

ERICH GARHAMMER / VOLKER SEHY /
JÖRG SEIP / BERNHARD SPIELBERG

„Der nahe Fremde und der fremde Nahe“ Jesusdarstellung in der modernen Literatur*

Literarische Freiheit eröffnet einen oft ungewohnten Blick auf die religionsgeschichtlich überformte Gestalt Jesu. Die Perspektivenvielfalt in Annäherungsweise und Zugangsmöglichkeit zu Person und Bedeutung der Zentralfigur christlichen Glaubens gerade auch für kirchenferne Menschen wird im Beitrag der Mitarbeiter am Lehrstuhl für Pastoraltheologie der Universität Würzburg unter der Leitung von Prof. Erich Garhammer nicht nachgezeichnet, sondern in mehreren Anläufen je eigenen Stils analysiert, referiert oder exemplarisch skizziert. Dabei werden Forschungsergebnisse eigener Schwerpunktsetzungen in die Verhältnisbestimmung von Literatur und Theologie, Verkündigung beziehungsweise Homiletik eingebracht. (Redaktion)

1. Grundsätzliches zur Jesusliteratur

Auf dem Katholikentag in Hamburg hielt der Neutestamentler Gerd Theißen einen Vortrag zum Thema „Jesus und seine historisch-kritischen Erforscher. Über die Menschlichkeit der Jesusforschung“.¹ Dabei spielte er natürlich auf den Beginn der modernen Jesus-Forschung an, die in Hamburg ihren Anfang nahm. Der erste radikal kritische Jesusforscher war der Hamburger Professor für altorientalische Sprachen, Hermann Samuel Reimarus (1694–1768). Er wagte es nicht, seine brisanten Ergebnisse zu Lebzeiten zu veröffentlichen. Lessing edierte sie anonym nach dessen Tod. Reimarus hatte zwei brisante Thesen vertreten: Jesus sei ein Revolutionär gewesen und die

Auferstehungsbotschaft sei ein Betrug der Jünger. Seitdem sind diese Ideen in der Jesusforschung in immer neuen Varianten aufgegriffen worden.²

G. Theißen ließ in seinem Vortrag die Engel beratschlagen, wie man den Streit und den grassierenden Unsinn in der Jesusforschung beenden könnte. Man setzt im Himmel einen Krisenstab „Jesusforschung“ ein: Die Engel bekamen den Auftrag, die bedeutendsten Jesusforscher aufzusuchen und in deren Innerstes zu blicken. Sie kamen zu dem Ergebnis, dass sich in allen Jesusbüchern mehr die Gestalt der Autoren findet als Jesus selbst. Und so beschließt man, in Sachen Jesus sollte die reine Wahrheit direkt geoffenbart werden. Aber wem?

* Dieser Beitrag ist ein Gemeinschaftswerk am Lehrstuhl für Pastoraltheologie Würzburg. Teil I hat Erich Garhammer verfasst, Teil II 1+2 Jörg Seip, Teil II 3 Volker Sehy und Bernhard Spielberg.

¹ Dieser Vortrag ist abgedruckt in ThGl 91 (2001) 355–368.

² Vgl. etwa G. Lüdemann, Der große Betrug und was Jesus wirklich sagte und tat, Lüneburg zu Klampen 1999. Vgl. zur modernen Jesusforschung auch G. Theißen/A. Merz, Der historische Jesus. Ein Lehrbuch, Göttingen 1997 sowie J. Roloff, Jesusforschung am Ausgang des 20. Jahrhunderts, München 1998 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften – Sitzungsberichte Heft 4).

Der erste Vorschlag lautet: dem Papst. Aber der lehnt dankend ab: die kritischen Katholiken sowie Protestanten und Ungläubige würden seine Aussagen für ausschließliche Kirchenpropaganda halten.

Der zweite Vorschlag lautet: einem Franziskaner. Aber was würden dann die anderen Orden dazu sagen?

Der dritte Vorschlag: einem protestantischen Theologieprofessor. Aber was würden dazu Lutheraner, Reformierte, Baptisten und Methodisten meinen?

Auch der Gedanke an einen jüdischen Gelehrten und einen Atheisten scheidet aus. Wie aber soll das Problem gelöst werden?

Der Krisenstab Jesusforschung sammelt daraufhin Vorschläge für eine Resolution: die erste Anregung stammt vom Engel Hermeneuticus. Er kommt zu dem Ergebnis, es gebe deshalb so verschiedene Jesusbilder, weil Jesus den Menschen so viel bedeutet. Darauf meldet sich der Engel Exegeticus: er stimmt zu, fordert aber, die Jesusbilder kritisch an den Quellen zu prüfen. Das bedeutet: Jesus ist nicht nach Indien gekommen, er hat Maria Magdalena nicht geheiratet. Es gibt keine Verschluss-sache Jesus im Vatikan.

Zum Schluss meldet sich der Engel Poimenikus zu Wort: Jesus ist eine lebendige Person. Jesusbilder dienen dazu, dass Menschen in Kontakt mit Jesus und über ihn zu Gott kommen – dafür brauchen sie Bilder.

Theißen schloss seinen amüsanten und

lehrreichen Vortrag so: „Diesem Votum des Himmels habe ich nicht viel hinzuzufügen. Ich habe das ja schließlich selbst alles erdichtet.“³

Theißen hat in seinem Vortrag die Problematik der Jesusforschung benannt:

- die meisten Jesus-Bilder ähneln eher dem Verfasser als dem historischen Jesus
- die Verschiedenheit der Jesus-Bilder stiftet eher Verwirrung als einen persönlichen Zugang zum Geheimnis Jesu
- die Jesusforschung wird aber auch weiterhin nicht ohne Jesus-Bilder auskommen können und dürfen.

Was können in dieser ohnehin schon diffizilen Situation literarische Jesusdarstellungen leisten? Tragen sie nicht noch mehr zur Verwirrung bei? Nehmen sie sich nicht das Recht heraus, unter dem Deckmantel der Fiktionalität Jesus alle möglichen Rollen anzudichten? Auch in literarischer Hinsicht ist es notwendig, eine Art Kriteriologie für Jesusbücher zu entwickeln. Mit Knut Backhaus möchte ich drei Formen von Jesusdarstellungen unterscheiden:⁴

Der schamlos enthüllte Jesus

Wohl 90 Prozent der Jesus-Bücher gehören diesem ersten Typus an. Die als dokumentarisch verkleidete Phantasiliteratur jagt Jesus durch alle Rollen: er ist unsteter Ehemann, liebevoller Vater, Frauenheld, geschieden, wiederverheiratet, homosexuell, Vegetarier, hat sich

³ Theißen (s. Anm. 1), 368. Theißen hat selber einen Jesusroman vorgelegt unter dem Titel: *Der Schatten des Galiläers. Historische Jesusforschung in erzählender Form*, München 1986.

⁴ K. Backhaus, „Nur ist das Tauchen in die Spur nicht schon das Ziel“. Ein Neutestamentler liest Patrick Roth, in: E. Garhammer/U. Zelinke (Hrsg.), *Brennender Dornbusch und pfingstliche Feuerzungen. Bibel und moderne Literatur*, Paderborn 2003, 122–143, hier 125–128. Für die Kriteriologie der Jesusliteratur empfehle ich zwei in ihrer Art und Einschätzung höchst unterschiedliche Ansätze: G. Kaiser, *Christus im Spiegel der Dichtung. Exemplarische Interpretationen vom Barock bis zur Gegenwart*, Freiburg 1997 sowie K.-J. Kuschel, *Im Spiegel der Dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1997.

scheintot bei den Essenern versteckt, hat demonstrativ Selbstmord begangen, hat in Indien einen Ashram gegründet usw.⁵

Der gnadenlos vertraute Jesus

Was nach den 90 Prozent Schund an Jesus-Literatur übrig bleibt, ist Jesus-Aneignung: Jesus wird zum ‚alter poeta‘, wenn man etwa an L. Rinsers „Mirjam“ denkt. Jesus wird nacherzählt, wie die Erzähler schon längst sind, er wird zu ihrem Zwilling Bruder und spiegelbildlich verdoppelt.

Mit diesem Jesusbild aber bestätigt sich, was A. Schweitzer als Resümee seiner Leben-Jesu-Forschung festgehalten hat: „Es ist der Leben-Jesu-Forschung merkwürdig ergangen. Sie zog aus, um den historischen Jesus zu finden, und meinte, sie könnte ihn dann, wie er ist, als Lehrer und Heiland in unsere Zeit hinstellen. Sie löste die Bande, mit denen er seit Jahrhunderten an den Felsen der Kirchenlehre gefesselt war und freute sich, als wieder Leben und Bewegung in die Gestalt kam und sie den historischen Menschen auf sich zukommen sah. Aber er blieb nicht stehen, sondern ging an unserer Zeit vorüber und kehrte in die seinige zurück.“⁶ Jede Form von Eingemeindung Jesu muss also letztlich scheitern, sie bedarf immer eines Fremdheitssignals.

Der bodenlos berührende Jesus

Gelungene Jesus-Darstellungen dieses Typs lassen sich an den Fingern einer Hand abzählen: Dostojewskis „Idiot“ zählt dazu, der Film „Jesus von Montreal“ (von Denys Arcand 1989), auch

wenn er am Schluss mit dem Motiv der Herzspende in Sozial-Kitsch abdriftet, und die Trilogie von P. Roth.

Diese Darstellungen entwickeln Identifikationsmöglichkeiten mit Jesus, rücken ihn nahe, machen ihn vertraut, aber lassen ihm auch ein Geheimnis. Jesus ist darin der nahe Fremde, bleibt aber auch der be fremdlich Nahe.

Noch einmal in den Worten von A. Schweitzer: „Als ein Unbekannter und Namenloser kommt er zu uns, wie er am Gestade des Sees an jene Männer, die nicht wußten wer er war, herantrat. Er sagt dasselbe Wort: Du aber folge mir nach! und stellt uns vor die Aufgaben, die er in unserer Zeit lösen muß. Er gebietet. Und denjenigen, welche ihm gehorchen, Weisen und Unweisen, wird er sich offenbaren in dem, was sie in seiner Gemeinschaft an Frieden, Wirken, Kämpfen und Leiden erleben dürfen, und als ein unaussprechliches Geheimnis werden sie erfahren, wer er ist.“⁷

Im Folgenden werden drei Versuche von Jesus-Darstellungen präsentiert, die keineswegs normativ verstanden werden sollen, im Gegenteil. Es sind lediglich Beispiele aus den letzten Jahren, ausgewählt um Folgendes zu zeigen:

Es gibt vermehrt Jesus-Darstellungen in den osteuropäischen Ländern. Gerade erschienen ist von Alexej Slapovsky (geb. 1957) der Roman „Der heilige Nachbar“, der sich in der Traditionslinie von Dostojewskis „Idiot“ ansiedelt. Im Provinznest Polynsk gilt Iwan Sacharowitsch als harmloser Verrückter. Eines Tages verfällt er auf die Idee, sein

⁵ Vgl. dazu J. Dirnbeck, Die Jesusfälscher. Ein Original wird entstellt, Augsburg 1994.

⁶ A. Schweitzer, Geschichte der Leben-Jesu-Forschung (1906/1913), Tübingen 1984, 620f.

⁷ Ebd. 630.

Nachbar Pjotr sei der wiedergeborene Jesus Christus. Doch bewegt sich der Roman, der den Helden Wasser in Wodka verwandeln, Magengeschwüre heilen, Jünger sammeln und ihn von einer neofaschistischen Schlägertruppe kreuzigen lässt, mehr im Erfüllen von seichten Klischees denn im wirklichen Gefolge von Dostojewski.⁸ Bemerkenswert dagegen der Versuch der litauischen Autorin Jurga Ivanauskaitė: in die Geschichte von der gescheiterten Liebe zwischen Vika und dem Priester Paulius wird die Jesus-Magdalena-Geschichte hineingelesen. Doch eine Psychotherapeutin hält dagegen: „Warum nicht gleich bei Eva beginnen?“ Hier findet sich ein Alteritätsmerkmal, das die Jesus-Geschichte vor gängigen Deutungsklischees und vor restloser Vereinnahmung schützt.

Die Christus-Novelle „Riverside“ von P. Roth ist der literarische Protest gegen die Verschriftlichung der Jesus-Überlieferung oder besser: gegen den Glauben, in der Schrift sei das Geheimnis Jesu restlos eingeborgen. Diastasimos wehrt sich gegen das Aufschreiben als sichere Dokumentationsform des Glaubens: „Ihr Schattenhuscher und Menschenverdummer! Wo ist das Zeugnis unseres Herrn, wenn ihr selbst es nicht seid?“⁹

Über Jesus schreiben – so der dritte Versuch von Eric Emmanuel-Schmitt – bedeutet für viele Autoren, sich auf eigene religiöse Erfahrungen zu beziehen. Nun könnten solche Erfahrungen zu vorschnellen Identifikationen führen. In der Tradition der Pascalschen Wette schützt der französische Autor den Gottesglauben Jesu und damit

auch unseren Glauben vor dem Erwählungsdenken des religiösen Virtuosen.

Drei Versuche also von Jesus-Darstellungen mit Alteritätssignalen: Jesus ist immer auch ein anderer, und doch braucht es Bilder, um ihm nahe zu kommen. So könnte man als Forderung an gelungene Jesus-Literatur herantragen, was G. Bachl einmal die „Freilassung Jesu“ genannt hat.

„Jesus freilassen hieße mit ihm leben statt auf ihn aufzupassen, sich freuen, wenn er immer noch Geschichten anstößt, auch die wilden, ärgerlichen und dummen, er ist nicht erledigt... Jesus ist das Abenteuerlichste, Aufrechteste, Brennendste und Liebenswertigste, das im Christentum zu finden ist.“¹⁰

2. Beispiele

1. Die Regenhexe – oder Jesus und Maria Magdalena

Die 1961 in Vilnius geborene Jurga Ivanauskaitė veröffentliche 1993 ihren Roman „Die Regenhexe“¹¹, der ob pornographischer Vorwürfe der Zensur anheim fiel, nicht in Buchhandlungen, wohl aber in Pornoshops verkauft wurde; und das schadete – wie zu vermuten – der Auflage des Romans keineswegs, im Gegenteil. Es ist ein Wenderoman, ein emanzipatorischer Roman, in dem es um die Geschichte einer Frau, um die Befreiung von der Liebe zu einem Mann geht; und anhand dieser möglich-unmöglichen Befreiung ist dem Roman die Wendezeit der 1990er Jahre eingeschrieben. Diese wird zwar nur am Rande thematisiert, wohl aber vom Leser mitgedacht: „Sie

⁸ A. Slapovsky, Der heilige Nachbar. Aus dem Russischen von A. Frank, München 2003.

⁹ P. Roth, Riverside, Frankfurt 1991, 21.

¹⁰ G. Bachl, Der schwierige Jesus, Innsbruck-Wien 1994, 109f.

¹¹ J. Ivanauskaitė, Die Regenhexe. Roman (1993). Aus dem Litauischen von Markus Roduner, München 2002.

erinnern sich doch, was vor einigen Jahren passiert ist? Eine allgemeine Rückkehr ins katholische Mittelalter. Jeder zweite meiner Bekannten ließ sich taufen“ (54). „Es war im Januar 1991. Der Fernsehturm war besetzt, vor dem Parlament standen die sowjetischen Panzer. [...] Der Hass warf mich zu Boden. Heulend schrie ich mit einer Stimme, die ich selbst nicht erkannte: ‚Diesen Fehlgeburten muss man die Schwänze abhacken, abhacken, abhacken!‘“ (114–115) – „Du willst die ganze Last dieser Epoche mir allein aufbürden. Unsere Wege kreuzten sich in schrecklich schweren Zeiten, und wir bleiben für eine Weile zusammen. Alles hat sich verheddert“ (286). In diesem Kontext also ist der Roman und auch sein Erfolg in Litauen zu verorten. Unterwürfige Ergebntheit bis hin zu mystischem Kitsch wurde ihm vorgehalten, als er im Jahr 2002, passend zur Frankfurter Buchmesse mit dem Schwerpunkt Litauen, auf deutsch und in einem anderen Kontext erschien.

Drei verschiedene Geschichten, an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten spielend, sich überlappend und teils gegenseitig zitierend, werden nach- und nebeneinander erzählt, gleichwohl sie beim Lesen – nicht allein der Frauenamen wegen (Viktorija, Marija Viktorija und Maria Magdalena) – sofort aufeinander bezogen werden, also ineinander klingen: gemeinsam ist den Geschichten der Kampf einer Frau um die Liebe eines Mannes und ihr Scheitern. Es geht dabei um dieselbe Frau (vgl. 278: ein Papagei des Povilas fällt Vika vor die Füße).

Da ist zunächst die Geschichte von der gescheiterten Liebe zwischen Viktorija (Vika) und dem Priester Paulius: Sie

spielt in der Gegenwart und spiegelt die Rache- und Schmerzgefühle jener Frau. Sie erzählt das ihrer Psychotherapeutin Norma. Vika kommt trotz Erzählens nicht von Paulius los. Am Ende greift sie Paulius ins Lenkrad, und beide stürzen im rasenden Wagen ab, ins Tal, den Trichter. Das Schriftbild gleicht sich hier dem Inhalt an, verengt sich, rieselt mit durch die Enge, die Schrift rennt durch den Trichter einer Sanduhr, um etwas zu eröffnen: „Es regnete. Es tagte“ (295), das sind die letzten Worte des Romans. Der Roman trägt den Titel „Die Regenhexe“. „Es regnete.“ Im Litauischen heißt „Hexe“ soviel wie „sehend“.

Ivanauskaitė versucht genau dies: sehend zu werden in anderer Zeit. Dass der Leser dies mitvollziehe, dazu benutzt sie ausgiebig Metaphern. Das ist bedeutend, denn diese öffnen Sicht. Vom Ende des Romans zeigt sich also etwas: schauen wir von hier auf die anderen beiden Stränge. Der metaphorreichste ist die im Mittelalter spielende Geschichte von der verbotenen Liebe Marija Viktorijas zum heiligen Mann Povilas, dem Herrn der Papageien¹². Der Ex-Franziskaner und Wundertäter lebt bei einem Kloster und zeigt sich an bestimmten Tagen den Pilgern an einem bestimmten Ort – und endet nach Marijas Beichte dieser Liebe im Kerker der Inquisition. Und der dritte Strang erzählt nun, nicht ohne Anleihen aus den apokryphen Evangelien der Maria Magdalena oder des Philippus (vgl. den Hinweis darauf 43f), die unerwiderte Liebe Jesu.

Maria Magdalena dient der Protagonistin mehrfach als Projektionsfigur. Gleich am Anfang erzählt Vika ihrer Therapeutin: „Es scheint, als könnte ich wirklich alles erzählen: angefangen

¹² 28–45.60–75.120–138.171–182.243–258.

bei Maria Magdalena mich durch von dichtem Gestrüpp überwachsene Jahrhunderte kämpfen wie durch einen Urwald ...‘, ‚Das mag ja eine schöne Metapher sein, sich durch die Jahrhunderte kämpfen wie durch einen Urwald ... Doch warum würden Sie denn bei Maria Magdalena beginnen? Und nicht bei Eva?‘“ (23). Es ist eine ewige Geschichte, die erzählt werden will.

Hierzu bedient sich Ivanauskaitė neben vielen anderen Vorlagen – mystische wie mittelalterliche Texte, Psychoanalyse und Feminismus wären zu nennen – der Evangelien: bricht auch in der Wende der 90er Jahre der Glaube daran wieder auf, so ist fraglich, ob er zum Lösen beiträgt.

Im dritten Strang des Romans¹³ gibt Ivanauskaitė eine einfache Nacherzählung der Jesus-Geschichte aus dem Blickwinkel Maria Magdalenas, beginnend mit der Szene ihrer Steinigung (in Joh 8 nicht Maria Magdalena), der Nachfolge, der Zurückweisung durch Jesus, des Einzugs in Jerusalem bis hin zur Begegnung im Garten, nach der Auferstehung. Nicht diese Nacherzählung, die M. L. Rinsers „Mirjam“ ähnelt, diese allerdings bildlich und sprachlich übertrifft, sondern deren Verflechtung mit den beiden anderen Romansträngen ist interessant: die Verflechtung eines biblischen Themas mit gegenwärtigen Problemen geschieht hier und ist nicht, wie bei Rinser, eine „gnadenlos vertraute“ (so Knut Backhaus) Projektion eigener Wünsche und Befindlichkeiten. Ein Detail scheint erwähnenswert: Der Schluss des dritten (und auch zweiten Stranges) bleibt trotz Auferstehung dunkel. „Gegen Abend über-

kamen mich wieder Traurigkeit und Einsamkeit. Es dunkelte. Es regnete. Irgendwo in der Ferne kläffte ein Hund. Und ich ging in die Wüste hinaus“ (275). Erst nach dem Tod der Hauptfigur, die sich in den anderen beiden zu spiegeln scheint, vermag es zu tagen.

2. *Riverside – oder der Sinn hinter den Buch-Stäben*

Kein Unbekannter mehr ist Patrick Roth, in Los Angeles lebend, 1953 in Freiburg geboren. Breit rezipiert ist mittlerweile seine Christustrilogie, bestehend aus den Bänden „Riverside“¹⁴ „Johnny Shines oder die Wiedererweckung der Toten“ (1993) und „Corpus Christi“ (1996). Die Trilogie beschreibt eine räumlich-zeitliche Bewegung: der erste Band beginnt in einer Höhle, dann geht es hinaus in die Wüste und endet im dritten Band wieder in einer Höhle; begonnen wird um das Jahr 60 n. Chr., dann geht es im Zeitsprung ins Jahr 1992 und schließlich wieder zurück, in die Grabeshöhle Jesu, um 30 n. Chr. Orte und Zeiten sind nun nicht wörtlich zu nehmen, sondern allegorisch: ums Jetzt der Lektüre scheint es zu gehen. Roth will, darin Kierkegaard ganz nahe, den Leser treffen. Wie er das versucht, ist näherer Betrachtung wert.

Roths Anleihen über die Bibel hinaus sind vielfältig: aus der deutschen Klassik, aus Hölderlins Hymnus „Patmos“, aus Gedichten Paul Celans, aus Apokryphen, dem Thomasevangelium, aus kabbalistischen Schriften (etwa die Bedeutung von Namen und Buchstaben), aus der antiken Philosophie (etwa die Schriftkritik Platons) und schließlich aus dem Film zieht er Materialien wie

¹³ 45–51.76–87.138–157.183–200.259–275.

¹⁴ P. Roth, *Riverside*. Christusunelle (1991), Frankfurt 1996. Vgl. zu P. Roth, jetzt E. Garhammer/U. Zelinka (Hrsg.), *Brennender Dornbusch und pfingstliche Feuerzungen*. Bibel und moderne Literatur (vgl. Anm. 4).

formalen Nutzen, ohne diesen als bloße Zuarbeit, als Nutzbarmachung zu verstehen, denn seine Sprache speist sich von hier – und markiert innerhalb der derzeitigen biblischen Rezeption ein neues Plateau. Roth schreibt, wenn wir der Gattungsbezeichnung „Christusnovelle“ glauben, direkt; tauchen wir aber ein in seine Schriften, dann begegnen wir einem eigenen, diffizilen Sprachuniversum, das gerade von Neu-Setzungen der Buch-Stäbe, also von Neu-Schöpfungen lebt.

Ganz kurz sei der Inhalt von *Riverside* skizziert: Jesus ist tot, und jetzt ist die Zeit, seine Geschichten aufzuschreiben, auf dass sie nicht verloren gehen und dem kulturellen Vergessen anheim fallen. Zwei Jünger, Tabéas und Andreas Markus, werden nun ausgesandt zu Diastasimos, übersetzbar mit „dermit/in-sich-Entzweite“. Der lebt in einer Höhle, und an ihm hat Jesus, so sagt man, als einzigem Menschen kein Wunder wirken können. Auch das soll beachtet und aufgeschrieben werden.

Erzählt Roth also noch einmal die Jesusgeschichte? Wenn man dies so interpretierte, träfe man nicht sein Hauptanliegen. Ausgewählte Sätze mögen Roths Anliegen illustrieren: „Verhülle dich, denn sie schreiben dich auf. Schreiben dich auf ... oder graben dich zu. Denn sie verfassen Schrift“ (14). Der Sprache von Roth ist eine auffällige Schriftkritik eingeschrieben: Es geht nicht ohne Schrift, es geht aber auch nicht um Schrift. Das Fragile der Schrift wird zum Thema gemacht, man könnte gar von einer problematisierten Selbstreferenzialität der Schrift sprechen. Wenn Roth in *Riverside* einen multivalenten Text vorlegt, der gelesen werden kann sowohl als Wunder- als auch als Tradierungs- wie als Familiengeschichte und auch noch ganz anders, dann geht es ihm bei allem um die eine Frage:

nicht was schreibst du, sondern was bezeugst du? Gebt mir nicht Tintenstriche auf Papier, sondern: „Gebt mir den Mensch zu lesen, wenn ihr Menschen lesen wollt“ (21). Damit „flektiert“ (23) Roth seine biblischen Vorbilder nicht, sondern inszeniert sie neu, hindurchgegangen durch sprachliche Kritik. Erinnerungswert sind nicht portable Buchstaben, die mit dem Aufnotieren gar verloren gehen (vgl. 87), sondern Taten. Inmitten der Novelle, als die beiden vom Jüngerkreis ausgesandten Schreiber Tabéas und Andreas Markus in der Höhle des Diastasimos sitzen und das Handeln Jesu an ihm erlauschen und aufschreiben wollen, sagt dieser: „Hier mußt du wissen, daß er gar nichts gesagt, lieber Andreas. Ich weiß nicht, wie ihr das in Schrift fassen wollt“ (48).

Diese ironische Brechung von Schrift ist *Riverside* eingeschrieben. Wenn *Riverside*, was möglich, als Jesus- oder Christusnovelle gelesen wird, sollte man um diesen Hintergrund wissen und auch darum, dass „Christus“ wie bei Hölderlin und Celan als Chiffre und keineswegs wörtlich zu lesen ist. Biblische Rezeption bei Roth ist keine die Bibel instrumentalisierende, sondern sie ist ein Rückgriff auf den Grund von Sprache.

3. *Letzte Nacht auf Erden – oder:*

Was ich schreibe, geht über mich hinaus

„In einigen Stunden werden sie mich holen kommen. Schon treffen sie ihre Vorbereitungen. Soldaten reinigen ihre Waffen, Boten schwirren durch dunkle Gassen, um das Gericht zusammenzurufen. Der Zimmermann streicht sanft über das Kreuz, an dem ich morgen verbluten soll. Lippen flüstern, ganz Jerusalem weiß schon, dass ich verhaftet werde. Sie glauben, mich zu überraschen... ich erwarte sie. Sie suchen

einen Angeklagten, finden werden sie einen Komplizen. [...] Wie ist das alles gekommen? Wie hat das alles angefangen? Hat das Schicksal einen Anfang?“¹⁵

Ein junger Mann in Zimmermannshosen sitzt auf der leeren Bühne. Er wirkt in sich gekehrt, fremd. Doch als er zu sprechen beginnt, erkennen die Zuschauer nach und nach einen Bekannten: Jeschua von Nazareth. Er ist allein im Garten an jenem Abend vor fast 2000 Jahren. Und er weiß, dass sich dort bald der Anfang vom Ende seiner Geschichte abspielen wird. Also erzählt er sie noch einmal.

„Die letzte Nacht auf Erden“ ist dieser Monolog überschrieben. Eric-Emmanuel Schmitt heißt der Schriftsteller, der Jeschua die Worte in den Mund legt. Der Franzose, Jahrgang 1960, gehört mittlerweile in seiner Heimat zu den meistgespielten Autoren. Dabei ist er kein literarischer „Shootingstar“. Sein Weg vom jungen Schriftsteller zum berühmten Theaterautor gleicht einer Berufungsgeschichte. Der Sohn atheistischer Eltern wird aus gesellschaftlichen Gründen getauft und später auch zum Religionsunterricht angemeldet. „Du solltest wenigstens diese Geschichte kennen“¹⁶, meinen die Eltern. Eric-Emmanuel Schmitt studiert schließlich Philosophie in Paris und lernt dort die Ideen von Sartre, Nietzsche und Freud kennen. Später, als er sich mit Kierkegaard, Leibniz und Pascal auseinandersetzt, wird er vom Atheisten zum Agnostiker. Er promoviert mit einer Arbeit über Diderot bei Claude Bruaire – einem der wenigen Christen. Von Diderot, dem Materialisten, übernimmt

er „die Freiheit und die Kraft der Unverschämtheit“. Wie der Philosoph will auch der Schriftsteller Schmitt den anderen provozieren, um mit ihm in einen Dialog zu treten.

Aber nicht nur die Zuschauer, auch seine Figuren – nicht zuletzt die großen Philosophen – fragt er in seinen Stücken an. So entdeckt Diderot in „Le Libertin“ (1997) beim unmöglichen Versuch, einen Lexikonartikel zu verfassen, seine inneren Widersprüche. Und selbst Freud beginnt in „Le Visiteur“ (1993) an seinem Atheismus zu zweifeln, als er am Abend des 22. April 1938 – er ist gerade dabei, wegen der Nationalsozialisten Wien zu verlassen – Besuch vom „Unbekannten“ erhält.

Nicht ohne Grund spielt das Unbekannte, das Absolute in Schmitts Werk eine zentrale Rolle. In einem Interview mit der französischen Zeitung *La Croix* erzählt er von seinem spirituellen Schlüsselerlebnis. Im Februar 1989 war er mit Freunden im algerischen Ahaggar-Gebirge unterwegs. Sie hatten den 3000 Meter hohen Tahat bestiegen. Schmitt wollte als erster wieder absteigen und erkannte schnell, dass er nicht auf dem richtigen Weg war. Unwiderstehlich fasziniert von dem Gedanken, sich zu verlieren, ging er weiter. „Als Nacht und Kälte kamen, grub ich mich in den Sand ein, denn ich hatte ja nichts. Obwohl ich hätte Angst haben müssen, war diese Nacht der Einsamkeit unter dem Sternengewölbe außergewöhnlich. Ich habe das Absolute gespürt, und dass mit Sicherheit eine Ordnung, eine Intelligenz über uns wacht, und dass ich in dieser Ordnung gewollt, geschaffen bin. Und dann kam

¹⁵ Eric-Emmanuel Schmitt, *Letzte Nacht auf Erden*. Unveröffentlichtes Manuskript, zitiert mit freundlicher Genehmigung des Theater-Verlags Desch, München.

¹⁶ Interview in *La Croix* vom 7.10.2000, im Internet unter www.eric-emmanuel-schmitt.com/portrait5.htm, aufgerufen am 19.02.2003.

mir immer wieder derselbe Satz in den Sinn: Alles ist gerechtfertigt.“ In jener Nacht erhielt Schmitt die Antwort auf alle seine Anfragen an das Böse, er machte die Erfahrung der Ewigkeit und sagt mit Augustinus: „Ich weiß seitdem, dass in mir mehr ist als ich. [...] In dieser Nacht in der Wüste wurde mir klar, wozu ich geschaffen wurde: Ich war ein Schriftsteller.“

Um die Erfahrung der Transzendenz geht es daher immer wieder in den nicht weniger als 14 Stücken Schmitts, die in vielen Häusern Europas und darüber hinaus inszeniert wurden. In besonderer Weise zeugen davon die drei Monologe seiner „Trilogie des Unsichtbaren“, die im Winter 2002 auch im Mainfranken-Theater Würzburg auf dem Spielplan standen. Neben „Monsieur Ibrahim und die Blumen des Koran“ (1999) und „Milarepa“ (1997) kam unter der Regie von Gabriele Wiesmüller dabei auch die „Letzte Nacht auf Erden“ zur deutschen Uraufführung. Die Geschichte, die Jeschua von Nazareth vor der Verhaftung im Garten erzählt, ist identisch mit dem ersten Teil des „Evangile selon Pilate“ – des neuesten Werks von Eric-Emmanuel Schmitt. Dem Monolog des Zimmermannssohns folgen dort die Briefe dessen, der zu untersuchen hat, wieso der Leichnam des Gekreuzigten hat verschwinden können. Als Verfasser dieser Briefe firmiert kein Geringerer als Pilatus selbst. „Denn er ist es“, so der Autor, „der uns am meisten gleicht. Seine Analysen sind politisch, seine Überlegungen sicher, und er hat überhaupt kein Interesse daran, sich durch diese Geschichte stören zu lassen.“

Acht Jahre hat Schmitt am Text gearbeitet, war aber nicht zufrieden mit seinen Versuchen. Schließlich wurden ihm Computer und Disketten gestohlen. In seiner Not machte er sich sofort, ohne

zurückzublicken, an die Arbeit. In zwei Monaten war „Das Evangelium nach Pilatus“ fertig. Das Buch brauchte wohl diese Zeit, um langsam in ihm heranzureifen. Doch dann schrieb es sich fast von selbst. Ist Eric-Emmanuel Schmitt jemand, der nur notiert, was ihm ein anderer eingibt? „Sagen wir, was ich schreibe, geht über mich hinaus“, sagt der Autor von sich selbst. Nicht von ungefähr klingt hier wieder religiöse Sprache an. Ähnlich dem Apostel Paulus, der nach eigener Aussage nicht anders kann, als das Evangelium zu verkündigen, sieht sich Schmitt von einer Macht, die größer ist als er, zum Schreiben gedrängt. „Ich wähle meine Sujets nicht aus. Sie drängen sich mir auf. Auch wenn sie mir Angst machen, kann ich nichts anderes tun als sie zu akzeptieren.“

„Alles ist gerechtfertigt.“ Dieser Satz hat sich Schmitt in jener Nacht in der algerischen Wüste aufgedrängt. Genau dieses Wort stellt Schmitt auch in das Zentrum der „Letzten Nacht auf Erden“. Er legt es Jeschua in den Mund. Dieser erinnert sich kurz vor seinem Tod an dieses Schlüsselerlebnis seines Lebens, das ihm ebenfalls in der Wüste zuteil wurde. Jeschua erzählt, wie er nach seiner Taufe im Jordan dorthin geflohen war, um sich den Jüngern des Johanaan zu entziehen, die ihm, dem vom „Taucher“ so apostrophierten Auserwählten Gottes, unbedingt nachfolgen wollten. In der Wüste hatte er ein Erlebnis besonderer Art. Es kam ihm vor, als würde er in sich selbst hineinstürzen, tiefer und tiefer fallen, um dann schließlich einzutauchen „in ein Meer von Licht. Dort war es warm. Dort verstand ich alles. Dort hatte ich unbegrenztes Vertrauen. [...] Tief in meinem Innern fand ich nicht mich, sondern mehr als mich, ein Meer aus glühender Lava, ein sich bewegendes

und sich veränderndes Unendliches, wo ich kein Wort vernahm, keine Stimme, keine Sprache, wo ich aber ein neues Gefühl empfand, schrecklich, riesig, einzig, unerschöpflich: Das Gefühl, dass alles gerechtfertigt ist.“

Seit Albert Schweitzer wissen wir, dass der Nazarener die ideale Projektionsfläche darstellt. Es ist das fast unausweichliche Los eines jeden Jesusexegeten und -interpreten, in ihn die eigenen Ideale und Wunschbilder hineinzulegen, ihn quasi nach eigenem Bild und Gleichnis zu schaffen. Aber die Unbekümmertheit überrascht, mit der Schmitt die Berufungsgeschichte Jesu nach dem Bild seiner eigenen modelliert. Dennoch ist der Jeschua der „Letzten Nacht“ mehr als ein „alter poeta“, ein anderer Eric-Emmanuel Schmitt. Der Autor verkörpert ja in gewisser Weise den Typus des modernen, philosophisch versierten, nicht nur in Frankreich anzutreffenden Intellektuellen der Jahrtausendwende: ständig sich selbst reflektierend, auf der Suche nach dem eigenen Platz in der Welt, ringend um die letzten Dinge, spirituell interessiert, halb Pascalianer, halb Existenzialist. All diese Charakterzüge verleiht der Autor auch seiner Figur Jeschua. Er wird damit zu einer Figur der Jetztzeit, einer Epoche, in der nach dem Untergang der großen Ideologien ein neuer Hunger nach Spiritualität aufgebrochen ist. So sehr es Schmitt ablehnen würde, im kirchlichen Sinn Missionar sein zu wollen – dazu ist er zu unkonventionell und zu wenig dogmatisch –, so findet sich in ihm doch ein missionarischer Impetus. In verblüffender Offenheit bekennt er im Interview, er habe mit dem „Evangelium nach Pilatus“ ausdrücklich jene Zeitgenossen im Auge, die nicht glauben. Durch den Roman solle „Jesus für

die Atheisten wieder zum Thema“ werden. Schmitts Ziel ist, jene anzusprechen, die ihr Leben ohne Bezug auf Gott definieren, sich aber wie der Autor auf der Suche nach Sinn befinden.

Darum formuliert er die allzu bekannte und daher für viele uninteressant gewordene Geschichte Jesu neu als die Geschichte einer Entdeckung, besser gesagt: einer Selbstentdeckung. Er tut dies auf ungemein anschauliche Weise. Schmitt weiß um die Debatten der Theologen. War sich Jesus von Anfang an seiner Messianität bewusst, oder hat er sie erst nach und nach begriffen? Schmitt entscheidet sich für eine dritte, eine österliche Variante: Jeschua entdeckt in bestimmten Ereignissen seines Lebens Zeichen für seine Identität. Ob er sie aber richtig verstanden hat, wird er erst im Tod erfahren.

Aus seiner – einer ungewohnten – Perspektive erzählt Jeschua im Rückblick auf die besonderen Ereignisse seines Lebens Perikopen aus apokryphen Kindheitsgeschichten und bekannten Evangelien. War es wirklich nur kindliche Überspanntheit, dass er sich als Kind allwissend fühlte? Als sich seine Zimmermannswerkstatt mit Hilfesuchenden füllt, sich quasi zu einer therapeutischen Praxis wandelt, merkt er, dass er zwar ein lausiger Handwerker ist, aber wirklich die Begabung hat, Ratgeber zu sein. War es wirklich nur infantile Phantasterei, dass er sich allmächtig vorkam? Nun, da Jeschua erwachsen ist, drängen sich die Kranken um ihn, weil in seiner Nähe Menschen gesund geworden sind. Gewiss appelliert er immer wieder an die Kranken, sie müssten nur glauben, allein der Glaube rette. Darum ärgert ihn die Wundersucht und dass man ihm alle möglichen Mirakel zuschreibt. Er selbst vermag sich seine Kraft zu heilen ganz vernünftig zu erklären: „Man muss

sich Zeit lassen, seine gesamte Energie bündeln und sich ganz dem Leidenden widmen. Manchmal muss man sogar dessen ganzes Leiden auf sich nehmen,“ sagt Jeschua. Doch er spürt zugleich, dass er eine Fähigkeit hat, die sonst niemand zu haben scheint. Und seine fixe Idee als Kind, er sei unsterblich, mit dem Tod habe er nichts zu tun? Als der Jüngling von Nain auf sein Wort hin wieder die Augen aufschlägt und letztlich sogar der tote Lazarus aus der Grabeshöhle kommt, ist Jeschua vollends irritiert. Ist er, der sich als Knabe „wie alle Kinder, mit Gott verwechselt“ hat, vielleicht wirklich der Sohn des Höchsten – oder letztlich doch nur größenwahnsinnig?

Die ganze Zeit lässt Schmitt seine Figur Jeschua in dieser Ambivalenz: Es scheint etwas Besonderes in ihm auf, und doch ist er einer von uns, einer derer, die wie wir auf der Suche sind. Vieles von dem, was in den Evangelien rätselhaft bleibt, erklärt Schmitt darum psychologisch: nicht nur die großen Heilungswunder, sondern auch die scheinbare Nebensächlichkeit, dass er in den Sand schreibt, als eine Ehebrecherin vor ihn gezerrt wird: Jesus nimmt sich einfach Zeit zum Überlegen, da er noch nicht weiß, was er den Pharisäern entgegnen kann. So bleibt die Gestalt Jesu im wahrsten Sinne des Wortes auf dem Boden. Sie wird uns als eine Person vor Augen gestellt, mit der wir uns identifizieren können. Ähnlich ist es bei anderen Momentaufnahmen aus Jeschuas Leben: Schmitt zeichnet Jeschuas Ringen, was er aus seinem Leben machen soll, so realistisch, dass der Zuhörer die Spannung wieder erkennen kann, in der er sich vielleicht

auch einmal befunden hat: den Erwartungen anderer oder der eigenen Berufung zu folgen. Er kann sich auch durch Jesu Vorbild zur Zivilcourage im Einsatz für die Armen und Verachteten bestärken lassen – obwohl nicht jeder Jeschuas Cleverness im Umgang mit aufgeblasenen Pharisäern aufbringen wird. Doch wichtiger ist Schmitt noch etwas anderes. Der Zuschauer soll sich wie Jeschua auf den Weg nach innen machen, damit ihm eine ähnliche Erfahrung geschenkt werden kann wie dem Mann aus Nazaret. Man spürt regelrecht, wie Schmitt mit den Worten ringt, um so präzise und zugleich so behutsam wie möglich zu umschreiben, was Jeschua in der Wüste erlebt hat: „In mir gibt es ein Ganzes, das über mich hinausgeht und mein Fundament ist, ein unbekanntes Ganzes, aus dem jede Erkenntnis entspringt, ein unbegreifliches Ganzes, das jedes Begreifen möglich macht, eine Einheit, von der ich abstamme, einen Vater, dessen Sohn ich bin.“

Diese grundlegende spirituelle Erfahrung ist die Quelle, aus der sich Jeschuas Leben speist, aus der er die Kraft nimmt zu trösten und zu heilen. Das weiß er. Aber er weiß nicht, was das zu bedeuten hat. Erst im Kontakt mit anderen Menschen, mit Familie und Freunden, lernt er nach und nach, seine Erfahrungen zu deuten. Allen voran ist es Judas, der im Stück Jehuda heißt und der weder die Inkarnation des Bösen schlechthin darstellt (wie auch sonst in den modernen literarischen Interpretationen seiner Person), aber auch nicht zur eigentlichen Identifikationsfigur aufsteigt.¹⁷ Denn Jehuda, der erklärte Lieblingsjünger Jesu, zeigt

¹⁷ Vgl. Georg Langenhorst, Judas – Apostel, Freund Jesu, Verräter? In: Heinrich Schmidinger (Hrsg.), Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, Band 2: Personen und Figuren, Mainz 1999, 515–524.

eine zelosische Glaubensfestigkeit, die fast schon wieder beängstigend ist. Er stotzt vor Gewissheit, dass der Meister Gottes Sohn ist. Er glaubt unbeirrbar daran, dass Jesus auferstehen werde und dass er sich deswegen auch ruhig seinen Gegnern in Jerusalem stellen könne. Und damit steht Jehudas Sicherheit im denkbar größten Kontrast zum Zweifel seines Meisters. Fragt den Nazarener jemand, ob er der Messias, der Erwählte Gottes sei, so lautet seine stereotype Antwort: „Das hast *du* gesagt!“ – eine bezeichnende Akzentverschiebung des biblischen „Du sagst es“, die Schmitt da vornimmt. „Nie habe ich etwas anderes gesagt“, erklärt Jeschua. „Nie hätte ich zu sagen gewagt, ich würde Christus sein.“ Er bleibt in gewisser Weise der „Jeschua mit den tausend Fragen“, wie man ihn als Kind genannt hat. Bis zuletzt ist er sich selbst das größte Mysterium.

Aber – und das ist das Angebot, das Schmitt den Zuschauern seines Stückes macht – dieser für sein Innenleben so sensible Jeschua verzweifelt nicht auf existenzialistische Weise an dieser Unsicherheit, sondern er trifft eine Entscheidung: Er wagt sein Leben. Er hätte ja die Möglichkeit, seine Erfahrung in der Wüste für eine Illusion – in der religiösen Sprache, die Jeschua verwendet, für eine satanische Versuchung – zu halten. Doch er geht einen anderen Weg. Er schließt eine Art Pascalsche Wette ab, „die Wette nämlich, daran zu glauben, dass mein Fallen, meine tiefen Meditationen mich zu Gott geführt haben und nicht zu Satan. Die Wette, daran zu glauben, dass ich Gutes zu tun habe. Die Wette, an mich selbst zu glauben.“ Genau das schlägt Schmitt

auch seinen Adressaten vor: es einfach mal mit dem Glauben zu probieren, diesem „Quell der Liebe“ zu trauen, der aufbricht, wenn man den Weg nach innen einschlägt.

Jeschua scheint in seinem Monolog selbst immer wieder darüber ins Stauen zu geraten, was für unglaubliche Konsequenzen diese Wette für ihn hat: Er kann jetzt wirklich ganz für die anderen leben. Schmitt zeichnet auf bewegende Weise Jeschua als einen, der schon als Kind radikal lieben möchte. Jedem, der ihm begegnet, muss er sagen, dass er ihn gern hat, auch wenn er sich dafür als Idiot beschimpfen lassen muss. Weil er diese Liebe zu den Menschen in Universalität leben möchte, verzichtet er auf die exklusive Liebe zu Rebekka, der Frau, die ihm viel bedeutet³⁰. Am Abend seiner Verlobung und im Rausch der Gefühle wird er plötzlich konfrontiert mit der Realität der Armut: „Die Wahrheit ist, dass ich an diesem Abend [...] entdeckt hatte, wie sehr das Glück etwas Egoistisches ist, denn Glück setzt voraus, dass man sich weigert, die Welt so zu sehen, wie sie ist; an einem Abend wurde mir klar, dass Glück etwas Unerträgliches ist. Dem Glück wollte ich die Liebe vorziehen. Aber auf keinen Fall eine Liebe, wie ich sie für Rebekka empfand, diese einzige Liebe, diese rasende Ausschließlichkeit. Ich wollte nicht die eine Liebe, sondern die Liebe allgemein. Auch die Liebe für den Alten und das verhungerte Kind. Auch die Liebe für die nicht so Schönen, nicht so Amüsanten, nicht so Interessanten.“

Nachdem er die Wette eingegangen ist, wird im Innern Jeschuas eine Schleuse geöffnet: Er muss von der Liebe des Vaters, die er in sich entdeckt hat, er-

³⁰ Rebekka wird später als Mutter des Jünglings von Nain wiederkehren – einige der wenigen Stellen, an denen Schmitt knapp am Kitsch vorbeischrämmt.

zählen. Er muss die Liebe denen weitergeben, die arm dran sind, sie selbst denen anbieten, die ihn schlagen und hassen, seinen Feinden. Maria, in der Darstellung Schmitts ganz lebenspraktisch denkende Mutter, prophezeit ihrem Sohn viele Gegner. Und sie wird Recht behalten. Wie ein *Cantus Firmus* durchzieht Jeschuas Monolog das Motiv des Leidens als der unausweichlichen Konsequenz einer Liebe, die keine Grenzen kennt. Schmitt gelingt hier eine überzeugende Rekonstruktion der zentralen Botschaft Jesu, die ihn letztlich ans Kreuz geführt hat.

Doch lässt der Autor Jeschua zuvor noch eine zweite, dramatischere Wette eingehen: Nachdem er im Grab des Lazarus gespürt hat, dass er sogar Macht über den Tod hat, stürzt er in eine neue Krise. Was ist der Grund, weswegen ihn Gott so sehr liebt? Und nach einem erneuten langen Ringen kommt er zum Schluss: weil Gott einen Plan mit ihm hat. „Ich nehme die Wette an, dass ich derjenige bin, derjenige, den ganz Israel erwartet, nehme die Wette an, dass ich tatsächlich Sein Sohn bin.“ Er weiß, dass jetzt sein Schicksal endgültig besiegelt sein und man ihn wegen Gotteslästerung hinrichten wird. Dass einer der Jünger ihn verraten muss, begründet Schmitt auf überraschende Weise: Nur so würden seine Gefährten nicht als Sympathisanten verurteilt und dasselbe erleiden müssen. Jehuda erklärt sich bereit, Jeschua auszuliefern. Schmitt gibt damit der Geschichte eine kühne Wendung, indem er dem Opfer Jesu das Opfer Jehudas vorausgehen lässt.

Nun wartet Jeschua auf die Soldaten: „In einigen Stunden wird meine Wette entschieden sein. In einigen Stunden wird man wissen, ob ich wirklich der Verkünder meines Vaters oder nichts weiter bin als ein Tor. Der letzte Be-

weis, der einzige Beweis wird erst nach meinem Tod kommen. Habe ich Recht, so werde ich versuchen, nicht zu triumphieren, und den Anderen die frohe Botschaft zu bringen. Denn, ob ich nun Recht oder Unrecht habe, gelebt habe ich nie für mich selbst. Und werde auch nicht für mich selbst sterben.“ Gerade an dieser Stelle gelingt es Schmitt, theologische Begriffe wie Proexistenz, Hingabe oder Selbstentäußerung neu zum Leuchten zu bringen. Und Jeschua fährt fort: „Selbst wenn man mir heute Abend versichern würde, dass ich Unrecht habe, diese Wette würde ich immer wieder eingehen. Denn wenn ich verliere, verliere ich nichts. Aber wenn ich gewinne, gewinne ich alles. Und lass uns alle gewinnen.“ Doch der Monolog endet nicht mit dieser Ermutigung. Er endet mit der Frage „Mein Vater, warum hast du mich verlassen?“, gesprochen nicht am Kreuz, sondern bereits im Garten Gethsemane. Bis zuletzt bleibt der Glaube ein Wagnis, von dem man erst im Nachhinein wissen kann, ob er sich lohnt.

Gewiss kann man an Schmitts Jeschua auch Anfragen stellen: Manchmal klingt er wie ein Meditationslehrer auf der Esoterikwelle. Schmitt steht – wie vor ihm schon die liberale protestantische Exegese – in der Gefahr, Jesus auf den exemplarischen Propheten der Innerlichkeit zu verkürzen, der gegenüber der „Religion der Schriften“ die „Religion des Herzens“ verkündet, dem Gesetz die Liebe entgegenhält, gegenüber dem Kollektiv des Volkes den Wert des Individuums betont: „Sie verteidigen die Institutionen, die Traditionen, ihre Macht. Ich sprach, mit leeren Händen, nur von Gott. [...] dass ich durch den Quell der Liebe einen direkten Zugang zu Gott habe. Was doch viel besser wäre als ein Buch aus zweiter Hand.“ Hier überlagert die Stimme eines postmo-

dernen Intellektuellen den Originalton Jesu. Und auch dass Schmitt manche Klischees, die Juden betreffend, bedient, lässt beim Zuschauer zuweilen ein ungutes Gefühl zurück. Doch sind das eher Schönheitsfehler an einem im Ganzen faszinierenden Bild. Durch seine ungewöhnliche Deutung der Geschichte Jesu kratzt Schmitt viele Schichten alter Patina ab. Der Effekt jedenfalls ist überwältigend: An vielen Stellen leuchtet das Evangelium neu auf und entfaltet seine ursprüngliche Überzeugungskraft.

Das Denken des anderen herausfordern, um ihn in einen Dialog zu verwickeln: das hat Schmitt einmal als Ziel seiner Stücke beschrieben. Nimmt man die vielfältigen Presserezensionen des „Evangeliums nach Pilatus“¹⁰ zum Maßstab, so hat er es in der Tat fertig gebracht, Atheisten an die Ideale einer

universalen Geschwisterlichkeit zu erinnern, die vielleicht ganz tief in ihnen vergraben waren. Doch können auch jene, die von sich sagen, sie glauben an Christus, durch Jeschuas Monolog neu an Vertiefung ihrer Berufung erinnert werden: diesem Jesus nämlich nachzufolgen. Gerade durch die szenische Umsetzung des Monologs gelingt es Schmitt, nicht nur den Verstand anzusprechen, sondern existenziell zu verwickeln. Eine beachtliche Dynamik geht von Schmitts einfacher Deutung der Jesusgeschichte aus. Einer redet, und die Gestalt Jesu wird lebendig. Einer agiert, und alle sind drin. Was die Theologie Vergegenwärtigung, Repräsentation nennt, geschieht hier. Und der Christ ertappt sich bei dem Gedanken: Ginge kirchliche Verkündigung doch in die Schule solch eines Theaters...

¹⁰ Vgl. www.eric-emmanuel-schmitt.com, aufgerufen am 19.02.2003.