelangt, entdeckt Maria Magdalena ihre Deutung: „Sie haben den Herrn aus dem Grab weggenommen.“ Ihr Blick mag unscharf gewesen sein, ihr Schluss aber ist scharfsinnig. Aus ihrer Sicht deuten die Zeichen auf einen Diebstahl hin. Damit hat sie die vorherige Verstehenslücke geschlossen. Der erste Akt der Unschärfeninszenierung ist beendet, die Hauptfigur tritt von der Bühne ab.

Wenn als Zweites die Jünger Petrus und Johannes ihren Unterschlupf verlassen und zum Grab eilen, bleibt die Szenerie auffallend konstant. Es ist immer noch dunkel. Weiterhin bleiben die Wahrnehmungs-

gen unscharf. Nur zwei Einzelheiten verschieben sich. Erstens betreten die Jünger nacheinander die Grabhöhle. Erst überschreitet Petrus die Schwelle, dann Johannes. Zudem gerät die Diebstahls-erklärung ins Wanken. Das heißt, in der Fassung der Lutherbibel von 1545 verlässt Johannes und Petrus das Grab noch in der Überzeugung, dass die Diebstahlinterpretation stimmt. In der Version von 2007 aber heißt es erst, dass das Schweißstuch, das den Leichnam zuvor bedeckt habe, fein säuberlich gebunden an einem besonderen Ort liege. Diese merkwürdige Ordnung erschüttert die Diebstahltheorie. Wo gibt es schon einen Dieb, der aufräumt?

Für die Jünger und Leser gleichermaßen tut sich eine epistemische Lücke auf. Und auf diese kognitive Unschärfe legt es die Erzählung an, um gezielt auf ein Paradoxon hinauszulaufen. Über die Köpfe der Jünger hinweg, von denen man für einen Moment nicht weiß, was sie von der Situation halten, deutet das Evangelium das Unklärliche seinerseits mit einem unerklärlichen Phänomen. Es fügt in die Wissenslücke, die sich auftut, eine epistemische Lücke ein; etwas, das man nur glauben kann, das aber wie ein Glaubensaxiom weder eines Beweises bedürftig noch eines Beweises fähig ist: die Auferstehung.

Obwohl damit wieder ein Einklang zwischen Gesehenem und Deutung entsteht, erhöht sich zugleich die Rätselhaftigkeit. Die Ereignisse werden auf eine höhere, in diesem Fall metaphysische Ebene gehoben. Hier ist der numinose Gott am Werke. Die Unschärfe ist das entscheidende epistemologische Mittel, um die Auferstehung zu erzählen. Das Johannes-Evangelium wiederum spielt punktgenau in den Augenblick vierfacher Unschärfe – der Sicht im Dunkeln der Höhle, der Verarbeitung des Wahrgenommenen, des Denkens des Unvorstellbaren, des Verschwimmens der Grenze zwischen Leben und Tod – die Kategorie des „Glaubens“ ein. An die Auferstehung kann man nur glauben, zu begreifen ist sie mit Hilfe der Verstandeskraft nicht. Von Johannes heißt es in der neuesten Ausgabe der Lutherbibel aus dem Jahre 2017 knapp, dass er im Nu des Augenblicks sieht und glaubt: „Da ging auch der andere Jünger, der zuerst an das Grab gekommen war, hinein; er sah und glaubte.“ Johannes kommt, sieht und glaubt. Wobei seine optische Wahrnehmung unscharf bleibt. Direkt im Anschluss schließt sich Petrus der Glaubensgemeinschaft an, die Unschärfegemeinschaft ist.

Auch diese Inszenierung sich potenzierender Unschärfemomente bildet den Grundstein für eine eigene Ästhetik. Bis heute werden auf solche Weise alle jene Ereignisse dargestellt, die wie das Erhabene die menschliche Auffassungsgabe übersteigen. Diese Inszenierungen erleben jüngst vor allem in jener Kunst eine Hochkonjunktur, die sich mit den Terroranschlägen des 11. September 2001 auseinandersetzt. Thomas Pynchons „Bleeding Edge“, aber auch Kathrin Röggla „Really Ground Zero“ oder Thomas Lehrs „Fata Morgana“ entwerfen Varianten dieser Poetik der Unschärfe. Sie greifen damit eine Darstellungsweise auf, wie sie zuvor schon Gerhard Richter in seinem Stammheim-Zyklus erprobt hatte. Die Provokation bei diesen Bildern bestand gerade darin, in der Unschärfe eine Bildsprache zu entwerfen, die das Unbegreifliche der Terrorakte mit dem Ominösen der Todesfälle im Hochsicherheitsgefängnis potenziert und somit zugleich ausratisch aufzuwerten schien.

Wie gekonnt Richters unscharfe Gedächtnisbilder an der Unschärfe-Poetik des Johannes-Evangeliums anschließen, zeigt sich noch in einem anderen Sinne. Die Besonderheit der potenzierten Unschärfe im Bibeltext ist, dass letztlich sogar dem Schema „Auferstehung“ eine Raumstruktur der Unschärfe unterliegt. Die Auferstehung besteht darin, dass die Grenze zwischen Leben und Sterben ver-

schwimmt, da sich der Tod nur noch als der Ausgangspunkt zum ewigen Leben erweist. Die Figuren von Richters Bildern wiederum werden gleichfalls dem Vergessen entrissen. Die Darstellungen drängen die Idee einer kulturellen Auferstehung auf.

Ein letztes Mal wechseln die Figuren im Zuge der Erzählung. Kaum sind die Jünger vom Grab weggeeilt, kehrt Maria Magdalena abermals dorthin zurück. „Maria aber stand draußen vor dem Grab und weinte“, heißt es knapp. Vom Tränenschleier verhüllt, bleibt das Wahrgenommene für sie aufs Neue verschwommen. Wenn sie jetzt allerdings einen Blick in das Grabinnere wagt, schaut sie jetzt nicht länger in eine dunkle Kammer. Jetzt endlich treten auch bei Johannes die Engelsboten auf. Maria Magdalena sieht „zwei Engel in weißen Gewändern“. Begreift man die Engel als Lichtgestalten, so blickt sie in eine hell erleuchtete Höhle. Ihr Blick aber bleibt also gleich doppelt konturlos, von Tränen verhangen, vom Licht geblendet.

Im Zwiegespräch mit den Engeln offenbart Maria Magdalena, dass sie (noch) nicht glaubt, sondern weiter an der Deutung eines Diebstahls festhält. Während sie spricht, dreht Maria Magdalena sich – ohne eine Antwort zu erhalten – abrupt um. Mit ihrer erneuten Umkehr wendet sie sich vom Licht der Engel ab, dem anbrechenden Tageslicht vor der Höhle zu. Jeder kennt die Erfahrung, dass ein solcher Blickwechsel einen Unschärfemoment erzeugt. Die Irritation von Magdalenas Wahrnehmung steigert sich noch. Aufgrund der plötzlichen Drehung und des Gegenlichts kann Maria nur seine Konturen erkennen. Die Erzählung teilt ihren Lesern in diesem Moment bereits mit, was Maria noch nicht weiß: dass es sich um Jesus handelt.

Maria hingegen hält an ihrer weltlichen Erklärung der Ereignisse fest und wendet sich an ihr Gegenüber: „Herr, wenn du ihn weggebracht hast, dann sag mir, wohin du ihn gelegt hast. Dann will ich ihn holen!“ Erst als Jesus sie mit „Maria!“ anspricht, erkennt sie ihn und antwortet auf Hebräisch mit „Rabbuni“. In diesem Augenblick sieht Maria auf eine andere Art unscharf als zuvor: Denn sie sieht, was nicht zu sehen ist. Der Philosoph Jean-Luc Nancy hat dies pointiert festgehalten: „Du siehst, aber dein Blick ist kein Berühren und kann es nicht sein, wenn das Berühren selbst die Unmittelbarkeit einer Präsenz darstellen sollte.“

Magdalena sieht einen Leib, der als Auferstandener zugleich leibhaftig da und als Auferstandener doch nicht präsent sein kann. Ihr Blick bleibt, zwischen materialer Leiblichkeit und reiner Idee changierend, unscharf. Diese metaphysische Unschärfe entspricht dem Berühren des Unberührbaren, das sich im direkten Anschluss an diesen Blick im berühmten Ausspruch des „Noli me tangere“ ausdrückt. Maria Magdalena sieht, und sie sieht zugleich auch nicht. Sie begreift und kann dennoch nicht ergreifen. Ihr unscharfer Blick begründet nicht nur ihren Glauben, er gründet eine Tradition von Blicken, bei denen man das Gegenüber immer erkennt und verkennt zugleich. Weil der Fremde unfassbar und doch zum Berühren nah bleibt wie der sich Maria Magdalena offenbarende Auferstandene. Und der Leser?

Da auch das Lesen auf einem Akt des Sehens beruht, ist er seinerseits nicht vor der epistemologischen Unschärfelücke sicher. Dem Leser bleibt aufgrund seines unscharfen Einblicks, den ihm dieser eigenwillige Bericht eröffnet, nichts anderes übrig, als an das unscharfe „Zeugnis“ von Jesu Auferstehung zu glauben. Oder zu entscheiden, von diesem Glauben nichts wissen zu wollen. Die Unschärfe ist dabei alles andere als negativ zu bewerten. Sie bildet als Glaubensaxiom die Basis der Unschärfegemeinschaft. CHRISTIAN METZ

Frankfurter Anthologie

Redaktion Hubert Spiegel

Inge Müller

Angelika Overath

Wenn ich schon sterben muss

Will ich noch einmal
Mit euch durch den Wald gehn
Und vorbei am See in Lehnitz oder
Irgendwo; noch einmal möchte ich sehn:
Himmel
Berge
Meer
Arbeiter und Landstreicher
Äcker und Großbauplätze
Städte am Morgen und bei Nacht
Den alten Chinesen, der das ABC lernt und das Schreiben
An der Hand seines Enkels;
Vom Flugzeug aus sehn: die Haut der Welt . . .
Da werd ich viel zu glücklich sein
Zum Sterben.

Wem der Tod nah ist, der wird leicht lebensmutig

Der Titel des Gedichts eröffnet ein rituelles Lebewohl: In fünfzehn Zeilen entwickelt ein Ich Momente seines persönlichen Abschiednehmens vor dem Tod. Dabei wird die Logik des zeitlichen Bezugs verwischt. Dieses Ich formuliert nicht situativ „Bevor ich sterbe“, sondern aus der grundlegenden Verfassung des Menschseins heraus: „Wenn ich schon sterben muss“. Es lebt mit einem deutlichen Bewusstsein seiner Endlichkeit. Inge Müller sah sich als „übriggeblieben, zufällig“. In den letzten Kriegswochen war sie zusammen mit einem Hund verschüttet gewesen; nach drei Tagen wurden sie geborgen. Kurz darauf grub sie die Leichen ihrer Eltern aus den Trümmern. Der Tod blieb zeitlessly ihr zweiter Schatten.

Das Ich des Gedichts („will ich“) bindet sich sofort zurück an ein Wir. „Mit euch durch den Wald gehn“. Es ist nicht irgendein Wald, sondern der Wald beim Lehnitzsee. Diese intime Gegend weitet sich zu einem sehnsüchtigen „Irgendwo“. Nach einem verstärkenden „noch einmal möchte ich sehn“ werden die universalen irdischen Topographien aufgerufen: „Himmel / Berge / Meer“. Der diskrete Endreim „gehn“ – „sehn“ verbindet den vertrauten, kleinen Gang am See mit einem Aufbruch in unbestimmte Landschaften. Die Worte Himmel, Berge, Meer, drei von der Höhe in die Tiefe absteigende Chiffren für Weite, füllen jeweils eine Zeile aus und öffnen den Text auch optisch. Von Anfang an – erinnerte Intimität gegen projizierte All-Erfahrung – ist eine dialektische Struktur gegeben. Sie wird das Gedicht im Fortlauf prägen (und erinnert an Brechts „Vergnügungen“, Verse, die Inge Müller gekannt haben mag). Das lyrische Ich will noch einmal sehen: „Arbeiter und Landstreicher / Äcker und Großbauplätze / Städte am Morgen und bei Nacht“. Dieser Blick auf Zi-

vilisation und Kultur in ihrer ganzen Spanne mündet in die Figur des Chinesen, der, obwohl schon alt, sich noch um eine Alphabetisierung bemüht, und zwar – wieder ein dialektischer Umschlag – an der Hand seines Enkels.

Vom alten Lernenden schwenkt die Perspektive nun in die Totale; der Blick aus dem Flugzeug (und damit aus dem Himmel) sieht auf die „Haut der Welt“. Mit diesem schönen Körperbild wendet sich der Text zurück zum anfänglichen Ich: „Da werd ich viel zu glücklich sein / Zum Sterben.“

Der Ton der Verse spielt mit der Umgangssprache, sie scheinen einfach gesagt. Die unmittelbare Freude am Leben, die Möglichkeit, durch Lesen und Schreiben das Dasein zu intensivieren, hebt den wahren menschlichen Skandal aus: sterben zu müssen. In der Antizipation des glücklichen Moments steht die Zeit, die dem Sterben entgegenläuft, unverhofft still. Ort für diese Erfahrung ist das Gedicht.

Im Spätsommer 1953, während eines Autorentreffens in Berlin, hatte Inge Schwenkner, 28 Jahre alt, den vier Jahre jüngeren Heiner Müller kennengelernt. Nach der Scheidung von ihrem ersten Mann, dem Vater ihres Sohnes Bernd, lebte die angehende Schriftstellerin damals mit dem Direktor des Zirkus Busch in privilegiierter Wohnlage am Lehnitzsee. In der trügerischen Hoffnung, seine Frau noch halten zu können, ließ Herbert Schwenkner den jungen Liebhaber einziehen. Ein gutes Jahr später heirateten Inge und Heiner Müller. Das Haus beim See wird zum Treffpunkt für Künstler; Inge, eine auffallend schöne Frau, ist der Mittelpunkt des Freundeskreises. „Wenn ich schon sterben muss“ ist ein Echo dieser erfüllten Tage.

Wem der Tod nah ist, der wird leicht lebensmutig; bald beginnt sie eine Liebesbeziehung zu Heiner Müllers sech-

zehnjährigem Bruder Wolfgang. Sie schreibt erfolgreiche Kinder- und Jugendbücher und entwickelt sich zur kongenialen Partnerin ihres Mannes. Preisgekrönte Hörspiele und Theaterstücke entstehen. Da Heiner Müller dem Theater näher sein will, zieht das erfolgreiche Paar nach Berlin-Pankow; damit verliert Inge Müller den See, den Wald, die Natur, die sie stützt.

Im Unterschied zu ihrem Mann, den sie liebt, in dem sie ein Genie bewundert, kann sie sich nicht mit den Verhältnissen in der zunehmend repressiven DDR arrangieren. Auch fehlt ihr der Wille zur Karriere. In den letzten krisenhaften Jahren schreibt sie zunehmend Gedichte. Sie thematisieren keinen fortschrittsgläubigen Aufbruch im Sozialismus, sondern bemühen sich um die Aufarbeitung der persönlichen Kriegserfahrung. Inge Müller wird die suchende Stimme der Stunde Null.

Sie ist nicht zu glücklich zum Sterben. Immer wieder möchte sie sich das Leben nehmen. Am 1. Juni 1966 gelingt es. Inge Müller wurde 41 Jahre alt. Posthum eliminierte Heiner Müller, wo irgend möglich, ihren Namen aus ihren gemeinsamen Arbeiten.

Inge Müller: „Dass ich nicht ersticke am Leisesein“. Gesammelte Texte. Hrsg. von Sonja Hilzinger. Aufbau Verlag, Berlin 2002. 660 S., geb., 29,90 €.

Von Angelika Overath ist zuletzt erschienen: „Gebrauchsanweisung für das Engadin“. Piper Taschenbuchverlag, München 2016. 256 S., br., 15,- €.

Eine Gedichtlesung von Thomas Huber finden Sie unter www.faz.net/anthologie.