

Iris Eggerdinger
Der Mond

»Domine, ut videam!«

Stoff – und motivgeschichtliche Untersuchungen
zu Carl Orff s Kleinem Welttheater
»Der Mond«

Ein Beitrag zur historischen und vergleichenden
Märchenforschung

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Iris Eggerdinger
aus Grünwald

München 2004

Referent: Prof. Dr. Dietz-Rüdiger Moser

Korreferent: Prof. Dr. Ernst Hellgardt

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juli 2003

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----|
| Vorwort | 8 |
| Erstes Kapitel: Eine kleine Kulturgeschichte des Mondes | 11 |
| 1.0 . Einleitung | 11 |
| 2.0. Über die Naturerscheinung des Mondes | 18 |
| 2.0.1. Der Mensch auf dem Mond | 18 |
| 2.0.2. Das Naturphänomen »Mond« | 19 |
| 2.0.3. Das Erde–Mond–System | 21 |
| 2.0.4. Die Natur des Mondes | 23 |
| 2.0.5. Zur Bedeutung des Mondes für die Entwicklung der Kulturgeschichte | 25 |
| 2.1. Wie der Mond ans Firmament gelangte – eine Aitiologie des Mondes | 33 |
| 2.2. Exkurs: Sonne und Mond im Denken der Völker | 35 |
| 2.3. Zum Erscheinungsbild des Mondes – Mondflecken, Mondphasen und Mondfinsternisse im Spiegel kulturgeschichtlicher Vorstellungen | 38 |
| 3. Der Mond als »zweite Welt« | 51 |
| 3.1. Das Gestirn als »diessseitige« Welt | 51 |
| 3.2. Der Mond als »jenseitige« Welt | 67 |
| 4.0. Der Mond als Gestirn des Heils | 71 |
| 4.1. Die Mondverehrung vergangener Kulturen | 75 |
| 4.2. Das christliche Mysterium von Sonne und Mond | 83 |
| 5. Der Mond in Magie und Aberglaube | 109 |
| Zweites Kapitel: »Ein jeder hat so seinen Platz«: Carl Orff und das große Lied von der Welt | 119 |
| 10. Die »neue« Idee der Weltfrömmigkeit: Zum Umfeld der Erzählung vom »Mond« | 119 |
| 1.1. Gottfried van Swieten und Joseph Haydn: Barocke Frömmigkeit im aufgeklärten Staat | 130 |
| 1.2. Exkurs: Carlo Goldonis und Joseph Haydns »Il mondo della luna« | 152 |
| 1.3. Das Naturinteresse der Romantik: Heinrich Pröhle und die Brüder Grimm und das Märchen vom »Mondenlicht« | 165 |
| 2.0. Das »Kleine Welttheater« von Carl Orff | 190 |
| 2.1. Das Personal | 201 |
| 2.1.1. Der Erzähler | 202 |
| 2.1.2. Die vier Burschen | 213 |
| 2.1.3. Petrus, der Himmelswächter | 222 |
| 2.1.4. Das kleine Kind | 235 |
| 2.1.5. Die übrigen Personen | 250 |
| 2.2. Die Handlungen | 268 |
| 2.2.1. Der Mondraub | 268 |

| | |
|--|-----|
| 2.2.2. Das Vierteln und das Begraben des Mondes | 276 |
| 2.2.3. Das Stören der Totenruhe | 289 |
| 2.2.4. Die Wiederherstellung der natürlichen Ordnung | 314 |
| 2.3. Die Lieder im »Mond« | 327 |
| 2.3.1. »Und wann ich hamwärts geh...« | 329 |
| 2.3.2. »...rührt die morschen Knochen wieder...« | 331 |
| 2.3.3. »Des Spielens ich kein Glück nit han...«..... | 332 |
| 2.3.4. »Floret silva undique...«..... | 333 |
| 2.3.5. »Der Wein ist gut, der Mond scheint hell...« | 335 |
| 2.3.6. »Hört ihr Toten, laßt euch sagen...«..... | 338 |
| | |
| Drittes Kapitel: Das »Kleine Welttheater« auf der Bühne | 343 |
| 1.0. Die Werksnotizen Carl Orffs | 343 |
| 2.0. Die Uraufführung des »Mondes« | 346 |
| 3.0. Die Inszenierungen der Jahre 1939 bis 1945 | 350 |
| 4.0. Die Aufführungen in den Jahren 1947 bis 1968 | 351 |
| 5.0. Die Realisierungen in den Jahren 1970 bis 1980 | 356 |
| 6.0. Die Inszenierungen der Jahre 1981 bis 2002 | 357 |
| 7.0. Chronologische Übersicht der Aufführungen | 361 |
| | |
| Schlußbemerkung: Zum Orffschen Weltenklang des »Mondes«: Versuch einer Einordnung | 376 |
| | |
| Anmerkungen | 381 |
| Literaturverzeichnis | 433 |
| Register | 458 |
| Vorwort | |

»Domine, ut videam – Herr, mach, daß ich sehe!« (Lk 18,31 ff.), fleht der Blinde am Weg den vorübergehenden Jesus von Nazareth an, der sich gerade der Stadt Jericho nähert. Seit Origenes und Hieronymus wird Jericho als der Mond gedeutet; der Mond aber wird für den Abfall des Fleisches gesetzt, bedeutet Hinfälligkeit und Sterblichkeit des Menschengeschlechtes. Der Blinde am Weg bezeichnet, auf dem Weg der Allegorie, das menschliche Geschlecht, das auf die Erlösung von der Blindheit wartet, denn, wie schon Augustinus sagt, »als Blinder wird man geboren, weil man als Sünder geboren ist«. Jericho aber, die Mondstadt, wird zum Sinnbild der Unbeständigkeit: Wie der Mond unbeständig zu sein pflegt, so ist es auch das menschliche Geschlecht. Bis auf den heutigen Tag gilt daher der Mond als das Zeichen der Instabilität. Jesus, der sich Jericho nähert, also die Hinfälligkeit des Fleisches und die Schwachheit des menschlichen Geschlechtes ausgleichend auf sich nimmt, bringt dem Menschengeschlecht das Licht wieder. Es ist das ewige Licht der Erkenntnis, dessen alle teilhaftig werden, die an ihn glauben. In Dunkelheit und Finsternis aber bleiben die »Blinden« und damit die Sünder gefangen, die sich der göttlichen Erkenntnis verschließen. Mit solchen Gedanken dringt man in die inneren Bereiche jener so reich entfalteten Betrachtungen über den Mond vor, wie sie die Kirchenväter zur Erklärung der christlichen Theologie ersonnen haben. Im geistigen Leben der Menschheit nahm der Mond seit jeher eine ganz besondere Stellung ein. Diese Tatsache macht es verständlich, daß Carl Orffs Musikdrama »Der Mond« von Anfang an bei breiten Bevölkerungsschichten auf Interesse stieß. Nun war der bayerische Musikdramatiker Carl Orff keine unumstrittene Figur in der deutschen Kulturgeschichte. Die Entwicklung der Neuen Musik im 20. Jahrhundert erlitt durch die Naziherrschaft und den Zweiten Weltkrieg eine jähe, unheilvolle Unterbrechung. Die Folgen dieser Stockung und Verzerrung im Hinblick auf Carl Orff scheinen bis heute nicht überwunden. Auch als Musiker wurde er stets sehr unterschiedlich beurteilt. Orff polarisierte. Während ihn die einen, wie der Münchener Musikkritiker Karl Heinz Ruppel, in einer Reihe mit den großen modernen Komponisten wie Strawinsky, Debussy und Strauss sahen und in ihm den »Retter der Oper« feierten, verteufelten die anderen, wie etwa Alois Melichar und der große Dirigent Wilhelm Furtwängler, geradezu jene »Apologeten und Bannerträger« Orffs und bezichtigten den Komponisten als »Demonteur aller großen thematisch-harmonisch-kontrapunktischen Errungenschaften unserer von Debussy, Skrjabin, Strauss, Reger, Strawinsky aufgebauten modernen Weltmusik«. ¹ Melichar meinte gar, »die Gefährlichkeit seiner [= Orffs] Musik«, die auf einen »bloß schlaue zurecht gemachten, aus einer konstitutionellen Substanzarmut herrührenden Primitivismus« zurückgehe, liege »in der geschmacksverderbenden Einwirkung auf das breite Publikum, das bei einem weiter um sich greifenden 'Orffinismus' für eine echte moderne Opernkunst stumpf und unempfindlich werden müsse«; ² ganz allgemein habe sich das »deutsche Nachkriegstheater« einer »schlimmen Spezies zeitgenössischer Opernliteratur« zugewendet, welche den ganzen Theaterbetrieb schwer irritiere. ³

Als Dramatiker aber feierte Carl Orff große Erfolge.

Heute ist eine gewisse aktuelle »Orff-Renaissance« zu beobachten. So laufen die jährlichen Aufführungen im Kloster Andechs beispielsweise mit nicht unbeträchtlichem Erfolg. Besonders interessant erscheint bei der Beschäftigung mit Orffs dramatischem Schaffen seine Auseinandersetzung mit den überlieferten Traditionen.

Sein »Kleines Welttheater« – so nennt Carl Orff sein 1939 in München uraufgeführtes Stück »Der Mond« im Untertitel – fristet bis heute ein seltsames Schattendasein innerhalb des Orffschen Gesamtwerkes. Meist kombiniert mit einem scheinbar gewichtigeren Werk, wurde »Der Mond« schnell ins nächtliche Reich des Vergessens verbannt. Spricht man von Carl Orff, erinnert man sich zunächst vor allem der großen Antikenoperen, natürlich an die »Carmina Burana« und an »Die Kluge«, der zweiten Märchenbearbeitung aus Orffs Feder. Dabei scheint »Der Mond« doch ein so nettes, ja harmloses, fast einfältiges kleines »Öperchen« zu sein, entstanden nach dem gleichnamigen Märchen der Brüder Grimm, daß man es fast als Weihnachtsmärchen für Kinder spielen möchte.

Bei genauem Studium des »Mondes« allerdings wird man rasch eines besseren belehrt. Eine nächtliche, dunkle, nur vom Schein des Mondes erhellte Welt tut sich vor uns auf, die im wahrsten Sinne des Wortes alle Schattenseiten der menschlichen Existenz enthüllt, so daß sich die Bretter des »kleinen Welttheaters« biegen, bis schließlich wieder eine scheinbare Harmonie sich herstellt.

Ein modernes Märchen, ein unmoralisches Stück mit Moral, eine Parabel oder gar ein Lehrstück Brechtscher Prägung in naiver Ummantelung, eine Beckettsche Endzeitvision, eingekleidet in ein überirdisches, wahrhaft himmlisches Geschehen?

Was also hat es mit dem »Mond« auf sich?

Carl Orff war davon überzeugt, in den »Kinder- und Hausmärchen« der Brüder Grimm mit dem »Mond« auf ein »urgermanisches« Märchen gestoßen zu sein, dem man die christliche Übermalung eines vorchristlichen Naturmythos deutlich anmerke; man habe die Figur des Petrus, der nicht der christliche Petrus, sondern vielmehr mit Odin identisch sei, in frühere Vorstellungswelten zurückzusetzen; daß es »ältesten Geist« atme, wie schon Jakob Grimm äußerte, daß der »Mond« ein ausgesprochen nordisches Märchen sei, das seine Herkunft nicht verleugne, dem stimmte auch Orff begeistert zu und bedauerte zutiefst, keine früheren Fassungen oder irgendwelche Angaben über seine Herkunft gefunden zu haben.⁴

Dem Grundirrtum einer ganzen Epoche, nämlich der Romantik, sich auf dem Weg über das Märchen in die Urgeschichte der Menschheit zurücktasten zu können, erlag auch Carl Orff. Er war auf der Suche nach dem »Urmärchen«, dem »Urmythos«, versuchte eine Remythisierung des Märchens vom »Mond«.

Daß Märchen weder hinsichtlich ihres Alters noch nach ihrer Herkunft übereinstimmend beurteilt werden und zugleich für nahezu beliebige Deutungen offenstehen, ist als Resultat ihrer scheinbaren Geschichtslosigkeit und Einheitlichkeit, in Verbindung mit der Vorstellung, daß das zeitlos Einfache zugleich elementar und archaisch sein müsse (was sie für das Konzept des schaffenden Volkes verfügbar machte und sie als Quelle des Volksglaubens auswies), anzusehen, die ihrerseits eine

Frage der Abdeckung aller genuinen Sinnhorizonte durch die Romantik darstellt, zugleich aber auch des fehlenden Bemühens der Forschung um die Rückgewinnung dieser Horizonte.⁵

Diese Sinnhorizonte aufzudecken ist Ziel der vorliegenden Untersuchung. Sie soll an einem charakteristischen Beispiel zeigen, daß Märchen als prinzipiell historisch bestimmbare Intentionate anzusehen sind, denen die schaffende Hand nicht fremd ist.

* * *

Diese Arbeit wäre ohne die Hilfe einiger Persönlichkeiten und Institutionen nicht zustande gekommen.

Allen voran danke ich Herrn Prof. Dr. Dietz-Rüdiger Moser, der die vorliegende Untersuchung angeregt hat. Ihm danke ich auch für seine wertvollen Hinweise, mit denen er mich in zahlreichen Gesprächen immer wieder unterstützt hat.

Des weiteren bin ich dem Carl Orff-Zentrum München und dessen früherem Direktor, Herrn Hans Jörg Jans, für die freundliche und wohlwollende Unterstützung sowie der Carl Orff-Stiftung München für die großzügige Förderung durch ein Promotionsstipendium zu großem Dank verpflichtet.

Dankbar weiß sich die Verfasserin auch dem Musikverlag B. Schott's Söhne in Mainz verbunden, insbesondere Frau Andrea Gieseke, für die kostenlose Überlassung des reichhaltigen Archivmaterials, sowie dem Österreichischen Theatermuseum in Wien, besonders dessen Bibliothekar Herrn Barnert, für die liebenswürdige und fachkundige Hilfe.

Darüber hinaus sei auch an Herrn Prof. Dr. Hans-Jörg Uther in Göttingen für seine freundlichen Auskünfte ein Dank ausgesprochen wie auch an Frau Barbara Boock vom Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg/Breisgau für die nützlichen Anhaltspunkte und sachkundigen Auskünfte. Auch Herrn Wilfried Hiller von der Abteilung für Ernste Musik des Bayerischen Rundfunks als anregendem Diskussionspartner sowie für die Bereitstellung seiner wunderbaren Hörfunksendungen als auch Frau Dr. Annette Köger-Kaufmann vom Deutschen Spielkarten-Museum in Leinfelden-Echterdingen für die sachverständigen Auskünfte weiß sich die Verfasserin zu Dank verpflichtet.

München, im Oktober 2004

Erstes Kapitel: Eine kleine Kulturgeschichte des Mondes

1.0. Einleitung

»C' est l' heure exquise« – so erhebt Verlaine⁶ über alle anderen Stunden die eine empor, in welcher der Mond über dem ruhenden Land steht, sein gedämpftes Licht alle festumgrenzten Formen auflöst und Wälder und Berge als unbestimmte graue Schattengebilde in der silbernen Flut erscheinen.

Im Kreislauf der Stunden gibt es wenige, die von den Dichtern aller Zeiten so einmütig gefeiert wurden wie diese eine. Der kosmische Lichtspender breitet aber nicht bloß Verklärung über die Landschaft aus; er weckt in ihr auch ein merkwürdig phantastisches Scheinleben: Im Zwielficht ist bald Fernes nah, bald Nahes fern, Totes lebendig und Lebendiges erscheint tot, Grenzen verwischen; auch über das Seelenleben der Menschen scheint der Mond in unbestimmter Art und Weise Macht zu haben: »Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer vom Meere strahlt; / ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer in Quellen malt [...]«, schreibt Goethe sehnsuchtsvoll an die Geliebte.⁷ Der Mond regiert über ein Dorado der Gefühls- und Sinnestäuschungen: »Der Mondscheinzauber umfließt unsere Leiber und erlöst uns von Schwere und Körpertum. Im Mondganz gleichen wir Schatten aufgelöster Erdenbegänger, schwarze Seelen, aus schwarzen Kerkerleibern geschlüpft; wie die Freuden- und Freiheitslüste aus Gefolterten und Beladenen selbst tanzen wir schwarz hingerissen gegen den hellen Nachthimmel wie wilde, freudentaumelnde, scharfgeschnittene Schattenbilder. Glückliche Stätte erlöster Seelen zum Freiheitsübermut, zum Festtanz im Überschwang unirdischer Wonne, überirdischer Freiheit [...]«, sinniert Ernst Barlach.⁸ Doch wirkt das Licht des Mondes mitunter auch zerstörerisch, wie Franz Werfel es in seinem »Mondlied eines Mädchens«, 1920 von Carl Orff vertont, festgehalten hat: »Ich liege in gläsernem Wachen, gelöst mein Haar und Gesicht. / Am Boden in langsamen Lachen schwebt Mond, das unselige Licht. / Und wie mir die tödliche Helle die Stirn und das Auge befühlt, / zerrinn ich und bin eine Welle, gekräuselt, entführt und gespült. / Die Mutter atmet daneben, der Vater schläft auf und ab. / Ich habe Angst um das Leben von allen, die ich lieb hab. / Jetzt gehen durch verwachsene Zimmer Erzengel mit schrecklichem Schwert. / Ins Ohr weint mir immer, mir immer ein Kind, das mir nicht gehört. / Nachtlampe von tausend Betten des Leidens, der Mond mir scheint. / Ich möchte viel Schluchzendes retten, und bin es doch selbst, die weint [...]«⁹ Und wenn mit der Sonne das Gestirn der Wahrheit, der Feind der Lichtscheuen, versunken ist, geht das Regiment über an allerlei zweifelhafte Mächte. In Carl Orffs Osterspiel »Comoedia de Christi resurrectione« spricht der Teufel den Versiegelungsbann über Christi Grab und fängt dabei, während er sich langsam aufrichtet, im Spiegel seines Amuletts den Mond ein. Beschwörend bittet

er den Mond um Mithilfe: »Per Lunae vanitatem! / Beim falschen Licht des Mond!« Der Mondscheinspuk verzaubert uns und die in Zauberferne schwelgenden Augen, wir fühlen uns in der allgemeinen Spukstimmung als wahre Zauberer, fühlen uns als Eins mit dem nächtlichen Gestirn. Obwohl die Finsternis und selten der Mond Erreger der Angst ist, wird er damit in Verbindung gebracht. Hier befinden wir uns in einem angestammten Reich der Volksphantasie: Die Schwangere darf sich nicht vom Mond bescheinen lassen, sonst wird das Kind mondsüchtig; das Rasiermesser, das man draußen in der Nacht liegen läßt, wird stumpf, denn ungutes Licht hat darauf geruht, und die Spinnerin, die im Schein des Gestirns zu arbeiten wagt, webt an ihrem Totenhemd.¹⁰ Mond und Tod gehören allenthalben zusammen. Nikolaus Lenau weiß warum: »Seht ihn dort herüberschweben, / Bleich, ohne Wasser, ohne Luft; / Er zieht mit ausgestorbnem Leben, / Ein Totengräber samt der Gruft.«¹¹ In Goethes »Werther« erschauert Lotte in Anbetracht des fahlen Mondscheins und flüstert: »Niemaß gehe ich im Mondenlichte spazieren, niemals, daß mir nicht der Gedanke an meine Verstorbenen begegnete, daß nicht das Gefühl von Tod, von Zukunft über mich käme [...]« Und wenn die grausame Prinzessin Turandot aus Giacomo Puccinis gleichnamiger Oper jeweils zu Mondesaufgang ihre verschmähten Bewerber durch den Henker hinrichten läßt, kommt der Mond nur bei Prinz Kalaf, der schon auf das Schafott zugehend ein letztes Mal um Gnade fleht, ob seiner schicksalshaften Vorherbestimmung zum Gemahl der Prinzessin ins Zögern: Der berühmte »Mondchor« läßt sein »Perche tarda la luna – Warum zögert der Mond« erschallen, wissen die Untertanen doch genau, daß der Mond den Toten zugehört: »Bleiches Antlitz! / Zeig dich am Himmel! / Schnell, komm herbei! / Erscheine! / O abgeschlagenes Haupt! / [...] / O blutleeres Scheusal! / O abgezehrter Freund der Toten! / [...] / Schon erwarten, o Schweigsamer, dein Begräbnis die Lichter des Friedhofes! / [...]« Ob die Seelen der Verstobenen nun auf dem Mond ihr Grab finden, in dem sie verharren bis zu ihrer Auferstehung und Erlösung, oder der Tod sich besonders gerne bei Mondschein zeigt, die Volksphantasie hat beide stets als Einheit betrachtet. Jane Eyre, die Heldin Charlotte Brontës, entdeckt eines Tages, daß sie Mr. Rochesters Heiratsantrag nicht annehmen kann, weil dieser schon verheiratet ist und er seine verrückt gewordene Frau auf dem Dachboden des Schlosses versteckt. Als Rochester ihr vorschlägt, mit ihr zusammen im Süden von Frankreich zu leben, ist sie versucht einzuwilligen, seine Geliebte zu werden. Eines Abends denkt sie darüber nach, was zu tun ist, während sie den Mond ansieht, dieses Gestirn der Toten und Geister, das auf allen Gemälden von Miss Grangerford, der kleinen makabren Künstlerin von Mark Twain, vorkommt. In dieser Nacht bietet der Mond »wie nie zuvor« ein außergewöhnliches Schauspiel: Wolken ziehen an ihm vorbei, und plötzlich sieht Jane »eine weiße menschliche Gestalt, im azurnen Blau glänzen, die ihre edle Stirn erdenwärts neigte. Sie blickte unverwandt auf mich nieder. Sie sprach zu meiner Seele. Die Laute schienen aus unermeßlicher Ferne und zugleich aus greifbarer Nähe zu mir zu dringen. Sie flüsterte meinem Herzen zu: Meine Tochter, fliehe die Versuchung. – Mutter, ich werde gehorchen.«¹² Und wieder ist es Nikolaus Lenau, der in diesem Zusammenhang auch

die dem Mond zugeschriebene Fähigkeit, die Seelen zu verwirren und zu sich zu ziehen, sieht: »Dort dringt der Mond mit seinem Schimmer / Still dem Nachtwandler ins Gemach / Und winkt und lockt aus Bett und Zimmer, / Der Schläfer folgt ihm auf das Dach / [...] / Der Mond zieht traurig durch die Sphären, / Denn all die Seinen ruhn im Grab; / Drum wischt er sich die hellen Zähne / Bei Nacht an unsern Blumen ab. / Darum durchschleicht er Fenster, Türen, / Auf Diebessohlen leis und lind, / Der Erde heimlich zu entführen / Im Schlafe dies und jenes Kind. / Den Schläfern um den Leib zu schlingen / Sucht er sein feines Silbernetz / Und sie zu sich hinaufzuschwingen; / Doch seine Fäden reißen stets. / Und ewig wird es ihm mißglücken, / Zu stehlen sich ein Spielgesind, / In seine Wüste zu entrücken / Ein lebenswarmes Erdenkind. / Der Mond wohl auch die Schlummerlosen / Der Erde zu entlocken sucht; / Er will mit schwärmerischem Kosen / Bereden sie zu früher Flucht.«¹³

Tief auf dem Grunde der Mondangst des Aberglaubens liegt vielleicht noch eine Spur jener Furcht, für welche die Gestirne göttlicher oder dämonischer Natur waren. So ist bis in die christliche Zeit hinein der Mond ein gegen jegliche Unbill höchst empfindliches kosmisches Wesen. »Gib acht, sonst kommst du auch in den Mond«, sagt die Mutter zum Kind, und mit dem »auch« ist angedeutet, daß schon andere Sünder auf dem kalten Planeten ihr Dasein zu fristen haben. In der Tat: Sichtbar und abschreckend werden sie, gleich einer kosmischen Strafkolonie, immer wieder über den nächtlichen Himmel geführt, sie alle, welche die Volksphantasie in die Mondflecken hineindeutet: den Mann im Mond, die Spinnerin im Mond, den Wasserträger im Mond usw. In Sylvia Plaths »Ariel« hat das Gestirn der Sünder und Verdammten seine Schuld gar öffentlich zu zeigen: »Der Mond ist keine Türe. Er ist ein Gesicht, sein eignes, / Weiß wie ein Knochen und ganz und gar aus der Fassung. / Er zieht das Meer nach wie ein dunkles Verbrechen; er schweigt / Mit dem O des offenen Mundes der tiefsten Verzweiflung [...]«¹⁴ So sieht der Mond in der Furcht des Volkes aus. Mag er mitunter als ungutes Gestirn erscheinen –, den Menschen wahrhaft mit Entsetzen erfüllende Vorgänge spielen sich nur ab zu Zeiten der Finsternisse. Sonst aber offenbart die Phantasie des Volkes, wie fern er allem Bösen ist. Alles Verbrechen läßt sie in lichtloser Nacht geschehen; der Mond verhüllt sich, wenn in der Geschichte von Doktor Faust der Zauberer im Wald die bösen Geister beschwört und Mephistopheles bei seinem Treiben spöttelt: »Wie traurig steigt die unvollkommne Scheibe / Des roten Monds mit später Glut heran / Und leuchtet schlecht, daß man bei jedem Schritte / Vor einen Baum, vor einen Felsen rennt! / Erlaub, daß ich ein Irrlicht bitte!«¹⁵ Und hämisch bestätigen die Chöre der Hexen: »Es schweigt der Wind, es flieht der Stern, / Der trübe Mond verbirgt sich gern.«¹⁶

Dem eigentlichen Wesen des Mondes entspricht es, hilfreich die Dinge in die richtige Ordnung zu bringen. Bisweilen springt die Volksphantasie mit dem kosmischen Gebilde sogar höchst vertraulich um. So haben ihn unter anderem die Zecher recht gern, wenn das helle Mondlicht ihnen den Weg von der Wirtsstube nach Hause zeigt, und der schwäbische Volksmund macht ihn sogar zu einem Verbündeten, wenn er ihn »Lumpenlaterne« nennt. Der Niederdeutsche weiß gar, warum der Mond jeden

Abend etwas später am Himmel erscheint, und quittiert dies verständnisvoll: »De Man geit to Beer – Der Mond geht zum Bier!«¹⁷

Um seine im Volksglauben bestimmende Rolle zu erfassen, muß man den Begriff der »Sympathie«, das Wort im Sinne der magischen, kräftegläubigen, die Dinge nach wunderlichen äußeren Analogien verknüpfenden Denkweise angewandt, zu Hilfe zu nehmen. Erregung irdischer Vorgänge durch ähnliche Vorgänge auf dem Mond, das meint Sympathie in diesem Fall. So wird der Mond als aktiver Mithelfer gedacht, dessen Kräfte förderlich oder hemmend sind.

Nach Weisheit der Astrologen steht er in einem großen Lebenszusammenhang. Der wahre Mondaberglaube ist Bestandteil eines universalen Weltbildes: Das gesamte Naturreich gehorcht einem von außen her wirkenden kosmischen Willen. Man findet Spuren alten ägyptischen und mesopotamischen Sternglaubens ebenso wie magische Weisheiten der Griechen und Römer.

In den großen Jahrhunderten der Astrologie um die Renaissance wurde Gehorsam gegenüber dem Walten des Mondes sogar durch Staatsgesetze gefordert: Die »Ordonnances forestières« der französischen Könige verfügen noch bis zur Zeit der Revolution, daß Bauholz zur Vermeidung von Fäulnis nur in der zweiten Hälfte des Mondmonats gefällt werden dürfe.¹⁸ »Und eine Tann im Wald geschlagen, / Wenn hell der Mond am Himmel blinkt, / Als Mastbaum in das Meer getragen, / Zerbricht der Sturm – das Schiff versinkt«, heißt es in »Hypochonders Mondlied« von Nikolaus Lenau.¹⁹ Tief in diesen kosmischen Einflußbereich sah man insbesondere auch den kranken Menschen eingebunden. Die Heilmittel für ihn seien bei zunehmendem Mond zuzubereiten, anwenden soll man sie aber unter der Herrschaft des abnehmenden Mondes; laut Gesetz der magischen Sympathie muß die Krankheit dann ebenfalls abnehmen. In Goethes »Faust« gibt Mephisto einer Sommersprossigen den wenig appetitlichen Rat: »Nehmt Froschlaich, Krötenzungen, kohobiert / Im vollsten Mondlicht sorglich destilliert / Und, wenn er abnimmt, reinlich aufgestrichen / Der Frühling kommt, die Tupfen sind entwichen.«²⁰

Oft führte man ein Vorhaben nur dann aus, wenn zur Kraft des Mondes steigend die Gunst eines Tierkreiszeichens hinzukam. Ein unentbehrlicher Helfer dabei war der bis heute noch beliebte Kalender mit den Figuren des Zodiakus und der Mondphasen. 1465 befahl der französische König Ludwig XI. den Badern und Ärzten, jeder müsse sich, ehe er einen Heiltrank verschreibe oder eine Operation durchführe, im Kalender vergewissern, ob der Mond ihm günstig stehe. Und der bayerische König Ludwig II. sah sich in der Nachfolge des französischen Sonnenkönigs als König der Nacht. Geboren an einem »Mon(d)tag« war der Mond für ihn von ganz besonderer Bedeutung. Die Affinität des scheuen Königs, der besonders die nächtlichen Schlitten- und Kutschfahrten im Mondschein liebte, war so stark, daß er künstliche Monde bauen ließ, die überall in Neuschwanstein angebracht und illuminiert wurden.

Es hat sich in den Völkern ein lunarisches Brauch- und Gedankengut angesammelt, das dem entsprechenden über die Sonne an Reichtum überlegen sein dürfte. Wenn wir beobachten, wie das Gestirn gläubig und erwartungsvoll in vielerlei alltägliche

Situationen einbezogen wurde, so steigt die bare Not des hilflosen, wehrlosen Menschen vor uns auf, der den Launen der Natur, den Ängsten des Krankseins, dem Übermut des Mächtigen preisgegeben ist. Er ist es vor allem, der seine Stimme zum helfenden Mond erhebt und sich ihm anvertraut. Und hier finden wir auch in Scharen die Bedrohtesten: die Kinder, die Frauen, die Vereinsamten, die unglücklich Liebenden, alle mit ihren eigenen Beziehungen zum Gestirn: Die Schwangere wünscht sich für ihre schwere Stunde eine Nacht, die von den Kräften des Vollmondes durchwirkt ist; einander Zugehörnde geloben in Zeiten der Trennung, ihre Blicke hoch oben am nächtlichen Firmament auf dem Antlitz des großen Beschützers der Liebenden zu vereinen. In Gottfried Kellers »Romeo und Julia auf dem Dorfe« nimmt der Mond das Liebespaar, das auf seinem Schiff mitten in einer Bahn rötlichen Mondlichts in die Nacht und den Tod hineintreibt, in seine letzte Hut: »Der untergehende Mond, rot wie Gold, legte eine glänzende Bahn den Strom hinauf und auf dieser kam das Schiff langsam überquer gefahren. Als es sich der Stadt näherte, glitten im Froste des Herbstmorgens zwei bleiche Gestalten, die sich fest umwanden, von der dunklen Masse herunter in die kalten Fluten.«²¹ Und der »Mondchor« aus Otto Nicolais Oper »Die lustigen Weiber von Windsor« nach William Shakespeares gleichnamigem Stück singt voll Überzeugung: »O süßer Mond! / O holde Nacht! / Wenn Ruhe thront, / Nur Liebe wacht.«

Auf dem Grunde der erwähnten Vorstellungen vom Mond ist etwas lebendig, was einem Urbedürfnis der menschlichen Natur nach einem Leben aus großen inneren Zusammenhängen heraus entgegenkommt. Die Idee der Sympathie manifestiert sich aber auch in anderen Erscheinungsformen: In Kunst, Dichtung und Philosophie tritt sie wieder hervor. Nunmehr bedeutet Sympathie soviel wie Kraft der psychischen Relationen des Menschen zum Kosmos. Der Mond der Dichtung ist einer der großen Stifter solchen Zusammenhangs.

Unter diesem Aspekt sind die von Jean Paul als »Seleniten-Jahrzehnt«²² apostrophierten, von Klopstock und dem Göttinger Hain, der bezeichnenderweise in einer Mondnacht gegründet wurde, geprägten siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts zu sehen. Das Gestirn der Nacht wird den Dichtern zum tiefsten Ausdruck ihrer Empfindungen, das Fließende des Mondlichts weist ihnen den sehnsuchtsvollen Weg zu ihrem Vertrauten und Seelenfreund am gestirnten Himmel.

Für das Auge hebt er mit seinem gedämpften Licht die Grenzen zwischen irdischem und kosmischem Raum auf, im Anblick seines steten Laufs verliert sich das verengte Zeitgefühl, und die großen Maße für das wahrhaft Wesentliche der Existenz werden uns wiedergegeben. Dieses Sympathie-Erlebnis hat in den mannigfachen Abwandlungen alle Formen der Lyrik befruchtet. Höchstes ist wohl bei Goethe und im Bannkreis der vom Gedanken der Weltseele erfüllten Romantik gelungen. »Und steigt vor meinem Blick der reine Mond / Besänftigend herüber, schweben mir / Von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch / Der Vorwelt silberne Gestalten auf / Und lindern der Betrachtung strenge Lust«, heißt es in Goethes »Faust«.²³ Am gestirnten Himmel der Dichter steht der Mond als ein geheimnisvoller Bote und Mittler zur Welt

der Sterne. An einer einzigen Stelle wird hier der kosmische Raum gewissermaßen zugänglich, scheint dem irdischen Bereich näher, fast zugehörig zu sein. Der Mond genießt eine Doppelfunktion, ist ein Stück »naher Kosmos« und eine Art »ferne Erde« zugleich, und diese Mittelstellung als solche hat von jeher auch den dichterischen Geist fasziniert. Die Helden fast aller romantischen Bücher sind beständig auf Reisen, und wenn sie nicht gerade in der Welt unterwegs sind, packt sie die unstillbare Sehnsucht, nach dem Erdtrabanten zu reisen. So läßt Ludwig Tieck seinen Franz Sternbald in einer wehmütig seligen Nacht den Blick zum Himmel erheben: »Die Scheibe des Mondes stand an seinem Kammerfenster gerade gegenüber, er betrachtete ihn mit sehnsüchtigen Augen, er suchte auf dem glänzenden Runde und in den Flecken Berge und Wälder, wunderbare Schlösser und zauberische Gärten voll fremder Blumen und duftender Bäume; er glaubte Seen mit glänzenden Schwänen und ziehenden Schiffen wahrzunehmen, einen Kahn, der ihn und die Geliebte trug, und umher reizende Meerweiber, die auf krummen Muscheln bliesen und Wasserblumen in die Barke hineinreichten. 'Ach dort! dort!' rief er aus, 'ist vielleicht die Heimat aller Sehnsucht, aller Wünsche: darum fällt auch wohl so süße Schwermut, so sanftes Entzücken auf uns herab, wenn das stille Licht voll und golden den Himmel heraufschwebt und seinen silbernen Glanz auf uns herniedergießt. Ja, er erwartet uns, er bereitet uns unser Glück, und darum sein wehmütiges Herunterblicken, daß wir noch in dieser Dämmerung der Erde verharren müssen.'«²⁴

Das Rätsel der schattenhaften Flecken auf dem so nahen Gestirn hat den Menschen durch Jahrtausende beschäftigt. Schon die Griechen dachten an Landschaften, die den irdischen ähnlich wären, und unter den griechischen Dichtern finden wir einige, Lukian an ihrer Spitze, die sich den Mond von menschenähnlichen Wesen bevölkert dachten. Was Millennien hindurch Phantasiebild gewesen war, das sah in einer Nacht des Jahres 1610, in einer der gewaltigsten Stunden der Astronomie, Galileo Galilei als erster Mensch mit eigenen Augen: Im Rund der gläsernen Linsen erschien die kalkig-weiße Landschaft des Himmelskörpers mit ihren Gebirgen und den weiten leeren Flächen dazwischen. Um die Erde kreiste ein Weltkörper, der Berge und Täler trug wie sie! Durch die Literatur des siebzehnten und der folgenden Jahrhunderte, von Cyrano de Bergerac bis zu Jules Verne und Herbert George Wells wirkte sich der Anstoß aus; Galileis Entdeckung ließ die erloschene Phantasie der Mondutopisten aufs neue entbrennen. Und als sich überdies die Satiriker und jene Weltverbesserer, die im Jahrhundert der französischen Revolution einen neuen Plan für eine ideale menschliche Gesellschaftsordnung im Kopfe trugen, des Themas bemächtigten, da wurde der Satellit unserer Erde wie nie zuvor bald mit karikierten Repräsentanten menschlicher Schwächen, bald mit Wesen bevölkert, die weder Hunger noch Krieg kennen, sondern nur musterhafte politische Verfassungen.

Er ist offenkundig, daß das Lunarische nicht nur Nachtwandler führt und Liebende verführt, sondern auch, außer den Gezeiten des Meeres, Gezeiten der Literatur regiert. Unter allen Naturerscheinungen wurde der Mond wohl am meisten von Mythos und Poesie umwoben, seine Beziehung zum Menschen nach vielen Seiten

hin ausgedeutet. »Das kommt vom Mond, der von der Bahn abirrt. / Er nähert sich der Erde mehr als sonst / Und macht die Menschen irr«, weiß Shakespeares »Othello«.²⁵

Aber nicht nur Mythos und Poesie, auch Gottesahnung hat sich am gestirnten Himmel entzündet. Sonne und Mond waren in den Zeiten, da die ersten Väter ihre Kirchentheologie zu formen begannen, nicht nur in einer Fülle volkstümlichen Denkens, sondern auch in der astrologischen Weisheit Alexandriens und in den synkretistischen Gebilden der hellenistischen Frömmigkeit Gegenstand des regesten Interesses. In den hellenistischen Spekulationen vom Verhältnis zwischen Sonne und Mond, zwischen Mond und fruchtbringender Erde, ließ sich eine allen verständliche Auslegung der eigenen christlichen Mysterien erblicken. »Diese Lichter, Sonne und Mond, sind Träger und Bilder eins großen Mysteriums. Die Sonne nämlich ist das Bild Gottes, der Mond das Bild des Menschen«, heißt es bei Theophilus von Antiochien,²⁶ der damit die einfache Grundmelodie der patristischen Mondtheologie festgelegt hat. Die Gedankenfülle der lunaren Kirchentheologie läßt sich auf drei Hauptgedanken reduzieren, die in der von griechischem Geist erdachten Symbolik des himmlischen Geschehens zwischen Helios und Selene gründen: Selene ist sterbend, zeugend, strahlend. In der neumondlichen Begegnung mit dem Bräutigam Helios, der ihr in dieser Synodos das Licht raubt, stirbt Selene gleichsam; daraus erwächst sie zu neuem Glanz, wird zugleich lebenszeugend, bis sie ihren Vollmondglanz endlich strahlend erreicht hat, unaufhörlich diesen Weg gehend. An der Sichtbarkeit dieses himmlischen Geschicks, an der Fülle der von Helios und Selene redenden hellenistischen Weisheit haben die Väter der Kirche das Mysterium »Gott und Mensch« in seiner christlichen Einmaligkeit, d. h. in dem Mysterium »Christus und Kirche«, dargestellt: die sterbende, gebärende und strahlende Kirche; die Kirche als Braut, Mutter und Königin; die Kirche in ihren Beziehungen zu Christus, Gnade und Auferstehung.²⁷

Zum Gedenken der Gründung des »Istituto delle Scienze« in Bologna schuf Donato Creti (1671-1749) 1711 im Auftrag von Luigi Ferdinando Marsili für Papst Clement XI. Albani den Bilderzyklus der »Astronomischen Beobachtungen«. Das naturwissenschaftliche Interesse seiner Zeit, repräsentiert durch die Astronomie Isaac Newtons, vereinte er mit dem überkommenen Wissen um die Symbolik der lunaren Kirchentheologie: Sein Bild »Der Mond« trägt den zusätzlichen Titel »Christus Rex«.

Die neueste astronomische und physikalische Forschung hat in fast nicht mehr vorstellbare Räume zu sehen gelehrt. Es ist ein Universum voll der Dynamik der Bewegung, des Werdens und des Vergehens. Im Lauf der neuzeitlichen Wissenschaftsgeschichte wurde nicht nur der antike und mittelalterliche Glaube erschüttert, daß die Erde im Mittelpunkt der Welt stünde. Selbst die Sonne, die nach der kopernikanischen Revolution als das Zentrum der Welt erkannt wurde, ist nach heutigem Wissen nur ein kleines Stäubchen im Weltall. Das Sonnensystem hat sich gar um drei Planeten und zahllose Asteroiden und Kleinplaneten gegenüber dem alten

Weltbild vermehrt, dem die Siebenzahl der die Erde umkreisenden Himmelskörper Ausdruck der Vollkommenheit und Heiligkeit war. Je weiter wir aber in den Raum blicken, desto weiter richtet sich unser Blick in die Vergangenheit. So sei denn das Selenistische das Auswahlprinzip, das Lunarische, und daß dabei der Weg in frühere Zeiten offensteht, ist zudem verführerisch. Die Geschichte des Mondes im geistigen Leben der Menschheit ist noch nicht geschrieben. Aber an der unabsehbar langen Bahn des Gestirns durch die geistige Welt des Menschen stehen unvergängliche Dokumente der Begegnung des Erdenbewohners mit dem nächsten der Weltkörper. Sie reichen von den weisen Mondmythen der Völker bis zu den erstaunlichen Taten der Mondmathematiker, und von den tief sinnigen Allegorien jener Kirchenväter, die in dem Geschehen zwischen Sonne und Mond die Beziehung zwischen Christus und der lichtempfangenden Kirche angedeutet fanden, bis zu den lunarischen Gemälden und Gedichten neuerer Zeiten, ein überreiches Gut.²⁸ Goethes Antwort auf die Frage, welchen Zweck die Naturerscheinungen am Firmament schließlich erfüllen würden, faßte er in folgende Worte: »Wozu dient alle der Aufwand von Sonnen und Planeten und Monden, von Sternen und Milchstraßen, von Kometen und Nebelflecken, von gewordenen und werdenden Welten, wenn sich nicht zuletzt ein glücklicher Mensch unbewußt seines Daseins erfreut?«²⁹

Wie sich der Mensch, zunächst freilich nur auf Flügeln der Phantasie und noch nicht mit einer Rakete im Rücken, dem geheimnisvollen Regenten der Nacht verbunden fühlte, davon soll folgende kleine Kulturgeschichte des Mondes erzählen.³⁰

2.0. Über die Naturerscheinung des Mondes

Zu jeder Zeit hat der Mond unsere irdische Faszination für Mysteriöses, für Furcht und Magie reflektiert. Keinem anderen Planeten wurde soviel Aufmerksamkeit geschenkt, kein anderer konnte unser Interesse über Jahrhunderte hinweg so fesseln wie dieser Erdtrabant.

Die Frage nach seiner wahren Natur stellten sich schon die Denker der Antike: Wie sieht er wirklich aus, woraus besteht er, wie groß, wie weit entfernt ist er, und überhaupt, wer oder was bewohnt diese entlegene Welt? Viele dieser Rätsel sind heute keine mehr; nach Jahrtausenden faszinierender Spekulationen weiß man heute tatsächlich etwas über den nächsten Nachbarn der Erde.

In diesem Jahrhundert hat die Wissenschaft begonnen, sich stärker dafür zu interessieren, was auf dem Mond beobachtet und was schließlich von seiner Oberfläche mitgebracht wurde. Vielleicht könnte man sogar sagen, daß die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Mond nur die zeitgemäße Variante der Mondverehrung anderer Zeiten ist. Jede Epoche hat ihre Art, die sie umgebende Welt zu betrachten – Wissenschaft ist die Betrachtungsweise unseres Jahrhunderts.³¹

2.0.1. Der Mensch auf dem Mond

Als Jules Verne zeigte, daß man eine Reise zum Mond tatsächlich in Erwägung

ziehen konnte und ein paar Jahre nach ihm der Russe Konstantin Ziolkowski vorschlug, zu diesem Zweck mit Flüssigkeiten gefüllte Raketen zu benutzen, begann ein Jahrhundert der Forschungen und Entdeckungen. Am 20. Juli 1969, um 15.18 Uhr (Ortszeit Houston/Texas, U.S.A.), ging der lang gehegte Menschheitstraum endlich in Erfüllung: Der Mensch flog nicht nur zum Mond, er ging sogar auf ihm spazieren! Präsident Nixon nannte es »die wichtigste Woche der Geschichte seit der Schöpfung«. ³²

Apollo 11 hob am 16. Juli 1969 ab, an Bord die drei Männer, deren Namen in die Geschichte eingegangen sind: Neil Armstrong, Edwin »Buzz« Aldrin und Michael Collins. Die Reise zum Mond, über 380.000 km in zweieinhalb Tagen, verlief ruhig und völlig komplikationslos, fast so, als hätte die Menschheit nie etwas anderes getan. Am 19. Juli verschwand Apollo 11 hinter dem Mond und zündete den ersten von zwei heiklen Bremsstößen zum Eintritt in die Mondumlaufbahn. Dort angekommen, übermittelte die Besatzung die faszinierenden ersten Fernsehbilder von der Mondoberfläche. Der geplante Landeplatz wurde gesichtet, und Fernsehzuschauer auf der ganzen Erde kannten bald die Namen der diversen Mondgebilde, welche so außergewöhnliche Namen wie »Boot Hill«, »Diamond-Head-Rille«, »US Highway One« trugen. Schließlich bestiegen Armstrong und Aldrin die Mondlandefähre, koppelten ab und machten sich auf den direkten Weg, um auf dem Mond zu landen. Von nun an lautete ihr Rufname »Eagle«, während das Mutterschiff, das mit Collins an Bord zurückblieb, als »Columbia« angefunkelt wurde. Die Abstiegsrakete wurde während der dreizehnten Umrundung des Mondes gezündet, die Eagle bremste und der Sinkflug zum Mond begann. Schließlich die Worte: »Houston, hier Tranquility Basis. Die Eagle ist gelandet«. Bevor sie die Tür öffneten, zelebrierte Aldrin das christliche Abendmahl (ein Vorgang, den die NASA nicht veröffentlichte). Eine Fernsehkamera an der Außenseite der Fähre übertrug den historischen Moment zur Erde. Armstrong meldete, er sei jetzt am Fuß der Leiter, und tat den berühmten Ausspruch: »Dies ist ein kleiner Schritt für einen Menschen – aber ein gewaltiger Sprung für die Menschheit.« ³³ Armstrong und Aldrin begannen, sich in der »Sechstelschwerkraft« fortzubewegen und Proben zu sammeln. Sie bauten Versuchsanordnungen auf, einen Laserreflektor zur Messung der Entfernung Erde-Mond, passiv angelegte seismographische Experimente zur Messung der Meteoriteneinflüsse und der Mondbeben, aber auch ein Sonnenwindexperiment, um von der Sonne stammende Partikel einzufangen. Aldrin hißte schließlich eine speziell präparierte US-Flagge, die im Vakuum »flattern« konnte. Die ersten Menschen auf dem Mond ließen folgende Inschrift zurück: »Hier setzten Menschen vom Planeten Erde erstmals ihren Fuß auf den Mond. Juli 1969 AD. Wir kamen in Frieden für die ganze Menschheit.« Nach zweieinhalb Stunden bestiegen Armstrong und Aldrin wieder die Eagle, kehrten zum Mutterschiff zurück und dockten ohne Probleme an. Dann wurde die Eagle abgekoppelt, um in der Mondumlaufbahn zu bleiben.

120 km über der Erde begann das Wiedereintrittsmanöver, 2000 km vom angepeilten Wasserungspunkt entfernt. Auch die letzte Antriebsstufe der Apollo-Rakete

war abgekoppelt worden. Die Astronauten saßen in ihrer kleinen, dreieinhalb Meter hohen, sechs Tonnen schweren Kapsel – das war der klägliche Rest der hundert Meter hohen und dreitausend Tonnen schweren Apollo mit ihrer Saturn-V-Rakete, die acht Tage zuvor Cape Kennedy verlassen hatte. Geschützt durch einen Hitzeschild näherte sich die Kapsel mit über 36.000 km/h der Erde. In 7,2 km Höhe war sie schließlich langsam genug geworden, daß Bremsfallschirme wirken konnten. In 3 km Höhe bremsen die drei mächtigen Hauptfallschirme die Kapsel auf ihre Landegeschwindigkeit ab. Die Wasserung erfolgte nur eineinhalb Kilometer vom Zielpunkt entfernt und zehn Sekunden vor der geplanten Landezeit.

Die anderen Apollo-Missionen konnten von vornherein nicht so aufregend sein wie diese allererste, aber sie zeigten jede ihr eigenes erstaunliches Ergebnis. Apollo 17 brachte im Dezember 1972 zum letzten Mal einen Menschen auf den Mond. Mit diesen Schritten von Commander Eugene Cernan auf dem Mond ging eine außergewöhnliche Epoche zu Ende. Insgesamt flogen von Dezember 1968 bis Dezember 1972 24 Menschen zum Mond. Zwölf von ihnen landeten und wanderten auf seiner Oberfläche umher. Seitdem ist niemand mehr dort gewesen. Das Zeitalter der bemannten Mondexpeditionen, die jahrhundertlang zu den großen Träumen des Menschengeschlechts gezählt hatten, scheint seinen Reiz für die Menschheit verloren zu haben.

2.0.2. Das Naturphänomen »Mond«

Was nun ist am Mond so bezaubernd? Irdische Freuden hat er keine zu bieten: Während die Mittagstemperaturen an seinem Äquator 130° Celsius erreichen, fällt um Mitternacht die Temperatur auf unvorstellbare –160° Celsius. Vor allem wegen seiner geringen Anziehungskraft besitzt der Mond keine Atmosphäre, und so fehlt auf der öden, sich so gut wie nie verändernden, ungastlichen Oberfläche die Vielfalt des Lebens, der Landschaften, der Pflanzen. Die mittlere Entfernung des Mondes von der Erde beträgt 383.400 km, eine Entfernung, wie sie etwa einhundertdreißigmal die Strecke Paris-Moskau beträgt.

Bekanntlich ist der Mond der nächste Nachbar der Erde. Zum Vergleich ist die Venus, der nächstgelegene Planet, 105-mal so weit entfernt wie der Mond. Doch die Entfernung von Erde und Mond bleibt nie konstant. Die Strecke variiert um mehr als 17% der geringsten Entfernung, da die Umlaufbahn des Mondes um die Erde elliptisch ist. Ist er der Erde am nächsten, befindet er sich im sogenannten Perigäum, ist er bis auf 354.410 km an sie herangekommen; kreist er im sogenannten Apogäum, beträgt der weiteste Abstand 406.700 km. Die Entfernung schwankt also um gut 60.000 km. Diese Umlaufellipse entsteht durch die gleichmäßige Anziehung von Sonne und Mond durch die Erde.

Rechnerisch wiegt er 81 Trillionen Tonnen, doch selbst dieses enorme Gewicht stellt nur 1,23% der Erdmasse dar. Sein Durchmesser beträgt 3576 km, was in etwa nur ein Viertel des Durchmessers der Erde (12.875 km) ausmacht. Zum Vergleich

würde er in etwa einmal in die USA hineinpassen. In unserem Sonnensystem nimmt der Mond der Erde hinsichtlich seiner Größe nur den sechsten Platz aller Monde ein, aber in Bezug auf die Größe der umkreisten Planeten ist er der bei weitem größte Satellit. Erde und Mond können im weitesten Sinne als »Zwillingsystem« bezeichnet werden, eine Einzigartigkeit im Sonnensystem.

Weil er sich um seine Achse dreht, ist immer nur eine Seite des Mondes zu sehen, welche mal mehr, mal weniger von der Sonne, seiner himmlischen Partnerin, angestrahlt wird. Aus diesem Grund sind auch immer die gleichen Züge an der gleichen Stelle, unabhängig von den verschiedenen Mondphasen, zu sehen.³⁴

Woher der Mond kam und was ihn veranlaßt hat, sich mit uns im All zu drehen, ist selbst heute noch nicht mit absoluter Sicherheit geklärt. Über den Ursprung des Mondes gibt es drei wichtige Theorien: Die Abtrennungstheorie besagt, daß sich die Erde nach ihrer Entstehung enorm schnell drehte (man geht von einer Umdrehung alle drei Stunden aus) und dadurch ein Teil der Oberfläche abgeplattet wurde. Ein Teil der damaligen Erde löste sich auf Äquatorhöhe und wurde ins Weltall geschleudert, wo er von der Erdanziehung auf eine Umlaufbahn gezwungen und eben ein Mond wurde. Diese recht romantische Vorstellung – der Mond als ein Teil unseres Planeten –, ist aber wissenschaftlich gesehen doch eher unwahrscheinlich. Man konnte mittlerweile nachweisen, daß diese Theorie nicht mit der Art und Weise übereinstimmt, auf die der Mond um die Erde kreist und zudem das Mondgestein, chemisch gesehen, zu verschieden von dem der Erde ist. Außerdem schätzt man das Alter des Mondes auf 4,6 Milliarden Jahre, womit er um 100 Millionen Jahre älter wäre als die Erde. Die sogenannte Trümmer- oder Zweiplanetentheorie sagt aus, daß sich der Mond zur gleichen Zeit wie die Erde aus im All herumfliegenden Trümmern gebildet hat. Durch die Mondflüge hat diese bisher noch nicht völlig widerlegte Theorie einige Rückschläge erlitten. Wiederum paßt die Umlaufbahn nicht für einen Satelliten, der in Erdnähe entstanden sein soll. Zudem müßten beide Himmelskörper wenigstens annähernd die gleiche Dichte aufweisen, aber das ist nicht der Fall. Die Einfanghypothese ist die bevorzugte Theorie. Ihr zufolge hat sich der Mond an anderer Stelle im Sonnensystem gebildet und wurde dann erst von der Erdanziehungskraft förmlich »eingefangen«. Die Analyse des Mondmaterials legt die Annahme nahe, daß er ursprünglich um Merkur, den sonnennächsten Planeten, gekreist sein könnte. Das paßt auch zu der Tatsache, daß Merkur, obwohl seine Anziehungskraft durchaus ausreichend wäre, keinen Mond hat. Vielleicht waren die Umlaufbahnen von Merkur und seinem Mond ursprünglich kreisförmig; weil sie dann aber zu nahe an die Sonne gekommen waren, wurde die Bahn des Mondes elliptisch. Diese brachte ihn dann in die Nähe der Erde, wobei er auf seine derzeitige elliptische Bahn um die Erde abdriftete.

Im Übrigen ist die Geburt eines Mondes nichts außergewöhnliches. In unserem Sonnensystem gibt es deren 34, denn einige Planeten haben mehr als einen Mond.

2.0.3. Das Erde-Mond-System

Was die Wirkung auf die Erde angeht, so läßt sich feststellen, daß Sonne und Mond einander beeinflussen. Der Mond bremst die Erde. Die Gezeitenströme, die der Mond verursacht, bewirken eine Reibung auf dem Boden der Ozeane. Diese verlängert die Zeitspanne, die die Erde für eine Drehung um sich selbst benötigt, innerhalb von 50.000 Jahren um eine Sekunde. Vor etwa 400 Millionen Jahren waren damit die Tage nur 22 Stunden lang.

Dadurch wird die Erde aber nicht nur langsamer, sie entfernt sich auch weiter vom Mond. Jedes Jahr wird die Entfernung zwischen beiden Himmelskörpern um drei Zentimeter größer. Vor 1,2 Milliarden Jahren, so haben Wissenschaftler errechnet, war der Mond nur 20.000 km von der Erde entfernt. Und während sich die Erde seit ihrer Entstehung ständig weiterentwickelte, hat sich die Oberflächengestalt des Mondes, wie sie in der ersten Milliarde Jahre seiner Existenz durch heftigen Meteoritenbeschuss entstanden ist, bis heute kaum verändert.

Als Shakespeare im »Timon von Athen« den Mond als einen »herumstreunenden Dieb« bezeichnet, der sein bleiches Feuer der Sonne stehle, so mag dies vielleicht etwas schroff klingen, doch ganz so falsch ist es nicht: Der Mond scheint nicht einmal selbst. Alles Licht, das er zu verstrahlen scheint, kommt von der Sonne, und selbst das vermag er nur zu knapp 10% zu reflektieren. Durch die Rauheit seiner Oberfläche, die unterschiedliche Schatten wirft, variiert seine Helligkeit entsprechend seinen Phasen. Die eine Hälfte des Mondes ist immer im Sonnenlicht, aber der beleuchtete Teil, den wir sehen können, verändert sich jeden Tag. Zwischen zwei Neumonden vergehen 29 Tage, 12 Stunden, 44 Minuten und 3 Sekunden.

Die Veränderungen in der Form des Mondes ergeben sich aus seinen sich verändernden Positionen in Bezug zur Erde und in beider Stellung zur gleichbleibenden Richtung der Sonnenstrahlung.

Der neue Mond ist zu sehen, wenn er sich in annähernd der gleichen Richtung wie die Sonne befindet. Dann liegt seine uns abgewandte Seite im Sonnenschein, und wir sehen kurz nach Sonnenuntergang höchstens eine dünne Sichel (sog. »Zunehmender Sichelmond«). Eine Woche später hat der Mond das erste Viertel seines Weges um die Erde zurückgelegt. Die Sonne bescheint nun zur Hälfte seine verborgene wie seine sichtbare Sichel (sog. »Halbmond im ersten Viertel«). Wenn Sonne und Mond, von der Erde aus gesehen, auf einer Linie liegen, beginnt das erste Viertel des Mondzyklus. Da der Mond gemeinsam mit der Sonne aufgeht, ist er zunächst nicht sichtbar. Erst gegen Ende des ersten Viertels ist kurz nach Sonnenuntergang über dem westlichen Horizont ein Lichtsplitter wahrzunehmen, bevor auch der Mond untergeht. Das zweite Viertel spielt sich zwischen Neu- und Vollmond ab. Die rechte Mondhälfte ist sichtbar – die linke, befindet man sich auf der Südhalbkugel der Erde. Zu Beginn dieser Phase geht er gegen Mittag auf und leuchtet von der Dämmerung an, bis er um Mitternacht schließlich untergeht (Phase des »Zunehmenden gewölbten Mondes«). Es vergeht wiederum eine Woche, und

das dritte Viertel beginnt mit dem Vollmond. Der Mond befindet sich jetzt auf der der Sonne entgegengesetzten Seite der Erde und wird aus unserer Sicht vollständig angestrahlt. Er ist im Osten zu sehen, von seinem Auf- bis zu seinem Untergang. Er geht aber jeden Abend etwas später auf. Das letzte Viertel beschreibt das Stadium zwischen Vollmond und Neumond. Der Mond geht jetzt gegen Mitternacht auf und ist während der letzten Stunden der Nacht im Osten zu sehen, bis die Sonne aufgeht. Über die Phase des sogenannten »Abnehmenden, gewölbten Mondes« schmilzt die ehemals leuchtende Scheibe auf einen Halbkreis zusammen. Schließlich ist die sogenannte »Balsamische Periode« erreicht, in welcher der Mond nur noch als abnehmender Sichelmond zu sehen ist. Eine Woche später ist der Monat vorbei, und der Kreislauf beginnt von neuem.

Der Mond hat drei Formen: rund – zunehmend, mit den Hörnern nach Osten – abnehmend, mit den Hörnern nach Westen. Genau wie Sonne und Sterne scheint er im Westen unterzugehen, obwohl seine tatsächliche Bewegung von West nach Ost verläuft. Dies ist darauf zurückzuführen, daß auch die Erde sich von West nach Ost dreht – nur eben entsprechend schneller. Wegen seiner Umlaufbewegung geht der Mond aus irdischer Sicht jeden Tag etwa 50 Minuten später auf.

Welch großen Einfluß der Mond auf die Erde hat, läßt sich am besten an den geheimnisvollen Strömen ablesen, die sichtbar die Ozeane der Erde bewegen: die Gezeiten. Der Mond wirkt als anziehende Kraft und zwingt die Wasser auf sich zu. Moskau beispielsweise hebt und senkt sich am Tag zweimal um 50 cm. Das liegt daran, daß die Erde, vergleichbar einem Schwamm, Wasser aufsaugt und wieder abgibt. Die Erde wird als Ganzes angezogen, als ob ihre Masse in ihrem Zentrum konzentriert sei. Doch nicht so das Wasser. Es kann sich frei bewegen, und so ergeben sich die Gezeiten aus dem Umstand, daß die Landmasse starr verharrt, während die Wasser der Masse des Mondes entgegenzustreben vermögen. Daher drücken sich die Gezeiten vor allem in zwei Wasserbergen in den Ozeanen aus, die sich an gegenüberliegenden Punkten der Erde befinden. Das dem Mond zugewandt liegende Wasser wird dabei stärker angezogen als die Erde selbst, die wiederum heftiger angezogen wird als das Wasser auf der abgewandten Seite. Da die Erde keine gleichmäßige Kugel ist, sondern von Kontinentalplatten und Ozeanbecken bedeckt ist, die ihre eigenen Gesetze haben, spürt man die Gezeiten an manchen Orten, wie dem Mittelmeer, überhaupt nicht, während sie an anderen Stellen komplexe Auswirkungen zeigen. Die allgemeine Gezeitenwirkung löst an den Küsten täglich zwei Höchst- und zwei Niedrigststände von Flut und Ebbe aus, die jeweils im Abstand von etwa 12 Stunden und 25 Minuten aufeinander folgen. Ein vollständiger Gezeitenzyklus umfaßt somit 24 Stunden und 50 Minuten. Zwar weitaus schwächer als der Mond, trägt auch die Sonne ihren Teil zu den Gezeiten bei. Zu Neu- und Vollmond addieren sich die Mond- und Sonnenanziehung und bewirken dadurch ein höheres Hoch- und tieferes Niedrigwasser. Die höchste Flut, die sogenannte Springflut, entsteht, wenn Sonne und Mond in eine Richtung ziehen; die niedrigste, Nippflut genannt, wenn beide im rechten Winkel Zug ausüben. Der Mond wendet unvorstellbare 1.500.000.000 PS

auf, um die Gezeiten über die Erde zu ziehen. Weniger bekannt ist, daß er auch an der Atmosphäre zieht. Die Luft ebbt und flutet ebenso wie das Wasser. Daher ändern die Luftmassen über uns ständig den Luftdruck auf die Erde.

Im Gegenzug bewirkt die Erde aber auch Gezeiten im starren Körper des Mondes. Die Gezeitenkräfte verursachen eine bleibende Distorsion: eine Erhebung von etwa 900 m Höhe in Richtung Erde. Diese »Beule« bleibt immer auf der erdzugewandten Seite, da sie eben stärker von der Erde angezogen wird als der Rest des Mondes. Die »Gezeiten« auf dem Mond haben seine Rotationsgeschwindigkeit so lange gebremst, bis diese mit der Erdumlaufgeschwindigkeit synchron verliefen. Jedes Jahr gibt es auf dem Mond tausende kleiner Beben, zusätzlich zu den durch Meteoriteneinschlag verursachten. Die meisten von ihnen werden durch den wechselnden Gezeitenzug der Erde hervorgerufen.

Daß Sonne und Mond überhaupt aneinander gebunden sind, liegt daran, daß beide um das Massezentrum des Erde-Mond-Systems kreisen. Da der Mond einundachtzigmal so weit vom gemeinsamen Gravitationszentrum entfernt ist wie die Erde, kann seine Masse – schon theoretisch – nur ein Einundachtzigstel der Erdmasse ausmachen. Der Mond kreist also keineswegs um den Erdmittelpunkt. Jeder der beiden Körper kreist in einer Ellipse um das Massezentrum. Dieses liegt – in Richtung Mond – etwa 4645 km vom Erdmittelpunkt entfernt.

2.0.4. Die Natur des Mondes

Schon mit bloßem Auge ist die Unebenheit der Mondoberfläche zu sehen. Zu allen Zeiten gaben die dunklen Flecken Anlaß zur Mythen- und Legendenbildung. Als Galilei zum ersten Mal den Mond durch sein Teleskop betrachtete, gab er ihnen den Namen »maria— Meere«. Wie sich später herausstellte, enthalten sie kein Wasser, die Bezeichnung aber ist geblieben. Das andere Hauptmerkmal des Mondes sind die auf ihm überall verstreuten Krater, die einen Durchmesser von bis zu 200 km aufweisen. Erst die Apollo-Missionen haben zum Wissen über die öde Mondoberfläche beigetragen. Die meisten »maria« befinden sich in der nördlichen, der Erde zugewandten Hälfte des Mondes. Sie liegen etwa 3 km unter dem »Meeresspiegel« des Mondes und erscheinen darum dunkler als die sie umgebende Fläche. Man nennt sie auch »lunare Tiefebene«, während ihre Umgebung als »Hochländer« bezeichnet werden. Diese »maria« sind zum Teil untereinander verbunden und weisen eine glattere Oberfläche auf als die helleren, von Kratern durchsetzten Regionen. Sie entstanden durch Lavaströme, und zwar, nachdem sich die Mondkruste und die ersten Krater gebildet hatten. Die Krater hingegen, durch Meteoriteneinschlag hervorgerufen, finden sich auf der ganzen Mondoberfläche. Obwohl sie in ihrer Größe stark differieren, haben sie gemeinsame Merkmale: Sie sind rund, haben schmale Wände, und ihr Boden liegt tiefer als das sie umgebende Land.

Die Gesteinsproben der Apollo-Missionen brachten viele neue Informationen über die Natur der Mondoberfläche. Die oberste Schicht ist im allgemeinen porös

und besteht aus feinen Partikeln, dem sogenannten »Mondboden«, und aus größerem Felsgestein. Dieses läßt sich in drei Typen unterteilen: dunkle, feinkörnige Brocken aus Magnesium-Eisen-Silikat; heller, körniger Staub, Anorthosit genannt, aus Aluminium-Kalzium-Silikat bestehend; und Brekzien, zusammengebackene Fels- und Mineralteilchen. Im Gegensatz zu irdischem Gestein ist das Mondgestein absolut wasserfrei.

Das Innere des Mondes läßt sich, verglichen mit dem Erdinneren, als ein friedlicher Ort bezeichnen. Mondbeben gibt es nur selten. Messungen haben zu dem Resultat geführt, daß diese Beben in großer Tiefe vonstatten gehen. Das heißt, bis in etwa 1000 m Tiefe ist der Mond kalt und starr. Über die darunterliegenden Schichten läßt sich bis heute nur spekulieren. Man weiß nicht, ob es einen als solchen zu unterscheidenden Kern gibt, aber Untersuchungen zufolge liegt die Vermutung nahe, daß es im Mondinneren sehr heiß ist.

Seit der Mensch 1969 erstmals auf dem Mond gelandet ist, wurden über 400 kg Mondgestein zur Erde gebracht. Eine der dringlichsten Fragen der Wissenschaft, ob es denn nun auf dem Mond Leben gebe, mußte mit einem desillusionierenden »Nein« beantwortet werden. Bei all den Untersuchungen konnten noch nicht einmal höhere Wasserstoff- und Kohlenstoffverbindungen gefunden werden. Die von den Wissenschaftlern entdeckten winzigen Kohlenstoffspuren wurden von diesen auf Meteoriten und Sonnenwinde zurückgeführt. Einzig für die Astronauten bedeutete dies eine kleine Erleichterung: Ab der dritten Landung mußten sie sich bei ihrer Rückkehr keiner Quarantäne mehr unterziehen. Es sieht also so aus, als sei der Mond gänzlich unbewohnt. Allerdings brachte Apollo 12 im Jahre 1969 eine Kamera aus Surveyor 3 mit, der zweieinhalb Jahre zuvor selbstgesteuert auf dem Mond gelandet war. Wissenschaftler fanden darin Streptokokken, die den Aufenthalt überlebt hatten. Folglich können Bakterien, trotz der immensen Temperaturschwankungen von + 120° Celsius und – 180° Celsius, eine gewisse Zeit auf dem Mond überleben.

Eines aber ist unbestreitbar: Noch heute birgt der Mond ein paar Geheimnisse. Unser modernes astronomisches Weltbild beruht auf Beobachtungen, die im Laufe von Jahrtausenden vervollkommen und zu einem faszinierenden Gesamtbild vereinigt wurden. Daß die Beobachtung des gestirnten Himmels sicher schon so alt wie die Menschheit selbst ist, vermag die Geschichte der Astronomie, die uns gleichzeitig auf der Suche nach den Spuren eines früheren Mondkultes begleitet, äußerst gut zu dokumentieren.

2.0.5. Zur Bedeutung des Mondes für die Entwicklung der Kulturgeschichte

Schon in der Urzeit werden die Menschen nicht ohne eine einfache Zeitbestimmung und Zeitrechnung ausgekommen sein. 10.000 bis 30.000 Jahre alte Ritzzeichnungen weisen darauf hin, daß bereits die Jäger der Altsteinzeit eine Art Kalender besaßen, dem der scheinbare Lauf des Mondes und der Wechsel seiner Phasen zugrunde lagen. Verfeinert wurde die Zeitbestimmung, als man zum Ackerbau übergang und

es durch die Beobachtung der Natur den günstigsten Termin für Aussaat und Ernte herauszufinden galt. Mit welcher Aufmerksamkeit und Intensität man am Ende der Jungsteinzeit und während der Bronzezeit die Bahn der Himmelskörper verfolgte, haben die Forschungen bewiesen.³⁵ Die Großsteinbauten der Megalithkulturen in Großbritannien und Nordfrankreich z. B. sind häufig so angelegt, daß durch Visierlinien bestimmte Auf- und Untergangspunkte von Mond, Sonne und Fixsternen ermittelt werden konnten. So war man unter anderem in der Lage, die Länge des Jahres zu erkunden und einen erstaunlich genauen Kalender aufzustellen.³⁶ Aus genauerer Beobachtung entwickelte sich die exakte Beschreibung: Es war die Geburtsstunde von Mathematik und Astronomie. Geometrische Kenntnisse wurden schon ab etwa 500 v. Chr. überliefert, merkwürdigerweise in fast allen bekannten Kulturkreisen gleichzeitig.³⁷ In Mesopotamien tauchten um diese Zeit die Sumerer auf, unter deren Einfluß sich die Kultur jener Länder rasch und erstaunlich vielfältig entwickelte. Eine wichtige Voraussetzung dieser kulturellen Blüte muß in der Entwicklung der Schrift gesehen werden, deren Entstehung vermutlich schon um 3000 v. Chr. anzusetzen ist. Rasch gelangte sie zu den Indusleuten nach Ägypten. Nicht weniger prägend war die Erfindung einer an unsere dezimale erinnernde Zahlenschreibweise. Nun vermochte man auch Sternbeobachtungen festzuhalten, Tabellen aufzustellen und erstaunlich exakte Berechnungen auszuführen. Solche Angaben und Überlieferungen reichen bei den Ägyptern bis zum Ende des dritten und bei den Bewohnern Mesopotamiens bis in die erste Hälfte des zweitens Jahrtausends v. Chr. zurück. Astronomische »Tagebücher«, die über alle Himmelserscheinungen Auskunft gaben, führten die Babylonier seit dem sechsten Jahrhundert v. Chr. Schon zwei Jahrhunderte früher hatten die Chinesen mit Aufzeichnungen dieser Art begonnen.³⁸ Sternbeobachtungen wurden bei diesen Völkern meist von den Priestern vorgenommen, die ihr Wissen auch für eigene Belange auszunutzen pflegten. Damit rückte die Astronomie in den Umkreis des Religiösen.

Die größten Leistungen auf astronomischem Gebiet vollbrachten die Griechen. Zwar bauten sie vielfach auf den Beobachtungen und Erkenntnissen von Babyloniern und Ägyptern auf, doch war ihre Art, sich mit den Gegebenheiten der Natur und mit erworbenem Wissen auseinanderzusetzen, eine ganz andere. Während bei den ersteren Priester Informationen sammelten, im Kern aber kontemplativ die Erscheinungen der Welt beschrieben, begannen sich die Griechen dafür zu interessieren, wie man die Beobachtungen verstehen könne. Dabei war es eines der Hauptanliegen der griechischen Astronomie, eine modellmäßige Vorstellung vom Mechanismus der Planetenbewegung zu gewinnen; diese Bewegungen sollten als Ausfluß allgemeiner Prinzipien erklärt werden. Die grundlegende Voraussetzung war folgende: Die Planeten Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn bewegen sich von Osten nach Westen in größten Kreisen, also scheinbar um den irdischen Beobachter im Mittelpunkt. Diese Bewegung erfolgt mit ungleichförmiger Geschwindigkeit; bei den Planeten kommt noch die Eigentümlichkeit hinzu, daß sie in gewissen Stellungen rückläufig werden, also sich eine Zeitlang in entgegenge-

setzter Richtung bewegen. Außer ihrer eigenen Bewegung nehmen die Wandelsterne mit allen übrigen Gestirnen an der täglichen Umdrehung der Himmelskugel von Ost nach West teil. Die Griechen gingen dabei von einem philosophischen Postulat aus: Den Gestirnen als beseelten göttlichen Wesen sei nur die vollkommenste Art der Bewegung angemessen, also die gleichförmige Bewegung in Kreisen. Da Kugel und Kreis die vollkommensten Gebilde sind, nahmen die Pythagoreer die Kugelgestalt der Erde und des Kosmos an. Doch mußten schon sie sich fragen, ob die beobachteten Himmelserscheinungen mit der Annahme gleichförmiger Kreisbewegungen tatsächlich erklärbar seien. Philolaos von Kroton (Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.) schlug als Lösung die Hypothese vor, daß sich Sonne, Erde und alle Planeten um ein Zentralfeuer in konzentrischen Kreisen bewegten; doch wurde diese Ansicht bald wieder aufgegeben. Der Philosoph Platon (gestorben 347 v. Chr.) schuf in seinem »Timaios« eine großartige Kosmologie, die auch im Abendland durch Jahrhunderte von Einfluß werden sollte. Nach ihm ist der Kosmos ein sinnenreiches und beseeltes Wesen, das von mathematischen Ideen geprägt ist; Gott hat die Welt erschaffen, doch hat die Schöpfung keinen Anfang in der Zeit, da die Zeit als Spiegel der Ewigkeit sich erst aus der Bewegung der Gestirne ergibt; das Weltall ist das Abbild der Weltseele, die sich ständig um sich selbst dreht; die Erde ist geballt um die Weltachse, an der die Seile der sieben Planeten befestigt sind; am nächsten zur Erde ist der Mond; dann kommt die Sonne, umgaukelt von Merkur und Venus; zuletzt kreisen die drei oberen Planeten Mars, Jupiter und Saturn um die Erde. So nahm seinen Anfang, was man heute unter »wissenschaftlicher Betätigung« versteht. In der Gestalt des großen Thales von Milet sieht man heute diesen Anfang personifiziert.

Gegenüber solchen Spekulationen beschränkte sich die Astronomie sehr bald auf die Analyse der Planeten. Für die Geschichte der Mondforschung ist vor allem Anaxagoras von besonderer Bedeutung, da er die erste Spezialschrift über den Mond verfaßte.³⁹ Die große astronomische Tradition der Griechen brach mit Aristarchos von Samos (310-230 v. Chr.) ab. Auf der Grundlage der Arbeiten des Eudoxos von Knidos (um 370 v. Chr.) und des Herakleides von Pontos (um 345 v. Chr.), der die Idee faßte, daß sich Erde und Sonne um ein gemeinsames Zentrum drehten und auch die übrigen Planeten um dasselbe Zentrum kreisten, nämlich Merkur und Venus innerhalb der Erdbahn, die anderen Wandelsterne außerhalb derselben und die tägliche Bewegung des Fixsternhimmels als Konsequenz einer Achsendrehung der Erde resultierte, verstand Aristarchos die Welt, wie Archimedes überliefert hat, bereits als heliozentrisches System. Er lehrte, daß die Sonne, um die Erde und Planeten kreisten, im Mittelpunkt des Weltalls stünde. Doch das System des Aristarchos vermochte sich in der Antike nicht durchzusetzen. Vor allem die Autorität des Aristoteles und des Ptolemäus zementierten für viele Jahrhunderte das geozentrische System. Aristoteles (gestorben 322 v. Chr.) war überzeugt, daß sich der Himmel sowie die Planeten Saturn, Jupiter, Mars, Venus, Merkur, Sonne und Mond in unregelmäßigen Bahnen um die Erde drehten. Zu jeder Bahn gehöre eine eigene rotierende Sphäre, in die die Himmelskörper eingebunden seien. Aristoteles formulierte auch einige

zentrale Grundsätze seiner Naturphilosophie, um die Mathematik des Universums deuten zu können. Zunächst unterschied er zwischen natürlichen und gegennatürlichen Ortsbewegungen. Die anorganischen Naturkörper besäßen einen ihnen innewohnenden Drang, zu einem bestimmten Ort der Ruhe zu gelangen. So strebe das Feuer nach oben, an den Rand des Himmels, alles Schwere dagegen nach unten. Daraus ergebe sich die natürliche Schichtung der Elemente Erde, Wasser, Luft und Feuer von unten nach oben, darüber aber befinde sich der Ort der Himmelsphären. Daher müsse das unendliche Weltall kugelförmig sein. Eine grundlegende Theorie war auch die physikalische Verschiedenheit der Bereiche unterhalb und oberhalb des Mondes. Die vier Elemente kämen nur in der sublunaren Sphäre vor, die sich von der Erde bis zur Umlaufbahn des Mondes erstreckte. Die Himmelskörper hingegen seien unvergänglich, vielleicht sogar beseelt und frei von allen physikalischen Gesetzen der Erde. Aristoteles nahm an, daß der Fixsternhimmel durch einen göttlichen Beweger, der selbst unbewegt ist, in Bewegung versetzt wird. Für die Kirche öffnete sich der Weg zur kosmologischen Begründung des Monotheismus. Und hier konnte auch das mittelalterliche Christentum anknüpfen. Es war nicht zu verkennen, daß im aristotelischen System Unstimmigkeiten herrschten, die neuer Modifikationen bedurften. Verhängnisvoll war für Jahrhunderte die Ansicht, daß Ergebnisse physikalischer Untersuchungen innerhalb des Bereiches unter dem Mond nicht auf Vorgänge im Himmel übertragen werden könnten. Der himmlische Teil des Universums mußte erst entsakralisiert werden, ehe man an allgemeine Naturgesetze für den gesamten Kosmos denken konnte.

Dem folgte in Alexandria eine neue astronomische Tradition, aus der drei große Namen herausragen: Appolonius (um 230 v. Chr.), Hipparchos von Nikaia (162-125 v. Chr.) und Claudius Ptolemäus (85-160 n. Chr.). Hipparchos, der bedeutendste Astronom des Altertums, baute ein Observatorium in Rhodos. Er legte einen Sternenkatalog von fast 800 Sternen an, den später Claudius Ptolemäus für sein eigenes Werk benutzte. Den Kenntnisstand der Astronomie seiner Zeit faßte er in seinem Buch »Syntaxis mathematica«, dem berühmten »Almagest«, zusammen: den sphärischen Himmel, der sich um eine Achse dreht, die kugelförmige Erde im Mittelpunkt der Himmelskugel. Von den acht sich drehenden Sphären aus Äther schreibt er die erste dem Mond, der unter sich als oberste sublunare Schicht die Sphäre des Feuers berührt, zu, die zweite Merkur, die dritte Venus, die vierte der Sonne, die fünfte Mars, die sechste Jupiter, die siebente Saturn; auf der achten Sphäre, die sich entgegen den anderen von Ost nach West dreht, sind die Fixsterne befestigt. Jeder Planet kreist auf seinem eigenen rotierenden Epizykel, der sich selbst wiederum um den großen Kreis, den Deferenten, bewegt. Er beschreibt die Bewegung von Sonne, Mond und Planeten, die er »wandernde Sterne« nannte, als rein geometrisches Problem. Den Sternenkatalog des Hipparchos weitete er auf 1025 Sterne aus, aufgeteilt auf 48 Sternbilder. Ptolemäus selbst hat die Theorie der Mondbewegung vorangebracht und die Theorie der Planetenbewegung zusammengefaßt und verbessert: Er bezog ihre Bewegung erstmalig auf die Ebene der Ekliptik. Das so beschriebene »Ptole-

mäische System« hat die folgenden eineinhalb Jahrtausende im islamischen wie im abendländischen Kulturkreis geprägt. Im 9. Jahrhundert wurde sein Hauptwerk, die »Megale Syntaxis«, später als »Almagest« verballhornt, ins Arabische übersetzt, im 12. Jahrhundert aus dem Arabischen ins Lateinische. Wie sehr Ptolemäus im Mittelalter geschätzt wurde, zeigen unzählige Darstellungen in den bildenden Künsten. Eines der schönsten Beispiele stammt aus dem Chorgestühl des Münsters zu Ulm. Das Chorgestühl wurde von 1469 bis 1474 von Jörg Syrlin dem Älteren angefertigt und mit Plastiken verziert, die die Entwicklung der Erkenntnis des Heils an einzelnen Persönlichkeiten der vorchristlichen und der christlichen Zeit zu veranschaulichen suchen. Ptolemäus ist mit einem astronomischen Gerät, einer Armillarsphäre, ausgestattet, die seine Funktion als Astronom andeutet. Das vergeistigte Antlitz des Ptolemäus ergreift noch heute; hat er sich doch einst gerühmt, zwar sterblich zu sein, doch bei der Betrachtung der Sterne sich der Tischgemeinschaft der himmlischen Götter teilhaftig zu verspüren.

Die Astronomie erfuhr durch die Römer keine selbständige Förderung mehr. Quellenmaterial zur Geschichte der Astronomie findet sich in den Schriften von Cicero, Plinius dem Älteren, Macrobius und Martianus Capella. Die Übersetzung des platonischen »Timaios« durch Chalcidius um 400 n. Chr. machte die platonische Kosmologie im Westen bekannt. Im 1. Jahrhundert n. Chr. schrieb Manilius sein Lehrgedicht »Astronomica«; begeistert verkündet er die stoische Lehre von der Ordnung im Weltall, beschreibt aber auch die Abhängigkeit der menschlichen Schicksale von den Sternen.

Wie bedeutend Aristoteles und Plato für die Kulturgeschichte des Abendlandes sind, bleibt unbestritten. Doch häufig wird dabei übersehen, daß dieser Höhepunkt griechischer Philosophie für die Entwicklung der Naturwissenschaften ein rechtes Hindernis darstellte. Plato, selbst kein Mathematiker von Graden, hatte von Mathematik eine hohe Meinung. Den Eingang der Akademie zierte der Satz: »Keiner möge eintreten, der nicht Mathematiker ist«. Plato meinte aber die reine Mathematik; ihre Anwendung auf die »Physis«, die umgebende Natur, war ihm suspekt. Aristoteles dagegen hat zu ungewöhnlich vielen physikalischen Fragen Stellung genommen, wobei er stets zu deduzieren versuchte. Für die Kirche zumal war der »Aristotelismus« ein unverdächtiges Alibi: Der Mensch als Krönung der Schöpfung vermochte aus seinem Denken abzuleiten, wie die Welt ist.⁴⁰ Das Wissen der Antike wurde dem Mittelalter in einem geordneten Kanon von Fachdisziplinen übermittelt. Die »Sieben Freien Künste«, die »artes liberales«, umfaßten das Trivium von Grammatik, Rhetorik und Dialektik und das Quadrivium von Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik. Die astronomischen Handbücher des frühen Mittelalters waren stark von kirchlicher Praxis geprägt; Komputistik, Festberechnung, Beobachtungen des Mondlaufes, Lehren über Sternbilder und Tierkreiszeichen bildeten den Inhalt. Das geozentrische Weltbild herrschte unangefochten. In großen Enzyklopädien, wie etwa den »Etymologiae« des Isidor von Sevilla (gestorben 636), wurde das antike Wissen in knapper Form weitergegeben. Wie sehr Astronomie der Kirche

zu dienen hatte, zeigte etwa das Büchlein »Vom Lauf der Sterne« des Gregor von Tours (gestorben 594); sein Zweck lag darin, den Geistlichen die Bestimmung der Zeiten des Gottesdienstes in der Nacht mit Hilfe der Beobachtung der Gestirne zu ermöglichen. Beda Venerabilis (gestorben 735) skizzierte den Bau der Welt in einer Synthese biblischer und antiker Wissenschaft. Er läßt die Erde umgeben sein von sieben Himmeln: Luft, Äther, Olymp, Feuerraum, Firmament mit den Himmelskörpern, Himmel der Engel und Himmel der Dreifaltigkeit. Die Wasser des Firmaments, von denen das Buch Genesis spricht, scheiden die körperliche von der geistigen Welt. Beda war auch überzeugt, daß sich das Firmament mit den Fixsternen um die Erde drehe, und innerhalb des Firmaments die Planeten in einem Epizykelsystem kreisten. Noch Hrabanus Maurus (gestorben 856) versuchte, kirchliche Feste mit Hilfe der Astronomie zu berechnen, und auch seine Enzyklopädie »De universo« will dem Seelsorger das für seine Arbeit wichtige Allgemeinwissen vermitteln und neben der Natur auch die Übernatur einbeziehen.⁴¹ So wußte sich der mittelalterliche Mensch in einem geschlossenen Kosmos geborgen, in dessen Zentrum er sich fühlen durfte; über dem Sternenhimmel erblickte er die Sphäre des Göttlichen. Dem gläubigen Menschen bot das Buch Genesis mit seinem Schöpfungsbericht ein als Offenbarung anzunehmendes Weltbild. Erst allmählich trat dazu die Rezeption der antiken Astronomie, Kosmologie und Naturphilosophie, die ein einzigartiges Bild der Welt zeichnete. Die mittelalterliche Welt war eine festgefügte Welt, in der jedes Ding seinen von der Vorsehung des Schöpfers zugewiesenen Platz einnahm. Solange das Wissen dem Glauben untertan war, ging es auch nicht darum, möglichst viel Wissen über den Kosmos anzusammeln. Viel wichtiger war es zu erkennen, welchen Platz all die Bestandteile des Kosmos gemäß dem Plan des Schöpfers innehätten. Die Erde selbst war bald als Scheibe, bald als Kugel aufgefaßt worden. In der Mitte der Oikumene liegt nach dem alten Glauben als »Nabel der Welt« Jerusalem, jener Ort, an dem Adam starb und Jesus litt und auferstand. An allen Rändern des »Orbis terrarum« fließt der Ozean; er umschließt die drei Kontinente Asien, Afrika und Europa. Das Paradies meinte man auf einem Berg jenseits des Ozeans lokalisieren zu können. Um die Erde selbst kreist der Mond, zugleich Grenze zwischen dem Bereich der vier Elemente und der göttlichen und unveränderlichen kosmischen Bereiche. Dann folgt auf die Bahnen von Merkur und Venus die Sonne; jenseits der Sonne kreisen Mars, Jupiter und Saturn, wodurch die heilige Siebenzahl erfüllt war. Als achte Sphäre umschließt diesen Bereich der Fixsternhimmel mit seiner stets gleichen Bewegung um die Erde. In den Spekulationen der Gelehrten war auch noch von einem Feuerhimmel und einem Kristallhimmel die Rede; und der Gläubige wußte, daß jenseits der Sphären der allmächtige Gott in Raumlosigkeit wohnt. Auch die Zeit seit der Schöpfung glaubte man bestimmen zu können. Nach der Berechnung der biblischen Generationen kam man auf 4000 bis 5500 Jahre bis zum Beginn der Welt; zudem wußte man, daß mit dem Kommen Jesu Christi das letzte Weltalter begonnen hätte, dessen Ende in der Hand Gottes lag. Das mittelalterliche Weltbild war das Weltbild der Kirche. Und diese war so stark, daß sie die Bemühungen der

Naturwissenschaft um eine exakte Sicht des Kosmos eine lange Zeit verhinderte. Das jahrhundertelange Ringen der Gelehrten um die Modelle der Planetenbahn bewegte lediglich die Gelehrten. Dem einfachen Volk erschienen Sonne, Mond und Sterne als Zeichen und Boten Gottes, im Guten wie im Schlechten.

Merkwürdigerweise hat der Islam das aristotelische Gedankengut, welches das christliche Denken so nachhaltig beeinflußt hat, niemals angenommen. Das Christentum folgte Aristoteles und verdamnte die exakten Wissenschaften; im arabischen Raum aber konservierte sich die naturwissenschaftliche Tradition über die Zeiten. Der Geist der Griechen blieb im islamischen Kulturkreis lebendig. Die Europäer schließlich machten sich mit diesem Wissensschatz erst seit dem 10. Jahrhundert in Spanien vertraut, das damals unter arabischer Herrschaft stand. Die griechische Art, nach der Beschaffenheit der Natur zu fragen, die griechische Lautschrift, die von den Arabern tradierte Zahlenschreibweise: Das ist der Grund, von dem aus »abendländische Kultur« möglich wurde. Es begann ein neuer Strom des Wissens zu fließen, der sich durch die Rezeption der arabischen Wissenschaft bis zum 13. Jahrhundert ständig erweitern sollte. Diese abendländische Kultur ist aber vor allem anderen Naturwissenschaft. Auch wandelte sich die philosophische Einstellung. War die Natur früher vielfach dazu bestimmt gewesen, Illustrationen zu moralischen Betrachtungen zu liefern, wagte sich der Mensch wieder, die Natur um ihrer selbst willen zu erforschen. Von der Schule von Chartres gingen im 12. Jahrhundert Impulse aus, das Universum auf Grund natürlicher Ursachen zu erklären. Männer wie Gilbertus Porretanus (gestorben 1154), Theodoricus von Chartres (gestorben um 1155) und Bernardus Silvestris (um 1150) wandten selbst beim Bibelstudium den darin auftauchenden naturwissenschaftlichen Problemen mehr Aufmerksamkeit zu. So lehrte etwa Theodoricus, daß Gott am Anfang den Raum geschaffen habe, in dem die vier Elemente sich gebildet hätten. Das Feuer hätte einen Teil der Wasser verdampft, wodurch sich das Firmament gebildet habe, das die Wasser ober- und unterhalb seiner selbst trennte. Diese Verringerung des Wassers habe das trockene Land hervorgebracht. Die Sterne hätten sich aus Zusammenballungen in den Wassern oberhalb des Firmaments gebildet. In den Planetensphären sah man eigene Intelligenzien am Werk.⁴² So wurde die griechische Astronomie auf dem Umweg über die Araber zur Grundlage für die mittelalterliche Sternkunde,⁴³ mit der sich dann Kopernikus (1473-1543), Kepler (1571-1630) und Galilei (1564-1642) auseinandersetzen. Ihre umwälzenden Entdeckungen und Lehrmeinungen eröffneten in der Geschichte der Astronomie den Kampf um das heliozentrische Weltbild.

Die Gestirne sind aber nicht allein deswegen beobachtet worden, weil man unmittelbar einen praktischen Nutzen aus ihnen ziehen wollte, sich nach ihnen auf dem Meer und im Gelände orientieren oder nach ihnen die Zeit bestimmen konnte, um zum Beispiel die Arbeit an Kanälen und Dämmen anzuordnen oder Steuern und Abgaben aller Art einzutreiben, sondern ebenso interessant erschien es den Völkern, die Wesensart von Sonne, Mond und Sternen zu ergründen. Und dabei hat gerade der Mond wegen der augenfälligen Wandelbarkeit seiner Gestalt, seiner Größe,

seiner Farbe und Helligkeit, aber auch wegen seiner Wanderung am Himmel am meisten zur Mythenbildung angeregt.⁴⁴

Wenn man sich mit den kulturgeschichtlichen Ansichten über Himmelskörper vertraut machen will, stößt man allerdings auf manche Schwierigkeiten. Man hatte in früheren Zeiten, als die Trennung des Menschen von der Natur auf Grund der technischen Entwicklung erst ihren Anfang nahm, ein ganz anderes Verhältnis zur Umwelt – und damit auch zu den Gestirnen. Sie wurden mit Seelen begabt vorgestellt. Durch diese »All-Beseelung« von Dingen und Erscheinungen verschmolz die Welt zu einem mythischen Ganzen, dessen einzelne Glieder als Verkörperung oder Äußerung bestimmter Mächte auftraten, mit denen man sich auseinanderzusetzen hatte.⁴⁵ So wurde auch der Mond als ein lebendiges Wesen gedacht; damit einher gehen seine Vergöttlichung und Personifizierung. Diese personifizierte Welt-Anschauung und die mit ihr verbundenen Mythen und Erzählungen haben eine geschichtliche Entwicklung durchlaufen. Man suchte mit einer Vielfalt von Bildern und Vorstellungen die verschiedenen Aspekte der Wirklichkeit so umfangreich wie möglich zu erfassen. Zwar hat man schon in alter Zeit Natur und Himmel sehr genau beobachtet, dennoch gab es eine scharfe Trennung zwischen belebt und unbelebt, Himmel und Erde in den alten Weltbildern nicht. Was auf der Erde vorhanden war, glaubte man am Firmament wiederzufinden. Mythisches verband sich mit exakter Natur- und Himmelsbeobachtung. Die »Entgöttlichung« der Gestirne ist schließlich das Verdienst der Griechen. Zwar gab es auch bei ihnen zahlreiche mythische Vorstellungen, aber neben und getrennt von ihnen bahnte sich eine ganz neue Entwicklung an: Die Himmelsgestirne wurden als materielle Körper angesehen und nicht mehr als Götter. Sie errichteten damit das Fundament der modernen Himmelskunde.⁴⁶

Will man die ältesten Spuren von der Auseinandersetzung des Menschen mit den Gestirnen, insbesondere mit dem Mond, finden, muß man weit zurückgehen, nämlich bis zu den Jägern der Altsteinzeit. Felszeichnungen, wie sie z. B. in der Höhle La Mouthe und in der südwestfranzösischen Höhle Lascaux zu finden sind und deren Alter man auf 10.000 bis 30.000 Jahre schätzt, erwecken den Eindruck, als seien sie mit Mondsymbolen versehen. Man weiß, daß bestimmte Tiere mit spezifischen Himmelskörpern in Verbindung gebracht wurden. Als irdische Repräsentanten wurden diese Tiere häufig dargestellt und verehrt, die Vorgänge am Himmel schienen auf der Erde ihre Entsprechung zu haben. So zeigt die erste Zeichnung einen Bison, dessen Hörner, in seltsam verdrehter Perspektive dargestellt, eindeutig an die Sichel des zu- und abnehmenden Mondes erinnern. Sollte der Bison den Eiszeitmenschen eine Art »Mondtier« gewesen sein? Möglich, denn auch spätere Zeichnungen zeigen dieselbe Darstellungsweise des Bisons. Die Malerei in der »Grotte de Lascaux« zeigt den Bison in ein besonderes Kultgeschehen eingebunden: Ein Bison mit »Mondsichelhörnern« nimmt ein Strichmännchen in Angriff, dessen Seele in Form eines Vogels sich auf eine Jenseitsreise zum Herrn der Tiere aufschwingt (vorweggenommen sei an dieser Stelle die antike pythagoreische Vorstellung vom Mond

als Aufenthaltsort der Toten bzw. derer Seelen). So scheint der Mond schon in der Ur- und Frühgeschichte als kosmisches Symbol des allgemeinen Werdens und Vergehens gegolten zu haben. Eine ganze Reihe weiterer Darstellungen bringt den Mond in Zusammenhang mit Fruchtbarkeit, Schwangerschaft, Geburt, mit der Frau überhaupt. So stehen manchmal Biondarstellungen auffällig dicht neben denen schwangerer Frauen. Ein Relief zeigt besonders schön, wie eine Schwangere das halbmondförmige Bisonhorn mit der einen Hand hochhebt, während die andere auf ihrem gewölbten Leib ruht. So mag hier ein Zeugnis für den weitverbreiteten Glauben an den Zusammenhang zwischen kosmischem und irdischem Geschehen, zwischen Mond und Fruchtbarkeit vorliegen.

Eine der ältesten Siedlungen von Ackerbauern entdeckten Archäologen im Süden der heutigen Türkei. Sie liegt etwa 50 km südlich von Konya auf der Anatolischen Hochebene und heißt Çatal Hüyük. Die bisher erforschten Siedlungsschichten stammen aus der Zeit zwischen 6500 und 5700 v. Chr. Der Ackerbau, der die Lebensweise der Menschen allmählich völlig veränderte und die ökonomischen Grundlagen für die alten Hochkulturen schuf, bewirkte offenbar auch eine Wandlung der Mythen und des Weltbildes. Man kann annehmen, daß dabei schon früh die kosmischen Vorgänge mit Saat und Ernte in Verbindung gebracht wurden. Den Mond, der starb und wiederkehrte, hat man nun wohl noch stärker als Sinnbild für Wachsen und Vergehen, Leben und Tod empfunden. Manche der entdeckten Häuser hatte man zu eindrucksvollen Kultstätten ausgestattet, deren Wände mit Stierköpfen, Stierhörnern in Mondsichelform und verschiedenen Gottheiten geschmückt waren, den Zyklus von Schwangerschaft, Geburt, Werden, Tod und Vergehen darstellend.

Mit der Ausbreitung der Landwirtschaft gewannen solche Vorstellungen immer größeres Gewicht. Die Beziehungen des Stieres zum Mond, zu Fortpflanzung und Fruchtbarkeit werden dabei immer deutlicher. Vor allem aus der Bronzezeit stammen zahlreiche Stier- und Mondsymbole aus Ton und Bronze. Damit einher ging die genauere Beobachtung des Wetters. Dieses glaubte man häufig vom Mond abhängig. So gibt es Darstellungen von Wettergottheiten, die deutlich mit einem Halbmond gekennzeichnet sind. Aus Peru stammt die Wiedergabe eines Donnergottes, der ein Gewitter zur Erde schickt, im Haar einen Halbmond tragend. Ebenso aufschlußreich sind altmexikanische Darstellungen des Mondgottes, aus dessen Stirn eine Sichel wächst, von der die Fluten herabströmen. Der Gott ist hier als Greis mit Hakennase und fast zahnlosem Mund wiedergegeben, da er den alten Mond verkörpert. Der neue Mond entsteht erst aus dem alten, in dem er sich noch verbirgt. Wenn sich die Neugeburt am Himmel vollzieht, gewittert und regnet es – daher die Wasserfluten aus der Sichel.

2.1. Wie der Mond ans Firmament gelangte – eine Aitiologie des Mondes

Um die rätselhafte Herkunft des Mondes ranken sich unendlich viele Geschichten. Hundert Bücher könnten damit gefüllt werden, und man wäre noch nicht am

Ende. Wandert man jedoch durch die Vorstellungswelten der Völker, dann läßt sich feststellen, daß bestimmte Grundformen der Entstehungs- und Herkunftsmythen – natürlich in Varianten – immer wiederkehren.

Die Geschichten vom Ursprung des Mondes sind stets mit den Schöpfungsmythen der Welt verbunden. Grundsätzlich können diese in drei Komplexe eingeteilt werden. Der erste schildert folgende Ausgangssituation: Himmel und Erde und zumeist auch alle Dinge an und auf ihnen – mit Ausnahme von Sonne und Mond (nur wenige Varianten sprechen davon, daß die Sonne schon den Tag erhellt) – waren bereits vorhanden, doch alles lag noch im Dunkel; der Welt mangelte es an ausreichend Licht.

In diesem Zusammenhang wird die Herkunft und Entstehung des Mondes mit dem Wirken und Werken von Gottheiten oder Kulturheroen in Verbindung gebracht.

So berichtet z. B. ein estnisches Märchen, daß Altvater schon die Welt erschaffen hatte, sie aber noch nicht vollkommen war, denn tiefe Finsternis deckte Himmel und Erde ein, sobald die Sonne untergegangen war. Der Schöpfergott sah diesen Mangel und gebot dem Ilmarinen, dem großen Schmied, Bestirner des Himmels, dafür Sorge zu tragen, daß es fortan auch in den Nächten auf Erden hell sei. So trat Ilmarinen hin zu seiner Esse, wo er vordem schon das Himmelsgewölbe geschmiedet hatte, nahm viel Silber und goss daraus eine gewaltige runde Kugel, überzog sie mit dickem Gold, setzte Feuer hinein und hieß sie nun ihren Wandel am Himmel beginnen.⁴⁷

Die Indianer Nordamerikas führen die Entstehung des Mondes auf das Wirken des Erddoktors, des Makais, zurück, der das Wasser in eine Schüssel goß, es zu Eis erstarren ließ und den Eisblock schließlich nach Osten warf, wo er an den Rändern von Erde und Himmel niederfiel und zum Mond wurde.⁴⁸

Nach hinduistischer Auffassung gleicht der Weltleib einem mit Milch gefüllten Butterfaß. Der Mythos besagt, daß in unendlicher Arbeit der Weltberg, der den Kosmos durchragt, wie ein Quirl herumgewirbelt wurde, bis die Milch des Lebens gebuttert war und dabei einen Unsterblichkeitstrank, das sogenannte Amrita, abgesondert hatte. Als Quirlstab diente der Berg Mandara, dessen Fundament die kosmische Schildkröte Kurma bildet. Die Weltenschlange wurde zum Quirlstick, der sich um den Berg schlang. An der einen Seite zogen die Götter, an der anderen die ihnen feindlichen Dämonen, die Asaras. Bei dieser Quirlung des Weltmeeres nun erhob sich der Mond aus dem Meer, um den Göttern als strahlende Trinkschale für das Unsterblichkeitselixier Amrita zu dienen; gleichzeitig soll das sanfte Licht der Nacht aber auch der Welt der Pflanzen und Tiere, nachdem ihre Lebensfluiden am Tag von der verzehrenden Sonne ausgetrocknet werden, Erfrischung und Labsal spenden.⁴⁹

Eine andere kulturgeschichtliche Vorstellung führt die Herkunft des Mondes auf die Transformation eines Gottes oder Heros in das Gestirn zurück; seltener werden dabei Tiere oder Dinge aus der Natur als sein Ursprung angenommen. Eine Sonderstellung in diesem Komplex nimmt dabei die Variante ein, die den Mond als

Abkömmling des ersten Menschenpaares auf Erden ansieht.

In der aztekischen Mythologie heißt es, daß die beiden Kaziken von Sogamoso und von Ramiriqui, nachdem sie die Menschen geschaffen hatten, selbst zum Himmel hinaufgestiegen sind, um als Sonne und Mond der Welt zu leuchten.⁵⁰

Die chinesische Mythologie kennt eine kleine Fee, die Tochter des Kaiservaters, die ihre beiden Augen geopfert hat, um der Welt Sonne und Mond zu schenken.⁵¹

Die Mythologie der Kabylen z. B. erwähnt die Entstehung des Mondes aus dem kranken Auge eines Ochsen, das die erste Mutter der Welt ihm entfernte.⁵²

In der argentinischen Mythologie ist davon die Rede, daß es einst nur einen Mann und eine Frau gab, die mit einem Zwillingsspärchen schwanger gewesen war. Als ein Jaguar die Frau erlegt hatte, kamen die Kinder aus dem Bauch heraus und retteten sich mit einem großen Sprung zum Himmel hinauf. Der Junge verwandelte sich in die Sonne, das Mädchen wurde der Mond.⁵³

Der zweite Komplex der Ursprungsmythen vom Mond variiert obig genannte Ausgangssituation: Die Welt war noch so jung, daß weder Sonne noch Mond am Himmel standen. Von einer völligen Finsternis ist hier dennoch selten die Rede, und das Leben der Menschen auf der Erde verläuft in ganz normalen Bahnen.

Ein Teil dieser Geschichten berichtet von der Entstehung von Sonne und Mond aus Menschen, die sich aus den verschiedensten Gründen in diese Gestirne verwandelten und ihren Platz am Himmel einnahmen. Der andere Teil sieht den Mond als bloße Laterne, als reinen Lichtspender, der auf unterschiedlichste Weisen an das Himmelszelt gelangte, um der Nacht die Finsternis zu nehmen.

So berichtet z. B. ein Mythos aus Alaska, daß einst ein Ehepaar lebte, das sich so sehr stritt, daß die Frau ihrem Mann davonlief. Der Mann aber wollte nicht von ihr lassen und folgte ihr unaufhörlich, und so liefen sie bis zum Himmel, wo sie schließlich als Sonne und Mond ihren ewigen Lauf fortsetzten.⁵⁴

Die Bewohner der Molukken-Insel Ceram erzählen sich die Geschichte des jungen Mädchens Rabie, in das sich Tuwale, der Sonnenmann, verliebte. Aber da sich ihr Clan weigerte, ihm Rabie zur Frau zu geben, raubte er sie, indem er die Geliebte an den Wurzeln eines Baumes in die Erde versinken ließ. Bevor sie verschwand, rief sie ihrer Mutter zu: »Es ist Tuwale, der mich holt. Schlachtet ein Schwein und feiert ein Fest, denn ich sterbe jetzt. Wenn nach drei Tagen Abend wird, schaut alle nach dem Himmel, denn dort werde ich euch als Licht erscheinen.« Man befolgte Rabies Anweisungen, und nach drei Tagen erschien zum ersten Mal der Mond.

Die nordamerikanische Mythologie erzählt, daß in früheren Zeiten in einem Dorf ein Geschwisterpaar lebte, das ein inzestuöses Verhältnis unterhielt. Als beide ihrer Situation gewahr wurden, flüchteten sie aus Scham aus dem Dorf. Sie wurde zur Sonne, er verwandelte sich in den Mond, so daß beide sich ob ihres entgegengesetzten Laufes nie mehr sehen mußten.⁵⁵

Ein kassaidischer Mythos weiß von Kadifukke, dem Gestirnfänger, zu berichten, der den Mond, der als bloße Laterne fungiert, fing, um ihn als Hochzeitsgeschenk für seine Braut, einer Tochter des Schöpfergottes, seinem Schwiegervater anzubieten.

Dieser nahm ihn an und befestigte ihn am Himmelszelt, von wo er seitdem sein sanftes Licht auf die Erde strahlt.⁵⁶

Und schließlich berichtet noch ein relativ kleiner Teil der Ursprungsmythen davon, wie Sonne und Mond einst unter den Menschen auf der Erde lebten und erst viel später ihren Platz am Firmament einnahmen.

In der brasilianischen Mythologie ist davon die Rede, wie Sonne und Mond, als sie noch unter den Menschen lebten, von diesen an den Himmel verbannt wurden, weil die Sonne zu große Hitze verbreitete und der Mond mit seiner Helligkeit den Menschen den Schlaf raubte. So wurde beiden aufgetragen, ihr weiteres Dasein weit weg am Himmelszelt zu verbringen und niemals zusammen am Firmament zu erscheinen.⁵⁷

Eine Sonderstellung unter den Schöpfungsmythen aber nimmt die jüdische Mythe ein, denn sie weist dem Licht des Nachtgestirns eine ganz besondere Bedeutung zu: Nach den ersten göttlichen Ratschlüssen sollte die Sonne die einzige Beleuchtung der Erde sein, aber der Geist Gottes sah voraus, daß die blinden Sterblichen die Sterne vergöttern würden. Wenn die Sonne das einzige Licht sein wird, dachte Gott, wie wird man den Irrtum der Sterblichen zerstreuen können? Darum gab er dem Mond die Regierung der Nacht.

Wiewohl der Mensch seit jeher versucht hat, sich die ihm fremden und unverständlichen Naturerscheinungen und Naturkräfte, von denen er sich abhängig fühlte, auf die unterschiedlichsten Weisen verständlich zu machen und in einen Zusammenhang mit der eigenen Existenz zu bringen, so verschieden die lunaren Entstehungs- und Herkunftsmythen in ihren Varianten auch sein mögen, sie alle bringen eines zum Ausdruck: das Staunen des Menschen über die Vollkommenheit und Schönheit der Welt, in der er lebt.

2.2. Exkurs: Sonne und Mond im Denken der Völker

»Wie auf Erden, so im Himmel« oder »Die Familie des Himmels« ließe sich dieses Kapitel ebenso überschreiben. Ein Kapitel menschlicher Wahrnehmungen, Projektionen und Phantasien: Die als beseelt gedachten Himmelskörper Sonne und Mond durchlaufen in der Gedankenwelt der Völker ein irdisches Leben mit all seinen Facetten. Als Paar, als Freunde, als Feinde oder als Gegner haben Sonne und Mond kein einfaches Leben. Ein Himmelsdrama, mit der Sonne als dem anderen Protagonisten, das alles bietet: zärtliche Liebe, rasende Eifersucht, blutige Rache, vergebliches Zueinanderfinden, mörderische Rivalität, eheliche Mißhandlung, Fremdgeherei, Entführung, Kindstötung. Das Spektrum zeigt auch die Unleidlichkeiten eines alten Ehepaares, die Trickereien zwischen Geschwistern, den offenen Bruderhaß, den verstoßenen Inzest.

In Persien ist der Mond ein Verführer, der die Sonne mit seinen häufigen Besuchen belästigt. Dabei kommt es zu bösen Auseinandersetzungen: Die Sonne blendet den Mond, indem sie ihm ihre gleißenden Haare in die Augen wirft, worauf der Mond ihr

wutentbrannt Nadeln ins Gesicht schleudert. Seitdem ist es unmöglich, der Sonne direkt ins Gesicht zu schauen, denn ihre Strahlen sind die Nadeln, die sie voller Schmerz auf ewig tragen muß. Nach dem mystischen Dichter Farid ad-din Attar aus dem 13. Jahrhundert kann der Mond, wenn er sich der Sonne nähert, ihren Glanz nicht ertragen, weshalb er sich in die Unterwelt stürzt.⁵⁸

In Indien nahm die (männliche) Sonne den (weiblichen) Mond zur Gemahlin und bekam von ihr viele Kinder, die Sterne, geschenkt. Doch eines Tages war der Mond des Ehelebens überdrüssig und betrog die Sonne, die ihn aus Wut darüber in zwei Stücke schlug. Dann tat es ihr leid, und sie gestattete dem Mond, zum Himmel aufzusteigen und sich zumindest für einige Tage in seiner vollen Pracht zu zeigen.⁵⁹

Ein malaiischer Mythos weiß von dem Geschwisterpaar Sonne und Mond zu berichten. Beide hatten noch einen weiteren Bruder, nämlich den Hahn. Als der Hahn eines Tages nicht mehr die Arbeit des faulen Mondes übernehmen wollte, schleuderte dieser ihn aus Wut auf die Erde hinab. Aus Entrüstung über den zornigen und unverschämten Mond trennte sich die Sonne daraufhin von ihrem Bruder. Seit dieser Zeit kräht der Hahn vor Freude bei Sonnenaufgang, doch sobald der Mond erscheint, entflieht er angstvoll.⁶⁰

Bei den nordamerikanischen Indianern leben Sonne und Mond in immerwährender Feindschaft. Es gab eine Zeit, da hatte die Sonne noch unzählige Kinder, ebenso wie der Mond, dessen Kinder, die Sterne, noch heute am Himmelszelt stehen. Doch wenn die Sonne mit ihren Kindern ausging, wurde es auf der Erde unerträglich heiß. Um die Sonnenkinder loszuwerden, ersann der Mond eine List: Beide sollten ihre Kinder in den Fluß werfen. Doch während die Sonne ihren Teil der Abmachung einhielt, warf der Mond nur Kieselsteine in das Wasser. Als die Sonne den Betrug durchschaute, griff sie den Mond an. Seit dieser Zeit gehen sich die beiden am Himmel aus dem Weg.⁶¹

Besonders in Deutschland steht die Beziehung zwischen Sonne und Mond unter dem Aspekt der unglücklichen Liebe. Da sie bei Tag, er bei Nacht leuchtet, können sie nur selten zueinander kommen; dieses ist dann die Zeit der Finsternisse. Beide verzehren sich vor Liebe nacheinander, und das spiegelt ihr Erscheinungsbild wider: Während die Sonne blutige Tränen weint und schließlich blutrot untergeht, nimmt der Mond aus Kummer und Trauer so viel ab, bis er zur kleinsten Sichel wird; und erst wenn er erneut Hoffnung schöpft, nimmt er wieder zu.⁶²

Einem Mythos aus Papua-Neuguinea zufolge waren Sonne und Mond Brüder. Jeder von ihnen hatte dreißig Ehefrauen, doch der Mond wollte auch noch eine der Frauen seines Bruders. Also packte er einfach seine Auserwählte und schlief mit ihr. Die Sonne, die früher nach Hause kam und beide im Bett überraschte, trennte sich daraufhin in großem Streit vom Mond. Beide konnten ihre tiefe Feindschaft nie beenden, und so geht seitdem die Sonne im Osten, der Mond im Westen auf.⁶³

In der Karibik, bei den Eskimos und in Brasilien ist das Verhältnis von Sonne und Mond durch eine inzestuöse Beziehung getrübt. Als die Sonne ihren unbekanntesten Liebhaber, der sich jede Nacht heimlich zu ihr schleicht, durch ein Zeichen markiert,

um ihn am Tage identifizieren zu können, bemerken beide mit Entsetzen, daß sie sich des Inzests schuldig gemacht hatten. Aus Scham darüber fliehen beide nun seitdem voneinander, und der Mond muß bis auf den heutigen Tag seine Markierungen, für uns alle als Mondflecken sichtbar, zur Schau tragen.⁶⁴

Eine seltene Variante der Sonne-Mond-Beziehung erzählt ein deutsches Märchen: Die Sonne ist die Mutter des Mondes. Obwohl Mutter Sonne ihrem Sohn Kleinermond verboten hatte, allein über das Himmelszelt zu ziehen, stahl sich dieser eines Nachts heimlich auf seinen Wolkenfreunden reitend davon. Doch die Sterne lachten ihn wegen seiner augenscheinlichen Schwäche aus. Ob er denn nicht selber laufen könne, verspotteten sie ihn, und um es ihnen zu beweisen, stieg er von seinen Wölkchen herab und lief hinter den Sternen her, sie zu fangen. Schließlich war er so müde, daß er sich ausruhen mußte. Er setzte sich nieder und hielt nach seinen Wölkchen Ausschau, damit sie ihn wieder aufsammeln sollten. Doch keines der beiden ließ sich sehen. Nun verlangte er vom Kleinen Bären, ihn nach Hause zu tragen. »Nein«, brummte dieser, »unartige kleine Jungen, die sich mit den hübschen Sternen zanken, trage ich nicht. Sieh nur selbst zu, wie du nach Hause kommst!« Kleinermond wurde daraufhin so wütend, daß er dem Kleinen Bären nachlief. Als er ihn zu fassen bekam, schlug er auf ihn ein. Da kam gerade der Große Bär vorbei, und als er diese Ungerechtigkeit sah, schlug er Kleinermond links und rechts so heftig auf die Wange, daß diese kugelrund anschwellen. Weinend schlich Kleinermond nach Hause und legte sich ins Bett. – Das Märchen schließt mit einer Nutzenanwendung: »So geht es Kindern, wenn sie nicht folgen.« So dient das Märchen nicht nur als Warnung für alle ungezogenen Kinder, sondern erklärt zugleich, warum der Mond manchmal »rund wie ein Kürbis« ist.⁶⁵

Die kleine Auswahl mag genügen, um eines zu verdeutlichen: Bei den »Sonne und Mond«-Mythen handelt es sich durchwegs um aitiologische Erzählungen, die alle mit Sonne und Mond in Zusammenhang stehenden Naturerscheinungen erklären. Das immerwährende scheinbare »Hintereinanderherlaufen« von Sonne und Mond, die Mondphasen wie die Finsternisse finden ebenso im Gedankengut der Völker ihre Erklärung wie auch die Tatsache, daß die Kinder des Mondes, also die Sterne, bis auf den heutigen Tag am Himmel zu sehen sind, während die Sonne ihre Bahn ganz allein ziehen muß.

Tendenziell werden dabei dem Mond die weitaus schlechteren Eigenschaften zugeschrieben. Als dem Regenten der Nacht – und das mag wohl der entscheidende Punkt sein – unterstellt man ihm List und Tücke, Falschheit oder gar Boshaftigkeit. Ein durch und durch ungutes Gestirn, das dem Menschen lange Zeit Angst einflößte.

Bei einem Vergleich der »Sonne und Mond«-Mythen fällt indes auf, daß die beiden Gestirne in ihrer gegenseitigen Beziehung mit verschiedenem Geschlecht belegt werden, und zwar bei den einzelnen Völkern nicht in derselben Weise, sondern, wie aus dem Griechischen Helios und Selene gegenüber dem Deutschen Sonne und Mond hervorgeht, verschiedenartig. Dieses Schwanken des grammatischen Geschlechtes kann man nicht zuletzt auf die Zone und die Lage des Landes, aus

dem der entsprechende Mythos stammt, zurückführen; im Süden herrscht die männliche Gestalt der Sonne, im Norden dagegen die des Mondes vor. Dies erklärt sich unter anderem daraus, daß im Süden die Sonne das verbrennende Gestirn des Tages ist, also entsprechend einem gefürchteten, strengen Gott gleichgesetzt wird; der Mond aber stellt die erlösende Göttin der Nacht dar, die die Menschen vor der alles versengenden Hitze des Tages errettet; sie ist zur mütterlichen »Frau Luna« geworden. Im Norden hingegen ist die Sonne das linde Gestirn gegenüber dem klirrend eisigen Mond, der als Beherrscher der schier endlos langen Winternächte in Erscheinung tritt.⁶⁶

2.3. Zum Erscheinungsbild des Mondes – Mondflecken, Mondphasen und Mondfinsternisse im Spiegel kulturgeschichtlicher Vorstellungen

»Als gestern der Mond aufging, währte ich, daß er eine Sonne gebären wolle: So breit und trüchtig lag er am Horizonte. Aber ein Lügner war er mit seiner Schwangerschaft; und eher noch will ich an den Mann im Monde glauben als an das Weib. Freilich, wenig Mann ist er auch, dieser schüchterne Nachtschwärmer. Wahrlich, mit schlechtem Gewissen wandelte er über die Dächer. Denn er ist lüstern und eifersüchtig, der Mönch im Monde, lüstern nach der Erde und nach allen Freuden der Liebenden. Nein, ich mag ihn nicht, diesen Kater auf den Dächern! Widerlich sind mir alle, die um halbverschlossene Fenster schleichen! Fromm und schweigsam wandelt er hin auf Sternen-Teppichen: – Aber ich mag alle leisetretenden Mannsfüße nicht, an denen auch nicht ein Sporen klirrt. – Jedes Redlichen Schritt redet; die Katze aber stiehlt sich über den Boden weg. Siehe, katzenhaft kommt der Mond daher und unredlich.«

Selten ist jemand dem sich wandelnden Gestirn der Nacht so feindselig gegenübergestanden wie hier Friedrich Nietzsche im »Zarathustra«. ⁶⁷ Vielmehr ist man ihm mit Vorsicht, sogar mit Ehrfurcht begegnet, und häufig fühlte man sich der launenhaften, wandelbaren Luna sogar verbunden. Die Geschichten der Völker spielen mit ihr. Die dunkle und die helle Scheibe, die beiden Sichel und die Flecken, das Anwachsen und das Abnehmen, das Herlaufen hinter oder vor der Sonne gaben Anlaß zu allerlei Spekulationen und bewegten die Phantasie der Menschen über Jahrhunderte hinweg.

Seit der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. war den griechischen Philosophen klar geworden, daß der Mond kein Eigenlicht besitzt, sondern sein Leuchten allein der Sonne verdankt. Anaxagoras schlußfolgerte daher, der Mond müsse aus einer dunklen erdartigen Substanz bestehen. Das war ein großer Fortschritt gegenüber der älteren Annahme, daß der Mond wie Sonne und Sterne ein feurig leuchtender Körper sei, dessen Materie mit den elementaren Mischungen der Erds substanz nicht verglichen werden könne. Anaxagoras erklärte auch, daß die Mondoberfläche teils eben, teils gebirgig sei, und wie Demokrit begründete er die Mondflecken aus dem

Schatten der Berge und Täler. Doch Anaxagoras vermochte sich mit seiner Erkenntnis nicht durchzusetzen. Stattdessen glaubte man Aristoteles und seiner Schule, die den Mond für eine Mischung aus Äther und Luft hielten, und den Stoikern, die lehrten, er bestünde aus einem Gemisch von Feuer und Luft. Sie führten die Entstehung der dunklen Flecken auf die plötzlichen Bewegungen der Mondluft zurück; denn wie das Meer bei völliger Windstille plötzlich in Unruhe gerate und die Farbe des Wassers ändere, so nehme auch die dem Feuer beigemischte Luft auf dem Mond infolge plötzlicher Erregung eine schwarze Farbe an. Die späteren Stoiker sehen die Mondflecken als mit Schmutz vermengte schwarze Luftteile, die der Mond, dessen Funktion vor allem von Poseidonios als Filter des Weltalls – er bezeichnet ihn als die Leber, die Sonne als das Herz des Kosmos – betont wurde, nicht völlig zu resorbieren vermag. Empedokles gar betrachtete den Mond lediglich als reine Spiegelung des Sonnenlichts, eine Lehre, die in den Mondflecken das Spiegelbild des irdischen Ozeans und der Erdgebirge erkennen wollte. Gegen diese Lehrmeinungen trat dann Plutarch. In seiner Schrift »De facie in orbe lunae – Über das Gesicht, das in der Mondscheibe sichtbar ist« verteidigt er scharfsinnig die Erdnatur des Mondes. Seine Flecken deutet er als mit Wasser gefüllte Schluchten und Senken, die infolge des Schattenwurfes hoher Berge dunkel erschienen. Noch heute heißen die Mondflecken »Mare«, obwohl auf dem Mond kein Wasser vorhanden ist.

In der Phantasie der Völker haben die auffallenden Flecken des Mondes unterschiedliche Deutungen erfahren. Allgemein sind Erzählungen, die das Aussehen des Mondes erklären, dadurch geprägt, daß er als Gottheit, als Widerpart der Sonne, als Wohnsitz von Geistern, als Gegenwelt zur Erde oder gar als Verbannungsort gesehen wird.⁶⁸ Ein Großteil dieser aitiologischen Erzählungen glaubt in den Mondflecken menschliche oder tierische Gestalten festgehalten, seltener werden sie als Male vorausgegangener Taten gedeutet.

Die sogenannten Entrückungssagen berichten dementsprechend, wie der »Mann«, seltener begegnet man einer »Frau« oder auch »Kindern«, »in den Mond« kam. Häufig ist der Gedanke anzutreffen, die Mondflecken stellten Menschen dar, die Wassereimer tragen. Eine alte norwegische Geschichte erzählt von Mundilfari, dessen Kinder so klug und strahlend schön waren, daß er den Jungen Mond und das Mädchen Sonne nannte. Das erzürnte die Götter, und sie entführten die Kinder in den Himmel, wo das Mädchen als Kutsche der Sonne arbeiten und der Junge den Mond auf seiner Bahn begleiten mußte. Aus Traurigkeit über den Verlust seiner Schwester entführte der Junge zwei Kinder, Bil und Hjuki, als sie Wasser aus einem Brunnen schöpften. Mit ihren Wassereimern kann man die beiden noch heute im Antlitz des Mondes sehen.⁶⁹

Eine japanische Legende der Insel Miyako berichtet davon, wie Sonne und Mond einst beschlossen, den Menschen Unsterblichkeit zu schenken. Aus diesem Grund schickten sie einen Boten mit zwei Eimern zur Erde, in denen sich zum einen das für die Menschen bestimmte Wasser des Lebens befand, und zum anderen das für jene seelenlosen Wesen vorgesehene Wasser des Todes, die die Schlangen verkörpern.

Als sich der Bote unterwegs ausruhen wollte, kam eine Schlange angekrochen und stieß den Eimer mit dem Wasser der Unsterblichkeit um. Der Bote bemerkte es zu spät, und in seiner Verzweiflung darüber beschloß er, das Wasser des anderen Eimers über die Menschen zu gießen – seitdem sind die Menschen sterblich. Zur Strafe für dieses Unglück verurteilte man ihn dazu, mit seinem Joch und den beiden Eimern auf dem Mond zu bleiben.⁷⁰

Dieses Motiv ist auch in einer Legende von den Ryukyu-Inseln verarbeitet. Weil die Sonne auf ihren Gemahl, den Mond, wegen seines hellen Lichtes neidisch war, stieß sie ihn zur Erde hinab, wo er mitten in einen Sumpf fiel. Ein zufällig vorbeikommender Bauer sah das vom Himmel gestürzte Häufchen Unglück. Er setzte sein Schulterjoch ab und begann, den Mond mit dem Wasser aus seinen Eimern zu säubern. Zurück am Himmel, stellte der Mond fest, daß er nicht mehr so hell glänzte wie zuvor, und lud den Bauern als Belohnung ein, zu ihm heraufzukommen und bei ihm Wohnung zu nehmen. Seitdem sieht man den Bauern mit seinen Eimern auf dem Mond, wie er diesen unermüdlich putzt.⁷¹ Mit einem Joch und zwei Eimern auf dem Mond zu sitzen, kann also bald eine Strafe, bald eine Belohnung sein ...

Belege für die Vorstellung von Wasserträgern auf dem Mond finden sich außerdem in Irland, Schweden und Deutschland, in Neuseeland, Sibirien und auf Samoa sowie an der nordamerikanischen Pazifikküste.⁷² Der Eimer Wasser dürfte sich auf den Glauben beziehen, daß der Mond einen Einfluß auf alle Wasser der Erde ausübe und daß er es sei, der das Regiment über den Regen führe. Diese verbreitete Vorstellung, daß der Mond Feuchtigkeit enthält und Tau und Regen verursacht, findet sich bereits in der Antike und dürfte auf die vereinzelt dastehende Schilderung bei Martial zurückgehen. Eine ähnliche Vorstellung hat wohl auch die manichäische Auffassung, nämlich den Mond als Gemisch aus Wasser und Wind zu sehen, veranlaßt. Julianus von Laodikea erklärt die Feuchtigkeit der Monds substanz aus seiner Bewegung in der erdnächsten Sphäre, deren sehr feuchte Luft stets windartig bewegt werde; der Mond empfangen aufgrund seiner Natur die Abflüsse aller Gestirne und nehme teil an den Winden und Ausdünstungen, die von der Erde heraufkämen. Daher beziehe er all seine Feuchtigkeit und sei wohl gemischt. So erkläre sich die dominierende Stellung des Mondes und sein Einfluß auf die irdische Welt.⁷³

Ein ausschreitender Mann auf dem Mond mit einem Bündel Reisig auf dem Rücken erscheint erstmals in einem Gedicht von Alexander Neckam im 12. Jahrhundert. Damit beginnt eine breite Tradition von Entrückungssagen, in denen ein Frevler wegen des Verstoßes gegen ein religiöses Gebot auf den Mond gebannt wurde. Sei es aus Hartherzigkeit, Diebstahl oder wegen verbotener Arbeit an Sonn- und Feiertagen: Wer auf dem Mond ist, dient zur Warnung aller Menschen. Seit dem 19. Jahrhundert wird diese Gestalt oft in Verbindung mit der biblischen Geschichte von dem Mann gebracht, der an Sabbat Holz sammelte und auf Gottes Geheiß gesteinigt wurde (4 Mose 15). Während in den meisten Entrückungssagen dieser Art der Mann oder die Frau im Mond anonym bleiben, kennen gerade die Überlieferungen der christlichen und jüdischen Tradition die in den Mond versetzten Personen ganz

genau: So kniet dort bis heute der heilige Georg und spielt auf seiner Geige, weil er trotz der Begegnung mit einem Priester, der gerade die Sterbesakramente erteilte, sein Geigenspiel nicht unterbrach;⁷⁴ in Ungarn sagt man, der Mann im Mond sei Luzifer, den Gott aus dem Himmel geworfen habe, der sich im Fallen aber am Mond festhalten konnte und seither dort lebt,⁷⁵ in Russland, Griechenland, Belgien, Italien, Polen und Estland weiß man in den Mondflecken Kain und Abel zu sehen;⁷⁶ die jüdische Überlieferung berichtet, daß man nicht zu tief in den Mond blicken dürfe, weil man darin die Physiognomie des Feldherrn Josua wahrnehme.⁷⁷ Das Bild vom frevelhaften Mann im Mond ist jedenfalls so populär, daß es sogar als sprichwörtliche Redensart lebt: Ist man jemand leid, so möchte man ihn »auf den Mond schießen«, d. h. man wünscht ihn in weite Ferne.⁷⁸

Wird der Mond als Gottheit angesehen, tritt er als wohlwollende, sogar liebende Macht auf. So berichtet ein Mythos der Insel Nauru, daß der Mond seine Braut auf Erden suchte; er nahm sie mit zu sich, und seitdem lebt sie dort als Frau im Mond.⁷⁹ In Sibirien weiß man, daß der Mond einst die Bitten eines armen Waisenkindes, es von den Qualen auf Erden zu erlösen, erhörte und es mit sich fortnahm. Von dieser Zeit an lebt es auf dem Mond und ist dort für alle Zeiten sichtbar.⁸⁰ Und auch in Deutschland ist die Spinnerin im Mond ein armes Waisenkind, das seine Aussteuer, weil es tagsüber so hart arbeiten muß, nur nachts im Mondschein spinnen kann. Immer mehr fühlt es sich von dem nächtlichen Gestirn angezogen, denn der Mond, so sagt man, ziehe besonders gerne Mädchenherzen an, weil er selber so unglücklich in seiner unerfüllten Liebe zur Sonne sei. Da er großes Mitleid für alle traurigen Menschenherzen hat, hat er die arme Spinnerin zu sich genommen; noch heute können wir sie dort als Zeichen des Trostes sehen.⁸¹

Neben den menschlichen Gestalten im Mond hat man in die auffälligen Flecken häufig auch Tiere hineingesehen. In Asien, Europa, Afrika und Amerika – überall meinte man, daß die Flecken im Mond einen Hasen darstellen. Eine buddhistische Erzählung aus Kambodscha schildert, wie der als hungriger Brahmane verkleidete Gott Preas Eyrz auf der Erde wandelte und eines Tages einen armen Hasen fragte, ob er ihm einen kleinen Imbiss verschaffen könnte. Und da der Hase so arm war, sprang er kurz entschlossen in einen Kessel mit kochendem Wasser, um sich selbst als Speise für den frommen Wanderer darzubringen. Über diese selbstlose Hingabe ergriffen, malte er das Bild des Hasen auf die Mondscheibe zur Mahnung und Aufforderung für alle Wesen, es dem Hasen an selbstloser Liebe gleichzutun.⁸² In Asien verdankt der Mondhase seine Popularität vor allem dem Buddhismus, der ihn in sein moralisches Lehrsystem einbezog. Wegen seiner vermeintlichen Beziehungen zum Mond nannte man in China den Hasen »den, der den Mond anschaut«. Ein Sprichwort sagt von ihm: »Es gibt nur zwei Geschöpfe, die mit offenen Augen schlafen: den Hasen und den Mond«. Der Hase verzierte auch die Kuchen, die die Chinesen während des großen Mondfestes im Herbst verspeisten.⁸³ Ein anderer südasiatischer Mythos berichtet von einem Hasen, der in einem Mörser das Kraut der Unsterblichkeit stößt, das vom Mond stammt. Als Mörser dient dabei der Neu- oder Dunkelmond, der die

Mondsichel gebiert. Eine andere Variante erzählt, daß der Hase das Lebenskraut auf dem Mond zubereitet und seitdem dort unter dem heilige Cassibaum, einem wahren Lebensbaum, sitzt, dessen Blüten sich am Geburtstag des Mondes öffnen und dessen Rinde alle Krankheiten heilt. Im übrigen belegen Überlieferungen aus Indien, Samoa und Tonga die Vorstellung von Bäumen auf dem Mond, die u. a. für die Mondflecken verantwortlich seien.⁸⁴

Dieselben Flecken, die den Hasen im Mond kennzeichnen, wurden häufig auch als Kröte oder Frosch gedeutet, wie Belege aus China, Nord- und Südamerika, aus der Bretagne und von den Salomon-Inseln beweisen. Aus dem Verhalten der Kröte glaubt man das Wetter vorhersagen zu können, und der Mond gilt gleichfalls als Wettermacher. Häufig wurde die Kröte auch mit Fruchtbarkeit in Verbindung gebracht. In Tirol z. B. existieren Votivgaben, die Kröten mit und ohne Mondsichel darstellen, reiche Nachkommenschaft bewirken und die Geburt erleichtern sollen.⁸⁵ In der Volksmedizin existierte lange Zeit die Vorstellung von der Gebärmutter als einer Kröte, die von Zeit zu Zeit mit Samen gefüttert werde müsse, um leben zu können. So wurde die Kröte in der volkstümlichen Vorstellung zum Ausdruck für jegliches Gebärmutterleiden. Davon zeugen die noch heute zu sehenden Darstellungen von Kröten auf Votivgaben, beispielsweise in der Kapelle zu Altötting. Für andere Völker, wie z. B. die Peruaner, haben diese Flecken die Form von Füchsen oder Jaguaren, in Mexiko und Guatemala sieht man in ihnen Hunde.

Die »Tiere im Mond« haben grundsätzlich eine positive Erklärung erfahren: Sie treten in den Mythen und Erzählungen als Helden, Wundertäter und Kulturbringer auf. Werden dagegen die Mondflecken als Male oder Markierungen erklärt, erscheint der Mond – im wahrsten Sinne des Wortes – als »gezeichnet«.

So ist in Syrien der Mond ein junger, lebenslustiger Mann und die Sonne ein altes Weib, das ihm nachstellt. Am Ende des Mondmonats erfüllen sie schließlich ihre ehelichen Pflichten. Natürlich verpassen sie sich dabei gegenseitig Schläge, und die hinterlassen Spuren, vor allem auf dem Mond.⁸⁶ Bei vielen Völkern, vor allem aber in Südamerika und Afrika, werden die Mondflecken als Markierung des inzestuösen Bruders bzw. der Schwester gesehen, die sich nach dem Entdecken ihrer Schuld in die Gestirne verwandeln.⁸⁷ Bei den Inkas ist die Sonne so neidisch auf den hellen Glanz des Mondes, daß sie ihn mit Schmutz bewirft, der noch heute an ihm haftet.⁸⁸ Eine estnische Aitiologie erklärt die Mondflecken aus dem Versuch des Teufels, den vom Himmelsschmied aus Silber und Gold gefertigten Mond zu verdunkeln, da der helle Schein alle dämonischen Umtriebe auf Erden verhindert.⁸⁹

Steht der Mond so voll und leuchtend am klaren Nachthimmel, ist bei genauem Hinsehen ein dunkler Ring um den Erdtrabanten zu sehen. Auf Papua-Neuguinea erklärt ein alter Mythos dieses Naturphänomen so: In alten Zeiten stand ein großer Mond am Himmel, viel größer als der, der heute zu sehen ist. Das kam so: Eines Tages beschloß der Mond, zur Erde zu reisen. Er kletterte an einem Seil herab, das Himmel und Erde verband. Er kam in ein Dorf, just zu dem Zeitpunkt, als alle Erwachsenen auf den Feldern waren und nur die Kinder auf dem Dorfplatz spielten. Der Mond

tötete einige der Kinder und fraß sie auf. Als die Eltern zurückkamen, konnten sie nicht verstehen, was geschehen war. Das ging viele Male so. Schließlich beschlossen sie, daß ein Mann sich in den Bananefeldern verstecken sollte, um das Geschehen zu beobachten, während die anderen auf die Felder gingen. Voller Entsetzen berichtete der Mann am Abend den Dorfbewohnern, was er gesehen hatte. Tags darauf rüstete sich das ganze Dorf mit Äxten, Speeren und Pfeilen, um den Mond zu töten. Der Mond, der von seinem himmlischen Aussichtspunkt nur die Kinder wie immer auf der Erde spielen sehen konnte, kletterte hinab und wähnte sich unbeobachtet. Da stürzten die Bewohner hervor, zerstörten das Seil, töteten ihn und rissen ihn in kleine Stücke, die sie in der Gegend verstreuten. Von da an herrschte Dunkelheit in der Nacht, und die Menschen waren sehr unglücklich darüber. Schließlich versammelten sich Menschen, Tiere und Vögel, um etwas zu finden, was ihnen in Zukunft leuchten konnte. Aber sie fanden nichts, was dem Mond ähnlich gewesen wäre. Da schlugen die Vögel vor, man könnte doch wenigstens ein Stück von dem alten Mond wieder an den Himmel setzen. Zwei kleine Vögelchen, ein Spatz und ein Pentaung-Vogel, flogen bis zum Himmelszelt und befestigten dort den kleinen Mond. Die ganze Welt war überrascht und glücklich, als sie den Mond wieder am Himmel leuchten sah, wenn es auch nur ein kleines Stückchen des alten war. Seitdem kann man an klaren Nächten einen dunklen Ring um den Mond sehen, der eine Vorstellung davon gibt, wie groß der ursprüngliche Mond einst gewesen war.

Aber auch die unbeständige Gestalt des Mondes hat die Völker seit jeher in ihren Bann gezogen. Jeden Monat ist zu sehen, wie der Mond seinen außergewöhnlichen, niemals endenden Verwandlungsprozeß durchläuft. Er kommt aus dem Dunkel, ein zerbrechlicher Streifen Licht, wächst unmerklich, bis er die volle Größe erreicht, um dann wieder langsam, aber unaufhörlich mit der Nacht zu verschmelzen. Wir fühlen seinen Einfluß auf die Wasser und das Leben auf der Erde, und seine Rhythmen scheinen mit unseren eigenen, verborgensten, geheimnisvollsten verbunden zu sein – denen der Fruchtbarkeit, der Zeugung, des Lebens selbst. Da auf Erden alle Lebewesen ebenfalls einem Prozeß des Wachsens, Alterns und Sterbens unterworfen sind, schien ihr Schicksal durch das Geschick des Mondes vorgezeichnet. Dieser sogenannte astrale Sympathieglaube gipfelt in der Idee einer Entwicklung der irdischen Dinge in Parallele zu der Entwicklung kosmischer Körper. Seine weitreichendsten und kompliziertesten Auswirkungen hat er in der astrologischen Interpretation kommender Ereignisse aus der Natur der Tierkreisbilder und der in ihnen stehenden oder mit ihnen durch Aspekt verbundenen Planeten erreicht. Von der Astrologie wird der Mond als Planet daher besonders eingehend gewürdigt.

So lag es nahe, das eigene Verhalten auf das des Mondes abzustimmen. Was also wachsen und groß werden sollte, mußte bei zunehmendem Mond gesät oder begonnen werden. Wollte man dagegen etwas ausrotten oder verdorren lassen, galt es dafür die Zeit des abnehmenden Mondes zu wählen. Und diese Vorstellung bezog sich auf alle Bereiche des Lebens: Nicht nur die dingliche Natur wollte man damit beeinflußt wissen, sondern auch das Leben von Mensch und Tier, sei es von Krank-

heit oder Tod betroffen, von Schicksalsschlägen, die abgewendet, von glücklichen Wendungen und Ereignissen, die herbeigeführt werden sollen. Schon im 4. Jahrhundert meinte Aristoteles, Austern und Seeigel seien bei Vollmond fleischiger – und die Naturwissenschaft des 20. Jahrhunderts hat ihm das bestätigt. Im »Physiologus«, einem Handbuch der christlichen Natursymbolik, trinkt eine Auster die Strahlen von Sonne, Mond und Sternen, wird dadurch schwanger und gebiert eine Perle.

Auch die Verbindung von Mond und Fruchtbarkeit ist alt und läßt sich in vielen Kulturen nachweisen. Selbst heute noch verbindet man den Mondzyklus mit dem Monatszyklus der Frau und glaubt, der Vollmond zeige die größte Fruchtbarkeit an. Der Prophet Jeremia klagte bitterlich über solchen Glauben und die damit verbundenen Gebräuche: »Siehst du nicht, was sie tun in den Städten Judas und den Gassen Jerusalems? Die Kinder lesen Holz, die Väter zünden das Feuer an, und die Frauen kneten den Teig, auf daß sie der Himmelskönigin Kuchen backen, und fremden Göttern spenden sie Trankopfer mir zum Verdruß« (Jer 7,18 f.). Man vermutet in der »Himmelskönigin« die Fruchtbarkeitsgöttin Astoreth, der man eine starke Verbindung zum Mond zuschrieb. Kuchen wurden der Mondgöttin auch auf dem griechischen Festland, in Ägypten, Indien und China gebacken.

Eine der unzähligen Geschichten, die Mond und Fruchtbarkeit in Zusammenhang bringen, stammt von den Uaupe-Indianern am oberen Amazonas: Der Mond wandert in den mond hellen Nächten, also bei Vollmond, über die Erde und schläft dabei mit möglichst vielen Frauen, was dann die Monatsregel auslöst.⁹⁰ Selbst in England hieß es, der Mond könne eine Frau schwängern und das Ungeborene mit seinen Strahlen füttern. Dieses Ungeborene werde aber nicht richtig entwickelt sein, es werde ein »Mondkalb«.

Die wechselnden Mondphasen haben aber auch abergläubische Furcht erregt und den Erdtrabanten geradezu in Verruf gebracht. Er scheint ja ein kurzlebiges, trügerisches und wankelmütiges Geschöpf zu sein, und dieser Anschein machte ihn schließlich zum Sinnbild der Vergänglichkeit, der Wandelbarkeit und Unstetigkeit. »O Fortuna, velut luna statu variabilis, semper crescis aut decrescis«, heißt es in den »Carmina Burana«. Seine unbeständige Gestalt ist auch Ursprung der sprichwörtlichen Redensart »dem Mond ein Kleid machen wollen«, stellvertretend für »etwas Unmögliches vorhaben«. Bereits in Plutarchs »Convivium septem sapientium« (Kap. 14) findet sich das Märlein vom Monde: Die Mondgöttin Selene bittet ihre Mutter, ihr ein gut passendes Röckchen zu weben, was diese ihr aufgrund der ständig wechselnden Gestalt verweigern muß. – An diesen erzählenden Teil schließt das Märlein seine Nutzenanwendung: Der Gestaltwandel der jungen Selene wird gleichnishaft auf die Unbeständigkeit »maßloser« Menschen übertragen; in Fischarts »Geschichtsklitterung« erfährt die Redewendung dann eine kleine Änderung: »Dem unsteten Mond kann man kein Kleid machen«. Aus Fischarts ad-hoc-Wendung ist ein deutsches Sprichwort geworden.⁹¹

Seinem flimmernden und fahlen Licht, das alles geheimnisvoll verwandelt und dem man die Macht zuschreibt, Spuk- und Geisterwesen hervorzulocken, verdankt

er schließlich seinen Ruf als Verführer und Verleumder, und nicht grundlos wurde er zum Schutzpatron der Zauberei.

Was aber verursacht die Mondphasen?

Die Erkenntnis und Erklärung der natürlichen Ursachen beginnt mit der wissenschaftlichen Feststellung, daß immer ein und derselbe Himmelskörper erscheint, der sein altes und sein neues Licht von der Sonne erhält und durch die verschiedenen Stellungen zur Sonne seine scheinbare Gestalt verändert. Während noch Anaximander den Vollmond und die übrigen Phasen durch Öffnung oder Verstopfung des Ventils in der Mondfelge erklärte und Xenophanes annahm, es gebe unzählige Monde, die immer neu entzündet würden, dürfte die erste wissenschaftliche Erklärung auf Anaxagoras zurückgehen, der nach Eudemos als erster das Vorrücken von Sonne und Mond gegen den Kosmos miteinander verknüpft sein und sein Licht von der Sonne stammen ließ.

Platon, Aristoteles und die Stoiker stimmen nach den doxographischen Meldungen darin überein, daß die Phasen durch den Zusammenlauf des Mondes mit der Sonne und aus der Belichtung durch die Sonne zu erklären sind; auf eben dieselbe Weise würden auch die Finsternisse entstehen.

Die einfache Betrachtung der Mondphasen, die sich im Sprachgebrauch und wohl auch im Volksglauben durch das ganze Altertum gehalten hat, sieht das schmale Licht der zunehmenden Mondsichel als einen neuen Mond, als Neulicht an, der vorhergehende ist im sogenannten »Interlunium« erloschen. Die zunehmende Sichel ist der sich mehrende oder vermehrt werdende Halbmond. Die dritte Phase ist für Griechen und Römer der Vollmond schlechthin; die vierte Phase beschreibt den Zyklus des abnehmenden Mondes. Diese Phasen dienten schon in der Antike zur Abgrenzung einer Zeitspanne von 7 Tagen und des Mondmonats von 28 Tagen, was ja wohl auch die ursprüngliche Bedeutung des Wortes »myne«, »mensis« und »Mond« zum Ausdruck gebracht hat. Die deutsche Bezeichnung des Gestirns knüpft an die Wurzel »ma – messen« an, vom lateinischen »metiri«, wozu »mensis« zu ziehen ist. Während die antiken Sprachen bei ihrer Benennung die Funktion des Mondes als Regler der Zeit in den Hintergrund drängen (»selene« – zu »selas« – betont die Lichtnatur des Mondes), wird gerade sie in den indogermanischen Sprachen besonders herausgehoben.⁹²

Der Mond gab also die erste Möglichkeit zur Einteilung der Zeit, aber die Antwort auf die Frage, wie lange ein Mondmonat nun wirklich dauert, gestaltet sich relativ schwierig. Je nachdem, ob der Mond in Bezug zur Sonne, zu den Sternen, zum Erdäquator oder zur Erdumlaufbahn gesetzt wird, gibt es verschiedene Möglichkeiten, den Lauf des Mondes um die Erde zu messen.

Den sogenannten »siderischen Monat« berechnet man, indem man die Fixsterne zu Bezugspunkten der Berechnung wählt. Er dauert 27 Tage, 7 Stunden, 43 Minuten und 11 Sekunden. Es ist die tatsächliche Zeit, die der Mond für einen Umlauf um die Erde braucht. In einem siderischen Monat allerdings bewegt sich die Sonne auf ihrer Bahn am Himmel um etwa 27° nach Osten; der Mond braucht ganze zwei

Tage, um diese zusätzliche Strecke auszugleichen. Daher beträgt die Gesamtzeit von Neumond zu Neumond bzw. Vollmond zu Vollmond, in welcher der Mond auf die Sonne täglich etwa 12° gutmacht, 29,5 Tage; dies bezeichnet man gemeinhin als einen »synodischen Monat«. Er wird aufgrund der Mondphasen berechnet und dauert genau 29 Tage, 12 Stunden, 44 Minuten und 3 Sekunden. Es gibt etwas mehr als 12 synodische Monate im Jahr. Allgemein nennt man den synodischen Monat auch »Lunation« oder tatsächlich »Mondmonat«. Der »tropische Monat« wird von dem Zeitpunkt an gemessen, an dem der Mond durch die Ebene des Erdäquators läuft, bis zu dem Zeitpunkt, an dem er die gleiche Ebene wieder in der gleichen Richtung durchquert. Dieser Monat wird von der »Internationalen Astronomischen Vereinigung« als Grundlage jeder Berechnung benutzt. Er dauert 27 Tage, 7 Stunden, 43 Minuten und 5 Sekunden. Der »anomalistische Monat« schließlich bezeichnet die Zeit zwischen Perigäum und Perigäum – wenn also der Mond der Erde jeweils am nächsten ist – und wird auf 27 Tage, 13 Stunden, 18 Minuten und 33 Sekunden festgelegt.⁹³ Nichtsdestotrotz sind auch die Zahlenangaben für jeden Monatstypus nur Näherungen, da die Bewegungen der Planeten und ihrer Satelliten nie gleichförmig ausfallen. Die Bewegungen des Mondes um die Erde und des Erde-Mond-Systems um die Sonne verändern sich laufend und machen die Zeitmessung entsprechend schwierig.

Der Vollständigkeit wegen sei hier noch ein letztes System genannt: Der Punkt, an dem der Mond die Ekliptik (also den Kreis, den die Sonne scheinbar im Laufe eines Jahres am Himmel beschreibt) zur nördlichen oder südlichen Himmelshälfte hin überquert, wird »aufsteigender« bzw. »absteigender Knoten« genannt, der Zeitraum zwischen zwei solchen Querungen »drakonitischer Monat«. Diesen Namen verdankt er dem alten Glauben, Eklipsen würden durch einen Drachen verursacht, der Sonne oder Mond verschlingt. Er dauert 27,212 Tage.

Trotz dieser Komplikationen war die Messung der Bewegungen von Erde, Mond und Sonne das erste Verfahren, das der Mensch zur Zeitbestimmung verwenden konnte. Selbst vor vielen tausend Jahren kannte man die genaue Länge der Basisseinheiten Tag, Monat und Jahr, obwohl man den Hintergrund noch nicht ganz verstand. Besonders der Mond wurde dafür benutzt, Messungen von Zeitabschnitten zwischen einem Tag und einem Jahr vorzunehmen. Seine Zu- und Abnahme bot und bietet beständig ein Maß für Zeitberechnungen, das viel genauer ist als andere natürliche Bewegungsabläufe, wie etwa die der Sterne. Normalerweise läßt man den Mondmonat beim ersten Auftauchen des neuen Mondes am westlichen Abendhimmel beginnen. Es funktioniert, doch gibt es Schwierigkeiten, sobald man auf diese Weise Jahre berechnen möchte: 12 Mondmonate haben 354,4 Tage, also elf Tage weniger als das Sonnenjahr. Sonnen- und Mondkalender passen demnach nicht ganz zusammen. Schon früh wurden deshalb Versuche unternommen, beide in Einklang zu bringen. Die Babylonier fügten ihrem Kalender alle zwei bis drei Jahre einen Monat hinzu. Griechen, Römer und Moslems legten ihr Jahr auf 12 Monate fest, die abwechselnd aus 29 und 30 Tagen bestanden. Schließlich unterteilte Julius

Caesar um 45 v. Chr. das Jahr einfach in zwölf, vom Mond unabhängige Kalendermonate. Nun konnte der Neumond auf jeden beliebigen und nicht mehr nur auf den ersten Tag des Monats fallen.

Die Zahl der Tage in einem Jahr ist von Kultur zu Kultur verschieden. Jahre mit 365 oder 366 Tage basieren auf dem Sonnenkalender. Das Jahr der Moslems hat dagegen 354 bzw. 355 Tage, denn es richtet sich nach den zwölf Mondzyklen, von denen jeder 29,5 Tage dauert. Auch der Kalender der alten Babylonier war »lunar« – der Monat begann, wenn der neue Mond kurz nach Sonnenuntergang erstmals zu sehen war. Deshalb begann der babylonische Tag offiziell auch erst am Abend. Für eine kurze Zeit benutzten sie einen Sechsmonatskalender, dessen Einteilung auf Mondfinsternissen beruhte. Auch das jüdische Jahr ist ein lunares; schon zu Sauls Zeiten wurde der neue Mond gefeiert. In Jerusalem sandte man Boten aus, sobald man den ersten Strahl des neuen Mondes zu Gesicht bekam, um dessen Geburt zu verkünden. Der Vollmond war ebenfalls von besonderer Bedeutung. Das Pessachfest fand an Vollmond oder kurz nach Frühlingsanfang statt. Noch heute haben manche Jahre, damit die Zeitrechnung mit dem Sonnenkalender Schritt hält, zwölf Monate (mit 353, 354 oder 355 Tagen), andere dreizehn.

Die alten Ägypter berechneten die Zeit nach dem Nil, der Sonne und den Sternen, aber für ihre regelmäßigen Feiertage hatten sie einen Mondkalender. Sie fanden heraus, daß 309 Lunationen fast gleichbedeutend mit 25 Jahren sind. Auch die Maya in Mittelamerika benutzten den Mond für die genaue Berechnung ihrer heiligen Tage. Die christliche Welt übernahm nach und nach Caesars Methode. Die Siebentagewoche, eine Unterteilung des 28-tägigen Mondmonats, ist ein Überrest der alten lunaren Art der Zeitmessung.

Der geheimnisvolle Erdtrabant folgt aber noch einem verborgenen Zyklus. Im 5. Jahrhundert v. Chr. errechnete Methon von Athen, daß die Mondphasen alle 19 Jahre bzw. alle 235 Monde auf das gleiche Datum fallen. Dieser Zyklus heißt seitdem »Metonscher Zyklus« oder »Kleiner Zyklus«. Ihm wurde in alter Zeit große Bedeutung zugemessen: Öffentliche Gebäude im alten Athen trugen goldene Inschriften, die die Daten der Vollmondnächte über neunzehn Jahre hinweg angaben. Jedem Jahr wurde eine »goldene Zahl« zugeschrieben: Im »goldenen« Jahr 1 fällt der erste Neumond auf den 1. Januar, im Jahr 2 auf den 2. Januar usw. Meton war aber noch nicht genau genug gewesen. Der griechische Astrologe Callippos überarbeitete dessen Werk im 4. Jahrhundert v. Chr. Er nahm für den Zyklus 76 Jahre an und zog am Ende einen Tag ab. Dies, meinte er, werde Neumond und Vollmond immer zur gleichen Stunde und am gleichen Tag erscheinen lassen. Aber auch seine Berechnungen stimmten noch nicht. Tatsächlich geht ein ganzer Tag nur alle 553 Jahre verloren. Trotzdem hat der Metonsche Zyklus als solcher überlebt, obwohl die Wissenschaft seine Dauer heute auf 18,6 Jahre festgelegt hat. In diesem Zeitraum geht der Mond zunächst an extrem nördlichen und südlichen Positionen auf bzw. unter. Von diesen Extrempunkten aus wandert er für 9,3 Jahre in die eine und anschließend wiederum 9,3 Jahre in die andere Richtung. An jedem Extrempunkt kann man dabei ein paar

Tage lang eine geringe Störung, die sogenannte »Libration«, beobachten. Einmal in jedem Mondzyklus von 18,6 Jahren erreicht der Mond in Bezug zur Erde seine maximale Höhe. Diese erklimmt er dann, für mehr als ein Jahr, einmal in jedem Monat. Ein Nebeneffekt davon ist, daß sich der Mond, zwei Wochen nach jedem Höchststand, nur sehr wenig erhebt. Beobachtet man ihn von einem nördlichen Breitengrad, scheint der Mond in der höchsten Position kaum unterzugehen, während er sich zwei Wochen später nur knapp über der Horizontlinie bewegt. Den innersten Punkt des 18,6-Jahres-Zyklus erreicht der Mond gut neun Jahre nach dem äußersten Extrempunkt. Dann erhebt er sich für eine Reihe von Monaten nur auf seine Minimalhöhe. Die Natur der Mondbewegung ist so kompliziert, daß selbst Newton einmal sagte, sie sei das einzige Problem, das ihm wirklich Kopfschmerzen bereite.⁹⁴

Im Denken der Völker freilich sieht die Entstehung der Mondphasen ganz anders aus. In China erklärt man sich die Mondphasen aus dem uralten Thema von der Liebe zwischen Sonne und Mond. Die Mondfrau läuft ihrem strahlenden Geliebten so lange hinterher, bis sie es nicht mehr aushält und sich schließlich selbst aufgebend und verzehrend in seine flammenden Arme stürzt. Doch der Sonnenmann läßt seine Geliebte wieder frei, nachdem er ihr Lebenslicht neu angezündet hat. Zum Dank entfaltet sie sich nun immer mehr, bis sie ihrem Gatten wieder in aller Pracht gegenübersteht. Von übermäßiger Leidenschaft gepackt, stürzt sie sich erneut in seine Umarmung. Deswegen seien auch die Liebenden auf Erden dem Mond so verbunden: Das ewige Werben, Geben und Nehmen mache den Mond zu ihrem Verbündeten.⁹⁵ In Indien erzählt man sich, daß den Mond als Strafe dafür, daß er nicht all seinen Frauen gleichmäßig beizuwohnen vermochte, die Krankheit der Schwindsucht ereilte; bis auf den heutigen Tag äußert sie sich, für uns alle sichtbar, in seinen Phasen.⁹⁶ Die Guarani-Indianer in Südamerika wissen, wenn der Mond abnimmt, geht er zur Jagd; je länger der Mond braucht, um zu erscheinen, desto größer ist das Wild, das er gefangen und zubereitet hat.⁹⁷ Die Babylonier glaubten im Mond die mythischen Gegenpole Licht und Dunkel verkörpert, die miteinander um die Herrschaft ringen und abwechselnd Sieger bleiben.⁹⁸ Vermutlich geht diese Vorstellung auf eine interessante Erscheinung zurück: Betrachtet man nämlich die Mondsichel am Himmel genauer, so bemerkt man einen schwachen Schimmer, der den noch dunklen Teil des Trabanten zur vollen Scheibe ergänzt. Es ist Sonnenlicht, das von der Erdatmosphäre auf die Mondoberfläche und von dort zurückgespiegelt wird. Die alten Völker hielten diesen fahlen Schein für die Umriss des Dunkelmondes, der angeblich das Licht abwechselnd verschlingt und gebiert. Einem anderen Mythos zufolge sammeln sich die Wasser, die die Sonne hat verdunsten lassen, im Mond als Trank für die Götter. Der von den Göttern getrunkene Mond verliert an Kraft und nimmt ab, um sich anschließend wieder zu erneuern. Den Mond als Lebensspender kennt man in einem asiatischen Mythos: Das Verschwinden bedeutet, daß der Mond (-Gott) den Himmel verlassen hat, um die Gewässer und die Pflanzen auf der Erde zu befruchten.⁹⁹

Seinem vermeintlichen Verlöschen und Wiederauferstehen hat es der Mond nicht

zuletzt zu verdanken, daß er immer wieder in den Zusammenhang von Leben und Tod gebracht wurde. Dabei wird er in den verschiedenen Mythen und Erzählungen nicht nur als bloßes Sinnbild des Lebensreigens verstanden, sondern als aktiver Part in diesem Kreislauf gesehen. Die Rollenverteilung ist dabei eindeutig: Der Mond wird stets auf Seiten des Todes bzw. der Toten gesehen. Während in Babylon z. B. das Verlöschen des Mondes als Tod des Gestirns gedeutet wird, das in die Hölle hinabsteigt, interpretieren die Eskimos sein Verschwinden optimistischer: Die Toten holen sich beim Mond die für ein neues Leben notwendige Energie, und wenn er verlischt, so bedeutet das nur, daß er vom Himmel herabsteigt, um die Seelen der Verstorbenen wieder auf die Erde zurückzuführen.¹⁰⁰ In diesem weitreichenden und bedeutungsvollen Vorstellungskreis von Mond und Tod, Wiederauferstehung und ewigem Leben erneuert sich das Leben dank des Mondes beständig.

Doch das völlige Verlöschen des Gestirns – gewissermaßen sein eigener Tod – bot kaum Anlaß zu optimistischen Deutungen. Eklipsen, also Finsternisse, sind zu allen Zeiten als Zeichen göttlichen Zornes oder kommender Katastrophen gefürchtet worden. In der Bibel ist die Mondfinsternis ein Zeichen für den Zorn Gottes und eine Ankündigung des Jüngsten Gerichtes. Auch im Koran ist es eine Mondfinsternis, die das Große Gericht ankündigt: »Der Tag der Auferstehung wird sein, wenn [...] der Mond sich verfinstert und Sonne und Mond miteinander vereinigt werden.« Aber der Mensch hat diese Furcht auch genutzt: Die Astronomen im alten Ägypten kannten einen Zyklus von 18 Jahren und 11 Tagen, den »Saros«, mit dem sie Eklipsen vorhersagen konnten. Den Saros hielten die Priester streng geheim, was ihnen die scheinbare Kontrolle über den Himmel verlieh.

Während einer Mondfinsternis steht die Erde zwischen Sonne und Mond und verdunkelt mit ihrem Schatten den Mond gänzlich oder zum Teil. Das Phänomen wird im 5. vorchristlichen Jahrhundert von dem griechischen Philosophen Anaxagoras erklärt, der erkannte, daß sich das Mondlicht der Sonne verdankt. Um 355 v. Chr. bewies Aristoteles anhand von Mondfinsternissen, daß die Erde rund sein muß: Da der Schatten der Erde auf dem Mond rund ist, könne er auch nur von einer runden Form herrühren. Die meisten römischen Schriftsteller wußten, daß der Mond sich bei seinem Eintritt in den Erdschatten verfinstert. Wer belesen war, begriff das Phänomen und akzeptierte es ohne Angst, während diejenigen, die nichts über den Ablauf wußten, weiterhin in Furcht vor einem solchen Ereignis lebten. So schrieb Plinius der Ältere: »Seit langem schon hat man die Möglichkeit entdeckt, nicht nur den Tag und die Nacht, sondern auch die Sonnen- und Mondfinsternis im voraus zu berechnen; und doch bleibt ein großer Teil der Ungebildeten davon überzeugt, daß dieses Phänomen durch Zauberei und Kräuter hervorgerufen wird und daß diese Wissenschaft – die einzige, die den Frauen zu eigen ist – größere Wirkung erzielt.«¹⁰¹ Die Furcht lebendig zu halten, war ein wirkungsvolles Instrument der Herrschaft. So wurden zahlreiche historische Ereignisse mit Eklipsen in Zusammenhang gebracht, wie etwa die Niederlage der Athener in Sizilien (413 v. Chr.), die Niederlage des Dareios gegen Alexander (331 v. Chr.) oder die Schlacht von Pydna, die Aemilius

Paullus (168 v. Chr.) aufgrund der Vorhersage einer totalen Mondfinsternis durch Sulpicius Galus gegen die Makedonier gewann.

Aus Marokko ist die Vorstellung bekannt, daß Sonne und Mond angesichts trauriger Ereignisse erblassen – woraus dann die Finsternisse erklärt werden. In Südamerika glaubt man, der Mond leide an einer Krankheit, der er schließlich erliegt. Speziell die Inkas waren davon überzeugt, daß der Mond die Sonne verführe, und daß die Finsternisse das Zeichen ihrer Vereinigung sind. In der Türkei denkt man, daß der Mond von Feen und Dschinnen versteckt werde, die ihre Flügel ausbreiten, um ihn vor den Ungeheuern zu schützen; diese drohen ihn zu verschlingen. Einem tunesischen Mythos zufolge versteckt sich der Mond, weil eine Zauberin ihn für ihre Hexenkünste mißbrauchen will. Im übrigen scheint der Gedanke, daß der Mond von einem Monster verschlungen werde, bei allen Völkern vertreten zu sein. Lediglich die Kambodschaner deuten eine Mondfinsternis auf zweierlei Weise, nämlich als günstiges oder ungünstiges Zeichen, je nachdem, wie sie sich präsentiert: Wenn der Mond auf der östlichen Seite in den Rachen eintritt und den Körper des Ungeheuers durchwandert, um im Westen wieder hervorzukommen, verheißt dieser Vorgang Glück für das Land; wenn das Untier dagegen den Mond nur zur Hälfte verschlingt und dieser seitlich wieder austritt, wird das Land eine Hungersnot erleiden.¹⁰² So hat sich der Mensch über Jahrhunderte hinweg Gedanken gemacht, wie er dem Mond zu Hilfe eilen könnte. Für die Babylonier bedeutete die Mondfinsternis den Tod des Gestirns, weshalb sie mit großer Trauer begangen wurde. Die Menge versammelte sich vor den Toren der Tempel und brachte ihre Verzweiflung durch Wehklagen, Trauergesänge und Opfergaben zum Ausdruck, durch das Zerreißen ihrer Kleider und sogar durch Menschenopfer. Es wurden Gesänge angestimmt, um die Dämonen zu vertreiben, die sich des Mondes bemächtigt hatten. Die Magie, die man zur Befreiung des Mondes anwandte, bestand im wesentlichen darin, Feuer und Lärm zu machen. Lärm stellte ein universelles Schutzritual dar. Die Juden von Medina schlugen auf Kupfergefäße ein. Und auch die Eskimos, die Indianer Kaliforniens, die Himalaya-Völker, die Indonesier, die Chinesen, die Araber und die Perser wandten dasselbe Heilmittel an: Man klatschte in die Hände, schrie, schlug auf metallene Gegenstände, schoß Pfeile ab, um den Mond wieder auf den rechten Weg zu bringen.¹⁰³

Warum der Mond im Vergleich zur Sonne kleiner erscheint, darüber gibt eine jüdische Sage Auskunft. Als Gott die Welt erschaffen hatte, ließ er auch zwei Lichter hervortreten, nämlich Sonne und Mond. Da beide gleich groß waren, fragte der Mond Gott, ob denn ein König wirklich zweier Kronen bedürfe. Gott überdachte sein Werk, machte den Mond daraufhin viel kleiner als die Sonne und hieß ihn seine Bahn nur bei Nacht ziehen. Der Mond, der sich ungerecht behandelt fühlte, protestierte laut: »Warum werde ich bestraft, ich spreche doch nur die Wahrheit!« Gott nickte und gewährte dem Mond, bei Tag und bei Nacht am Himmel erscheinen zu dürfen. Deswegen ist der Mond auch manchmal am Tage zu sehen. – In einer anderen Variante gibt Gott als Wiedergutmachung für das verheißene Schicksal des

Mondes den Sternen den Auftrag, den Mond stets zu begleiten: Wenn er aufgeht, sollen sie mit ihm am Himmelszelt stehen, geht er aber unter, so müssen auch sie mit ihm entschwinden.¹⁰⁴

Der Mond ist nicht nur eine Naturerscheinung, er ist ein wahres und bedeutungsvolles Naturereignis. »Die Gestirne [...] bedürfen der ständigen Beobachtung«, schreibt Alexandre Vialatte in seinem Buch »Und Allah ist groß«: »Man muß den Himmel im Auge behalten wie die Milch auf dem Herd. Sie [= die Gestirne] bewegen sich die ganze Zeit. Vor allem aber der Mond. Man kann ihn nicht unbeaufsichtigt lassen. Ständig schlägt er die tollsten Kapriolen. Gerade in dieser Woche wieder. Vor vielleicht nicht einmal acht Tagen verließ ich ihn in Nizza, spindeldürr stand er da neben einem Stern [...], und als ich ihn in Paris wiedersah, stand er direkt über den Dächern, riesig, erschreckend rot, aufgeblasen, krank, völlig überproportioniert [...]; ein wahrer lateinischer Mond, der den Tod Caesars ankündigt. Ich wollte diesen unheilvollen Charakter in den Griff bekommen. Auf seinem Kulminationspunkt aber (was beweist, daß er sich tatsächlich bewegt hat) habe ich nur noch einen bleichen, gelben, kalten Mond von mittlerer Größe gesehen. Den wahren Mond. Es ist unbegreiflich.«¹⁰⁵

3. Der Mond als »zweite Welt«

Im Denken der Völker spielte der Mond stets eine zentrale Rolle. Wie kein anderes Gestirn vereinte er in sich die verschiedensten Vorstellungswelten. Wenn man den kulturgeschichtlichen Spuren des Mondglaubens folgt, wandelt man in zwei Richtungen, wie sie gegensätzlicher nicht sein könnten. Zum einen wurde der Mond stets als eine Art »Fern-Erde« betrachtet, ein Abbild unserer eigenen Welt, mit mensch- und tierartigen Wesen bevölkert – nicht nur anders aussehend, sondern auch in anderen, höher entwickelten Sozialgefügen zusammenlebend –, mit Bergen, Flüssen und Tälern, mit Städten und Straßen gedacht. Der kosmische Raum wurde dadurch zugänglich, er erschien verständlicher. Der Mond als geheimnisvoller Bote zur Sternenwelt, fast schon ein Komplize unserer Erde, steht ihr so nah wie kein anderes Gestirn; nur noch der Sonne wurden, wenn auch sehr selten, Bewohner zugestanden; alle anderen Gestirne wurden nie belebt gedacht. Interessanterweise war es den Völkern dabei ein unumstößliches Faktum, dieses Stück »Nah-Kosmos« auch bereisen zu können, kurz: der Mond wurde als eine »diesseitige« Welt gesehen. Durchwandert man allerdings die mystischen Gedankenwelten des alten Orients und des antiken Griechenlands, dann wendet sich der Sinn der Bilder vom Diesseitigen ins Jenseitige. Die Verbindung von Mond und Tod ist uralte, und deutet man indische Felsbilder richtig, dann war diese Vorstellung sogar schon in der Steinzeit präsent. Der Mond als Gebieter über Tod und Totenreich, ewige Verdammnis und Wiederauferstehung, als sichtbarer Aufenthaltsort der den gestorbenen Körpern entwichenen Seelen: Im Mysterium des Mondes suchte der Mensch einen Halt. Um seinen eigenen Tod wissend, verlangte er nach Erlösung aus dem vegetativen Auf und Ab. Die Symbolkraft des Mondes vermochte ihm dabei zu helfen. Dem Regenten

der Nacht kommt dabei die ganze Tragweite einer »jenseitigen« Welt zu.

So ist der Mond das einzige Gestirn, das eine seltsame Zwitterstellung einnimmt: Diesseitige und jenseitige Welt zu verkörpern ist eine einmalige Erscheinung und verdeutlicht nur noch mehr, wie ausgiebig und intensiv sich der Mensch seit jeher mit dem Mond beschäftigt hat.

3.1. Das Gestirn als »diesseitige« Welt

Der Mensch hat seit altersher das geheimnisvolle Reich der Sterne und Planeten betrachtet und dabei viele Fragen gestellt. Was ist dort oben? Wie weit sind diese leuchtenden Punkte entfernt? Gibt es dort andere Welten, vielleicht sogar Leben? Er sah Vögel durch die Lüfte gleiten, die vielleicht auf dem Weg zu jenen entfernten Orten waren. Und wenn Vögel sich so fortbewegen konnten, warum nicht auch der Mensch mit seiner Intelligenz? Er konnte glauben, daß er sie zu erreichen vermochte, fände er nur den Weg dorthin. Es ist daher nicht verwunderlich, daß sich der Mensch schon lange ausmalt, wie er zu anderen Planeten fliegt. Sagen wie der griechische Mythos von Dädalus und Ikarus erzählen von dem Menschheitstraum vom Fliegen, erzählen von fliegenden Drachen und von Pegasus, dem geflügelten Pferd. Die Idee, auf den Mond zu fliegen, ist alt. Schon um das Jahr 161 n. Chr. ließ der griechische Schriftsteller Lukian in der Schrift »Zum Mond und darüber hinaus« seinen Helden Ikaromenippus einen Adler- und einen Geierflügel anschnallen und damit zum Mond fliegen. Zugleich enthüllt Lukian die zeitgenössische Beschäftigung der Philosophen, Physiker und Astronomen mit dem nächtlichen Gestirn. Als Ikaromenippus sich aufmacht, den Mond zu verlassen, um an die Reede des Himmels zu gelangen, wo sich die Paläste des Zeus und der anderen Unsterblichen befinden, flüstert ihm Luna mit zarter weiblicher Stimme zu: »Ich bitte dich, Menippus, so lieb dir ein glücklicher Ausgang deiner Himmelfahrt ist, sei so gut und richte mir einen kleinen Auftrag an Jupiter aus. [...] Ich verliere alle Geduld, lieber Menippus, mich länger von den Philosophen so mißhandeln zu lassen; man dünkte, sie hätten nichts anderes zu tun, als sich um meine Sachen zu bekümmern und zu fragen, wer ich sei und wie groß, lang und breit ich sei und warum ich zu gewissen Zeiten wie ein halber Teller aussehe oder Hörner bekomme. Die einen sagen, ich werde bewohnt, andere, ich hänge wie ein Spiegel über das Meer herab; kurz: jeder sagt von mir, was ihm einfällt; ja was das schlimmste ist, sie bringen sogar unter die Leute, mein Licht sei nicht echt und ich stehle es der Sonne, so daß es nicht an ihnen liegt, wenn sie mich meinem Bruder nicht verdächtig machen und Unfrieden zwischen uns stiften: Als ob es an den Beschimpfungen nicht schon genug wäre, die sie der Sonne selbst angetan, da sie vorgaben, daß sie ein Stein und eine durchgeglühte Masse sei. Sie hätten wahrlich nicht Ursache, mir so übel mitzuspielen!«¹⁰⁶ Lukians »Ikaromenippus« ist die erste phantastische Schilderung eines Mondfluges, die wir besitzen. Zusammen mit den interplanetarischen Kriegsabenteuern der »Wahren Geschichten« steht dieses Werk am Anfang einer reichen literarischen Tradition.

Das waren Träume. Doch der Mensch hat sich auch von Beginn an mit der Wirklichkeit auseinandergesetzt und eine Wissenschaft aus der Betrachtung der Himmelskörper gemacht. Die alten Griechen vervielfachten das Wissen des Menschen über den Mond und von der Astronomie im allgemeinen. Sie erkannten, daß der Mond sein Licht von der Sonne erhält und stets nur eine Hälfte seiner Oberfläche von der Sonne angestrahlt werden kann. Sie beobachteten sogar, daß die wechselnden Mondphasen entstehen, weil der Mond seine Position in Bezug zur Sonne verändert. Die Entfernung Erde – Mond berechneten sie annähernd genau: 270 v. Chr. kam Aristarchos von Samos der tatsächlichen Entfernung sehr nahe, und um 150 v. Chr. traf Hipparchos von Rhodos ins Schwarze, als er die Entfernung mit etwa 40.000 Kilometern angab. Man schlußfolgerte daher, der Mond müsse aus einer dunklen erdartigen Substanz bestehen. Das bedeutete einen großen Fortschritt gegenüber der Annahme, daß der Mond, ebenso wie Sonne und Sterne, ein feurig leuchtender Körper sei. Obwohl Thales von den Doxographen als der erste genannt wird, der die Lehre aufgestellt hat, daß der Mond eine erdartige Materie besitzt, hat erst Philolaos den in der Mondforschung so vielfach variierten Gedanken erwogen, daß der Mond bewohnbar und auch bewohnt sei. Er stattet ihn mit Lebewesen und Pflanzen aus, die sich auf der Erde finden; allerdings seien sie viel schöner und größer als die irdischen. Die Tage seien auf dem Mond 15-mal länger als auf der Erde. Auch Wasser sei dort vorhanden, und zwar so reichlich, daß durch seinen Abfluß der Weltuntergang verursacht werde.

In den kosmologischen Spekulationen der späteren Pythagoreer kommt ihm als »Gegenerde« und als »ätherische Erde« eine ganz besondere Bedeutung zu.

Wie die Pythagoreer, so betrachteten auch die Orphiker den Mond als eine andere, unendliche Erde mit vielen Bergen, Städten und Wohnungen. Die pythagoreischen und orphischen Erklärungen des Mondes als einer zweiten Erde und ihre Fragen und Antworten nach seiner Bewohnbarkeit haben Philosophen, Literaten und Mystiker nachhaltig beschäftigt.

Auch Anaxagoras, der die erste Spezialschrift über den Mond verfaßt hat, denkt ihn sich mit Lebewesen bevölkert. Mit dem Problem der Mond-Topographie scheint er sich intensiv auseinandergesetzt zu haben, denn es wird überliefert, daß er dort Ebenen und Schlünde, Hügel und Wohnungen erkannt habe. Die lunare Erdnatur betonen ebenso Demokrit, Hekataios von Abdera, Epimenides und Herodorus aus Heraklia am Pontos, der die Lehre des Philolaos von Kroton von der »Mond-Erde« und den Mondbewohnern übernimmt und weiter ausführt: Die Frauen legten dort Eier und die Kinder seien 15-mal so groß als die auf der Erde. Platon schildert die Mondbewohner als mann-weibliche, kugelrunde Mondmenschen. Solche an die späteren Mondreisero-mane anklingenden Motive waren wohl damals schon in reichem Umfang ausgeprägt. Hier klingen z. B. schon die Fabel von Helena, die als Ei aus dem Mond auf die Erde herabgefallen sei, und die Unterredungen, welche spätere »Mondforscher« auf der Erde mit einem herabgefallenen Mondmenschen oder auf dem Mond selbst mit dem Mondkönig Endymion oder anderen Bewohnern

geführt haben wollen, an.

Dahin gehören auch die Mondphantasien, die Antonius Diogenes seinem Dinius in den Mund legt, ebenso wie jene Erklärungen, die Sulla in Plutarchs Traktat »De facie in orbe lunae« auf Grund stoischer und hellenistischer Monderklärungen und -eschatologien gibt. Die ausgehende Antike, besonders die Neupythagoreer und die Neuplatoniker haben die älteren Vorstellungen vom Mond als einer ätherischen Erde, die von besonderen Mondvölkern, den »lunares populi«, von Dämonen oder Menschenseelen bewohnt werde, mannigfach variiert; selbiges wird auch auf die ganze konkret gedachte Sphäre, in der sich der Mond bewegt, übertragen: Sie wird als riesiges Mondland gedeutet, in dem die Bewohner den Mondwesen angeglichen sind. Wenn der Mond eine Welt ist, dachte man, müsse es darauf Leben geben, Pflanzen, Tiere, Kulturen, Nationen usw. – und man müsse sie dort besuchen können.

So begannen die Geschichten vom Flug zum Mond. Schon 150 n. Chr. war Lukian von Samosata, der witzigste und geistreichste Schriftsteller der Kaiserzeit im zweiten nachchristlichen Jahrhundert, ein solcher Mondmeridianwanderer. In der »Aléthés Historia«, der »Wahren Geschichte« aus den »Milesischen Märchen«, gibt er den quasi-authentischen Bericht über die Raumfahrt seines Weltallvehikels, eines Murdrachens namens »Samosata«, wider. Bei seiner Zwischenlandung auf dem Mond trifft er den Mondkönig, der ein entführter Erdenbewohner war. Der schöne Jüngling namens Endymion hatte die Mondkönigin Selene geheiratet, die ihm fünfzig Töchter gebar.

Erzählungen, Theaterstücke und Gedichte bilden deutlich die damalige Beschäftigung mit dem Mond ab. Die Entwicklung erfuhr jedoch einen jähen Abbruch. Das christliche Dogma breitete sich aus und wirkte als Dämpfer der Phantasie. Die kirchliche Doktrin machte die Erde zum Zentrum von Gottes Schöpfung. Damit konnte und durfte der Mond für viele Jahrhunderte nicht mehr als eine erdähnliche Welt gesehen werden, sondern galt stattdessen nur als ein Teil des göttlichen Himmels, wie es beispielsweise Dante in seiner »Göttlichen Komödie« berichtet: »Im Kreis, darin Gott läßt Frieden walten, / Dreht sich ein Körper, dessen Kraft enthält / Das Sein von allem, was in ihm enthalten. / Das nächste, sternbesetzte Himmelszelt / Zerteilt dies Sein in einzelne Wesenheiten, / Von ihm geschieden, doch hineingestellt. [...] Der Himmel, daran den Sternenschmuck man sieht, / Empfängt vom tiefen Geist, der ihn läßt regen, / Das Abbild, das er einprägt jedem Glied.«¹⁰⁷ Wie sehr sich die Kirche über Jahrhunderte hinweg mit diesem Thema auseinandergesetzt hat, beweist der Umstand, daß die Astronomie bis heute die einzige Naturwissenschaft ist, die der Vatikan in eigener Regie betreibt. Das Interesse des Heiligen Stuhles an der Erforschung des Himmels war von Anfang an kein religiöses. Papst Gregor XIII., beschäftigt mit den Reformen des Kalenders, ließ 1578 im Vatikan den »Turm der Winde« erbauen, wo meteorologische und später auch astronomische Beobachtungen gemacht wurden. Beauftragt damit waren die Jesuiten, die schon bald mit beträchtlichen wissenschaftlichen Erfolgen aufwarten konnten. So kann die sogenannte »Specola Vaticana« eine der größten Meteoritensammlungen der Welt

sein eigen nennen, und Pater Angelo Secchi (1818-78) etwa, einer der Begründer der modernen Astrophysik, gilt als Vater der Spektralklassifikation von Sternen. Im Studium der Sterne sah er einen Weg, den menschlichen Geist zu Gott zu erheben und Gottes Herrlichkeit zu schauen. So lautet auch das Motto auf einer Tafel vor der Kuppel des Observatoriums, das sich seit 1933 aufgrund der hohen Lichtverschmutzung der Stadt Rom – ursprünglich war es in den Gärten hinter dem Peterdom untergebracht – in der Sommerresidenz des Papstes, Castelgandolfo, befindet: »Deum Creatorem, venite adoremus! – Kommt, laßt uns Gott den Schöpfer anbeten!« Die offizielle Gründung der sogenannten »Specola Vaticana« 1891 verdankt sich allerdings einem anderen Motiv, galt es doch, dem herrschenden Antiklerikalismus des 19. Jahrhunderts Paroli zu bieten. Wie Papst Leo XIII. in seiner Eröffnungsbotschaft sagte, sollte jedermann erkennen, daß die Kirche und der Klerus nicht gegen wahre und gründliche Wissenschaft seien, sondern sie begrüßten, ermunterten und förderten. In der christlichen Doktrin hängt das Universum von Gott ab, gleich, wie es begonnen hat. Aufgabe der Theologen ist es heute, auch mit Hilfe der Naturwissenschaften, neue Interpretationen der Glaubenslehre zu finden.

Die wenigen Ausnahmen der frühen Zeit brachen jedoch nicht mit der christlichen Lehre, sondern benutzten die silberne Scheibe des Mondes dazu, auf phantasievolle, farbige, oft humorvolle, aber in jedem Fall christliche Weise ihren Zeitgenossen einen Spiegel vorzuhalten. So berichtet der italienischen Renaissance-Dichter Ludovico Ariosto in seinem »Orlando furioso – Der rasende Roland« (1516, erweitert in den Jahren 1521 und 1531) von einer Reise auf den Mond, welche Graf Astolf zusammen mit dem greisen Evangelisten Johannes unternimmt. Jener berichtet, daß Gott den Helden Roland, weil dieser vom geraden Weg abgekommen sei, »in Tollheit rennen« ließ, »so daß er nackt Brust, Bauch und Seiten weist. / Er soll nicht sich noch andere jetzt erkennen, / Weil Gott den Sinn ihm blendet und entreißt. / So mußte er sieben Jahr' in Wuth entbrennen / Nebucadnezar und mit stumpfem Geist, / So wie die Schrift uns lehrt, auf grünem Rasen / Zu seiner Nahrung gleich dem Ochsen grasen.«¹⁰⁸ Doch habe der Heiland ihm, Astolf, um die Schuld des rasenden Roland zu sühnen, gestattet, sich auf den weiten Weg zu machen, um jenes Mittel zu erlernen, welches Roland von seiner »tollen Wuth« erlöse. Jene Arznei, erklärt Johannes, enthalte aber allein der Mond. So machen sich Johannes und Astolf mittels des fliegenden Wagens, der einst von Judäs Bergen den Elias in den Himmel trug, auf die Reise. Die vier feuerroten Rösser ziehen den Wagen empor, hin durch die Sphäre des Feuers, bis hin zu Lunas Reich. Sie sehen, daß der Mond zum größten Teil einem unbefleckten reinen Stahl gleicht. In Größe und Gestalt ähnelt der Planet der Erdenkugel, besitzt ebenso wie diese große Meere, Felder, Seen und Flüsse, Berge, Wälder, Täler und Ebenen, die sich aber gänzlich von denen auf der Erde unterscheiden. Auch zeigt sich der Mond bewohnt von allerlei seltsamen Wesen, Nymphen gleich, die in Schlössern und Städten wohnen, welche schwebend über dem Mondenkreise stehen. Der Evangelist bringt Astolf in ein enges, von zwei Bergen umschlossenes Tal, in dem er allerlei wunderliche Dinge sieht: In dieses Tal

steigen all jene Dinge von der Erde empor, die die Menschen auf Grund von Schuld, Zeit und Glück verlieren. So entsteigt zum Beispiel der Ruhm, der auf der Erde mehr und mehr verblasst, in das Reich des Mondes auf, auch viele Gelübde und Bitten, durch welche die Sünder Gott erproben wollten, finden sich hier, ebenso wie die Tränen der Liebe, die Zeit, die beim Spiel verschwendet wurde, der Müßiggang, die eitlen Pläne und Wünsche, die sich ins Nichts verloren, kurz: alles, was auf Erden je abhanden ging, fliegt zum Mond empor. Auch sieht der Paladin Astolf die Geschenke derer, die versuchten, geizige Fürsten und eitle Gönner zu ihrem eigenen Vorteil zu beeinflussen, er sieht die Schmeicheleien, die man den Herrschern zollte, als blumige Ketten dargestellt, sieht die Lobgedichte heuchlerischer Gelehrter als aufgeplätzte Heuschrecken, sieht Ketten von Gold und Diamant, die die aus Habgier und Herrschsucht geschlossenen Ehen anzeigen, sieht Adlerklauen, die die Würden hoher Beamter verkörpern, überlaufende Kochtöpfe, aus denen falsche Almosen quellen und vieles mehr. So sind die Städte und Schlösser auf dem Mond arg zerstört, aber dennoch mit ungeheuren Schätzen wild vermischt: Es sind dies die Straftaten der Menschen. Und während Astolf sich im merkwürdigen Reich des Mondes auf die Suche nach dem Verstand des Roland macht, begegnet er manchen seiner eigenen Taten. Schließlich findet er eine Vielzahl größerer und kleinerer Flaschen, in denen sich jeweils der verlorengegangene Verstand eines Menschen, darunter der zahlreicher berühmter und auf Erden einflußreicher Persönlichkeiten, befindet. Er findet die Flasche mit Rolands Verstand und stößt auf eine kleine, die seinen Namen trägt. Wie es ihn Johannes heißt, führt er die Nase an die Flasche; sogleich bemächtigt sich der Verstand seines Kopfes. Doch als er einige Zeit später wieder einen Fehler begeht, wandert sein Gehirn zurück auf den Mond.

Erst im Jahre 1543 lehnte sich ein Mann gegen die starren Ansichten des Christentums auf: Nikolaus Kopernikus vertrat die damals unerhörte Ansicht, daß die massige Erde durch den Weltraum und um die Sonne kreise! Der Planet war damit nicht länger Mittelpunkt des Universums, und die Phantasie konnte sich folglich wieder all den wunderbaren Vorstellungen vom Leben auf anderen Planeten widmen. Neue Nahrung erhielt die Vorstellung vom Leben auf dem Mond, als Galileo Galilei sein Teleskop auf die Gestirne richtete. Im Rund der Gläser zeigte der Mond ein neues Gesicht: Keine glatte, leuchtende, vollkommene Kugel wurde sichtbar, sondern ein Planet erschien, dessen Oberfläche ebenso rau und uneben war wie die der Erde, sogar Berge und Täler waren zu erkennen. Seine Entdeckung hauchte den schon fast erloschenen Mondphantasien neues Leben ein. Sogar die Kirche vermochte sich dem neuen Faszinosum nicht zu entziehen: 1638 meinte John Wilkins, Bischof von Chester, es müßte doch möglich sein, einen fliegenden Wagen zu konstruieren, mit dem man zum Monde fahren könne.¹⁰⁹ Seitdem ging der Mensch immer mehr dazu dazu über, den erdnächsten Nachbarn als eigene, vollständige Welt zu betrachten.

Im Jahre 1593 verfaßte der Astronom und Mathematiker Johannes Kepler einen Traktat, in dem er darzustellen suchte, wie die Himmelsphänomene und auch die

Erde aussehen würden, wenn man sie vom Mond aus – und eine Reise dorthin erschien ihm nur allzu möglich – beobachten würde. Er wollte mit dieser Dissertationsschrift in den Lehrkörper der Universität Tübingen aufgenommen werden, doch sein Gesuch wurde abgelehnt, weil seine Position zu sehr der kopernikanischen Weltansicht verbunden war. Sechzehn Jahre später überarbeitete er den Traktat; er gab ihm den Titel »Somnium oder Nachträgliches Werk über die Lunar-Astronomie« und ergänzte ihn mit zahlreichen Einzelheiten über den fernen und doch so vertrauten Himmelskörper; sie lesen sich wie ein Expeditionsbericht aus einem der neuentdeckten Kolonialreiche, mit Beschreibungen der Böden, des Klimas und der Lebewesen, die dort wohnen. In Anbetracht der Inquisition war es in ganz konkreter Weise lebensgefährlich, die Erde von außerhalb zu betrachten und dabei den Mond als Standort zu benutzen, ihn wie eine Bergspitze oder einen Aussichtsturm zu betreten und das Ganze als phantastische Vision zu verpacken. Der 1953 in Rom geborene Komponist Giorgio Battistelli hat dieser revolutionären Tat Keplers ein Musiktheaterstück mit dem Titel »Il sogno di Keplero – Keplers Traum« (1990) gewidmet. Keplers Schrift diente ihm dabei als Steinbruch, den er mit dokumentarischem und biographischem Material über den Astronomen ergänzte. In »Keplers Traum«, der im Untertitel als »favola in musica di astronomia lunare – musikalische Fabel von der Lunarastronomie« bezeichnet wird, goß Battistelli ein großes Moment der abendländischen Geschichte in ein musikalisches Gewand: Es ist ein phantastisches Stück, dem es gelingt, aus dem Abstand von vierhundert Jahren noch einmal etwas vom grenzenlosen Staunen fühlbar zu machen, das den Naturforscher überkommen haben muß, als er mit Hilfe von Fernrohr und Mathematik seine Entdeckungen machte. Dieses in der Tradition der Mondreisen stehende Werk berichtet auf verspielte und zugleich tiefsinnige Art von alten Mythen und Abenteuergeschichten wie der Geschichte vom Mann im Mond, dem Menschheits Traum vom Fliegen, dem Wunsch, über den Rand des Universums hinauszublicken.

In einer Quelle des 17. Jahrhunderts berichtet der Bischof von Hereford von einem gewissen Domingo Gonsales, der zum Mond flog, indem er sich an die Flügel wilder Schwäne band.¹¹⁰ Die Vorstellung, wilde Schwäne würden im Herbst auf den Mond ziehen, wurde von der Erklärung gestützt, daß die Anziehungskraft umso schwächer werde, je höher man steige. Da man davon ausging, daß die Erdatmosphäre bis an den Mond reiche und die Lebensbedingungen auf der Erde auf dem Mond die gleichen seien, glaubte man, daß eine solche Reise mittels Flügeln oder eines fliegenden Wagens tatsächlich zu bewerkstelligen sei. Überdies hielt man für gesichert, daß wilde Schwäne tatsächlich auf dem Mond überwintern. Schon die antike Mythologie wußte von dieser Flugtechnik zu berichten. So zielt das Portal des Zugangs zur südlichen Hahenturmkapelle des Freiburger Münsters ebenso wie die Chorumgangskapelle des Münsters zu Basel jene Szene, in der Alexander der Große – als Personifikation des Hochmuts – gen Himmel fährt: Alexander, der als Beherrscher der Erde auch den Himmel beherrschen wollte, ließ vor eine Gondel hungernde Greife spannen, die einen Hasenbraten im Flug zu erreichen suchten und

damit Alexander in den Himmel trugen, wo er zu Fall kam.

Obwohl die Wissenschaft über den Mond dank der Erfindung des Teleskops weiter vorankam und es offensichtlich wurde, daß der Mond kein Leben beherbergt, ja nicht einmal beherbergen könnte, wollten es gerade die Schriftsteller und Philosophen überhaupt nicht einsehen, warum eine Schöpfung, die so nahelag und so viele Möglichkeiten barg, nutzlos sein sollte. Die westliche Philosophie erklärte die Idee, daß alles im Universum seinen inneren Beweggrund habe, zur Doktrin. Was hätte wohl sinnvoller sein können als ein bewohnter Himmelskörper, nicht weit entfernt von der Erde?

Cyrano der Bergerac erzählt in seinem Roman »Histoire comique contenant les états et empires de la lune – Die komische Geschichte der Staaten und Reiche auf der Welt des Mondes« (1650/56) von einem phantastischen Mechanismus, der ihn zum Mond gebracht habe: Er befestigte viele kleine mit Tau gefüllte Fläschchen an seinem Gürtel; die Sonne zog den Tau an und trug ihn damit in die Höhe.

Die entscheidende Frage, nämlich die nach der Reise hinauf, beantwortet nach Cyrano de Bergerac der »Fliegende Wandersmann nach dem Mond« aus dem Jahre 1659 von Francis Godwin mit kühler Eleganz: »Ob ich gefahren, geritten, gesegelt oder gegangen, dessen kann ich mich nicht wohl mehr erinnern. Ist mir auch nicht gelegen, einem jeden zu sagen, wie ich's gemacht [...]«¹¹ Er kam übrigens bei der Grenzstadt »Neumond« an, wurde von einem Herrn mit dem sprechenden Namen »Selenius« auf lateinisch begrüßt und gleich – sehr modern – gefragt, ob er etwa als Kundschafter einer Staatsmacht vorspreche. Dieser politische Hinweis lüftet das Geheimnis solcher Mondliteratur: Sie ist mit ihrer astronomischen Distanziertheit für kritische Anspielungen geeignet, so bei Lukian, so bei Grimmelshausen, der auch seiner Zeit diesen silbernen Spiegel vorhielt.

Allgemein bekannt sind auch die Mondreisen des Lügenbarons von Münchhausen, der zunächst an einer türkischen Bohnenranke zum Mond emporstieg, um seine silberne Axt, Kennzeichen der Gärtner und Arbeiter des Sultans, zu suchen; er hatte die Axt so weit nach zwei Bären, die eine Biene des Sultans angefallen hatten, um ihr den Honig zu rauben, geschleudert, daß sie auf dem Mond gelandet war. Zur Rückkehr benutzte er ein Seil, das er immer wieder abhauen und anknüpfen mußte, weil es viel zu kurz war. Ein anderes Mal riß ein Orkan sein Schiff vom Meer in die Luft, das nach langer Fahrt schließlich in einem Hafen auf dem Mond Anker werfen konnte. Die Mondbewohner ritten auf dreiköpfigen Riesengeiern, und überhaupt sei in jener Welt alles außerordentlich groß. Sehr erstaunt zeigte er sich über die seltsamen Eßgewohnheiten der Mondbewohner, hätten sie doch seitlich am Körper ein Türchen, durch welches sie eine Mahlzeit pro Monat hineinschieben. Bloß die Eingeborenen würden ihre Speisen – ganz wie die Menschen – am Feuer zubereiten, weswegen sie man auch »Kocher« nenne. Alle Lebewesen des Mondes wüchsen auf Bäumen; sobald sie zu Leben erwacht seien, könnten sie praktisch sofort das beginnen, was sie theoretisch schon wüßten, denn jeder Geist habe eine von der Natur vorgezeichnete Bestimmung. So schlüpfen aus der einen Frucht ein

Bauer, aus der anderen ein Philosoph, aus der nächsten ein Theologe und so fort. Die Mondbewohner könnten ihren Kopf abnehmen und allein zu Markte schicken, und im Alter würden sie sich einfach in Luft auflösen.

Als Isaac Newton zweifelsfrei zeigte, daß die Erdanziehungskraft sehr weit reicht, sich zwischen Erde und Mond ein Vakuum befindet und der Mond keine Atmosphäre besitzt, benutzten die Schriftsteller den Mond eine zeitlang als Mittel der Gesellschaftssatire. Eines der bekanntesten Bücher des 18. Jahrhunderts, das dieses Genre vertritt, ist Samuel Brunts »Reise nach Cacklogallinah«. Es beschreibt die Abenteuer des genannten Herrn, der auf der Insel der Cacklogallinas strandet – bei menschengroßen Vögeln mit menschenähnlichen Unarten. Als er mit ihnen zum Mond fliegt, findet er eine Welt vor, in der die Träume der Menschen von den Seelen der Schlafenden gelebt werden. Die Mondbewohner, »Seleniten« genannt, laden die Besucher zu einem Fest ein, und die Erdenbewohner stellen fest, daß die Seleniten ein hoch entwickeltes Leben ohne Leidenschaft und Neid führen und nur über Philosophie und Religion nachdenken.

Als Jules Verne 1865 seinen utopischen Roman »De la Terre à la Lune – Von der Erde zum Mond« veröffentlichte, nahm er das Geschehen, das mit der ersten Mondlandung ein Jahrhundert später, nämlich am 20. Juli 1969, Wirklichkeit werden sollte, relativ genau vorweg; noch kurz vor ihm, im Jahre 1835, hatte Edgar Allen Poe seinen Helden Hans Pfall mit einem Gasballon zum Mondenrund aufsteigen lassen. In der Literatur brach damit das Genre der modernen Science-Fiction an. »Von der Erde zum Mond« erzählt mehr von der Reise selbst und beschäftigt sich weniger mit der Frage, wer den Mond bewohnen mochte. Die Reisenden landen nicht einmal auf dem Mond – es geht nur um den Raumflug in einer Mondrakete und seine Wirkung auf diejenigen, die ihn unternehmen. In Vernes »Autour de la Lune – Reise um den Mond« von 1876 – zusammen erschienen seine Mond-Romane unter dem Titel »Die Reise zum Mond. Direkte Fahrt in 97 Stunden 20 Minuten« – umkreist ein Raumfahrzeug den Mond. In einem raketenartigen Projektil fliegen die Forscher Barbicane, Nicholl und Ardan in 50 km Höhe um den Mond, senkrecht zu dessen Äquator, und schildern ihre faszinierenden Eindrücke. In Herbert George Wells Roman »Die ersten Menschen auf dem Mond« aus dem Jahre 1901 wird einer mythischen Substanz, die er »Cavorit« nennt, die Macht zugeschrieben, die Erdanziehung aufzuheben und es zwei Astronauten zu ermöglichen, auf dem Mond zu landen. Die Astronauten finden den Mond als einen stark ausgehöhlten Körper vor, in dessen Innerem ein weise regiertes, geistig hochentwickeltes Selenitenvolk, geschützt vor der Kälte und der Sonnenglut auf der Außenseite des Gestirns, eine friedliche Gesellschaft bildet. Wissend um solche Vorstellungen gab schon im Jahre 1516 Thomas Morus seiner Insel der Utopier die Gestalt des zunehmenden Mondes, zwischen dessen Hörnern das Meer eine breite Bucht bildet.¹¹²

1934 veröffentlichte Hans Dominik seinen utopischen Roman »Der Wettflug der Nationen«. Der auf dem Gebiet des Zukunftromans als Nachfolger Jules Vernes gehandelte Dominik läßt die Menschheit dem größten flugtechnischen Ereignis

des Jahrzehnts entgegenfiebern: dem Wettflug der Nationen rund um den Erdball in 37 Stunden. Professor Eggerth und seine Stratosphärenpiloten vollbringen dabei mit ihrem geheimnisvollen Stratosphärenflugzeug eine technische Höchstleistung: Sie fliegen soweit, daß sie die weiße Scheibe des Mondes im Osten heraufkommen sehen; sie machen an verschiedenen Raumstationen und -planeten halt, so z. B. an den Haymetklippen, wo schon die ersten Flaggen der Menschen aufgepflanzt sind, die sich während des Rennens dort niedergelassen haben; nur Seevögel sind zu anderen Zeiten die einzigen Bewohner dieser im Weltmeer verlorenen Riffe. Erst 1940 wagt Dominik es, seine Helden auch auf dem Mond landen zu lassen. In seinem Roman »Flug in den Weltraum (Treibstoff SR)« träumt die Wissenschaft von einem neuen Zeitalter: Strahlenraketen sollen anstelle der bisherigen Motorschiffe ihre Bahn durch den Äther ziehen, sollen die Luftflotte kommender Jahrzehnte sein, die sich weit über die Stratosphäre hinaus in den freien Weltraum erheben wird; man träumt von unentdeckten Welten, von fremden Lebewesen bewohnt. Das begehrte Ziel des ersten bemannten Raketenfluges ist die Kristallscheibe des Mondes. Von der Mission bringen die Wissenschaftler die ersten exakten photographischen Aufnahmen der Mondoberfläche mit zur Erde: mit großer Schärfe ist eine wahre Gebirgslandschaft zu erkennen, durchfurcht von Felsschroffen und Schlünden, Kraterzacken und Felsriffen, deutlich ist der Mondkrater Kopernikus zu sehen, und selbst die erdabgewandte Seite ist nun kein Geheimnis mehr. Bis auf 50 Kilometer war die Rakete an den Mond herangekommen, hatte ihn umkreist und so diese einzigartigen Aufnahmen ermöglicht. Die Mondumsegelung der japanischen und deutschen Wissenschaft schlägt ein wie eine Bombe, und sofort beginnen auch die übrigen Nationen, in den technischen und wissenschaftlichen Wettkampf einzusteigen. Die Engländer sind zwar die ersten, die auf der Mondoberfläche landen, doch nur einer der Astronauten kehrt lebend zur Erde zurück. Der traurige Ausgang der englischen Expedition ruft schließlich die amerikanischen Wissenschaftler auf den Plan, die Rakete als überlegenes Verkehrsmittel in einer Höhe von 100 Kilometern um die Erde kreisen zu lassen. Doch auf dem ersten Demonstrationsflug geschieht ein Unglück: die Hauptsteuerwelle bricht, das Schiff wird manövrierunfähig und droht, in den offenen Weltraum abzugleiten. Sofort beginnen das deutsche und das japanische Strahlschiff mit der Rettung der hilflos treibenden Rakete. Das Unternehmen glückt. Die Welt ist begeistert und die Nationen beschließen, künftig zusammenzuarbeiten. Sie gründen die Strahlschifflinie Deutschland – Japan – Amerika.

Derlei Geschichten bezeichnen den Übergang zwischen den wilden Phantastereien früherer Romane und der neuen Bewegung, die aus den seriösen Ergebnissen der Wissenschaft erwuchs. Trotzdem ist es angesichts der langen Geschichte der Science-Fiction und heutiger Weltraumprojekte erstaunlich, daß der Ingenieur Robert Musil noch 1930 im »Mann ohne Eigenschaften« seinen Helden spotten läßt: »Sie kommen mir vor wie ein Mensch, der ernstlich zum Mond fliegen will; ich hätte ihnen so viel Verrücktheit gar nicht zugetraut«, um schließlich kopfschüttelnd festzustellen: »Er war vom Mond zurückgekehrt und hatte sich sofort wieder wie am

Mond eingerichtet.«¹¹³

Abseits dieses Pfades fand die Mondesreise auch Einzug in die Kinder- und Jugendliteratur. Auf dem Weg zum Mond erleben die kleinen Helden allerlei Abenteuer. So bereist Theodor Storms »Kleiner Häwelmann« auf einem Mondstrahl den Himmel, bis er schließlich auf dem Mond selbst landet, und Gerdt von Bassewitz läßt Peterchen und Anneliese mit Hilfe des Maikäfers Sumsemann in »Peterchens Mondfahrt« von 1911 auf den Erdtrabanten fliegen, um dort gegen den bösen Mondmann zu kämpfen, der das sechste Beinchen des Maikäfers nicht herausgeben wollte.

Auch in die Musik fand die faszinierende Vorstellung von einer Reise auf den Erdtrabanten Eingang.

Als am 3. August 1777 zu Esterháza die Vermählung des Grafen Nikolaus Esterházy mit der Gräfin Maria Anna Weissenwolf festlich begangen wurde, erklang im Verlaufe der Feierlichkeiten eine Oper, die Joseph Haydn speziell zu diesem Anlaß komponiert hatte: »Il mondo della luna – Die Welt auf dem Mond«. Ihr Libretto geht auf Carlo Goldoni zurück, den neben Carlo Gozzi bedeutendsten italienischen Bühnenschriftsteller der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Stoff von »Il mondo della luna« war allerdings nicht neu. Die ursprüngliche Fassung Goldonis war zum ersten Mal im Jahre 1750 von Baldassare Galuppi in Venedig vertont worden, und bereits 1732 fand die Aufführung einer Oper über dasselbe Thema in Neapel statt. Vor Haydn hatten sich schon andere berühmte Komponisten mit »Il mondo della luna« befaßt, so z. B. Piccini (Neapel, 1762), Gassmann (Venedig, 1765), Paisiello (Neapel, 1774, unter dem Titel »Il credulo deluso«) und Astaritta (Venedig, 1775).

Der einfältige Buonafede, der von einer tiefen Sehnsucht nach dem Mond ergriffen ist, wendet sich an den gerissenen Ecclitico, der sich als Sterndeuter ausgibt. Von ihm erhofft er sich Auskunft über die Welt des Mondes. Ecclitico, der sich brüstet, die Gutgläubigen und Einfältigen hinter das Licht führen zu können, läßt Buonafede durch ein Fernrohr den Mond betrachten, vor das er eine selbstentwickelte Maschine angebracht hat, in der eine Mondwelt mit beweglichen Figuren zu sehen ist; die Täuschung gelingt. Ecclitico, wieder alleine, gesteht, Clarice, Buonafedes eifersüchtig bewachte Tochter, zu lieben; sein Freund Ernesto liebt Flaminia, Buonafedes andere Tochter, sein Diener Cecco Lisetta, dessen Dienerin. Ecclitico erläutert den beiden seinen »unfehlbaren« Plan, der sie ans Ziel ihrer Träume bringen soll. Mit Hilfe eines Zaubertrankes, so macht Ecclitico Buonafede glauben, könne er auf den Mond fliegen; in Wirklichkeit aber fällt er in einen tiefen Schlaf, und als er wieder erwacht, glaubt er sich auf dem Mond. Mittlerweile hat man den Garten hinter Eccliticos Haus in eine zauberhafte Mondlandschaft verwandelt, und schon bald tritt der Kaiser des Mondes auf, der kein anderer ist als der verkleidete Cecco. Durch eine List wird Buonafede dazu gebracht, seine Töchter Ecclitico und Ernesto zu geben, und Cecco selbst ernennt Lisetta zu seiner »Mondkaiserin«. Als Buonafede das Spiel durchschaut, ist es zu spät; schließlich versöhnt man sich und alles löst sich in größtem Glück auf.

Obwohl es sich in Goldonis Libretto nicht um eine wirkliche Reise auf den Mond

handelt, sondern nur der Anschein erweckt wird, als ob man auf dem Mond gelandet wäre, gehört dieses Stück dennoch in die Tradition der Mondreisen mit all den dazugehörigen Anschauungen, von der Möglichkeit, eine solche Mondesfahrt überhaupt vornehmen zu können bis hin zu den für wirklich gehaltenen Mondbewohnern.

In diesem ganz von wissenschaftlichen Vorstellungen geprägten Weltbild kommt dem Mond eine ganz bestimmte Rolle zu, nämlich die eines »Deus ex machina«, der die Menschen und Dinge lenkt, die dann nur noch zu tun und zu lassen haben, was vorherbestimmt ist. So wird in dem sehr kurzen Finale des dritten Aktes dem Mond als wohlthätiger Schutzmacht gehuldigt.¹¹⁴

Im Jahre 1875 brachte Jacques Offenbach seine phantastische Oper »Die Reise zum Mond«, nach Motiven von Jules Verne in neun Aufzügen gestaltet, auf die Bühne.

Für Prinz Caprice ist die Zeit gekommen, von seinem Vater das Amt des Regenten zu übernehmen. Doch regieren findet er allzu langweilig. Viel lieber möchte er ins Weltall fliegen und den Mond erobern. Kurzerhand konstruiert ihm deshalb Ingenieur Microscope eine Rakete. Ein paar Äpfel als Proviant eingepackt, und schon kann das Abenteuer beginnen. Völlig aufgeregt empfangen die Mondbewohner ihren seltsamen Besuch. Mondprinzessin Fantasia kann ihren Vater König Cosmos gerade noch davon abhalten, die Fremden in Haft zu setzen, da gibt es bereits ein neues Problem: Prinz Caprice ist verliebt, und die Auserwählte seines Herzens ist Prinzessin Fantasia. Doch auf dem Mond kennt man keine Gefühle, ebenso wenig, wie man Äpfel kennt. Traurig beißt Prinz Caprice in seinen Proviant und läßt die neugierige Fantasia davon naschen. Da geschieht ein Wunder: Kaum hat Fantasia einen Bissen gekostet, beginnt sie zu fühlen. König Cosmos ist schockiert, doch zum Eingreifen ist es zu spät: Der Mond steht Kopf, die große Apfelsucht greift um sich, alle sind verliebt. Und nach vielen Mißverständnissen zwischen Erd- und Mondbewohnern willigt König Cosmos schließlich ein: Caprice und Fantasia dürfen zusammenbleiben und gemeinsam auf die Erde reisen. Oder wollen sie vielleicht doch lieber auf dem Mond bleiben?

Jacques Offenbach hat mit der »Reise zum Mond« eine phantastische Geschichte über Freundschaften, über eigene und fremde Welten auf die Opernbühne gestellt und damit zugleich ein frühes Plädoyer für Weltoffenheit und Aufgeschlossenheit gegenüber allem Neuen gehalten.

Am 31. Dezember 1899 wird Paul Linckes Operette »Frau Luna« in Berlin uraufgeführt. Ihr Text stammt von Heinrich Bolten-Baekers.

Der Hobbytechniker Fritz Steppke hat einen Stratosphärenballon konstruiert und träumt davon, zusammen mit seinen Freunden zum Mond zu fliegen. Doch seine Zimmerwirtin, Frau Pusebach, und ihre Nichte Marie halten nichts von »Schlössern, die im Monde liegen«.¹¹⁵ Marie zuliebe will Steppke auf sein Abenteuer verzichten, aber schließlich wird sein Traum doch Wirklichkeit. Frau Pusebach kann gerade noch die mit Steppke, Lämmermeier und Pannecke aufsteigende Gondel erreichen,

aber Marie hat das Nachsehen und bleibt auf der Erde zurück. Auf dem Mond werden die kühnen Weltraumfahrer von dem Mondbewohner Theophil nicht gerade freundlich empfangen, da er in Frau Pusebach sein Berliner amouröses Abenteuer wiedererkennt, denn während einer Mondfinsternis war er einmal heimlich auf die Erde gereist. Die Besucher von der Spree wollen vor allem den weltbekanntesten »Mann im Mond« besuchen. Aber der entpuppt sich zur Verwunderung aller als die schöne Frau Luna, die über den Erdtrabanten herrscht. An ihrem sternenfunkelnden Hof bereitet sie den weitgereisten Gästen einen glanzvollen Empfang, und inmitten munterer Mondelfen kommt es zu Eifersucht und Streit: Mondkönigin Luna möchte Fritz Steppke für sich gewinnen. Der eifersüchtige Prinz Sternschnuppe aber, dem Theophil zugetragen hat, daß Steppkes Braut Marie auf der Erde auf ihn wartet, holt Marie kurzerhand auf den Mond. Steppke wird beim Anblick Maries aus Frau Lunas Bann gerissen und findet zu Marie zurück. Frau Luna heiratet den Prinzen Sternschnuppe, und erfüllt von ihren Monderlebnissen kehren die Berliner in Prinz Sternschnuppens Sphärenauto auf die Erde zurück.

In der Zeit, als Otto Lilienthal seine ersten Flugversuche auf einem kleinen Hügel in einem Berliner Vorort machte, bis er 1896 dabei tödlich verunglückte, in der Zeit, als Parseval und Zeppelin sich bemühten, ihre Luftschiffskonstruktionen auszubauen und auszuwerten – da lag eben etwas in der Luft! Offizielle Stellen hatten sich anfangs zwar geweigert, diesen Pionieren der Luftfahrt ihre Unterstützung zu geben – sie hielten diese »verrückten Ideen«, fliegen zu wollen, für den reinsten Operettenstoff! –, für Paul Lincke und seinen Librettisten Heinz Bolten-Baekers war es der Anstoß zur Operette »Frau Luna«.

Am 23. April 1920 fand die Uraufführung von Leoš Janáèeks Oper »Die Ausflüge des Herrn Brouèek« im Tschechischen Nationaltheater in Prag statt. Elf langwierige Jahre hat Janáèek an diesem Werk gearbeitet. Er »verbrauchte« nicht weniger als acht Librettisten, die sich immer wieder neu an dem Roman »Die Ausflüge des Herrn Brouèek auf den Mond und in das XV. Jahrhundert« des tschechischen Schriftstellers Svatopluk Èzech (1846-1908) versuchten. Die Abenteuer des kleinbürgerlichen Helden Brouèek (zu deutsch »Käferchen«) forderten Janáèek« geradezu dazu auf, über das zeitgenössische Prag, seine materialistischen Spießbürger und versnobten Künstler sowie über den Patriotismus seiner Landsleute zu spotten; so verfügt dieses Werk über einen thematischen Reichtum und – vor allem im ersten Teil – über satirisch-ironische Momente wie kaum ein anderes des Tschechen. Die tschechische Regierung hatte sich stets gegen eine Aufführung im deutschsprachigen Raum ausgesprochen und damit die verbreiteten Bedenken unterstützt, das Werk zu inszenieren. Als der Librettist Karlheinz Gutheim in seiner ersten deutschen Bearbeitung für die Münchener Inszenierung auch noch ganz massiv von der Originalvorlage abwich, nahmen bereits im Vorfeld die Schwierigkeiten immer mehr zu. Denn Gutheims Fassung, die trotz allem über alle Maßen gelobt wurde, schien tatsächlich in einigen Punkten gegen das Urheberrecht zu verstoßen. Um für die fünfzigjährigen Jahre aktuelle Bezüge zu schaffen, tauschte Gutheim nämlich nicht nur die Rolle

des Mazal – eines Dichters, der sich in idealistischen Träumen verliert – gegen die eines Technikers aus, dem der Plan einer Mondrakete im Hirn herumspukt. Vielmehr schickte er Brouèk mit diesem Weltraumschiff auch in das Jahr 1420 und ließ die im Original übersensiblen Mondästheten – Dichter, Maler, Komponisten und einen »spinnerten« Mäzen – Technik und Fortschritt preisen. Die extravagantere Lunamali besucht bei Gutheim gar eine Kosmetikschule. Kleine Änderungen kamen noch hinzu, doch 1957, noch im Jahr der Fertigstellung des Librettos, wurde Gutheims Ansatz tatsächlich durch die Realität eingeholt: Die Sowjetunion startete den ersten Erdsatelliten, Sputnik I. Damit erfüllte sich, was der Janáèek-Biograph Jaroslav Vogel in seinem Originalbeitrag des Programmheftes ersehnte: »Möge dieser denkwürdigen Erstaufführung, die gerade in eine Zeit fällt, wo 'Ausflüge auf den Mond' so aktuell geworden sind, voller Erfolg beschieden sein.«¹¹⁶ So fand am 19. November 1959 im Prinzregententheater die erste Münchener Mondfahrt statt.

Der junge Techniker Mazal wohnt bei dem Hausbesitzer Mathias Brouèk zur Miete. Da er diesem seit langem den monatlichen Betrag schuldig bleibt, droht Brouèk damit, ihn hinauszuerwerfen. Als Mazal Brouèeks Haushälterin Fanny Nowak bittet, ein gutes Wort für ihn bei dem Unerbittlichen einzulegen, hört Mazals eifersüchtige Freundin Málinka das Gespräch mit an. Brouèk verläßt, reichlich angeheitert, das Wirtshaus, was Mazal nutzt, um ihm von seiner Mondrakete vorzuschwärmen. Als Málinka und Brouèk allein zurückbleiben, beklagt Málinka sich über ihren angeblich untreuen Freund und kokettiert mit dem Hausbesitzer. Málinkas Vater, der Sakristan von St. Veit, überrascht sie dabei und versucht sogleich, den Beschwipsten als Bräutigam festzunageln. Doch Brouèk ignoriert alle Anspielungen und torkelt alleine dem Mond entgegen. Und während Mazal wieder bei seiner Braut ist und ihr in seiner Werkstatt das selbstkonstruierte Raumschiff vorführt, legt Brouèk sich auf eine Mauer und träumt sich auf den Mond. – Dort angekommen, begegnet er dem Chefkonstrukteur Mazalun (alias Mazal), dem er als Erfinder der Erdrakete eine große Zukunft weissagt, Fortschritt und Technik preist und von seiner Liebe zu dem Mondmädchen Lunamali (alias Málinka) erzählt. Lunamali aber fühlt sich sogleich von dem Erdfremdling angezogen und umschwärmt ihn so lange, bis Brouèk vor den Augen des eifersüchtigen Mazaluns mit ihr in einen Helikopter steigt (im Original fliegen beide auf dem geflügelten Pferd Pegasus davon) und ins Regierungszentrum der Mondrepublik fliegt. – Beim Mondpräsidenten erlebt Lunamali die Verbindung mit Brouèk. Als dieser erfährt, daß die Mondwesen bei der geringsten Berührung sterben müssen, schließt er Lunamali in seine Arme und flieht mit dem Helikopter. Lunamali fällt in Nichts zusammen. Brouèeks Traum-Ich kehrt zu dem schlafenden Trunkenbold zurück, ohne daß er aufwacht. – Bei der Fortsetzung seiner Träume sieht sich Brouèk mit Mazals gerade fertiggestelltem Raumschiff zum Mond fliegen – doch statt auf dem Mond landet er im Prag der Hussitenkriege anno 1420. Er gerät mitten hinein in heftige politische Debatten, und während alle zu den Waffen greifen, versteckt er sich feige im Bett. Erst für einen Spion Kaiser Sigismunds gehalten, wird er schließlich als Verleumder und Verbreiter von Irrlehren verurteilt. Nur Amalka

(alias Málinka) bittet um den Großmut der Bürger. Als er sich während ihrer Rede eine Pfeife ansteckt, wird er als Jungfrauenverhexer und Teufel entlarvt. Man zerrt ihn zum Scheiterhaufen und steckt ihn in ein Faß, um ihn zu verbrennen. Brouèek träumt äußerst unruhig, wälzt sich herum und fällt von der Mauer in ein Faß. Dabei erwacht er und versucht vergeblich, aus dem Faß herauszuklettern. Endlich kommt ihm der Wirt Würfl zu Hilfe, und Brouèek beginnt, ihm von seiner langen Reise und seinem Traum zu erzählen.

Janáèek, der die Komposition am »Brouèek« im »Elektra«-Jahr 1908 begonnen hatte, reizte die von Svatopluk Èzech erfundene Figur des Prager Kleinbürgers mehr als die stille Dulderin Anna Karenina, die er zu jener Zeit gleichfalls zu porträtieren gedachte: »Ich wollte, daß uns ein Mensch wie Brouèek widerwärtig werde, daß wir ihn auf jedem Schritt erwürgen, vor allem in uns selbst.«¹¹⁷

Das traditionelle Thema vom »Mann im Mond« blieb in der Musik weiterhin aktuell. Im Jahre 1922 fand die Uraufführung der Oper »Der Mann im Mond. Ein wunderlich Spiel« des niederländischen Komponisten Jan Willem Frans Brandts-Buys (1868-1933) in Dresden statt. Einer Oper desselben Themas widmete sich der österreichische Komponist Cesar Bresgen (1913-1988). Am 22. Mai 1960 wurde diese als »musikalisches Märchenspiel« im Untertitel bezeichnete Oper im Nürnberger Schauspielhaus erstmals zur Aufführung gebracht.

Als Wilfried Hiller seinen »Josa mit der Zauberfidel« 1991 auf den Weg zum Mond schickte, schlug dieser einen ganz neuen Weg ein. Hillers märchenhaftes Spiel, das nach Texten von Janosch von Elisabeth Woska eingerichtet wurde, trägt den Untertitel »Tänze auf dem Weg zum Mond«. Das macht deutlich, wie Josa den Mond zu erreichen versucht: nämlich zu Fuß. Die Reise geht nicht in die Luft, sondern ans Ende der Welt, dorthin, wo der Mond die Erde berührt.

Jeromir, ein Köhler, Josas Vater, hat an seinem Sohn keine rechte Freude, weil dieser, schwach und zart wie er ist, dem Vater keine Hilfe sein kann. Erst das Auftreten eines Vogels macht dem Jungen Mut. Dieser schenkt ihm eine Zaubergeige und lehrt ihn jene Melodie zu spielen, mit der Mensch und Tier verzaubert werden können: Spielt man die Melodie vorwärts mit absteigender Tonfolge, werden Menschen und Tiere größer; spielt man sie jedoch rückwärts und mit steigender Tonfolge, so werden sie kleiner. Um seinen Vater endlich mit Stolz auf ihn erfüllen zu können, schlägt Josa ihm vor, den Mond mit seiner Geige zu verzaubern, er will ihn groß und klein werden lassen. Um das zu erreichen, begibt sich Josa auf die Reise, um jene Stelle zu finden, wo der Mond ihn hören kann. Dabei hat Josa nicht nur verschiedene Abenteuer zu bestehen, sondern er lernt auch die unterschiedlichsten Arten von Musik kennen.¹¹⁸ Doch unbeirrt setzt er seinen Weg zum Mond fort und gelangt an das Ende der Welt. Endlich kann er dem Mond vorspielen, ihn zu- und abnehmen lassen und zeigen, welche große Virtuosität er inzwischen auf seiner Fidel erreicht hat. – Die Geschichte von Josa zeigt den mühsamen Lernprozeß des Geigenspiels von den ersten Anfängen bis zum Virtuositentum. Die Entwicklung von Josas Geigenspiel ist gleichzeitig die Entwicklung seiner Selbstfindung: Josa ist nicht mehr klein und

schwach, sondern stark geworden durch die Erkenntnis seines besonderen Talentes. Der Weg zum Mond ist eigentlich der Weg Josas zu sich selbst.

1929 wurde in den Neubabelsberger Ufa-Studios der erste Film mit einer Mondreise abgedreht. Der Film war nach Thea von Harbous Roman »Die Frau im Mond« konzipiert: Drei Wissenschaftler und eine Frau landen zusammen mit wenigen Getreuen auf dem Erdrabanten, auf dem riesige Goldvorkommen vermutet werden. Im Kampf um das Gold finden mehrere Menschen den Tod, ein Sabotageakt beschädigt die Rakete und läßt für den Rückflug nur noch zwei Passagiere zu. Als der Ingenieur Wolfgang Helius freiwillig auf dem Mond zurückbleiben will, mit der vagen Hoffnung, daß man ihn später bergen werde, gesellt sich Frieda Velten zu ihm, weil sie ihn mehr als den zur Erde zurückfliegenden charakterschwachen Gemahl liebt.

Der Mond wird in dieser Geschichte einmal mehr zum Refugium des Glücks abseits der realen Gesellschaft. Gut vierzig Jahre vor dem ersten bemannten Raumflug zum Mond nahm Regisseur Fritz Lang vorweg, was später wahr wurde. Da der Film keine wilde Utopie sein sollte, zog Lang als Berater wissenschaftliche Experten heran: Professor Herrmann Oberth, dessen 1923 publiziertes Buch »Die Rakete zu den Planetenräumen« in ihm einen begeisterten Leser gefunden hatte, und Willy Ley, Oberths Assistent. Ley ging später in die USA, während Oberth die von den Nationalsozialisten forcierte Raketenentwicklung in Peenemünde leitete; die Filmrakete von »Frau im Mond« ähnelte so sehr den dortigen Versuchen, daß der Film im Dritten Reich verboten wurde. Erst der Zweite Weltkrieg verschaffte die unheimliche Ahnung davon, daß der Mensch die Möglichkeit zur Selbstvernichtung besitzt, und daß er innerhalb der bestehenden Gesellschaft eher leben kann und muß, als in »Schlössern, die im Monde liegen«.

Die Vorstellung vom Mond als einer zweiten Welt, einer »Gegen-Erde«, die es jederzeit möglich ist zu besuchen, hat Philosophen, Literaten und Naturwissenschaftler jahrhundertlang gefesselt und zu großen Werken inspiriert. Im Gedankengut der Völker allerdings, in den Sagen, Mythen und Märchen, spielt diese Vorstellung erstaunlicherweise eine nur kleine Rolle. Dies mag zum einen damit zusammenhängen, daß die Rolle des Mondes als Gottheit bzw. als göttliches Zeichen zu mächtig war, als daß eine Vorstellung, die den Mond als bloßen Planeten betrachtet und ihn letztlich auf die triviale Stufe der Erde reduziert, sich hätte ausbreiten können; zum anderen scheint der »naturwissenschaftliche Aspekt« dieser Mondesreisen stets von den Forschungen auf diesem Gebiet beeinflußt zu sein, so daß die Sagen und Mythen der primitiven Völker eben wenig von solchen Abenteuern zu berichten wissen.

Immerhin erzählt man sich in Papua-Neuguinea von einem Baum in der Mitte eines Dorfes, von dessen Ästen jede Nacht schöne Mädchen stiegen, um die reiche Ernte zu stehlen. Als ein Bauer sie eines Nachts dabei beobachtet, beschließt man, den Baum zu fällen und die Mädchen zu töten. Doch eine der Mädchenleichen wird immer größer und heller und schwebt in den Himmel. Schließlich hält sie an und

bewegt sich nicht mehr. Ein Dörfler nach dem anderen kommt hervor und starrt auf das Ungeheuer, das da vom Himmel herunterscheint. Die Mädchenleiche ist zum Mond geworden. Um es einzufangen, binden die Männer Bambusstangen aneinander und klettern so weit hinauf, bis sie schließlich den Mond erreichen. Erst mit Hilfe der fliegenden Hunde können die Männer wieder vom Mond auf die Erde zurückkehren.¹¹⁹

Auch der Kaiser von China war, wie erzählt wird, einst zu Besuch auf dem Mond. Kaiser Xuan-zung saß einmal beim Mondfest zu Mittherbst des 15. Tages des achten Monats mit dem Himmelsmeister Shen und dem Taoistenmeister Hung Tu-ko zusammen. Zu Ehren des Kaisers vollführte der Himmelsmeister einen Zauber: Er warf eine Bambusstange in die Luft, die sich sogleich in eine prächtige Himmelsbrücke verwandelte. Auf ihr stiegen die drei Erdlinge zum Mond hinauf. Sie durchschritten ein riesiges Tor und sahen dahinter, vor Edelsteinen glänzend, eine Fülle fliegender, schwebender Paläste. Sie kamen schließlich zum »Palast des weiten Frostes und der klaren Leere«, ein eisiger Hauch machte ihnen zu schaffen, feiner Regen durchnäßte ihre Kleider, sanfter Nebel hüllte sie ein. Sie spürten den reinen Duft von Weihrauch, sahen gläserne Felsen, zwischen denen Unsterbliche und Taoistenmeister spielerisch auf Wolken dahinglitten oder auf Kranichen ritten. Die Kälte war so schneidend, daß sie keinen Schritt weiter konnten. Da erblickten sie die Mondfeen, die, in weißglänzenden Gewändern auf dem Rücken herrlicher weißer Luan-Vögel herumtollend, im Schatten riesiger Zimtbäume am Berg des Palastes tanzten und lachten. Der Kaiser vernahm die schönste Musik, die er je gehört hatte. Sie öffnete ihm sein Herz. Und als er wieder auf der Erde war, verfaßte er, inspiriert von der Mondmusik, die Melodie zum Tanz »Wolkengewand und Federkleid«. Von alters her bis heute hat es nie etwas Reineres und Schöneres mehr gegeben, und noch heute erfreut seine zauberhafte himmlische Musik jedes Ohr.¹²⁰

Die Inuits Nordamerikas wissen von einem mächtigen Angakoq, einem Schamanen, zu berichten, der eines Tages auf dem Rücken seines Schutzgeistes auf den Mond flog. Er sah, daß der Mond ein Haus war, das der Mann im Mond mit seiner Frau, der Sonne, bewohnte. Nach einer Weile mußte der Schamane aber wieder auf die Erde zurückkehren. Erst da bemerkte er, daß sein Körper während seines Besuches auf dem Mond unbeweglich und unbeseelt dagelegen hatte und erst jetzt wieder zum Leben erwachte. Es war nur seine Seele gewesen, die der Mond aufgenommen hatte. Als die Lampen wieder angezündet wurden, entdeckte er die Männer um sich herum, denen er von seinen Abenteuern auf dem Mond ausführlich berichten mußte.¹²¹

In Grönland erzählt man sich die Geschichte eines großen Walfängers, der einst den Mondmann, als dieser auf der Erde weilte, im Ringen besiegte. Daraufhin lud ihn der Mondmann zu sich auf den Mond ein und zeigte ihm, wie er dies bewerkstelligen könne: Er müsse nur einen Schlitten bauen, ihn mitsamt seinen Hunden in die Luft werfen, sich gut festhalten und geradewegs zum Mond fahren; doch dürfe er nie vom Weg abkommen und dem verführerischen Gesang der Menschenfres-

serin Nalikateq lauschen, sonst sei er verloren. Doch der Fänger, der entgegen aller Warnungen der herrlichen Stimme lauschte, erlag der Versuchung, und Nalikateq riß ihm seine Lunge aus dem Leib. Der Fänger fuhr mit letzter Kraft zum Mondmann, und dieser half ihm, seine Lunge von der Menschenfresserin zurückzubekommen. Der Fänger blieb daraufhin noch lange beim Mondmann, lernte dessen Haus mit all seinen Merkwürdigkeiten kennen und sah viele Dinge, die ihm vordem verborgen gewesen waren. Erst nach vielen Jahren kehrte er auf die Erde zurück.¹²²

Während Immanuel Kant 1755 seine »Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels« mit den Worten kommentierte: »Es ist erlaubt, es ist anständig, sich mit dergleichen Vorstellungen zu belustigen«¹²³, schrieb die österreichische Dichterin Christine Lavant in ihrem Büchlein »Spindel im Mond«, das genau gleichzeitig mit der Mondrakete 1959 herauskam, über die Beschäftigung des Menschen mit dem Mond: »Herz löse hier den Hausstand auf / und ziehe in den Mond hinauf, / dort leben lauter Narren. / Da – lade dir den Karren / so hoch du willst, leer ab den Baum / und wirf dein Adernnetz als Zaum / dem Schutzgeist-Engel zu. / Ich finde mich hier schon zurecht, / brauch keinen Mühlstein, keinen Knecht, / ich dreh mich selbst herum. / Nimm auch das bißchen Blut mit dir, / kauf dich damit im Mond-Leib ein, / dort wirst du endlich heimisch sein / und nicht so frieren wie bei mir, / nicht ständig Hunger leiden. / Wohl warst du sonst bescheiden, / doch so – wie eben Narren sind – / auf das versessen starr und blind, / was wir niemals bekamen. / Mich macht das zäh und überwach, / hol du im Mond dein Traumbild nach, / zieh aus in Gottes Namen!«¹²⁴

3.2. Der Mond als »jenseitige« Welt

Die Frage, was mit dem Menschen nach dessen Tod geschieht, wohin seine Seele fliegt – und man war sich weithin sicher, daß der leibliche Tod nicht das Ende seiner menschlichen Existenz bedeutet –, ob er irgendwann wiedergeboren wird oder die Seele an einem paradiesischen Ort für immer verweilen darf, hat die ganze Antike hindurch Philosophen, Dichter, Romanschreiber und Mystiker nachhaltig beschäftigt.

Nach Philolaos, der ebenfalls die Erdnatur des Mondes betonte und wohl zuerst den Gedanken erwogen hat, daß der Mond bewohnbar und schließlich sogar wirklich bewohnt sei, haben die späten Pythagoreer in ihren kosmologischen Spekulationen die Vorstellung eines als »Gegen-Erde« gedachten Gestirns ausgeweitet. Der Mond wandelte sich zu einer »ätherischen Erde«, und in diesem Umfeld wurde das Gestirn erstmals mit der Frage nach dem Aufenthaltsort der Toten in Zusammenhang gebracht. Über seine Rolle war man sich dabei einig: Er sei einzig und allein Aufenthaltsort der Seligen.

In der Geschichte der Mond-Topographie hat Pherekydes von Syros eine besondere Bedeutung, da er als erster Schluchten, Vertiefungen, Höhlen, Pforten und Türen festgestellt haben wollte, durch welche die Geburten der Seelen erfolgen sollten.

Die pythagoreischen und schließlich auch die orphischen Erklärungen definierten den Mond endlich als eine »himmlische Erde«.

Eine verblüffend einfache Erklärung dafür, warum der Mond mit den Seelen der Menschen so gut harmoniere und das einzige Gestirn sei, das ihnen ein Ziel sein könne, lieferte Demokrit: Der Mond sei aus glatten, in Kreisbewegung befindlichen Atomen zusammengesetzt, aus denen auch Seele und Geist bestünden. Die ausgehende Antike, besonders die Neupythagoreer und die Neuplatoniker, haben die älteren Vorstellungen vom Mond als einer ätherischen Erde, die von Menschenseelen bewohnt werde, mannigfach variiert. Platon, der den Mond eine Entwicklungsstufe über der Annahme einer erdartigen Substanz ansetzte, ging davon aus, daß er aus einem besonderen Stoff bestehe, der durch seine Zusammensetzung in dauerndem Brand sei und mit den elementaren Mischungen der Erde nicht verglichen werden könne. Beide Substrate würden durch Mittelwesen, eben durch die auf ihm ausgesäten Seelen, zusammengehalten. Die Stoiker, deren Ansichten vor allem durch Chrysipp geformt wurden, stellen das wirkende und beseelte Feuer des Mondes in den Vordergrund, das identisch sei mit dem Lebensprinzip der Pflanzen und mit der Seele der Lebewesen.

Dem folgend, hält auch Plutarch den Mond für beseelt. In seiner Schrift »De facie in orbe lunae« führt er sogar einen Mythos an, der über Funktion und Nutzen des Mondes Auskunft gibt und zugleich vom vermeintlichen Schicksal der Menschen nach dem Tod berichtet. Der Leib vergehe zwar in der Erde, doch Seele und Geist würden nach einer gewissen Zeit der Läuterung zum Mond aufsteigen und dort ein glückliches Leben weiterführen, bis die Seele schließlich mit der Substanz des Mondes verschmelze und der Geist zu seiner eigentlichen Heimat, der Sonne, gelange, die ihn schließlich wieder zu Mond und Erde zurückschicke: »Wenn dann die Sonne wieder mit ihrer lebenspendenden Kraft den Geist sät, empfängt ihn der Mond und bringt neue Seelen hervor, und die Erde gibt als drittes den Körper dazu. Die Erde schenkt nichts, sondern gibt nur zurück nach dem Tod, was sie nimmt, zu neuer Geburt; die Sonne aber nimmt nichts, sondern nimmt nur zurück: nämlich den Geist, den sie gegeben hat. Der Mond aber nimmt und gibt zugleich, er verbindet und trennt mit seinen verschiedenen Kräften [...] Denn der unbeseelte Stoff ist selbst machtlos und fremdem Einfluß unterworfen: der Geist ist nicht zu beeinflussen und unabhängiger Herr; die Seele aber ist etwas Gemischtes und Mittleres, so wie der Mond von Gott als eine Mischung und Verbindung des Oberen und Unteren geschaffen wurde, also das gleiche Verhältnis zur Sonne hat wie die Erde zum Mond.«¹²⁵

Marcellus Palingenius Stellatus, ein lateinischer antiklerikaler Satiriker, gibt im neunten Buch seines um 1530 geschriebenen »Zodiacus vitae« die Schilderung einer Himmelsreise wieder, auf der er drei Richter – Telscopus, Dorophonus und Philorthus – im Mond über die Verstorbenen Gericht halten sah. Sie schickten die Guten und Reinen in höhere Himmelräume, die Lasterhaften in die unterste Tiefe, die Mittelmäßigen blieben vier Jahre zur Prüfung im Mond, worauf sie, je nach ihrer Bewährung, nach oben befördert oder zur Erde zurückgeschickt wurden.¹²⁶

Im Mithras-Kult, der sich über Mesopotamien bis nach Kleinasien und schließlich in alle Länder der späteren hellenistisch-römischen Kultur erstreckte, nimmt der Mond auf dem Weg der Seelen in den Himmel eine ganz besondere Stellung ein. Als Gott der Gerechtigkeit, der Wahrheit und Rechtschaffenheit hörte und sah er alles, und als Sonnengott überquerte er mit seinem von vier weißen Rossen gezogenen Wagen das Firmament. Mithras war es, der der Welt das Licht und damit die Gerechtigkeit brachte, und so erschien es nur allzu verständlich, daß die Sonne es sei, die bei der Geburt eines Menschen die Seele in den Körper sende und diese nach dem Tode der leiblichen Hülle wieder zurückhole. Nach dem Tode sollten die Seelen der Frommen die sieben Stockwerke des Himmels ersteigen, in denen jeweils einer der Planeten herrsche. Nach und nach lege die Seele dabei alle irdischen Leidenschaften und Fähigkeiten ab. Dem Mond überlasse sie die Lebenskraft, dem Merkur die Habsucht, der Venus die erotischen Gelüste, der Sonne die intellektuellen Fähigkeiten, dem Mars kriegerischen Mut, dem Jupiter alle ehrgeizigen Wünsche und dem Saturn den Hang zur Trägheit. So komme die Seele rein und ohne Mängel im achten Himmel an, wo sie mit den Göttern in ewigem Licht und endloser Seligkeit wohne. Erst die völlig geläuterte Seele vermag demnach in die achte Region aufzusteigen; schafft sie es nicht, alles Irdische abzustreifen, stattet die Sonne sie wiederum mit Tugenden und Fähigkeiten aus, um sie erneut auf die Erde zu senden, einen gerade geborenen menschlichen Körper in Besitz zu nehmen.¹²⁷

Die Verbindung von Mond und Tod zeigt sich nicht zuletzt in der Verehrung der Mondgöttin Selene: Sie war zur Kaiserzeit auch die Göttin der Friedhöfe und Gräber. Nach indogermanischem Glauben wandern die Seelen der Verstorbenen in den Himmel: Priester und Krieger über die Regenbogenbrücke in den Götterhimmel und die Seelen der Sterblichen auf den Mond. Vom Mond aus fallen dieser Vorstellung gemäß die Seelen in den Regentropfen zur Erde herunter, befruchten sie und kommen als neues Leben wieder. Dies vollzieht sich folgendermaßen: Nachdem der Regen die Erde befruchtet hat, bringt diese neue Pflanzen hervor. In ihnen schlummern die Seelen der Menschen und Tiere: Wenn die Pflanzen dann von einer Frau oder von einem weiblichen Tier verzehrt werden, wächst in ihrem Bauch ein neues Leben heran.¹²⁸

Auch die Upanischaden, heilige indische Texte, verkünden diese Vorstellung. Alle, die aus dieser Welt schreiten, gehen zum Mond. Wer ihm zu antworten versteht, den läßt er an sich vorüber; wer dies nicht vermag, den sendet er im Regen zur Erde nieder, überantwortet ihn der Wiedergeburt. Allerdings schlüpfen hier die vom Mond mit den Regentropfen zur Erde gelangenden Seelen in männliche Samen. Der Mond ist die Pforte des Himmels.¹²⁹

Die Verbindung von Mond und Tod gibt es in nahezu allen Kulturen, und die Rolle des Mondes in dieser Konstellation ist auch sehr verschieden, doch es fällt auf, daß der Tod in den entsprechenden Geschichten als natürlicher Bestandteil des Lebenskreislaufes angesehen wird. Dies mag sich aus der Idee entwickelt haben, der Mond durchlaufe einen ewigen Zyklus von Leben und Sterben. Vielleicht hängt diese Vor-

stellung aber auch mit seinem blassen, geisterhaften Licht zusammen. Der Mond erscheint als Aufenthaltsort der Toten bzw. der Seelen – entweder als ihre letzte Ruhestätte oder eine Art Zwischenstation –, wobei er die Seelen auf ihren Reisen auch geleiten kann; manchmal erscheint er gar als Botschafter des Todes.

Eine dieser unzähligen Geschichten vom Mond als Botschafter des Todes erzählt man sich bei den Hottentotten in Südafrika. Der Mond schickte eines Tages einen Hasen auf die Erde, damit er den Menschen sage, daß sie nicht sterben müßten, sondern nach ihrem Tod wiedergeboren würden, genauso wie der Mond jeden Monat wiedergeboren wird. Doch der Hase verstand alles falsch und richtete den Menschen aus, sie würden nur einmal leben. Durch ihn kam der Tod in die Welt. Als er zurückkam, wurde der Mond darüber so wütend, daß er dem Hasen mit einem Stock auf die Nase schlug – so kam der Hase zu seiner Scharte.

Nach den Mond-Mythen der Uitoto-Indianer im nordwestlichen Kolumbien ist der Mond gar der erste Tote, der in der Unterwelt wohnt, sich gleichzeitig aber auch am Himmel befindet.¹³⁰

In Indien gebietet der Mond über das Totenreich, und wenn er vom Himmel herabsteigt heißt dies, daß der unsichtbar gewordene Mond in der Unterwelt weilt. Die Eskimos hingegen deuten das Verschwinden des Mondes wesentlich optimistischer: Die Toten holen sich beim Mond die für ein neues Leben notwendige Energie, und wenn er verlischt, so bedeutet das nur, daß er den Himmel verläßt, um die Seelen der Verstorbenen wieder auf die Erde zurückzuführen.¹³¹ Das Leben erneuert sich also ständig dank des Mondes.

Die afrikanischen Pygmäen vom Stamme der Bambuti sehen im Mond den Schöpfer aller Dinge. Alles kommt von und geht zu »songe abongisi«, dem Mond; laut Himmellehre der Bambuti kehrt das »Feuer« des Menschen, also seine Seele, nach dem Tod des Leibes zu seinem Ursprung, nämlich dem Mond, zurück.¹³² Wie sie dorthin finden, wissen die Guarani-Indianer Südamerikas: Als der Mond einst mit seinen Töchtern auf der Erde lebte, sah er ein wunderschönes Kind, dessen Seele er sofort besitzen wollte. Also stahl er sie, noch vor Ablauf des Lebens, und verbarg sie unter einem irdenen Topf. Ein Schamane aber entdeckte das Versteck, und die Seele konnte entfliehen. Daraufhin zog sich der Mond beschämt an den Himmel zurück und beauftragte seine Töchter, für alle Zeiten den Weg der Seelen, die sich nach dem leiblichen Tod zu ihm begeben, zu erhellen – so entstand die Milchstraße.¹³³

Auch im Alten Testament, in der Geschichte vom Holzsammler am Sabbat, findet sich die Verbindung von Mond und Tod wieder, denn man nimmt an, daß das Wort »Sabbat« vom babylonischen »shabbatum« kommt, was »Tag des Vollmondes« bedeutet. Und im 2. Buch der Könige, 4. Kapitel, findet sich schließlich folgende Verbindung von Mond, Tod und Auferstehung: Eine Frau will zum Propheten Elias, damit jener ihren toten Sohn wieder zum Leben erweckt. Ihr Mann wendet ein: »Warum willst du zu ihm? Ist doch heute weder Neumond noch Sabbat.«

Im dritten Teil seiner »Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels« spricht der einunddreißigjährige Kant auch von den Bewohnern der Gestirne. Es

scheint ihm gewiß, daß die meisten Planeten bewohnt sind, wenn nicht jetzt, so doch dereinst, wenn die Periode ihrer Bildung vollendet sein wird; denn »vielleicht ist unsere Erde tausend oder mehr Jahre vorhanden gewesen, ehe sie sich in Verfassung befunden hat, Menschen, Tiere und Gewächse unterhalten zu können, daß ein Planet nun einige tausend Jahre später zu dieser Vollkommenheit kommt, das tut dem Zweck seines Daseins keinen Abbruch«. ¹³⁴ So betreibt er in dieser vorkritischen Jugendschrift noch selber das von ihm bald so streng verpönte Gedankenschwärmen und kommt zu dem Schluß, daß Verderben und Tod jenen trefflichen Geschöpfen nicht soviel als uns niedrigen Naturen anhaben könne. Tieferem Nachdenken, wie gerade dem des späteren Kant, bedeutete dies allerdings ein stolzes Los, das der Mensch willig bejahen kann, ohne seufzend nach fremden Welten und Überwelten zu blinzeln. So wenig wie der Leib der Dauerkerker unserer unsterblichen Seele bleibe, so wenig müsse sie jederzeit »an diesem Punkt des Weltraumes, an unserer Erde«, geheftet bleiben. Was dem Leibe nicht möglich sei, bleibe der Seele vorbehalten. Vielleicht werde sie nach ihrer Trennung von ihrem materiellen Gefährten auf einem anderen Planeten wohnen und sich der Trefflichkeit der dortigen Anstalten erfreuen dürfen. »Sollte sie niemals von den übrigen Wundern der Schöpfung eines näheren Anschauens teilhaftig werden?«, fragt Kant. »Wer weiß, ist es ihr nicht zgedacht, daß sie dereinst jene entfernte Kugel des Weltgebäudes, und die Trefflichkeit ihrer Anstalten, die schon von weitem ihre Neugierde so reizen, von nahem soll kennenlernen? Vielleicht bilden sich darum noch einige Kugeln des Planetensystems aus, um nach vollendetem Ablauf der Zeit, die unserem Aufenthalte allhier vorgeschrieben ist, uns in andern Himmeln neue Wohnplätze zu bereiten. Wer weiß, laufen nicht jene Trabanten um den Jupiter, um uns dereinst zu leuchten?« ¹³⁵

4.0. Der Mond als Gestirn des Heils

Der Mensch als Bürger des Kosmos hat die Vorgänge am gestirnten Himmel seit jeher genau beobachtet. Daß der Mond stets eine größere Bedeutung hatte als die Sonne, mag zunächst überraschen, ist aber verständlich. Die primitive Zeitrechnung gründet nämlich überall auf dem Mondwechsel, denn seine Phasen waren stets ein objektives Zeitmaß. Schon in der Eiszeit hatte der Mond magische Bedeutung. Er gebietet über alles, was im Kosmos dem Gesetz des zyklischen Werdens unterworfen ist. Die Verbindung alphabetischer Zeichen und Töne mit den Mondphasen, wie sie im alten Orient versucht wurde, soll den Zugang zu kosmischen Geheimnissen und Energien öffnen. Durch seinen Wechsel zeigt sich der Mond als etwas Lebendiges: Drei Tage lang fehlt er am Sternenhimmel, er ist wie tot; dann steht er auf zu neuem Leben und wächst zur vollen Größe heran, um wieder abzunehmen und nach kurzer Frist die Wandlungen aufs Neue zu beginnen. So wurde er zum Gestirn der Lebensrhythmen und allmählich zur Quelle allen Lebens und aller Fruchtbarkeit. Die allgemeine volkstümliche Beobachtung leitete daraus den Sympathiegllauben ab, um im Rhythmus des natürlichen Wachstums mitzuschwingen und ihn nicht

zu stören. Doch die reiche Vorstellungswelt über den Mond ist keine selbständige Größe. Sie steht in innigster Beziehung zur Mythologie der Sonne, des Bruders und Ehegemaßes der später allgemein weiblich gedachten Selene.

Schon Empedokles spricht von den scharfen Geschossen des Helios, während Selene die sengenden Sonnenstrahlen auffängt und sie liebevoll gemildert weitergibt. In weiblicher Hingabe umkreist sie sehnsuchtsvoll den Geliebten und verschwindet gerade in der engsten Sonnennähe. In dieser Synodos des Neumondes, da Selene wie ausgelöscht scheint, empfängt sie in bräutlicher Vereinigung mit Helios ihre zeugende Kraft. So hielt man z. B. in Athen den Neumondtag den Tag der Mondsynodos, für eine Eheschließung am geeignetsten, wie wir aus den Hesiodscholien des Proklos wissen.¹³⁶ Selene wurde zum mütterlichen Prinzip, zur gütigen Mittlerin zwischen den kosmischen Sphären und der Erde, zwischen Olympe und Erde.

Cicero hebt dabei die für die Erde lebensspendende Kraft des Mondes hervor.¹³⁷ Selene nährt sich aus dem Wasser der Erde, das sich mit den starken Strahlen der Sonne mischt und so das feuchtwarme Mondwasser entstehen läßt, das nach dem pythagoreischen System die Quelle alles Lebens ist; die »Milch der Mutter Luna« fällt besonders reichlich in hellen Mondnächten als Tau zur Erde.¹³⁸ Von Aristoteles und Theophrastos bis hin zu Cicero, Plutarch und Plinius ist die antike Naturwissenschaft der Überzeugung, daß Selene die Mutter alles Lebendigen, die Herrin der Geburten sei. Medizinische, landwirtschaftliche und astrologische Handbücher und Rezepte belegen den mit Magie und Zauberei durchtränkten Volksglauben. Sogar das Schicksal werde von ihr gelenkt.

Luna herrscht aber nicht nur über das vergängliche Leben auf Erden, ihr Reich ist die Grenzscheide zwischen der dunklen Region der Erde und der hellen Sphäre des Himmels, wo alles Feuer und Licht ist. Von dort sind die unsterblichen Seelen wie Feuerfunken oder himmlische Wassertropfen auf die finstere Erde gefallen, sie sehnen sich aber ständig nach ihrer wahren Heimat zurück. Nach dem Abscheiden der Gerechten fahren ihre Seelen zuerst in die lichte Region der Selene, um von dort in noch höhere Welten emporzusteigen.¹³⁹ So war das Bild der Luna in der Antike ein beliebter Grabschmuck und verwies auf die Unsterblichkeit: Der Verstorbene weilt in der Sphäre der Luna. Auch auf Grablampen sind Monddarstellungen häufig zu sehen.

So wurde Luna nicht nur zum Symbol der Unsterblichkeit, sondern auch des Glückes und des Schutzes gegen die sublunaren Dämonen. Römische Patrizier trugen eine elfenbeinfarbige Lunula, einen prächtigen Halbmond, auf den Schuhen. Ihnen galt er als Erinnerung an das einstige Wohnen auf dem Mond und dafür, daß ihre Seelen als die Seelen der Gerechten nach dem Tod wiederum den Mond unter den Füßen haben werden, d. h. in seinen seligen Regionen wohnen werden. Schon Homer stellt die religiöse Bedeutung des Neumondtages heraus. Vor allem erkannte der antike Mensch im ständigen Werden und Vergehen des Mondes sein eigenes Schicksal vorgebildet und knüpfte an dessen beständige Wiederkehr seine Hoffnung auf Unsterblichkeit. »Der tiefste Sinn aller lunaren Symbolik ist, daß alles

irdische Dasein einem steten Wechsel, einem rhythmischen Werden unterworfen ist, daß aber die Polarität zwischen Wachstum und Leben einerseits, Vergehen und Tod andererseits durch periodische Regeneration und schließlich durch ewiges Leben abgelöst wird.«¹⁴⁰

Gottesahnung und Poesie haben sich seit Urzeiten am gestirnten Himmel entzündet. Die »unbesiegte Sonne« und die »tauspelende Luna« waren in den Zeiten, da die ersten Väter ihre Kirchentheologie zu formen begannen, nicht nur in einer Fülle volkstümlichen Denkens, sondern auch in der astrologischen Weisheit Alexandriens und in den synkretistischen Gebilden der hellenistischen Frömmigkeit Gegenstand regesten Interesses. Das schüchtern anhebende Spekulieren der ältesten Kirche, die mit den Texten des biblischen Sechstageswerks und den geheimnisvollen Worten der Psalmen in diese Welt eintrat, ließ sich von Anfang an, in der Kraft der bereits geformten dogmatischen Grundüberzeugungen vom Mysterium zwischen Christus und der Kirche, von dieser Umgebung dazu anregen, in den hellenistischen Spekulationen vom Verhältnis zwischen Sonne und Mond, zwischen Mond und fruchtbringender Erde, eine willkommene Entfaltung der nur andeutenden Schriftstellen und eine allen verständliche Auslegung der eigenen Mysterien zu erblicken. Nicht als ob durch dieses selbstsichere Übernehmen hellenistischer Gedankengänge auch nur eine einzige wichtige Linie des genuin Christlichen verzeichnet worden wäre: Im Gegenteil, gerade die Unbekümmertheit, mit der man das Eine durch Übernommenes auszudrücken versuchte, zeigt an, wie sehr man sich des Eigenen bewußt und sicher war.¹⁴¹

Die Heilige Schrift sagt von den Himmelskörpern ausdrücklich, daß Gott sie zu Zeitzeichen geschaffen habe (Gen 1,14). Der Mond als »kleine Leuchte« sollte der Nacht vorstehen (Ps 136,9). Als Zeitmaß hatte er also auch bei den Juden große Bedeutung. Der Neumondtag als Monatsbeginn wurde durch besondere Opfer (Num 28,119), durch Blasen der Trompeten (Num 10,10; Ps 81,4) festlich begangen. Freilich waren die Vorstellungen der umwohnenden Völker auch bei den Israeliten verbreitet. Das Gesetz und die Propheten (Jer 8,1 f.; 7,18 usw.) eiferten unermüdlich gegen des Astralkult und andere abergläubische Bräuche im Dienste der »Himmelskönigin«.

Das alttestamentliche religiöse Bewußtsein lieferte also für die von den Kirchenvätern so reich ausgebaute Symbolik des nächtlichen Gestirns keinen Anhaltspunkt. Die Bibel bietet nur nüchterne Angaben über seine nähere Bestimmung und zieht den Mond öfters als Vergleich heran. Der Tor wandelt sich wie der Mond (Jesus Sir 27,12), umgekehrt ist die stete Wiederkehr des Mondes ein Bild der Unvergänglichkeit des messianischen Reiches (Ps 72,5; Ps 89,38), die Braut des Hohenliedes ist schön wie der Mond (6,9) usw. »Electa ut sol – Pulchra ut luna« ist auf dem kartuschenhaften Täfelchen über dem Hochaltar von Maria Limbach, Balthasar Neumanns letztem Werk, zu lesen. »Auserwählt wie die Sonne, schön wie der Mond« bedeutet es und meint die Gottesmutter.¹⁴²

Schon im 2. Jahrhundert sieht Theophilus von Antiochien in Sonne und Mond

ein »großes Geheimnis«, nämlich das Bild des unveränderlichen Gottes und des Menschen in seiner Geburt, seinem Wachsen, Absterben und seiner endzeitlichen Auferstehung. Origenes war der erste, der darin das Mysterium von Christi und der Kirche entdeckte, in tiefsinniger Mystik auslegte und der späteren Theologie über die Kirche überlieferte, wie es zwei große Leuchten am Firmament gebe, so gebe es diese auch in uns, nämlich Christus und die Kirche; Sonne und Mond erleuchten die Körper, Christus und die Kirche aber unsere Seelen. Die Kirche empfängt ihr ganzes Licht von Christus und gibt es den Gläubigen weiter. – Die Kirchenväter bauten diesen Gedanken aus, indem sie dem Mond die Aufgabe der von der Sonne, d. h. Christus, Licht empfangenden Kirche zuschrieben, die dieses Licht an die dunkle Erde und ihre Menschheit weitergibt.

Bei Eusebius, Ambrosius und Augustinus ist Selene eine Allegorie der mütterlichen Mittlerin Kirche, Symbol aller Geburt und allen Wachstums. Die Beziehung des Mondes zum Wasser und zur Fruchtbarkeit war den Vätern der Kirche zunächst Anlaß, um gegen den abergläubischen Mondkult zu kämpfen und zu zeigen, daß nicht Luna, sondern der Eine Schöpfer allein Ursprung der Fruchtbarkeit ist. Aber die diesbezüglichen Vorstellungen wurden allmählich auch in die Kirchentheologie der Luna-Ecclesia aufgenommen. Bei Methodios von Philippi im 3. Jahrhundert wird die Parallele auf den Tod Christi als den Ursprung der Sonne ausgedehnt, der zugleich den Aufgang des Mondes als des Wasserspenders bezeichnet, der die Wiedergeburt in der Taufe bedeutet. In der »Erleuchtung« der Taufe mildert »Luna« das unzugängliche Licht des »Sol justitiae« und bewirkt aus dem Wasser die Neugeburt.

Im Mittelalter trat die tiefe Symbolik des Mondes als Bild der Kirche mit dem verblassenden Kirchenbegriff immer mehr in den Hintergrund. Zum Teil wurde sie auf die allerseligste Jungfrau übertragen, die auch immer häufiger als das Apokalyptische Weib mit der Mondsichel unter den Füßen abgebildet wurde. Zahlreiche Darstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts zeigen Maria Immaculata auf der Mondsichel stehend, aus der gar der »Mann im Mond« zu ihr emporblickt. Mittelalterliche Kreuzigungsbilder zeigen häufig Sonne und Mond, oft als menschliche Gesichter oder Büsten dargestellt, die sich verfinstern oder ihr Antlitz verhüllen und verneigen, denn, wie schon der heilige Hieronymus sagte, »die Sonne schämt sich, den Gekreuzigten zu sehen, und der Mond seufzt nach der Erlösung!«¹⁴³ Die Kreuzigung Jesu wird bereits in den Evangelien als kosmisches Ereignis geschildert, und in Anlehnung an die Berichte der drei Evangelisten über die apokalyptischen Ereignisse hat die frühchristliche und mittelalterliche Kunst Sonne und Mond personifiziert als Zeugen des Kreuzestodes Christi darstellt. Zwar ist die Personifikation der beiden Himmelskörper bereits eine antike Erfindung, doch hat die christliche Kunst sie in einem neuen Verständnis gebraucht. In der altchristlichen Kunst, etwa im »Rabbula-Codex« aus dem 6. Jahrhundert oder im Fresko zu »Santa Maria Antiqua« in Rom, konnten Sonne und Mond noch als astronomische Gebilde gezeigt werden, doch bald trat die personale Konzeption der Antike in den Vordergrund.

Am häufigsten werden Sonne und Mond als Brustbilder auf einem Clipeus darge-

stellt; die Sonne trägt eine Strahlenkrone, der Mond eine Sichel im Haar. Sehr eindrucksvoll zeigt diese Vorstellung das Kreuzigungsbild aus der »Evangelienharmonie« des Otfried von Weißenburg (entstanden um das Jahr 868). Im Gegensatz dazu konnten Sonne und Mond aber auch antike Herrscherinsignien sein, und deshalb erscheinen sie in der Kunst auch als Zuseher bei der Verherrlichung Christi. Schon aus dem 3. Jahrhundert ist eine Tonlampe erhalten, auf welcher der Gute Hirte von Sonne und Mond flankiert wird. Auf der Tür von »Santa Sabina« in Rom aus dem 5. Jahrhundert befinden sich neben der Ecclesia die beiden Gestirne, die akklamierend ihre Hände zu dem über ihr befindlichen Christus erheben. Aus dem gleichen Grund konnten fallweise Sonne und Mond bereits bei der Taufe Jesu im Jordan in ihrer Rolle als kosmische Zeichen einer Theophanie abgebildet werden.

Gerade weil die Kirche mit ihrem rein auf göttlicher Offenbarung beruhenden Wissen von dem Einen Gott, der Schöpfer ist auch der Sonne und des Mondes, in die fromme Welt des hellenistischen Gestirnkultes eintrat, konnte sie die ergreifende Ehrfurcht des antiken Menschen vor Helios und Selene hereinnehmen in ihr theologisches Denken und ihr kultisches Tun. So schreibt Paulus im Römerbrief: »Wenn sie schon, hingerissen von der Schönheit der Leuchten des Himmels, sie für Götter hielten, so hätten sie billig erkennen sollen, wieviel herrlicher deren Gebieter ist: Denn der Urquell der Schönheit hat sie geschaffen.«¹⁴⁴ An Sonne und Mond liest der Christ wie an »himmlischen Buchstaben« den Text von der Schönheit Gottes ab, und was sich an den kosmischen Gestirnen begibt, ist ihm göttliche Andeutung dessen, was sich im Mysterium des menschengewordenen Logos enthüllt und vollendet hat. In ihrem Kultmysterium spricht die Kirche die Grundtatsachen ihrer eigenen Existenz aus: das Mysterium von Christus dem Erlöser und von der Heimholung des Menschengeschlechtes in der Kirche. Zum bildlichen Ausdruck dieses Mysteriums findet die Kirche kein geeigneteres Bild als die Beziehungen zwischen Sonne und Mond. Helios ist Christus, Selene die Kirche. Aus der Gedankenfülle der lunaren Kirchentheologie lassen sich drei Hauptgedanken herauslösen; sie gründen in der von griechischem Geist erdachten Symbolik des himmlischen Geschehens zwischen Helios und Selene: Selene ist sterbend, zeugend, strahlend; sie ist zugleich Braut, Mutter und Königin.¹⁴⁵

In der Berührung zwischen urchristlicher Schriftauslegung und der teils volkstümlich, teils gelehrt geformten hellenistischen Mondfrömmigkeit hat sich diese später so reich entfaltete »Mondtheologie« entwickelt.

4.1. Die Mondverehrung vergangener Kulturen

Archäologen können heute eine Vergöttlichung des Mondes in früher sumerischer Zeit, die bereits im 3. Jahrtausend v. Chr. beginnt, bis in islamische Zeit hinein in ganz Westasien konkret nachweisen. Aber die Spuren lassen sich noch weiter zurückverfolgen. Die wohl ältesten in Europa sind, in der französischen Ariège-Höhle zu bewundern: 12.000 Jahre alte, aus der Steinzeit stammende Höhlenmalereien,

die einen Mann darstellen, dessen Kopf deutlich eine Sichel ziert. Auch in der Gassulla-Schlucht bei Castellon im Osten Spaniens sind solche Darstellungen gefunden worden. Noch deutlicher sind die Felsbilder bei Cueva de los Letrados in Almeria – eindrucksvolle Geisterfiguren, die ebenfalls Mondsicheln wie Symbole tragen und ca. 3000 v. Chr. geschaffen wurden. Überall auf der Erde schätzten Menschen die Mondsichelform, ob nun in Kleinasien oder Amerika, in Afrika oder England, Italien oder Griechenland, überall finden sich Darstellungen von Mensch- und Tiergestalten, die mit auffällig großen Hörnern in Form einer Mondsichel versehen sind. Wurden dem Mond schon zu dieser Zeit göttliche Eigenschaften zugeschrieben?

Die Kultur der Chimú blühte zwischen 600 und 1460 an der Nordküste Perus. Chimú, dieses größte und letzte der vorinkaischen Reiche Perus war – auch wenn Altperu traditionell das »Reich der Sonne« genannt wird – ein »Reich des Mondes«. Der Mond, und nicht etwa Aiapaec, der allmächtige Schöpfer ihrer Vorfahren, der Mochica, auch nicht Viracocha oder Pachacamac, war die am meisten verehrte Gottheit der Chimú. Während oben im Bergland die Inkas die goldene Sonne anbeteten, herrschte über dem Leben der Chimú uneingeschränkt der kühle, bleiche Mond. Daß er mächtiger und stärker ist als die Sonne, dafür kannten sie eine ganze Reihe von Beweisen. So war der Mond zum Beispiel bei Tag und bei Nacht am Himmel zu sehen. Sie sahen auch, daß der Mond bei einer Finsternis oft die Sonne verdunkelte. Doch niemals hatten sie den umgekehrten Fall beobachtet, daß sich die Sonne vor den Mond geschoben hätte. Eine Sonnenfinsternis feierten die Chimú mit großen Festen als Sieg des Mondes über die Sonne. Wenn aber umgekehrt der Schatten der Erde den Mond verdeckte, herrschte Staatstrauer. Für ein an der Küste lebendes Volk wie das der Chimú war es ebenso wichtig, daß der Mond über das Meer herrscht, Ebbe und Flut beeinflusst – wie mächtig mochte ein solches Gestirn sein?

Dagegen war die am Tag erbarmungslos glühende Sonne für dieses Volk, dessen Küstenheimat voller trockener toter Wüsten war, keine Lebensspenderin, sondern eine grausame, oftmals tödliche Feindin. Dem Mond zu Ehren errichteten sie in ihrem Reich zahlreiche Tempel, die sie »Si-an – Mondhäuser« nannten. In der Hauptstadt des Reiches war das »Mondhaus«, das Nationalheiligtum der Chimú, offenbar jener Tempel, den die heutigen Peruaner »Huaca del Dragón – Heiligtum des Drachens« nennen. Zu Ehren des Mondes wurden in dieser »Huaca del Dragón« nicht nur Gesänge angestimmt und Tänze aufgeführt, sondern auch Menschenopfer dargebracht. In den Tempeln und Pyramiden lebten geweihte Jungfrauen, die das ehrenvolle Amt der Mondpriesterinnen bekleiden durften. Sie nahmen eine gesellschaftliche Spitzenstellung ein und wurden so hoch geschätzt, daß es höchstens dem König gestattet wurde, eine von ihnen zu heiraten. Häufig wird Si, der Mondgott, mit zwölfzackiger Federkrone gleich den zwölf Jahresmonden auf dem Haupt, souverän auf einer Balsa, einem Floß, über den Himmelozean schaukelnd, dargestellt. Auf anderen Gemälden überquert er den Horizont in einer sichelförmigen Barke, die, als Zeichen seiner Herrschaft über Feuchtigkeit und Fruchtbarkeit, mit tauegefüllten Krügen beladen ist.¹⁴⁶

Den Chimú benachbart war das Volk der Inkas. Obzwar sie eher als Sonnenanbeter denn als Mondkultanhänger bekannt sind – so galt der amtierende König als »Kind der Sonne«, als menschengewordene Gottheit, dem der prächtige Sonnentempel Cuzco geweiht war –, nahm der Mond auch für die Inka eine nicht unbedeutende Stellung ein. Die Inkas verehrten viele Götter. Sie waren ein kriegerisches Volk, das die Kulte der besiegten Feinde, zu denen schließlich auch die Chimú zählten, in die eigene Religion integrierte, um fremde himmlische Hoheiten nicht zu verärgern. Besonders die Küste galt als Domäne der Mondgöttin Chia, der Mutter »Quiella«. Sie wurde als silberne Scheibe mit menschlichen Zügen dargestellt und als mächtige Schutzgöttin aller verheirateten Frauen verehrt. Alljährlich schritten die Priesterinnen, Mutter Quiellas Silberbild feierlich tragend, zum großen Sonnentempel hinauf, um für Fruchtbarkeit und Leben auf der Erde zu danken.¹⁴⁷

Immer wieder stößt man auf neue, manchmal ganz unvermutete mythologische Spuren, die auf den einstmals wichtigen Stellenwert der göttlichen Luna hinweisen.

Die in Kanada lebenden Haida verehrten den männlichen Mondgott Roong, der, als es ihm nach Gesellschaft verlangte, einen Menschen entführte, der sich bis heute vergeblich freizukämpfen versucht. In Grönland glaubten die Eskimos an die Mondgöttin Titanin-Sedna, die mit ihrem Bruder-Gemahl, dem Himmelsgott Alignak, auf der Mondtagesseite lebt, während sich auf der anderen Seite die Seelen der Toten mit Singen, Spielen und Jagen vergnügen. Den nordamerikanischen Mandanen war die Mondgöttin zugleich Göttin des Ackerbaus. Auch in Kambodscha wurde die Mondgöttin nicht nur als Herrscherin des Wachstums, sondern ebenso als Beschützerin alles Lebendigen verehrt. – Ganz anders hingegen zeigt sich das Mondbild der Letten. Sie spannten den Mond für ihre kriegerischen Zwecke ein, sahen sie in ihm selbst doch den tapferen Kämpfer, der unermüdlich und niemals aufgebend sein Territorium behauptet. Man rief ihn zur Kriegsfahnenweihe wie auch zu Beginn aller Feldzüge an. Mehrere hundert alte Lieder, Gebetstexte und magische Beschwörungsformeln bezeugen seine einstige Zentralstellung innerhalb der altlettischen Religion.

Wer die Flaggen der islamischen Völker betrachtet, ahnt, daß der Mond auch hier eine beachtliche Rolle gespielt haben muß: Die Banner von Mauretanien, Algerien, Niger, der Türkei, Pakistan weisen unübersehbar sein Zeichen auf. Die Araber verehrten unter der Trias Mond, Sonne und Venus ganz besonders den Mondgott. In der ältesten uns zugänglichen Zeit, der minäischen Kulturperiode, die etwa 1300 v. Chr. beginnt, hieß er »Wadd«, was soviel wie »sittliche Liebe« bedeutet, bei den folgenden Sabäern »Haubas«. In diesen Breitengraden galt der Mond nicht als Symbol des Mütterlichen, sondern als Sinnbild eines maskulinen, starken Vatergottes, der die Seinen zu großen Siegen führt.

Verständlich also, daß man den Phasen des unsichtbaren Mondes mit größter Besorgnis entgegensah. Die lichtlosen Nächte galten als schlechtes Omen und wurden allmonatlich von der Befürchtung begleitet, Gott könnte sein Volk verlassen haben.

Die Natur hat dabei oft den bösen Ahnungen rechtgegeben; nicht selten setzten gerade zur Neumondzeit Springfluten, Stürme und Gewitter ein, häufig mit verheerenden Verwüstungen. Deshalb galten die drei Tage vor der kritischen Phase als offizielle Trauerzeit, verbunden mit der Hoffnung, den großen Vater milde zu stimmen. Alle Sinnenfreuden waren strengstens untersagt, und in einigen Gegenden wurde eine dreitägige Fastenzeit eingehalten. Von Abraham im Alten Testament läßt sich nachlesen, daß ihm Bräuche dieser Art durchaus vertraut gewesen waren. Aus einem ca. 5000 Jahre alten hemerologischen Text, der in einer Bibliothek in Assar gefunden wurde, geht hervor, daß der jeweils 7., 14., 21. und 28. Tag eines jeden Monats als Ruhetag galt. Dabei handelte es sich um die Schlußtage der jeweiligen Mondwochen, gerechnet ab jener Stunde, in der die junge Sichel erstmals gesichtet wurde.¹⁴⁸ Strenge Gesetze reglementierten das Leben an solchen Tagen, so durfte z. B. nicht einmal der König ausfahren, geschweige denn Amtshandlungen durchführen. Die arabischen Mondanhänger machten es anfangs weder den eroberungsfreudigen Mohammedanern noch den missionierenden Christen leicht, sie zu bekehren. Die Bewohner Harrans, einer in der südöstlichen Türkei gelegenen Stadt, haben ihre lunare Kulte bis in das Jahr 830 unserer Zeitrechnung gegen jegliche Beeinflussung aufrechterhalten. Sogar im Pomp und Prunk gewohnten Rom sprach man von den weithin bekannten Mondfesten, die überaus imposant und berauschend gewesen sein sollen. Schließlich kapitulierte man, sprach den Harraniern das Recht auf freie Religionsausübung zu und ließ sie unter dem Namen der »Cabier« als eine im Koran sanktionierte Sekte gelten.¹⁴⁹

In unmittelbarer Nachbarschaft, im Süden des Iraks, stand, 3000 Jahre v. Chr., die Kultur Babyloniens in voller Blüte.¹⁵⁰ Die Babylonier verehrten rund zwei Dutzend Haupt- und mehrere hundert Nebengötter, wobei der Mondgott Sin zu den erklärten Hauptgottheiten zählte. Man stellte sich ihn als gutmütigen alten Mann mit hohem Turban und wallendem Bart vor, der allabendlich gemächlich seine Mondsichelbarke besteigt, um darin behaglich über das Himmelsmeer zu schaukeln. Er mißt die Zeit, vertreibt das Böse und gilt als schier unerschöpfliche Quelle aller Träume und Prophezeiungen. Die dem Mond zugeschriebene Eigenschaft, Fruchtbarkeit auf Erden, auch für Mensch und Tier, bewirken zu können, wurde aber nicht Sin zugeschrieben, sondern auf seine Tochter Ishtar übertragen. Sie, die mit der alttestamentlichen Astarte bzw. Asthoreth identisch ist, wurde nicht nur als Göttin der Liebe und des Lichtes verehrt, sondern auch als Mutter der Fruchtbarkeit, als die Grüne, Taubringende, als Schutzgöttin aller Quellen und Flüsse, als Mutter, deren Geist vor jeder Aussaat und Ernte angerufen wurde.¹⁵¹

Auch die ägyptische Isis wurde in ihrer frühägyptischen Glanzzeit zuweilen mit dem Mond identifiziert. Rund viereinhalb Jahrtausende lang existierte der Isis-Kult. Diese »Universalgöttin«, deren Name übersetzt soviel wie »Feuchtigkeit« bedeutet, nahm im Laufe der Zeit viele Funktionen an. Die Mythen, Mysterien und Riten der einen »Allmächtigen Mutter« eroberten den gesamten Mittelmeerraum. Während Isis zwischen dem vierten vor- und dem vierten nachchristlichen Jahrhundert das

geistige Niveau der griechischen Welt entscheidend mitprägte, wurde ihre offizielle Anbetung im 2. Jahrhundert von Kaiser Trajan, unter dessen Herrschaft das römische Reich seine größte Ausdehnung erfuhr, auch hier eingeführt. In den verschiedenen Kulturen und unter vielerlei Namen wie etwa Juno, Bellona, Hekate oder Rhamnusia, verhiess Isis das dem Menschen einzig Erstrebenswerte: ewiges Leben.

Isis liebte ihren Brudergemahl Osiris. Doch Schwager Seth, der ihnen das Glück neidete, ersann eine List, Osiris zu töten. Schließlich wurde er in einem Sarkophag im Nil versenkt. Als Isis von dem schrecklichen Mord erfuhr, stürzte sie sich in den Nil, um den Leichnam des geliebten Mannes zu bergen. Sie fand ihn und wurde von dem toten Osiris geschwängert, denn der Totengott Anubis hatte den Leichnam wieder zusammengesetzt und so mumifiziert, daß der ermordete Osiris noch voller Lebenskraft war. Daraufhin zerschlug Seth den Leichnam in viele Teile, die er über das ganze Land verstreuen ließ. Isis machte sich ein zweitesmal auf die Suche, und als sie alle Teile gefunden hatte, fügte sie sie behutsam zusammen, um ihnen durch den zarten Lufthauch ihrer Flügel neues Leben zu verleihen. Osiris erwachte, und Isis ernannte ihren Gemahl zum Herrscher über das Totenreich. – Wie Osiris lebt, so wird auch der gläubige Mensch leben, wie Osiris nicht umkam, so wird auch der Gläubige nicht umkommen. Isis wurde mit liebevollen Beinamen bedacht, wie etwa »Herrin der Welt«, »Erlöserin«, »Wahrheit«, »Liebe« oder »Allesschauende«.¹⁵²

Osiris wurde zu einem der bekanntesten und beliebtesten ägyptischen Gottheiten. Während noch in der 5. Dynastie nur der tote König mit Osiris identifiziert wurde, galten mit der Zeit ganz allgemein alle Verstorbenen als »in Osiris Verwandelte«.

Darüber hinaus glaubte man ihn in Naturerscheinungen zu erkennen, ganz besonders in den beständig wiederkehrenden Wechselspielen des nachterhellenden Mondes. Tatsächlich existieren zahlreiche Inschriften, die Osiris als »Herren des Mondes« oder als »Großen Hasen« bezeichnen. In einer der Mythen heißt es, Isis habe 14 Leichteile suchen müssen, was exakt den 14 abnehmenden Mondnächten entsprach. Noch Plutarch, der im 1. Jahrhundert nach Christus lebte, weiß von der Verbindung von Isis und Osiris zum Mond, der »Mutter der Welt«, zu berichten. Man ehrte Osiris als den Schutzpatron aller geistigen Reifeprozesse, als symbolhafte Verkörperung der Todesüberwindung, als Garanten für die Unsterblichkeit der eigenen Seele.

Auch der Sohn der Isis und des Osiris, Horus, der sein Richteramt über die Toten von seiner Mutter bekommen hatte, wurde mit dem Mond assoziiert. Seine Ehrenfeste wurden pünktlich zum Neumond gefeiert. Den Isis-Sohn Horus identifizierten die Ägypter auch mit dem alten Himmelgott Horus, dem »Hohen« und »Fernen«, der sich als Falke in die Lüfte schwang und nun als Weltgott über den irdischen Gefilden schwebte. Seine Fittiche bildeten den schützenden Himmel, sein rechtes Auge war die Sonne, das linke der Mond. Aber gerade auf diese strahlenden Augen hatten es die Mächte der Finsternis abgesehen. Vor allem der Mond mußte unter ihren Angriffen leiden. Sobald er in vollem Glanze über das Firmament zog, stürzten sich die Dämonen der Finsternis auf ihn und raubten seine Scheibe Stück für Stück. Fast drei

Tage lang blieb deshalb das Mondauge verschwunden. Doch seine einzelnen Teile wurden in einem großen Netz gefangen und kunstvoll wieder zusammengesetzt. Das war das Schicksal des Osiris, der verschwand, wiedergefunden, zusammengesetzt und wiederbelebt wurde. Horus rächte seinen Vater. In einem fürchterlichen Kampf verstümmelte und besiegte er Seth, verlor dabei aber selbst sein linkes Auge. Er brachte es Osiris als Opfer dar. Dieser verspeiste es und wurde dadurch beseelt und mächtig – das Auge des Falken verkörperte ja den Mond, der selbst verstümmelt wurde und schließlich doch triumphierte. Osiris kehrte aber nicht auf die Erde zurück, sondern herrschte auf Geheiß der Isis über das Reich der Toten. Die Ägypter glaubten ihn sowohl dort wie am Nachthimmel existent. Am Firmament wähte man ihn im Sternbild Orion zu finden, ist er doch der »König der Sterne, der am Himmel gebietet« und zu dem die Toten gehen, die dann als Sterne strahlen.¹⁵³

Neben der Isis kannte man zwei weitere Mondgottheiten. Hauptsächlich in Heropolis wurde Toth angebetet. Der große Einteiler von Raum und Zeit galt als im Besitz göttlicher Weisheit stehend; so wird er Schreiber der Götter. Er fungiert auch als der große Lehrer von Sprache und Schrift und bestimmt darüber hinaus das Schicksal der Menschen. Deshalb waren besonders in Ägypten die Geburtsurteile der Mondbücher, der sogenannten »Selenodromien« oder »Lunare«, von besonderer Bedeutung.¹⁵⁴ Dem Mondgott Chonsu, dessen Kult hauptsächlich in Theben blühte und nach der Vertreibung der Hyksos in der Trias Amon Re (Sonne, Vater) und Nut (Muttergöttin) als Sohn dieser beiden aufzutreten pflegt,¹⁵⁵ sprach man in etwa die gleichen Eigenschaften zu; häufig wurden beide Gottheiten einander gleichgesetzt.

In Kleinasien, besonders in Phrygien und Lydien, genoss die Mondgottheit Men große Verehrung. Men herrscht über Orte, wacht über das Recht, straft und rächt, spendet aber auch Reichtum und Heil. Er ist zugleich Gott des Himmels und der Unterwelt. Belegt ist der Men-Kult bereits im 4. und 3. Jahrhundert v. Chr., die Masse der Zeugnisse gehört allerdings in die Kaiserzeit um 383 n. Chr.¹⁵⁶

Wenn die Mondgöttin der Griechen, Selene, mit zarten Flügeln über den nächtlichen Himmel gleitet und ihren makellosen Körper in die Wellen des Ozeans taucht, schmerzt das Herz des Hirtengottes Pan vor Verlangen und Liebe zu ihr. Doch so sehr er sie auch umwirbt, sein Begehren kann niemals gestillt werden, denn die Liebe der Göttin gehört allein Endymion, einem ihr an Anmut und Schönheit ebenbürtigen Jüngling. Ihm, so heißt es, räumten die mächtigen Götter einst ein, die eigene Todesart selbst wählen zu dürfen. Er entschied sich für den ewigen Schlaf, damit sein Körper für alle Zeiten erhalten bliebe. So ruht Endymion bis heute unversehrt in einer verborgenen Grotte; Selene aber steigt allnächtlich aus den Wolken, um sich an seinem Anblick zu trösten und ihn mit ihren Blicken zu lieblosen. Es heißt auch, die Liebe der beiden sei durch fünfzig gemeinsame Kinder gekrönt worden. So wurde die mondmilde Selene gerne in allerlei irdische Liebesangelegenheiten einbezogen. So berichtet Theokrit in seinem etwa 300 v. Chr. entstandenen Werk »Pharmakeutria« von den eifrigen Bemühungen einer jungen Frau, unter Anrufung

der Göttin Selene einen abtrünnigen Verehrer zurückzugewinnen.¹⁵⁷

In der Zeit des Synkretismus gewinnt Selene ihre höchste Bedeutung. Allmählich nimmt die Mondgöttin die weiblichen Gottheiten verschiedener Religionen in sich auf und wird selbst zur Schicksals-, Licht- und Himmelsgöttin. Die Namen und Beinamen vieler Göttinnen, besonders der Hekate und der Artemis, wurden im Zuge dieser Entwicklung auf sie übertragen.¹⁵⁸ Die Beziehungen der Selene zu anderen Gottheiten kannte schon das griechische Altertum: Selene ist danach gleich Aphrodite, Artemis (sie hat mancherlei Einfluß auf das Bild der Selene ausgeübt), Athena, Demeter, Diktyнна, Eileithyia (wegen der Beziehung der Selene zur Geburt), Hekate (das Schreckenerregende der Zaubergöttin drückte sich später in einer finsternen Anschauung vom Mond aus), Kybele, Persephone.¹⁵⁹ Ägyptisch ist ihre Angleichung an Isis, in deren Mysterien die Göttin eine bedeutende Rolle spielt, ebenso auch im Mithras-Dienst. Selene geht auch in die Gnosis über und findet sogar namentliche Aufnahme im philosophischen System der Neuplatoniker.

Schon vor Selene kannte die minoische Kultur im 2. und 3. Jahrtausend v. Chr. eine Mondgöttin namens Pasiphae, was in etwa »Sie, die allen leuchtet« bedeutet. Athene, Schutzherrin der griechischen Hauptstadt, Patronin des Ackerbaus, der Kunst und aller Wissenschaften, schmückte ihr persönliches Wappenschild mit dem Vollmond. Von den Dorern ist bekannt, daß sie sich nach ihrer Mondgöttin Doris benannten; die Ionier selbst behaupteten, direkte Abkömmlinge der Selene zu sein.¹⁶⁰

Nach Italien drang der Mondkult erst später, und zwar wahrscheinlich von den Griechenstädten in Kampanien aus. In der Gestalt der Diana, die man gemeinhin aus der römischen Mythologie als Göttin der Jagd kennt, verehrte man auch eine Göttin des Mondes.

Die Verbindung der Göttinnen Diana und Luna wird deutlich in der äneischen Sage von Nisus und Euryalus, in der Nisus, voll der Verzweiflung darüber, daß die feindliche Horde seinen Freund Euryalus fortgeschleppt hat, hoffnungsvoll zum Mond aufblickt und Luna, Beschützerin der Wälder, Latonas Tochter, anfleht, seinen Speer zu lenken.¹⁶¹ Diana galt nicht nur als Freundin der Wälder und der wilden Tiere, sondern auch als Schutzherrin von Geburt und Fruchtbarkeit sowie als beharrliche Verfolgerin böser Männer.

Ein Mythos erzählt, sie sei, als sie sich nackt im Wasser tummelte, von einem heimlichen Verehrer, dem Prinzen Aktäon, beobachtet worden. Als die Göttin ihn erspähte, verwandelte sie den Prinzen daraufhin in einen Hirsch, der nun seiner neuen Natur gemäß die Flucht ergriff und später von den Hunden seines Vaters zerrissen wurde. So wurde Diana oft in Begleitung eines Hirsches dargestellt.

Allmählich wurde die Starke, Freie, Ungebändigte mehr und mehr mit dunklen Mächten wie mit mysteriösem Mondscheinzauber in Verbindung gebracht. Horaz, der große römische Dichter, der im letzten Jahrhundert v. Chr. lebte und dessen literarische Texte großen Einfluß auf die abendländische Geistesgeschichte hatten, schildert in seinem »Buch der Epoden« die nächtlichen Machenschaften einiger Di-

ana-Anhängerinnen, die ihre Göttin liebevoll »Lucina« oder »Lucifera« nannten: Mit drei Gefährtinnen versuchte die Hexe Canidia ihren untreu gewordenen Liebhaber zurückzugewinnen. Man kochte ein Getränk von aus Gräbern gezupftem wilden Feigenholz, dem man Krötenblut nebst Knochen und Federn eines geopferten Käuzchens sowie allerlei Kräuter »der Gifte Heimat« beimischte: »Daß ausgeschnittnes Mark und trockne Leber dann zum Liebestrank verwertbar sei [...] Sie, die da Mond und Sterne durch Thessalerbannesang vom hohen Himmel reißt. Canidia aber, die voll Wut mit gelbem Zahn am unbeschnittenen Daumen nagt, was spricht sie? Was verschweigt sie? 'Ihr, o meines Tuns stets treu erfundene Zeuginnen, Nacht und Diana, Herrin tiefsten Schweigens du, wenn das geheime Werk beginnt, jetzt steh mir hilfreich bei, auf meiner Feinde Haus fall eure Macht und euer Zorn!'«¹⁶² Später wurde der Dianakult unter dem Einfluß des Christentums verdrängt. Auf ihren großen Feiertag, den 15. August, legte man das Fest Mariä Himmelfahrt.

Die Göttin Kybele, deren Kult ursprünglich aus Kleinasien stammend sich über Athen nach Rom ausbreitete, wo er 204 v. Chr. offiziell anerkannt wurde und sich bis ins 4. Jahrhundert hinein hielt, nahm einen gleichfalls wichtigen Stellenwert in der römischen Mythologie ein. Man bezeichnet sie auch als römisches Pendant zur ägyptischen Isis und griechischen Demeter.

Was den Römern Diana, war den Griechen Artemis. Zunächst galt auch sie nicht als ausgesprochene Göttin des Mondes, sondern wurde eher der Jagd und dem ungestümen Gebahren zugeordnet. Später hieß es von ihr, als »Artemis Eileithya« stehe sie auch allen gebärenden Frauen bei. Die Griechen erzählten sich, ihre liebste Beschäftigung sei es, in hellen Nächten Berge und Wälder jagend zu durchstreifen. Man schmückte sie mit phantasievollen Beinamen wie »nachtschwärmende Göttin«, »Lichtträgerin« und »Wegweisende«. Letzterer hat eine besondere Bewandnis, denn in etlichen Gründungssagen antiker Städte¹⁶³ heißt es, ihre Lage sei dereinst auf einen Fingerzeig der Artemis hin festgelegt worden. In Athen war es üblich, zu ihrem Ruhme »Selenai«, gelbe, runde Mondkuchen zu backen. Sophokles beschreibt sogar, wie Iphigenie, das schönste Mädchen des Landes, der Göttin geschenkt werden sollte, was die Göttin selbst jedoch im letzten Moment zu verhindern wußte. Alljährlich wurde sie mit pompösen Staatsopfern geehrt, um für den Sieg über die Perser 490 v. Chr. bei Marathon zu danken.

Ihr größtes Heiligtum stand nicht in Griechenland, sondern in Ephesus, einem griechischen Stadtstaat in Kleinasien. Ephesus konnte sich nicht nur als eines der wichtigsten Handelszentren des Altertums, sondern gleichfalls als ein Zentrum der griechischen Kultur rühmen. Schenkt man den alten Geschichtsschreibern Glauben, soll der bedeutendste Artemis-Tempel stolze 130 Meter lang und 65 Meter breit gewesen sein, unterteilt von 127 Marmorsäulen, besetzt mit wertvollsten Edelsteinen. Die besten und berühmtesten Künstler jener Zeit seien für die kostbare Ausschmückung der Hallen verpflichtet worden. Die Bauzeit habe 220 Jahre in Anspruch genommen und sei etliche Male wegen Geldmangels unterbrochen worden. Wie Plinius berichtet, hätten benachbarte Regenten Material gespendet und Anhänger

der Artemis ihren ganzen Schmuck gegeben, um den Bau voranzutreiben. Selbst Alexander der Große habe eine großzügige finanzielle Hilfe in Aussicht gestellt, verknüpft mit der Bedingung, sein Name möge als Inschrift den Tempel zieren. Die Griechen verzichteten.¹⁶⁴ Dieser Artemis-Tempel, der zu den sieben Weltwundern der Antike zählt, wurde zum ersten Mal von Kaiser Nero geplündert. Ungefähr 260 n. Chr. setzten ihm die Goten noch einmal zu; im Jahre 381 wurden schließlich auch die letzten Reste von den Truppen des Kaisers Theodosius dem Erdboden gleichgemacht. Name und Ruhm der Göttin verschwanden mit ihren Bauten, Ephesus erhielt neue Kirchen. Eine neue Lehre wurde verbreitet. Nur ein halbes Jahrhundert später, im Jahre 431, riefen an eben diesem Ort katholische Konzilsväter Maria zur Mutter Gottes aus.

Die ehrfurchtgebietende Hekate, deren vielfältige Mondgestalt in magischen Versen immer wieder gepriesen wurde, schien den Menschen ihrer Zeit als Göttin der Unterwelt, als Meisterin der Zauberei und als Königin aller Hexen eng mit dem schwarzen Himmel verbunden. Man raunte, ihren Lieblingen schenke sie große Visionen und Träumen, ihre Feinde aber strafe sie mit Mondsüchtigkeit, Epilepsie und Wahnsinn. Noch im Mittelalter glaubte man, Hekate wirbel, begleitet von einer johlenden, juchzenden Hexenhorde, durch die Lüfte. Hekates Ehrentag fiel – ebenso wie der Dianas – auf den 15. August: Es war ein nächtliches Mondfest, bei dem man um Segen und Schutz bat. Der Herrin der Finsternis waren Hunde heilig, und konnte man sie nicht gelegentlich, verwandelt in eine Hündin, rastlos über die Friedhöfe streifen sehen? Hekate galt besonders als Freundin des abnehmenden Mondes. Manche Darstellungen zeigen sie vereint mit Artemis und Selene als Trinität von Mädchen, Mutter und alter Frau. Andere Versionen sprechen davon, Artemis sei im zunehmenden, Hekate im abnehmenden und Selene im vollen Mond zu verehren. Es wird deutlich, wie eng alle Gestalten miteinander verwoben sind und letztlich auf jene gemeinsame Grundidee zurückgehen, die die Völker im Mond gesehen haben.

Der Mond diene dem Menschen stets als Projektionsscheibe seiner Wünsche und Empfindungen: Er war Vorbild zur Bewältigung der eigenen irdischen Herausforderung und gleichzeitig tröstender Fingerzeig auf eine mögliche Überwindung des Todes. Wie sehr Sonne, Mond und Sterne bei den alten Völkern geachtet waren, zeigen ihre an Details reichen Jenseitsbeschreibungen. Nachdem der Glaube an Lohn und Strafe nach dem Tod Wurzeln gefaßt hatte, begannen sich auch die Vorstellungen über bestimmte Lohn- und Straforte mit ganz spezifischen Freuden und Qualen für die Verstorbenen zu entwickeln. Einen breiten Raum nehmen in den indischen, einen noch größeren in den persischen Höllenschilderungen die mitunter furchtbaren Strafen für Unreinlichkeit – im Sinne religiöser Vorschriften – und für Verunreinigung heiliger Personen und Sachen ein. Demnach erwartet jeden, der mit Respektlosigkeit Sonne, Mond und Sterne betrachtet, ein verzehrendes Feuer, das ihm in die Augen gelegt wird.¹⁶⁵

Die Vorstellungen der Mondverehrung vergangener Kulturen hat der deutsche

Barockdichter Paul Fleming in seinem Gedicht »An den Mond« verarbeitet: »Du, die du standhaft bist in deinem Unbestande, / Steig, Hekate, herab; ich singe dir ein Lied, / Ein Lied von meiner Zier, die itzt auch nach dir sieht, / Ob ich schon bin sehr weit von ihr und ihrem Lande. / Komm, Berezynthie, zu dieses Stromes Rande, / An dem ich geh herum, da meine Hoffnung blüht; / Du weißt es, Delie, was itzt mit ihr geschieht, / Du weißt es, wie es steht um meine Salibande. / Komm, Phöbe, Tag der Nacht, Diane, Borgelicht, / Wahrsägrin, Liederfreund; komm, Lune, säume nicht! / Die ganze Welt, die schläft. / Ich wache, dich zu loben. / Stromfürstin, Jägerfrau, Nacht-auge, Horngesicht, / Herab! Itzt fang ich an das süße Lobgedicht. / Und kömmt du nicht herab, so hör es nur dort oben!«¹⁶⁶

4.2. Das christliche Mysterium von Sonne und Mond

Johann Georg Hamann schrieb in seinem dritten Londoner »Broken« von 1758: »Natur und Geschichte sind [...] die 2 großen Commentarii des Göttlichen Wortes und dies hingegen der einzige Schlüssel, uns die Erkenntnis in beiden zu eröffnen.«¹⁶⁷ Hamann brachte die Beziehung von Religion und Welt, d. h. Natur, in engsten Zusammenhang: Den Unterschied zwischen natürlicher und geoffenbarter Religion verglich er damit, daß die natürliche Religion vergleichbar der Betrachtung eines Bildes sei, während die geoffenbarte Religion die Betrachtung des Gegenstandes selbst darstelle. Hier wird nicht das Wort Gottes als Bild der Welt, sondern die Welt als Bild des Wortes Gottes verstanden. Die Bibel ist demnach kein Kommentar zur Welt, sondern umgekehrt, denn die Welt sei so hintersinnig wie die Bibel und diene dazu, »Gottes Vorsehung und Weisheit darin einzukleiden«. Im achten »Broken« heißt es: »Wir sind alle fähig, Propheten zu sein. Alle Erscheinungen der Natur sind Träume, Gesichter, Rätsel, die ihre Bedeutung, ihren geheimen Sinn haben. Das Buch der Natur und der Geschichte sind nichts als Chyffren, verborgene Zeichen, die eben den Schlüssel nötig haben, der die heilige Schrift auslegt und die Absicht ihrer Eingebung ist.«¹⁶⁸

In so schlichten wie gewaltigen Bildern rollt der Bericht der Schöpfung des Universums durch den Herrn ab. Das Buch Genesis bringt allerdings zwei Schöpfungsberichte, jenen des Sechstageswerks (Gen 1, 1-2, 4 A) und jenen der Paradieserzählung (Gen 2,4 B-25). Das erste Kapitel berichtet, wie in sechs Tagen die Welt erschaffen wurde; zu Beginn des zweiten Kapitels ist alles vollendet; die Welt steht da in voller Schönheit. Dann bricht unversehens wieder das Chaos hervor, bis Gott die Erde fruchtbar macht, den Menschen erschafft und ihn ins Paradies versetzt. Die moderne Forschung hat den ersten Schöpfungsbericht einem Erzähler, der ihn wohl um 550 v. Chr. verfaßt haben dürfte, zugeschrieben, der ob seinen kultischen Interesses als Autor der »Priesterschrift« bezeichnet wird. Nach der Katastrophe der babylonischen Gefangenschaft will er nun stehend auf den Trümmern seiner Kultur für seine jüdische Gemeinde eine neue Gegenwart aufbauen und greift dabei bis auf die Urgeschichte zurück, sogar auf Mythen aus dem alten Mesopotamien.¹⁶⁹

Gott schuf aus dem Chaos Himmel und Erde; doch die Erde war wüst und leer, aber Gottes Geist schwebte über den Wassern. Zuerst schied Gott das Licht von der Finsternis. Am zweiten Tag machte er das Firmament, das die Wasser ober- und unterhalb trennte. Am dritten Tage trennte er das Meer von dem trockenen Land und ließ die Pflanzen aus der Erde sprießen. Der vierte Tag brachte die Schöpfung der Sonne und des Mondes, die über Tag und Nacht herrschen und die Zeit bestimmen sollten. Während des fünften Tages schuf Gott die Tiere der Gewässer und die Vögel; der sechste Tag bekrönte die Schöpfung mit der Hervorbringung der Tiere des Festlandes und zuletzt der Erschaffung des Menschen als Ebenbild Gottes. Nach der Segnung der Menschen und der Unterwerfung der Natur ruhte der Herr am siebenten Tag – das Weltbild dieses Schöpfungsberichtes entspricht dem des alten Orients: im Mittelpunkt steht die scheibenförmige Erde, auf ihren Säulen verankert, innerhalb der später auch die Unterwelt angesiedelt wurde. Die Wasser des Urozeans umfließen die Erde an allen Seiten; der Himmel, in Gestalt eines fest ausgespannten Firmaments, trennt die Wasser ober- und unterhalb dieser Sphäre. Die Sterne sind nur Lampen am Himmel.

Der Autor des Schöpfungsberichtes hat in dieses Weltbild zeitlos gültige Wahrheiten eingefügt: Gott und die Welt stehen einander in klarer Trennung gegenüber; die sichtbare Welt ist das Werk Gottes und auf ihren Schöpfer hin ausgerichtet. Damit unterscheidet sich der biblische Schöpfungsbericht von den altorientalischen Schöpfungsmythen, in denen die Götter selbst in den Schöpfungsprozeß verflochten sind. Es ist eine entmythologisierte Welt; die Gestirne, Sonne und Mond sind ebenfalls keine Götter oder Dämonen mehr, sondern nur Lichtquellen und Leuchten. Und trotz aller physikalischen Analysen bleibt das Licht ein Geheimnis des Schöpfers. »Wie geht der Weg zur Wahrung des Lichtes«, fragt Gott den Duldner (Job 38,19.20), »wo hat seine Stätte das Dunkel daß du beide führtest in ihren Bereich und wüßtest die Pfade zu ihrem Haus?« Die Welt wird ferner als gut angesprochen. Damit wird jedes dualistische Konzept verworfen. Mochten es die orientalischen Dämonen sein, mochte der iranische Dualismus, die Gnosis, der Manichäismus von einer guten Welt, dem Reich des Lichtes, und einer bösen, dem Reich der Finsternis, sprechen: Die biblische Aussage bleibt stets Weltbejahung. »Lux lucet in tenebris – Das Licht leuchtet in der Dunkelheit«, verkündet der Seher Johannes die frohe Botschaft. Daß Gott zuerst das Licht erschaffen und erst am vierten Tage Sonne und Mond gemacht habe, bereitete vielen Denkern Schwierigkeiten. Wenn Gott gegenüber der Finsternis zuerst das Licht schafft, will er damit sein Wesen offenbaren, denn nach einem alttestamentlichen Lied (Ps 103,2) ist das Licht der Mantel Gottes. Das Licht ist das Zeichen Gottes, er »wohnt im unzugänglichen Licht« (1 Tim 6,16), und so wird das Licht das Prinzip der Welt, das von Anfang an alles durchflutet. Darum schreibt der heilige Apostel Paulus 1 Brief 1,5: »Das ist die Botschaft, die wir von ihm vernommen haben und euch verkünden: Gott ist Licht und in ihm haben wir keine Finsternis.« Mit dem Licht sind zugleich die Mächte der Dunkelheit vertrieben. Dies wird am Schicksal von Sonne und Mond klar. In der Welt des vorchristlichen Mythos war die

Sonne ein starker Held, der täglich jubelnd seine Bahn läuft. Der unheimliche Mond konnte als Wesen vorgestellt werden, das Menschen und Tiere vor Grauen erstarren läßt und geheimnisvoll mit dem Auf und Ab verbunden ist. Im Licht der Weltschöpfung verlieren diese Mythen an Bedeutung. Sonne und Mond werden zu Leuchten, die nach unveränderlichen Gesetzen am Firmament kreisen müssen. Aber auch die Welt der Erde, des Wassers, der Pflanzen und Tiere ist damit entzaubert.

Zwischen der Schöpfungsgeschichte (Gen 1,3-5) und der Offenbarung des Johannes lebt in den Bildern der Heiligen Schrift ein Geschehen von allumfassender Größe – ein Gehalt von Ewigkeiten. In die im Buch der Bücher enthaltenen Geschehnisse ist als Zeichen des überirdischen Geschehens am Himmel, wie als Begleitung allen Lebens auf Erden, der große Wandel der Gestirne miteinbezogen. Sie sind da, geschaffen aus Gottes Willen am Beginn alles Seins, sie verlöschen am Ende der Zeiten, nach Tausenden von Jahren, von denen tausend vor dem Schöpfer vergehen wie ein Tag. In der Heiligen Schrift werden die Gestirne als Erschaffenes und Wirkendes genannt. So heißt es in der Schöpfungsgeschichte: »Und Gott machte zwei große Lichter, ein großes Licht, das den Tag regiere und ein kleines, das die Nacht regiere, dazu noch die Sterne. Und Gott setzte sie an die Feste des Himmels.«

Eine entscheidende Rolle spielen die Gestirne in den Apokalypsen. Schon bei den Propheten waren Weissagungen über Schreckensereignisse und über den Zorn Gottes mit kosmischen Erscheinungen gepaart. So heißt es etwa bei Jesajas (Jes 13,9-10): »Seht, es kommt der Tag Jahwes, furchtbar und voll Grimm und Zornesglut, um die Erde in eine Wüste zu verwandeln und die Sünder daraus zu vertilgen. Des Himmels Sterne und sein Orion hören auf zu leuchten. Bei ihrem Aufgang schon verfinstert sich die Sonne, und der Mond läßt seinen Glanz nicht mehr scheinen.«

In der Apokalypse des Jesajas (Kap. 24) wird von der wie ein Trunkener taumelnden Erde gesprochen; der Mond wird erröten, und die Sonne wird sich schämen. Hingegen werden nach der herrlichen Auferstehung Jerusalems laut Jesajas 60,19-20 weder Sonne noch Mond mehr als Leuchten dienen, da Jahwe selbst sein ewiges Licht sein wird. Der Prophet Joel berichtet in seiner Vision vom Tage Jahwes (Jahwe 2,10-11): »Vor ihnen erzittert die Erde, erbeben die Himmel, Sonne und Mond verfinstern sich, die Sterne ziehen ein ihren Glanz«; und weiter: »Die Sonne wird sich in Finsternis wandeln und der Mond in Blut, bevor der Tag Jahwes kommt« (Kap. 3,4). Habakuk (Hab 3,11) verkündet: »Sonne und Mond verkriechen sich in ihrem Gehäuse, vor dem Licht deiner Pfeile enteilen sie, vor dem Glanz deiner blitzenden Speere.« Hingegen werden die Himmelskörper in der Zeit der Vollendung unvergleichlich strahlender sein; so weissagt Jes 30,26 über die Zeit des künftigen Glücks: »Das Licht des Mondes wird dem Sonnenlichte gleichen, und das Licht der Sonne wird siebenfältig sein wie das Licht von sieben Tagen, am Tage, da Jahwe die Wunden seines Volkes verbindet und die Striemen seiner Schläge heilt.« Die synoptischen Evangelien legen Jesus Apokalypsenberichte in den Mund. Schon Markus, der älteste Evangelist, läßt Jesus (Mk 13,14-37) von der großen Drangsal Jerusalems sprechen; vor dem Kommen des Menschensohnes werde sich die Sonne verfinstern,

der Mond seinen Schein nicht mehr geben, die Sterne würden vom Himmel fallen und die Kräfte des Himmels erschüttert werden. Matthäus (24,29-31) und Lukas (Lk 21,25-28) sprechen in ähnlichen Worten von den kosmischen Katastrophen.

Die Johannes-Apokalypse gestaltet die übernommene jüdische Tradition der Darstellung der Endzeiterwartung in christliche Form um. Nachdem die Berufungsvision dem Buch göttliche Autorisation verleihen sollen, folgen die Sendschreiben an die Gemeinden und die Vision der endzeitlichen Ereignisse und Schrecken. Drei Siebener-Visionen heben sich dabei ab: die Siegelvision (Apoc 5,1-8,1), die Posaunenvision (Apoc 8,2-9,21; Apoc 11,15-19) und die Schalenvision (Apoc 15 ff.).

In der Apokalypse beschreibt der Seher Johannes zugleich die Entscheidung zwischen Christus und Satan, christlicher Gemeinde und heidnischer Weltmacht. Kosmische und geschichtliche Ereignisse werden verschmolzen; der Weltuntergang besiegelt den Untergang der satanischen Mächte. Die Gestirne spielen in diesen dramatischen Visionen eine bedeutende Rolle: »Die Stadt bedarf keiner Sonne noch des Mondes, daß sie ihr scheinen; denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie, und ihre Leuchte ist das Lamm.« Oder mit den Worten Christi: »Und es werden Zeichen eintreten an Sonne und Mond und Sternen und auf Erden Angst der Völker [...]« Doch ehe jenes Licht der Herrlichkeit Gottes leuchtet, wird es sich ankünden in erschütternden Geschehnissen. Als das Lamm vor dem Throne Gottes die Siegel zu lösen beginnt, hebt das Strafgericht an. Auf die vier Apokalyptischen Reiter folgen Erdbeben und Verfinsterungen; die Sonne wird schwarz wie ein härener Sack und der Mond wie Blut; die Sterne des Himmels fallen auf die Erde; der Himmel wird wie eine Buchrolle eingerollt (Apoc 6,12-14). Nach dem Blasen der dritten Posaune fällt ein brennender Stern zur Erde, der alle Wasser bitter macht. Nach der vierten Posaune wird der dritte Teil der Sonne, des Mondes und der Sterne geschlagen. Nach dem Ertönen der fünften Posaune erschließt ein fallender Stern den Brunnen des Abgrundes, Heuschrecken kommen. Und dann wird jenes überwältigende, in diesen Endzeiten erscheinende Zeichen eintreten, das Apokalyptische Weib, das einen Sohn gebiert, der zu Gott entrückt wird. Der das Weib bedrohende siebenköpfige feuerrote Drachen, der ein Drittel der Sterne vom Himmel fegt, wird von den Engeln besiegt und auf die Erde geworfen werden, das Weib flieht in die Wüste: »Ein großes Zeichen erschien am Himmel, ein Weib, angetan mit der Sonne, und der Mond unter ihren Füßen, auf ihrem Haupte ein Kranz von zwölf Sternen [...]« Apoc 12,1-18);¹⁷⁰ so in wunderbarer Weise zu sehen in der Trierer Apokalypse aus dem 9. Jahrhundert, einem der bedeutsamsten Werke der karolingischen Buchmalerei. Sie illustriert den lateinischen Text der Johannes-Apokalypse und verdeutlicht, wie sehr der Mensch die himmlischen Zeichen achtete und fürchtete. Nach dem Weltgericht entsteht das neue Jerusalem, das weder Sonne noch Mond benötigt, weil in ihm die Herrlichkeit Gottes leuchtet und seine Leuchte das Lamm ist.

Als Josua mit den Israeliten das verheißene Land eroberte, mußte er im Zuge der vielen Kämpfe auch den Bewohnern von Gabaon, die mit ihm einen Bund geschlossen hatten, zu Hilfe eilen, als diese von den fünf Königen der Amorrhäer

bedrängt wurden. Josua rief in der entscheidenden Schlacht die Sonne an, über Gabaon stillzustehen, ebenso den Mond, über Ajalons Tal innezuhalten, bis der Feind vernichtet sein würde; und so geschah es auch nach dem Bericht des Autors des Buches Josua (Jos 10,10-13). Die Josua-Rolle, eine in Rollenform gehaltene Prachthandschrift des 10. Jahrhunderts aus Konstantinopel, zeigt in packender Schilderung die Entscheidungsschlacht unter den stillstehenden Gestirnen. Schlachten als Taten eines Gottes sind bereits im Altertum ein vertrauter Begriff gewesen. Das Motiv der Beziehung zwischen irdischem Kampf und kosmischem Geschehen zieht sich durch das Mittelalter bis in die Neuzeit. Das Bild der Alexanderschlacht bei Issos, das Albrecht Altdorfer 1529 zu München gemalt hat, ist ein treffliches Beispiel: Die Weltlandschaft weitet sich zur kosmischen Landschaft, wo ziehende Wolkenheere, Sonne und Mond, Licht und Dunkel im Universum im Widerstreit stehen.

So ist die Welt der Sonne, des Mondes, der Sterne in die ewig großen Geschehnisse und Bilder des Anfangs und des Endes hineingestellt, als erschaffenes des Leuchten des Beginns, als ausgelöschtes Leuchten der vollendeten Zeiten. Es ist Gott, der sich unfassbar gewaltig in seinen schöpferischen Werken dartun will. Auch der Mond, das kleine Licht an der Feste des Himmels, ist eines seiner von Bedeutung erfüllten Zeichen.¹⁷¹ Er ist nicht – wie bei den Sumerern, den Babyloniern, den Assyrern – der Gott selbst, sondern er ist das Erschaffene Gottes, das seinen Befehlen zu folgen hat: »Sonne, Mond und Sterne scheinen und sind gehorsam, wie Gott sie heißt« (Baruch 60). Die Gestirne werden gepriesen als Werk Gottes, die ihn, wie es in Ps 148 gesagt ist, selber lobpreisen sollen. Sonnen-, Mond- und Sternreliquiare zeugen von der großen Bedeutungstradition der Gestirne, wie sie das Christentum entwickelte. Die Stadtpfarrkirche St. Nikolaus im österreichischen Hall bewahrt solche zu Beginn des 17. Jahrhunderts gefertigten Reliquiare, von denen gerade das in Gold gehaltene Mond-Reliquiar eine Besonderheit aufweist: Aus dem auf einem vierpaßförmigen Fuß ruhenden Reliquienbehälter in Form einer Mondsichel schaut ein Profilgesicht hervor, ganz in der Tradition des »Mannes im Mond«; über die Fläche der Sichel finden sich verstreut dreizehn kleinere und größere Kapseln in hoher, perlengerandeter Kastenfassung, die hinter Glas die einzelnen Reliquien enthalten.

Die Bibel liefert nur nüchterne Angaben über die Bestimmung des Mondes; ganz in Analogie zur Instrumentalisierung von Sonne und Mond im Schöpfungsbericht heißt es in Ps 103,19: »Du bist es, der geschaffen hat den Mond, daß er messe die Zeiten; die Sonne weiß ihren Untergang.« Wenn Gott in Psalm 120 als Schützer und Hüter Israels angerufen wird, heißt es auch, daß der Beter am Tage nicht die Sonne fürchten muß und nachts ihm der Mond nicht schaden werde. In ganz besonderer Weise werden die Himmelskörper im Prediger (Eccl 43, 1-10) gepriesen: »Der Himmelshöhe Stolz ist das Firmament in seiner Klarheit, und die Himmel selbst tun seine Herrlichkeit kund.« Die Sonne, die aufstrahlt, ruft bei ihrem Aufgang: »Welch Wunder ist des Höchsten Werk. Steht sie im Zenit, so läßt sie die Welt verdorren; wer kann aushalten vor ihrem Brand? Ein entfachter Ofen bringt Glut hervor, dreimal mehr brennt die Sonne die Berge, glühenden Dampf sendet sie aus, und durch ihr Feuer

wird blindgebrannt das Auge. Groß ist der Herr, ihr Schöpfer, sein Wort lenkt ihren schnellen Lauf. Und der Mond, in allem zur rechten Zeit, bezeichnet die Monate und teilt die Zeit ein. Der Mond bestimmt die Feste, dieses Gestirn, das abnimmt, wenn es voll geworden ist. Von ihm erhält der Monat seinen Namen, wunderbar nimmt er zu nach seinem Wechsel. Er lehrt das Heer in der Höhe, das leuchtet am Firmament des Himmels. Des Himmels Schönheit ist die Pracht der Sterne; sie schmücken in ihrem Schein die Höhen des Herrn. Durch das Wort des Heiligen hat die Ordnung Bestand, und sie ermatten nicht auf ihrer Wache.« Nirgends ist klarer zum Ausdruck gebracht, wie die Elemente der alten Astralreligion, die die Weltordnung garantierten, nun im Glauben Israels zu Werkzeugen Gottes geworden sind, der allein Garant der Ordnung ist.

Reich jedoch sind die Vergleiche und Metaphern in den Büchern des Alten Testaments, die mit den Gestirnen zu tun haben. So wird z. B. die Schönheit der Braut des Hohenliedes verglichen mit der des Mondes und der Sonne; es lautet im Vers 6,10: »Wer ist, die da herniederschaut wie die Morgenröte, schön wie der Vollmond, klar wie die Sonne, furchterregend wie Bannerscharen?« Bei Jesus Sir 27,11 heißt es: »Der fromme Mann weilt immer in der Weisheit wie die Sonne, der Tor aber wechselt wie der Mond.« Ps 88,37-38 spricht davon, daß der Thron Davids vor Gott sein soll wie die Sonne und wie der Mond, der treue Zeuge in den Wolken.

Eine bemerkenswerte Zuordnung der Gestirne fand auch gegenüber Adam und Eva, den Stammeltern des Menschengeschlechtes, statt. Auffallend sind bereits die mythologischen Typologien. So wird Adam als Mikrokosmos dem Makrokosmos gegenübergestellt. Die Rippe, aus der Eva geschaffen wurde, ist wohl ursprünglich ein Motiv aus dem Mondmythos gewesen. In spanischen, italienischen und karolingischen Bibeln stehen Sonne und Mond über Adam und Eva, die damit zu beiden Himmelskörpern in Parallele gesetzt erscheinen. Adam und Eva wurden auch als Personifikationen der »Heiligen Hochzeit«, des »Hieros Gamos« von Himmel und Erde aufgefaßt. Dabei repräsentiert Eva den Himmel und Adam die Erde.

Gegen den Götzendienst, den Gestirndienst, wird im Alten Testament immer wieder der heftigste Kampf geführt, nicht nur mit flammenden Worten, auch mit leidenschaftlicher Tat – ein Zeichen, wie sehr die erkannte Gefahr in der Wirklichkeit begründet war. So kündigt das Zweite Buch der Könige von Josia, dem König Judas: »Und er tat ab die Götzenpfeifen, welche die Könige Judas eingesetzt hatten, zu räuchern auf den Höhen, in den Städten Judas und um Jerusalem her, auch die Räucherer des Baal und der Sonne und des Mondes und der Planeten und alles Heeres am Himmel.« Und Hiob, da er mit Gott über das ihm zugefügte Leid rechtet und seinen unsträflichen Handel vor ihm beteuert, rühmt sich: »Denn ich fürchte Gottes Strafe über mich und könnte seine Last nicht ertragen [...] Habe ich das Licht angesehen, wenn es hell leuchtete, und den Mond, wenn er voll ging, daß mich mein Herz heimlich beredt hätte, ihnen Küsse zuzuwerfen mit meiner Hand? Was auch eine Missetat ist vor den Richtern; denn damit hätte ich verleugnet Gott in der Höhe« (Hiob 31,26-28).

Aus welchem Ursprung die besondere Stellung des Neumondes in den festlichen Gebräuchen des Judentums entstanden ist, ist noch nicht endgültig geklärt.¹⁷² Jedenfalls wurde die Bedeutung seiner Feier, weil es sich um ein »Naturfest« handelte, allmählich zurückgedrängt. So wie seit dem 3. vorchristlichen Jahrtausend die meisten Religionen des Orients von ihm stimuliert wurden, sie die Frühlings- und Herbst- Tagundnachtgleichen, den vollen und neuen Mond feierten, achtete auch das israelische Volk auf den Himmel und seine Zeichen. »Moled« nannten die Hebräer ihren Neumond. Sobald sie Moleds schmales, neu geborenes Silberhorn gesichtet hatten, ließ Jerusalem auf sämtlichen Trompeten und Posaunen blasen und Herolde in alle Windrichtungen aussenden, um den neuen Monatsanfang in gebührender Form offiziell bekanntzugeben. Im frühen Judentum wurde der Neumond – wie der Sabbat – mit einer feierlichen Mahlzeit begangen. Obgleich es kein eigentlicher Feiertag war, wurde der Tag des Neumondes gern zu feierlichem Opferkult benutzt; an Neumonden und Sabbaten pflegte man die Propheten aufzusuchen, um Rat und Hilfe von ihnen zu erbitten, und bei Hesekiel (Hes 46,1) heißt es: »So spricht der Herr, Herr: Das Tor am inneren Vorhof morgenwärts soll die sechs Werkstage zugeschlossen sein, aber am Sabbattage und am Neumond soll man es auf tun.« Und Gott selbst sprach zu Moses: »Auch an euren Festtagen und an euren Festen und Neumonden sollt ihr die Trompeten blasen bei euren Brandopfern und Heilopfern, damit euer Gott euer gedenke« (4 Mose 10). Wie am Sabbat ruhten auch an Neumond die Geschäfte. Den Kornwucherern schleudert der Prophet Amos entgegen, daß sie daraufhin sprachen: »Wann will denn der Neumond ein Ende haben, daß wir Getreide verkaufen und der Sabbat, daß wir Korn feilbieten mögen?« Gegen einen veräußerlichten Gottesdienst bei Neumond wendet sich zürnend Hosea, und Paulus in seinem Brief an die Kolosser will die christliche Gemeinde vom Feste des Neumondes oder Sabbats ausdrücklich befreit wissen. Aus dem 20. Kapitel des 1. Buches Samuel, in dem David und Jonathan ihren Freundschaftsbund bekräftigen, wird ersichtlich, daß der König samt seinem Gefolge zur Zeit des Neumondes festlich zu speisen pflegte (Verse 5, 18, 24); man durfte sich nicht in »unreinem« Zustand an jene üppigen Tafelrunden setzen (Vers 26), und offenbar war es zu diesem Zeitpunkt gleichfalls üblich, in die eigene Heimatstadt zurückzukehren, um hier, im Kreise aller Angehörigen, gemeinsame Opfer darzubringen (Verse 6, 28, 29). Moses warnte eindringlich vor der religiösen Verehrung der Himmelslichter: »Da du auch nicht deine Augen aufhebst gen Himmel und sehest die Sonne, den Mond und die Sterne, das ganze Heer des Himmels, und fallest ab und betest sie an und dienest ihnen [...]« (5 Mose 4,19). Im 17. Kapitel desselben Buches wurde gar über jeden, den mehrere Zeugen beim heimlichen Götzendienst beobachtet hatten, die unverzügliche Hinrichtung durch Steinigung verhängt. »Denn siehst du nicht, was sie tun in den Städten Judas und auf den Gassen zu Jerusalem? Die Kinder lesen Holz, so zünden die Väter das Feuer an, und die Weiber kneten den Teig, daß sie der Himmelskönigin Kuchen backen«, beschwerte sich Gott Jahwe durch den Mund seines Propheten Jeremias (Jer 7,17-18). Es scheint, daß der Götzdienst eine ernsthafte Konkurrenz für die

damals noch in Entstehung befindliche Religion des einen Vater-Gottes war.

Am Fuße des Berges Sinai, der übersetzt etwa soviel bedeutet wie »Berg des Mondes«, war das Volk Israel ohne Moses zurückgeblieben. Gerade dem Vielgötterstaat des Pharaonenlandes entflohen, sehnte sich das Volk nach einer freundlichen Gottheit zum Schauen und Anfassen. Den Juden mag die ägyptische Göttin Hathor in Erinnerung haften geblieben sein: eine Göttin, die als allgewaltige sternbesetzte Himmelskuh, einen großen prächtigen Vollmond zwischen ihren überdimensionalen Hörnern tragend, dargestellt wurde. Nach Versorgung, Schutz und Geborgenheit strebend, wandelten sie die Gottheit ihrer langjährigen Unterdrücker ab und gaben ihr die Gestalt eines Kalbes, um das Mose sein Volk schließlich singend und tanzend vorfand, als er mit den Gesetzestafeln den Mondberg hinabstieg. Nachdem der zornentbrannte Führer das Götzenbildnis zerstört hatte, folgte ein blutiges Massaker (2 Mose 32,26-28). Viele Bibelstellen beziehen sich auf den so sehr gehaßten und sicher auch gefürchteten Ashtoreth-Kult: »Astarte«, »Ischtar«, »Anath«, »Anahita«, »Hera«, »Ashera« schien eine ernsthafte Gefahr für Jahwe selbst zu sein. Sogar der weise König Salomo konnte sich ihrer Faszination nicht entziehen. Im ersten Buch der Könige wird ausführlich berichtet, daß er, seinen zahlreichen ausländischen Frauen zuliebe, mit Ashtoreth sympathisierte, »was dem Herrn übel gefiel«. So ließ die Strafe nicht lange auf sich warten. Es kam zu einer gewaltsamen Teilung des israelischen Großreiches, »darum, daß sie mich verlassen haben und angebetet haben Ashtoreth, die Göttin der Sidonier«.

Die eigentliche Säuberungsaktion setzte etwa 622 v. Chr. unter König Josua ein. Er ließ sämtliche der Ashtoreth und anderen Göttern des Himmels geweihten Bilder und Opfergeräte vor den Augen des verängstigten Volkes verbrennen, die Asche auf die kalten Grabfelder gemeiner Leute streuen, Häuser, in denen Tempelmädchen ihre Liebesdienste anboten, niederreißen, alle falschen Priester auf ihren eigenen falschen Altären verbrennen – nachzulesen im 23. Kapitel des 2. Buches der Könige. So ist im alttestamentlichen religiösen Bewußtsein für die später von den Kirchenvätern so reich ausgebaute Symbolik des nächtlichen Gestirns kein Anhaltspunkt zu finden.

Eine einzigartige Stellung nimmt in der Fülle der Gestirns- und Mondbeziehungen der Josephstraum ein – dieser Traum, da sich Sonne, Mond und elf Sterne vor Joseph verneigen und an dem sich der schon schwelende Neid der Brüder und der Zorn des Vaters über seines Sohnes Hochmut zu heller Flamme entzündet: Ist es nicht der Hochmut des Hochmuts, einen Traum zu träumen, in welchem Gottes Gestirne sich vor einem Menschenkind verneigen? Der Traum wird vom Vater und von den Brüdern zunächst nicht als Vorbedeutung, sondern als Zeichen vermessener Gedanken und Pläne angesehen, wie es sich in der Frage des entrüsteten Vaters ausdrückt: »Sollen ich, deine Mutter und deine Brüder kommen und vor die niederfallen?« Erst in dem Nachsatz der Erzählung, »Aber sein Vater behielt diese Worte«, wird erkennbar, daß Jakob eine göttliche Zeichengebung in diesen sich vor seinem Sohne verneigenden Gestirnen erahnt.

Überall, wo in der Heiligen Schrift die Gestirne und im besonderen der Mond nicht als Gefahr, nicht als Gegenstände des Götzendienstes, gefürchtet sind, werden sie als segensreiche göttliche Zeichen angesehen. Die Psalmen sprechen und singen in erhabener Weise von ihnen, sie fordern die Gestirne auf, von Gottes Allmacht zu zeugen, das Hohelied rühmt die Schönheit des Mondes und vergleicht ihr die Schönheit der Geliebten, und die Größe und Herrlichkeit der Gestirne dient als Beweis für die Größe und Erhabenheit des Allmächtigen: »Wenn ich sehe die Himmel, deiner Finger Werk, den Mond und die Sterne, die du bereitet hast: Was ist der Mensch, daß du seiner gedenkest und des Menschen Kind, daß du dich seiner annimmst?« Die sich verneigenden Gestirne im Josephstraum wurden zu einem weitverbreiteten Bildprogramm, wie es beispielweise die sogenannte »Wiener Genesis« aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, ein Fragment einer Prachthandschrift des ersten Buches der Bibel in der griechischen Textfassung der Septuaginta, belegt.

Als die junge Kirche, angetan mit den Texten des biblischen Sechstageswerks und den geheimnisvollen Worten der Psalmen, in die Welt kam, waren die dogmatischen Grundüberzeugungen vom Mysterium zwischen Kirche und Christus, Kirche und Gnade, Kirche und endzeitlicher Auferstehung des Fleisches bereits geformt. Um diese Glaubensüberzeugungen bildlich auszuformen, griff die altkirchliche Theologie zu Metaphern und Vergleichen, die der naiven Naturbetrachtung und noch viel mehr der Wissenschaft und Frömmigkeit der späthellenistischen Umgebung entnommen waren. Aus dieser ersten Berührung der theologisch reflektierenden Schrifterklärung mit der Gedankenwelt der hellenistischen Frömmigkeit entstanden Ideen, die, gehegt und glühend erhalten von der Schule Alexandrias und von den Gestaltern des Abendlandes, Ambrosius und Augustinus, heute noch fortleben. An der von griechischem Geist erdachten Symbolik des himmlischen Geschehens zwischen Helios und Selene haben die Väter der Kirche ihren Geist entfacht und das in Helios und Selene sich abbildende Mysterium »Gott und Mensch« in seiner christlichen Einmaligkeit, d. h. in dem Mysterium »Christus und Kirche« dargestellt.

Die reiche Theologie der Väter über die Kirche als geistige Luna läßt sich in drei Hauptgedanken unterteilen: Selene, d. h. die Kirche, ist sterbend, zeugend, strahlend. Die Kirche verkörpert in diesen Gedanken die wahre Selene, die umkleidet ist von dem Licht des göttlichen Logos, die aber in einem sich ständig wiederholendem Hineilen der sich in bräutlicher Aufopferung ergebenden Liebe in Finsternis, in Altern und in Vernichtung ihrer irdischen Sichtbarkeit ergeht, um gerade in dieser in vollkommener Liebe stattfindenden Vernichtung der tiefen Vereinigung mit dem Bräutigam teilhaft zu werden. Hier sprechen die Kirchenväter Gedanken zu einer Todestheologie der sichtbaren Kirche aus, die zu ihren tiefsten und weitreichendsten Spekulationen über die Kirche gehören: die sterbende Kirche.¹⁷³

Die Kirche ist zweitens die von göttlicher Zeugungskraft erfüllte Mutter. Wie Selene in der Kraft der in der Synodos mit Helios erlebten Vernichtung zur Mutter aller lebendigen Dinge auf Erden, zur gnadenmilden Spenderin des fruchtbringenden Mondwassers, zum nächtlichen Quell des Taus wird, so erhält die in Christus hin-

einsterbende Kirche gerade in der täglichen Zerstörung ihrer irdischen Sichtbarkeit, in der mystischen Finsternis ihrer Vereinigung mit Christus die Kraft zur Zeugung geistlichen Lebens, wird zum Quell des geistträchtigen Taufwassers, zur Spenderin des Taus der Gnade, den sie im nächtlichen Schweigen dieser irdischen Lebenszeit ausgießt. Sie führt so die Kinder hinauf zur seligen Freiheit in die reinen, ätherleuchtenden Gefilde, die über dem Mond sind, macht sie frei von aller unter dem Mond herrschenden dämonischen Gebundenheit: die gebärende Kirche.¹⁷⁴

Die Kirche wandelt so durch die Nacht und durch die Zeit ihres Wachstums hinauf zu dem Tag, wo alles Sterben und Pilgern aufhört und das Psalmwort gilt: »Donec auferatur luna.« Wie Selene in verhaltener und immer neu sich aufschwingender Leidenschaft um Helios kreist und ihr Sterben sich immer neu wandelt zu der Erfülltheit ihres Vollmondglanzes, so ist die Kirche Vorbild und Angeld der kommenden Auferstehung des Fleisches, und sie wird einst die verklärte Einheit des verherrlicht auferstehenden Menschengeschlechtes sein: die strahlende Kirche.¹⁷⁵ Aus der Berührung zwischen urchristlicher Schriftauslegung und hellenistischer »Mondfrömmigkeit« entstand diese später so weit verbreitete und einflußreiche Mondtheologie.

Die Exegese des Sechstagerwerkes ist in der ganzen patristischen Zeit der gegebene Anlaß geblieben, die Theologie von Christus der Sonne und der Kirche als der geistigen Luna zu entfalten.¹⁷⁶ So geschehen bei Origenes und Ambrosius wie auch bei allen Schülern des alexandrinischen Geistes, die schon in der Genesis dieses große Mysterium vorgebildet fanden, nämlich bei Cyrillus von Alexandrien und Ammonius, und schließlich auch bei demjenigen, der am Ende der griechischen Patristik die Mondtheologie am fruchtbarsten entfaltet hat, bei Anastasius Sinaita. Auf der anderen Seite wird diese Mondtheologie bewußt verbannt aus der von griechischem Geist geformten Hexaëmeronerklärung, etwa bei Basilius, bei Theodoret von Cyrus, bei Pseudo-Eustathius und Chrysostomos. Auf Augustinus gehen dann schließlich all jene Spuren der altkirchlichen Mondtheologie zurück, die sich im lateinischen Mittelalter finden. Von da aus bildet sich ein exakt umrissener Kanon von Schriftstellen heraus, die man zur Erklärung des aus der Genesisinterpretation entnommenen Mysteriums zwischen Christus und der Kirche heranzieht. Bei Augustinus sind sie klassisch zusammengefaßt.¹⁷⁷

Die Kirche ist das Mysterium, in dem sich das Lebensgesetz des fleischgewordenen Logos in übereinstimmender Weise sichtbar nachvollzieht: die Vernichtung, aus der die Verherrlichung geboren wird. Sie ist die immerfort Sterbende, aus deren Tod sich das Leben in jungfräulicher Fruchtbarkeit zeugt. Darum haben die Väter in den Gesetzen, nach denen sich unveränderlich das geheimnisvolle Sterben und Wiederaufleben des Mondes vollzieht, das tiefste Symbol der Lebensgesetze der Kirche gesehen. Auch sie wird erleuchtet vom Licht der ewigen Sonne, aber beständig stirbt sie, wird greisenhaft und erlischt – um sich in bräutlicher Liebe erneut dem göttlichen Helios entgegenzuschwingen.

Doch wie dachte man sich im naturwissenschaftlichen und im frommen Denken

der Spätantike das Verhältnis zwischen Helios und Selene? Der hellenische Geist und sein Erbe, die lateinische Gestirnmystik, haben Selene als weibliches Gestirn aufgefaßt; erst später hat man sie zugleich als Braut und Schwester des Helios bezeichnet. Wie die tägliche Naturbeobachtung zeigte, ist das Licht des Mondes milder, gleichsam mütterlicher als die scharfen Geschosse des Helios, der brennenden Sonne; nach Aristoteles ist Selene eine »geringere Sonne«, eine »schwächere Sonne« nach Theophrastos, die darum für das Gedeihen der wachsenden Natur von besonderer Wichtigkeit ist.¹⁷⁸ Nach stoischer Lehre besitzt der Mond ein weiches Feuer, weshalb er als »femineum ac molle sidus« erscheint, wie Plinius, die antike Lehre zusammenfassend, schreibt.¹⁷⁹ Die Auffassung vom »weiblichen Licht« des Mondes ist bei den Stoikern Schultradition geworden und so in die fromme Populartheosophie der Zeitenwende übergegangen, in der man Selene als das Gestirn mit dem weiblich milden und mütterlich fruchtbaren Licht verehrte, das die Strahlen des Helios aufnimmt und liebevoll gemildert an die Erde weitergibt.

So wird Selene zu jenem himmlischen Gestirn, das vermittelnd zwischen dem erhabenen Licht des Helios und der dunklen Erde steht. Sie wird zur großen Mittlerin zwischen der reinen Geisteswelt der Fixsterne und der dunklen Sinnlichkeit der irdischen Elemente, ist das »Meson«, die Mitte der pythagoreischen Lehre. Ihre Aufgabe ist es, zu vermitteln, zu »harmonisieren«, Licht weiterzuschicken, aber eben gemildertes, »gnadenreiches Licht«, wie es Empedokles nannte.¹⁸⁰

Diese Vorstellung wurde seit den Tagen der Vorsokratiker noch durch die Frage darüber gefördert, ob der Mond eigenes Licht besitze oder sein Licht von der Sonne erhalte; die Namen der Mondgöttinnen Maira, Phoebe, Aigle drücken ebenso wie die Bezeichnungen Selene und Luna noch die Überzeugung aus, daß der Mond eigenes Licht zu verströmen vermöge. Es setzte sich die Mondlehre des Anaxagoras durch. »Der Mond hat kein eigenes Licht, sondern er erhält es von der Sonne«, faßt Hippolyt von Rom zusammen.¹⁸¹ Auch die Kirchenväter gingen mit der vorherrschenden Meinung konform und bedienten sich ohne Zweifel der im Volk geläufigen Ausdrücke, wenn sie davon sprechen, daß Selene ihr Licht von Helios leiht, es gleichsam wie ein Brautkleid »anzieht«.¹⁸²

Luna wird also vom Brudergestirn erleuchtet. Der ewige Reigen, den sie um Phoebus aufführt, wird in der poetisch gestalteten Naturphilosophie als ein bräutliches Liebesspiel aufgefaßt. Ihre Bahn um die Sonne ist wie ein liebender Tanz, ein Fliehen und Zurückkeilen ins Licht. Schon Parmenides hat dies in das dichterische Wort geprägt: »Immerdar schüchtern ausschauend nach den Strahlen des Helios ist Selene.«¹⁸³ Die ganze Antike, über Plutarch bis zu Macrobius, weiß von diesem himmlischen Liebesspiel der Gestirne zu berichten. Im beständigen Wechsel des Lichtes und vor allem in der seltsamen Gegensätzlichkeit, daß Luna in dem Augenblick ihr Licht verliert, wo sie der Sonne am nächsten steht, besteht die Dramatik dieses bräutlichen Verhältnisses. Aber noch mehr: In der liebenden Vereinigung der Synodos, im geheimnisvollen Dunkel des Neumondes, wird Selene gleichsam schwanger vom Licht des Helios, und durch diese Fruchtbarkeit an Sonnenlicht

wird sie zur Mutter und Gebälerin alles Lebendigen auf Erden. Aus dieser Vereinigung stammt die zeugende, naturbewegende Kraft des Mondenlichtes. Helios ist die spendende Urkraft der Natur, Selene die aufnehmende, aber in der Kraft dieser Aufnahme ebenfalls wieder spendende Natur. Im Augenblick des Synodos, dem Neumond, wenn Selene gleichsam verschwunden und wie vernichtet ist, ist sie in einem geheimnisvollen Zwiegespräch mit Helios begriffen, dem mystischen Reden der pythagoreischen Sphärenharmonie.¹⁸⁴

Alle diese ursprünglich aus alter Lunarmythologie entsprungenen Gedanken sind nun in der Zeit nach der Geschichtswende, als die ersten Kirchenväter die neue Theologie zu formen begannen, in seltsam buntem Gemisch vereinigt in den Kulturen der großen hellenistischen Muttergottheiten. Plutarchs Bücher »De facie in orbe lunae – Über das Antlitz auf der Mondscheibe« und »Isis und Osiris«, die theologischen Spekulationen des Poseidonios, die Astralmystik im »Traum des Scipio« und bei Macrobius, bei Apuleius und bei Firmicus Maternus: Alle diese Werke und ihre Gedanken zeigen, wie im Kult der Allgöttin Isis oder der »Himmlichen« von Karthago eine die Religion des unbesiegt Helios ergänzende Verehrung der lunaren Muttergottheit sich ausdrückt. Dieser Mutterkult der hellenistischen Zeit hat auch in den Theosophien der christlichen Gnosis einen Widerhall gefunden und wurde so dem Christentum noch gefährlicher.

In dieser geistigen Umgebung haben die Kirchenväter ihre Spekulationen von der Kirche als der wahren Mondjungfrau erdacht.¹⁸⁵ Den Isisdarstellungen stellten sie das hehre Bild der Mutter Kirche gegenüber. Die spätgriechische Lunarfrömmigkeit stand auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung, als die christliche Theologie mit Hilfe griechischer Denkformen aus dem Schatz der Glaubensüberlieferung ein wissenschaftliches System zu bauen versuchte. Vor allem bei Origenes¹⁸⁶ trat die christliche Apologetik beredt gegen die Lunarvergötterung auf, und im Licht der in christlichem Geist geschauten Astromystik hellte sich der in Alexandrias Schule anhebenden Allegorese nun auch die Fülle alttestamentlicher Mondstellen zu tiefem Sinn auf.

Origenes, der ganz in griechischem Geist lebt, teilt das Weltbild in die aristotelischen Sphären ein. Im selig reinen und leuchtenden Bereich, der sich über der himmlischen Feuersphäre dehnt, schwingt sich Selene in die vom Schöpfer vorgezeichneten Bahnen auf, unveränderlich, beständig und weise, und vollführt dort zusammen mit den anderen Gestirnen zum Heil für das Weltall den tanzenden Reigen. Als erster unter den christlichen Denkern schreibt er den Gestirnen eine dem schöpferischen Geist des weltlenkenden Gottes hingegebene Willensfreiheit zu.¹⁸⁷ So nehmen Sonne und Mond in mystischer Weise auch an der in die Welt gekommene Sünde teil, daß sie darum seufzen und die Verklärung der Kinder Gottes erwarten und selbst auch an der Erlösung teilhaben. Angesichts dieser Himmelmystik ist ihm Selene die »himmlische Königin«, die erleuchtet ist von dem Licht des ewig leuchtenden Logos, der »wahren Sonne«, und als solche ist sie Vorbild der Kirche, so, daß in dem Geschick ihrer mondlichen Phasen das Geheimnis der leuchtenden und sterbenden

Kirche sich versinnbildlicht.

Was bei Theophilus von Antiochien das Mysterium »Christus und Mensch« war, entfaltet sich nun zu dem alles zusammenfügenden Mysterium »Christus und Kirche«. Bis ins Mittelalter setzt sich sein Wort von der Mutter Kirche als der wahren Selene fest. Am »Himmel unseres Herzens«, von dem der Kosmos des sichtbaren Sternhimmels nur ein leiser Nachklang ist, stehen in festgefügtter, heilig friedlicher Ordnung Christus als Sonne, die Kirche als Mond, die Apostel als die Sterne und darunter die dunkle Erde unserer Seelen, die nun – je nach Aufnahmefähigkeit und Bereitwilligkeit des Aufnehmens – erleuchtet werden.¹⁸⁸ Die wahre Selene, die Kirche, vermittelt das Licht der Gerechtigkeit des Helios und führt die Seelen aus dem Erdendunkel hinauf in das ewige Leuchten, empor zum Einen Vater. Den oben ausgeführten ewigen Reigen der Luna um Phoebus legt Origenes so aus: Aus der Vernichtung allein erwächst der Sieg, aus der Finsternis allein die Erleuchtung. Was in der Kirche Grundgesetz ist, muß sich auch im geistlichen Leben und Geschick der einzelnen Seele widerspiegeln. Denn der Christ ist, wie Origenes öfters bemerkt, ein Mikrokosmos, in dem sich alles vorfindet, was am gestirnten Himmel sich begibt: die Teilnahme an der Vernichtung des Gottesmenschen und der daraus erwachsende Sieg, das Sterben der pneumatischen Selene im lichten Dunkel der Vereinigung mit Christus und der Aufstieg bis hinauf in die Gefilde der Erleuchtung des Vaters, dies alles begibt sich auch im Kosmos des Inneren. Hier erklingt der weitverbreitete Gedanke vom Menschen als Mikrokosmos im Makrokosmos der Welt. Das theologische Interesse des Origenes geht also, ohne dabei die Kirche aus den Augen zu verlieren, unmittelbar auf die einzelne Seele: In ihr sieht er Gegenwart und Zukunft der Kirche sich abbilden.¹⁸⁹

So wird im System des Origenes die Lunartheologie zur asketischen Lehre: Ziel ist es, eins zu werden mit dem Vater, auf dem Gipfel der Tugenden, wo die mondliche Wandelbarkeit unserer irdischen Natur abgelegt wird und der »Logos« bei der Sonne sein wird. Der Weg zu diesen Höhen ist aber die Angleichung an die in Leiblichkeit erschienene Sonne der Gerechtigkeit. Je mehr die Seele und damit die Kirche sich dieser Sonne nähert, in Christus hineinstirbt, um so mehr nimmt sie teil an dem »Ein-Geist-Werden« in der bräutlichen Vereinigung mit Christus (1 Kor 6,17). Das ist die Theologie des Todes, des Sterbens der Kirche. Es endet damit, daß sie selbst, verschlungen in den Glanz des wieder erscheinenden Christus, gleichsam unnötig wird. Wie Selene und die Sterne auf ihren Bahnen wandeln, aber beim Aufgang der Sonne verschwinden, so wird es sein, wenn am Ende der Tage die wahre Sonne Christus aufgeht.¹⁹⁰

Ambrosius von Mailand stellt in diesem Zusammenhang, ausgehend von dem von Origenes entdeckten Mysterium von Christus und der Kirche, die »Leiden der Luna« heraus, die darin Symbol aller menschlichen Dinge ist. Durch die Verdunkelung des Schattens scheint Luna immer wieder gleichsam einer trauernde Witwe, die des Willen Gottes wegen untertan geworden ist und mit immer wieder erneuerter Sehnsucht auf Erlösung hofft. Damit deutet Ambrosius an, wie das kosmische Geschehen

am Mond hineingenommen ist in das Mysterium der Christen, die dazu berufen sind, die endzeitliche Freiheit zu erwerben. Vor allem aber weist laut Ambrosius das Leiden der Luna auf das große Geheimnis Christi hin, das das Mysterium des heiligen Pascha ist. Das Sterben der Kirche ist doch nur, jetzt schon und dann endgültig am Jüngsten Tag, ein Wandern zur Herrlichkeit hin, zum Vollmondschein, zum »Plenilunium« des ewigen Ostertages und des immer währenden Frühlings der Ewigkeit (Ps 71,7). Noch ist die Kirche im Schatten, aber es ist dies jetzt schon ein Schatten zum Heil, der Schatten, welcher vom Leib Christi und von seinem Kreuz auf die Kirche fällt und in sich schon das kommende Licht der Auferstehung birgt.¹⁹¹

Wie die Heiden ihre Luna als strahlende Göttin abbilden, die mit der Quadriga ihrer Stiere zur Achse des Himmels emporfährt, so ist die Kirche, gestützt auf die gewaltige Kraft des Herrn, der wahre Mond, dessen Sichel bei zunehmendem Licht sich mit dem Glanz der Sonne füllt. Darum sieht Ambrosius in dem von der Kirche in Alexandria alljährlich vorverkündeten Termin des österlichen Vollmonds ein Symbol des Mysteriums der Kirche, die dem österlichen Vollmond der Ewigkeit zuwandert.¹⁹² Ambrosius hat also die kirchliche Lunarsymbolik in die Dogmatik des Osterfestes eingebaut, und von diesem Grundgedanken christlicher Haltung geht nun auch Augustinus aus.

Ostern ist das Fest des christlichen Grundgeheimnisses, nicht bloße Gedächtnisfeier des Todes und der Auferstehung Christi, sondern der Tag, an dem dieses Mysterium unmittelbar in unser eigenes Leben übergeht: Ostern ist der »Übergang« vom Tod zum Leben. Dies vollendet sich an der Gesamtkirche, die jetzt noch in der Pilgerschaft der Sterblichkeit wandert, an dem einzelne Christen aber jetzt schon in der Vernichtung des »äußeren Menschen« und dem aufsteigenden Licht des »inneren Menschen« teilhaben können: Das ganze »mysterium paschale« des »Überganges vom Tod zum Leben« ist in das Innere des Menschen verlegt. Die zum österlichen Vollmond hineilende Kirche gewinnt Gestalt in den Seelen. Es steht geschrieben: »Der Tor wandelt sich wie der Mond« (Sir 27,12). Adam war dieser Tor, in dem das ganze Menschengeschlecht zum Bösen geneigt ist, vom inneren Licht der Weisheit abfiel und sich in das Äußere stürzte. Durch das Pascha, den »transitus Christi«, kehrt er heim zum Vater, verläßt den Trug irdischer Dinge und erhebt sich zur Schau der ewigen Weisheit. Wenn die einzelne Seele und ihr seit Adams Ursünde und seit der Erlösung durch den »transitus Christi« bestimmtes Geschick ein »Übergang« vom Tod zum Leben und somit ihr Symbol der Mond ist, dann nur, weil sich dieses Drama der Erlösung in jener Gemeinschaft vollzieht, die von der Schrift und der Tradition die »geistige Luna« genannt wird: die Kirche. Obwohl sie in diesem sterblichen Leben noch fern von jenem Himmlischen Jerusalem pilgert, gebiert sie schon in dieser Welt die Zeugen der unveränderlichen Wahrheit (Ps 88,38). So ist sie jetzt dunkel und zugleich schon leuchtend – bis zu jenem Tag, an dem die Fülle des Friedens emporsteigt und der Mond erlischt (Ps 71,7). Dieses Wandern zur Sonne hin bedeutet aber für die Kirche ein immer mehr sich offenbarendes Vernichtetwerden. Wie Jericho, das nichts anderes als »Mond« bedeutet, vernichtet wurde von dem

siebenfachen Trompetenstoß, so muß auch die Kirche gleichsam vernichtet werden vom siebenfachen Hauch des Geistes.

Augustinus führt den Gedanken der »sterbenden Kirche« zurück auf die Theologie von der »sterbenden Sonne«: Der Mond steigt auf am nächtlichen Himmel, wenn die Sonne untergegangen ist; die wahre Sonne aber »wußte« und »anerkannte« ihren Untergang (Ps 104,19).¹⁹³ In dieser freiwilligen Selbstentäußerung gründet nun die Kirche, die wahre Luna. In ihr setzt sich dieses Todesleiden Christi fort, sie ist die Sterbende. Sie ist der Mond, der alt wird und erlischt. Aber dies gilt alles nur für vorübergehende Zeiten, einmal kommt der Tag, wo es kein Verschwinden und Altwerden mehr gibt, und das wird sein, wenn der Mond wieder bei der Sonne ist. Der »transitus paschalis« ist für Augustinus zunächst in Christus als »transire de hoc mundo ad patrem« (Joh 13,1) vorgebildet und wird nachgebildet in der Kirche gemäß dem Wort des Herrn: »Qui credit in me, transiit de morte ad vitam« (Joh 5,24).¹⁹⁴ Aber für die Kirche ist das Ende der irdischen Wandelbarkeit und das ewige »Bleiben mit der Sonne« ein wunderbarer Widerspruch: Sie wird verschwinden in das ewige Licht hinein, zugleich aber wird sie als ewiger Vollmond bleiben, weil es nie mehr sterbliche Wandelbarkeit geben wird, sondern nur noch das unsterblich unwandelbare Zusammensein mit der Sonne.

Die Beziehungen des Mondes zum Wasser und zur Fruchtbarkeit war den Vätern zunächst Anlaß, um gegen den abergläubischen Mondkult zu kämpfen und zu zeigen, daß nicht Luna, sondern der Schöpfer allein Ursprung der Fruchtbarkeit sei. Aber auch diese Vorstellungen fanden allmählich Eingang in die Kirchentheologie der Luna-Ecclesia. Das Todeslied, das die Väter auf die Kirche angestimmt hatten, wird der Ausgangspunkt, um die mütterliche Fruchtbarkeit und die lebensspendende Kraft der Kirche zu preisen. In der Synodos, der bräutlichen und zugleich in ihrem Dunkel gleichsam vernichtenden Vereinigung mit Helios, wird Selene zur »Wasserspenderin« und erhält so aus der Sonne die Kraft, alles Wachstum auf Erden zu befruchten und zu fördern, wird Herrin und Mutter aller irdischen Geburt. Dogmatisch bedeutet dies: die Kirche ist die mystische Fortsetzung des Lebens Jesu, des Geisteslebens, das Jesus durch seinen Tod bewirkt hat. Und wie er als geoffenbarter Messias in der Kraft seines Todes das lebendige Wasser des Geistes über alles Fleisch ausgießt, so ist nun auch die Kirche in der Kraft ihres immerwährenden Mitsterbens mit Christus geistvermittelnd, ist sie die große Wasserspenderin der Welt, die Mutter allen Lebens. Selene ist nicht mehr nur in ihrem Verhältnis zu Helios ein Bild der Kirche als der Braut Christi, sie ist auch mütterlich vermittelndes Bindeglied zwischen dem scharfen Licht der Sonne und der dunklen Erde, sie ist Spenderin des nächtlichen Taues, Herrin und Mutter aller Geburt und allen Wachstums – und damit ein treffendes Symbol der Kirche als der mütterlichen Mittlerin, der Spenderin des lebendigen Taufwassers, der Herrin und Mutter aller geistigen Geburt.¹⁹⁵

Das antike Weltbild betrachtet den Mond als das der Erde am nächsten stehende Gestirn, das demnach noch am meisten dem Irdischen verwandt ist. In den Spekulationen der Pythagoreer über die Sphärenharmonie spielt dieser Gedanke eine

wichtige Rolle. Poseidonios und die späten Platoniker haben ihn weitergeführt: Luna ist die große Mittlerin zwischen der reinen Geistwelt der Fixsterne und der dunklen Welt der irdischen Sinnlichkeit. Im Zusammenklang der Weltsymphonie vermittelt sie infolge ihrer Stellung zwischen dem Göttlichen und dem Irdischen alle Gnaden und Wohltaten, die vom höchsten Lenker der Welt auf die Erde ausströmen, wie Apuleius in der Schrift »De mundo« sagt.¹⁹⁶ Von hier aus sind auch die seltsamen Spekulationen der Stoiker zu verstehen, die die Sonne als das »Herz der Welt« bezeichnen, Selene aber als die »Leber«, als den »Filter des Weltalls«.¹⁹⁷

Schon die naive Naturbeobachtung konnte bemerken, daß das Wachstum der Pflanzen und Tiere, die Bewegungen von Ebbe und Flut, die physiologischen Zustände der Frau, der in hellen Mondnächten fruchtbringende Tau, in irgendeinem Verhältnis zu den Bewegungen des Mondes stehen.¹⁹⁸ Dem mythologischen Denken war klar: Selene hat die Herrschaft über das Wasser. Kleantes und Chrysispos, Plutarch und Cicero reflexieren diese Beobachtung wissenschaftlich: Die wasserähnliche Natur des Mondes rühre daher, daß Selene sich von dem Wasserdampf der Erde ernähre. Aber weil sie zugleich auch der Sonne nahe steht, empfängt sie von Helios die scharfen Strahlen, die sie mit ihrem irdischen Wasser mischt, und so strömt sie in nächtlichem Leuchten das fruchtspendende Mondwasser aus, das »feucht und warm« zugleich ist und als Tau in hellen Vollmondnächten auf die Erde fällt.¹⁹⁹

Im pythagoreischen System der Elementenbeziehung spielt als Grundlage jeglichen Lebens die Kombination »feucht-warm« eine wesentliche Rolle. Gerade dieses Prinzip wird in der Stoa und vor allem bei Poseidonios und Plutarch zu naturmystischer Bedeutung verwandelt: Das feuchtwarme Mondlicht wird zum »weiblichen, gebährenden Licht«.²⁰⁰ Das macht Luna zur Herrin aller Geburten. Schon nach der pythagoreischen Mythologie ist Selene jene himmlische Erde, von der aus die Geburten der Seelen erfolgen.²⁰¹ Für diese volkstümliche und zugleich wissenschaftliche Gedankenwelt fanden die Kirchenväter in der Heiligen Schrift selbst wenig Anhaltspunkte. Abgesehen von Basilius, der sich einmal ausdrücklich auf die Bibel beruft, die dem Mond eine »so außerordentliche und ungewöhnliche Kraft« bezeugt, sind nur noch drei Stellen zu benennen, die diesem verbreiteten Denken zusprechen, für die Lunartheologie der Väter aber nicht anzuführen sind: Ps 120,6, in dem von der nächtlich brennenden Wirkung des Mondes die Rede ist, und die beiden Stellen bei Mt 4,24 und 17,5, wo die »Mondkrankheit« genannt wird.²⁰² Der geistige Bereich dieser Symbolik ist rein griechischen Ursprunges.

Methodios von Philippi war es, der zum erstenmal die Theologie von der mütterlich gebährenden Kirche unter dem Bild der Selene als Wasserspenderin entfaltet. Das beständige Wachsen der Kirche zur ewigen Fülle hin wird erreicht in dem beständigen Gebären jener geistigen Kinder, die die Neugetauften sind. Die Kirche ist also ein wachsender Mond, sie nimmt in den Neugetauften zu – aber in der Kraft des mystisch sich immer wiederholenden Todes Christi: »Sie steht auf dem Mond. Mit dem Mond will die Schrift bildlich den Glauben der in der Kraft des Taufbades vom Verderben Gereinigten bezeichnen. Denn das Licht der Selene hat eher Ver-

wandschaft mit lauwarmem Wasser, und von Selene hängt alles ab, was immer von feuchter Substanz ist. Es steht also die Kirche fest auf unserem Glauben und auf unserer Kindesannahme, und so lange, bis die Fülle der Völker heimgekehrt ist, liegt sie in mütterlichen Wehen und schafft gebärend die Psychiker um zu Pneumatikern.«²⁰³ In der »Erleuchtung« der Taufe mildert sie das unzugängliche Licht des »Sol justitiae« und bewirkt aus dem Wasser die Neugeburt. Ihre Kinder sind Kinder des Lichts, nicht den dunklen Mächten des Schicksals unterworfen, sondern gehören schon jetzt zu den lichten Regionen des Mondes.

Anastasius Sinaita zeigt deutlich die dogmatische Hierarchie dieses Gedankens auf: Taufwasser – Kirche – Christus – Vater: das lebenszeugende Wasser auf Erden, darüber die mütterliche Selene, die die Herrschaft über dieses Wasser hat und zugleich doch über sich das scharfe, strahlende Licht des Helios herrschen weiß, und jenseits dieser Gestirnwelt das unzugängliche Licht des ruhevollen Äthers, des Einen Ewigen Vaters. Christus ist das Feuer, das auf die Erde kam, um alles Sündige zu verbrennen, die Ernte der Welt zur Reife zu bringen und sie endzeitlich in feuriger Flut »tauft«, in dem die Kirche das Wasser des Heiligen Geistes, aus dem die Wiedergeburt geschieht, vergibt. Von Ambrosius hat dann das Mittelalter dieses uralte Erbe griechischen und christlichen Denkens und Deutens übernommen – Augustinus spricht von diesen Dingen nicht.²⁰⁴

Das Mysterium der sichtbaren, irdischen Kirche ist eschatologisch. Ihr diesseitiges Wesen kann nur begriffen werden mit dem Blick auf das Endziel hin, oder besser noch: mit dem Blick vom Endziel her. Das Ziel ist die Auferstehung des Fleisches, die in der von der Kirche geschenkten Geburt durch die Taufe ihren Anfang nimmt und zu der hin sie in all ihren Taufsymbolen den Blick der Gläubigen lenkt. Das ist der Endsinn des Mysteriums in Christus und der Kirche.²⁰⁵ Die patristische Theologie machte den Mond zum Sinnbild der kommenden Auferstehung und der Seligkeit.

Nachdem vor allem Poseidonios die aristotelische Selenologie in ein naturmystisches und zugleich volkstümliches System eingefügt hatte, das Luna nicht nur als Grenzscheide zwischen der irdischen und himmlischen Region des Sphärenkosmos festsetzt, sondern zugleich als vermittelndes Wesen zwischen der sublunaren dämonischen Finsternis und dem himmlischen Licht beschreibt, bauten die späte Stoa, die Neupythagoreer und die Mysterienfrömmigkeit diese Lunareschatologie weiter aus.

Unter dem Mond ist die dunkle Luft, ist alles sterblich, mit Ausnahme der geistigen Seele, die aus dem Bereich jenseits des Mondes, aus dem Äther, aus dem Feuer stammt. Cicero hat dies im Traum des Scipio gelehrt; auch Plutarch, Apuleius und Philon sind einflußreiche Vertreter dieses Gedankens.²⁰⁶ Jenseits des Mondes, »hinter dem Mond«, wo die Metaphysik beginnt, ist alles erfüllt vom heiligen Äther, ist alles unsterblich und göttlich, selig. Von dort oben ist die Seele als Feuerfunken auf die Erde ausgeflossen. Darum ist der Bereich hinter dem Mond, ja schon der Mond selbst, ganz dem unsterblichen Bereich zuzählend, die Heimat, nach der sich die Seele zurücksehnt. Die Seelen der Guten oder der durch Mysterien Gereinigten

steigen in diese Region auf und verweilen dort, bis sie würdig sind, in den feurigen Ätherbereich zu entschweben. Unter dem Mond hausen die Dämonen, die, nach Aristoteles, unter dem Zwang des Fatums, der unerbittlichen Heimarmene, stehen. Sich diesem Zwang des Fatums zu entwinden, danach strebte der antike Mensch.²⁰⁷ So konnten die Kirchenväter ihren Gläubigen nichts Aussichtsvolleres versprechen als die Befreiung von jenem Schicksal, nämlich die Auferstehung des Fleisches.

Selene ist das große Gleichnis der Auferstehung, die sich an der Kirche und damit an allen, die aus ihrem Schoß kommen, vollzieht. Schon der Seher auf Patmos hatte die Kirche sehen gelehrt als die große Frau, die auf dem Mond steht, die also erhaben ist über alle Veränderlichkeit, über das Gesetz des zwingenden Fatums.²⁰⁸ Diese Befreiung geschieht in der Taufe. »Nicht mehr Kinder des Zwanges sind wir Getauften«, sagt Justin.²⁰⁹ Selene ist das Bild dieses sterblichen Fleisches; wie die astronomischen Phasen des Mondes verläuft unser Leben: wir werden geboren, wachsen heran, kommen zur Lebensfülle, überschreiten die Höhe, schwinden hin, werden alt, sterben, sinken ins Grab. Aber nun vollzieht sich das Mysterium der Selene an uns: Das Schwinden und Neuwerden des Mondes ist, wie Augustinus bemerkt, nicht nur den schlichten Menschen ein faßliches Bild der Kirche, in der man an die Auferstehung der Toten glaubt, sondern es ist auch ein Gleichnis des sterblichen Fleisches. Dieses Geheimnis wird vorgedeutet durch die am irdischen Himmel leuchtende Luna. So wandelt sich die symbolische Bedeutung des Mondes von der Sterblichkeit des Fleisches zu dem unsterblichen Leuchten der ewig mit Christus herrschenden Kirche. Damit konnte die Kirche den Blick der Gläubigen hinauf zu dem seligen Reich jenseits des Mondes lenken, in das der Weise nach seinem Tod eingeht, sich aufschwingend über die Sphären, erfüllt von dem Licht, das Gott am Anfang der Schöpfung strahlen ließ und aus dem er am vierten Tag die beiden Lichtgestirne bildete, das Licht des ewigen Vaters, aus dem Christus und die Kirche als die Lichter dieser Welt hervorgegangen sind und zu dem sie nun endgültig heimkehren. »Die Ewige Stadt bedarf nicht mehr der Sonne und des Mondes«, sagt die Apokalypse (21,23; 22,5), und die Kirchenväter, insbesondere Ambrosius, deuten dies auf die Vollendung der Heilstat Gottes in Christus und der Kirche. Das Evangelistar der Uta²¹⁰ aus dem Jahre 1020 hat die Erlösungstatsache in ein großartiges, eindeutiges Symbolbild verwandelt, das die innere Dialektik der Erlösung wiedergibt: der Tod des Erlösers als Überwindung von Tod und Sünde und als Geburt des wirklichen Lebens, der Scheinsieg des Judentums auf Golgatha als Geburt der christlichen Kirche. Der Gekreuzigte, zu dessen Haupt Sonne und Mond sich verhüllen, ist noch nicht als der Leidende, wie in der Gotik, sondern als der Triumphierende dargestellt. Unter den Kreuzarmen steht die siegreiche christliche Kirche (»Ecclesia«) der besiegten Judenheit (»Synagoge«) gegenüber, zu seinen Füßen steht das triumphierende Leben (»Vita«) und schaut gläubig empor, während der Tod (»Mors«) selbst tödlich getroffen in die Knie sinkt.

Licht und Finsternis, Tag und Nacht, Sonne, Mond und Sterne finden sich in der Bibel allenthalben und haben in der Exegese je ihr eigenes Bedeutungsspektrum

erfahren. Daß es in den Jahrhunderten von Paulus bis zu den Kirchenvätern erreicht wurde, daß das Universum der geschaffenen Welt, soweit es im Wortschatz der Bibel in Erscheinung tritt, in das Licht seiner spirituellen Bedeutung gehoben wurde, ist eine ungeheure Leistung einer schöpferischen, vom Geist der Bibel inspirierten, über Wesen und Wege des Heils sinnenden Meditation.

Das Mittelalter unterscheidet im allgemeinen drei Stufen des geistigen Sinnes des Wortes²¹¹ und bezeichnet die erste dieser drei Stufen in der Regel als Allegorie. Über diesem Fundament des historischen oder Buchstabensinns des Wortes erhebt sich ein vom Mittelalter selbst so genannter Überbau des geistigen Schriftsinns, des allegorischen, des tropologischen und des anagogischen Sinnes. Entsprechend dem Aspekt, unter dem das Wort nach seinem Sinn befragt wird, erschließt er sich dem Ausleger nach der jeweiligen Dimension des Wortsinns. Befragt man den Text nach dem geschichtlich Gewesenen, so antwortet er mit dem geschichtlichen Buchstabensinn. Stellt man die Frage nach der heilsgeschichtlichen Bedeutung des Textes, so antwortet er auf der Stufe des allegorischen Sinns.²¹² Diese in heilsgeschichtlichem Denken verankerte typologische Denkform hat das Geschichtsbewußtsein des Mittelalters stark geprägt, vor allem, indem sie auf das Verhältnis zwischen Antikem als Präfiguration und Christlichem als Erfüllung übertragen zu werden vermochte und dadurch das Hochgefühl des Bewußtseins, in einer der Antike überlegenen Zeit zu leben, in einem Maße steigerte, daß gerade diesem Bewußtsein tiefe Antriebe zur künstlerischen Überwindung der Antike im Mittelalter verdankt wurden. Nicht unter dem heilsgeschichtlichen Aspekt, sondern im Hinblick auf das Leben der einzelnen Seele in der Welt betrachtet, erschließt sich das Wort in seinem tropologischen oder moralischen Sinn, der Anweisung zur Lebensführung gibt, indem er Bestimmung und Weg der Seele zu ihrem Heil zu erkennen gibt. Und schließlich nach seiner Auslegung über die im Jenseits sich erfüllenden Verheißungen befragt, enthüllt sich des Wortes anagogischer, in den Himmel hinaufführender eschatologischer Sinn.²¹³

Der Benediktiner Hieronymus Lauretus hat im 16. Jahrhundert im Rahmen seines monumentalen Werkes, der »Silva Allegoriarum Sacrae Scripturae«, die Summe der gesamten lateinischen und griechischen exegetischen Tradition des Wortes »Mond«, angefangen von Philo und Origenes über die Kirchenväter und die berühmtesten Namen des Mittelalters bis hin zu den Zeitgenossen wie Garcia de Cisneros, dazu eine ganze Reihe antiker Philosophen und Naturhistoriker exzerpierend, unmittelbar aus den Quellen und ohne Heranziehung von allegorischen Wörterbüchern und Enzyklopädien des Mittelalters, zusammengestellt:

»Der Mond hat seinen Namen vom Leuchten, weil er in der Nacht leuchten soll. Er ist ein Planet am untersten Himmel, der seinen Lauf innerhalb eines Monats vollendet; gemäß verschiedener Erscheinungen im Verhältnis zur Sonne, von der er sein Licht erhält, tritt er uns auf unterschiedliche Weise vor Augen.

Der Mond in Gott ist für uns das häusliche Maß, das einmal leer, dann halbvoll, schließlich ganz voll genannt wird, je nachdem er die Gnadengaben empfängt, die von den Himmlischen übermittelt werden sollen. Der Vollmond aber begründet in

der höchsten Fülle jenes Maß der Gnaden und aller Güter, welches von ihr, es auf sich nehmend, Christus uns durch sein Leiden übermittelt, gemäß jenem Wort bei Johannes 1: Von seiner Fülle haben wir alles erhalten.

Der Mond, von dem man auch sagt, daß er erleuchte, pflegt die Kirche zu bezeichnen, die als Mond vollkommen ist und die von der Sonne Christus erleuchtet wird und die verschiedene Veränderungen in dieser Welt erfährt, sowohl was ihr Gedeihen, als auch was ihr Unglück betrifft, ihre Vergrößerung und ihre Verringerung. Dieser Mond befindet sich unter den Füßen Marias, deren Schutz sie (die Kirche) immer anfleht. Auch dieser Mond wird voll sein beim Gericht, wenn die Kirche ihre Vollendung erhalten wird. Selig ist auch die Jungfrau, die Christus die Sonne empfängt, und schön, so wie der Mond von der Sonne selbst seinen Glanz erhält.

Der Mond kann auch die Seele bezeichnen. Denn der Mond erhellt die Nacht und zeigt den mit Dunkelheit geschlagenen Augen den Weg, auf dem der Mensch seinen Schritt gehen soll. So teilt die Seele, die die Dunkelheit verläßt und dem heiligen Werk zustrebt, indem sie sich als Beispiel des guten Handelns den Nächsten zuwendet, gleichsam den verdunkelten Augen Licht zu.

Der Mond kann auch um so mehr im Gegensatz zur Sonne wahrgenommen werden, je mehr er von der Sonne erleuchtet wird. Genau so nimmt die Seele, wenn sie, den Blicken der Sonne ausgesetzt, die Wahrheit anschauen soll, eine gewisse Zierde der Schönheit und Anmut der Keuschheit in sich auf. So wie es (Eccl 27 b) gesagt wird: 'Der Törichte verändert sich wie der Mond'; der Mond kann die Seele genannt werden, die sich von der Sonne der Gerechtigkeit zurückzieht, d. h. von jener inneren Betrachtung der unveränderlichen Wahrheit, und alle seine Kräfte auf das Irdische hinlenkt, wodurch er mehr und mehr in seinem Inneren und Höheren verdunkelt wird. Aber wenn er beginnt zu jener unveränderlichen Weisheit zurückzukehren, nähert er sich um so mehr dem Gemütszustand der Frömmigkeit, je mehr der äußere Mensch vernichtet wird, aber der innere von Tag zu Tag erneuert wird, und alles jenes Licht des Verstandes, das sich zum Niedrigen neigte, zum Höheren verwandelt und er von den irdischen Dingen im selben Maße weggezogen wird, wie er dieser Welt mehr und mehr abstirbt und sein Leben mit Christus in Gott zubringt. Er wird also zum schlechteren verwandelt, wenn er zu den äußerlichen Dingen fortschreitet, und in seinem Leben sein Innerstes fortwirft. Was die irdischen Dinge angeht, scheint es besser zu sein, wenn der Sünder gelobt wird in dem Verlangen seiner Seele und wenn er für das, was er zu seinem Nachteil treibt, gepriesen wird. Er wird nämlich zum Besseren verwandelt, wenn er seine Neigung und den Ruhm, von dem Irdischen, das in dieser Welt erscheint, nach und nach abwendet und von dem Niederen sich zum Höheren wandelt, so daß ihm das Irdische weniger gut erscheint. Soweit jene Unfrommen schließlich eine fruchtlose Buße tun, werden sie auch unter vielen genannt werden: Es sind diejenigen, die wir einstmals zum Spott haben und gleichsam verlachen werden. Wir Gefühllosen hielten das Leben jener für schimpflich.

Er kann auch aus demselben Grund das menschliche Leben bezeichnen, welches

sich wie der Mond wandelt. Auch die zeitlichen Güter oder deren Handhabung, die der Mond unter den Füßen der Frau ist, d. h. der Kirche.

Der Mond kann aufgrund seiner Wandelbarkeit und Unbeständigkeit, und auch aufgrund seiner Verfinsterung, die Törichten und die Nichtstandhaften bezeichnen, ebenso die Benachteiligten. Sonne und Mond sind verdunkelt.

Der Mond, sofern er weniger leuchtet, kann den Glauben bezeichnen, dem die Anschauung folgt und die der Nacht vorausgeht, das ist der verdunkelten Erkenntnis, die in diesem Leben vorhanden ist.

Der Mond, der weniger leuchten muß, weil er die Nacht erhellt, kann die Gerechtigkeit genannt werden, die das Licht gewährt, welches man zu diesem Leben braucht.

Der Mond auch, der die Nacht erhellt, kann das Alte Testament genannt werden, das die Synagoge erleuchtete, bevor die Sonne der Gerechtigkeit kam, von der gesagt wurde, daß sie geschaffen wurde, um die Nacht zu beherrschen.

Der Mond, den Joseph mit der Sonne anbetet, kann Joseph, den Gatten der Jungfrau Maria, bezeichnen, der mit ihr selbst Christus in der Krippe anbetete. Er bezeichnet auch den Scharfsinn der Vernunft, die jene Unterscheidung verdient, durch welche sie selbst vollendet wird.

Der Mond, dessen dritter Teil verdunkelt wurde, war die Synagoge der Juden, von der viele in der Wüste zugrundegegangen sind. Sie selbst ist der Mond unter den Füßen der Frau.

Der Mond kann auch die Sterblichkeit bezeichnen. Den Mond wegzunehmen heißt, die Sterblichkeit aufzuheben. Der vollkommene Mond aber wird das unsterbliche Fleisch nach der Auferstehung sein. Und der Mond unter den Füßen der Frau ist die Sterblichkeit des wachsenden und abnehmenden Fleisches, welches die Kirche durch Tugend verwandelt.

Der Mond kann endlich auch die Widrigkeiten und Traurigkeiten bezeichnen, von denen man sagt, daß sie den Guten nicht schaden sollen. Was die Sonne am Tag nicht ausbrennt, kann auch der Mond bei Nacht nicht bewirken.

Der Mond, der hell strahlt, bezeichnet den guten Ruf, der von einem guten Werk, wie von der Sonne, seine Kräfte bezieht, und die Gnade der Gunst, die gleichsam die Helligkeit des Lichtes verstreut. Denn wie der Mond zur Zeit der Dunkelheiten den Wandernden den Weg zeigt, so erleuchtet er, während von fremdem Leben das Licht des Lobes hervorstrahlt, andere zur Übung des guten Werkes. Und wie es die Natur der Sonne ist, daß sie, was sie berührt, entzündet und austrocknet, so ist es dem Feuer des Mondes zueigen, daß es das, was es erreicht, ausbrennt, aber im Brennen die Feuchtigkeit zurückgibt. So auch entzündet zu einem guten Leben die einen aus Gottesliebe die Leidenschaft zu rechtem Tun, die anderen aber die Liebe zum Lob. Doch wenn wir durch die Leidenschaft zum rechten Tun entzündet werden, werden wir gleichsam durch das Feuer der Sonne von der Feuchtigkeit der Laster getrocknet. Denn wahrlich, wen die Liebe zum Lob zu einem guten Werk antreibt, den berührt gleichsam der beanspruchte Ruhm wie der Mond. Weil er gleichsam seine Seele

sowohl entzündet als auch auflöst: Er entzündet sie zur Übung des Werkes; er löst sie auf zum Verlangen der Gunst. Wer sich daher vom Ruhm des leichten Lebens lossagt, von dem sagt man, daß er den Mond hell brennend sieht.

Der Mond, der sein Licht nicht gibt, kann die Kirche der Übeltäter und der Häetiker genannt werden. Dieser Mond steht unter den Füßen der Frau, d. h. der Kirche.

Der Mond, der in Blut verwandelt ist, war das Paschafest der Juden, an dem sie Christus bei Vollmond getötet haben. Und Jerusalem, als es zerstört worden ist.

Die kleinen Monde waren die Knöpfe, die wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem Mond, herabhängend zum Schmuck der Frauen angebracht wurden. Sie können den Schmuck der durch Christus erleuchteten Kirche bezeichnen.«²¹⁴

Als Papst Gregor der Große um 600 die Perikopenordnung, also die Ordnung der Leseabschnitte aus dem Evangelium und aus der Epistel für jeden Sonn- und Festtag des Jahres schuf²¹⁵, stellte er damit die Einheit des christlichen Kultes sicher. Papst Gregor hatte den Plan verfolgt, das Leben Jesu Christi so fest mit dem liturgischen Kalender zu verbinden, daß praktisch Jahr für Jahr ein vollkommener Nachvollzug dieses Lebens von der Verkündigung über die Menschwerdung bis hin zur Auferstehung und zur Herabsendung des Heiligen Geistes möglich wurde.²¹⁶ Neben der Bibel diente ihm eines der wichtigsten Bücher der Christenheit, nämlich das Hauptwerk des Kirchenvaters und Kirchenlehrers Augustinus von Hippo, »De civitate Dei – Vom Gottesstaat«, zur Verwirklichung seines Planes.²¹⁷ Augustinus sah die Ereignisse der Geschichte, gute wie böse, in einem logischen Zusammenhang miteinander verknüpft. Er stellte sie sich als ewigen Kampf zwischen zwei zwar unlösbar miteinander verbundenen, aber ihrem Wesen nach völlig gegensätzlichen Staaten oder Gemeinschaften vor. Dem Weltstaat, in dem die Menschen nach ihrer eigenen Lust und Laune leben und dessen Anhänger am Ende der Zeit dem Teufel verfallen werden, setzte er den Gottesstaat entgegen, in dem die Menschen allein nach den Geboten Gottes leben. Historisch verwirklicht sah Augustinus die beiden Staaten im antiken Babylon und in jenem Jerusalem, das es als Gemeinschaft der Guten immer schon auf Erden gegeben habe, geben werde und das nach dem Weltgericht im Himmlischen Jerusalem aufgehen werde. Beide Gemeinschaften gingen auf Adam und Eva zurück, dessen Sohn Kain, nach Gen 4,1 der erste Städtegründer, seinen Bruder Abel, den Stifter der Kirche, erschlagen hatte. Von Kain über den Riesen Nimrud leitet Augustinus das gottlose Babylon, die »civitas Diaboli«, her, auf dem das vorchristliche Rom aufbaue; von Seth über die Patriarchen, Noah und Abraham die »civitas Dei«, den Gottesstaat Jerusalem. Der Mensch habe die freie Wahl, für welche der beiden Gemeinschaften er sich entscheidet: die »cupido«-Gemeinschaft der Narren oder die »caritas«-Gemeinschaft der Frommen.²¹⁸ Indem Augustinus davon ausging, daß sich die antiken Stadtstaaten Babylon und Jerusalem in den Sünden und Tugenden der Menschen bis in die Gegenwart fortsetzen, ließ sich sein Geschichtsbild auf jede Phase der Menschheitsgeschichte übertragen.

Bei der Schaffung der Perikopenordnung orientierte Gregor der Große die Gliederung der biblischen Leseabschnitte nach dem 11. bis 14. Buch von Augustins »De ci-

vitae Dei«. Dabei ordnete er auch die liturgischen Zeitabschnitte der Vorfastenzeit, darunter Fastnacht bzw. Karneval, und der Fastenzeit an bestimmte als Lesungen für den Fastnachtssonntag vorgesehene Schriftstellen, nämlich zu Lk 18,31 ff. als Evangelium 1 Kor 13 als dazugehörige Epistel.²¹⁹ Die Evangeliumssperikope wurde in der Folgezeit, über viele Jahrhunderte hinweg, von den Predigern in der ganzen katholischen Welt unter Rückgriff auf das augustinische Denkmodell ausgelegt und dabei die schon seit Origenes und Hieronymus festgelegte Bedeutung des Wortes »Jericho« als »Mond«,²²⁰ das seinerseits in einer langen Bedeutungstradition steht, verwendet.

Eine der frühesten Auslegungen dieses Fastnachtsevangeliums, dessen Kernsatz »Domine, ut videam! – Herr, mach, daß ich sehe!« schließlich zum Leitgedanken und Sinnbild aller Faschingsbräuche wird, findet sich in den Homilien des Beda Venerabilis (672-735), einem der bedeutendsten Kirchenlehrer. Bei ihm heißt es zur Jericho-Stelle:

Lk 18, 31-33: »Er aber nahm zu sich die Zwölf und sprach zu ihnen: 'Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem, und es wird alles vollendet werden, was geschrieben ist durch die Propheten von des Menschen Sohn. Denn er wird überantwortet werden den Heiden; und er wird verspottet und geschmähet und verspottet werden.'«

Des Priesters Beda Auslegung dieser Lesung: »Da er voraussah, daß die Seelen der Jünger durch sein Leiden in Verwirrung geraten würden, sagte der Heiland ihnen lange vorher sowohl die Strafe seines Leidens als auch den Ruhm seiner Auferstehung voraus, damit sie, wenn sie ihn so sterben sahen, wie es ihnen angekündigt worden war, auch nicht an seiner Auferstehung zweifelten. Und da er auch gewisse künftige Häretiker in seiner Kirche voraussah, die sagen würden, daß Christus dem Gesetz und den Propheten Widriges gelehrt habe, um Glauben zu machen, daß er der Gott für den Einen des Alten, für den Anderen des Neuen Testaments sei, erklärte er, daß die Weissagungen der Propheten zu nichts anderem als zu seinem Ratschluß, den er für uns auf eine bestimmte Zeit erduldet, das Geheimnis angestrebt habe: daß nämlich die Vorhersage seines Leidens verwirklicht und die Vollkommenheit seines späteren Ruhmes erfüllt werde. Und damit er auch die Torheit der Heiden, mit der sie sein Kreuz verspotteten, so deutlich wie möglich widerlegte, hielt er ihnen, da sein Leiden heranrückte, gleichsam das Zukünftige vorherwissend, die Zeit vor Augen, und ging, gleichsam unerschrocken vor dem Tod, auf dessen Ort zu. Und sie werden ihn geißeln und töten; und am dritten Tage wird er auferstehen.«

Lk 18,34: »Sie aber verstanden der keines, und die Rede war ihnen verborgen, und wußten nicht, was das Gesagte war.«

Beda: »Wir lesen im Evangelium des Johannes, daß, da der Herr sprach, wenn ich erhöht sein werde von der Erde, werde ich alles zu mir ziehen, der Haufe geantwortet und gesagt habe: 'Wir haben aus dem Gesetz gehört, daß Christus in Ewigkeit bleibt'. Und wie sagst du nun: 'Der Menschensohn muß erhöht werden [Joh 12,34]?' Was also ist der Grund, daß die Jünger nicht imstande sind, das ihnen so oft wiederholte Geheimnis der Passion des Herren zu verstehen, wohl aber die Juden das eine und

so dunkle dargelegte Wort verstehen, das der Evangelist mit dieser Einleitung, wie es sich ziemt, beginnt? Das aber sprach und sagte er, um zu zeigen, mit welchem Tod er sterben werde. Bald verstehen sie, daß die Erhöhung des Kreuzes bezeichnet werden sollte, doch weil die Jünger sein Leben so sehr zu sehen verlangten, vermochten sie nicht seinen Tod zu hören. Von ihm, den sie nicht allein als unschuldigen Menschen, sondern auch als den wahren Gott kannten, glaubten sie, daß er auf keinen Fall sterben werde oder könne. Und weil sie gewohnt waren, ihn so oft zu hören, wie er in Gleichnissen sprach, glaubten sie, so oft er etwas von seinem Leiden sagte, daß es nicht so, wie es klang, zu verstehen sei, sondern daß das in Liebe wiederholt Vorgesagte auf irgend etwas Sinnbildhaftes zurückgeführt werden müsse. Die Juden aber, da sie sich auf seinen Tod verschworen hatten, verstanden, was auch immer er über sein Leiden oder das Kreuz sprach. Denn er sprach das, von dem sie selbst gar sehr wünschten, daß es geschähe, und mit dem sie vollauf beschäftigt waren, es zu vollbringen. Und so eröffnete er auf wunderbare und ungewöhnliche Weise dieses Sakrament des herannahenden Kreuzes, das die Liebe des Gläubigen verbarg, den aus Neid Ungläubigen.«

Lk 18,35-37: »Es geschah aber, da er nahe an Jericho kam, saß ein Blinder am Weg und bettelte. Da er aber hörte das Volk, das hindurchging, forschte er, was das wäre. Da verkündigten sie ihm, Jesus von Nazareth ginge vorüber.«

Beda: »Dieser Blinde bezeichnet sinnbildlich [per allegoriam] das Menschengeschlecht, das durch die Stammeltern aus den Freuden des Paradieses herausgetrieben wurde, das die Klarheit des göttlichen Lichtes nicht erkennen, die Schatten seiner Verdammung hinnehmen muß; aber es heißt, da Jesus sich Jericho nähert, wird der Blinde erleuchtet. Jericho wird ja als der Mond erläutert: Der Mond aber wird im heiligen Gespräch für den Abfall des Fleisches gesetzt: Weil er, während er in dem monatlichen Umlauf abnimmt, die Hinfälligkeit unserer Sterblichkeit bezeichnet. Während also unser Schöpfer sich Jericho nähert, kehrt der Blinde zum Licht zurück: Denn während die Gottheit die Schwachheit unseres Fleisches auf sich nimmt, empfängt das menschliche Geschlecht das Licht wieder, das es verloren hatte. Der Blinde nämlich wird beschrieben als einer, der richtig und dicht neben dem Weg sitzt und bettelt. Denn die Wahrheit selbst hat gesagt: »Ich bin der Weg« [Joh 14]. Wer also die Klarheit des ewigen Lichtes nicht kennt, ist blind: Wenn er aber schon an den Erlöser glaubt, sitzt er neben dem Weg. Wenn er aber schon glaubt, doch damit er das ewige Licht empfängt, vorgibt zu bitten und sich der Gebete enthält, sitzt er als ein Blinder am Weg, doch bettelt überhaupt nicht. Wenn er aber glaubt und bittet und als Blinder am Weg sitzt und bettelt –«

Lk 18,38-39: »Und er rief und sprach: ' Jesu, du Sohn Davids, erbarme dich mein!' Die aber vornean gingen, bedrohten ihn, er sollte schweigen. Er aber schrie vielmehr: 'Du Sohn Davids, erbarme dich mein!'«

Beda: »Was bezeichnen dann diese da, die dem kommenden Jesus vorausgehen, wenn nicht die Menge der fleischlichen Wünsche und die Aufreihen der Laster? Die bevor Jesus zu unserem Herzen kommt, mit ihren Versuchungen unser Denken

zerstreuen und die Stimme des Herzens im Gebet verwirren? Denn oft während wir uns nach der Begehung von Lastern zu Gott bekehren wollen, während wir gegen diese selben Fehler, die wir begangen haben, zu beten versuchen, laufen dem Herzen die Phantasiebilder der Sünden entgegen, die wir getan haben, die die Sehkraft unseres Geistes zurückwerfen und die Stimme unserer Bitte um Vergebung dämpfen. Aber wen der Haufe schilt, daß er schweige, der schreit mehr und mehr; mit je größerem Aufruhr der fleischlichen Gedanken wir bedrückt werden, um so brennender müssen wir auf dem Gebet beharren.«

Lk 18,40: »Jesus aber stand still und hieß ihn zu sich führen. Da sie ihn aber nahe zu ihm brachten, fragte er ihn [...]«

Beda: »Siehe da, er steht, der vorher vorüberging. Denn weil wir noch im Gebet den Aufruhr der Phantasiebilder geschehen lassen, fühlen wir Jesus eine ziemliche Strecke weit vorübergehen. Als wir aber wirklich auf dem Gebet anhaltend beharren, bleibt Jesus stehen und gibt das Licht zurück: Da Jesus im Herzen fest verankert wird, wird das verlorene Licht wiederhergestellt.«

Lk 18,41: »[...] und sprach: was willst du, daß ich dir tun soll? Er sprach: Herr, daß ich sehen möge.«

Beda: »Warum wußte der, der das Licht wiedergeben konnte, nicht, was der Blinde wollte? Aber er wollte, daß um das gebeten werde, was auch wir erbitten, und er wußte vorher, daß er es zubilligen würde. Denn ungestüm ermahnt er uns zum Gebet, und dennoch sagt er: Denn euer Vater weiß, welches Werk euch zukommt, bevor ihr ihn gebeten habt. Deshalb also verlangt er, daß gebeten wird; deshalb fordert er, daß man das Herz zum Gebet erhebt. Weshalb auch der Blinde beständig anfügt: Herr, daß ich sehen möge. Siehe, der Blinde bittet von dem Herren nicht Gold, sondern das Licht; außer dem Licht irgend etwas anderes zu erbitten, erachtet er klein. Und was auch immer der Blinde haben kann, ohne Licht kann er nicht sehen, was er hat. Ahmen wir ihn also nach, von dem wir gehört haben, daß er am Körper und am Geist geheilt wurde; erbitten wir nicht falsche Reichtümer, nicht irdische Geschenke, nicht flüchtige Ehren vom Herrn, sondern das Licht: nämlich jenes Licht, welches wir zusammen mit den Engeln sehen können, welches ohne Anfang beginnt und welches kein Ende beschränkt. Zu diesem Licht ist wahrhaftig der Glaube der Weg. Weshalb zu Recht und über den zu erleuchtenden Blinden weiter ausgeführt wird [...]«

Lk 18,42-43: »Und Jesus sprach zu ihm: 'Sei sehend! Dein Glaube hat dir geholfen.' Und allsobald ward er sehend und folgte nach und pries Gott. Und alles Volk, das solches sah, lobte Gott.«

Beda: »Er sieht und er folgt, der sieht, daß das Gute bewirkt wird. Er sieht aber doch, daß der nicht folgt, der zwar das Gute einsieht, aber es geringschätzt, daß Gutes getan wird. Denn von hier aus sagt er: 'Wenn mir einer folgen will, folge er mir nach' (Joh 22). Laßt uns also darauf vertrauen, daß, wohin er auch schreitet, wir uns würdig machen, ihm nachzufolgen [...] Denn das Volk gibt Gott die Ehre, nicht allein für die vollbrachte Leistung des Lichtes, sondern auch für die Wohltat des

wirkenden Glaubens [...]«²²¹

Jener Blinde am Weg bezeichnet also sinnbildlich, auf dem Weg der Allegorie, das menschliche Geschlecht. Es wartet auf die Erlösung von der Blindheit, denn, wie schon Augustinus sagte: »Als Blinder wird man geboren, weil man als Sünder geboren ist.«²²² Jericho aber, die Mondstadt, die für den Abfall des Fleisches gesetzt wird und zugleich die Hinfälligkeit, die Sterblichkeit des Menschengeschlechtes ausdrückt, wird zum Sinnbild der Unbeständigkeit: Wie der Mond unbeständig zu sein pflegt, so ist es auch das menschliche Geschlecht. Bis auf den heutigen Tag ist daher der Mond das Zeichen der Instabilität. Jesus, der sich Jericho nähert, also die Hinfälligkeit des Fleisches und die Schwachheit des menschlichen Geschlechtes ausgleichend auf sich nimmt, bringt dem Menschengeschlecht das Licht wieder: Während andere hinunter gehen nach Babylon, geht der Herr nach Jericho und nimmt die Schuld der gesamten Menschheit auf sich. Diejenigen, die blind am Wegesrand sitzen, wird der Herr sehend machen, wenn sie an ihn glauben. Das Erkennen der göttlichen Wesenheit wird als Aufhören der Blindheit interpretiert. Von Beda bis in den Spätbarock wird diese Vorstellung einheitlich vertreten.

Der sächsische Abt Zmaragdus z. B. folgt in seiner Auslegung des Evangeliums am Sonntag Quinquagesima, wie er in den Marginalnoten angibt, Beda und Gregor: »Diser blinder zeigt in geystlichen verstand an / das menschlich geschlecht welches durch die ersten eltern / von freiden des Paradiß außtriben / die klarheit Göttlichs liechts vnwissend [...] Aber so gesagt wirt / das Jesus sich zunähere Hiercho / wirt außglegt / der Mond. Aber die heylig gschrift zeigt durch den Monn an den gepressten des fleischs / dann seit einmal er all Monat abnimpt / bezeichnet er den mangel menschlicher tödtlichkeit [...] Waz bezeichnez diß / die den kummenden Jesu vorgon / dan eben die scharen fleißlicher begirden / darzu auch die geschwör der laster / welche ehe dan Jesus zu vnsern hertzen kompt / sie mit jren anfechtungen vnser gdancken zerströwen / vnd die stim des hertzens im gebett vnrvüwig machen.«²²³

Ob bei Bonaventura (13. Jahrhundert), Berthold von Regensburg (13. Jahrhundert), Jacobus de Voragine (13. Jahrhundert.), Johannes Pauli (1530), Haymon von Halberstedt (1532), Johann Royard (1546), Friedrich Nausea (1549), Petrus Bacherius (1567), Ludwig von Granada (16. Jahrhundert), Martin Eisengrein (1596), Bartholomäus Wagner (1614), Matthias Faber S.J. (1654), Innocentio Bignami (1668), Ignatius Ertl (1708), Zacharias Laselve (1729): Am Fastnachtssonntag wird die Blindheit der menschlichen Natur, dargestellt durch den Blinden am Wegesrand, und die Instabilität unserer Welt, versinnbildlicht durch die Mondstadt Jericho, behandelt.²²⁴

Gerade am Sonntag Quinquagesima wurde also anhand des Textes »Seht, wir [= die Christen in der Nachfolge des Meisters] gehen hinauf nach Jerusalem« diesem Gottesstaat das Negativbild Babylons gegenübergestellt: »Die Welt geht hinab nach Babylon.« Zugleich konnte jedermann am Beispiel des »Blinden am Weg« erkennen, worum es hier geht: nämlich Einsicht zu gewinnen in falsches und richtiges Verhalten und nicht wie die »Sünder am Weg«, die nur ihrem eigenen Vergnügen nachleben, ohne an das Heil ihrer Seele zu denken, »blind« zu sein, d. h., in der Sinn-

bildsprache der Kirche, für Gott und die Gotteswelt kein Auge zu haben. Die Epistel 1 Kor 13 aber diene dazu, den Unterschied zwischen christlicher (Nächsten-) Liebe und unchristlicher und insofern närrischer Selbstsucht darzulegen: »Wenn ich mit Menschen und Engelnungen redete, und hätte keine Liebe (caritas), so wäre ich ein tönendes Erz und eine klingende Schelle.« Evangelium und Epistel des Fastnachts-sonntages, wie sie seit Gregor dem Großen zusammengehören, bezeichnen also die Guten, die mit Christus »hinauf nach Jerusalem gehen« als Menschen der Liebe, während die anderen, die sich auf den Weg nach Babylon begeben, entsprechend als lieblose Menschen und Schellenträger, also als Narren, gekennzeichnet werden. Unmittelbar auf das Evangelium des Faschingsonntages Quinquagesima bezogen ist das in eben dieser Tradition stehende Fastnachtsspiel »Coeus in Via – Der Blinde am Weg«, wie es z. B. am Wiener Hof anno 1702 aufgeführt wurde.²²⁵

Die letztlich in der Perikopenordnung wurzelnden Fastnachtsbräuche dienten stets dazu, die Aufmerksamkeit der Menschen entweder auf die Heidenwelt der Antike oder auf die traditionellen Sinnbilder des Narrentums zu lenken. Eine Variante dieser Umzüge stellen die sogenannten »närrischen Schlittenfahrten« dar, die vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von den Studenten der katholischen Lateinschulen, d. h. der Jesuitenkollegien und Benediktinerschulen, veranstaltet wurden. Mehr als bloße oberflächliche Unterhaltung war es Aufgabe und Sinn dieser Schlittaden, den »Herren Studenten« »auf witzige Weise und zugleich unter Beiziehung des ganzen humanistischen Bildungserbes die 'liturgische Zeit' der Fastnacht, des Faschings oder des Karnevals zu erläutern: Daß es nämlich darum gehe, die Narreteien dieser Welt als solche zu erkennen und sich von ihnen loszusagen. Auch die studentischen Schlittenfahrten führten, wie die anderen Fastnachtsbräuche, auf den Fastenzeitbeginn am Aschermittwoch zu.«²²⁶ So unternahmen denn sinnigerweise 1785 die »Herren Studenten zu Neuburg an der Donau« eine »Mondesreise«, natürlich nur als »Fastnachtstraum«. Den Anlaß dazu boten »einige exaltierte Philosophen«, die schon längst das Vorhandensein einer Mondbevölkerung behauptet hätten. Im Fest der »verkehrten Welt« geht es hier um die Auseinandersetzung mit Weltbildern, die man lieber abgeschafft gesehen hätte, etwa um das »kopernikanische System«, und um die übliche Narrenwelt, die an entsprechenden »Mondesbildern« demonstriert wurde: z. B. zeigte der zehnte Schlitten als »Vorreiter« einen »Mathematiker mit dem Ellenstabe« und auf dem Schlitten selbst »etliche Philosophen, die das ganze Firmament auf ihren Schultern tragen«. Närrische Mondes- und Planetenreisen wurden im übrigen mehrfach als Thema für entsprechende allegorische Schlittaden gewählt.

Nicht ohne Grund unternimmt auch »Doctor Faust« eine Reise auf den Mond. In der Fastnacht des Jahres 1756 spielte die »Löbliche Burgerschaft« der Stadt Vilsbiburg auf öffentlichem Rathaus eine merkwürdige »Comoedi in der Comoedi«, nämlich ein Spiel von »Doctor Faust«, als dessen Impresario kein geringerer als Hans Sachs auftrat, dem hier bezeichnenderweise die Rolle eines Schulmeisters von »Narnhausen« zugemessen wurde. Daß das Vilsbiburger »Faust«-Drama nichts mit

Jahrmarktsunterhaltung oder improvisierter Maskerade zu tun hatte, kann man aus der Einleitung zu diesem Spiel, bei dem im übrigen die Landshuter Jesuiten ihren Anteil gehabt haben dürften, erkennen. Dort hebt nämlich der Verfasser ausdrücklich hervor, daß man »aus diesen lächerlichen Narrenpossen, wann man sie mit denen Brillen der Vernunft ansieht, vile gute sittliche Lehren« herausziehen und dadurch »manche von denen weltlichen Thorheiten«, wie man sie mit dem Fastnachtswesen in Verbindung bringt, ablegen und vermeiden könne.²²⁷

Doktor Faust, der auf »verblendete Weis«, also durch Zauberei, versucht, die Gesetze der Welt, d. h. die Gesetze Gottes, zu überwinden und sich der Welt zu bemächtigen, ist ein verderbter, von allen Lastern heimgesuchter. Mensch. Im Verlauf des Stückes treten – nicht zufällig – zwei Studenten in allegorischer Gewandung als die Tugenden »Verstand« und »Wille« auf, die sich darum bemühen, Doktor Faust zu bekehren, und die zu diesem Zweck einen Gesang von der Eitelkeit der Welt anstimmen. Faust aber lassen diese Rettungsversuche ungerührt, und er sinnt auf ein neues, sein verwegenes Abenteuer, nämlich auf eine Reise zum Mond, genauer: Eine Fahrt auf den Mondschein ist es, die er trotz aller Warnungen herausfordert. Die Teufel tragen ihn und seinen Famulus Christoph Wagner mit Hilfe eines Löwen und eines Geißbocks, traditionellen Sinnbildern der Laster Superbia und Luxuria, auf den Schein des Erdrabanten. Zurückgekommen erhält er die letzte Chance zur Bekehrung, doch auch dieses Bemühen der beiden Allegorien bleibt vergeblich. So vollbringen die Teufel schließlich ihr Werk, erwürgen Doktor Faust und – wie man wohl folgern darf – tragen ihn in die Hölle zur ewigen Verdammnis.

Der Mond ist auch häufig auf Narrenkleidern zu sehen: Dort schmückt ein Vollmond insbesondere gerne das Gesäß des Kleiderträgers.²²⁸ Da der Mond bis auf den heutigen Tag das Zeichen der Instabilität geblieben ist, gibt er eine besonders gute Fastnachtsfigur ab.

Wie sehr Religion und Natur als göttliche Einheit gesehen wurden, belegt ein Brief von Philipp Otto Runge an Daniel Runge vom 7. November 1802: »Zuerst bannten die Menschen die Elemente und die Naturkräfte in die menschliche Gestalt hinein, sie sahen nur immer im Menschen sich die Natur regen. – Jetzt fällt der Sinn mehr auf das Gegenteil. Wie selbst die Philosophen dahin kommen, daß man alles nur aus sich heraus imaginiert, so sehen wir oder sollen wir sehen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die Landschaft entstehen, denn alle Tiere und die Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabei tut; so dringt der Mensch seine eigenen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt alles Bedeutung und Sprache. – Die Freude, die wir an den Blumen haben, das ist noch ordentlich vom Paradiese her. So verbinden wir innerlich immer einen Sinn mit der Blume, also eine menschliche Gestalt, und das ist erst die rechte Blume, die wir mit unsrer Freude meinen. Wenn wir so in der ganzen Natur nur unser Leben sehen, so ist es klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß, als völlig entgegengesetzte der menschlichen, oder historischen Composition. – Die Blumen, Bäume und Gestalten werden dann aufgehen und wir haben einen

Schritt näher zur Farbe getan! Die Farbe ist die letzte Kunst und die uns noch immer mystisch ist und bleiben muß, die wir auf eine wunderbar ahnende Weise wieder in den Blumen verstehen. – Es liegt in ihnen das ganze Symbol der Dreieinigkeit zum Grunde: Licht, oder weiß, und Finsternis, oder schwarz, sind keine Farben, das Licht ist das Gute, und die Finsternis ist das Böse; das Licht können wir nicht begreifen, und die Finsternis sollen wir nicht begreifen, da ist den Menschen die Offenbarung gegeben und die Farben sind in die Welt gekommen, das ist: blau und rot und gelb. Das Licht ist die Sonne, die wir nicht ansehen können, aber wenn sie sich zur Erde, oder zum Menschen neigt, wird der Himmel rot. Blau hält uns in einer gewissen Ehrfurcht, das ist der Vater, und rot ist ordentlich der Mittler zwischen Erde und Himmel; wenn beide verschwinden, so kommt in der Nacht das Feuer, das ist das Gelbe und der Tröster, der uns gesandt wird – auch der Mond ist nur gelb.«²²⁹

5. Der Mond in Magie und Aberglaube

»Du steigst über uns, gedunsen, fahle Grimasse / Du grellest auf die grauen Nebelgebilde im Moor / Du gießest, Giftmischer, gelbes Licht in die klumpige Masse / Der Nacht, lauernd aus wirrem Gewölk hervor / Du lockst sanft lächelnd, Lustmörder, und bist doch dem Wandrer gram / Du erscheinst geduckt, rote Larve, Gespenst über dunklem Dach / Du grinst, Brandstifter, durch der Gardinen Scham / Du verführst Irre, küssest entsetzliche Sünden wach / Du erfüllst, glatte Maske, der Toren Herz mit Wahn / Du verwirrst Kinder und Kranke, höhnt Trinker und äffest die Weisen / Grausamer Sadist, du tust Hunden das Furchtbarste an / Daß sie wütend und bellend an ihren Ketten reißen«, schreibt Hans Schiebelhuth in seinem »Mondgedicht«.²³⁰ Er greift damit jene Vorstellung von unserem Erdtrabanten auf, die dem Mond in Magie und Aberglaube überwiegend zukommt: nämlich die des bösen Beeinflussers, der die Menschen verwirrt, Krankheiten auslöst – schon das Evangelium des Matthäus (4,24) erwähnt die Heilung von Mondsüchtigen, Epilepsie als »Mondkrankheit« taucht schon bei Aelian um 200 n. Chr. auf, das Lateinische kennt die Bezeichnung »lunaticus« für verrückt, das Althochdeutsche gibt diesen Zustand mit »manodsioc« wieder –, Tiere leiden läßt – der Ausdruck »Mondkalb«, der seit dem 16. Jahrhundert belegt ist, weist auf den ungunstigen Einfluß des Mondes bei der Geburt eines mißgestalteten Tieres hin –, und sogar den Tod bringen kann. Nicht grundlos wird er zum Verbündeten der Hexen und Magier, die in seinem fahlen Licht ihre schauerhaften Rituale abhalten und ihn selbst als ihren Meister und Helfer um Beistand anflehen.

Daß Zauberei selbst den Mond vom Himmel herabzuholen vermöge, glaubte schon Vergil. »Den Mond herabholen« gehörte zu den höchsten Künsten der Hexen, und wer diese schwärzeste aller Zaubereien beherrschte, der durfte sich zurecht als Meister seines gefürchteten Faches bezeichnen. Darauf spielt auch Aristophanes in seiner Komödie »Die Wolken« an: Strepsiades, ein alter Bauer, der durch das Pferdehalten seines Sohnes von argen Schulden geplagt wird, unterbreitet Sokra-

tes folgenden Vorschlag, um von seinen Schulden loszukommen: »Wenn ich eine thessalische Zauberin kaufte, bei Nacht den Mond vom Himmel zöge, ihn, wie einen Spiegel, in ein Futteral einschlösse, und so in meiner Verwahrung hielte? [...] Wo kein Mond mehr aufgeht, da ist auch kein Tag zur Bezahlung der Zinsen [...] weil das Geld auf Monate ausgelehnt wird.«²³¹ Auch die Zauberinnen des Maghreb holten den Mond vom Himmel herab: In Vollmondnächten stiegen sie auf einen Erdwall oder gingen auf den Friedhof, um den Mond anzurufen, indem sie dem Mondlicht eine Schale Wasser darboten. Dann stieg der Mond herab, entweder als Schaum, der sich auf der Oberfläche des kochendes Wassers niederließ – oder auch, wie es heißt, als junges Kamel mit Schaum auf den Lippen. Die Zauberin nahm den Schaum und schickte den Mond wieder in den Himmel hinauf – wobei sie ihm häufig das Leben eines geliebten Wesens versprach. Der Mondschaum kam dann als Zutat in das Gebräu, aus dem der Trank der Liebe oder des Hasses gemischt wurde.²³² Der Zauber der thessalischen Weiber, den Mond herabzuziehen, war eine der verbreitetsten magischen Praktiken der Antike, die bis tief in das Christentum hinein Bestand hatte, wie Basilius, Ambrosius, Eustathius und Augustinus berichten. Ein Zitat aus Lucanus besagt ausdrücklich, daß der Mond herabgerufen wird, um »seine Kraft in die Kräuter zu schäumen«, und Hippolyt berichtet ausführlich über die chemischen Praktiken dieses Mondzaubers.²³³

Bevorzugtes Mittel der Zauberinnen des Altertums war freilich der Liebestrank, den Horaz in seinen »Sermones« verdammt: »Es bereitet mir weniger Sorgen und Mühe, mir die Diebe vom Leibe zu halten als jene Frauen, die mit ihren Beschwörungen und ihrem Gebräu die menschlichen Seelen verwirren: Mir freilich macht das Diebesgesindel nicht so sehr Not und Sorge und das Getier, das meistens hier sein Wesen treibt, wie die Weiber, die mit Zaubersprüchen und mit Zaubermitteln der Menschen Ruhe stören. Nicht loswerden kann ich sie und nicht verhindern, daß sie Totengebein und Zauberkräuter suchen, sobald der wandelnde Mond sein schönes Antlitz zeigt. So sah ich selbst Canidia kommen, den schwarzen Mantel hochgeschürzt, mit nacktem Fuß und aufgelöstem Haar, Beschwörungslieder heulend, und mit ihr die ältere Sagana. Totenblässe ließ sie beide schauerhaft erscheinen. Mit den Nägeln begannen sie die Erde aufzukratzen, mit den Zähnen ein schwarzes Lamm zu reißen; Blut floß in die Grube, um der Toten Geister anzulocken, deren Weisung sie begehrten. Da war ein Bild aus Wolle und ein anderes aus Wachs; das größere, wollene, sollte wohl das kleinere strafen; das wächserne stand in flehender Haltung, als müßte es gleich den Sklaventod erleiden. Hekate ruft die eine an, die grausige Tisiphone die andere: Schlangen sah man kriechen und der Unterwelt Hunde laufen, und um nicht Zeuge dieser Greuel zu sein, verkroch der Mond sich schamrot hinter hohen Monumenten.«²³⁴ Noch Hrabanus Maurus weiß um die Fortdauer dieser Mondmagie und bezeugt sie bis in die karolingische Zeit hineinreichend.²³⁵ Kirchenväter wie Ambrosius kämpften mit scharfen Zungen gegen die Astrologie und jeglichen Mondzauber, denn, wie Ambrosius ausführte, sind die Zauberer, die mit ihren geheimen Künsten den Mond vom Himmel holen,

Symbol der dämonischen Mächte, die die wahre Selene, die Kirche, von ihrer »statio«, ihrem festen Himmelsort, herabzuziehen suchen; doch die Kirche, die geistige Luna, habe ihren großen, einzigen »Zauberer« in Christus, der erhöht sei und darum jeden »ägyptischen Murnelspruch« unwirksam gemacht habe, so daß die Kirche für ewig auf ihrer himmlischen Station verweile.²³⁶

Das 200 Jahre alte italienische »Vangelo delle Streghe – Evangelium der Hexen« weiß über die Verbindung der Hexen mit dem Mond folgendes zu berichten: Diana war zugleich das erste Lebewesen und der erste Gegenstand in diesem Kosmos; sie wurde vor aller Schöpfung geschaffen. In ihr waren alle Dinge vereint. Sie teilte sich in Licht und Dunkelheit, so daß Luzifer, ihr Bruder und Sohn, entstand. Als Diana das herrliche Licht Luzifers sah, ergriff sie das Verlangen, wieder Licht in ihre Dunkelheit einzulassen. Doch Luzifer floh vor ihr. Diana wandte sich hilfeschend an die ersten Geister. Diese machten sie sterblich. Und so kam sie auf die Erde, wie zuvor schon Luzifer, wo sie, laut »Vangelo«, die erste Hexerei zelebrierte: Da Diana wußte, daß Luzifer eine Katze hatte, die in Wahrheit eine verzauberte Elfe war, verwandelte sie sich in diese, schlief ihrem Bruder bei und wurde schwanger. Sie gebar schließlich eine Tochter, die den Namen Aradia erhielt. Als Luzifer erwachte und den Betrug bemerkte, geriet er außer sich vor Zorn. Doch wieder behexte sie ihn: Zusammen mit Luzifer spann sie auf einem großen Rad die Leben aller Menschen. Dann hexte sie Himmel und Sterne und ließ Regen auf die Erde fallen. Als das Unglück unter den vielen Menschen auf Erden immer größer wurde, schickte sie ihre Tochter Aradia auf die Erde, auf daß sie die erste Hexe sei und ihnen helfe. Wie Diana ihrer Tochter die Hexenkunst beigebracht hatte, lehrte Aradia sie später ihren Anhängerinnen. Als Aradia die Erde wieder verließ, trug sie ihren Hexen auf, sich jeden Monat zu Vollmond an einem einsamen Ort zu versammeln, um den Geist der Diana, ihrer Königin, anzubeten. Als Zeichen der Freiheit, zu tun und zu lassen, was sie wollten, sollten die Hexen nackt feiern und tanzen, singen und musizieren und sich in der Dunkelheit lieben. Der Diana geweihte halbmondförmige Fladen sollten sie verspeisen und dabei bestimmte Lieder singen.²³⁷ Diana, die auch mit Feen und Elfen, den Freunden der Hexen, in Verbindung gebracht wurde, taucht auch in Shakespeares »Sommernachtstraum« auf, wo sie den Namen »Titania« trägt und mit eben diesen Eigenschaften ausgestattet ist. Titania, Königin der Elfen, stellt Oberon vor die Wahl: »Willst du gesittet unseren Reigen tanzen und unser Mondspektakel sehn – komm mit. Sonst geh mir aus dem Weg, so wie ich dir.«²³⁸

Hauptsächlich wegen ihrer Verbindung zur Unterwelt wird schließlich auch Hekate von den Hexen und Magiern angerufen; ihr Zeichen ist eine Mondsichel, deren Spitzen nach oben zeigen und in der Mitte eine dritte Spitze aufweist. Sie ist die Göttin der Dunkelheit, der Toten, der Geister und der Schrecken und man glaubte, daß sie frische Gräber besuche, das Blut der Leichen trinke und den Lebenden Epilepsie und Wahnsinn anhexen könne. Sie stand für die Seite des Mondes, die die Menschen schaudern läßt.

Eine andere Seite des Mondes verkörpert die Hexe Lilith. Sie gilt als Verkörperung

der Verführung, ein betörend schöner Vampir, der mit bloßen Blicken das Lebensblut eines Mannes aussaugen konnte. Doch hatte ihre göttergleiche Schönheit einen Fehler: Ihre Zehen waren gekrümmt wie die eines Raubvogels. Im mittelalterlichen Frankreich wurde sie als »Reine Pedauque«, als »Königin mit dem Vogelfuß«, verehrt und soll als Anführerin der Geister, die auf dem Mond lebten, herumgeflogen sein. In dieser Form verkörpert die Mondhexe alle erotischen Träume, die die Menschen mit ihren verbotenen Freuden heimsucht. Eine ihrer Legenden berichtet, daß sie noch vor Eva Adams erste Frau gewesen sei. Doch da sie ihm nur in seinen Träumen erschien und mit ihm schlief, wurde sie zu einem unsichtbaren Wesen, einer Fee.²³⁹ Ob Wyrd²⁴⁰ oder Baphomet, der Mond-Hexen-Verbindungen gibt es unzählige. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts räumten vereinzelt zaghafte Stimmen erstmals die Existenzmöglichkeit weißer Magie und guter Hexen ein. Die Kirche allerdings warnte vor der einen wie vor der anderen: Während die schwarze nur dem äußeren Leib und dem weltlichen Besitz schade, schände die weiße die Seele, welche damit dem christlichen Glauben verloren sei.

Die Inanspruchnahme von Heilerinnen war für alle Kulturen selbstverständlich. Die für ihr reiches Naturwissen bekannten Kräuterfrauen verloren erst im 13. Jahrhundert ihren angesehenen Status. Der mittelalterliche »Canon episcopi« ersuchte alle Bischöfe achtzugeben auf jene »verbrecherischen Weibsleute, welche, durch die Vorspiegelungen und Einflüsterungen des Teufels verführt, glauben und bekennen, daß sie zur Nachtzeit mit der heidnischen Göttin Diana oder Herodias und einer unzähligen Menge von Frauen auf gewissen Tieren reiten«.²⁴¹ Gerne zitierte die Kirche hierzu das 12. Kapitel der Offenbarung des Johannes, das vom Streit und Untergang des bösen Drachens berichtet, wie man auch sonst recht großzügig verfuhr und Hinrichtungen nicht selten mit dem Wort Mose, »Die Zauberinnen sollst du nicht leben lassen«, rechtfertigte. Ein übriges tat dazu der »Hexenhammer« des Heinrich Institoris und des Jacob Sprenger, eine Schrift, die das Aufspüren und Vernichten von Hexen zu einer der obersten Christenpflichten erhob. Hunderttausende von Frauen fielen dem Hexenwahn zwischen 1484 und 1775 in Europa zum Opfer.²⁴² Der helle Feuerschein der Christen Sonne strahlte von den Scheiterhaufen hinauf zum Mond und nahm ihm – zumindest im öffentlichen Leben – seine silberne Macht.

Die Furcht und der Respekt, die der Mond einflößt, haben ein wahres Arsenal an Bräuchen hervorgebracht, bei denen es darum geht, sich das Nachtgestirn mit Geschick zunutze zu machen, ohne es zu kränken. Sogar Plinius der Ältere teilt in seiner »Historia naturalis« eine ganze Reihe von magischen Mondrezepten mit. Schon früh hat der Volksglaube mit dem bloßen Anblick des Mondes und insbesondere mit seinen Gestaltveränderungen, den Mondphasen, Glück und Unglück, Werden und Vergehen auf der Erde in Verbindung gebracht. Wie sehr man ihn dabei als heilende, unterstützende Kraft bei der Bekämpfung aller Krankheiten über Jahrhunderte hinweg schätzte, beweist die Klage des Arztes Johann Georg Zimmermann, der sich noch im 18. Jahrhundert über die vielen abergläubischen Leute erzürnte, die, seien sie noch so krank, nichts unternähmen, ohne den Kalender um Rat gefragt zu haben;

lieber stürzten sie sich in Todesgefahr, als an einem Tag den Arzt aufzusuchen, an welchem diesen »Sternpossen« zufolge nicht gut Aderlassen sei: »Er [der Mensch] glaubt, alles steige aufwärts, wenn der Mond im Aufsteigen ist, darum schluckt er in dieser Zeit kein Purgatz [Abführmittel], aus Furcht, es werde ein Brechmittel. Er glaubt, alles werde voll, wenn der Mond voll ist, darum trinkt er in dieser Zeit bei der äußersten Mattigkeit keinen Wein. Er glaubt, alles eile niederwärts, wenn der Mond abnimmt, darum hofft er, jedes Mittel und jede Speise werde ihn in dieser Zeit purgieren. Er mag so krank sein, als immer er will, so nimmt er kein Mittel, von was für Art es immer sei, wenn der Mond im Stier ist, aus Furcht, dieses wiederkäuende Tier jage sein Mittel aus dem Magen in den Mund.«²⁴³ Was Zimmermann so sehr in Rage brachte, war der allseits bekannte und gerade auf dem Gebiet der Heilung weit verbreitete Sympathieglaube.

Die Idee der Entwicklung irgendeiner Sache zum Vor- oder Nachteil des Menschen vermochte angesichts der Tatsache des zu- oder abnehmenden Mondes am gestirnten Himmel vorgebildet zu sein – eine Idee, wie sie schon die antiken Wissenschaftler dokumentierten. Die Einflüsse der Mondmacht auf den Menschen erschienen als erwiesen, und so verwundert es nicht, daß auch der Verlauf von Krankheiten und deren Heilung eindeutig mit ihm in Zusammenhang gebracht wurden. Dementsprechend sind alle Mond-Rezepturen, die die Krankheit verschwinden lassen sollen, bei abnehmendem Mond anzuwenden, damit dieser sie gleichsam mitnehme. Ob Flechten, Geschwüre, Ungeziefer, Hühneraugen, Warzen, Hämorrhoiden, Schmerzen aller Art, die Liste der Krankheiten, die unter Rezitation von Besegnungen an den Mond und unter Anwendung von Salben und allerlei Mittelchen behandelt wurden, ließe sich unendlich fortsetzen. Dem entspricht, wenn man sich die Gesundheit dadurch zu wahren sucht, daß man bei Neumond die himmlische Macht um solche bittet. Daher wendet manches Bannrezept sich auch an den zunehmenden Mond, weil man die Bannung der Krankheit durch Bitte um Gesundheitszunahme zu erreichen glaubte. Gerade durch die Bekanntschaft der Magie mit der antiken Medizin, die die sympathetischen Beziehungen zwischen Erde und Mond ebenfalls betonte und für ihre Zwecke nutzte, entwickelte sich ein unglaublich großes Repertoire solcher Mond-Rezepturen, deren Beschwörungsformeln im Laufe der Zeit sogar christlichen Anstrich bekamen, wohl im Glauben, damit die Sündhaftigkeit des Tuns abzuschwächen. Der Sympathieglaube erstreckt sich auf alle Bereiche des Lebens: auf Mensch und Tier, Haus und Hof, auf Garten und Feld, kurz alles, was sich mit den Phasen des Mondes in Verbindung bringen ließ.

In einem der wichtigsten alchemistischen Texte des 16. Jahrhunderts, dem »Rosarium philosophorum – Rosengarten der Philosophen«,²⁴⁴ finden sich die Abbildungen eines Königs und einer Königin, er auf der Sonne, sie auf dem Mond stehend. Sie reichen sich die linken Hände, zwischen ihnen gekreuzte Blumen, eine Taube und ein Stern. Die Bildunterschrift warnt eindringlich, mit der alchemistischen Kunst zu spielen. Hier werden Gegensätze verbunden, Mann und Frau, Sonne und Mond, Oben und Unten, Ost und West, Nord und Süd. Die Gegensätze müssen, sagen die Alchimisten, zusammengebracht werden, um einen Menschen ganz werden zu lassen. Man versuchte, die Mysterien des Lebens und die unbekanntesten Kräfte ins Spiel zu bringen. In den unzähligen alchemistischen Abbildungen ist der Mond das Symbol der Anima, der Seele. Sonnen-König und Mond-Königin aus dem »Rosarium philosophorum« wurden in den zwanziger Jahren sogar von C. G. Jung aufgegriffen. Er vertrat die Meinung, sie seien Symbole des Bewußten und des Unbewußten. Freud, dessen Anhänger zunächst auch Jung war, untersuchte den Ich-Bereich des Sonnen-Königs, während Jung die Tiefen der Mond-Königin ergründete. Jung nannte die beiden Kräfte »animus« und »anima«. Das Unbewußte neigt ihm zufolge dazu, im Mann in weiblicher Gestalt aufzutauchen; in Frauen nehme es dagegen männliche Gestalt an.

Daß der Mond die Psyche beeinflusse, ihr gerade bei Vollmond besondere Kräfte

verleihe, glaubte man vielerorts. Überall gab man dem silbrigen Mondlicht die Schuld an der vielleicht bizarrsten menschlichen Krankheit – der Lykanthropie, also der Wahnvorstellung, ein Werwolf zu sein. Der Glaube an Werwölfe, an Menschen, die sich bei Vollmond in einen Wolf verwandeln und dabei grauenhafte Dinge tun, kann bis ins antike Griechenland zurückverfolgt werden; die Navajo-Indianer meinten, sie schlügen Schafe und grüben die Toten aus; im Buch Daniel heißt es, daß König Nebukadnezar an Depressionen litt, die ihn glauben ließen, er sei ein – allerdings grasfressender – Wolf. Im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts gab es zuhauf Bekenntnisse vermeintlicher oder angeblicher Werwölfe, und viele Männer wurden wegen Lykanthropie – der Kranke hält sich für ein Tier, verschlingt große Mengen an Nahrung, spricht mit veränderter Stimme – vor Gericht gestellt, der abscheulichsten Verbrechen für schuldig befunden und hingerichtet. Gemäß dem Grundsatz »Bekämpfe Gleiches mit Gleichem« wurde der Körper des Geständigen, nachdem er schon vielerlei Qualen über sich ergehen zu lassen hatte, zuletzt noch mit einer Kugel aus Silber, dem Metall des Mondes, erschossen. So wurde z. B. der arme Peter Stump 1589 in Deutschland wegen solcher unter dem Vorwurf der Lykanthropie begangener Verbrechen hingerichtet. Ein zeitgenössischer Bericht beschreibt seine Hinrichtung so: »Das Fleisch verschiedener Körperteile wurde mit glühenden Zangen herausgerissen, seine Arme, Beine und das Becken auf dem Rad gebrochen, und schließlich sein Körper verbrannt. Er starb reuig und bat, seinem Körper keine Qual zu ersparen, damit seine Seele gerettet werden möge.«²⁴⁵

Die Vorstellung, daß der Mond Menschen in den Wahnsinn treiben könne, ist alt. Das Mondsüchtigkeitsgesetz von 1842 spricht den verschiedenen Mondphasen die Fähigkeit zu, verschiedene Geisteszustände zu evozieren. Ein zweihundert Jahre altes englisches Gesetz unterscheidet zwischen Geisteskranken und »Mondsüchtigen«, die im Wechsel der Mondphasen verrückt würden. In den Irrenanstalten wurden zu Vollmond die Wachmannschaften verstärkt und die Insassen kurz vor Vollmond ausgepeitscht, um sie schon körperlich daran zu hindern, vollends durchzudrehen. Auch der mittelalterliche Arzt Paracelsus – er galt als überzeugter Mondbeobachter und Kräuterfreund – stellte fest, daß sich der Irrsinn bei Vollmond verschlimmere, und nicht umsonst bezeichnete er das menschliche Gehirn als den »mikrokosmischen Mond«. Bis Ende des 19. Jahrhunderts wurde diese Verbindung nicht angezweifelt. Sie reichte sogar so weit, daß Verbrechen, die bei Vollmond begangen wurden, grundsätzlich unter mildernden Umständen gerichtet wurden.²⁴⁶ Interessanterweise ist der ägyptische Gott Thot sowohl Herrscher über die Intelligenz wie auch über den Mond, und auch der babylonische Gott Sin war zugleich Herr der Weisheit und des Mondes.²⁴⁷ In südeuropäischen Ländern dachte man, Wesen vom Mond würden den Irrsinn auf die Erde tragen. Schon nach stoischer und astrologischer Lehre wurde das Medium, das die Wirkungen des Mondes nach unten bringt, als »unsichtbares Fluidum« beschrieben, in dem die Mondkräfte enthalten seien.²⁴⁸

Der Einfluß der Sterne auf die Charaktere galt stets als gesichert. Die im Altertum

als Götter angesehenen Planeten spielten in Prophetie und Wahrsagerei schon früh eine Rolle.²⁴⁹ Zahlreiche Bücher wie der Wiener »Liber planetarum«, entstanden nach 1470, gaben diesen Baustein aus der Welt der Prophetie und Weissagung an unzählige Generationen weiter. Den sieben Planeten wurden bestimmte Einflüsse zugeschrieben, die sich einerseits aus ihren Götternamen ergaben, später aus den ihnen zugeschriebenen Temperamenten und Beschaffenheiten. Noch in den spätmittelalterlichen Planetenbüchern ist die Vorstellung lebendig, daß die unter der Herrschaft eines Planeten geborenen Kinder die Eigenschaften und Fähigkeiten eines antiken Gottes erhalten, die auf den Planeten übergegangen sind. So prägt der kalte, trockene und träge Saturn erdverbundene Menschen, der heiße und feuchte Jupiter ehrgeizige und gelehrte Menschen; der heiße Mars verleitet zu Gewalt und Krieg; die gemäßigte Sonne bringt emotional und musisch veranlagte Kinder hervor; die Kinder der Venus ergehen sich in Lebensgenuß und Liebeslust; während Merkur Künstler, Schmiede, Schriftsteller und Köche prägt; die Mondkinder lieben das Wasser, sind aber auch lockere Gesellen, die zu Gaunereien, Glücksspiel und Gaukeleien neigen.²⁵⁰

Der Aberglaube nahm im ausgehenden Mittelalter auch deswegen zu, weil das allgemeine Weltbild erschüttert wurde und die heilsgeschichtliche Überzeugungskraft der Kirche nachließ. Allerlei Geheimwissenschaften wucherten, Mantik und Wahrsagerei blühten. Auch die in der Antike entwickelte Kunst der Chiromantie, der Weissagung aus der Hand, wurde im Spätmittelalter an Erkenntnisse aus der Astrologie gekoppelt. Den Fingern entsprachen bestimmte Planeten und deren Eigenschaften; der Rand der Hände steht unter dem Einfluß des Mondes, wo sich Zeichen für Schleimfluß, Erstickung und Schiffbruch zeigen.

Vielfach gibt es die Mahnung, sich nicht dem Mondlicht auszusetzen. Hippokrates vermutete, daß Mondlicht Alpträume erzeuge; der jüdische Talmud warnt davor, im Mondlicht zu schlafen, und Plutarch behauptete, solcher Leichtsinn müsse zwangsweise in den Irrsinn führen. Da man bei im Mondlicht Schlafenden eine gewisse Unruhe bemerkte, redete man alsbald von einer im Mond enthaltenen anziehenden Kraft, vermittelte derer er die Menschen aus dem Bett zu ziehen imstande sei. Damit erklärte man die Krankheit der »Mondsucht«. Auch die Epilepsie gehe auf sein Konto. Im Mondlicht einzuschlafen, erzeuge überdies Grippe, Halsschmerzen, Muskelkater oder unheilbare Kopfschmerzen. Ihn überhaupt direkt anzublicken, könne das völlige Erblinden zur Folge haben. Die gemütsstörende und bisweilen sogar tödliche Wirkung des Mondlichtes hat in den abergläubischen Vorstellungen eine breite Tradition.²⁵¹

Weder soll eine Frau in einer Vollmondnacht empfangen noch sich als Schwangere vom Mondlicht bescheinen lassen, da das Ungeborene sonst ein »Mondkalb« werde. Ebenso sollen Männer den Mondschein meiden: Wenn ein Mann sein Wasser vom Mond bescheinen läßt und danach zu einer Frau geht, wird diese mondschwanger, es wird also ein mißgestaltetes Kind zur Welt kommen. Männer werden schwanger,

wenn sie den Mondschein im Wasser trinken; sie haben dabei alle Empfindungen einer Frau in diesem Zustand, nehmen neun Monate lang am Unterleib zu, dann aber wieder ab. Auch auf Dinge wurde diese Vorstellung ausgedehnt. Man hütete sich davor, das Ehebett vom Mond bescheinen zu lassen; Eßwaren, die der Mond bescheinen hat, dürfen keinesfalls verzehrt werden, denn sie lösen die schlimmsten Krankheiten aus; Gegenstände, auf denen das Mondlicht lange ruhte, gehen zu Bruch oder verfaulen vorzeitig, Messer werden stumpf; Wäsche dürfe niemals im Mondschein trocknen, da im Mondenlicht getrocknete Wäsche Totenwäsche sei. Die Verbindung von Mond und Tod taucht in vielen Regeln auf: Wer beim Mondschein näht, arbeitet an seinem Totenkleid; im Mondschein zu spinnen, bedeutet, daß man an dem Strick seines eigenen Kindes spinnt oder aber die Leinwand für sein eigenes Leichentuch herstellt. Man sagt, der Mond wünsche demjenigen, der in seinem Schein arbeitet, deswegen den Tod an, weil es für ihn eine Beleidigung sei, wenn man zum Arbeiten keine Lampe anzündet.²⁵² Die wirkliche Erklärung für solche Mondscheinfurcht mag wohl in folgender Vorstellung begründet liegen: Wer beim Mondschein spinnt und kein Licht brennt, über den hat das Böse Macht. Mond und Zauberei, Geisterumgang bedeutet für den frommen Menschen eben Sünde. Ein Kind, das im englischen Cornwall zwischen dem alten und dem Erscheinen des neuen Mondes zur Welt kommt, wird nie die Pubertät erreichen: »No moon, no man«, heißt es hier landläufig.²⁵³ Wenn in Wales ein Familienmitglied in einer Neumondnacht stirbt, wird es drei weitere Tote geben.²⁵⁴

Auch Mond, Tod und Friedhof gehören unausweichlich zusammen. Mitternacht ist Geisterstunde und der helle Mondschein lockt die Toten aus den Gräbern zu einem rasselnden Tanz. Es sind ganz volkstümliche Empfindungen, die Goethe im »Totentanz« so dramatisch gestaltet hat, wenn er das Gerippe des Geistes bei verschwindendem Mondschein mit dem Glockenschlag Eins vom Turm stürzen und zerschellen läßt: »Schon trübet der Mond sich, verschwindenden Scheins, / Die Glocke, sie donnert ein mächtiges Eins, / Und unten zerschellt das Gerippe.«²⁵⁵ Da die Geister bei Mondschein tanzen, sollten sich Menschen davor hüten, es den Geistern in einer mond hellen Nacht gleichzutun zu wollen: Denn die Decke der Erde ist zu dieser Zeit so dünn wie Spinnewebe, und das Auftreten wirkt wie ein Pochen, das die Geister unter der Erde herauflockt; es sind die unerlösten Seelen, die im Grab keine Ruhe finden. Sie tanzen an Kreuzwegen und auf Kirchhöfen, gehüllt in schwarze, graue und weißgefleckte Hemden, und je heller ihr Gewand ist, desto näher sind sie ihrer Erlösung. Wenn ein Mensch die Geister bei ihrem Tanz beobachtet, so hat dies zweierlei Bedeutung: Ist ein Mensch, dem dies zuteil wird, von reiner, gütiger Natur, so schenken ihm die Geister oft kostbare Dinge; ist er aber ein unlauter, schlechter Mensch und erdreistet sich, die Geister zu stören oder ihnen ihre Hemden und Mützen, die sie bei Tanz und Spiel meist abwerfen, zu stehlen, so verfolgen sie ihn und tun ihm Schabernack an, wo sie nur können.²⁵⁶

In Hiob 31,26 f. heißt es: »Hab' ich das Licht angesehen, wenn es hell leuchtete, und den Mond, wenn er herrlich dahinzog, daß mich mein Herz heimlich betört

hätte, ihnen Küsse zuzuwerfen mit meiner Hand?« Dieser Hinweis auf den alten Brauch, den Mond mit einem Kuß zu begrüßen, hat sich in vielen abergläubischen Wendungen erhalten: Stets gilt es, den Mond mit Respekt zu begrüßen. Und wenn man dabei eine Silbermünze in seiner Tasche umdreht, soll das besonders viel Glück bringen.²⁵⁷ Überhaupt gilt der Mond als Glücksbringer, wenn man ihn richtig behandelt. So bringt es Unglück, den Mond, insbesondere den Vollmond, durch eine Fensterscheibe zu betrachten. Passiert es einem dennoch versehentlich, muß man sagen: »Guten Abend, Herr Mond, bringen Sie mir bitte Glück!«²⁵⁸ Den Neumond über der rechten Schulter zu erblicken, bringt Glück, über der linken aber Unglück.²⁵⁹ Allgemein verbreitet scheint die Vorstellung zu sein, es bringe Unglück, mit dem Finger auf den neuen Mond zu zeigen, denn der Finger werde eine schlimme Krankheit auf den Körper ziehen, und diese Hand im Grab nicht verwesen;²⁶⁰ zudem war es üblich, das Nachtgestirn ehrfürchtig zu grüßen, indem man den Hut lüftete oder einen Knicks machte.²⁶¹

In der Liebe und dem ihr verbundenen Zauber spielt der Mond bei allen Völkern eine besonders bedeutsame Rolle. Schon ein Blick in die Dichtung zeigt, daß der Mond der verborgene, einzig wahre Freund aller Liebenden, aller Sehnsucht ist: Denn Liebe, wo immer sie erblüht, ist ein Geheimnis, das sich darum die Nacht und den geheimnisvollen Schimmer des Mondes sucht. Gerade der Mond versteht das Leiden der Liebenden, leidet doch er selbst unter seiner unerfüllten Liebe zur Sonne. Darum klagen die unglücklich Verliebten ihm ihr Leid, und dadurch, daß er sie ruhig anhört, werden sie getröstet: Der Mond wird, wie Klopstock es nennt, zum »Gedanken- und Seelenfreund«.²⁶²

Auch sonst hilft der Mond überall dort, wo Liebe im Spiel ist. Blickt ein Mädchen bei Vollmond in eine Quelle, die an einer Erle vorüberfließt, so sieht sie den künftigen Gatten darin gespiegelt.²⁶³ Betrachtet eine junge Verliebte den ersten Mond des neuen Jahres durch ein Seidentuch, kann sie an der Zahl der Monde, die sie dann sieht, erkennen, wie viele Monate es noch bis zu ihrer Hochzeit sind.²⁶⁴ Im Iran und in Ägypten soll man, wenn man den neuen Mond erblickt, die Augen ganz schnell schließen und wieder öffnen, um das Gesicht des geliebten Menschen zu sehen.²⁶⁵ In arabischen Ländern findet die Hochzeitsnacht vorzugsweise bei Vollmond statt; bei den Esten, Finnen, Jakuten und in Sibirien werden Hochzeiten im Augenblick des Neumonds gefeiert, da dieser das Zeichen der Fruchtbarkeit ist.²⁶⁶ Gewarnt wird nur davor, mit seinem Geliebten zusammen den Mondkreis zu durchschreiten, denn dann werden sie niemals heiraten.²⁶⁷ Und der in Indien heilige Mondstein, der traditionell nur auf gelber Seide – und Gelb gilt seinerseits als heilige Farbe – ausgestellt wird, wird besonders als Liebespfand hoch geschätzt. Von ihm heißt es, er verleihe Liebenden die Gabe, in die gemeinsame Zukunft zu sehen.²⁶⁸

Solche Vorstellungen, die den Mond seit jeher umspinnen und ihm eine geheimnisvolle und vielschichtige Aura verleihen, haben Nikolaus Lenau zu seinem »Mondlied« angeregt: »[...] Laßt ihr den Mond ins Brautbett scheinen, / Ist euer künftig Kind bedroht, / Denn viele Stunden wird es weinen, / Und wünschen wird es sich den Tod.

/ Wenn Schiffer nachts das Meer befahren, / Umhüllen sie das Haupt genau, / Denn spielt der Mond mit ihren Haaren, / So färbt er sie frühzeitig grau. / Und bei Banditen geht die Kunde: / Ein Dolch, gewetzt im Mondenschein, / Sticht eine ewig stumme Wunde, / Trifft mitten durch ins Herz hinein. / Und jene grausen alten Weiber, / Die man nicht gern genauer nennt, / Weil ihnen sonst die dürren Leiber / Das tolle Volk zu Asche brennt; / (– Wenn auch von Ärzten, Philosophen, / Ein volkverwirrendes Komplott/ Sie Hexen nennt und Teufelszofen, / Der aufgeklärten Zeit zum Spott –) / Die ziehn auf mondbestrahlten Heiden / Und pflücken murmelnd Gras und Kraut, / Woraus zu manchen Zauberleiden / Manch böses Tränklein wird gebraut. / Bergjäger, der kein Raubschütz, meidet / Den Mond; ein Wild, im Mondenstrahl / Geschossen oder ausgeweidet, / Verwest so frühe noch einmal. / Und eine Tann', im Wald geschlagen, / Wenn hell der Mond am Himmel blinkt, / Als Mastbaum in das Meer getragen, / Zerbricht der Sturm – das Schiff versinkt. / Tief in den höchsten Steirerfelsen / Kenn ich ein Dörflein, wo man meint: / Der Mond wird schuld an dicken Hälsen, / Wenn er in einen Brunnen scheint. / Dort meint man auch, wenn Mondsgefunkel / Die Spinnerin am Rad umspinnt / Und widerglänzt von ihrer Kunkel, / Daß sie ein Leichenhemd gewinnt. –²⁶⁹

Zweites Kapitel: »Ein jeder hat so seinen Platz«: Carl Orff und das große Lied von der Welt

1.0. Die »neue« Idee der Weltfrömmigkeit: Zum Umfeld der Erzählung vom »Mond«

Die Erzählung vom »Mondenlicht«, die Carl Orff zur Grundlage seines »kleinen Welttheaters« machte, fand er in den »Kinder- und Hausmärchen« der Brüder Grimm. Dieses Märchen, das im Grunde zu den Aitiologien der Gestirne zählt, steht in einer langen Reihe stofflich ähnlich initiiierter Werke des vergangenen Jahrhunderts, die den Strömungen entstammen, die sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Europa zu formieren begannen.

Es versteht sich von selbst, daß Orff, bevor er ein eigenes musikdramatisches Werk aus diesem Themenkreis in Angriff nahm, vergleichbare Werke studierte. So dürfte ihm, der etwa von den Salzburger Festspielen her mit dem Begriff des Welttheaters gut vertraut war, Gottfried van Swietens und Joseph Haydns Behandlung der Mondvorstellungen ebenso bekannt gewesen sein wie Haydns Goldoni-Vertonung von »Il mondo della luna«. Diese Überlegung legt es nahe, in diesem Zusammenhang nicht nur die innerdeutschen, sondern auch die österreichischen Traditionslinien zu verfolgen. Denn gerade in Österreich erfuhren die oben erwähnten Strömungen eine besonders deutliche Ausprägung.

Das Barockzeitalter, das ganz wesentlich als Kunst der Gegenreformation zu verstehen ist, wurde zu einem prägenden Abschnitt gerade auch der österreichischen

Geistes- und Kulturgeschichte. In die Zeit zwischen dem 16. Jahrhundert und 1720 fallen so bedeutende Ereignisse wie der Dreißigjährige Krieg: Trotz aller Rückschläge der Habsburger triumphiert die Gegenreformation und wird die monarchische Gewalt gefestigt; der spanische Erbfolgekrieg bringt das Ende der dynastischen Einheit mit Spanien, hinzu kommen die letzten Einfälle der Türken und die Gegenoffensive in Ungarn bis hinein nach Serbien unter der Führung Prinz Eugens. Dank seines politischen und militärischen Genies geht das Reich aus diesem Jahrhundert von Kriegen und Bewährungsproben dennoch gestärkt hervor. So wird die durch den Tod Karls VI., des letzten männlichen Nachkommens des Hauses Habsburg, hervorgerufene Krise überwunden. In dieser Zeit des Hochbarocks bilden sich politische, gesellschaftliche und kulturelle Strukturen heraus, die lange Bestand haben und deren besondere Eigenart deutlich zutage tritt, wenn man sie mit einer vergleichbaren, aber nicht identischen Entwicklung – etwa derjenigen Frankreichs zur selben Zeit – in Verbindung setzt.

Der monarchische Absolutismus triumphiert – wie in den meisten europäischen Staaten – auch in Österreich. Der vielschichtige Charakter des Heiligen Römischen Reiches bewahrt das österreichische Reich vor einem so konsequenten Zentralismus, wie er in Frankreich herrscht. Die absolute Monarchie bleibt ihrem Wesen nach patriarchalisch.

In der Politik spielt der Adel weiterhin eine sehr wichtige Rolle, da der Aufstand der Feudalherren oder der Stände, der im Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges schwelt, scheiterte. Er repräsentierte die Dynastie, welcher er im Krieg bedingungslos gedient und welcher ihn in seine Vorrechte eingesetzt oder darin bestätigt hatte. Die in der Krone gipfelnde Hierarchie erhält so einen vielgestaltigen Charakter, der dem einheitlichen Gefüge des französischen Staates entgegensteht. Während darüber hinaus in Frankreich das Bürgertum aufgrund der Käuflichkeit der Ämter eine immer bedeutendere Rolle in der Verwaltung spielt, hat das Bürgertum der Städte – in den Ländern der Habsburger im 16. Jahrhundert noch einflußreich – dort fast jede Macht verloren, da es meist auf Seiten der Protestanten oder der Partikularisten stand. Nur Schlesien, das zum Teil protestantisch geblieben ist, bildet eine Ausnahme, und dort entsteht eine neue Literatur, die aber im eigentlichen Österreich kaum ein Echo findet.

Neben dem monarchischen Absolutismus – gemildert durch die Relikte pluralistischer Gliederungen des mittelalterlichen Feudalismus – und neben dem Einfluß und Reichtum des Hochadels prägt der Katholizismus der Gegenreformation ganz entscheidend das Österreich des Barockzeitalters. Viel mehr als in Frankreich bedeutet hier der Sieg der Monarchie gleichzeitig einen Sieg der Jesuiten und der anderen religiösen Orden, denen die Rückgewinnung der Seelen von den protestantischen Lehren und gar von den Überresten der hussitischen Häresie aufgetragen war. In dieser Zeit beginnen der kaiserliche Hof, die Klöster, die geistlichen und die weltlichen Grundherrschaften eine in allen Maßen gigantische Bautätigkeit, die den neuen Auftrag nach außen zu dokumentieren und zu manifestieren suchte. Die Hauptmasse

der Barockarchitektur Österreichs, vor allem Kirchenbauten, Klöster und Adelspaläste, sind in diesen Jahrzehnten errichtet worden. Es entstand das Bild der für dieses Land so charakteristischen barocken Sakrallandschaft, neben prachtvollen Klöstern wie Melk, Altenburg oder Göttweig die vielen kleinen Heiligtümer in den Dörfern, Städten und Märkten, die Wallfahrtskirchen und die weithin verstreuten sakralen Denkmäler. Weniger einschneidend verläuft diese Entwicklung in Schlesien und in Ungarn, dessen größten Teil die Türken besetzt halten; die kalvinistische Kirche bleibt hier weiterhin die entscheidende religiöse Macht.

Der kämpferische Katholizismus der Jesuiten ist seinem Wesen nach ultramontan. Im eigentlichen Österreich ist noch nichts vorhanden, was dem Gallikanismus oder gar dem Jansenismus zu vergleichen wäre. Aber unter Maria Theresia (1717-1780), die 1740 nach dem Tode Kaiser Karls VI. die schwere Bürde der Krone antrat, zeichnet sich eine Änderung ab: Neben den später nach ihr benannten thesesianischen Reformen, die den Beginn des modernen Verwaltungsstaates Österreich einläuten und den Zweck haben, den Staat auf eine solide finanzielle Basis zu stellen, die Wirtschaftskraft zu heben und vor allem ein Bildungswesen auf breiter Grundlage zu installieren, kommt der entscheidende Gedanke an eine Staatskirche auf; Jansenismus einerseits und die Aufklärung andererseits lieferten diesem Vorhaben entscheidende Unterstützung und Antriebe. Die marianische Frömmigkeit, die Österreich und Ungarn zu dieser Zeit beherrscht und die sich in den gigantischen Wallfahrten – sie blühten in der Zeit der Gegenreformation und während der Türkengefahr wieder auf und erreichten in den Jahren 1750 bis 1760 ihren absoluten Höhepunkt –, ausdrücken, artete so sehr aus, daß selbst in Maria Theresia, die der Kirche innigst verbunden war, der Wunsch nach einer großen Erneuerung des österreichischen Kirchenwesens erwuchs. Überhaupt wurde es zu einem typischen Kennzeichen des österreichischen Barockkatholizismus, weltliche und allzu weltliche Lebenslust und Sinnenfreuden mit religiösem Brauchtum aufs engste zu verbinden.

Nach zehn Generationen beginnt so das alte Wunschbild einer Reformation der Kirche an Haupt und Gliedern auch in Österreich wieder lebendig zu werden.²⁷⁰ Der Wunsch nach Reformen erfaßte selbst die Reihen des geistig lebendigen Katholizismus. Schon längst hatte sich innerhalb der katholischen Kirche eine Antithese zur barocken Theologie, zum Triumphalismus der siegreichen Gegenreformation entwickelt. Der Bannerträger der katholischen Erneuerung im 16. und 17. Jahrhundert, der Jesuitenorden, war schärfster Kritik theologischer und moralischer Natur ausgesetzt. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts forderte man immer ungestümer vom Heiligen Stuhl die Aufhebung dieser mächtigen Ordensgemeinschaft, die wie keine andere Theologie und Frömmigkeit, Baustil und Lebensgewohnheiten der Barockära in den katholischen Ländern geprägt, die Jahrhunderte lang durch ihre Beichtväter unmittelbar Zugang zu den Zentren des politischen Lebens, zu den Höfen der Herrscher gefunden, die mit ihren Lateinschulen in den katholischen Ländern ein einzigartiges Bildungsmonopol errichtet hatte. Auf öffentlichen Druck wurde der Orden 1773 schließlich aufgelöst; 1814 wurde er stillschweigend wiedereingeführt.

So kommt es in den siebziger und achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts zu geistigen Aufbrüchen in großem Ausmaß. Obwohl der Jansenismus durch Rom auf Drängen der Jesuiten schließlich endgültig verurteilt wurde und in der Kirche von Utrecht ein bescheidenes Dasein als kirchliche Denomination zu fristeten hatte, wirkt jansenistisches Gedankengut dennoch im Sinne eines innerkirchlichen Reformstrebens weiter. In Verbindung mit gallikanischen Ansichten wurde auf katholischem Boden dem säkularisierten Denken der Aufklärungsphilosophie der Weg bereitet. Dieses Spannungsverhältnis von »Reformkatholizismus« und Staatskirchentum im aufgeklärten Absolutismus sollte das Charakteristikum der Zeit sein, in der kein geringerer als Joseph Haydn am Gipfelpunkt seines Schaffens stand, der Zeit, die man gemeinhin, angesichts der weitreichenden Reformen Kaiser Josephs II., mit der Etikette des »Josephinismus« versieht.²⁷¹

Diese politischen und gesellschaftlichen Bedingungen wirken sich natürlich auch auf Kultur und Literatur aus. Die Kunst der Zeit weisen drei Merkmale aus: Sie ist eine kaiserliche, eine aristokratische und eine katholische Kunst. Diese Charakteristika behalten ihre Gültigkeit, solange die gesellschaftlichen und politischen Grundlagen nicht ernsthaft in Frage gestellt werden, und das bedeutet, daß sie bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts fortwirken. Hierin liegt die Erklärung für das Überdauern gewisser »barocker« Konstanten in Österreich, also auch für den Fortbestand einer kaiserlichen, aristokratischen und katholischen Kunst.²⁷²

Das Schaffen der katholischen Dramatiker wie das der protestantischen ist zunächst Ausdruck einer quälenden inneren Unruhe, eines Gefühls der Unsicherheit, das im krassen Gegensatz zum heiteren Optimismus des Humanismus der Renaissance steht. Ob Tasso, der dieser inneren Unruhe zu entfliehen sucht, indem er in ein trügerisches Traumarkadien fliegt, ob Calderón, wie alle Spanier des »siglo de oro«, und selbst die französischen Klassiker, Racine nicht ausgenommen, sie verfolgen die Desillusionierung des Menschen, indem das tragische und unausweichliche Elend der ganz auf sich selbst gestellten menschlichen Natur zur Schau gestellt wird.

Ausgangspunkt ist die grundlegend gemeinsame Unruhe eines Jahrhunderts, das in seiner furchtbaren Erschütterung äußerst empfänglich ist für das Elend der sündigen und gefallenen Menschheit. Daß dieses pessimistische Gefühl der Verlassenheit auf protestantischer Seite stärker hervortritt, mag auf die Wirkung der »sola fide«- und der Prädestinationslehre zurückzuführen sein. Auf dem Theater jener Zeit steht ein Mensch, der sich gegen eine feindlich gesinnte Welt zu behaupten hat, und in der Tragödie drückt sich am vollendetsten die Haupttendenz einer Literatur aus, die zu Askese auffordert und Abkehr von der sündigen Welt predigt. Das dramatische Schaffen gleicht einer »poetischen« Predigt, und die Handlungen gelten dem einen Kampf, dem Kampf um das ewige Seelenheil. Das Theater wird zum Gleichnis der Welt. Der Held steht zwischen Verdammnis und Heil; er ist zugleich Opfer der trügerischen Fortuna und doch Sieger über sie, denn im Innersten seiner Seele besitzt er eine verborgene letzte Kraftquelle, durch die er die Eitelkeit der Welt zu überwinden vermag: Es ist die »constantia« der Seele, welche

Katharina von Georgien bei Gryphius wie dem standhaften Prinzen Calderóns und Polyeucte bei Corneille den Sieg sichert. Das von Seneca tief beeinflusste Theater ist im Grunde stoischer Ausrichtung, doch steht es dem Christentum nahe. Durch die Wiederentdeckung Calderóns und der mittelalterlichen Moralitäten durch den jungen Hofmannsthal verkündet das österreichische Theater bis zur Märzrevolution und sogar noch darüber hinaus dieselben metaphysischen, moralischen Werte wie in den vergangenen Epochen.

Im Grunde bleibt auch die dramatische Technik dieselbe: es ist die Technik des Apologs, des allegorischen Lehrstücks, die über die Jesuiten und die Spanier des »siglo de oro« noch weiter auf die Mysterien und Moralitäten des späten Mittelalters zurückgeht. Die bewährte Technik, um die alte, christlich-katholische Idolatrie des Gegebenen auszudrücken, unterstützte das Prinzip der bejahten, proklamierten, ja glorifizierten Wirklichkeit der Schöpfung, das das österreichische Weltbild jener Zeit auszeichnet. Trotz gemeinsamer Wurzel ist der christliche Stoizismus in den katholischen Ländern ein anderer als in den protestantischen. Hier meint der Stoizismus des Helden weniger den Ausdruck der empörten höchsten Tugend als vielmehr eine Einkehr in sich selbst: weltabgewandte Askese des eigenen Ichs im Namen des ewigen Heils wird zur einzig möglichen Form der diesseitigen Existenz. An die Stelle der Auseinandersetzung mit der Welt tritt die Weltflucht. Im Grunde erweist sich jedes Handeln in der Welt als trügerisch und unmöglich: Kaiser Leo Armenius bei Gryphius kann seine Bestimmung nur verwirklichen, indem er den Tod und das Martyrium annimmt.²⁷³ Die barocke Welt ist zweifellos eine Welt der Wechselhaftigkeit, Abbild der Unbeständigkeit des Lebens, Quelle der Unruhe, aber der Held des katholischen Theaters nimmt sie als Herausforderung an und überwindet sie im seligen Hinblick auf sein jenseitiges ewiges Leben.

Auch in der kaiserlichen, aristokratischen und katholischen Kunst des österreichischen Barocks kommt dieser Glaube an das menschliche Handeln zum Ausdruck, der sich scharf vom tiefen Pessimismus des frühen Barocks abhebt. Der Held dieses katholischen Theaters ist ein »politischer« Held. Er dient dem Fürsten, sein Leben ist nicht mehr einzig und allein Sinnbild der Eitelkeit der Welt, sondern gewinnt einen positiven Wert. Der Optimismus ist also ein paradoxer Optimismus, bei dem das Bewußtsein der Schwäche und Sündenhaftigkeit den Menschen nicht hindert, sich als Kind Gottes, als Teil der Schöpfung zu begreifen. Der katholisch-barocke Heroismus weiß um seine Unzulänglichkeit und bleibt dennoch zuversichtlich. Der Held des katholischen Barocktheaters ist zugleich demütig und von Ruhm umgeben, sein Handeln ist nichtig und sinnhaft zugleich, es ist Spiel und Wirklichkeit. Der fromme Held glaubt an die Herrlichkeit dieser Welt, und sein Handeln ist nicht Selbstzweck, nicht Ausdruck eines subjektiven Wollens, seine Tat bestätigt eine vorausgesetzte objektive Ordnung, die er überall in der Welt, der Natur, im Staat vorgebildet sieht. Die barocke Selbstrührung (»gloria«, »ostentatio«) macht den Helden zum Beispiel: es heißt seine Rolle zu spielen, den zugewiesenen Platz einnehmen und sich auf ihm bewähren; nicht aber heißt es, eine persönliche und subjektive Befriedigung

zu suchen.

Was für den exemplarischen Helden gilt, gilt auch für den Dichter und Schriftsteller. Schreiben ist nicht Bekenntnis, sondern Dienst, Erbauung, Erregung von Affekten und Bewunderung und Aufforderung zum Nacheifern der dargestellten Tugenden. Die katholische Barockliteratur ist antisubjektivistisch und deswegen exemplarisch. So wird der »Doctor Cenodoxus« von Jakob Bidermann mit den gleichen Argumenten zur Hölle verdammt, mit denen auch der vom Josephinismus durchdrungene Benediktiner Michael von der Burg zwei Jahrhunderte später Goethes »Faust« verurteilt: Der Sünder aus Selbstüberhöhung versucht die von Gott verfügte Ordnung der Welt zu sprengen, seinen ihm zugewiesenen Platz zu verlassen. Die Maxime von Quevedo, »Es comedia nuestra vida y teatro de farsa el mundo todo«, wird zum Grundsatz des barocken Theaters: Das Theater wird im wahrsten Sinne des Wortes zum »Welt-Theater«, Welttheater damit zur »Welt-Schau«. Indem der Mensch seine von Natur aus gebrechliche und gefallene Natur exemplarisch gestaltet und vorführt, macht er sie sich durchschaubar und begreifbar, um so die eine große Wahrheit zu erkennen. Die Darstellung ist Abbildung und Enthüllung in einem. Durch die dramatische Handlung erhält das Leben eine neue Sinnhaftigkeit. Ein Augenblick der Geschichte, das Abenteuer einiger weniger werden in Beziehung gesetzt zum einzigen Abenteuer: dem der Menschheit, zur einzigen »Geschichte« des Heils der Schöpfung.²⁷⁴ Gerade das Jesuitendrama, von dem das österreichische Theater der folgenden Jahrhunderte seinen Ausgang nimmt, erhebt den Anspruch, diese Geschichte lebendig werden zu lassen und stellvertretend darzustellen.

Der Literatur der Zeit liegt der Begriff und die Vorstellung von der Schöpfung zugrunde, also das Postulat, daß die Welt und jedes Lebewesen von Gott geschaffen wurde. Sie kann und will nichts anderes sein als die Verherrlichung einer Wirklichkeit, die von Gott ausgeht und auf ihn zurückverweist. Vom Lob des Kosmos führt der Weg allmählich zum Lob der Schöpfung als Gesamtheit der Kreaturen und sogar zum Lob der einzelnen Kreatur. Bekanntlich hat man in Zeiten eines Zweifels an der Existenz Gottes – und diese versuchte das Zeitalter des Barocks als Kunst der Gegenreformation nicht nur auszumerzen, sondern den Glauben an Gott im Sinne einer katholischen Restauration zu erneuern – immer wieder zu den sogenannten »Gottesbeweisen« Zuflucht genommen, als deren erster die »Gotteserkenntnis aus der Natur« genannt zu werden pflegt. Die Überlegung, daß alle Dinge einen »Urheber« oder »ersten Bewegter« haben müßten, bedeutete, daß man von der Betrachtung der Schöpfung aus auch auf den Schöpfer selbst zurückschließen konnte, der sie so herrlich eingerichtet habe.

Umgekehrt ließ sich folgern, daß Gott sich dem Menschen auf dem Weg über die Schöpfung zusätzlich geoffenbart habe. Nun bediente sich Gott nach Meinung der Theologen aber primär der Heiligen Schrift zur Offenbarung, so daß man zu der Überlegung kam, daß es eine zweifache Offenbarung gegeben haben müsse und noch immer gebe: eine durch die Heilige Schrift, die Bibel, eine andere aber durch das »Buch der Natur«, den »liber naturae«. Mit dem »Finger seiner rechten Hand«,

d. h. dem Heiligen Geist, habe Gott das Schöpfungswerk geschrieben, lehrte der Theologe Hugo von St. Viktor (gestorben 1141), seit dem es – über sieben Jahrhunderte hinweg – die durchgehende Auffassung der Theologie geblieben war, daß der Mensch nur im »Buch der Natur« zu lesen brauche, um die Welt als Theopanie, als Schöpfung Gottes, zu begreifen, und um zu erkennen, daß diese Schöpfung in ihrem Sein und durch ihr Sein auch den Schöpfergott selbst rühme – ein Gedanke, der noch bis zu Christian Fürchtegott Gellert, des Vertreters der Tugendlehre der Aufklärungszeit, und Ludwig van Beethovens Gedicht bzw. Lied von der »Ehre Gottes aus der Natur« fortlebt: »Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre«. ²⁷⁵

Die Zahl der Prediger, die auf die geschaffene Welt zeigen, um von ihr aus auf den Schöpfer überzuleiten, ist groß. Der bekannte Prediger Berthold von Regensburg etwa fordert den gläubigen Menschen auf, Vögel, Blumen, Kräuter, Gras und Edelsteine als »Lektion aus dem Buch der Erde« zu lesen. Ein einflußreicher späterer Prediger, der Benediktinerabt Ludovicus Blosius (de Blois), gestorben 1566, empfiehlt in seinem »Canon vitae spiritualis« die Betrachtung des Menschen und der ihn umgebenden Natur, um an ihnen die Allmacht und Schöpferkraft Gottes zu bestaunen: »Schau an das Gefüge und den Bau des Menschenkörpers, schau an das Himmelsgebäude, zieh in Betracht die Anordnung der Elemente und der Zeiten Wechsel, betrachte alles andere, und überall wirst du eine wunderbare Harmonie, eine wunderbare Angemessenheit und eine wunderbare Schönheit finden.« ²⁷⁶ Diese Vorstellung, die die Harmonie der von Gott geschaffenen Welt verkündete und in die sich der Mensch als Ebenbild Gottes gestellt sah, prägte schon die frühen Stundenbücher des 13. bis 16. Jahrhunderts. Diese Auffassung wirkt noch nach bis in Gottfried van Swietens und Joseph Haydns Oratorium »Die Jahreszeiten« von 1801.

Unter Joseph II., der die innerpolitischen Reformen seiner Mutter akribisch und in schon fast krankhafter Manier fortsetzte und damit sowohl einen Wohlfahrts- als auch einen Polizeistaat schuf, dessen Kernstück die kirchenpolitischen Maßnahmen und Verordnungen waren, wird die Kirche zu einer Einrichtung des Staates und zu einem Instrument, das Reich in einen modernen, aufgeklärten Staat zu verwandeln; Österreich sollte in Europa eine herausragende Rolle spielen. Religion wird zu einem Mittel des aufgeklärten Staatswesens, die Untertanen mit den Verordnungen vertraut zu machen. Er verwandelte Priester beinahe in einer Art »Morallehrer«, machte sie zu bürokratischen Verwaltern der Seelen. Wenn es auch Joseph nicht zum vollen Bruch mit Rom kommen ließ, so lief doch seine Religionspolitik darauf hinaus, die österreichische Kirche vollständig von der Verbindung mit Rom abzuschneiden. Die restaurativen Ideen des Vormärz brachten eine spürbare Milderung der staatlichen Verordnungen in Kirchensachen, aber erst das Konkordat von 1855 setzte der allzu selbständigen josephinischen Kirchengesetzgebung ein Ende. Es ist ein Charakteristikum der Aufklärung in Österreich, daß sie in der Eigenart des Josephinismus, der unter allen anderen Spielarten katholischer Aufklärung durch eine besonders starke, fast schon pedantische Bindung an den Staat und eine überaus lange Dauer

seiner Geltung hervorsteht, so lange Bestand hatte.

Die josephinische Frömmigkeit zeichnet sich demnach durch eine ausgesprochene Vernunfthaltung aus: Jedem Mystizismus ist sie zutiefst abgeneigt, der die Gläubigen ihre Pflichten als nützliche Mitglieder der Gesellschaft vergessen lassen könnte. Der Aufbau einer neuen Beamten-schicht im Zuge der Zentralisierungspolitik, die sich im wesentlichen aus den nichtprivilegierten Schichten der deutschsprachigen Länder rekrutiert, hat die Entstehung eines neuen Bürgertums zur Folge, das zum Träger eines neuen Geisteslebens wird. Um 1800 entstehen die ersten bürgerlichen Intellektuellenkreise und Salons, in denen man sich mit Literatur, Musik und Politik beschäftigt. Diese geselligen Zirkel werden zu einem Kennzeichen des Geisteslebens der Zeit und erobern sich rasch alle wichtigeren kulturellen Zentren des deutschen Sprachraums. Verbunden durch religiöse oder philosophische Übereinstimmung, eine gemeinsame Weltsicht oder ein gemeinsames Lebensgefühl treffen in diesen Kreisen Bürgertum und fortschrittlich gesinnter Adel zusammen. Daß solche Zirkel häufig durch Mitglieder der Freimaurerlogen bestimmt werden, wird zu einem weiteren Charakteristikum besonders der österreichischen Spielart.

Als sich die Aufklärung und die damit verbundenen empfindsamen Strömungen in den österreichischen Ländern mit einiger Verspätung verbreiteten, wurden die Freimaurerlogen nicht nur von dieser Geistigkeit erfaßt, sondern bildeten gar die Grundlage ihrer Verbreitung. In Wien trägt vor allem der literarische Interessen fördernde Salon des Hofrats Franz Sales von Greiner und seiner Familie – seine später so berühmte Tochter Karoline Pichler wird schließlich selbst Gastgeberin eines solchen Zirkels – früh zur Beförderung aufklärerischer Geisteshaltung und Geschmackskultur bei. Der Greinersche Kreis, in dem Ärzte und Gelehrte wie Johann Jakob Well und Maximilian Stoll, Staatsmänner wie Joseph von Sonnenfels und Gottfried van Swieten, Musiker, Schauspieler und Maler wie Wolfgang Amadeus Mozart und Joseph Haydn, Joseph Anton Steffan und Anna Jacquet, Literaten wie Michael Denis und Alois Blumauer, Theologen wie Felix Franz Hofstätter und Johann Leopold Hay verkehrten, bildet die Brücke von der Maria-Theresianischen Zeit über den Josephinismus hinüber in die beginnende Restaurationszeit.²⁷⁷

Der Josephinismus, der sich nach Herkunft, Wesen, Art und Zielsetzung von der Aufklärung unterscheidet, ist nach Gegenreformation und Barockkatholizismus zu einem entscheidenden geistigen Faktor der Neuzeit geworden und hat wie kein anderes Ereignis der neueren österreichischen Kirchengeschichte Zeitgenossen und Nachwelt in Aufregung versetzt. Durch das Toleranzpatent von 1784, das Protestanten und Orthodoxen größere Religionsfreiheit zusicherte, durchbrach Joseph II. sogar die bisherige Monopolstellung der katholischen Kirche.

Die aufgeklärten und doch traditionsverbundenen Josephiner dienen dem staatsbürgerlichen Katholizismus treu, und sind zugleich doch erbitterte Gegner einer neuen Frömmigkeit, wie sie von den zum Christentum zurückgekehrten Romantikern neu verkündet wird. Man lehnt all jene Formen der Frömmigkeit ab, die die Romantiker wieder einzuführen und erneut zu installieren suchen. Mehr als 400 Klös-

ter fallen der Aufhebung zum Opfer, darunter mehrere, die in der österreichischen Kulturgeschichte eine herausragende Rolle spielten, so etwa Mondsee, Seckau, St. Paul im Lavanttal, Gaming und Mauerbach. In der Verwaltung und damit in den einheimischen literarischen Kreisen, ebenso auch im Klerus, behält die aufgeklärte Richtung des Katholizismus die Oberhand über dem romantischen Neomystizismus und den nun um sich greifenden dogmatischen Ultramontanismus. Den josephinischen Katholizismus prägen asketische Züge, doch bleibt er von Grund auf orthodox. Mit neuen Mitteln verkündet er weiterhin die Pflichten, die der Mensch sich selbst, seinen Mitmenschen und der ganzen Schöpfung gegenüber zu erfüllen hat. In zwei wesentlichen Punkten unterscheidet sich die Literatur nach Joseph II. von der des Barocks: Sie wird in zunehmendem Maße eine deutschsprachige und letzten Endes eine bürgerliche Literatur.

Der schöne Traum von einer Gesellschaft ohne Klassenschranken (die höheren Schichten hegten ihn in idealistischer Weise), unter Joseph II. (1741-1790) vor allem in den Freimaurerlogen – in Wien formierte sich die erste im Jahre 1742 und bis in die letzten Regierungsjahre der Kaiserin waren mit verschwindend wenig Ausnahmen die führenden Köpfe des öffentlichen, wissenschaftlichen und geistigen Lebens (auch Haydn und Mozart zählten dazu) zumindest zeitweise Mitglied in einer Freimaurerloge – nahe an der Verwirklichung, zerbröckelt nach und nach unter Leopold II. (1747-1792) und Franz II. (1768-1835), der schließlich als Franz I. über das neue »Kaiserreich Österreich« herrscht. Das Scheitern der großen Vorhaben Josephs II. und die stürmischen Ereignisse in Frankreich seit 1789 bescherten dem Reich ein wahres Trauma, das sich in einem verstärkten Mißtrauen gegenüber allen Neuerungen und einer fast religiösen Ehrfurcht vor allem Bestehenden niederschlug. Die Realität der durch die Vergangenheit geheiligten Einrichtungen erscheint nun als etwas Unantastbares und Erhabenes, gerade so wie die Realität der äußeren Welt: nämlich als ein Teil der Schöpfung, in die jeglicher Eingriff durch den Menschen heftigst verurteilt wird aufgrund der Gefahr, in diese Realität, die mit der Ordnung selbst gleichgesetzt wird, Verwirrung zu bringen.²⁷⁸ Der Mythos der Ordnung führte zu einer wahren Hysterie vor dem Geist der Neuerung überhaupt, und man verteidigte den »alten« Staat, der nichts anderes zu sein habe als die Nachbildung der heilsamen Verschiedenheit der Weltordnung, in welcher allein das Glück zu finden sei.

Bei den Schriftstellern äußert sich diese Ehrfurcht vor allem Bestehenden sowohl im Preis des äußeren und vor allem des inneren Gleichgewichts, in der Rückbesinnung und Verherrlichung des privaten und verborgenen, des kleinen Glücks, abseits von den Gefahren der Welt und der Geschichte. Man sucht sein Heil im Zurücknehmen des Ichs angesichts der Unermeßlichkeit des Kosmos, der es übersteigt und in dem es aufgeht: ein Mikrokosmos im Makrokosmos. Die Literatur der Zeit zeigt einen Menschen auf der Suche nach einer vor jeder Veränderung und besonders vor Unordnung und Verwirrung geschützten, ja abgeschotteten Welt. Die kleinsten Details der Wirklichkeit werden zum Gegenstand des größten Interesses – man denke an Spitzwegs armen Poeten, der zwischen seinen Fingern einen Floh hält,

und nicht von ungefähr fällt in diese Zeit die Entstehung des Flohzirkus²⁷⁹-, in der Überzeugung, sie dadurch zu preisen. Dieser kleine, aber feine »biedermeierliche« Realismus, nicht so großartig und prunkvoll wie der Realismus des Barockzeitalters, entspringt dennoch derselben Überzeugung: der Idee der Schöpfung als Werk Gottes, von der der Mensch nur ein kleiner Teil ist, ein Teil, der seine Würde aus der Zugehörigkeit zum überragenden Ganzen empfängt. Man glaubt an eine kosmische Ordnung, die jedes Leben umschließt und deren Abbild man sich in den kleinen Dingen der Natur zu sehen begnügt. In der Schöpfung, in der Natur liest man wie in einem Buch Gottes, sie ist die für den Menschen geoffenbarte göttliche Wahrheit. Unter Joseph II. war man noch der Überzeugung, in diese Ordnung lenkend und womöglich gar vollendend eingreifen zu können. Erst das Trauma der Jahre 1789 bis 1794 brachte die Erfahrung, daß durch dieses Eingreifen die Ordnung der Welt auch negativ gestört werden kann. Die Konsequenz war das Handeln innerhalb der festgelegten irdischen und menschlichen Gesetze. Ein im wahrsten Sinne des Wortes begrenzter Spielraum, den das Theater der Zeit in unzähligen Variationen auf die Bühne bringt.

So wird auch die Geschichte zum Zufluchtsort vor den drohenden Erschütterungen einer aufgewühlten Epoche. Fast verklärend besinnt man sich wieder auf die Tradition, vertieft sich in die nationale und sogar regionale Geschichte, um nicht von den aktuellen Geschehnissen der eigenen unruhigen Zeit aufgefressen zu werden. Die Romantik schließlich feiert die Vergangenheit, die sich für sie gerade in den Sagen und Mythen, Märchen und Volksliedern der Menschheit unverändert bewahrt zu haben scheint, aus tiefster Überzeugung: Man fühlte sich durch sie auf den Spuren der Menschheitsgeschichte wandeln.

Dichter und Historiker werden zu Erben der Vergangenheit; ihnen obliegt als oberste Pflicht und Aufgabe, diese zu erhalten, sie vor dem Vergessen, der anderen Form des Todes, zu schützen. Die Vergangenheit beschwören heißt auf eine andere Weise das Seiende rühmen. Die Pietät vor der Geschichte wird zu einer anderen Form der Pietät vor der Schöpfung. Da das Christentum das Heilsgeschehen als ein geschichtliches gesehen hat, lag es nahe, dieses Schema auch auf die irdische Geschichte zu übertragen und so zur Geschichtsphilosophie zu säkularisieren. Die Menschheitsgeschichte verläuft demnach nicht zyklisch wiederkehrend, sondern sie ist gerichtet und weist bestimmte Schwerpunkte auf, die ihren Sinn erst enthüllen. Auch das Naturparadies ist in diesem Sinne ein solcher Schwerpunkt, zu dem man rousseausistisch zurückblickt, um die geschichtliche Ordnung zu erblicken.

Das österreichische Theater bleibt, vom Jesuitentheater bis zu Grillparzer, ein durchgehend metaphysisches. Da die irdischen und überirdischen Dimensionen stets ineinander verschränkt bleiben, ist es seit dem Barock ein »Welttheater«, dem die Gewißheit innewohnt, die Schöpfung als gottgeschaffene und gottgewollte Weltordnung zu preisen. Mindestens bis Raimund wird diese ihrem Wesen nach barocke Tradition in gerader Linie fortgeführt: Sein Zauberspiel bedeutet eine Verherrlichung der göttlich-kosmischen Ordnung, als deren Teile und Spiegelungen

die politische und gesellschaftliche Ordnung gelten.

Das Ungenügen der eigenen Sprache, das Zerbröckeln der Staatsidee vom Gottesgnadentum eines Kaiserstaates und der staatskirchlichen Hierarchie, führten zu einer Ungewißheit der sozialen, weltanschaulichen und politischen Zukunft. Nachdem die meisten Bürger zunächst mit den republikanischen Ideen sympathisiert hatten, kehrten die meisten restlos resigniert zur Restauration zurück. Das Weltbild war nun ein anderes. Eine »restaurative« Frömmigkeit war die unausweichliche Folge einer desillusionierten Gesellschaft, deren Großteil auf der Suche nach einem neuen Lebenssinn war. Die Restauration bezeichnet in der Hauptsache eine Zeit der katholische Restauration. Als Pendelzeit zurück von der Aufklärung steht die Wiederherstellung des barocken, vorbarocken katholischen liturgischen katechetischen Erbes im Vordergrund.

Nach den Wirren der Kriege und Revolutionen erwuchs das Bedürfnis, die Welt trotz einer gewissen Philosophiemüdigkeit der Epoche wieder in Ordnung zu bringen. Die dieser Verfallsperiode erwachsene Generation ist gekennzeichnet von einer Unruhe, einer Zwiespältigkeit und Schwermütigkeit, die sich als dämonische Zerrissenheit, als echter Weltschmerz und Melancholie äußert. Der Weltschmerz, den schließlich Heine auf die objektive Tatsache eines Weltrisses zurückführt, gleicht einem prinzipiellen Pessimismus, der ein säkularisiertes Christentum darstellt, das dem späten Christentum zuzuordnen ist und deshalb in den Restaurationszeiten von der Gegenreformation bis zur Zeit nach 1945 besondere Stärke gewinnt.²⁸⁰

Der tiefste Grund des Weltschmerzes ist in der Unsicherheit bezüglich der letzten Wert- und Sinnfragen zu suchen. Es fehlt in dieser Zeit Klarheit darüber, was Individuum und Gemeinschaft, Mensch und Sache, Seele und Welt zusammenhalten und in Ordnung bringen soll.²⁸¹ Die Wurzeln des Weltschmerzes reichen bis weit hinter die Restaurationsepoche zurück, denn die religiöse Skepsis ist, auch innerhalb der christlichen Kultur, wesentlich älter. Die Restaurationsperiode mag bis in die Renaissance zurückgehen, auf deren Skeptizismus – wie eindringlich versuchte doch Dürer, eine neue Christologie schon äußerlich zu formen! – die schwermütige Vergänglichkeitsstimmung der barocken Kultur zu beziehen ist. Schon zu dieser Zeit gab es Versuche, die katholische Kirche zu restaurieren oder wenigstens durch Erneuerung der Mystik zu einem tiefen Verständnis der alten Religion zu gelangen. Durch den Aufstieg der neuen Schicht im 18. Jahrhundert und durch das Vertrauen in die Vernunft gestaltete sich der Wunsch nach religiöser Erneuerung und Sicherheit sehr viel heiterer und progressiver als in den Jahrhunderten davor. Die Aufklärung förderte den Entwurf einer neuen Welt bis hin zur französischen Revolution.

Die Bewegung der Empfindsamkeit versucht schließlich, Christentum und moderne Welthaltung, die alte Ordnung und die neu entdeckte Persönlichkeit des menschlichen Individuums durch Gefühl und Gemüt zu vermitteln. Von Klopstocks »Messias« über Jacobis empfindsame Philosophie bis hin zu Schleiermachers und Sillers Gefühlstheologie gibt es eine mächtige Welle dieser empfindsam-roman-tischen Frömmigkeit. Die pietistische Tradition, die in Deutschland und England

großen Einfluß hat, speist diese Entwicklung ständig.

Parallel dazu verläuft eine Entwicklung, die als skeptisch, wenn nicht sogar als nihilistisch zu bezeichnen ist: Die Darstellungen des Rokokos – hier genügt die Kunst ganz sich selbst – schließen die Religion und die Gesamtheit der Welt nicht mit ein.

Trotz der unterschiedlichen Polaritäten der beiden Richtungen gibt es viele Beziehungen zwischen der skeptischen und der empfindsamen Bewegung: Die überlieferte konkrete christliche Ordnung ist der Empfindsamkeit ebenso zweifelhaft geworden wie dem Skeptizismus des Rokokos. Dort, wo wieder mit Entschiedenheit und Genauigkeit nach Wesen und Sinn des Ganzen gefragt wird, wird die empfindsame Weltenharmonie ebenso problematisch wie die Heiterkeit des Rokokos. Dennoch ist die Bindung an das Christentum im seelischen Bereich überaus stark, das Gefühl wird zum Rettungsanker der christlichen Kultur. Und wie die Empfindsamkeit überhaupt ein Versuch war, das hinsichtlich seiner metaphysischen Wahrheit entschwindende Christentum mit Hilfe des Gefühls doch noch festzuhalten und letztlich zu konservieren, so ist der Weltschmerz die Klage darüber, daß die Religion nicht einmal mehr seelisch trägt und bindet. Und doch setzt die Klage selbst die Orientierung an dem alten Weltbild voraus.

So ist die Religion nicht eine individuelle Weltanschauung, sondern die prägende, absolute Kraft der alten europäischen Weltordnung. Da das Bild der alten christlichen Ordnung noch immer tief im Menschen verankert ist, führt das Versagen dieser Ordnung im Glauben, Fühlen und Denken der insgeheim Gebundenen sehr leicht zu einem Hin- und Hergerissensein, zum verzweifelteten Glauben jenseits aller Vernunft oder zu einem grundsätzlichen Zweifel am Sinn der Welt und damit zum erklärten Nihilismus und Atheismus.

Die vielen um 1800 ausgesprochenen weltschmerzlichen Verlautbarungen weisen in den christlichen Horizont der Biedermeierzeit, da Nihilismus und Weltschmerz immer voraussetzen, daß man einen deutlichen Sinn, womöglich eine väterliche Regierung in der Welt erwartet und plötzlich nicht mehr finden kann. »In der ganzen Schöpfung kein Licht, kein Halt, überall Tod und Verwesung [...]«, heißt es in Karl Leberecht Immermanns erstem Roman »Die Papierfenster eines Eremiten«.²⁸² Dem kamen die kirchlichen Institutionen zu Hilfe, die sich auf der Grundlage des Territorialstaates gebildet hatten und eng mit ihm verwachsen waren. Die Biedermeierzeit wurde zu einer Epoche des religiösen Mystizismus und Pietismus; es gab eine große Zahl mehr oder weniger religiöser Sekten, denn wenn man auch nicht eigentlich kirchlich war, wollte man doch eine religiös fundierte Weltanschauung bewahren: Es galt sich irgendwie einzuordnen, zu entscheiden, zu bekennen. Das theologische Denken blieb strukturbildend. Charakteristikum der Epoche bleibt ein Gedanke: Das Bestehen oder zumindest die Möglichkeit einer universalen Ordnung wird vorausgesetzt. Dem entspricht auch die wenig entwickelte Kirchlichkeit der Restaurationszeit. Liegt ihr doch das leidenschaftliche Bekenntnis zu einer umfassenden Ordnung zugrunde, einer ausgebildeteren, als irgend eine Kirche bieten

oder hervorzubringen imstande sein könnte.

Um 1800 zeichnet sich eine deutliche Epochengrenze ab, die ihren Ausdruck in einer absoluten Zufriedenheitsideologie findet. Der sich dabei immer deutlicher abzeichnende neue Ordnungsgedanke meint eine rein christliche Ordnung, die einer universalen entspricht. Das Lob auf die »himmlische Mutter Erde« und auf den gesamten Kosmos wird zu einem Dreh- und Angelpunkt dieser Zufriedenheitsideologie, die in der Wiederaufrichtung des christlich-universalen Systems eine feste Größe darstellt. Und wo sollte diese Ordnung besser zu sehen sein als in der Natur?

»Um glücklich zu sein, muß man sich wieder der Natur nähern«, erkannte Rousseau, und seine Maxime, die »nature« als das Ursprüngliche, Reine, Bergende, Gott Offenbarende preist, führte im europäischen Raum zu einer aus Ganzheitssehnsucht geborenen Naturschilderung, wie sie den Rousseau-Nachfolgern eigen ist.

1.1. Gottfried van Swieten und Joseph Haydn: Barocke Frömmigkeit im aufgeklärten Staat

Aus einer Zeit, in der sich viele unterschiedliche Erscheinungen und Strömungen überlagerten, ging die Haydnsche »Schöpfung« als eines der einflußreichsten und geistesgeschichtlich bedeutendsten Werke hervor. Sie, die man als Inbegriff des aufklärerischen religiösen Daseinsgefühls versteht, feiert ihren Triumph in einem Augenblick, in dem die Aufklärung als literarische Epoche bereits überlebt war.

Die »Schöpfung« fiel, literarisch gesehen, in die Epoche des großen Versuches der Erneuerung der deutschen Kunst aus dem Geiste der Antike durch Goethe und Schiller, der Spätaufklärung des Berliner Kreises um Nicolai und der frühromantischen Bestrebungen eines Tieck, Wackenroder, Friedrich Schlegel und Hardenberg. Das Jahr der »Schöpfung«, 1798, erlebte das Erscheinen der endgültigen Fassung von Kants »Metaphysik der Sitten«; Schelling begann seine Tätigkeit in Jena; Jean Paul eroberte mit seinen skurrilen Romanen das gebildete Publikum; Hölderlin arbeitete am »Empedokles«. Von den vielen gleichzeitigen Leistungen der »neuen Zeit« und ihren geistigen Kämpfen nahm man in den Theresianischen und Josephinischen Erbländen, wo Barock und Rokoko ohne die nördlichen Verwerfungen zwischen extremem Rationalismus und Irrationalismus und ohne eigentlichen Bruch zwischen Glauben, Vernunft, Intellekt und Gefühl ineinander und in die Romantik übergangen, zunächst kaum Notiz. Trotzdem ist die historische Wende der Aufklärung der entscheidende Augenblick der neuen Geistesgeschichte. Sie ist das Moment, dem die Haydnsche »Schöpfung«, trotz ihrer barocken Herkunft, auf das entschiedenste verpflichtet ist.

Am Beginn des Barocks stehen Johannes Kepler und Jacob Böhme, die beide ihren Geist auf das göttliche All, das Seiende als Ganzes richteten. Sie erkannten es als einen großen Zusammenhang, basierend auf dem Prinzip der Harmonie. Am Ausgang des Barocks steht Gottfried Wilhelm Leibniz. Auch er denkt an einen universellen Zusammenhang aller Dinge im All, auch er strebt, die große grundlegende

Harmonie zu erkennen; alles Suchen des Menschen in den einzelnen Bereichen hat nach ihm nur Sinn, sofern es zum Gesamten und somit zu Gott führt. Jene Gedanken umklammern eine Epoche, welche den geistesgeschichtlichen Dreh- und Angelpunkt der Haydn'schen »Schöpfung« bezeichnen.

Es ist die große Zeit des Systemdenkens. Die Einheit des Alls zeigt sich in den harmonikalen Beziehungen zwischen den verschiedenen Bereichen und den Gesetzen, welche Gott der Natur mitgab. Harmonik und Gesetzmäßigkeit lassen sich am leichtesten dort erkennen, wo sie Maß und Ziel sind; und da sie Gottes Werk sind, steht alles in perfekter Harmonie zueinander. Wo der Mensch Harmonie zu schaffen versucht, zeigt er, daß er die göttliche Ordnung denkt, sich in sie hineinzustellen und selbst nachzuahmen versucht. So arbeitet man auch in der Musik nach den Regeln der Harmonielehre und des Kontrapunkts: Die Harmonie der Gottesordnung soll sich in der Harmonie des Kunstwerks widerspiegeln und letztlich dessen Ursprung und Zugehörigkeit zur einen großen göttlichen Harmonie beurkunden.

Kepler strebt schon in seinem ersten Werk, dem »Mysterium cosmographicum«, das er 1597 veröffentlichte, danach, ein Stück der Weltharmonik zu entschlüsseln. Er setzt darin die Planetenbahnen in Beziehung zu den Grundformen der Stereometrie; er glaubt, daß zwischen den regelmäßigen Vielecken und den Planetenbahnen harmonikale Beziehungen feststellbar sind, in denen ein Grundgesetz des Weltbaus deutlich werde. Am Schluß des Buches geht die wissenschaftliche Prosa über in einen begeisterten Hymnus auf die Schönheit der Welt; er dankt dem Schöpfer, daß er den Menschen so gemacht habe, daß dieser den Makrokosmos erschließen könne. In einem Brief aus dem Jahre 1599 äußert sich Kepler: »Für Gott liegen in der Körperwelt körperliche Gesetze [...] Jene Gesetze liegen innerhalb des Fassungsvermögens des menschlichen Geistes; Gott wollte sie uns erkennen lassen, als er uns nach seinem Ebenbilde erschuf, damit wir Anteil bekämen an seinen eigenen Gedanken.«²⁸³ Jahrzehntelang trug er Materialien zu einer Weltharmonik zusammen, die er schließlich als sein großes Werk »Harmonikes mundi libri V« 1619 herausbringt. Er bringt die Bahnen der Planeten in Beziehung zu den Harmonien der Musik. Er glaubt, die Sphärenharmonie berechnen zu können und will zeigen, daß die Harmonie der menschlichen Musik das Abbild jener sphärischen ist: »Es sind also die Himmelsbewegungen nichts anderes als eine fortwährende mehrstimmige Musik, die durch dissonierende Spannungen, gleichsam durch Synkopen und Kadenz hindurch (wie sie die Menschen in Nachahmung jener natürlichen Dissonanzen anwenden) auf bestimmte, vorgezeichnete, je sechsgliedrige (gleichsam sechsstimmige) Klauseln lossteuert und dadurch in dem unermesslichen Ablauf der Zeit unterscheidende Merkmale setzt. Es ist daher nicht mehr verwunderlich, daß der Mensch, der Nachahmer seines Schöpfers, endlich die Kunst des mehrstimmigen Gesangs, die den Alten unbekannt war, entdeckt hat. Er wollte die fortlaufende Dauer der Weltzeit in einem kurzen Teil einer Stunde mit einer kunstvollen Symphonie mehrerer Stimmen spielen und das Wohlgefallen des göttlichen Werkmeisters an seinen Werken soweit wie möglich nachkosten in dem lieblichen Wonnegefühl, das

ihm diese Musik in der Nachahmung Gottes bereitet.«²⁸⁴

Kepler stellt aber nicht nur die Musik in den Zusammenhang kosmischer Harmonik, sondern auch die dichterischen Formen. Die makrokosmischen Dinge – Planetenbahnen, stereometrische und geometrische Formen – werden wiederum bezogen auf die christliche Offenbarung: Gott symbolisiere sich in der Kugel; ein Schnitt durch die Kugel ergebe den Kreis, der den Menschen bezeichne. Kepler war überzeugt, durch solche Zusammenschau vorzudringen zu dem Urbild des Weltenbaus, dem »genuinus archetypus fabricae mundanae«, und schreibt am Ende seines Werks: »O du, der du durch das Licht der Natur das Verlangen in uns mehrest nach dem Licht deiner Gnade,²⁸⁵ um uns dadurch zum Licht deiner Herrlichkeit zu geleiten, ich sage dir Dank, Schöpfer [...] Ich habe die Herrlichkeit deiner Werke den Menschen [...] geoffenbart, soviel von ihrem unendlichen Reichtum mein enger Verstand hat erfassen können [...]«²⁸⁶ Vom rationalen Standpunkt eines Gelehrten aus widersprach Keplers Zugang zur Auffassung der Theophanie dem Religiösen nicht, sondern gerade dieser ermöglichte ihm einen neuen Weg ins Religiöse hinein.

Jacob Böhmes Erstlingswerk »Aurora« (1612) will Theologie, Philosophie und Astrologie – er versteht darunter die Lehre von der Natur allgemein – in Zusammenhang bringen. In allen Dingen und Lebewesen findet er die Polaritäten Liebe und Zorn, Gut und Böse grundsätzlich vorgebildet. Die Grundelemente in der Natur – »Mercurius«, »Sulfur« und »Sal« – bringt er in Zusammenhang mit Licht und Finsternis, Himmel und Hölle. Das Analogon des Göttlichen ist im Naturbereich das Licht, das Analogon des Luziferischen das Dunkel – und zwar als etwas im Sein von Anbeginn an Begründetes und nicht als etwas von der Auffassung des Menschen an die Natur Herangetragenes. Gott hat die Natur so zusammengeordnet, daß sie auf die Heilsordnung hinweist. Der Wechsel von Tag und Nacht ist bildhafte Entsprechung der Stellung des Menschen zwischen Sünde und Gnade. Der vielbeschriebene Weg aus der Finsternis der Sünde in das Licht der Gnade findet hier seine Entsprechung. In vielen seiner Werke war er bestrebt, Gott, Makrokosmos und Mikrokosmos bis in Einzelheiten hinein in einen systematischen Zusammenhang zu bringen.

Dieses Streben zur Ganzheit vereinigt Kepler und Böhme mit Leibniz. Deren Gedanken prägen mehr oder weniger sämtliche geistesgeschichtlichen Strömungen des Jahrhunderts: der Makrokosmos erschließt sich als Ordo in Maß und Zahl; der forschende Verstand führt letztlich zur Anbetung Gottes; Heilswahrheit und Naturwahrheit entsprechen einander; Tugend ist ein Sich-Einfügen in die große Ordnung; der Mikrokosmos muß Spiegel des Makrokosmos sein, dann verhält er sich richtig. Um die Gesamtheit der göttlichen Weltordnung erkennen zu können, bedurfte es einer umfassenden Zusammenschau aller Gebiete: Hieraus baut sich der religiöse Hintergrund jener Vielwisserei dieses Jahrhunderts auf, die niemals ein Vielheits-, sondern ein Ganzheitsstreben war. Darum versuchten in diesem Jahrhundert so viele Gelehrte, die Ganzheit des Kosmos dazustellen. Immer werden Gott, der Makrokosmos Natur und der Mikrokosmos Mensch in harmonikale Beziehungen gebracht, denn Welterkenntnis bedeutete zugleich Gotteserkenntnis und damit

Selbsterkenntnis. Die Vorstellung, daß die Naturordnung eine Parallele der Heilsordnung sei, ist von Valentin Weigel, Johannes Kepler und Jacob Böhme bis zum Ende des Jahrhunderts Gemeingut. Um das große Ziel zu erreichen, nämlich die Ordnung zu erkennen und sich in ihr einzufügen, wurde der Mensch mit all seinen Kräften aufgerufen. »Pansophen« nannten die Zeitgenossen jene Gelehrte, die die große Harmonik, die Gesetzmäßigkeit des Seienden in seiner Ganzheit und damit die Gedanken Gottes zu erfassen suchten: klares Messen und Betrachten einerseits, das Streben nach unbedingter Gottesnähe andererseits.

Die Beschäftigung der Pansophen mit der »Philosophia« und der »Astronomia«, worunter in den Jahren alles zusammengefaßt wird, was nicht vom Theologischen her begriffen werden kann, nämlich die weltliche Gelehrtheit, ist letztlich ein Gott begehrendes, ihn allein zum Thema machendes Tun. Das geistige Suchen der Pansophen, das, um eine jener Zeit geläufige Formulierung zu gebrauchen, den »Schöpfer aus der Schöpfung, seinem Werk«, erkennen wollte, ist ein Suchen und Tun, wie es den Pansophen eigen ist. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Theophrastus Paracelsus in seiner großen und entscheidenden Schrift »Astronomia magna oder die ganze philosophia sagax der großen und kleinen Welt« (1537/38) von zwei Wegen der Erkenntnis, von zwei Lichtern spricht, nämlich dem der Natur und dem der Gnade. Als »Wandler im Lichte der Natur« vermöge man die letztlich ursächliche, schon aristotelische Frage nach dem Erzeuger und Beweger alles Seins zu beantworten: Es ist Gott allein, von dem her alles kommt und zu dem alles wieder zurückströmt.²⁸⁷

Die Kirche selbst hatte solche Vorstellungen zu Glaubenssätzen erhoben. Sie preist die Erschaffung als das Erhabenste aller Werke der natürlichen Ordnung, das ausschließlich Gott als einzige Ursache habe und ihn mit jeder Faser preise. Schon im Alten Testament ist jenes Dogma ausgesprochen: Gott ist das »eine Prinzip«, die erste bewirkende Ursache aller Dinge, von der Welt wesentlich verschieden. Die Offenbarungsreligion kennt keinen mythologischen Kampf des Demiurgen mit dem widerstrebenden Chaos: Gott bringt alles ohne Widerstand durch sein Wort hervor, sie kennt auch keinerlei Dualismus. Es gibt nur ein Prinzip des Alls: Gott. Der Zweck, warum Gott die Welt erschaffen hat, ist Gottes sich mitteilende Güte.

Die aufgeklärten Philosophen aber konnten sich diesem Glaubenssatz nicht anschließen. René Descartes, Pierre Bayle, Immanuel Kant, ferner der Erzbischof King von Dublin u. a. meinten, der Zweck, warum Gott die Welt »finis operantis« erschaffen habe, sei einzig die Glückseligkeit der darin lebenden Geschöpfe, während Georg Hermes und Günther in der Glückseligkeit der Geschöpfe wenigstens den Hauptzweck der Schöpfungstat annahmen und in der Verherrlichung Gottes einen Nebenzweck erfüllt sahen. Bestimmte pantheistische und monistische Richtungen behaupteten, daß der Zweck der Erschaffung, die natürlich in pantheistischem Sinne erklärt, also im Grunde zerstört wird, die Glückseligkeit Gottes selbst ist. Das Vaticanum formulierte folgendes Glaubensbekenntnis: »Sancta catholica apostolica Romana Ecclesia credit et confitetur, unum esse Deum verum et vivum [...] Hic solus

verus Deus bonitate sua et omnipotenti virtute non ad augendam suam beatitudinem nec ad acquirendam, sed ad manifestandam perfectionem suam per bona, quae creaturis impertitur, liberrimo consilio simul ab initio temporis utramque de nihilo condidit creaturam [...]«²⁸⁸ Zweimal verkündete das Konzil, der Zweck des göttlichen Erschaffens sei die Güte Gottes: »Bonitate sua« habe er geschaffen, und zwar um seine Vollkommenheit, die mit seiner Güte identisch sei, zu offenbaren, sich also auf diesem Wege mitzuteilen; die Art und Weise der Manifestation wird näher erklärt: »Per bona, quae creaturis impertitur.« Die Väter betonen, daß Gott keines Dinges bedürfe, sondern aus Güte geschaffen habe. »Er bedarf keiner Sache«, sagt Athenagoras, »wer aber in keiner Weise einer Sache bedarf, dem haben seine Werke nichts für seinen eigenen Gebrauch eingebracht.«²⁸⁹

Aus der Wahrheit, daß Gott geschaffen hat, um seine Güte den Geschöpfen mitzuteilen, ergibt sich jene, daß die Schöpfung selbst den Zweck hat, an der Güte Gottes teilzunehmen: der »bonitas Dei communicanda« auf Seiten Gottes (»finis operantis«) entspricht auf Seiten der Geschöpfe die »bonitas Dei participanda« (»finis operis«): Der Zweck der Schöpfung (»finis operis«) ist die Teilhaftigkeit der Kreatur an der Güte Gottes oder Gottes Verherrlichung in der Kreatur. Der »finis operantis« und der »finis operis« sind also identisch: die Güte Gottes. Da die Welt von Gott als ihrer ersten, schöpferischen Ursache ausgegangen ist, muß sie auch nach dem bekannten Axiom »ordini agentium debet correspondere ordo finium« auf ihn, das höchste Gut, abgezweckt und hingeordnet sein: sie soll an seiner Güte und Vollkommenheit partizipieren: »Propter hoc omnia facta sunt, ut divinae bonitati assimiletur.«²⁹⁰

Der Zweck der Welt ist somit die Verkündigung der göttlichen Güte und Vollkommenheit. Um genaueren Einblick in den göttlichen Weltplan zu bekommen, unterscheidet die Kosmologie der Kirche, was die sichtbare Schöpfung angeht, zwischen der ersten und der zweiten Schöpfung, der »creatio prima et secunda«. Unter der ersten versteht man die Hervorbringung der Dinge aus dem Nichts (»opus creationis« im engsten Sinne), unter der zweiten die Ausgestaltung, Belebung und Ausschmückung des aus dem nichts Geschaffenen (»opus formationis«). Man gebraucht auch bei der letzteren den Namen »Schöpfung«, weil Gott allein durch seine Allmacht, allerdings unter Mitwirkung der geschaffenen Naturkräfte, die Welt gestaltete und belebte. Diese von den Theologen vor allem im Anschluß an den Heiligen Augustinus gemachte Unterscheidung zwischen erster und zweiter Schöpfung liegt in der Heiligen Schrift selbst begründet.

In Genesis 1,1 ist von der ersten Erschaffung, in den folgenden Versen von der zweiten Erschaffung die Rede. Auch den Kirchenvätern ist die Unterscheidung zwischen erster und zweiter Schöpfung bekannt: Basilius, Gregor von Nazianz, Gregor von Nyssa, Severian von Gabala, vor allem aber Augustinus kennen und bestätigen sie. Der Schöpfungsbericht, der das erste Buch der Heiligen Schrift eröffnet, überragt weit alle heidnischen Kosmogonien und hat von jeher trotz seiner einfachen Mittel Bewunderung erregt. Das Hexaëmeron besteht nämlich aus zwei mal drei Tagen bzw. aus zwei Ternaren: Gott vollbringt an den drei ersten Tagen das »opus distinc-

tionis«, an den drei letzten das »opus ornatus«, um mit den Worten des Thomas von Aquin zu sprechen.

Im ersten Ternar entstehen durch das »Werk der Scheidung« die drei großen Reiche: am ersten Tage das Reich des Lichtes, am zweiten Tage das Reich der Luft, am dritten Tage das Reich der Erde. Im zweiten Ternar werden durch das »opus ornatus« die »Heere« (Gen 2,1) geschaffen, die die einzelnen Reiche bevölkern sollen; am vierten Tage Sonne, Mond und das Heer der Sterne (Lichtreich), am fünften Tage die Fische im Wasser und die Vögel in der Luft (Hydrosphäre), am sechsten Tage die Landtiere und der Mensch (Geosphäre). So entsprechen sich die Ternare und die einzelnen Tage: 1. und 4. Tag, 2. und 5. Tag, 3. und 6. Tag. Auffallend ist, daß auf den dritten und sechsten Tag je zwei Werke verteilt sind: Am dritten Tage wird das Meer vom trockenen Land geschieden und es werden die Pflanzen hervorgebracht; am sechsten Tage werden die Landtiere und der Mensch geschaffen. Auch hier herrscht somit Parallelität. Ebenso zeigt sich eine Entsprechung darin, daß am sechsten Tage der Zweck der Pflanzen angegeben wird, die am dritten Tage geschaffen wurden: Sie sollen den Menschen und Tieren als Nahrung dienen. Die Pflanzen werden nicht wie die Sterne, Fische, Vögel usw. zu den »Heeren« gerechnet, von deren Erschaffung im letzten Ternar berichtet wird: Sie, unbeweglich wie sie sind, bilden gleichsam das Kleid des Erdreiches, gehören zur Geosphäre. So erklärt sich, daß ihre Hervorbringung am Ende des dritten Tages berichtet wird. Zugleich wird hierdurch – denn es handelt sich dabei nicht um eine Scheidung, sondern um eine Hervorbringung – in geschickter Weise eine Verbindung zwischen dem ersten und zweiten Ternar, dem »opus distinctionis« und dem »opus ornatus«, hergestellt. So berichtet schon die Bibel von dem allumfassenden göttlichen Weltenplan, dem Gott als die erste bewirkende Ursache aller Dinge das Prinzip der Harmonie zugrunde gelegt hat. Das säkularisierte Christentum der Aufklärung machte den göttlichen Harmoniegedanken zum Zentrum ihres Weltbildes.

Zu Beginn der Aufklärung, als Gottfried Wilhelm Leibniz in einem Brief vom 3. September 1711 einem Freund seinen Plan vortrug, ein Epos über die göttliche Weisheit in der Führung der Menschheitsgeschichte von Adam bis hin zur Gegenwart zu schreiben, um »die Seelen der Menschen durch die Hoffnung des Besseren zu rühren und die Flamme echterer Frömmigkeit zu unterhalten«,²⁹¹ war Latein die Sprache der Gelehrten, Französisch die Sprache der Gebildeten. Weder ein deutsches Oratorium noch eine deutsche Oper noch eine deutsche Dichtung von herausragendem Rang existierten. Die Sprache sowie die philosophische Grundhaltung der gesamten Nation war über die Grenzen hinaus nicht zu vernehmen. Erst die in deutscher Sprache verfaßte »Schöpfung« schaffte es, die konfessionellen und dogmatischen Grenzen zu überschreiten. Der poetische Welt-Entwurf erstrebte ein gemeinschaftliches, neuartiges Verstehen der altüberlieferten Schöpfungsgeschichte.

Wilhelm Dilthey sah all die unterschiedlichen Richtungen »getragen von der Weltanschauung der deutschen Aufklärung, welche im Universum einen teleologischen Zusammenhang erblickt, in dem die Natur eines höchsten Wesens sich ausdrückt«.

Das neue Naturgefühl genieße in der Schönheit, der Harmonie, dem vernünftigen Charakter des Universums, wie die Naturwissenschaft des 17. Jahrhunderts sie sichtbar gemacht hätte, zugleich das unendliche Wesen, das sich in dieser Wirklichkeit offenbart habe. Von da an gehe eine neue Freude an den Gegenständen aus. Naturerkenntnis, Genuß der Mannigfaltigkeit der Dinge, wie sie Astronomie, Botanik und Biologie sehen gelehrt hätten, und Anbetung des menschlichen Geistes wären darin eins. Nie vielleicht sei mit so friedvollem Sinn, mit solch religiöser Freude die Natur angesehen worden.²⁹²

Auch Immanuel Kant ging von einer sittlichen Weltordnung aus, die in einer höchsten Vernunft begründet sei. Sie und eine über die zeitliche Existenz hinausreichende Realität der Persönlichkeit werden zur Voraussetzung für seine Vorstellung des Übersinnlichen, in die Kants Sittlichkeit aus dem empirischen Menschenleben und aus der Naturordnung hinübergreift. Platons Lehre vom Gegensatz der Welt des Übersinnlichen und der Welt des Sinnlichen gewinnt bei Kant eine neue Gestalt. Freiheit, Unsterblichkeit, Gottheit gehören für ihn nicht in das Gebiet des Wissens, sondern des Glaubens, und werden damit zu Bedingungen des sittlichen Lebens. Kants Religionsphilosophie führt den Gegensatz von Natur und Sittlichkeit am unbedingtesten durch. Seine Vernunftreligion tritt in Gegensatz zu jeder Naturreligion. Sie ist ganz im Sinne der Aufklärung Moraltheologie. Seine Kritik der teleologischen Urteilskraft will die Beziehung feststellen, die zwischen wissenschaftlicher Erklärung der Natur und Betrachtung der ihr innewohnenden Zweckmäßigkeit besteht. Kant erblickt in dem Mechanismus der Kausalzusammenhänge der Natur die Erfüllung eines höchsten Vernunftzweckes. Dieser Zweck ist ein Sittengesetz und verwirklicht sich durch die Geschichte der Menschheit. Teleologische Betrachtung wird damit zu moralischem Glauben an die göttliche Weltordnung. Dieses Gefühl des »Schönen auf Erden« fand in den Theodizeen, den Rechtfertigungen und Beweisen Gottes aus der Natur, die er mit dem »Finger seiner rechten Hand«, d. h. durch den Heiligen Geist, so wunderbar gerichtet habe, und dem so wunderbar angelegten Leib und Geist des Menschen, ihren höchsten Ausdruck.

Den eindringlichen Blick in den göttlichen Bauplan der Schöpfung, den Blick in das »Buch der Natur« verfolgten van Swieten und Haydn auch in ihrem zweiten Oratorium »Die Jahreszeiten« (1801). In dem von van Swieten als Vorlage für sein Libretto benutzten Werk »The seasons« von James Thomson findet sich der Ausdruck vom Lesen im »Buch der Natur«. Wenn Thomson die Jahreszeiten mit all ihren Eigenheiten und Veränderungen beschreibt, verfolgt er allein die Absicht, die zweite Offenbarung Gottes zu betrachten.

Seit Hugo von St. Viktor (gestorben am 11. Februar 1141) bleibt es über sieben Jahrhunderte hinweg die durchgehende Auffassung der Theologie, daß der Mensch im »liber naturae« lesen müsse, um die Welt als Theophanie, als Offenbarung Gottes, zu begreifen und zu erkennen, daß diese Schöpfung durch und in ihrem Sein auch den Schöpfergott selbst preise. Nach kirchlicher Lehre wird die Schöpfung von Gott über die Zeiten hinweg erhalten, und diese Erhaltung wird als fortgesetzte Erschaffung

gedeutet. Der Begriff der belebten und unbelebten Natur umfaßt alle geschaffenen Dinge, mithin auch den Menschen, der deswegen problemlos in seinem Werden, seinem Sein, seinem Wirken und seinem Verhalten gezeigt werden kann, wenn es die Schöpfung in ihrer Gesamtheit zu erkennen und zu begreifen gilt. Wie bedeutsam die Erkenntnis Gottes aus der Natur auch aus Sicht der Kirche war, zeigt der katholische Priester Antonio Vivaldi, der 1703 die priesterlichen Weihen empfangen hatte, in seinem achten Werk, »Il cimento dell'armonia e dell'invenzione« (1725), in welchem er das Thema der Jahreszeiten aufgriff: Wer sich mit diesem Gegenstand beschäftige, bewege sich auf die Betrachtung des »Buches der Natur« und damit auf die Selbstoffenbarung Gottes zu.²⁹³ Das Schöpfungsdogma wurde durch die theologische Auffassung des »fieri via ad esse – Werden ist der Weg zum Sein« untermauert. Die düsteren Visionen des Barocks, das bange Gefühl der Ausgeliefertheit an Schicksal und Vergänglichkeit wichen in den Vorstellungen der Verfasser der Theodizeen dem frohen Glauben an den Fortschritt durch das Licht der Vernunft, welche das leidvolle diesseitige Leben in ein irdisches Paradies verwandeln würde.

Chemie und Physik, Botanik und Geographie, Astronomie und Anatomie, kurz: was immer unter den Begriff der Naturwissenschaft fiel, begann um die Wende von Barock und Aufklärung als neue Welt des Wissenswerten ins Bewußtsein der gebildeten Öffentlichkeit zu dringen. Die Forschung verlor ihren seit Jahrhunderten gehegten esoterischen Charakter. 1687 hielt Christian Thomasius (1655-1728), Professor für Naturrecht in Leipzig, die erste Vorlesung in deutscher Sprache. Die Popularisierung der angesammelten Erkenntnisse setzte ein. Philosophie und Dichtung wurden zu Aposteln des neuen Weltbildes und Weltgefühles. Anders als in Frankreich oder Deutschland wurde in Österreich dieses Neue mit einer grundsätzlich religiösen Ehrfurcht aufgenommen. Sie fand ihren Ausdruck in einem Staunen über die Fülle, die Harmonie, die Ordnung, die Schönheit und die Zweckmäßigkeit der mit Mikroskop und Fernrohr nun erschließbaren Schöpfung – und zugleich über die wunderbare Anlage der menschlichen Vernunft, die sich den Werken Gottes forschend und denkend annäherte und als gewachsen erwies. Zum Symbol dieses neuen Bewußtseins wurde das aufgehende Licht.

Auch Haydn zeigte sich von den neu erhellten Wundern der Natur fasziniert. Bei dem Besuch von William Herschel in London 1795 ließ sich der kosmologisch interessierte Haydn den gestirnten Himmel genau erklären.²⁹⁴ Herschel, der über sein besonders Interesse für die mathematische Theorie der Musik zur Astronomie gelangt war, berechnete die Höhe der Mondgebirge, fand neue Saturn-Trabanten und entdeckte den Planeten Uranus.

Und auch sonst scheint sich Haydn mit dem Geist der Aufklärung seiner Zeit, wie er sie in der »Schöpfung« selbst vertont hatte, näher befaßt zu haben.

Seine Bibliothek gibt darüber Aufschluß. Im Zentrum der »Morgenstunden oder Vorlesungen über das Daseyn Gottes« des Popularphilosophen der deutschen Aufklärung, Moses Mendelssohn (1729-1786), steht der Beweis für die Existenz Gottes. Er widerlegte das erkenntnistheoretische Systems Spinozas und ergriff Partei für das

Leibnizsche Prinzip eines deistischen Rationalismus. Mendelssohns Einfluß auf die Aufklärer, besonders auf die freimaurerischer Prägung, war sehr groß. Es ist ein Werk, das über Haydns weltanschauliche Position einigen Aufschluß gibt. Der italienische Mathematiker, Mediziner und Philosoph Gerolamo Cardano (1501 oder 1506 – 1571 oder 1576) setzt in seinem Werk »Offenbarung der Natur vñnd natürlicher Dingen auch mancherley subtiler würckungen [...] darinn kunstlich die art vñnd eigenschafft desz gantzen vmbkreyß der Welt / beyde himmelischer vñd elementischer Spheren angezeighet werden / Auch der Cometen / deß Gestirns / Weltallen / Gesteinen [...]« (1559) das Licht der Weltseele gleich als das die Materie ewig beherrschenden Prinzip der Erzeugung und Bewegung. Haydn besaß zudem 65 der 91 Bände der »Allgemeinen Weltgeschichte« von Wilhelm Guthrie und Johann Gray (1764-1767) in der deutschen Übersetzung von 1784-1794. Dieses Monumentalwerk wertet die Weltgeschichte als das Ergebnis des ursprünglichen Schöpfungsaktes und räumt der Kultur- und Geistesgeschichte eine zentrale Bedeutung ein. Es war eines jener Werke, die zur Förderung der Volksaufklärung dienen sollten und den österreichischen Büchermarkt im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts geradezu überschwemmen. Beachtenswert ist auch die »Kirchen Histori Nicephori Callisti«. Die bis zum Tode Kaiser Phokas (610) reichende Kirchengeschichte des Nikephorus Callistus Xanthopoulos (ca. 1256-1335), das vom Protestantismus heftig abgelehnt wurde, fand im katholischen Raum eine große Beachtung und wurde von den Kirchengelehrten immer wieder als Quelle herangezogen. Und nicht zuletzt macht auch Burkes ästhetisches Werk darauf aufmerksam, daß man Haydns Geistigkeit zugunsten der Legende von seiner Naivität nicht unterschätzen darf.²⁹⁵ Dessen »Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful«, Grundlage von Henry Homes »Elements of Criticism«, beweist, daß Haydn zwei Hauptgedanken künstlerischer Gestaltung verinnerlicht hatte: die Grundmotivation des Erhabenen (»Sublime«) und des Anmutig-Schönen (»Beautiful«). Geleitet von diesen ästhetischen Auffassungen verfaßt auch van Swieten den Gegenstand seines Librettos, dessen Text bis zum Schluß erfüllt ist von Synonymen entweder für Erhabenheit, Würde, Größe und Kraft oder von solchen für Anmut, reizende Schönheit, Sanftmut und stillem, idyllischem Frieden. Besonders Haydns spätes Werk ist auf der Grundlage einer soliden philosophisch-ästhetischen Bildungsarbeit zu sehen. Damit schloß auch er sich jener ästhetisch-philosophischen Auseinandersetzung um Anmut und Würde an, die das gesamte literarische 18. Jahrhundert bewegte – nicht auf Schillers bekannte Abhandlung und ihre deutschen Vorläufer basiert jene Diskussion, sondern auf der spezifisch österreichischen Rezeption des englischen Schrifttums. Daß die englischen philosophisch-kunsttheoretischen Schriften in einer Zeit zum Publikumserfolg wurden, in der Gottfried van Swieten Vorsitzender der Zensur- und der Studienhofkommission und als solcher ein hervorragender Förderer des literarischen Lebens war, scheint kein Zufall zu sein.

Als Joseph Haydn am 11. Februar 1785 in die Freimaurerloge »Zur wahren Eintracht« aufgenommen wurde, hielt Joseph von Holzmeister, Concipist beim Hof-

kriegsrat, dem neuen Mitglied in eben diesem Geiste eine eindringliche Rede mit dem Titel »Ueber die Harmonie«: Zum allgemeinen Wohle habe man sich unter dem Vorzeichen des tätigen Lebens um Weisheit und Wahrheit zusammengefunden und der Weiseste, Beste führe den Vorsitz – ohne Ansehen von Geburt und äußerem Rang; diese erhabene Idee realisiere sich in der Freimaurerei. Das sei die Idee einer Verbindung, »wo grössere Erleuchtung nicht Anlaß zum Neid, sondern Trieb zur Nacheiferung ist [...], wo der Richtigsehende den Irrenden [...] belehret, und der Irrende ohne Mißmut Belehrung annimmt. [...] Eine Verbindung, die er [jeder Teilnehmende] nicht verläßt, als mit seligen Empfindungen, die das Bewußtseyh guter Thaten, und der Genuß reiner Geistesfreuden in seinem Inneren zurückläßt. Und diese erhabene, wonnereiche Idee findet sich in der Freimaurerei realisiret, sie ist die Charakteristik dessen, was dieser Ehrwürdige Orden, was jede seyn kann, seyn muß, sobald ihr die Kraft nicht fehlet, durch die das Schöne in der ganzen Natur seine Bestimmung erhält, ohne welche die Natur selbst nicht bestehen, und die prächtige Gestalt des Himmels, und der Erde ins Chaos zurücksinken würde – Harmonie!« Die Verbindung der Vernunft mit der Reife des Gemüts, der Bildung des Herzens ist hier in einer ganz typischen Weise ausgesprochen und man verweist ganz besonders auf weltanschauliche, zugleich ästhetische Überlegungen, die der Gestaltung der Haydn'schen »Schöpfung« – zumindest des Librettos – zugrunde liegen. »Ihnen«, so Holzmeister direkt an Haydn gerichtet, »die Vorzüge des himmlischen Wesens, Harmonie, insbesondere zu preisen, Ihnen, der Sie seine Allgewalt in einem der schönsten Fächer des menschlichen Wissens so genau kennen, Ihnen, dem diese liebenswürdige Göttinn einen Theil der süßen Zauberkraft abgetreten hat, mit der sie manchen Sturm der Seele besänftigt, Schmerz und Wehmut in stillen Schlummer wiegt, melancholische, trübe Stunden kürzt, das Herz der Menschen zur Freude stimmt, und nicht selten selbst seinen Geist zu den erhabensten Gefühlen emporführt, Ihnen mit Anzüglichkeit ihre Reize zu schildern, würde überflüssiges Bemühen seyn.«²⁹⁶

Beim Eintritt in die Loge – wohl durch die Freundschaft mit Mozart hatte sich dem fast doppelt so alten Haydn die Freimaurerei erschlossen –, war Haydn bereits einer der meistgespielten Komponisten in Europa. Während Glucks und Calzabigis aristokratisch-pathetischer Geschmack die sechziger und siebziger Jahre beherrscht hatte und durch Salieri weiterwirkte, setzte sich in den achtziger und neunziger Jahren neben der Gluckschen Manier eine immer stärker dominierende neue musik- und literaturästhetische Richtung durch, deren Exponenten Haydn und Mozart, Lorenzo da Ponte, Schikaneder und Gottfried van Swieten waren. Glucks einliniges, erhabenes, rührendes Pathos bezeichnet den Höhepunkt einer Geistes-, Seelen- und Geschmacksbildung der Maria-Theresianischen Ära, Haydn's differenzierter Lobpreis der Schöpfung und ihre Schöpfers jenen des Josephinismus und seiner Nachwirkungen.²⁹⁷ Die Wiener musikalische Klassik entfaltete ihren Höhepunkt in dem Maße, in dem sie künstlerisch-ästhetische Positionen der führenden abendländischen Literaturen des 18. Jahrhunderts mit ihrem Zusammenspiel neuer

aufgeklärter Geisteshaltungen und den seelischen Dimensionen eines neuen Ich-Bewußtseins aufnahm.

Haydns Werk wurde nun in aller Welt gedruckt, in Leipzig, Berlin, Paris, selbst in London; doch mit der Person seines Kapellmeisters war Fürst Esterházy sehr eigen. Um der Armut zu entgehen hatte Haydn einen Vertrag unterzeichnet, der ihm nicht nur die Rechte an seinem Werk verschloss – der Fürst zeigte sich in diesem Punkt schließlich ausgesprochen großzügig –, sondern auch seine Freiheit auf das engste beschnitt. Er war nun mal ein Hofbeamter, auf der Stufenleiter nicht höher stehend als der Oberaufseher der Ställe. Richard Wagner hatte eine solche Stellung aufgrund des Freiheitsverzichtes und der musikalischen Abhängigkeit vom höfischen Geschmack zeit seines Lebens zutiefst verdammt.

Nach fast dreißig Jahren in Diensten der Fürsten Esterházy stehend, zog es Haydn Ende der achtziger Jahre immer stärker nach Wien. Doch nur selten kam er im Gefolge des Grafen Nikolaus Esterházy in diese Stadt. Er war unzufrieden mit seinem Anachoretendasein in Esterhas, und der neue durch Wien wehende bürgerliche Geist faszinierte ihn immer mehr. Joseph II., gepriesen als »Bauernbefreier«, war an der Macht, verfeindet mit dem landbesitzenden Adel und vor allem mit der landbesitzenden Kirche. Ein anderes Bürgertum, das des Handels und der Industrie, brachte neue individuelle Kulturträger hervor: Professoren, hohe Beamte, ganz neue Gönner interessierten sich für Haydn. Menschen wie Josef von Sonnenfels, von dem er in jungen Jahren nur Schlechtes gehört hatte – war er doch der Hauptgegner des Direktors Kurz-Bernardon und des Wiener Volkstheaters –, getaufter Enkel eines Rabbiners, Zeitungsherausgeber, führender Ästhetiker und Vorkämpfer Lessings in Österreich, kaiserlicher Theaterzensor, dann Universitätsprofessor für Recht und Volkswirtschaft, Philosoph, Reformator der Polizei und des österreichischen Kriminalrechts (die Abschaffung der Folter war sein Werk), entpuppten sich als Bewunderer von Haydns Kunst; Ignaz von Born, Großmeister der Freimaurerloge und ein naher Freund Kaiser Josephs II., ein Mineraloge, in Mozarts »Zauberflöte« in der Gestalt des Oberpriesters Sarastro verewigt, die Schriftsteller Michael Denis, Alxinger, Blumauer und Schikaneder, der Musikliebhaber Joseph von Kees, Hofrat Greiner, der Textauswähler für Haydns Lieder, und vor allem Gottfried van Swieten, Sohn des Leibarztes der Kaiserin, die Großkaufleute Puchberg und Tost, sie alle zählten zu Haydns neuen Gönnern – und sie alle waren Freimaurer.²⁹⁸ Kaiser Joseph II. gehörte zwar selbst nicht dem Freimaurerorden an, aber dort, wo er kulturpolitisch nicht offen gegen den Papst vorgehen wollte oder konnte, stützte er sich auf diese machtvolle »inoffizielle« Institution. Zwischen Freimaurertum und Kirche herrschte ein offener Kriegszustand. Indem die Regierung Josephs II. dem Orden vollkommenen Schutz zusagte und versprach, in das Innere der Logen niemals einzudringen und sich allen Nachforschens und Überwachens enthalten zu wollen, machte sie den Orden im sonst rigoros polizeilich regierten Österreich sicher vor derlei staatlichen Zugriffen.

Eine Gemeinschaft, deren Satzung für die »Gleichheit aller Menschen« und die

»Bruderliebe« eintrat, die den »Kampf gegen den Aberglauben«²⁹⁹ predigte, mußte ganz nach dem Herzen Mozarts sein. Außerdem zog ihn das freimaurerische Ritual mit seiner eigenartigen Mischung von Rationalismus und Mystik an; in der »Zauberflöte« hat er es unsterblich gemacht. Zudem war Mozart ein tief einsamer Mensch. Er glaubte, das Jähe, Unstete, Zufällige, das sein ganz auf Harmonie gestelltes Leben immer wieder zu bedrohen schien, bekämpfen zu können, indem er der »Bruderkette« beitrug, die ihn nicht nur mit den einflußreichsten, sondern auch mit den besten Männern seiner Zeit verband. Haydns Beitritt zum Orden fand möglicherweise auf Drängen des soviel jüngeren Mozart statt.

Doch was Haydn letztlich veranlaßte, dem Orden beizutreten, bleibt verborgen. Er war kein literarischer Mensch wie die meisten Freimaurer, philosophische Ideale waren ihm ursprünglich fremd. Aber Haydn, vom neuen Geist der Zeit fasziniert, schrieb am 2. Februar 1785 an den hochgestellten Freimaurer Anton Graf Apponyi, Kaiserlicher Kämmerer, daß er es kaum erwarten könne, »das unsägliche Glück zu genießen, in einem Circle so würdiger Männer zu sein«, und daß er »mit Schmerzen seiner Aufnahme in den Orden entgegen« sehe.³⁰⁰

Seit 1723 in London Andersons »Konstitutionsbuch der Freimaurerei« erschienen war, drängten gerade die Angehörigen des dritten Standes – Kaufleute, Handwerker, Industrielle – zu den Logen. Der »Werkkult« der Freimaurer, die hohe symbolische Wertschätzung handwerklicher Tätigkeit, mag Haydn, dessen Vorfahren selbst durch Jahrhunderte hindurch Handwerker gewesen waren, entgegengekommen sein. Selbst in den Behauptungen über den Ursprung des Ordens wird dieser Werkkult aufgegriffen: Nach Anderson war die Freimaurerei eine Gabe, die Gott schon dem ersten Menschen verliehen habe, der die Kenntnis der Baukunst und Geometrie seinen Söhnen weitergegeben habe; Gott selbst sei der »erste Werkmeister und Vorarbeiter« gewesen; das menschliche Herz sei der rauhe Stein, den es zu behauen gelte, »auf daß es in die Form seiner Bestimmung gebracht und in den kunstvollen Raum des Tempels Salomonis eingegliedert werde: des hohen Tempels der Menschlichkeit«.³⁰¹ Schon die aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts stammende Pariser »Bible moralisée« – eine spezielle Art einer kommentierten und interpretierten Bibelhandschrift, die als Buchtyp im dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstanden ist –, weist zu Beginn den Schöpfer als Architekten des Universums aus. Die Darstellung zeigt ihn nicht, wie in nahezu allen Handschriften, als thronende Majestät, sondern stehend über die Welt gebeugt, die er mit einem großen Zirkel vermißt. Hier findet die Bibelstelle ihre Ausgestaltung, wonach Gott alles nach Maß, Zahl und Gewicht geschaffen hat. Auch die »Schöpfung« zeigt Gott als den »Werkmann« – ganz im Gegensatz zur Verkündigung nach dem Evangelium des Johannes, welches die Wertschöpfung des Christentums aus dem Wort hervorgegangen weiß.

In solchem Umkreis lernt Haydn den gebürtigen Holländer Gottfried van Swieten kennen, der ihm ein geistiger Förderer wird. Wie diese Beziehung aussah, beweist das sich im Besitz der Ungarischen Nationalbibliothek befindliche Originallibretto

zur »Schöpfung«: Es verdeutlicht, wie wenig frei der Komponist gegenüber seinem Librettisten, Gönner und Impresario offenbar war. Haydn hatte auf den Wortlaut des Textes, den ihm van Swieten lieferte, vermutlich nicht nur keinen Einfluß, sondern bekam umgekehrt von diesem Ratschläge in Form von ausführlichen Randnotizen, in welchem Sinn er wichtige Stellen vertont wissen wollte.

Der älteste Sohn Gerard van Swietens, zu diesem Zeitpunkt Präfekt der Hofbibliothek und als Präses der Studienhofkommission zweifellos einer der mächtigsten und einflußreichsten Männer in der Habsburger Monarchie, war ein ausgesprochen gebildeter, belesener und weitgereister Mann. Der Jurist, der sich für eine diplomatische Laufbahn entschieden hatte, verfolgte neben seinen dienstlichen Verpflichtungen literarische wie musikalische Interessen und komponierte sogar Opern und Symphonien. Wie alle führenden Persönlichkeiten wollte er die Hauptstadt des Reiches zu einem Mittelpunkt der deutschen Literatur erblühen sehen. Er regte die Einladung Lessings nach Wien an, unterhielt sich mit König Friedrich über Musik und erfuhr durch ihn von den großen Talenten Carl Philipp Emanuel Bachs, mit dem er sofort in Kontakt trat. Diese Verbindung sowie jene mit den Berliner Kreisen, welche die »alte Musik« pflegten, war für die Entwicklung der österreichischen Musikgeschichte von überragender Bedeutung. In diesen Kreisen lernte van Swieten die Oratorien Händels kennen, deren Aufführung er nach seiner Rückkehr in Wien organisierte. Zudem war Gottfried van Swieten literarischer Agent des Grafen Kaunitz in Berlin. Er beschaffte ihm die wichtigsten Neuerscheinungen der französischen Aufklärer, Werke von Voltaire und Raynal, einige Bände der »Questions sur l'Encyclopédie«, ab und zu auch Erotika. Er selbst war ein begeisterter Anhänger der von Voltaire vertretenen politischen Ideen, und als Marmontels »Bélisaire« ihre Verurteilung durch die Sorbonne erfuhr, setzte er sich öffentlich für dieses Manifest der Aufklärung und Toleranz – das umstrittene 15. Kapitel über Religion und Toleranz mag ihn besonders angesprochen haben – ein. Er schrieb an Marmontel, daß das verurteilte Werk in Wien den allerhöchsten Beifall erhalten hätte.³⁰² Marmontel hat den Brief zusammen mit anderen ähnlichen Inhalts veröffentlicht und so zum Ruf van Swietens als »Philosoph« und entschiedener Aufklärer beigetragen. Dieser Ruf erklärt das Entsetzen, mit dem in päpstlichen Kreisen die Nachricht von seiner Ernennung zum kaiserlichen bevollmächtigten Minister beim Heiligen Stuhl empfangen wurde. Da um diese Ernennung die heftigsten Diskussionen entbrannten, sah man in der Folge davon ab.

Gottfried van Swietens geistige Entwicklung war für seine Zeit keine ungewöhnliche. Wie alle Aufklärer wollte er das Erbe der dogmatischen Glaubensstreitigkeiten überwinden helfen. Um den »Geist der Toleranz« und die »Vereinigung der Gemüter« schon bei der Jugend zu befördern, versuchte er als Präses der Studienhofkommission die Schulen in konfessionell gemischten Gegenden den Kindern aller Konfessionen zugänglich zu machen und ihnen eine gemeinschaftliche Erziehung angedeihen zu lassen.³⁰³ Dogmatische Subtilitäten und Streitigkeiten stellten für van Swieten eine Entstellung des Christentums dar, dessen ursprüngliche dogma-

tische Lehre nach seiner Meinung ganz einfach war. Seine Religion war die Religion von Marmontels »Bélisaire«, die dem Christen einen »Dieu propice et bienfaisant« verheißt.³⁰⁴ Im Text zur »Schöpfung« hat van Swieten diesem Gott einen Lobgesang dargebracht. Und mit diesem Glauben an einen gütigen Gott – »Von deiner Güt', o Herr und Gott / Ist Erd' und Himmel voll. / Die Welt, so groß, so wunderbar / Ist deiner Hände Werk«³⁰⁵ – hing das für die Aufklärung charakteristische Naturgefühl zusammen.

Salomon Geßner war es, der dieses Naturgefühl den Zeitgenossen nahebrachte. Die Natur wurde als ein freudiger Aufenthalt für die Menschen aufgefaßt, die allein fähig sind, in der Natur das Werk eines gütigen und menschenfreundlichen Schöpfers zu erkennen. Für den Unterricht der Naturgeschichte, wie ihn van Swieten für das philosophische Studium vorschrieb, wurde genau dieser Geist kennzeichnend: Mehr als Gnade brauche der Mensch die Kenntnis der Natur, um die Absichten des Schöpfers zu verstehen, und die Moral, um sich gemäß dieser Absichten mit dem »reichen und gewissen Lohn« für fleißige Arbeit und mit den Freuden des geselligen Lebens in der schönen Natur zu bescheiden.³⁰⁶ Die »natürliche Religion«, die den Menschen zur Dankbarkeit gegen Gott und zur moralischen Besinnung ermahne, könne Kindern durch eine entsprechende Erziehung vermittelt werden, die keinesfalls den dem natürlichen Leben abgewandten Klostersgemeinschaften übertragen werden dürfe. Mit dem Glauben an einen gütigen, menschenfreundlichen Gott und mit der Auffassung des Menschen als König der Natur mußte schließlich auch das Dogma von der Erbsünde fallen.

Gottfried van Swieten gehörte zu den Aufklärern, die ihre Grundsätze nicht nur auf die Fragen des religiösen Lebens beschränkten, sondern sie ebenso konsequent auf die Gesellschaft anwandten. Auch in der Politik sollte es Licht werden: ein gerechter Fürst brauche ein aufgeklärtes Volk. Wie die Kenntnis der Natur die Voraussetzung für die Erfüllung der allgemeinen moralischen Pflichten war, so war nach dieser Auffassung die Kenntnis der gesellschaftlichen Verhältnisse die Voraussetzung für die Erfüllung der besonderen Standespflichten. Bei Menschen, denen Gott zu ihrer Leitung die Gabe der Vernunft verliehen hat, konnte sich dauerhafter Gehorsam nur auf Überzeugung stützen, denn »die Überzeugung allein kann das menschliche Herz bezwingen, und für dessen Beständigkeit Gewähr leisten.«³⁰⁷ Mit diesen Gedanken war Gottfried van Swieten seinen aufgeklärten Zeitgenossen weit voraus. Die meisten Aufklärer wollten den Volksunterricht auf die zu den beruflichen Beschäftigungen notwendigen Kenntnisse beschränken, van Swieten aber dachte an eine über die berufliche Sphäre hinausführende staatsbürgerliche Erziehung von Herz und Verstand, mittels welcher auch die Kinder von Eltern der untersten Schicht über ihre Standespflichten aufgeklärt und von deren Zweckmäßigkeit überzeugt werden sollten. Als er 1781 die Leitung des Unterrichtswesens selbst übernahm, hat er konsequent diese Ideen zu verwirklichen gesucht. Dieses Unternehmen ist aber nach 1789 unter dem Eindruck der aus dem Westen vordringenden Revolution als zu gewagt und gefährlich verunglimpft worden.

Unter Joseph II. wurde auch die Ausbildung des Klerus reformiert. Die Aufklärer waren sich darüber im klaren, daß in einem katholischen Staat vernünftige Reformen nur unter der tätigen Mitwirkung der Geistlichkeit durchführbar waren und daß diese nur durch deren gründliche Erziehung im Geiste der Aufklärung erreicht werden konnten. Um eine bessere Aufklärung der Mönche zu erreichen, sollten die Novizen ihre Studien an öffentlichen Anstalten absolvieren. Zu diesem Zweck entschloß man sich für ein sechsjähriges »Seminarium generale«³⁰⁸ bei den Universitäten bzw. Lyzeen, in dem die studierenden Geistlichen aus allen Stiften und Klöstern auf deren Kosten ihr ganzes Studium zu absolvieren hätten. Im zusätzlichen sechsten Jahr mußten sich die zukünftigen Seelsorger auf die von ihnen nun verlangten praktischen Verrichtungen als Katecheten, Lehrer und hilfreiche Berater ihrer Gemeinden vorbereiten, und zwar durch das Studium der Normallehrtart, der Naturgeschichte und der Landwirtschaft. Jegliche Einflußnahme seitens der Bischöfe wurde durch die Annahme des Grundsatzes abgewehrt, daß die Zöglinge weltlichen Standes wären und erst nach dem Austritt aus dem Seminar zu den höheren Weihen zugelassen werden dürften. Die nachdrücklichen Proteste der Bischöfe gegen diese Verweltlichung der Priestererziehung bewogen den Regenten schließlich dazu, ihnen die Errichtung von Priesterhäusern für die ausgetretenen Zöglinge zu erlauben, wo sie diese vor der Weihe kennenlernen und prüfen konnten. Erst 1790 wurden die Generalseminarien mit Ausnahme des griechisch-katholischen wieder aufgelassen, durfte sowohl an einigen der »minderen Lyzeen« als auch in Klöstern und Priesterhäusern wieder theologische Lehranstalten errichtet werden.

Gottfried van Swieten nahm den Kampf um eine gründliche Erziehung der Seelsorger sehr ernst: die Hermeneutik des Alten und Neuen Testaments erfordere zwei Lehrer; die Kirchengeschichte gelte als Vorbereitungswissenschaft für das ganze theologische Studium; die Moralthologen müßten den wahren Sinn des ganzen neutestamentlichen Textes kennen, ihr Fach nach allgemein zusammenhängenden Grundsätzen behandeln und zugleich die Übereinstimmung der christlichen Moral mit der Sittenlehre der Vernunft zeigen, wozu die Kenntnis der theoretischen und praktischen Philosophie nötig wäre; die Pastoraltheologie erfordere die Kenntnis des Menschen nach all seinen Seelenkräften, also Psychologie und Pädagogik, und schließlich die Kunst, die letztere auf das Predigtamt und den katechetischen Unterricht anzuwenden; die Lehrer der Dogmatik dürften nicht »nach einem verderblichen Gebrauche die Glaubenssätze in der hergebrachten unverständlichen Terminologie vorsagen«, sondern müßten sie »erklären, beweisen und im Zusammenhang behandeln, [...] ferner die Lehre stets aus den eigentlichen beweisenden Schriftstellern [...] herleiten und dadurch bestätigen, alle solchen Beweise in die gehörige gegenseitige Verbindung und in einen [...] lichtvollen Zusammenhang bringen, den wahren Sinn der oft unbestimmten kirchlichen Entscheidungen [...] über Glaubenslehren aus der Geschichte und Erblehre bestimmen, die Göttlichkeit der Religion beweisen und die katholische Lehre gegen die Einwendungen anderer Religionsparteien verteidigen, und endlich den Einfluß der gesamten Lehrsätze auf

die Moral und ihre Anwendungen im gemeinen Leben zeigen.«³⁰⁹ Trotz des hartnäckigen Widerstandes der Bischöfe hatte van Swieten mit seinen Grundlinien des theologischen Unterrichts den österreichischen Reformkatholiken zu einem Einfluß geholfen, der bis weit in das 19. Jahrhundert hinein wirksam geblieben ist.

Es ist bezeichnend, daß unter dem Vorsitz des Freimaurers Gottfried von Swieten in der Bücherzensur-Hofkommission (1781-1791) – zweifellos von ihm begünstigt – die Verbreitung der englischen Literatur in den österreichischen Ländern einen ungeheuren Aufschwung nahm. Der literarisch interessierte Präfekt der Wiener Hofbibliothek konnte als Textdichter der »Schöpfung« schließlich selbst gestaltend in die literarische Situation Österreichs eingegriffen.

Um 1760 beginnt man sich in den Ländern der Habsburgermonarchie – und hier vornehmlich in Wien – bewußt mit der englischen Literatur auseinanderzusetzen, bis sie dann in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts gleichwertig neben der neulateinischen, französischen und italienischen Literatur in Erscheinung tritt. Die hier verbreitete englische Polarität von aufgeklärtem Rationalismus und empfindsamem Irrationalismus kam der österreichischen Denkungsart der Zeit, die gerade die mittel- und norddeutsche Spielart von Rationalismus und Empfindsamkeit verarbeitete, sehr entgegen. Daß sich die englische Sprache überhaupt etablieren konnte, war das Verdienst von aufgeklärten Rationalisten wie Gerard von Swieten. Als dieser 1745 dazu berufen wurde, vorab der medizinischen Fakultät, die unter den mehr an philosophischen Spekulationen interessierten Jesuiten zu den neuen psychologischen Erkenntnissen der Zeit jeglichen Bezug verloren hatte, mitzuwirken, bedeutete Fortschritt zugleich die Auseinandersetzung mit der englischen Medizin. Deshalb favorisierte van Swieten mit dem Auftrag zur Neugestaltung der Wiener Medizinischen Schule durch Maria Theresia die Lehrmeinungen des Schotten Sydenham; der regelmäßige Briefwechsel mit den englischen Kollegen in wissenschaftlich orientierten Kreisen trug zur Popularisierung des Englischen als einer Gelehrtensprache bei.³¹⁰

Langsam erwachte das Interesse an allem Angelsächsischen. Das große Verlangen nach der schönen Literatur Englands entfachte dann aber paradoxerweise jener Mann, der nicht zuletzt wegen seine Eintretens für die französische Kultur in die deutsche Literaturgeschichte eingegangen ist: Johann Christoph Gottsched. Er war es, der das Genre der moralischen Wochenschriften dem deutschsprachigen Markt zugänglich machte. Seine Frau Luise Adelgunde übersetzte nicht nur Popes »Lockenrau« (1744), sondern auch die drei wesentlichen englischen Wochenschriften, nämlich den »Tatler«, den »Spectator« und den »Guardian«. Schon bald sind jene Wochenschriften so populär, daß verschiedenste Nachfolgemagazine, wie etwa der »Österreichische Patriot«, nicht lange auf sich warten lassen; häufig finden sich darin ganze Passagen englischer Literatur in Übersetzung abgedruckt. Es entstehen Lekturkabinette, die seit den siebziger Jahren den Lesekonsum einer äußerst breiten Leserschicht befriedigen und stets Zeitungen wie das »London Magazine«, den »London Chronicle« und den »Monthly Review« ausliegen hatten.³¹¹

Auch die englischen Romane wie Daniel Defoes »Robinson Crusoe« sind äußerst beliebt und finden viele Nachahmer wie den »Österreichischen Robinson« oder den »Steyrischen Robinson«, die der überzeugte Rationalist Gerard van Swieten als Zensor allerdings mit dem Vermerk »stultus liber« oder gar »nugae malae«³¹² versieht. Richardson und Henry Fielding werden in Österreich fleißig gelesen, und auch der Kronzeuge englischer Empfindsamkeit, Lawrence Sterne, hat mit seinen Werken wie »The life and Opinions of Tristram Shandy« und »A sentimental journey through France and Italy by Mr. Yorick« im ausgehenden 18. Jahrhundert ein erstaunliches Echo gefunden.

Überhaupt fanden die Übersetzer, Nachdrucker und Nachdichter der englischen Romanciers einen großen Absatzmarkt in den österreichischen Landen vor. Für die Rezeption vor allem der englischen Lyrik und Versepiik sei hier vor allem ein Mann genannt: der ehemalige Jesuit Michael Denis, der sich Miltons »Paradise Lost«, dieses größte englische Epos des Barocks, zu seinem Lehrbuch erkoren hatte, übersetzte unter anderem Macphersons »Fingal and Ancient Epic Poems« und Hugh Blairs »Critical Dissertation on the poems of Ossian, the Son of Fingal«; die »Volkspoesie des Ossian« wird bald über die Grenzen Englands hinaus bekannt, und die Gestalt des Barden Ossian selbst zum Synonym für Vaterlandsliebe und Aufrichtigkeit. Die Ossian-Poesie entzündet außerdem eine stilistische und thematische Neuorientierung der heimischen Literatur. Und während das starke religiöse Empfinden des Michael Denis den Weg zu Milton ebnet, wird in Freimaurerkreisen England als Symbol des aufgeklärten Staates schlechthin verehrt.

Die Propagierung britischer Literatur überhaupt wird zu einem freimaurerischen Anliegen. Wie sehr sich van Swieten mit der englischen Literatur auseinandergesetzt hat, beweisen seine beiden Libretti zu Haydns Werken, der »Schöpfung« und der »Jahreszeiten«. Die modernen ästhetischen Einsichten der Engländer, allen voran Shaftesbury und Burke, sowie die englischen literarischen Vorlagen fanden Eingang in deren künstlerische Gestaltung. Ihm waren nicht nur die ästhetischen Kenntnisse der Zeit vertraut, sondern er verstand es auch meisterhaft, diese in die deutsche literarische Sprache umzuwandeln und ein eigenständiges, mit der literarischen Vorlage nur durch den gemeinsamen Entwurf verbundenes Werk zu schaffen.

Van Swieten fand für sein Textbuch aber nicht nur in der Ästhetik englischer Tradition ein Vorbild zur Gestaltung, sondern auch im Ideellen. Es gab bereits ein englisches Werk, welches die Auslegung der Schöpfungsgeschichte im Sinne einer optimistischen diesseitsgerichteten Geistigkeit vorwegnimmt. In Haydns Bibliothek befand sich die damals in Österreich auf dem Index stehende Sammlung der Werke des Earl of Shaftesbury,³¹³ dessen moral-philosophische Abhandlung »The Moralists: a Philosophical Rhapsody« eine entsprechende, deistische Deutung der Schöpfung enthält. Im Geiste Shaftesburys und Homes enthalten jene Partien des van Swieten-schen Librettos deistisches Gedankengut, die Gott – im Unterschied zur christlichen Tradition – als handelndes Wesen nicht mehr berücksichtigen, in denen der Mensch selbst sein Geschick dankbar zu gestalten anfängt. Van Swieten hatte eine für seine

Zeit und für die österreichischen Länder kühne literarische Tat gesetzt, mit der sich Haydn identifizierte. In ideeller und ästhetischer Hinsicht steht diese Schöpfungsgeschichte in engem Zusammenhang mit Joseph Haydns Reisen nach England und seiner freimaurerischen Zugehörigkeit, in der deistische Gläubigkeit – man denke an die Ausstrahlungskraft der Werke Lessings – hochgehalten wurde.

Als Haydn Ende August 1795 von seinem zweiten Londoner Aufenthalt nach Wien zurückkehrte, brachte er anscheinend ein Textbuch eines Schöpfungs-Oratoriums mit, das ein Librettist namens Linley oder Lidley für Händel aus Miltons »Paradise Lost« zusammengestellt haben soll. Allerdings konnte bis heute dieser erste Librettist mit keiner historischen Person eindeutig identifiziert werden, und van Swieten selbst erwähnte diesen Mittelsmann nur namenlos; auch sein Manuskript hat sich nicht erhalten. Seine Existenz wurde deshalb nicht nur bezweifelt, sondern sogar bestritten. Möglich scheint, daß van Swieten – in Anlehnung an protestantische Vorbilder in der religiösen Poesie der Aufklärung – seinen Text selbst aus der Bibel und aus Miltons Epos zusammengestellt hat. Eines Vermittlers hätte der vielseitig interessierte und belesene van Swieten keinesfalls bedurft. Vielmehr könnte er bei seinen mannigfaltigen literarischen Kontakten während seiner Tätigkeit als Diplomat in Berlin (1770-1777) oder als Bibliothekar in Wien auf dieses Werk gestoßen sein. Zudem erlebte Miltons Opus gerade im deutschsprachigen Raum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine wahre Renaissance.

Als Quellen der »Schöpfung« gelten John Miltons »Paradise Lost«, das biblische Zeugnis der Genesis, an das der gelehrte Baron Gottfried van Swieten noch die drei Erzengel Uriel, Gabriel und Raphael als Berichterstatter und Kommentatoren hinzugefügt hat, und schließlich die biblischen Psalmen, die den hymnischen Ensembles und Chören als Vorlage dienten. Die Bibel-Paraphrasen stützen sich auf die englische »Authorized Version« der Heiligen Schrift, und es liegt die Vermutung nahe, daß auch eine englische Ausgabe der Psalmen Grundlage für die entsprechenden deutschen Verse des Oratoriums gewesen sein könnte. Damit dokumentieren sich Haydns und van Swietens Beziehungen zur geistigen Tradition Englands. Doch fallen zu diesen Quellen nicht die Parallelen, sondern vielmehr die Unterschiede ins Gewicht, genau jene Änderungen, die der Ersteller des englischen Milton-Auszuges und van Swieten als dessen Bearbeiter vornahm. In ihnen ist der Geist der Epoche zu suchen, sie tragen jene einzigartigen Züge eines aufgeklärten, optimistischen, weltfrohen Humanismus, die an der »Schöpfung« von jeher selige Begeisterung oder entsetzte Kritik hervorgerufen haben. Es bedeutete einen großen geistesgeschichtlichen Sprung zwischen Miltons »Verlorenem Paradies« und dem van Swietenschen Libretto.

David Friedrich Strauß hat die große Kluft, die das entscheidungsvolle 18. Jahrhundert aufwarf und die die »Schöpfung« in der deutlichsten Form präsentierte, folgendermaßen beschrieben: »Kreuz und Opfertod mit ihren Qualen und Ängsten sind vergessen; mit geklärtem Auge wendet sich der Mensch der Welt und der Natur zu, aus der er zuletzt sich selbst, das erste Menschenpaar, frisch und unverdorben, zur Humanität, nicht zur Buße bestimmt, hervorgetreten sieht.«³¹⁴ Haydn und van

Swieten brachen mit einem Jahrtausend christlich-dogmatischer Tradition – doch nur, was diese Auffassung betrifft, denn der Geist, aus dem die »Schöpfung« geboren ist, steht in einer langen christlich-abendländischen Tradition.

John Miltons »Paradise Lost« war diesem dogmatischen Erbe aufs engste verpflichtet, erhob sie gar zum Ausgangs- und Zielpunkt seines ganzen Epos: Verbot und Ungehorsam, der Beginn von Tod und Leid, der Verlust des Paradieses und des Heils, ist das zentrale Thema dieser Dichtung, deren Düsterteit nur durch die Aussicht auf die Hilfe des Menschensohnes erhellt und deren Sinn nur unter diesem Aspekt des göttlichen Welttretungsplanes verständlich wird. Aber der eifrige Puritaner Milton erzählt nicht nur – wie die frühesten christlichen Ausleger des Genesis-Berichtes – die Adamsgeschichte im Hinblick auf Christus, sondern entsprechend auch die Christustat im Rückblick auf Adams Vergehen. Adam und Eva sind die Figuren eines sie übersteigenden und ihnen nicht bewußten metaphysisch-kosmischen Ringens zwischen Himmel und Hölle, Gott und der Schar der Abgefallenen. Die Erde und ihre eingesetzten Hüter und Besitzer, das erste Paar, sind nur das Objekt dieses Kampfes, das Probestück göttlicher Schöpfungskraft, Kunst und Liebe und daher der Hauptgegenstand der satanischen Eifer- und Zerstörungssucht. Weil Gott die Willens- und Entscheidungsfreiheit als zur Würde des neuen Wesens gehörig betrachtet und gewährt, wird das erste Paar für den Kampf zwischen Gut und Böse zum Zünglein an der Waage. Von Anbeginn steht es unter der Obhut der Engel und unter der Bedrohung durch das Böse, in einem steten Zustand der Bewährung und der Probe. Miltons Werk ist ein barockes Drama der Standhaftigkeit und zeigt das irdische Leben als ständigen Fluß im Spannungsfeld metaphysischer Gewalten. Eden ist außerdem kein absolutes Paradies: als Teil der endlichen Schöpfung kann es durch menschliches Zutun sowohl steigen als auch fallen. Das die Entscheidung auslösende Element bilden Gebot und Verbot, der göttliche Gehorsamsauftrag und der satanische Einbruch in die irdische Welt.

Mit Aufbau und Geist des großen barocken Epos hat das van Swietensche Libretto so gut wie nichts mehr gemeinsam. Unter dem höheren Gesichtspunkt der metaphysischen Grundkonzeptionen der beiden Werke fallen die noch so zahlreichen und zum Teil wörtlichen Parallelen kaum mehr ins Gewicht.

Kern der Botschaft des Oratoriums ist die Verkündigung gottebenbildlicher Humanität. Schon der Bau des Ganzen ist entsprechend angelegt. Das italienische Oratorium vor Haydn bestand aus zwei Teilen, in der »Schöpfung« sind es ihrer drei. Die ersten beiden schildern das Werden der Welt, der dritte ihr seliges Sein, aber vollkommen ausgerichtet auf die Existenz des Menschen: auf die Begründung der sphärischen Weltordnung folgt die Erschaffung der irdischen Wirklichkeitsordnung. Die Engel fallen in das Loblied des Paares ein, nicht umgekehrt.

Anthropozentrisch ist die gesamte Natur dargestellt. Sie existiert nicht sich selbst oder dem Schöpfer zur Freude, sondern ist Dienerin der Menschheit. Das Idyllische waltet absolut und bereitet auch dem Menschen einen Raum, der einzig bestimmt scheint, ihn als denkend-empfindenden Mittel- und Herzpunkt der Schöpfung zu

verklären. Dem Menschen, als einziges Wesen dazu ausersehen, den sinnvollen Bauplan der Natur und aus dieser Einsicht den Schöpfer zu erkennen, ist die irdische Ordnung und deren weiterer Bestand anvertraut; er ist der dafür eigenverantwortlich handelnde Garant. Die Instanz der Harmonie von Vernunft und Empfindung schafft das Maß des rechten und richtigen Handelns; sie allein verleiht dem Menschen Würde und Hoheit. Haydns Oratorium endet nach der Feier der herrlichen Werke Gottes mit einer milden Ermahnung zur Genügsamkeit an ein Menschenpaar, das in gottebenbildlicher Schönheit, Würde und Liebe seinem Wesen gemäß wohl nicht aus der Hand des Schöpfers fallen könnte, ganz abgesehen davon, daß mit der Erschaffung des Lichtes – und das nächtliche Licht des Mondes, der besonders sanft charakterisiert wird, bekommt damit eine ganz besondere Bedeutung³¹⁵ – die höllische Schar auf ewig entmachtet und aus dem Bereich der gestalteten Welt vertrieben scheidet.

Der Schluß des Oratoriums gipfelt in der festlichen Verklärung der Liebe. Wie in der religiösen Lyrik der Aufklärung wird dazu von Adam und Eva die gesamte erschaffene Welt eingeladen: Gestirne, Elemente, Pflanzen und Tiere sollen die Dankbarkeit und Wonne des Paares teilen. Höchst optimistisch, versehen mit aller humanen Diesseitsfreudigkeit und allem Diesseitsvertrauen, wie sie das Aufklärungsalter des 18. Jahrhunderts gepredigt hatte, klingt das Werk aus: die Glückseligkeit der Existenz des Menschen liegt einerseits in der Gott ebenbildlichen, humanen Anlage seines auf Vernunft basierenden Daseins begründet, andererseits darin, daß er, wie es Spinoza formulierte, in »der besten aller möglichen Welten«, die ein gütiger Schöpfer mit allen Vorzügen einer herrlichen Natur ausstattete, lebt. Für den Textdichter ergab sich aus dieser Überzeugung das Bedürfnis, Einsicht in das sinnvolle Gefüge, in die sinnvoll harmonische Ordnung der Welt zu geben und darüber hinaus im Sinne einer höchst moralischen Auffassung zur dankbaren Bewunderung des göttlichen Weltwerkes von seinem Anfang, der Erschaffung des Lichtes, bis zum so gedeuteten Schluß zu begeistern. Das meint die säkularisierte Lebenserkenntnis. Von einem Sündenfall – und damit von Christus als dem einzigen Erlöser –, von einer Versuchung, einer Gehorsamsprobe oder auch nur dem Eßverbot ist hier nicht die Rede. Diese Ausschließung wird umgedeutet auf eine stets latent vorhandene und mögliche Bedrohung des unvernünftig handelnden Menschen in jeder Phase seiner Existenz. Gerade darin emanzipiert sich das Werk nicht nur von Milton, sondern auch von dem biblischen Urtext.

Man kann einwenden, der van Swietensche Text folge dem »elohimistischen« ersten Teil der Genesis, der sogenannten Priesterschrift (1 Mose 1,1 – 1 Mose 2,3), die das Sechstageswerk mit der Bekräftigung des Schöpfers, daß alles gut sei, und der Heiligung des siebenten Tages als Feiertag abschließt, die Eden und die vier Ströme und den gepflanzten Garten nicht nennt und von Erkenntnisbaum und Eßverbot, Versuchung, Fall und Vertreibung nichts berichtet. Im wesentlichen trifft das zu, kann aber nicht die Tatsache verleugnen, daß in der schon im Judentum sanktionierten Fassung der Heiligen Schrift des Alten Testaments auf diesen zeitlich

späteren und geistigeren Schöpfungskatalog eben trotzdem jene zweite, naive »jahwistische« Gartengeschichte folgt (1 Mose 2,4 ff.), und daß auf ihrem Fundament die ganze jüdisch-christliche Adamlehre, ja Anthropologie beruht. Mit ihr, das heißt mit dem schon im Judentum auf den Messias hingedeuteten Protevangelium (1 Mose 3,15), beginnt das eigentliche Heilsgeschehen; in ihr erkennen die Kirchen, erkennt alle Theologie den Grund ihres Auftrags, weil die Frage nach den Daseins-übeln, der Gottferne, der Sünde, der Not, der Krankheit und dem Tode Grundfragen allen religiösen Denkens sind. Zwar gibt diese ebenso rätselvolle wie dramatische zweite Geschichte keineswegs eine philosophisch befriedigende Begründung der Notwendigkeit dieser Übel in der menschlichen Existenz, aber sie lieferte einen Bericht eines geschehenen Versagens, der offenbar einem menschlichen Urbedürfnis entsprach. Die Schöpfungssagen der Welt enthalten fast ohne Ausnahme dieselbe Idee einer urzeitlichen Verschuldung, die das »goldene« Weltalter zum Entschwinden gebracht haben müsse.³¹⁶

Haydn tritt als Komponist dieses Textes auf die Seite der »natürlichen Verehrer Gottes«. Durch sein Werk beförderte er die allgemeinste Ausbreitung des aufklärerischen Ferments der Epoche: Adam und Eva haben ihre Symbol- und Verweisungsfunktion als erste Sünder und damit als Bewirker der Heilstat Christi eingebüßt. Sie sind die menschlichen Träger alles Hohen und Seligen, des Glücks- und Tugendbedürfnisses der Zeit geworden, die sich deshalb jenseits der theologischen Problematik der Genesisexegese mit ihnen einig zu fühlen vermochte. Indem das Libretto die mehr als eintausend Jahre alte dogmatische Verklammerung von Paradies und Kreuz übergang und ein »natürliches« Menschentum propagierte, mußten sich auch die Jenseitsvorstellungen drastisch wandeln: Die Johanneische Vorstellung eines »Himmlichen Jerusalems« wurde durch den immer mächtiger werdenden »Gartengedanken« verdrängt. Eine wesentliche Neuerung war auch, daß der van Swietensche Text die zwar in der Genesis nicht verankerte, jedoch durch die ganze mittelalterliche und noch barocke Mystik lebendige Adam-Interpretation übergeht, nach welcher umgekehrt die Vorstellung der edelsteinstrahlenden Gottesstadt und des lichteiblichen, nicht mehr geschlechtlichen Zustandes der Seligen mit dem paradiesischen vor dem Fall identisch war. In der aufgeklärten Theologie und Poesie der Zeit unterlagen und wichen die mystischen Interpretationen den natürlichen.

Das »Oratorium der Frömmigkeit« durfte zu Haydns Lebzeiten in Kirchen nicht aufgeführt werden. Die Kirche versuchte es um so mehr, als eine Einflüsterung bei Hofe, der Text der »Schöpfung« huldige »freimaurerischen Tendenzen«, das Ohr eines Kaisers erreichen mußte, den eine beinahe krankhafte Angst vor dem Wirken »geheimer Gesellschaften« plagte. Auch wenn man heute deutlicher sieht, daß freimaurerisches Denken keineswegs zwingend kirchenfeindlich zu sein brauchte – im Gegenteil, es gehörten sogar sehr prominente Vertreter der katholischen Kirche den Freimaurern an –, genügte allein schon der Verdacht, um kirchlicherseits ein Aufführungsverbot zu verhängen. Heinrich Eduard Jacob berichtet, daß die »Schöpfung« »mit einer Art Bann belegt« worden sei: »Es wurde das Verbot ausgesprochen,

es in einer katholischen Kirche aufzuführen«. Als in der böhmischen Stadt Plan entgegen dem Verbot des Prager Konsistoriums Joseph Haydns Werk dennoch in einer Kirche öffentlich dargeboten wurde, predigte ein Priester mit einem Wortwitz noch nachträglich dagegen, daß man »in christlichen Kirchen Oratorien von Heiden (!)« aufführe.³¹⁷

Die Wiener Polizei, die von Joseph II. angewiesen worden war, nicht in die Logen einzudringen, hatte das unter Franz getan und eine Denkschrift über das »Verschwörungswesen der Freimaurer« veröffentlicht. Überdies waren die Logen zu dem Zeitpunkt, als die »Schöpfung« herauskam, in Österreich bereits seit mehr als fünf Jahren verboten. Franz II. haßte den Orden, der ihm schon darum als etwas Staatsgefährliches erschien, weil er geheime Statuten hatte. Daß eine »Geheim-Freimaurerei« trotzdem weiterbestand, gilt als gesichert. Die Maßnahme des Verbots hatte allerdings auch Haydn selbst in große Aufruhr versetzt. »Seit jeher«, verteidigte er sein Werk, »wurde Gottes Schöpfung als das erhabenste, Ehrfurcht einflößendste Bild für den Menschen angesehen. Dieses große Werk mit einer ihm angemessenen Musik zu begleiten, konnte sicher keine anderen Wirkungen zur Folge haben, als diese ehrfürchtigen Gefühle im Herzen des Menschen zu erhöhen und ihn in eine empfindsame Lage für die Güte und Allmacht des Schöpfers hinzustimmen. Und diese Erregung heiliger Gefühle sollte Entweihung der Kirchen sein?«³¹⁸

Auch Mozarts »Zauberflöte« war in Acht und Bann geraten und durfte auf der Hofbühne nicht mehr gegeben werden, weil der ängstliche Kaiser in ihr eine Verherrlichung der Revolution sah. Die »Verbannung« traf aber nur das Werk – nicht den Künstler Mozart und seine sonstigen Werke. Auch Joseph Haydn, der eben erst durch sein »Gott erhalte Franz den Kaiser« sich allen teuer gemacht hatte, wurde selbstverständlich als Mensch und als Künstler in Ruhe gelassen und geachtet.

»Die Schöpfung« wurde trotz aller Kritik ein sensationeller Erfolg, eroberte um die Jahrhundertwende mit einem Schlag das kriegszerrissene Europa, vereinigte alle Stände, das katholische Österreich, das anglikanische England, das evangelische Berlin und selbst das laizistische Paris in Bewunderung und rührte – schenkt man den zeitgenössischen Berichten Glauben – tausende von Hörern immer wieder zu Tränen der Ergriffenheit. Es erwirkte dem Komponisten die höchste musikalische Auszeichnung der Französischen Republik und blieb über Jahrzehnte die meistaufgeführte Chorkomposition in Preußen. Huldigungsgedichte an den Komponisten der »Schöpfung«, Dankeschreiben und Berichte jener Aufführungen erwecken den Eindruck, als hätte eine ganze Epoche nur darauf gewartet, ihre Vorstellungen und Wünsche in einem Werk künstlerisch erfüllt zu sehen.

Der van Swietensche Text, nicht nur in kultursoziologischer, sondern auch in theologiegeschichtlicher Hinsicht ein Meilenstein, offenbart an einem faßlichen und konkreten Beispiel, wie der letzte Altar beschaffen war, um welchen sich nach zweieinhalb Jahrhunderten konfessioneller Zerrissenheit noch einmal gläubig Christen, reine Humanisten und Freidenker aller Schattierungen versammelten.³¹⁹ Doch gerade das Libretto bewirkte die für Haydn so schmerzliche wie unbegreifliche Verban-

nung des Werkes aus den Kirchen in die Konzertsäle und entfachte die Diskussion über die Christlichkeit oder Unchristlichkeit des darin ausgebreiteten Weltbildes: Es ist kein anderes als das, welches der englische Kanzler Thomas Morus schon dreihundert Jahre vorher in seiner »Utopia« gelehrt hatte: Einem irdischen Werkmeister gleich setzt der Schöpfer seine Weltmaschine den Blicken des Menschen aus, weil dieser das einzige Wesen ist, welches diese schöne Unermeßlichkeit begreifen kann. Und Gott sieht mit Liebe auf den herab, der dieses große Uhrwerk bewundert und das Getriebe und die Gesetze zu entdecken sucht; mitleidig betrachtet er den, der diesem bewunderungswürdigen Schauspiel gegenüber sich wie ein vernunftloses Tier verhält.

Wie die Aufklärung selbst häufig Fehleinschätzungen unterlag – denn so unkirchlich, unchristlich oder gar atheistisch, wie man es oft voraussetzte, war sie durchaus nicht –, so wenig wurde dem christlichen Urgrund des Freimaurerwesens – zumal in seiner Wiener Spielarten – Rechnung getragen. Zudem ist bekannt, daß die von Papst Clemens gegen die Freimaurer gerichtete Bulle von 1738 nicht nur in habsburgischen Landen keine Gültigkeit besaß, sondern daß auch kein Geringerer als der Fürstbischof von Krakau selbst den Anstoß zu einer der Wiener Freimaurergründungen gegeben hatte; die Loge, deren Mitglied Vater und Sohn Mozart waren, hatte als erstes Requisit eine katholische Bibel angeschafft; Freimaurertum und Christentum schlossen sich also keineswegs aus. Die Freimaurerei mit ihrem Bauhüttengedanken stand in Zielsetzung, Riten und Funktion der christlichen (zumal der katholischen) Kirche sehr viel näher, als es die Kritik der Kirche an ihr vermuten ließe. Gerade die mit der katholischen Religion übereinstimmenden Elemente der Zeitströmung dürften es gewesen sein, die sowohl Mozarts als auch Haydns Interesse an der Bewegung des Freimaurertums geweckt hatten. Wie auch Mozart jedem Zweifel an der Bonität der Schöpfung, sprich: am gerechten Wirken Gottes, abhold war, wie deutlich bei ihm die katholische Grundüberzeugung zutage tritt, daß das ganze Leben einer christlichen Gesamtlebensordnung zu unterwerfen sei, so beweist auch Haydn in seiner »Schöpfung« und insbesondere auch in den »Jahreszeiten«, wie nah er dem christlichen Glauben stand.

Auch die Väter der Aufklärung, Boyle, Hume, Berkeley und Leibniz, betrachteten die Welt als ein großartiges Maschinenwerk, vergleichbar einem, das menschliche Hände geschaffen haben. Haydn selbst war sich sicher, daß sein Werk einer Predigt ebenbürtig sei, »und daß keine Kirche durch meine Schöpfung je entheiligt, wohl aber die Anbethung und Verehrung des Schöpfers dadurch eifriger und inniger in einer solchen heiligen Stätte erzielt werde.«³²⁰ »Non moriar sed vivam et narrabo opera domini«, faßt die Inschrift auf Haydns Grab seine eigene Sicht der Dinge zusammen. Säkularisation im Sinne eines Abrückens von christlichen Denkvorstellungen steht diesem Werk also gänzlich fern, und es versteht sich, daß Haydn nach der »Schöpfung« das Thema der »Jahreszeiten« aufgegriffen hat, weil nämlich mit letzterem an die eine Offenbarung die andere angeschlossen wurde.³²¹

Der Berliner Komponist Karl Friedrich Zelter hat im Jahr 1800 das Textbuch ab-

wertend charakterisiert und von einer »Folge von Gemälden«, die wie ein »höheres Schattenspiel« vorüberzögen und die »Schönheit des Paradieses« vorgaukelten, »oder einer neu gebornen Welt, in die wir, unsrer täglichen, entarteten Persönlichkeit auf eine Zeit lang entlassen, uns an den frischen und unvermischten Strahlen der frühen Unschuld einwiegen und ergötzen mögen«, gesprochen.³²² Zelter hatte die künstlerische Eigenart der literarischen Darstellung erkannt und mit dem Ausdruck »Gemälde« einen in der zeitgenössischen Literatur- und Gattungstheorie geläufigen Begriff verwendet.

1775 hatte Christoph Martin Wieland im Zusammenhang mit dem deutschen Singspiel die poetische Gestaltung einer heiteren, glücklichen, ländlichen Welt empfohlen: »[...] Was ist uns [...] angenehmer als diese lachenden Gemälde von Ruhe, Unschuld, Liebe und Glückseligkeit, dieses mehr zum Vergnügen als aus Noth beschäftigte, sorgenfreye Leben im Schooße der Natur?«³²³

Gerade dieses – letztlich auf christlichem Fundament ruhende – Naturgefühl der literarischen Aufklärung ist kennzeichnend für van Swietens Textbuch; es steht in einer Tradition, die sich stets auf Salomon Geßners Idyllik beruft: van Swieten schätzte das Werk des Dichters überaus. Im Wiener Raum kommt es zu einer eigenartigen Nachwirkung jener von Geßner bis Wieland lebendig gebliebenen Vorstellungen um 1800 in ideeller wie in ästhetischer Hinsicht. Das auf der Bühne des Volkstheaters wie des Singspiels gebrachte Naturdekor bzw. Naturgefühl lebt ungebrochen weiter bis zur Zeit Ferdinand Raimunds.

1.2. Exkurs: Carlo Goldonis und Joseph Haydns »Il mondo della luna«

Der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts mangelte es an Dichterpersönlichkeiten von herausragendem Format. Während im übrigen deutschen Reich Dichter und Schriftsteller das literarische Bild der Zeit in dem Maße prägten, daß ganze Epochen ihren Namen tragen – die Begriffe einer »Gottsched-«, »Lessing-« und vor allem »Goethe-Zeit« entstammen zum Teil gar der literaturgeschichtlichen Fachsprache –, ist die österreichische Literatur vergeblich auf der Suche nach einer Gestalt, welche die literarischen Verhältnisse zu dominieren in der Lage gewesen wäre.

Die österreichische Literatur zwischen Barock und Biedermeier, d. h. etwa zwischen Abraham a Sancta Clara (gestorben 1709) und Ernst Freiherrn von Feuchtersleben (1806-1849), ist entweder ein Produkt mehr oder weniger geschlossener Gruppen oder auf bestimmte dichterische Gattungen festgelegter Einzelgänger. Stark wirkt auf diese österreichische Literatur, die das 18. Jahrhundert erfüllt, die vorausgegangene des 17. Jahrhunderts – insbesondere die des deutschen Barocks – ein. Seit den späten sechziger Jahren wird der Einfluß der deutschen Aufklärung, vor allem des literarischen Rokoko, deutlich bemerkbar, ehe dann mit dem beginnenden 19. Jahrhundert der Einfluß Goethes spürbar hervortritt.³²⁴

Doch während sich die Dichtkunst angestrengt müht, sich an den Leistungen der

führenden literarischen Zentren des übrigen deutschen Sprachraumes zu orientieren, erlangt die Musik zur gleichen Zeit durch Joseph Haydn, später durch Mozart und Beethoven, einen glänzenden Aufstieg.

Um 1770 will man in der Reichshauptstadt das künftige Schicksal der deutschen Literatur selbst einleitend bestimmen: Wien soll literarischer Mittelpunkt werden, wie es Paris für die französische und London von jeher für die englische waren. Obwohl eine Reihe feiner Geister nach Wien berufen wurde, von denen man sich neue Akzente im literarischen Leben erhoffte – so kamen der Literaturkritiker Justus Friedrich Riedel (1742-1785), Christian Gottlob Klemm (1736-1810), der Theaterkritiker und Hauptbegründer der Wiener Zeitschriftenliteratur, gegen Ende des Jahrhunderts schließlich Karl Emil von der Lüche (1751-1801), August von Kotzebue (1761-1819) und Friedrich von Gentz (1764-1832) –, gelang es keinem von ihnen, Wien zum Mittelpunkt der deutschen Literatur zu machen. Die Pläne, die man mit Gottsched und Lessing, mit Klopstock und Wieland hatte, zerschlugen sich. Der Vorschlag des »Hauptförderers der Theaterreform und Culturvermittlers zwischen Deutschland und Österreich«, des aus dem norddeutschen Raum stammenden Freiherrn Tobias Philipp von Gebler (1726-1786), Lessing solle das Schauspiel am Burgtheater, der in Wien ansässig gewordenen Gluck die Oper und der berühmte französische Tanzmeister Noverre das Tanzspiel leiten, kam nie zustande.³²⁵ Lessing reiste zwar zu Gesprächen 1775 nach Wien, doch wegen unvereinbarer Meinungen reiste er unverrichteter Dinge wieder ab; Goethe ging nach Weimar. Das Schicksal der deutschen Literatur bis weit über die Jahrhundertwende hinaus war besiegelt.

Das lange Fortbestehen der barocken Tradition weltlicher und geistlicher Ordnung und die ethnographisch faßbaren Besonderheiten des Vielvölkerstaates auf der einen Seite, auf der anderen Seite das Drängen, an die deutsche bzw. europäische Aufklärung anzuschließen, modern und fortschrittlich auf politischem, wirtschaftlichem und kulturellem Gebiet zu sein, hatte eine innere Ziellosigkeit und Zerrissenheit zur Folge, die sich nach außen im Scheitern aller Vermittlungen zeigte.

Die österreichische Literatur wird bis weit über 1750 hinaus in lateinischer Sprache geschrieben. Daneben existiert die deutsche mundartlich gefärbte volksliedhafte Poesie und das deutsche, größtenteils aus dem 17. Jahrhundert überlieferte Kirchenlied. Drei Umstände tragen dafür Verantwortung:

Während im übrigen deutschen Sprachraum des 17. Jahrhunderts die Sprach- und Dichtergesellschaften vehement für die Pflege des Deutschen wirkungsvoll eintraten, kam man in Österreich über Versuche loser, unbedeutender Dichtervereinigungen nicht hinaus. Die erste »Deutsche Gesellschaft« wurde in Wien erst 1761 von Paul von Riegger gegründet. Zweitens entstanden in Österreich die Moralischen Wochenschriften, die im übrigen deutschen Sprachraum schon lange bildend weite Kreise des Bürgertums erfaßten und die die poetologischen bzw. literarästhetischen Grundlagen einer Literatur, die den aufgeklärten Idealen ihrer Zeit entsprach, verbreiteten, mit dreißig- bis vierzigjähriger Verspätung: Erst 1761 gab Christian Gott-

lob Klemm die »Welt« in Wien heraus. Und schließlich wurde die Basis, auf der die Aufklärung in Österreich Fuß fassen konnte, erst sehr spät gelegt.

Im Gegensatz zum übrigen deutschen Reich lag das Schulsystem in Österreich überaus lange in den Händen der Orden, die die humanistisch-barocke Tradition der seit 1599 wirksamen jesuitischen »ratio studiorum« bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts fortführten. Die Folge war eine durch eben diese Herrschaft geprägte – lateinische – Literatur; sie wurde in der Hauptsache von Jesuiten – denn sie waren die Pioniere des kulturellen Lebens, die kraft ihres geistigen Engagements, ihrer literarästhetischen Überlieferungen und ihrer neulateinischen Poesie sowohl den Rationalismus als auch empfindsame Haltungen zu integrieren wußten und so den neuen Geist verbreiteten – und Jesuitenschülern wie Michael Denis, Franz Xaver Riedel, Aloys Blumauer und Paul von Riegger vertreten. Erst 1752 wurde unter Kaiserin Maria Theresia im Zuge einer Reform der Staatsverwaltung die alte Schulordnung durch eine neue ersetzt: Die Lateinschulen wurden in deutsche Schulen umgewandelt, die einheitliche Volksschule entstand. Leiter des Schulwesens, das am 6. Dezember 1774 eine allgemeine Schulverfassung erhielt, wurde Johann Ignaz von Felbiger (1724-1788), der dem Muster der Berliner Realschule nacheiferte. Die aufklärerischen Bestrebungen hatten sich damit und mit dem Einfluß der Aufklärer Gerard van Swieten und Joseph von Sonnenfels, der dem Unterrichtswesen die Aufgabe stellte, »Österreicher für Österreich« auszubilden, entscheidend durchgesetzt.³²⁶

Auch die Literatur schöpfte daraus neue Impulse. Seit der Mitte des Jahrhunderts bemühte man sich in zunehmendem Maße um das gesprochene und geschriebene Deutsch, suchte es durch Briefsteller, wie z. B. den »Grätzerischen Secretär«, zu bessern, durch Grammatiken nötige Einsichten in seinen Aufbau zu gewähren und es schließlich auch als Literatursprache nutzbar zu machen. Nur langsam gewinnt das bisher im Vergleich zum protestantischen Raum vernachlässigte Deutsch als Literatur-, Amts- und Wissenschaftssprache an Bedeutung. Erst allmählich wird es zu einem anerkannten Instrumentarium jener Schriftsteller, die das literarische Antlitz der Maria-Theresianischen Zeit prägen. Während im übrigen deutschen Sprachraum unter der Ägide Gottscheds, Meiers und später Lessings versucht wurde, die Stilprinzipien der alten Meister für die moderne deutsche Literatur ästhetisch fruchtbar und den eigenen Weltanschauungen dienstbar zu machen, führte man in Österreich vielfach das barocke Lebensgefühl mit geringen Variationen in lateinischer Sprache weiter.

Gleichzeitig entdeckte man die italienische Sprache für die Literatur. Italienische Sprache und Dichtung waren ein altes kulturelles Ferment der österreichischen Länder, das Italienische war die Sprache der Vokalmusik, und die italienischen Literaten wirkten, früh dem aufklärerischen Geist zugewandt, im österreichischen Geistesleben. Gerade in Wien lief das Italienische dem Deutschen als Literatursprache den Rang ab. Die bevorzugte Stellung des Italienischen erklärt sich zum einen aus der Nähe der reichen italienischen Provinzen, vornehmlich der Lombardei, zum ande-

ren aus der großen Bedeutung, welche die Italiener als Architekten, Maler, Musiker und Dichter seit der Gegenreformation in Österreich spielten. Bezeichnenderweise hatte Denis seine »Ossian«-Übersetzung nach der italienischen Version des Cesarotti angefertigt; in den 60er Jahren in Wien existierten noch keine englische Ausgaben. Zudem wirkte die moderne italienische Literatur als Vermittler und wurde auch dort eingesetzt, wo es der deutschen noch an angemessenem Ausdruck fehlte.

Was die deutsch-österreichische Literatur seit den siebziger Jahren im scherzhaften Stil anstrebte, war durch italienische Vorbilder, beispielsweise mit den beliebten Komödien Carlo Goldonis, in ähnlicher Gestaltung schon vorhanden; was man im Rokoko-Stil zu erreichen suchte, mußte man nicht bloß mittelbar aus französischer und englischer Literatur erlernen, denn diese Stilideale waren einigermaßen vorgebildet und direkt erfahrbar aus dem Werk des in Wien lebenden Hofdichters Pietro Metastasio (1698-1782). Seine Gelegenheitsgedichte und Dramen standen sogar als Libretti zur Verfügung und haben die Literatur und selbst die Librettistik der siebziger und achtziger Jahre stark beeinflußt.

So bleibt das Italienische bis 1800 in Wien eine verbreitete Sprache, und noch lange wird die italienische »stagione« das große Ereignis der Opernsaison bleiben. Erst 1848 beginnt sich das Volk gegen diese dem Wesen nach aristokratische und antinationale Kunst aufzulehnen. Die Vorrangstellung des Italienischen und selbst des Französischen, geprägt von den übernationalen Strukturen der Monarchie und ihrer herrschenden Schicht, ist nicht auf die Kreise des hohen Adels beschränkt. Da die österreichischen Schriftsteller als Beamte der Reichsverwaltung angehören, ist eine gute Kenntnis dieser Sprachen und der entsprechenden Literaturen für sie selbstverständlich. Die Zurückhaltung, mit der man in Österreich den Ideen und Schwärmereien der romantischen Schule begegnet, findet zum großen Teil ihre Erklärung in diesem Fortbestehen andernorts überholter gesellschaftlicher Strukturen und des entsprechenden literarischen Geschmacks, der sich unter anderem in der Bewunderung der italienischen und französischen »Klassiker« äußert. In französischer Sprache und Literatur hatten sich die europäische Aufklärung, der gemeineuropäische Rationalismus und der Stil des Rokokos um die Jahrhundertwende zuerst verbreitet.

Die englische Sprache und Literatur machte sich erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts bemerkbar. Rationalismus und Empfindsamkeit als zwei grundlegende Elemente der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts waren in ihnen zuerst ausgebildet worden und hatten den Kontinent ebenso durchdrungen wie die von England ausgegangene Freimaurerbewegung, die beide Strömungen in ihrer Kultur beherbergte.

Wenn Lessing also von einem französischen Berlin sprach, so konnte man auch durchaus von einem italianisierten Wien reden: Erst im 19. Jahrhundert räumten beide Städte der deutschen Literatur eine Heimstatt ein, die tatsächlich über ein Jahrhundert hinaus mehr als nur lokale Bedeutung bekommen sollte.

Um 1760/70 vollzieht sich nur allmählich in den deutsch-österreichischen Gebie-

ten ein Wandel des geistigen Lebens überhaupt, das nun in zunehmendem Maße vom Bürgertum geprägt wird. Auch die äußere (kirchen-) politische Situation ändert sich. Für kurze Zeit sammeln sich die im Säkularisierungsprozeß dynamisierten kulturellen Kräfte in den aufblühenden Freimaurerlogen der 80er und 90er Jahre. Das maurerische Brüderlichkeitsbewußtsein gibt dem künstlerischen Willen entscheidende Impulse, ehe dann um 1800 die erstarkende Restauration in allen Bereichen des Lebens so gut wie alle kulturellen Tendenzen des späteren 18. Jahrhunderts bündelt und zu einem eigengearteten, vielschichtigen Neben- und Ineinander höfisch-monarchischer, bürgerlicher, konfessionell-religiöser, freimaurerischer und politisch-absolutistischer wie nationaler Linien neu entstehen läßt.³²⁷ So dringen die Haydn'schen Oratorien »Die Schöpfung« und »Die Jahreszeiten« nicht mehr aus höfischem Zwang an das Gehör der Welt, sondern aus der Situation einer freige-wählten Weltoffenheit, wie Haydn sie auf seinen großen Reisen durch Frankreich und England, geprägt von der österreichischen Spätaufklärung, erlangt hatte.

Als Kapellmeister des Fürsten Esterházy lernt Haydn seit den frühen sechziger Jahren eine Hochstiliteratur kennen, wie der höfische Geschmack eines konservativen Fürstenhofes es erwarten läßt. Da ihm die unzeitgemäße Gestaltung der herrschenden Literatur in Österreich mit ihren ästhetischen Unzulänglichkeiten keineswegs zukunftsweisend erscheint, wendet er sich notwendigerweise der italienischen Oper und dem italienischen Singspiel zu.³²⁸ Zudem läßt der Bedarf eines theater-süchtigen Publikums an neuen Produktionen ein eigenartiges Zusammenwirken von Textdichtern und Komponisten entstehen: Schaffensdrang und Wettbewerb unter den Komponisten lassen einen gewissen Mangel an Material aufkommen.

Von 1762 bis 1791 verschreibt er seine operntheatralische Kunst den italienischen Libretti – das gesamte operntheatralische Kulturprogramm der Zeit ist weitgehend italienisch ausgerichtet –, die stets auf eine solche Werkgestaltung abzielen und damit dem Erwartungshorizont eines elitären Publikums entsprechen. Man schafft nach dem Schlüssel der Konventionen. Auch bei den italienischen Opern Haydn's halten die Librettisten diese Verbindlichkeit ein; das Libretto gilt zu dieser Zeit ohnehin als bloßes Behelfsmittel, um eine musikalische Aktion mitverfolgen zu können, es ist ein auf Aufführungsaktualität zugeschnittenes Gelegenheitsprodukt. So hält das musikalische Drama weitgehend durch sein geschlossenes, sprachlich schon fast fossilisiertes Wesen die progressiven Tendenzen ab, die sich anderweitig im Zeitgeist durchsetzen. Eine Aufklärungshaltung zeichnet sich nur am Rande ab. Mag insofern eine weitgehende Typisierung der Texte vorgegeben gewesen sein: Der gesellschaftliche Rahmen und der jeweils vorherrschende Geschmack haben Haydn's Libretti in einem solchen Maße mitgeformt, daß sich unschwer literarhistorische Entwicklungsphasen erkennen lassen, die der jeweiligen Geisteshaltung des Komponisten und seiner quasi literarischen Persönlichkeit entsprechen. Opern, die dem Buffo-Genre, der burllesken Verwechslungskomödie Goldonis abgeschaut oder ganz ihr nachgedichtet sind, dominieren das Werk Haydn's bis in die siebziger Jahre. Ausgeklügelter Witz und Scherz, burlleske Heiterkeit kennzeichnen den Stil

– das Buffo-Genre klingt mit »Il mondo della luna« 1777 aus –, bis mit der Oper »L'incontro improvviso« 1775 die Lösung der theatralisch-dramatischen Konflikte und Spannungen nicht mehr der ordnenden Vernunft, sondern der Instanz des Herzens zugeordnet wird.

Man hielt an der integrierenden Rolle des Librettos für die vokalmusikalische wie theatralische Formung fest. Eine weitgehende Erstarrung im sprachlichen Klischee, eine manieristische Überwucherung des Stils wie auch das Festhalten an überkommenen thematischen Modellen war die Folge. Das Melodrama hatte mit der Entwicklung der Poetik zur Reinigung durch die Arcadia, einer seit 1690 in Rom bestehenden Gesellschaft, deren Programm die Ausrottung des »schlechten Geschmacks« bei gleichzeitiger Erneuerung der italienischen Poesie im Sinne Petrarca's ist, nicht Schritt gehalten.³²⁹ Der bedeutendste zeitgenössische Poetologe, Lodovico Antonio Muratori, bedauerte zutiefst, daß sich die Dichtung in den Dienst der Musik begeben hätte, wo sie doch einst die Musik beherrschte.³³⁰ Wenn sich Metastasio in einer Gegenposition zu Muratori halten kann, so nur kraft der Praxis, die er mit Bühnen- und Sprachgefühl erneuert. Ihm ging es viel stärker um die Neuheit der Form, um eine Vision der Gestaltung, um eine neuartige Bühnen-Verlebendigung. Diese Empfindsamkeit von Metastasio's Rokoko-Opern durchwaltet auch ihr darstellerisches Gepräge. Von den Sängern seiner Opern verlangte er beseelten Ausdruck in Stimme, Mimik und Gebärde, einen Sinn für »emotionale Schattierungen«.

Metastasio's Wirkung erstreckte sich keineswegs nur auf die dramaturgische Struktur und die Musik, also auf Orchester und Gesang, sondern änderte auch den Opernspielstil in all den betreffenden Theatern Europas. Er griff in alle Komponenten der theatralischen Verwirklichung ein. Die ernstere, elegantere Formung seiner Libretti, an denen Unmittelbarkeit und Spontaneität gelobt wird, läßt die Erneuerung zwar glaubwürdig erscheinen, bleibt jedoch so weit der Stilisierung und Konstruktion eines gleichsam »romantischen Barocks« oder besser einer empfindsam nuancierten Anmutigkeit verhaftet, daß im Nachahmungsbereich die Übersteigerung der Sujets und ihrer Gestaltung unvermittelt an die Oberfläche dringt.³³¹

Selbst Carlo Goldoni entzog sich bei seiner umfangreichen librettistischen Gelegenheitsdichtung keineswegs den Überlieferungsformen, freilich nicht selten in einer Art, die man heute durchaus als parodistisch, als versteckte Satire verstehen kann. Er, der in seinen Memoiren Apostolo Zeno (1668-1755), der ab 1718 als Hofdichter in Wien großen Einfluß gewann, und Pietro Metastasio (1698-1782), seinen Vorgänger, darin sogar noch übertreffend, rühmt, die in ihren Bestrebungen zur Verbesserung des Melodramas ausschließlich dem ernstesten Genre den Vorzug gegeben haben, begibt sich hingegen ganz auf die Linie der Opera buffa, die auch für Haydn bestimmend ist: Aus dem Intermezzo³³² hervorgegangen, kristallisiert sich der Typus der Opera buffa heraus, durch ihre Grotteskenelemente häufig zur Parodie bestimmt. Eine weitere Grundhaltung, die sich auch schon durch die Opera seria Zeno's – das von Zeno neu Erreichte ergab sich ihm in engem Anschluß an die klassizistische Dramenwelt der Franzosen, insbesondere aber auch durch die Transponierung seiner

Opernvorwürfe in die Denk- und Auffassungsformen der Frühaufklärung, zugleich aber auch durch eine möglichst enge Annäherung der Libretti an die Kunstform der Tragödie: Eine »Musiktragödie« zu schaffen, schwebte ihm mehr und mehr vor – bestätigt hatte, vermittelt sich der Buffa und verleiht ihr gleichsam aufklärerische Akzente: die Tendenz zum Moralisieren, die sich häufig in Satzformulierungen äußert, ohne welche die die Rezitative häufig abschließenden Arien kaum mehr auskommen.³³³ So zeichnet sich auch in der gesamten Entwicklung von Goldonis Schaffen eine Wandlungslinie ab, die zuweilen eine barocke Haltung mit der aufklärerischen Bewegung verbindet. Muratori, Zeno, Metastasio und Goldoni waren Hauptvertreter der in den österreichischen Ländern stark wirksamen italienischen Literaturtradition des 18. Jahrhunderts. Haydn kannte sie alle.

Die Opernleistung, die von den Librettisten Italiens, auch im Szenischen, ausgeht, ist für eine Fülle der europäischen Entwicklung maßgeblich geworden. Vielleicht gerade deshalb, weil sie nicht von den Komponisten, sondern von den Librettisten herkam, deren in wesentlichen Punkten reformierte Texte nun von Komponisten verschiedenster Nationen vertont und erst recht von Spielleitern verschiedenster Völker inszeniert wurden. Diese europäische Dominante auf die Oper deutscher und österreichischer Komponisten geht schließlich von Händel und Gluck zu Haydn und Mozart, zu Beethoven und Weber.

Haydns Nahverhältnis zu dem von Goldoni mitgeprägten Typus des italienischen Operlibrettos dauert vor allem während einer ersten Phase seines Operschaffens seit 1762 bis in die späten siebziger Jahre an und akzentuiert die musikalische Bearbeitung italienischer Texte auf eigenartige Weise. Während sich die reine Opera buffa auf die komische Sphäre beschränkt und musikalisch keine Anleihen bei der Opera seria macht – ausgenommen zu parodistischen Zwecken –, und Haydns reine Opera seria alles Buffonistische, namentlich die großen, mehrgliedrigen Finali, in denen sich die Handlung abwechslungsreich zuspitzt, verschmährt, gesellt das *Dramma giocoso* in der Prägung, die Carlo Goldoni ihm in seinen Libretti seit den 40er Jahren gegeben hatte, ernste zu komischen Personen und gibt allen Personen die ihrer jeweiligen Sphäre entsprechenden Texte. Der Komponist erhält dadurch die Möglichkeit zu einer vielgestaltigen Vermischung von Formen der Opera buffa mit solchen der Opera seria.

Bezeichnenderweise herrscht bei Haydn – er gehört eben schon der jüngeren Generation an – die Opera buffa vor, die Opera seria ist, was italienische Libretti anbelangt, eher die Ausnahme, der Mischtypus, das *Dramma giocoso*, das meist die stärkere Tendenz zum heiteren Element aufweist, wenngleich sich in den siebziger Jahren bis zum Libretto der letzten Oper neue Gestaltungszüge herauskristallisieren und zur Bevorzugung von zum Teil ernsteren Texten führen, ist die häufigste Stückebezeichnung. So sind die feinen Unterschiede bei den *Dramme giocosi* Haydns, wie eben zwischen »*Il mondo della luna*« mit seiner im Grunde lustigen Handlung, die mit ernsten Zügen durchsetzt ist, und »*La vera costanza*« mit seiner ernsten Handlung, die durch komische Züge aufgelockert wird, deutlich zu sehen. Während

das Intermezzo zwei Akte umfaßt, die Opera buffa nach den Gepflogenheiten der Komödie dreiaktig und die Opera seria mit fünf Akten dem Tragödienschema entspricht, läuft beim *Dramma giocoso* in Auflösung der überlieferten Einheitsregeln neben einer ersten, einfachen Handlung zumeist das Buffopendant; ebenso findet mit Rücksicht auf pittoreske Ausstattung ein häufiger Ortswechsel statt, während der zeitliche Zusammenhang in angemessener Kürze gewahrt bleibt. Die Mischung von Tragisch-Komisch ergibt auch im szenischen Verlauf die Spannung extremer Kontraste, einen nahezu regelhaften Wechsel einander entgegengesetzter Bilder und Haltungen.

Als der ehemalige Jesuitenschüler Carlo Goldoni (1707-1793) auf die Bühne des Schaffens tritt, war zwar Apostolo Zeno schon als Reformator des Musiktheaters erfolgreich gewesen, doch um die Komödie stand es nach wie vor schlecht. Nach dem gewaltsamen Einschnitt gegen Ende des Cinquecento gibt es so gut wie kein eigenständiges komisches Theater mehr, mit Ausnahme der *Commedia dell'arte*, die aber längst nicht mehr im eigentlichen Sinne improvisiert wird, sondern nur noch aus einer Aneinanderreihung immergleicher Versatzstücke besteht, die sich höchstens noch nach dem Grad von Vulgarität und Obszönität voneinander unterscheiden: Diese Stücke enthalten keine Schilderung der Sitten, keine Charaktere, keine Wahrscheinlichkeit; sie bestehen nur aus Intrigen, merkwürdigen Ereignissen, allerlei Späßen.³³⁴ Zwar gibt es auch einige Versuche, die literarische Komödie in Italien wieder zum Leben zu erwecken – neben Girolamo Gigli, dessen »*Sorellina di Don Pilone*« der zwölfjährige Goldoni in Perugia kennenlernt, sind vor allem Giovan Battista Fagioli (1660-1742) und Jacopo Angelo Nelli (1673-1767) zu nennen –, aber es gehen von ihnen keine Impulse aus, die kräftig genug wären, eine neue Entwicklung in Gang zu bringen. Das wird erst Carlo Goldoni gelingen, und auch nur mit denjenigen seiner Stücke, die nicht nur mit der *Commedia dell'arte*, sondern auch mit der an der literarischen Überlieferung orientierten Komödie brechen.

Ohne sich von konventionellen Rücksichten beeinträchtigen zu lassen, ist Goldoni in besonderer Weise darauf bedacht, die gesellschaftliche und soziale Realität seiner Zeit zu erkunden, um damit auch das Arsenal von Handlungen und Figuren wieder anzureichern. Er nahm seine Stoffe³³⁵ aus dem venezianischen Alltagsleben: Die beabsichtigte Wirkung beruht größtenteils auf der Darstellung des ganz normalen Menschlichen, auf der Übereinstimmung der Personen, die nicht mehr durch Lazzi, Intrigen und akrobatische Geschicklichkeiten auffallen und die Züge haben, wie sie an vielleicht fehlerhaften, aber meistens sympathischen Durchschnittsmenschen zu beobachten sind. Dabei sind die Antriebe der achtbaren Personen durchaus bürgerlich, keineswegs heroisch-altruistisch. Man sucht ein Fortkommen, und dementsprechend sind auch die Versuchungen und das Böse zu überwinden. Er setzt die Umformung von Typen in Charaktere fort, wie sie Gottsched gefordert und dem Molière im vorhergehenden Jahrhundert schon entsprochen hatte. Die Personen sind in der Regel nicht lächerlich, eher rührend, und trotz des bewegten Bühnengeschehens mit seinem Allegorhythmus sind wir dem bürgerlichen Drama nahe.³³⁶

Im ganzen sind bei ihrem Bemühen um die Verbesserung der Bühne Goldonis und Gottscheds Reformversuche wenig vergleichbar, was wohl nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, daß Goldoni ganz praktischer Theatermann war. Gottscheds Forderung nach der Einheit von Ort, Zeit und Handlung lehnt Goldoni aber für die Komödie als »mißverständenen Aristoteles« ab. Sein Vorwurf, durch die strikte Einhaltung der drei Einheiten aus Gründen der Wahrscheinlichkeit gerade diese in Frage zu stellen, trifft die Schwäche der Konzeption Gottscheds genau. Für Gottsched bedingt das Festhalten an einer strengen Dramenform auch die Aufteilung in fünf Akte. Die Dreiaktstruktur, wie sie Goldoni bevorzugte, galt Gottsched als »italienisch« und wurde von ihm abgelehnt. Sein Verlangen nach Natürlichkeit der Sprache beschäftigte allerdings auch Goldoni. Eine bissige Polemik gegen die italienische Bühne durchzieht leitmotivartig Gottscheds Erörterungen zur Lustspieltheorie und wird an Intensität nur noch erreicht von der Polemik gegen das »ungereimteste Werk« des menschlichen Verstandes, die Oper.³³⁷

Goldoni sagte von sich, daß es zwei Bücher gebe, in denen zu lesen er nie bereut habe: die »Welt« und das »Theater«; die Welt zeige ihm zahllose verschieden Charaktere auf, die natürlich gezeichnet und dazu geschaffen seien, reichlich Themen für hübsche und belehrende Komödien zu liefern.³³⁸ Der Bereich des »mondo« zeige ihm die Auswirkungen menschlicher Regungen, versorge ihn mit denkwürdigen Ereignissen, den gängigen Sitten und Gebräuchen und informiere über die Hauptfehler seiner Landsleute, die entweder der Kritik bedürften oder doch verlangten, daß »Weise« über sie lachen. Gleichzeitig lasse sich an mancher tugendhaften Person absehen, wie man den Lastern dieser Welt widerstreiten könne. Das »teatro« lehre Goldoni dann, wie die in der Welt aufzufindenden Elemente, um theaterwirksam zu sein, komponiert werden müßten, damit sie erzieherische Effekte zu erzielen in der Lage seien.³³⁹

Voltaire nannte Goldoni in einem Brief »Sohn und Maler der Natur«, und in diesem Sinne verfaßte er jene Lobesverse auf ihn, die in der »Gazzetta veneta« von Gasparo Gozzi abgedruckt wurden und später auch mit einem Brief und weiterer Korrespondenz im Vorwort zur Ausgabe »Pamela als Ehefrau« erschienen.³⁴⁰ Der Dichter bezeichnete es selbst als sein Grundanliegen, ein treues Bild seiner Zeitgenossen zu zeichnen. Schöpferischer Ausgangspunkt und Inspirationsquell seiner Bühnenwerke war das Leben, die scharfe Beobachtung seines unmittelbaren Lebenskreises. Doch darf bei Goldonis Realismus nicht vergessen werden, daß die zeitgenössische Realität in seinen Bühnenwerken nicht direkt und unmittelbar, sondern eben »vermittelt« durch Formen der überkommenen Theaterkonvention erscheint. Zudem erlaubte ihm sein aufgeklärtes Wesen nicht, unparteiischer Beobachter und Darsteller der Wirklichkeit zu sein. Sein Verhältnis zu den verschiedenen Klassen und Schichten gab sich nicht neutral, es war in dem Sinne subjektiv, daß sich darin die Antipathien des Autors zu der Gesellschaft widerspiegeln, die ihre Rolle in der historischen Entwicklung schon verspielt hatte, sowie seine Sympathien zu den Vertretern jener Klassen, die damals die Kräfte des Fortschritts darstellten. Außerdem war die vene-

zianische Kultur dieser Zeit vorwiegend apolitisch, von der Zensur so gelenkt, daß sie kaum zur öffentlichen Meinungsbildung beitragen konnte. Dementsprechend griff sie natürlich auch in die Belange des Theaters ein. So mußte das ausgeprägt politische Thema im Bühnenwerk fehlen.

Gegenspieler Goldonis in Italien war Carlo Gozzi (1720-1806), der die Commedia dell'arte in ihren Stegreifrechten zu erhalten suchte und die Zauberwelt seiner Märchenkomödien mit Feen, Hexen und Magiern bevölkerte – Werke, wie sie später ähnlich Ferdinand Raimund mit seinen wunderbaren Zauberpossen auf die Bühne brachte.

Hatte die Reform zu einem wesentlichen Teil darin bestanden, die romanhaften, »spanischen«, die Handlung durch phantastische Erfindungen überwuchernden Elemente von der Bühne zu verbannen, mußte Goldoni seine strenge Forderung etwas revidieren. Seine Stücke waren Schauspielern wie Publikum allzu neu. Auf der Suche nach dem verlorenen Erfolg mußte auch Goldoni, als einer der ersten professionellen Theaterdichter überhaupt, den Weg einschlagen, den sein Konkurrent am Theater San Luca, Abate Chiari, gegangen war: Es komme vor allem darauf an, zu »überraschen« und zu »gefallen«, alle Handlungselemente, alle Episoden, Gefühle, Farben seien so anzuordnen, daß der gewünschte »Effekt« entstehe.

Die sich im Verlaufe des 18. Jahrhunderts durchsetzende Vorliebe für alles Exotische steht deutlich in diesem Zusammenhang. Hatte bisher vor allem die Mythologie dazu gedient, die Wirklichkeit zu »verfremden«, dem Verstand die Möglichkeit zu bieten, sich gleichsam von außen zu betrachten, das Begehren in die Welt einer anderen Moral entweichen zu lassen, in ein Klima, in dem seine Wünsche sich ohne Widerstand erfüllen lassen, so wird sie im Verlaufe des 18. Jahrhunderts zunehmend durch die Exotik ergänzt.

Als Carlo Goldoni 1750 das Libretto von »Il mondo della luna – Die Welt auf dem Mond« verfaßt, befindet sich der bis dahin mit Beifall überschüttete Theaterdichter in einer schwierigen Situation.

1748 war Goldoni nach Venedig zurückgekehrt und leitete seine Theaterreform ein. In dem ehemaligen Jesuitenschüler Abate Chiari, der für das Teatro San Samuele tätig war, war ihm ein hartnäckiger Rivale erwachsen. Systematisch versuchte dieser mehr als ein Jahrzehnt lang, die Stücke des in seinen Augen dilettantischen »avvocato« – Goldoni war Doktor der Jurisprudenz – mit Plagiaten und Parodien lächerlich zu machen. Er, der als angesehener Rhetorikdozent in Modena am Kolleg San Bartolomeo lehrte, hatte es verstanden, durch Gelegenheitsdichtungen und Auftragsarbeiten in italienischer Sprache die Aufmerksamkeit des estensischen Hofes auf sich zu ziehen.

Nachdem sich der literarische Abenteurer Chiari 1747 in Venedig niedergelassen hatte, brach er einen wahren Theaterstreit vom Zaun. Infolge der Auseinandersetzungen Goldonis mit Pietro Chiari wird in Venedig die Theaterzensur eingeführt. Die umfangreiche literarische und theatralische Produktion des Abbate ist zwar heute vergessen, aber seine damalige Position im venezianischen Theaterleben war nicht

unbeträchtlich. Er besaß ein untrügliches Sensorium für die Publikumserwartungen und war versiert und – wenn nötig – auch skrupellos genug, um sich stets flexibel darauf einzustellen. Mehr als einmal mußte Goldoni in den folgenden Jahren mit dem oft recht erfolgreichen Autor en vogue wetteifern, um dem Theaterunternehmen, in dessen Diensten er stand – Girolamo Medebach hatte ihn seit 1774 als Stückeschreiber für das Teatro Sant’Angelo verpflichtet –, den gewünschten Publikumszulauf zu sichern.

Es war ein Rückfall in überkommene Muster, als Goldoni kurz vor dem Ende des Karnevals 1750 das bereits ein gutes Jahr zuvor entstandene Stück »L’erede fortunata« aufführen ließ. Das Publikum bekundete nicht nur sein Mißfallen, sondern verzichtete zu einem großen Teil sogar darauf, die Logen auch für die Spielzeit 1750/51 zu mieten. Grund genug zur Nervosität auf seiten aller Beteiligten. Goldoni ließ sich nicht entmutigen. In dem Schweifsonett, mit dem sich Teodora Medebach am Ende der Spielzeit nach einer Aufführung des Diptychons »La putta onorata« und »La bona muger« vom Publikum verabschiedete, kündigte sie an, der Theatertexter werde für die kommende Spielzeit statt der vorgesehenen acht neuen Stücke doppelt so viele verfassen. Es schien ein wahnwitziges Versprechen zu sein. Ein erstes Ergebnis wurde damit jedoch erzielt: In wenigen Tagen waren die Logen für die kommende Theatersaison vermietet – und Goldoni hatte gegenüber Chiari wieder einmal einen Sieg errungen.

Gründe, an Goldonis Schaffenskraft und Einfallsreichtum zu zweifeln, gab es eigentlich nicht, hatte er doch neben dem Pensum für Medebach auch noch zwei Libretti für das Teatro San Moisè verfaßt, die von Baldassare Galuppi vertont worden waren: »Il mondo della luna – Die Welt auf dem Mond« und »Arcifanfano re de’ matti – Arcifanfano, König der Narren«. Und schon bald nach Ende der venezianischen Spielzeit 1749/50 dürfte wieder in der Zusammenarbeit Carlo Goldoni – Baldassare Galuppi »Il Paese della cuccagna – Das Schlaraffenland« entstanden sein.

Alle diese Buffo-Opern stellen die Welt als Phantasmagorie jenseits der Wirklichkeit dar, als einen Ort des Selbstbetruges und des Realitätsverlustes. Sie sind eine Satire auf die venezianische Lebensweise, die sich den drängenden Problemen nicht mehr stellte, als könne man eben auf dem Mond oder im Schlaraffenland alternative Existenzmöglichkeiten suchen. Das Erwachen aus dem Selbstbetrug wurde den Helden dieser Werke nicht erspart. Wie erfolgreich jene Stücke waren, zeigt nicht nur die internationale Verbreitung dieser komischen Persiflagen der Wirklichkeit im Medium der Musik, sondern auch die Tatsache, daß Goldoni offenbar keine Veranlassung sah, die Thematik zu ändern, als er, diesmal für das der Familie Tron gehörende Teatro San Cassiano, wieder mit Galuppi für den Herbst 1750 das »dramma bernesco per musica« »Il mondo alla roversa o sia Le donne che comandano – Die verkehrte Welt oder Die Frauen an der Macht« verfaßte.

Im Gegensatz zu den märchenhaft angelegten »Le pescatrici – Die Fischer« (1769) – diese Oper Haydns ist ebenfalls nach einem Libretto Goldonis, dessen Text er fast zur Gänze übernimmt, gestaltet –, die die barocke Motivik der phantastischen

Wiederfindungen reflektieren, weist »Il mondo della luna« mit dem Einsatz ähnlich übertriebener Mittel starke aufklärerische Tendenzen auf. Eine der Quellen dafür ist gewiß im Literarischen zu suchen, in jenen Utopien, die seit der Renaissance das Leben auf den Planeten in phantastischer Darstellung beschwören. Die Jenseitsvorstellung der Mondnatur setzt sich bereits bei Ariost durch und steigert sich in den erfindungsreichen Weltenlehren der folgenden Jahrhunderte, stets am Rande der Ironisierungen. Früh hat sich die Komödie dieses Motivs bedient. So brachte bereits 1684 eine italienische Komikertruppe in Paris eine Farce von Nolant de Fatouville, »Arlecchino imperatore della Luna – Arlecchino, Kaiser des Mondes«, zur Aufführung.³⁴¹ Daß Goldoni dieses Werk kannte, geht aus seinen Memoiren hervor: Nach dessen Muster habe er einen eigenen Text verfaßt, der jedoch nicht überliefert ist. Das Opernlibretto »Il mondo della luna« lebt hingegen erfolgreich – nach seiner ersten Vertonung durch Baldassare Galuppi – in immer neuen musikalischen Bearbeitungen weiter.

Wie beliebt der Mond als Thema der aufgeklärten Menschen war, zeigt eine andere Mondoper, die bereits 1768 zur Uraufführung gelangte: Giambattista Lorenzi (1719-1805) verfaßte die Musikkomödie »Luna abitata – Der bewohnte Mond«, in der ein Neapler Astronom zum Himmel emporsteigt, um nachzusehen, wie es auf dem Planeten zugeht; Paisiello, zu der Zeit der hervorragendste italienische Komponist komischer Opern, vertonte das Stück. Diese Oper wurde zu einem der größten Erfolge aus der Zusammenarbeit Lorenzis mit Paisiello.

Die aufklärende Vernunftslehre wird in »Il mondo della luna« mit dem Komplex der komischen Sujets, die in der Opera buffa zum Tragen kommen, in Zusammenhang gebracht und spiegelt sich in dem, was an der Gutgläubigkeit, an den Manien, am Aberglauben lächerlich ist. Das Recht, die Narren zu narren, zentralisiert sich also auch in diesem Stück zu einem aufklärerischen Bekenntnis, durch welches Goldoni wie Haydn mit den jeweils adäquaten künstlerischen Mitteln Partei ergreifen. Selbst der Mond hat in diesem von wissenschaftlichen Vorstellungen geprägten Weltbild eine ganz bestimmte Rolle zu spielen, nämlich die eines »Deus ex machina«, der die Menschen und Dinge ganz nach seinem Willen lenkt: »Vorherbestimmung« ist der Schlüssel zum Verständnis der Geschehnisse auf Erden. So wird in dem sehr kurzen Finale des dritten Aktes dem Mond als wohlthätiger Schutzmacht gehuldigt.

Die Exposition im ersten Akt gibt, wie in »Lo speciale«, die notwendige monologische Grundinformation. Ecclitico, mit einem typisch sprechenden Namen bedacht, mokiert sich angesichts des Publikums über die Unwissenheit, die den Schwindlern ein gutes Geschäft sichert. Wie andere vorgeben, Geld vermehren, Schätze heben, Planeten erklären zu können und mit dem Namen prahlen zu dürfen, fühlt er sich berechtigt, mit der Astrologie zu täuschen. Damit umreißt er seine Rolle für das Spiel, das in der Gesamtheit der Inszenierung Spiel bleibt. Ihm fällt dabei die gleiche Aufgabe zu wie dem Don Alfonso in der Mozartoper »Cosi fan tutte« (1790), nämlich die eines Gelehrten, der seine Mitmenschen als Versuchsobjekte ausnützt. Einer der Gutgläubigen, sonst ein Haustyranne im üblichen Sinne, der dem Dienstmädchen

nachstellt und die eigenen Töchter streng behütet, ist Buonafede, der ebenfalls sein manisches Wesen mit dem Namen offenbart. Er wird durch die Verheißungen der Lebensgewohnheiten auf dem Mond, die Ecclitico ihm über eine Bildmaschine vorgaukelt, so recht nach seinem Sinne betrogen und bekommt Sehnsucht nach der Welt, wo launische Frauen das Nachsehen haben, wo junge Mädchen die Alten lieblosen, wo untreue Frauen verprügelt werden – eben nach einer »Welt auf dem Mond«.

In der Spiegelung der Illusionen stellt sich hier das Inventar der Komödie mit verkehrten Vorzeichen vor. Wenn der gesamte Apparat des überlieferten Prunktheaters in Aktion gesetzt wird, um dem komischen Alten Scheinwahrheiten zu verschaffen, also das Szenische das Übergewicht hat und zu einem grotesken Illusionsgespinst aufgebauscht wird, rückt die sprachliche Gestaltung an den Rand. Dennoch realisiert sich dabei ein Lehrprogramm, bei dem das Streben nach Glück in normale Dimensionen gerückt wird. Dies geschieht mit den Mitteln übertriebener Komik, besonders, wenn der phantastische Hintergrund für Buonafede die erträumten Ereignisse glaubhaft macht. Buonafede ist, um den dick aufgetragenen Schwindel durchzustehen, mit noch mehr Verrücktheit bedacht. Als Buonafedes Kammerzofo Lisetta in dieser Mondwelt eintrifft und selbst ihrer Täuschung verfällt, geschmeichelt von der verlockenden Aussicht, ihre Dienerrolle mit der einer Königin vertauschen zu können – die Täuschung jener, die über ihren Stand hinaus wachsen wollen, wird auch hier in satirischer Art verarbeitet –, wird Buonafede selbst wünschen, daß seine Töchter auf dem Mond ihr Eheglück finden, und sie ihren Bewerbern, denen er sie bisher streitig macht, zuführen. Die allgemeine Ernüchterung ist auf die Schlussszene aufgespart, in der wieder die Moral zum Ausdruck kommt: »Questo é quello che succede / A chi vuol cambiar fortuna: / Tutto spera e tutto crede / Nelle stelle e nelle Luna; / Ma alla fin si pentirá / Chi lunatico sará.« Die Lehre der Genügsamkeit im Finale gehört zu den Klischeewendungen, die im Buffo-Genre ständig übertragbar sind.

Das Libretto lebt aus den Schaelementen, deren Karikierung mit dem dichten Text der lügenhaften szenischen Auffüllung konform geht. Allein schon im Goldonischen Text erscheint »Il mondo della luna« als eine über den Buffoaspekt hinaus karikierte Satire und bedeutet somit im Haydnischen Opnerschaffen in gewissem Sinn einen Höhepunkt und einen Endpunkt, der eben von den Libretti bestimmt ist.

»Il mondo della luna – Die Welt auf dem Mond« ist das letzte Libretto Goldonis, das Haydn vertont. Die Uraufführung findet am 3. August 1777 zu Esterházy anlässlich der Hochzeit des Sohnes des regierenden Fürsten Nikolaus des Prächtigen, Graf Nicoló Esterházy di Galantha, mit der Gräfin Maria Anna Weissenwolf statt. Eine zeitgenössische Würdigung dieser Oper ist leider nicht nachweisbar.³⁴²

Goldoni hatte für Haydn bereits zwei andere Libretti geschaffen, nämlich »Lo speziale« im Jahre 1768 und ein Jahr später »Le pescatrici«. Wie Haydn allerdings auf den Gedanken verfiel, auch die ergötzliche Geschichte von »Il mondo della luna« in Musik zu setzen, ist nicht bekannt. Der Stoff war nämlich nicht neu, vielmehr schien er geradezu Abnutzungserscheinungen zu zeigen. Nachdem Goldonis Fassung zum

ersten Mal im Jahre 1750 in Venedig von Baldassare Galuppi vertont worden war – eine Oper über dasselbe Thema war bereits 1732 in Neapel aufgeführt worden –, hatten sich schon andere berühmte Komponisten mit »Il mondo della luna« befaßt, so z. B. Piccinni (Neapel, 1762), Gassmann (Venedig, 1765), Paisiello (Neapel, 1774, unter dem Titel »Il credulo deluso«) und Astaritta (Venedig, 1775). Vermutlich hatte ihn der Tenor Karl Friberth auf den Stoff hingewiesen. Er, der von 1759 bis 1776 in den Diensten der Familie Esterházy stand, hatte schon mit Gassmann zusammengearbeitet. Das Werk wurde nach 1777 auf Esterházy nie wieder aufgeführt.

1.3. Das Naturinteresse der Romantik: Heinrich Pröhle, die Brüder Grimm und das Märchen vom »Mondenlicht«

»Mondbeglänzte Zaubernacht, / Die den Sinn gefangen hält, / Wundervolle Märchenwelt / Steig' auf in der alten Pracht!«, lauten jene berühmten Verse Ludwig Tiecks aus dem Prolog zum »Kaiser Octavian« (1804), die Ludwig Uhland in einer eigenen Dichtung glossiert hat.³⁴³ Jene Worte haben das Bild einer zeit- und geschichtsflüchtigen Romantik festgehalten. Daß dabei die so beschworene »Zaubernacht« zugleich historische Vergangenheit meint, wird häufig verkannt. Freilich: Was für eine Vergangenheit, und wie wird sie beschworen! Sie verliert sich im Dunkel von Sage und Märchen, von Mythos und Legende, mischt sich mit Wunderbarem und entschwindet schließlich in der Phantasie.

Die Romantik begann als natürliche Gegnerin der Aufklärung und sah sich als deren bewußter Gegenschlag. So komplex sie sich selbst offenbart, besteht doch eine übergreifende Einheit in der gemeinsamen Front gegen die Aufklärung auf allen Gebieten.

Im 19. Jahrhundert tritt an die Stelle eines ungemein stark ausgeprägten Individualismus der gegenteilige Glaube, daß jeder Mensch, auch der erlesenste, nur als Teil des Ganzen etwas bedeute und auch zu wirken habe. Goethe und seine Umwelt kämpften um 1770 für die Auserwählten, die Übermenschen. Am Ende seines Lebens ist Goethe, wie sein Zeitalter, bei der Einsicht angelangt, daß auch der Größte bescheiden im Umkreis der Menge sein Scherflein beizutragen habe. Im Kollektivismus entwickelt sich jene Lehre, die in mannigfacher Abwandlung das ganze Jahrhundert untermauert. Ansätze dazu sind schon im 18. Jahrhundert zu beobachten. Die Erziehungslehre ging führend voran. Hatte Rousseau nur den einzelnen erziehen wollen und dem Geist des individualistischen Jahrhunderts mit dieser Absicht gehuldigt, so ging Pestalozzi zur Erziehung von Gesamtheiten weiter. Ihn beseelte der Wunsch, die Tiefen der Gesellschaft zu bilden. Goethe hatte zudem erkannt, in welchem Maße neue Erfindungen der Technik zu einer Umordnung der Gesellschaft führen müßten; der alte Betrieb des Handwerks wurde durch sie überwunden. Die Mechanisierung des Betriebs – man denke bloß an die sich von England her durchsetzende Baumwollindustrie, an Dampfschiff und Eisenbahn – gab dem Arbeiter nicht nur neue Aufgaben, sondern wies ihm auch eine neue Stellung in der

Gesellschaft zu. Die neuen Züge des sozialen Lebens zielten auf die Entwertung des einzelnen, der Mensch stand im Dienste des Staates und der Unternehmen. Doch viele empfanden das Erreichte als etwas Unerträgliches. Dichter, die aus dem Lager der Romantik kamen, verfochten solche Ideen. Ihnen galt die sich entwickelnde Technik als ein verhängnisvolles Mittel, die Schönheit einer stets als besser erachteten Vergangenheit zu vernichten.

Der Kapitalismus des 19. Jahrhunderts setzte in den ersten Jahrzehnten schon genügend kräftig ein, um dann 1830 in Paris durch die Stiftung des Bürgerkönigtums einen entscheidenden Sieg zu erfechten. Nun setzte sich durch, was das 18. Jahrhundert gemeint hatte, als es gegen die Herrscher das Recht des dritten Standes verfocht. Das Gleichmachen, das sich dort anbahnte, wird jetzt Tatsache, der einzelne Mensch erfährt seine Entwertung, die Gesamtheit tritt an seine Stelle. Noch kurz vor dem Ende des 18. Jahrhunderts zieht selbst Wilhelm von Humboldt enge Grenzen der Wirksamkeit des Staates; im 19. Jahrhunderts opfert der Mensch seine persönlichen Rechte dem Staat auf. Weil der einzelne Staat zu solcher Bedeutung emporsteigt, muß das Weltbürgertum des 18. Jahrhunderts verschwinden. Im Staate ist ein Volk zu einem Ganzen verbunden. Der Staat ist und muß Nationalstaat sein. Fichte vertritt als erster diesen Gedanken und weckt dadurch den Entschluß der Deutschen, sich von Napoleon zu befreien.

Man las Edward Burkes »Reflections on the Revolution in France« (1790) und stimmte ihm begeistert zu. Napoleon galt nur noch als Ausgeburd der Französischen Revolution; Wiederherstellung des Zustandes, der vor der Aufklärung bestanden hatte, wurde das dringlichste Anliegen jener zerrissenen Zeit, »Restaurationspolitik« hieß das entsprechende Verfahren. Wie früh im Kreise Friedrich Schlegels sich das alles ankündigte, bezeugt Friedrich von Hardenbergs Aufsatz »Die Christenheit oder Europa«, ein Denkmodell rückwärtsgerandter Utopie, die Vorstellung einer Erneuerung der Zukunft aus dem Geist der Vergangenheit proklamierend. Er entsteht in dem Augenblick, als Schleiermacher die Gebildeten unter den Verächtern der Religion zu neuer Religiosität aufrufen wollte. Novalis weist den Staatsweg schon hier von der Gegenwart zurück in die Vergangenheit. Diese Vergangenheit ist ihm umso mehr das katholische Mittelalter, als er in der Reformation einen ersten Vorstoß unorganischer Geistesbildung erblickt. Zu allem anderen, das später in den Dienst der Restauration alter Staatszustände trat, gesellte sich schon hier die Verklärung des Mittelalters zugunsten der Restauration. Adam Müller brauchte nur weiterzutreiben, was von Novalis vorgedeutet und von Friedrich Schlegel früh verfochten worden war, als er nicht bloß Wiederherstellung der alten Zustände des Staatslebens, sondern auch die Wiederherstellung der alten Religion forderte. Die deutschen Vorkämpfer katholisch gerichteter Wiederherstellung der alten Staatszustände konnten sich schon früh auf das Ausland, auch auf Frankreich mit seiner früh einsetzenden geistigen Gegenbewegung zur Französischen Revolution, berufen. Schon 1802 veröffentlichte Chateaubriand sein Werk »Le Génie du Christianisme«. Saint-Martin und de Maistre stellten die Französische Revolution als Strafgericht

Gottes über die ungläubige Menschheit hin; de Bonald machte die gesellschafts-politischen Lehren des 18. Jahrhunderts für die Schrecken der Revolution verantwort-lich und empfahl eine klerikal-legitimistische Restauration. Auch ihm war das Geistesleben der Menschen das Ergebnis geschichtlichen Werdens; es wurzele in der Sprache, die von Gott den Menschen gegeben worden sei als erste Offenbarung. Das göttliche Wort war ihm der Quell aller Wahrheit.

Der nationale Gedanke konnte sich schon von seiner Grundeinstellung her mit dem Kosmopolitismus nicht vertragen. Während im 18. Jahrhundert die Mauern abgetragen wurden, die zwischen den Völkern aufgerichtet worden waren, baut sie das 19. Jahrhundert umso entschiedener neu auf. Die Gegensätze zwischen den Völkern werden größer und größer. Man versteht sich nicht mehr wechselseitig, man verneint geradezu das frühere Ideal der freien, von allen Banden der Herkunft losgelösten Persönlichkeit. Menschen, die auf verschiedenen Boden geboren sind, verschiedene Sprachen sprechen und verschiedener Kultur angehören, sehen sich bald grundsätzlich als Gegner. Es beginnt jene verderbliche Luft zu schwelen, in der schließlich der Weltkrieg gedeihen konnte.

Noch ist es um 1830 nicht so weit. Eben noch hatte Napoleon ein Weltreich in seiner Hand vereinigen wollen, und schon melden sich neben den Kulturvölkern, die seit langer Zeit an der Weltgeschichte mitgearbeitet hatten, in Menge neue Völker an, die nun auch mitreden und mithandeln wollen. Die Kultur Menschheit gewinnt mit einem Schlage eine Vielfältigkeit und eine Fülle von Schattierungen, die von vornherein dem ganzen bis dahin geltenden Wesen der Kultur widersprechen. An diesem neuerwachenden Leben freuen sich die Vertreter der alten Kulturen. Goethe ist bereit, die Ansprüche, die eines Tages von den Tschechen erhoben werden, wohlwollend zu vertreten. Gerade im Reich der habsburgischen Großmacht sollten solche Wünsche sich immer stärker ausleben und immer zersetzender wirken, bis am Ende des Ersten Weltkrieges ein Reich, dessen eigentlicher Sinn die Bindung kleinerer, in der Vereinzelung nicht lebensfähiger Völker zu sein schien, in Trümmer zerfiel.

Die unmittelbarste Folge dieser Entwicklung ist in der Dichtung zu beobachten. Es entstehen Literaturen in Sprachen, die bisher geschwiegen hatten. Der Gedanke einer Wiedergeburt der Antike, der seit frühen Jahrhunderten des Mittelalters immer wieder in neuem Anlauf sich durchgesetzt hatte, ist durch diese Neuentwicklung vernichtet worden. Um 1800 kann die Renaissance für das Leben noch allseitige Bedeutung gewinnen. Der Stil des Directoire und des Empires kommt der Antike mit Willen noch viel näher als die älteren Versuche, antikes Leben neu zu erwecken. Konnte doch ein scharfsinniger Beobachter wie Friedrich Schlegel meinen, die Kleidung der Frau, die durch das Directoire zur Mode wurde, habe die Frau mit einmal sogar in den Stand der Unschuld und in den Schoß der Natur zurückgeführt. Er dachte wohl an die Zeiten Homers, an die Anfänge griechischen Lebens. Um 1830 ist das alles längst vergessen. Das Goldene Zeitalter wird nicht länger in der Antike gesucht, sondern im Altheimischen. Wo immer Wiedergeburt der Antike angebahnt worden

war, hatte man das Persönliche und Eigenwillige, das im einzelnen Volk waltet, einem überindividuellen Ideal untergeordnet. Nun will dies Persönliche der Völker sich allein durchsetzen. Sobald die Antike nicht mehr als das allein Seligmachende galt, griff die längst geübte Gewohnheit, sich an Vorbilder aus der Vergangenheit zu halten, zu den unzähligen Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst, die in Gegensatz zu Griechenland und Rom standen. Das 19. Jahrhundert sucht neue Anschlüsse und entzieht sich am unbedingtesten der Antike; übrig bleibt ein auf das eigene Volk beschränkter Historismus.

Auf politischem wie gesellschaftlichem Gebiet entwickeln sich gleich starke Gegensätze in dieser Zeitspanne. Als Goethe zu veröffentlichen beginnt, sind Rousseaus Befreiungsgedanken auf dem Weg – und bahnen der Französischen Revolution den Weg. In Napoleons Schicksal sah die Welt zuerst die höchste Steigerung der Rousseauschen Gedanken verwirklicht, dann ihren Zusammenbruch dank einer neuen Form der Autokratie, und endlich auch den Niedergang dieser neuen Form. Zwei Wege standen offen: entweder nahm man die Gedanken der Französischen Revolution und mit ihnen auch die Rousseaus wieder auf, oder aber man entschied sich, die Schritte noch weiter zurückzulenken und zu neuem Leben zu erwecken, was vor dem 18. Jahrhundert und vor der Aufklärung bestanden hatte. In einem rationalistischen Zeitalter kam Rousseaus Werk einer Offenbarung gleich, weil seine Kernbegriffe »Natur«, »Herz«, »Liebe« und »Bekenntnis« eine ganz neue Weltansicht ermöglichten und einer Gefühlsentfesselung gleichkamen, die der Romantik unmittelbar den Weg bahnten. Aus einem starken Kulturpessimismus heraus predigte er die Rückkehr zur Natur, die nun in ihr Eigenrecht eingesetzt wurde, und, da er sie nicht mehr als mechanisches Vernunftgesetz deutete, konnte sie zum sympathisierenden Spiegel der menschlichen Seele werden, zur Vertrauten des Dichters, der in der Seelenlandschaft der guten Natur seine Liebesgefühle aussprach und dort mit einem Gott kommunizierte, der nichts mehr mit dem Gott der Institutionen zu tun hat: »Naturreligion« lautete das Schlagwort. Das Herz wird auch zum Zentrum der neuen Religion der Liebe und Liebesleidenschaft, die in der Gesellschaft einen Platz verlangen. Mit Rousseau setzt sich die Auffassung durch, daß die Liebe von ganzem Herzen und nicht von der Gesellschaftskonvention diktiert werden müsse. Seine »Confessions« enthüllen schließlich auf exemplarische Weise ein fühlendes Ich, das zum Kernbegriff aller folgenden Bekenntnis- und Erlebnisdichtung wurde.

Auf deutschem Gebiet sind sich die beiden gegnerischen Parteien zumindest im wesentlichen einig in dem Streben nach einem Einheitsstaat, wenn auch unter verschiedenen philosophischen Vorzeichen. Die Neigung, den Blick von der Gegenwart auf die Vergangenheit zurückzuschwenken, nicht zur goldenen Zeit der Antike, sondern zur goldenen Zeit des Mittelalters, kündigt sich schon im Sturm und Drang an und findet in der Romantik höchste Erfüllung. Nicht zuletzt wurde die Reformation als jenes einschneidende Ereignis empfunden, das die »uneine« Zeit eingeleitet hatte. Der »Sündenfall« Reformation wird als Triumph einer emanzipierten Subjektivität über die alteuropäische Glaubenseinheit, des Wissens über die Poesie und zugleich

als Präfiguration der Revolution interpretiert.

Wackenroder ist es, der als erster die Verklärung des Mittelalters verficht. Von ihm geht aus, was später nicht bloß als Wesenszug deutscher, sondern auch ausländischer Romantik empfunden werden sollte: die Wendung zurück zu einer schönen Vergangenheit der Heimat. Novalis folgte diesem Ruf. Um 1800 beginnen in den Äußerungen der Brüder Schlegel das Mittelalter und seine Erforschung sich stärker und stärker vorzudrängen. Nicht nur das Mittelalter schlechthin, vielmehr das deutsche Mittelalter, deutsches altheimisches Wesen gilt für den rechten Ausdruck einer vergangenen goldenen Zeit, in der man das Naturhafte organisch gesichert sah. Die Romantiker hatten kosmopolitisch begonnen; seit etwa 1800 engen sie sich mehr und mehr auf das Vaterland ein. Das naturphilosophische Lager der Romantik geht von der Annahme aus, daß dieses Alte und Altheimische, auf dessen Boden das Vaterland sich einst geschichtlich gebildet hat, den Wert eines fest in seinem Mittelpunkt ruhenden Organismus besitzt.

In der Spätzeit Goethes wird die gesamte Dichtung der Kulturvölker Europas »romantisch«, nicht zuletzt dank des Bedürfnisses, die Vergangenheit der Heimat zu verklären. Die altheimischen Zustände sah man in der letzten großen, einheitlichen Epoche vor der Aufklärung verwirklicht, dem deutschen Mittelalter. Man geht daran, dieses »Altheimische« zurückzugewinnen und das Heimatgefühl zur Voraussetzung auch in der Politik zu machen. Die Romantik kämpft für die alte deutsche Kunst und möchte die neue ihr anpassen, ganz wie der junge Goethe, als er das Straßburger Münster feierte. Volkslieder und Volksbücher sind schon den Stürmern und Drängern lieb, die volkstümliche Mythologie spielt schon von 1770 an eine wichtige Rolle; war doch der Sturm und Drang der erste große und wuchtige Vorstoß gegen die Aufklärung, die sich ihrerseits selbst gegen ihre Vorgänger gekehrt hatte.

Wieder bedeutet es einen der großen Gegensätze, daß die deutsche Philosophie um 1770 den Materialismus der Franzosen siegreich widerlegte, und daß um 1830 gerade die Deutschen vom Idealismus abkehren und dem Materialismus auch in der Heimat die Türen öffnen. Die philosophische Bewegung der Romantik ließ die Natur in einem neuen Licht erscheinen. Einerseits erstehen die »Scholastiker«, »mystische Subtilisten«, die aus logischen Atomen ihr Weltall bauen und die Natur vernichten, um ein »Gedankenkunststück«, ein »unendliches Automat« an deren Stelle zu setzen, andererseits »Dichter«, »mystische Makrologen«, die »Regel und feste Gestalt« hassen, denen die Natur ein »wildes, gewalttätiges Leben« ist. Während die einen den anderen Inkonsequenz vorwerfen, bezichtigen diese letztere der phantastischen Schwärmerei.

Heine übernimmt in seinen politischen Kampfjahren, in seiner ersten Pariser Zeit, Grundsätze des neuen Materialismus und verketzert Schelling und sein Gefolge, die ihrerseits der romantischen Staatslehre die Unterlagen geboten hatten. Dabei beruft sich Heine auf Fichte, der dem Materialismus gewiß noch ferner stand als Schelling. Fichte ist unbedingtester Verfechter des Geistes, ist fast naturfremd, wäh-

rend in Schelling die idealistische Philosophie mit Natur und Naturwissenschaft in enge Fühlung tritt. Für Fichte ist die Natur, die er als ein organisches Ganzes sieht, ein objektives Vernunftprodukt gegenüber den Vorstellungen der Individuen. Schelling wagte sich daran, die Natur als objektives System der Vernunft zu konstruieren.³⁴⁴ Sie wurde als zusammenhängendes System von Kraftwirkungen beschrieben, dessen Ziel die Erfüllung des Vernunftgebotes sei. Schellings Naturphilosophie gelangt auf diesem Weg zu der Formel, daß die Natur das werdende Ich sei. Schelling ist es, der das kommende Jahrhundert der Naturwissenschaft ankündigt, das sich späterhin mit dem Materialismus gut arrangieren konnte; war doch der Ton nicht von vornherein auf den Geist, sondern auf die Natur gelegt. Schelling bog fortschreitend immer mehr dem Irrationalismus zu. Er kam damit in Widerspruch zu einer naturwissenschaftlichen Auffassung der Welt, die sich mehr und mehr auf den Verstand stützte.³⁴⁵ So trug die irrationalistische Welle, die früh im 19. Jahrhundert einsetzt, das Weltbild dieses Jahrhunderts nicht minder weg von der Höhe der deutschen idealistischen Philosophie als etwa die kurz später beginnende materialistische Bewegung.

Schon bei Hamann, auch bei Herder kam die Freude am sinnenhaften Erleben der Welt – die Augen zu öffnen und die Natur nachzuahmen war das große Ziel der Romantik – dem Materialismus der Franzosen entgegen. Irrationalismus und Materialismus waren nahe daran, sich auf deutschem Boden zu verbinden. Allein der Irrationalismus Hamanns und Herders sieht in der Sinnenwelt zu unbedingt etwas göttlich Durchgeistigtes, als daß der Materialismus wirklich durchgedrungen wäre. Vielmehr führte der Irrationalismus jetzt durch, was von Shaftesbury schon innerhalb des Umkreises der Aufklärung vorgetragen worden war: Die Idee, daß das Weltall ein gottdurchgeistigter Organismus sei und daß in diesem Organismus jede Einzelercheinung abermals einen Organismus darstelle, wurde nun zur festen Überzeugung: Jeder Mikroorganismus trage in sich die Gesetze des Makrokosmos, ein inneres Gesetz lebe sich im Makrokosmos wie im Mikrokosmos aus. Plotin ist Voraussetzung solcher Weltanschauung.

Goethe und Herder arbeiten den Begriff des Organismus immer klarer heraus. Die Philosophie auf dem Weg vom Sturm und Drang zum Klassizismus leitet weiter zur Weltanschauung der Romantik. Zwei Richtungen heben sich deutlich heraus: stärkere Betonung des geistigen auf der einen Seite, innige Verwandtschaft mit der Natur auf der anderen, dort Schiller, hier Goethe und Herder. Weiter ging es zur Erwägung allerschwerster Fragen: Die Entwicklungsgeschichte des Menschen sollte ergründet werden. Wenn immer Schelling, Baader oder Novalis sich in das »Unbewußte«, sprich in die Vergangenheit vertieften, geschah das nicht zuletzt aus dem Grund, durch diese Pforte auch in das Innere der Natur vorzudringen und sie umso klarer zu erkennen. Die einen suchten die Seele der Welt draußen in der Natur, andere wagten den Weg durch die innere Natur nach der äußeren.

Herder und Goethe unternahmen dies Wagnis. Spinoza und Shaftesbury hatten schon nahegelegt, die ganze Natur und den Menschen als einen einheitlichen Zu-

sammenhang zu denken, in dem sich das göttliche Wesen darstelle. Hand in Hand mit Herder hatte Goethe sich solche Naturdeutung erobert. Er trieb empirische Wissenschaft in diesem Sinn, im Dienst der Anschauung einer Lebenseinheit der Natur. So gemeint war sein Versuch, einen Typus der Pflanze festzustellen, der sich in allen Pflanzen auswirke, und einen Tiertypus, dessen Schädelbildung auf der Entwicklung der Wirbelknochen beruhe, also die Urpflanze und das Urtier zu erforschen. Auf biologische Entwicklungsreihen zielte er dabei nicht. Später, allerdings unabhängig von Goethe, verfocht Oken sogar die Ansicht, der ganze Mensch sei überhaupt nur ein Wirbelbein. Nicht bloß auf philosophische Spekulationen wie Oken stützten sich der Engländer Erasmus Darwin und die Franzosen Lamarck und Geoffroy Saint-Hilaire, als sie nachzuweisen suchten, die jetzigen Arten der Organismen hätten die Form ihrer Ureltern nicht unverändert festgehalten, sondern sie in langer Zeit gewandelt. An diese Forscher knüpfte um die Mitte des Jahrhunderts Charles Darwin, Enkel von Erasmus, an.

Schelling war mit Goethes und Herders Anschauungen früh auf Umwegen bekannt geworden. Mehr und mehr drang er in das Naturbild Goethes ein. Seine Naturphilosophie sagt sich gleichfalls von einer mechanischen Naturerklärung los und ist ebenso morphologisch gedacht, nicht im Sinn zeitlicher Kausalität. Nicht, ob eine Art aus der anderen entstanden, nur ob die eine Art Vorstufe der Leistung der anderen ist, fragt er.

Im Sinne des Organismus begann man, die Entwicklung des Geistes nicht auf einen einzelnen, sondern auf das Kollektiv zurückzuführen, in der Weltgeschichte stellte man nicht die Wirkung großer Persönlichkeiten, sondern des Volksgestes fest. Fichte bahnt solche Wendung vom Individualismus des 18. Jahrhunderts zum Kollektivismus des 19. Jahrhunderts an, bei Hegel steigt sie in metaphysische Höhen. Schelling und die um ihn dienen der Wandlung um so entschiedener, weil sie sich auf Herders Geschichtsphilosophie stützen, die innerhalb der deutschen Wissenschaft zum erstenmal historisch die Bedeutung der einzelnen Völker zu erfassen sucht. Das Werk des Individualismus enthüllt sich als etwas Rationales und darum als etwas Vergänglicheres, das Naturhaft-Irrationale eines Volkes schafft nach solcher Auffassung allein organisch Gesichertes. Von Herder geht auch die Anwendung des Begriffes »Volkgeist« auf Ästhetisches über, und da zunächst auf die Dichtung. Herders geistiger Führer Hamann erklärte, Poesie sei nicht das Werk später Kultur, sondern die Muttersprache des Menschengeschlechts; schon er hatte nicht in dem einzelnen, sondern in dem Kollektivum Volk die eigentliche Voraussetzung echter Dichtung anerkannt. Herder konnte nicht genug die Vorzüge solcher »Naturpoesie« preisen.

Das führte um 1810 zu der begeisterten Ansicht – Jakob Grimm ist ihr unbedingtester Verfechter –, daß wahrhaft große Werke der Dichtung nicht von einem einzelnen Schöpfer stammen, sondern daß mindestens Epik nur sich selbst zu dichten vermöge, daß in ihr unwillkürlich laut werde, was ein Volk durchziehe. Darum bedeutet für Jakob Grimm das Nibelungenlied »echtere« Dichtung als Goethes Schaffen.

Mochten solchen Gedanken anfangs auch nächste Genossen Grimms, wie Achim von Arnim, widersprechen, auf dem Gebiet der Gesellschaftswissenschaft, der Politik und des Rechts gewann der Begriff des »Volksgestes« um so unterschiedener Anerkennung. Bekantester Gewährsmann ist Clemens Brentanos Schwager Friedrich von Savigny: Er sprach 1814 seinem Zeitalter den Beruf der Gesetzgebung ab, weil es nur Verstandesarbeit des Einzelnen und nicht die organisch gesicherte, im Gang der Geschichte sich ausbildende Wirkung des Volksgestes für diesen Zweck einzusetzen hätte; das Recht wachse wie Sprache, Glaube, Sitte, geistiges Vermögen mit den Völkern. Selten hat ein Zeitalter eine solche Fülle groß gedachter und allseitig ausgebildeter Systeme der philosophischen Weltanschauung erdacht.

Die Dichtung an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, von 1790 bis 1830, ist geprägt von der großen Polarität von Klassik und Romantik.

Die großen Dokumente der klassisch-romantischen Literaturtheorie begründen ihren Versuch einer ästhetischen Revolution im Zusammenhang mit einer universellen Zeitdiagnostik und Zeitkritik. Sie gipfelten in der Feststellung, daß die Gegenwart poesiefeindlich sei, daß in ihr die Prosa über die Poesie, der Verstand über die Sinnlichkeit und damit über die Natur und die Wissenschaft über die Kunst dominiere. Die umfassendste Bedingung aber sei, so lautet der Befund, daß die Reflexion die Kunst als den Anwalt von Natur, Sinnlichkeit und Erfahrungsunmittelbarkeit zurückgedrängt und damit ihre Existenz in Frage gestellt habe. Die Kunst den Bedingungen der transzendentalen Reflexion zu unterwerfen, um allein so vor dem Forum des »philosophischen Zeitalters«, wie Schiller es nannte, bestehen zu können, war nur möglich durch den gleichzeitigen Rückgriff auf eine Kunstpraxis, die der gegenwärtigen und künftigen Dichtung jene ästhetischen Ideale vermittelte. Die klassisch-romantische Literaturtheorie fand sie in der Antike, und erst in der dialektischen Vermittlung der durch die Gegenwart erzwungenen Reflexionsbestimmtheit mit der antiken Literatur vorhandenen Naturbestimmtheit gewinnt die Theorie der modernen Literatur ihre geschichtsphilosophisch untermauerte Zielvorstellung.

Diesen Vermittlungsversuch zwischen Antike und Moderne haben Friedrich Schlegel und Schiller in ihren fast gleichzeitig geschriebenen und veröffentlichten Arbeiten »Über das Studium der griechischen Poesie« und »Über naive und sentimentalische Dichtung« (1795/96) unternommen. In beiden Texten wird die durch ein Übergewicht der Reflexion charakterisierte moderne Literatur mit der zur »natürlichen« Norm erklärten griechischen Dichtung konfrontiert, mit dem Ziel, die Legitimität einer unter den »künstlichen« Bedingungen der Moderne stehenden Literatur vor dem Forum der in der Antike verwirklichten höchsten Naturform der Dichtung zu rechtfertigen. Was den antiken Dichtungen kraft ihrer Naturbestimmtheit oder der sie fundierenden natürlichen Bildung möglich war, muß die moderne Literatur durch eine theoriegeleitete »ästhetische Gesetzgebung« (Friedrich Schlegel) oder durch ein von der Natur abstrahierendes Verfahren der »Idealisierung« (Schiller) zu erreichen suchen.³⁴⁶

Grundvoraussetzung der neuen Funktionsbestimmung der Literatur in der klas-

sisch-romantischen Literaturtheorie ist ihre Einsetzung in den Status von Autonomie, ihre Lossprechung von aller heteronomen Zweckbestimmung. Die Theorie der Romantik übernimmt diese Autonomievorstellung und steigert sie unter dem Einfluß Fichtes zur selbstherrlichen Souveränitätserklärung von Phantasie und Einbildungskraft. Für Schelling wird die Kunst der »Schlüssel der Philosophie«, indem er im »System des transcendentalen Idealismus« (1800) die Einbildungskraft als die höchste, der Philosophie und der Kunst gemeinsame Tätigkeit erklärt und daraus ableitet, »daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie sei, welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produzieren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten. Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß.«³⁴⁷

Mit der die Autonomieforderung überhöhenden Absolutsetzung der Kunst korrespondiert die Wiedereinsetzung des Dichters als Seher und Prophet, wie sie vor allem Novalis in seinen theoretischen Schriften und in seinen Dichtungen vollzieht. Der Dichter erhält bei Novalis den messianischen Auftrag, Wiederhersteller eines Goldenen Zeitalters zu sein, eines Reiches der Poesie, in dem alles Getrennte zur Einheit, alles Äußere verinnerlicht und alles Innerliche zur sichtbaren Erscheinung gebracht werden soll. Die »Weltmission der Poesie« trägt bei Novalis unverkennbar religiöse Züge. Bereits Wackenroder hatte in seinen »Herzenergießungen« Kunstproduktion und -rezeption in Analogie zu religiösen Erfahrungen beschrieben und gefeiert. Neben Novalis und Wackenroder gewinnen die Reden »Über die Religion« (1799) von Friedrich Schleiermacher, dem Kreis der Frühromantiker eng verbunden und als Mitarbeiter am »Athenäum« an der romantischen Theoriebildung unmittelbar beteiligt, für eine religiös fundierte Funktionsbestimmung der Poesie nach 1800 an Bedeutung. In Friedrich Schlegels Gemäldebeschreibungen in der Zeitschrift »Europa« ist die Verbindung von Kunst und Religion in bewußter polemischer Abgrenzung gegen das klassizistische Programm der »Propyläen« zur Theorie einer religiösen und zugleich nationalen Kunst weiterentwickelt worden. Die Bindung der Kunst an die Religion stellte sie aber erneut unter heteronome Bedingungen. Der Zusammenbruch des alten Reiches nach der Niederlage Preußens 1806 in der Schlacht bei Jena und Auerstedt brachte im Selbstverständnis der Romantiker die Bestätigung einer in der Theorie bereits zuvor vollzogenen Abkehr von einer ästhetischen Lebens- und Weltauffassung. Der an den Begriffen Schönheit und Spiel orientierten frühklassischen und frühromantischen Auffassung von Kunst wurde jetzt eine Poetik des Herzens, des Mitleids, des Schmerzes und der Sehnsucht nach dem Ewigen und Unendlichen entgegengesetzt, die den Bedürfnissen der nach 1806 einsetzenden vaterländischen und religiösen Restauration entsprach.

Kernstück der frühromantischen Literaturtheorie sind die beiden Fragmentsamm-

lungen Friedrich Schlegels, die »Kritischen Fragmente« (1797) und die »Fragmente« (1798), und sein »Gespräch über die Poesie«. In diesen Texten wird das im Studiumsaufsatz noch ungelöste Problem einer Zielbestimmung der modernen Poesie, die der in der Antike erreichten höchsten ästhetischen Norm entsprechen und gleichwohl ihren eigenen »künstlichen« Gesetzen entsprechen soll, durch den programmatischen Entwurf einer romantischen Poesie beantwortet, die das berühmte 116. »Athenäum«-Fragment als »progressive Universalpoesie« definiert. Darin hat Friedrich Schlegel das Muster aller Erkenntnis und geistigen Tätigkeit als eine spezifische Bewegung des Menschen gedeutet: »Darum geht der Mensch, sicher sich selbst immer wieder zu finden, immer von neuem aus sich heraus, um die Ergänzung seines innersten Wesens in der Tiefe eines fremden zu suchen und zu finden.«³⁴⁸ Dieser jungen Generation sind zum erstenmal das Leben des Geistes und dessen noch im Dunkel liegenden Zusammenhänge ein Gegenstand der Aufmerksamkeit und der Reflexion geworden: Nach dem »cogito ergo sum« war das romantische »vivo ergo sum« ein fruchtbarer Ansatz, das Leben in seinen vielfältigen, unerforschten Phänomenen zu entdecken, die Natur mit geistigem Leben zu erfüllen, die Welt als ein großes Schauspiel wimmelnden Lebens anzuschauen und selbst die Geschichte als gelebtes Leben wiederzuerwecken.

Dieses Prinzip, daß alles, was ist, nicht allein durch seine Formen oder Erscheinungen bestimmt werden kann, sondern besser durch seine geheimen Regungen und Strukturen, liegt der Entdeckung der sogenannten »inneren Form« zugrunde. Das meinte eine gesteigerte Aufmerksamkeit auf die unmerklichen Prozesse und Veränderungen, die zum Phänomen des Lebendigen gehören. Diese neue Sensibilität äußerte sich schon bald als Kritik am Rationalismus der Aufklärung. Wenn man unter Rationalismus das Prinzip versteht, daß alles meßbar und bestimmbar sein muß, dann ist die innere Form das Prinzip, daß alles Lebendige nicht durch Maß und Gewicht auszumessen und überhaupt nicht zu quantifizieren ist. Die Romantiker gingen sowohl davon aus, daß es prinzipiell Bereiche gebe, die dem rationalen Zugang verschlossen seien, wie das Leben der Seele, die Existenz Gottes, die Gemütsregungen überhaupt, als auch davon, daß die rationale Aufklärung über die Natur, den Menschen, die Geschichte, die Kunst, die Sittlichkeit usw. unzulänglich geblieben sei und deshalb durch eine nicht-rationale neue »Aufschlüsselung« ergänzt werden müsse. Diese Ergänzung erscheint als eine Art »Überrationalismus« (Friedrich Schlegel), als »die poetische Wendung vom Besitz zur Sehnsucht« (August Wilhelm Schlegel), als eine »neue Bedürftigkeit des Menschen nach Ahnung und Offenbarung« (Novalis), als »poetischer Illusionismus« (Brentano), als das »dunkle Weh der Schöpfung« (Eichendorff), selbst als »das Leiden an der Zeit« (Heine).

Die im Studiumsaufsatz noch weithin negative Einschätzung der normsprenghenden modernen Literatur wird jetzt, 1797, verabschiedet zugunsten einer Umwertung, die terminologisch durch die Ersetzung des Adjektivs »modern« durch »romantisch« vollzogen wird. Schlegel knüpft dabei an die vieldeutige Begriffsgeschichte von »Romantisch« im 18. Jahrhundert – zur Kennzeichnung einer in den

Tochtersprachen des Lateinischen geschriebenen, nicht-klassischen Literatur – an, die im Roman und in der Liebesromanze ihre eigentliche Ausprägung erfahren hatte. Der Roman wird in der Frühromantik zum Paradigma einer modernen Literaturtheorie, die als »romantisch« sich auch terminologisch ihre Eigenständigkeit gegenüber dem Normanspruch der Antike zu sichern suchte. Schlegel führte die kopernikanische Wende in der Theorie der Dichtarten herbei, indem er das Dogma von der Trennung und Reinheit der Dichtarten verabschiedet. Sie bestand mit einem Wort in der Erkenntnis, daß sich die dichterischen Darstellungsformen, nachdem sie aus den fest umrissenen Gattungen der Klassik herausgetreten waren, im Spielraum unendlicher Möglichkeiten vervielfältigen, unendlicher Umbildung fähig wurden und es letztlich unendlich viele Dichtarten geben könne.

So konstituiert sich nach 1800 eine Theorie der romantischen Literatur, die das Antike als aufgehobenes Moment einer künftigen Literatur preisgibt. Diese Verabschiedung bedeutete zugleich die Absage an das emanzipatorisch-politische Moment ihrer Rezeption im Zeichen der Französischen Revolution, war Ausdruck eines gegenrevolutionären Bewußtseins, das dem republikanischen Ideal der antiken Polis das hierarchisch-ständischen gegliederte, feudale Mittelalter als Gegenbild gegenüberstellte. Wackenroders »Herzensergießungen«, von Hardenbergs Aufsatz »Die Christenheit oder Europa« (1799), sein Roman »Heinrich von Ofterdingen« und Ludwig Tiecks Einleitung zu den »Altdeutschen Minneliedern« (1803) präludierten den ästhetisch-politischen Paradigmawechsel, wie er sich theoretisch für den Bereich der Dichtung in August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen und für den Bereich der bildenden Kunst in Friedrich Schlegels kunstgeschichtlichen Aufsätzen seit 1803 dokumentiert.

Die romantische Mittelalterrezeption im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts war gesteuert von dem Wunsch einer Restitution des christlich-ritterlichen Tugendsystems, in dem die Zentralwerte der Ehre, des Patriotismus, der Liebe, der Leidenschaft und der kriegerischen Tapferkeit zur ästhetischen Phantasmagorie eines neuen heroisch-poetischen Weltzustandes sich vereinigten, eine bewußte Antithese zur als Verfallsgeschichte gedeuteten unheroisch-prosaischen Gegenwart.

Die wortgewaltigste Ausprägung hat der romantische Mittelalterkult bei Joseph Görres gefunden. Das Nachwort zu seiner Sammlung der »Teutschen Volksbücher« (1807) feiert das Mittelalter als die »Jugendepoche der modernen europäischen Geschichte«, als den »neuen Garten Eden der Poesie, das Eden der Romantik«, dessen lebensstrotzende Kraft der Dekadenz der Gegenwart entgegengesetzt wird.

Es ist das Verdienst der Brüder Schlegel, als erste eine Geschichte der europäischen Literatur in ihrem universellen Zusammenhang begründet zu haben. So hat die romantische Literaturgeschichte, im Verein mit der romantischen Übersetzungstätigkeit, das Fundament geschaffen für das, was der alte Goethe »Weltliteratur« genannt und der bornierten Fixierung auf »Nationalliteratur« entgegengestellt hat. Dennoch konnte sich das spätere 19. Jahrhundert und die durch die Brüder Grimm begründete germanische Philologie in der erneuten Hinwendung

zur nationalen Überlieferung wiederum auf Friedrich Schlegel berufen, der in der ersten seiner Wiener Vorlesungen über die »Geschichte der alten und neuen Literatur« auf die zentrale Bedeutung der »National-Erinnerungen« verweist, »welche zu erhalten und zu verherrlichen das vorzüglichste Geschäft der Dichtkunst ist.«³⁴⁹ Die Historisierung der romantischen Literaturtheorie, wie sie die romantische Literaturgeschichtsschreibung vornimmt, findet schließlich einen Ausdruck im Rückgriff auf die sogenannte »Volks poesie«. In seiner Bürger-Rezension von 1791, dem frühesten Dokument seiner klassischen Ästhetik, hatte Schiller bereits die Problematik einer Anknüpfung an die Volks poesie im Zeitalter der Reflexion und der Philosophie unmißverständlich zum Ausdruck gebracht. Der Forderung, daß nur durch »die Größe seiner Kunst« der Dichter imstande sei, den »ungeheuren Abstand« zwischen der ungebildeten und der gebildeten Klasse aufzuheben, wurden die auf Popularität und Volkstümlichkeit zielenden Gedichte Bürgers geopfert.

Auch Goethe, der als Schüler Herders in seiner Straßburger Zeit Volkslieder im Elsaß gesammelt und im Volksliedton gedichtet hatte, paßte sich unter den neuen Schaffensbedingungen des Weimarer Hofes dem veränderten Rezeptionshorizont der höfischen Gesellschaft an und orientierte sich im hochklassischen Jahrzehnt vorrangig am gebildeten Teil der Nation. Die Kluft, die die klassische und frühromantische Literaturtheorie und -praxis zwischen Gebildeten und Ungebildeten aufgerissen hatte, versuchte die Heidelberger Romantik, gekennzeichnet durch eine entschiedene Renaivisierung, zu überbrücken.

Die beiden wichtigsten theoretischen Zeugnisse der Volkslied-Programmatik der Heidelberger Romantik sind Achim von Arnims 1805 in Reichardts »Berlinerischer Musikalischer Zeitung« erschienene Abhandlung »Von Volksliedern« und Joseph Görres Einleitung zu den »Teutschen Volksbüchern«. Arnims Beitrag kann als Prolegomenon zu seiner gemeinsam mit Clemens Brentano herausgegebenen Liedersammlung »Des Knaben Wunderhorn« (1805-1808) gelesen werden, der als Anhang zum ersten Band wiederabgedruckt wurde. Das Volkslied-Programm von Arnim und Görres ist nicht nur Rechtfertigung der eigenen Sammlertätigkeit, die einer lange verschütteten und von der etablierten literarischen Öffentlichkeit wenig beachteten Tradition der vermeintlichen Unterschichten Aufmerksamkeit und Anerkennung verschaffen wollte; es nimmt vielmehr direkt Stellung zu entscheidenden Fragen und Problemen, die zur Bildung einer klassisch-romantischen Literaturtheorie in den neunziger Jahren geführt hatten, und versucht, sie auf eine radikal neue Weise zu beantworten.

Auch Arnim und Görres teilen die negative Zeitdiagnostik, die den Entwürfen der klassisch-romantischen Literaturtheorie zugrunde lag. Auch für sie ist die Signatur der Gegenwart die Verfallsgeschichte einer in Klassen und widerstreitenden Interessen zerfallenden Gesellschaft, die gänzlich unfähig der Poesie und unentschieden in ihrem Geschmack geworden sei, wie Arnim bemängelte. Die Möglichkeit, die Ablehnung der Poesie zu überwinden, werden jetzt im Rückgriff auf jene verschütteten Manifestationen von Poesie gesucht, die als Volksüberlieferungen

aus der Vergangenheit in die Gegenwart noch hineinragen. Im Lichte dieser Überlegungen, die dem Erbe Herders verpflichtet sind und es weiterführen, sind die geschichtsphilosophischen Theorieentwürfe der neunziger Jahre, die die Utopie einer neuen modernen Literatur als Synthesis von Gegensätzen formuliert hatten, gegenstandslos geworden. Das Programm der Volkspoesie hatte die »Querelle des Anciens et des Modernes« hinter sich gelassen, indem sie einen neuen archimedischen Punkt der Erneuerung der Literatur gefunden zu haben glaubt: den Rückgriff auf das verschüttete Poesiepotential der Volksdichtung, einer Volkspoesie, in der nicht nur die theoretischen Gegensätze überwunden sind, sondern auch der Klassenantagonismus der nachrevolutionären Gesellschaft im Begriff des Volksgeistes versöhnt und aufgehoben ist.

Der Entgegensetzung von »Volkspoesie« und hochliterarischer »Kunstpoesie« entspricht in den seit 1808 veröffentlichten Abhandlungen von Jakob und Wilhelm Grimm die Unterscheidung zwischen »Naturpoesie« und »Kunstpoesie«. In seinem Briefwechsel mit Jakob Grimm aus dem Jahre 1811 erhob Arnim, sein eigenes Verfahren der Bearbeitung der Volkslieder in »Des Knaben Wunderhorn« verteidigend, gegen diese Unterscheidung heftigen Einspruch, indem er daran festhielt, daß auch in der Naturpoesie Kunstabsicht walte; zudem sei die Kunstpoesie von Natur aus mit dem Makel des Abgeleiteten und der Dekadenz behaftet. Goethe selbst, der einst der Entdeckung der Volkspoesie den Weg hatte bereiten helfen, blieb allerdings in seinen theoretischen Äußerungen frei von jeder ideologischen Überschätzung des Volkes und der romantisch-messianischen Hoffnung, der Kunstpoesie durch Volkspoesie wieder auf die Beine zu helfen. »Denn eigentlich gibt es nur eine Dichtung«, so Goethe 1826 in seiner Schrift »Über Kunst und Altertum«, »die echte, sie gehört weder dem Volk noch dem Adel, weder dem König noch dem Bauer; wer sich als wahrer Mensch fühlt, wird sie ausüben; sie tritt unter dem einfachen, ja rohen Volke unwiderstehlich hervor, ist aber auch gebildeten, ja hochgebildeten Nationen nicht versagt.«³⁵⁰

Da das Romantische zunächst vielmehr als ein Teil eines umfassenderen literarischen Programms verstanden wurde, das mit den Merkmalen des Abenteuerlichen, Phantastischen und Exotischen, kurz mit allem Romanhaften, identifiziert wurde, wurde der Begriff zunächst mit den Phänomenen der Landschaft (»wild Romantic Tales«), des Gefühls (»amour romanesque«) oder des exzentrischen Verhaltens (»romantischer Charakter«) in Zusammenhang gebracht.

Zwei Grundbedeutungen umschlossen sich mit diesem Begriff: Zum einen wurden damit auf typologisierende Weise ungewöhnliche, vom klassizistischen Geschmack abgelehnte Stilmerkmale benannt, die hauptsächlich in der als »Romanzen« bezeichneten Literaturgattung erschienen; zum anderen wurde der Begriff auf eine Epoche der europäischen Literaturgeschichte, nämlich auf die Dichtung des Mittelalters und der Renaissance, genauer auf Autoren wie Dante, Ariosto, Tasso, Cervantes und Shakespeare angewandt, die diesen phantastischen, unklassizistischen Stil zum Ausdruck brachten. Das Wort hatte mit Literaturen zu tun, von denen Boileau

in seiner »Art poétique« von 1674 ziemlich herablassend als von »delà les Pirenées« herrührend, im absurd Wunderbaren schwelgend oder die »éclatante folie« der Italiener, die »petitesses« der »Heros des Roman« ausdrückend, gesprochen hatte.

Der große Umschwung in der Geschichte des Begriffs des Romantischen, wie er in den letzten Jahren des ausgehenden 18. Jahrhunderts zuerst in Deutschland bemerkbar wurde, bestand darin, daß jetzt das Vorhandensein einer autonomen, genuin neben der Klassik bestehenden Literaturtradition Europas ins Bewußtsein trat und das Wort nun auch im positiven Sinne als kritischer Terminus verwandt wurde. Friedrich Schlegel faßte unter dem Romantik-Begriff alle »sentimentalen Stoffe in einer phantastischen Form«, die er bei den älteren Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italienischen Poesie, in »jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst herkommt«, verwirklicht fand. August Wilhelm Schlegel verwandte den Begriff im Anschluß an seinen Bruder und bezog ihn auf die Werke der »neueuropäischen Völker«, genauer auf die literarischen Werke von Dante, Ariosto, Tasso, Camões, Calderón und Shakespeare, die er die »großen Lieblingsdichter« der modernen europäischen Nationen nannte. Diese Autoren hatten für ihn einen dichterischen Stil begründet, der in einem deutlichen Kontrast zur klassischen Dichtkunst stand und sich vornehmlich aus den Quellen des mittelalterlichen Rittertums, der Liebe, Ehre und der christlichen Religion herleitete. Von hier drang der neugeprägte Terminus in die europäische Literaturkritik des frühen 19. Jahrhunderts ein. Schon bald hatte das neue literarische Programm die zukunftsbezogene Botschaft, daß die von der Kritik bislang zurückgewiesenen Vorzüge der romantischen Dichtung für eine noch bevorstehende Aufgabe fruchtbar gemacht werden sollten.

Die Schriften der Brüder Schlegel leiteten den europäischen Begriff der Romantik ein und brachten das Programm der neuen Literaturbewegung erstmals umfassend zum Ausdruck. Die Vermittlung zwischen den antagonistischen Kunststilen des Klassischen und Romantischen und die daraus resultierende dichterische Aufgabe der Zukunft aus ihrer Synthese ist die eigentliche Leitidee in August Wilhelm Schlegels epochenmachenden »Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur« von 1809 bis 1811, die man die »Botschaft der deutschen Romantik an Europa« genannt hat. Hier bezieht sich der Begriff der Klassik auf die griechisch-römische Antike, der der Romantik aber auf die nachmittelalterliche moderne Literatur, sofern sie sich von der klassizistischen Tradition unabhängig entwickelt hatte. Die neue Aufgabe sei nicht die bloße leidende Wiederholung des griechischen oder französischen, des spanischen oder englischen Theaters, sondern vielmehr suche man eine Form, »welche das wahrhaft Poetische aller jener Formen, mit Ausschließung des auf herkömmliche Übereinkunft Gegründeten, in sich enthalte.«³⁵¹ Die »alte und neue« Zeit in ausgewogener Darstellung schildernd, übernimmt Schlegel den von Adam Müller geprägten Begriff der »vermittelnden Kritik«, welcher »den Widerstreit des Geschmacks zwischen Zeitaltern und Nationen auszugleichen und aller echten Poesie und Kunst die gehörige Anerkennung zu verschaffen vermag.«³⁵² Diese zwi-

schen Klassik und Romantik, Antike und Moderne vermittelnde Tendenz drückt sich nicht zuletzt in dem Postulat aus, »die Alten nach Gebühr zu ehren und dennoch die davon gänzlich abweichende Eigentümlichkeit der Neueren anzuerkennen« oder sie bestimmt im Zusammenhang der Erörterung des »romantischen Schauspiels« den berühmten Begriff der »organischen Form«, demzufolge »der unvergängliche, aber gleichsam durch verschiedene Körper wandernde Geist der Poesie, so oft er sich im Menschengeschlecht neu gebiert, aus den Nahrungsstoffen eines veränderten Zeitalters sich auch einen anders gestalteten Leib zubilden muß«. ³⁵³

August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen »Überschöne Literatur und Kunst« (1801-1804) legten die Ideale der neuen Schule noch umfassender dar. Sie behandeln nicht nur das Drama, sondern das ganze Gebiet der schönen Künste, vor allem aber die Dichtkunst. Der Entwurf dieses Kollegs geht von der Vision der Poesie als einer progressiven Einheit hervor. Die Darstellung der Dichtungsgeschichte basiert auf der Idee eines unendlichen Fortschritts im Menschengeschlecht, verbunden mit dem ewigen Streben, sich an etwas Unerreichbares anzunähern.

Erst von ihren Gegnern wurden die Vorkämpfer des neuen literarischen Geschmacks mit jenem Begriff benannt, der bislang zur Charakterisierung bestimmter Stilmerkmale der nachmittelalterlichen, nichtklassischen Literatur gedient hatte und mit dem das Vorhandensein zweier antagonistischer literarischer Traditionen ins Bewußtsein trat. Doch die Bezeichnung, die bald Mode machte, hatte eine herabsetzende Tendenz. Sie karikierte die Anhänger der neuen Literaturtheorie als enthusiastische, unkritische Schwärmer, in der die ursprünglich in diesem Terminus angelegte Note der Exzentrizität wieder auflebte.

In Deutschland machten sich die ersten Ansätze dieses Prozesses bemerkbar, als der Althilologe und Homerübersetzer Johann Heinrich Voß im Jahre 1805 zur Heidelberger Universität kam und dort mit dem von Clemens Brentano, Achim von Arnim, Josef Görres, Friedrich Creuzer u. a. gebildeten Kreis in Berührung trat. Deren Bestrebungen erregten den Verdacht einer kirchlichen, katholischen Reaktion, und Voß machte sich zum Fürsprecher all derer, die die Geistesfreiheit und den Protestantismus in Deutschland bedroht sahen. Das »Morgenblatt für gebildete Stände« diente ihm und seinen Anhängern als Plattform für gezielte Angriffe gegen die »christkatholischen Romantiker« – denn der Gedanke einer »neuen Religion« endigte einzig im katholischen Hafen. Man legte in den Katholizismus alles, was die modernen Menschen seit Friedrich Schlegel und Schleiermacher von der Religion verlangt hatten, und bezog sich dabei nicht auf die Kirche, wie sie in Wirklichkeit war, sondern auf ihre Idee, besonders wie einige mittelalterliche Kirchenlehrer sie auffaßten, und auf die Möglichkeiten ihrer Entwicklung. So wurde der Katholizismus sowohl als die christliche Ur-Religion gesehen, aus der der Protestantismus hervorgegangen war und mit der er sich letztlich wieder vereinigen werde, als auch als Gegensatz zum Protestantismus, der Einzel-Religion, als christliches Heidentum.

Nicht nur die Heidelberger Romantiker, sondern auch die Gruppe um Schlegel wurden hier zum erstenmal unter diesem Namen zusammengefaßt. Die Satiren von

Voß und seiner Gruppe waren von großem Einfluß. Sie haben vor allem dazu beigetragen, den für die deutsche Auffassung charakteristischen Gegensatz von Klassik und Romantik in der verengten Form der Weimarer Klassik und der romantischen Bewegung zu begründen, wobei je nach Standpunkt die Klassik als gesund und die Romantik als krank bzw. die Klassik als heidnisch, beschränkt, und die Romantik als christlich, im reinen Äther schwebend, angesehen wurde. Heinrich Heine schrieb schließlich dreißig Jahre später seine »Romantische Schule«, in der er mit glänzenden Formulierungen die Romantik bei jedem einzelnen ihrer Vertreter als eine ausschließlich an der Vergangenheit orientierte, der Klassik entgegengesetzte und an den realistischen Problemen der Zeit vorbeigehende Episode der deutschen Literatur definierte hatte, die keine zukunftsweisende Bedeutung gehabt habe. Ihre endgültige Überwindung war wegen des mit ihr verbundenen Klerikalismus und ihrer fortschrittsfeindlichen Reaktion sogar eine der zentralen Aufgaben seiner Zeit. Auf die Frage, was denn die romantische Schule in Deutschland gewesen sei, antwortete Heine: »Sie war nichts anderes als die Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters, wie sie sich in dessen Liedern, Bildern und Bauwerken, in Kunst und Leben manifestiert hatte. Diese Poesie aber war aus dem Christentum hervorgegangen, sie war eine Passionsblume, die dem Blute Christi entsprossen.«³⁵⁴

Die Epoche der Romantik umfaßt so unterschiedliche Strömungen wie den Kosmopolitismus der frühen romantischen Schule mit ihrer metaphysisch fundierten Poetik, dann die national und volkshaft orientierte Romantik aus der Zeit der Befreiungskriege, die politische Romantik der Restaurationszeit, deren Bestrebungen zur Wiedererweckung des Heiligen Römischen Reiches in scharfem Kontrast zu dem politischen Liberalismus der Frühromantiker und ihrer Begeisterung für die französische Revolution und die Menschheitsreligion stehen.

Die neue Literaturkritik wirkte schließlich auch auf die Literatur selbst zurück. Indem sie der Reflexion sehr viel mehr Raum als bisher gewährte, eröffnete sich der Literatur endlich auch in Deutschland die Möglichkeit, zum Bewußtsein über sich selbst zu kommen – eine Ebene der Reflexion, die vorher wesentlich der Religion und der Philosophie vorbehalten war. Die so eingeleitete »Durchgeistigung« der Literatur war umso wirksamer, als sie mit dem neuen Ideal der Allgemeinverständlichkeit verbunden war. Diese neue Forderung entsprach besonders der viel betonten volkstümlichen Tendenz, deren Historismus dem romantischen Verständnis der Zeit einen nahrhaften Boden bot. Als Wilhelm Heinrich Wackenroder in seinen 1796 von Ludwig Tieck herausgegebenen »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« dazu aufforderte, sich andächtig in die Werke früherer Zeit zu versenken, um die Fähigkeit zu erlangen, »mit seinen Organen die Dinge der Natur anzuschauen und zu ergreifen«, wollte er das Kunstverständnis auf eine neue, höhere Ebene bringen. Den Gedanken, das Alte für die Gegenwart nutzbar zu machen, nicht das Alte integral wiederherzustellen, verfolgten auch die beiden Herausgeber der Liedersammlung »Des Knaben Wunderhorn« (1805/6/8), Clemens Brentano und Achim von Arnim.

Um dem Verlieren des Zusammenhanges mit dem Ganzen, mit der Nation, der Religion, der Sitte des Einzelnen in seiner Zeit entgegenzuwirken, machte man sich auf die Suche nach dem sogenannten »Volkscharakter«, wie man ihn in den Werken der alten Zeit sich erhalten zu haben geglaubt hatte; schließlich war man gar der Überzeugung, durch das Zurücktasten in die Vergangenheit die Wurzeln der Menschheit erforschen zu können.

In logischer Konsequenz dessen dachte man diese auch in der Mythologie konserviert. Für die romantische Poesie stand sogar die Forderung nach einer Neubelebung der Gestalten des Altertums im Vordergrund und man suchte die alte Mythologie von Spinoza und von der neuen Physik her, die eigentlich Naturphilosophie meinte, zu erneuern. Die geforderte neue Mythologie ist ein Postulat, das in Analogie zur alten Mythologie, die der Mittelpunkt der alten Dichtung gewesen sein soll, aufgestellt wird. Trotzdem soll sie nicht naiv sein, sondern geistig, künstlich, unendlich. Die idealistische Definition des Geistes führt zu der neuen Perspektive, daß aus dem Idealismus ein neuer, ebenso grenzenloser Realismus hervorgehen und damit eine »mythologische Ansicht der Natur« entstehen werde. Die Mythologie als »hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur« sei der Anfang aller Poesie; sie sei der Gang, um die Gesetze der Vernunft aufzuheben und »uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur, zu versetzen«, für das es kein schöneres Symbol gebe als das bunte Gewimmel der alten Götter. Indem das Mythologische verstanden wird als das Hieroglyphische, das Sinnlich-Geistige, das Naturhaft-Artifizielle, als die Überwindung der Vernunft, als die Wiederherstellung der Phantasie und des ursprünglichen Chaos, tritt all das, was mit Mystik und Mystizismus, mit Spinoza und neuer Physik bezeichnet wird, deutlicher in Erscheinung, nämlich als die naturphilosophische Interpretation der Erde und der Natur.

Novalis bezeichnet in seinen »Blütenstaub«-Fragmenten eine Betrachtungsweise der äußeren Welt, die sich teils aus einem ins Mystische abgewandelten Platonismus, teils aus einer organisch verstandenen Erkenntnislehre zusammensetzt. Um in die Tiefen unseres Geistes vordringen zu können, die die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und die Zukunft enthalte, müsse man einen wirksamen Blick nach außen richten, die Außenwelt, welche als Schattenwelt ihre Schatten in das Lichtreich des Inneren werfe, genau beobachten. Novalis nannte diese Operation ein »Sich-selbst-Durchdringen«, die ihm den Anfang einer unermeßlichen Welt auftun sollte. Dadurch werde das Denken zu einem »progressiven Nachdenken«, zu einer »Erfindungskunst«, die Kunstkritik zu einem Verstehen durch »Formeln für Kunstindividuen«, die Religion zu einer immer sublimeren Form der Vermittlung usw. Alle normativen Regeln und Ordnungen werden aufgebrochen. An die Stelle der Norm tritt die »urbildliche Welt«, die die Geschichte als Vorzeit, Gegenwart und Zukunft in sich begreift. Novalis skizziert in den »Blütenstaub«-Fragmenten den Grundriß seiner romantischen Interpretation des Menschen und der Welt. Das unentschiedene Nebeneinander von Poesie und Kunst, Natur und Bildung muß man wohl als die

romantische Wiederherstellung, als Restauration der Natur ansehen.

Der von Novalis im »Mittlerfragment« vorausgesetzte Naturbegriff lieferte für das Interesse der Romantiker an der nicht-mechanistischen Naturwissenschaft die Basis für ihre Naturphilosophie und ihre poetische Bildlichkeit. Die für die Religionsauffassung der Romantik zentrale Schrift erklärt Christus zum Garanten dafür, daß in allen Dingen der Welt deren Teilhabe am Göttlichen erkannt werden könne. Im Christentum wird so die Grundstruktur einer Religion der Moderne entdeckt, die mit der Naturwissenschaft in Einklang gebracht werden kann, in ihrem Bezug von Transzendenz und Immanenz Ideen zu versinnlichen vermag und damit mythologische Strukturen hat. Diese Religion ist aber nicht pantheistische Naturvergötterung wie die Mythologie der Antike, sondern im Festhalten der Differenz von Geist und Materie bewahrt sie die moralische Freiheit des modernen Subjekts. Sie ist als »neue Mythologie« eine Anschauung dessen, was nur regulativ zu verstehen ist. Man war der Meinung, die neue Religion müsse eine neue Mythologie mit sich führen. Um Natur und Geist auszudrücken, bediente man sich der schon überkommenden Bilder. Hatten die Vorgänger beinahe ausschließlich die antiken gebraucht, konnten nun ganz gut die mittelalterlich-katholischen für neu und unabgegriffen gelten. War die Romantik doch ein in Grundzügen neu erstehendes Mittelalter, das den Katholizismus feierte, aber eben einen neuen. Kam doch Friedrich von Hardenberg in seinem 1799 erschienenen Fragment »Die Christenheit oder Europa« zu der Forderung, daß der Protestantismus endlich aufhören möge, um einer neuen, dauerhaften Kirche Platz zu machen. Die Christenheit müsse wieder lebendig und wirksam werden und sich wieder eine sichtbare Kirche bilden, die alle nach dem Überirdischen durstigen Seelen in ihren Schoß aufnehmen und zur Vermittlerin der alten und neuen Welt werden könne.³⁵⁵

Der Zusammenhang von Naturwissenschaft und modern gedeuteter Religion in der »neuen Mythologie« führt dazu, daß die von der empirischen Naturwissenschaft kritisierten Verfahren vorneuzeitlicher Naturerkenntnis als legitimer Ausdruck des eigentlichen Ziels der Menschheit rehabilitiert werden. Eine Geist und Materie vereinigende Erkenntnis der Natur wird proklamiert. Für das romantische Kunstkonzept bedeutete das, daß im Unterschied zur Aufklärungspoetik (daß die Kunst das philosophisch erkannte Wesen der Natur darzustellen habe, wurde auch hier in allen Richtungen vertreten), die von der rationalen Erkennbarkeit der Naturtotalität durch die Philosophie ausgegangen ist und der Kunst dann ihre Weltdeutung vorgibt, die Romantiker – auf dem Stand der Kantschen Vernunftkritik argumentierend – eine solche philosophische Wesenserkenntnis nicht mehr voraussetzen, sondern stattdessen auf die Einbildungskraft als das Organ, das Autonomie garantieren soll, setzen, weil es der sinnlichen Erfahrung übergeordnet sei.

Das religiöse und theologische Denken der deutschen Romantik spiegelt in seinen mannigfachen, nicht selten in dialektischen Gegensätzen und sprunghaften Entwicklungen verlaufenden Formen und Strömungen die an tiefen Umbrüchen, Krisen und Widersprüchen reiche Zeit am Ende des 18. Jahrhunderts wider. Neben dem

neuerwachten Interesse an Religion in den letzten Dezennien des »Philosophischen Jahrhunderts« waren die Zeichen neuer Erschütterungen der religiösen Fundamente unübersehbar. Der folgenschwere Atheismusstreit von 1799 zwischen Jacobi und Fichte, in dem Fichte sich dem Vorwurf des Nihilismus stellen mußte, warf ein nur allzu deutliches Licht auf diese Situation. Die im Nihilismusbegriff anklingende Irritation im Selbst- und Weltverhältnis des modernen Menschen gehört von Anfang an zum Hintergrund romantischer Poesie, die mit ihren besonderen Stilmitteln den nihilistischen Grunderfahrungen, so z. B. in den »Nachtwachen des Bonaventura«, höchst eindringlich Ausdruck zu verleihen vermag. So versucht auch der Autor des »Mond«-Märchens, nicht ohne theologische Ausrichtung, im Sinne einer »Volksbildung bzw. -erziehung« die Situation des Menschen in der Welt zu erklären. Letztlich bestand die romantische Weltordnung aus der Dreieinheit Gott, Welt und Individuum, und jede dieser drei Größen steht in absoluter Harmonie zum Ganzen.

Insgesamt aber konnte man feststellen, daß die Verschiedenheiten und Feindseligkeiten der Konfessionen bis zu einem hohen Grade durch eine gleichartige Weltanschauung überwunden wurden. Nenner der gemeinsamen oder verwandten Idee war die Überzeugung von der Welt als einer lebendigen Einheit: alles lebt, alles hängt wirkend zusammen, es gibt nichts Totes in der Welt. Wie die Entwicklung allerdings vorzustellen sei, darüber lehrten die Romantiker keine bestimmte Theorie. Sie glaubten, daß Gott einen gewissen Inhalt in das Weltall hineingeschaffen habe, der sich durch das Leben entwickeln solle, daß alle individuellen Lebensformen im Chaos inbegriffen waren und zugleich belebt und beseelt worden seien.³⁵⁶ Die Natur mache stets neue Ansätze, um etwas – nämlich das individuellste – zu erreichen.

Ganz allgemein fassen die Romantiker die Welt als »Total-Organismus«, die Erde als »Erd-Organismus« auf. Das All ist ein Organismus und jeder seiner Teile ist sein Abbild, trägt die Züge des Alls, jedes Glied der Welt hängt mit ihm zusammen wie die Glieder des Menschen mit seinem Körper und wiederum der Mensch selbst mit der Erde. Die Kraft, die Lebenskraft, die die Einzelglieder des großen Weltganzen zusammenhält und es zu einer Einheit werden läßt, bezeichneten die Zeitgenossen mit dem Begriff des »tierischen Magnetismus« oder »Mesmerismus«.³⁵⁷ Und selbst die Beziehung zwischen Gott und Mensch wurde durch das Bild von Magnetiseur und Magnetisiertem veranschaulicht. Die Romantiker setzten dabei eine vom Lebendigen ausgehende Kraft voraus, die grundsätzlich allem Lebendigen innewohnt und die sowohl die unorganische als die organische, die körperliche wie die geistige Welt zu einem lebendigen Ganzen zusammenbände. Diese Lehre entdeckten sie in großer Einfachheit dargestellt bei Kepler, der behauptete, daß die Weltkörper tierischer Natur seien, sich selbständig bewegten und durch die von ihnen ausgehende magnetische Kraft das Sonnensystem herstellten.³⁵⁸

Einig waren sich die Romantiker aber in einem: Die Welt wäre keine lebendige Einheit, als welche die Naturphilosophie sie doch betrachtet, wenn es nicht einen Mittelpunkt gäbe, der sie zusammenhielte und mit einem einheitlichen Gedanken beseele; das sei Gott. Doch sei er nicht mit der Weltseele zu verwechseln. Die

eigentlich romantische Idee von Gott ist die: Gott sei nicht identisch mit der Welt, sondern er sei zugleich ihr Mittelpunkt und umfasse und trage sie. Gott sei in allem, aber nicht alles sei Gott, ähnlich wie die Seele zwar im Körper sei, sei sie dennoch nicht mit ihm identisch. Der Bibelspruch »In ihm leben, weben und sind wir« drückt es treffend aus.

Der hohe Stellenwert der Religion entsprach durchaus den Zeichen der Zeit. Dazu gehört – entsprechend dem frühromantischen Protest gegen die Monopolstellung rationalistischer Systeme und der neuen Zuwendung zum Überrationalen, zum Geheimnishaften und Transzendenten – der wesentliche Ansatz der neuerwachten Religiosität beim emphatisch-unmittelbaren Erleben, bei der empfindsam gestimmten Innerlichkeit des religiösen Subjekts und dessen aufwühlenden, wehmütbehafteten Unendlichkeitserfahrungen. Dem Christentum fiel dabei die Rolle der weltbestimmenden Religion zu. Novalis bemerkte, daß die antike Religion die Religion des Lebens, das Christentum die des Todes sei, Tod und Leben aber eigentlich eins seien; deshalb schließe sich das Christentum an die Antike als der zweite notwendige Hauptflügel an: »Beide halten das Universum, als den Körper des Engels, in ewigem Schweben, in ewigem Genuß von Raum und Zeit.«³⁵⁹

Einen wirklich neuen Akzent bringt die frühromantische Verbindung von Kunst und Religion, in der die ästhetische Erfahrung als Medium der Religion oder sogar unmittelbar als Religion gedeutet wird. Tieck und Solger kamen gar zu dem Schluß, daß der Punkt, wo Philosophie, Religion und Poesie sich berührten, die Mystik sei. Dabei drücke Mystik das unmittelbare Gefühl des Einsseins mit der Welt und Gott aus; Kunst sei die angewandte Mystik, die, wie Friedrich Schlegel es einmal formulierte, »als ihr heiliges Spiel von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk, ferne Nachbildungen« liefere.

Neben der Kunst kommt dabei der Natur als »Sprache Gottes«, als Chiffre für Gottheit, eine besondere Bedeutung zu. Solche Naturandacht kann selbst wieder zur Kunst zurückführen. In Fortführung dieses Ansatzes gestalten Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich u. a. Landschaften als religiöse Gegenstände. Auf die Frage, weshalb gerade Landschaften ins Zentrum des Interesses gerückt seien, meinte Wilhelm Schlegel, vielleicht, weil in ihr das bloße Phänomen eine so große Rolle spiele, und Runge philosophierte, weil man zuerst im Geiste, nämlich im Menschen, die Natur gesehen habe, jetzt sehe man umgekehrt den Geist in der Natur. Wenn denn die Natur, so dachte Runge weiter, für sich nichts Ganzes ist, erst der Beseelung bedarf, ist sie also nur Körper, eine Hülle, ein Kleid, und zwar Gottes; denn Gott ist ja eben der unendliche Geist. Gott ist den Romantikern zwar ein Geist, aber deswegen nicht naturlos, sondern naturfrei, d. h. er ist die Union von Geist und Natur: So wenig wie der Mensch ohne Leib, so wenig kann Gott ohne Natur gedacht werden. Das stete Festhalten an der Natur bei einer Richtung auf das Geistige ist wesentlicher Bestandteil romantischen Denkens. Sie ist das dem rein geistigen Prinzip Individualität verleihende und kann demnach, wenn die individuellste Bildung Ziel der Entwicklung ist, niemals Loslösung von der Natur, sondern immer innigere Durchdringung

derselben Bestimmung des Menscheingeistes sein.³⁶⁰ Gott könne man nur ahnen, einzig seiner selbst sei man gewiß: »Was du in seiner ewigen Seele empfunden, das ist auch ewig, was du aus ihr geschöpft, das ist unvergänglich; hier muß die Kunst entspringen, wenn sie ewig sein soll.«³⁶¹ – aus Gott also, insofern Gott in einem selber zum Bewußtsein gelangt. Demnach ist auch für Runge die Natur der Leib, dem der Künstler seine eigene Seele einhaucht. Um ein Kunstwerk zu schaffen, erfordere es demnach zwei grundlegende Dinge: erstens brauche es dazu die Ahnung von Gott, zweitens die Empfindung unserer selbst im Zusammenhang mit dem Ganzen, damit aus diesen beiden Religion und Kunst als höchste Empfindungen folgten, welche es durch Worte, Töne oder Bilder auszudrücken gelte. Denselben Gang hatte auch die Dichtkunst genommen: Die Beseelung der Natur, ihr Mithineinziehen in das Geistesleben des Menschen, verlieh der Dichtkunst seit Goethe ihren Charakter.

Daß Religion und Kunst im gleichen menschlichen Grundverhältnis zum Unendlichen und Ewigen gründen, daß Kunstwerk und Künstler Träger der Religion, Werkzeuge, Boten und Organe des Göttlichen sind, fließt in das – allerdings nicht über ein Anfangsstadium hinausgelangte – Projekt Friedrich Schlegels einer neuen Religionsstiftung ein. Das Projekt sollte dem romantischen Grundstreben nach Ganzheitlichkeit, Einheit und Versöhntheit von Mensch und Universum im Einklang mit dem Unendlichen gemäß der von Lessing angeregten Formel des »hen kai pan« Ausdruck geben. Novalis, von Friedrich Schlegel das »Talent zu einem neuen Christus« zugesprochen, verbreitete seine Überzeugung von einer Strukturanalogie zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos, Mensch und Universum; das Individuum lebe im Ganzen und das Ganze im Individuum. Die romantische Interpretation des Menschen im Universum stellt ihn zwar letztlich als selbständiges Individuum hin, macht ihn zugleich aber auch zu einem Glied des Weltalls, in welchem nicht nur die großen, kosmischen Rhythmen und Ströme pulsieren, sondern in dem auch der Mittelpunkt des Menschen verborgen liegt.

Friedrich von Hardenbergs Religionserkenntnis gipfelte im neugewonnenen Lustgefühl, Glied eines Ganzen zu sein, einer großen, ewigen, vernünftigen Einheit. Der Gedanke einer in der Mannigfaltigkeit der Natur zugleich gegebenen Einheitlichkeit, einer steten Korrelation zwischen Mikrokosmos (Mensch, Tier, Pflanze) und Makrokosmos (Natur und Universum), spiegelt sich in den Hauptschriften der romantischen Naturwissenschaften und Naturphilosophie wider. Mithin bedeutete Natur in zeitgenössischer Terminologie den Inbegriff der Kräfte eines Dinges und zugleich die erste Ursache der Erscheinungen in der Welt, eine Einheit von »natura naturans« und »natura naturata«. Naturwissenschaft oder Naturlehre (Physik) galt als die Wissenschaft von den Ursachen der Veränderungen des Zustandes der Dinge, Naturbegebenheiten oder Erscheinungen. In der anthropomorphen Betrachtungsweise der Natur wurden zugleich neue Jenseitsvorstellungen greifbar.

Mit der Akzentuierung der historischen Veränderlichkeit der Naturphänomene und der Entwicklung einer genetischen Darstellungsmethode durch die Naturforschung war die Naturphilosophie in den Stand gesetzt, dieselben in ihrer mannig-

faltigen Wechselwirkungen und universellen Verflechtungen auf die letzten Ursachen zurückzuführen. In direkter Beschäftigung mit den aktuellen Resultaten der modernen Naturforschung durch die Studien wie im Falle von Friedrich Schlegel und Novalis oder durch eigene Forschungen wie im Falle von Ritter und Steffens, insbesondere in der Naturphilosophie des jungen Schelling, vermittelte sich für die Romantiker die mit der Aufklärung gestellte und durch Kant und Fichte neuerlich diskutierte Frage nach dem Verhältnis von Natur und Freiheit, nach in Natur- und Menschengeschichte waltenden Gesetzen und deren Erkennbarkeit.

Die universale Ausrichtung im romantischen religiösen Denken – gemeint sei damit nicht nur die Einbettung des Menschen in das Universum, sondern auch der vorherrschende anthropologische Gedanke – sah man gerade in der Mythe am deutlichsten verwirklicht. Für das philosophisch-religiöse Grenzgebiet der Mythologie interessierten sich die führenden Geister der deutschen Romantik, die sich hierin nachdrücklich von der mythenfeindlichen Aufklärung unterscheiden. Joseph Görres, dessen Arbeiten die neue »Wissenschaft« entscheidend prägten, sieht alle mythischen und religiösen Formen aus einer Urreligion hervorgehen. Die in vielen Strömungen und Windungen verlaufende Religionsgeschichte erreiche schließlich im Christentum ihren Höhepunkt. In der Mythe glaubt Görres die Verbindung zum Ursprung der Menschheit gegeben. Insofern der Mythos die religiöse Botschaft speichert, hat er universale Bedeutung. Religion ist es, »die in allem wirkt und treibt, wie die Gottheit in allem Leben lebt; sie ist die gemeinsame Wurzel, in der Kunst und alle Wissenschaft und jeglich Thun rückwärts zusammenläuft«. ³⁶² Im Mythos vermochte er eine Verbindung zur eigenen mystischen Erfahrung zu erkennen. Die Mythologie, deren Ursprung er bis in das »Jugendland« der Menschheit, Indien, zurückverfolgte, wurde ihm durch den konnaturalen inneren Sinn entschlüsselt. Dementsprechend bildete die Allgegenwart Gottes in allen Räumen und Zeiten ein Grunddatum, das aufgrund der engen Verflochtenheit von Mythos und Geschichte auch seine spätere, die Bibel zum Leitfaden nehmende, spekulative Geschichtsdeutung prägte, die dem romantisch-organischen Prinzip vom prozeßhaften Wachstum und dem romantischen Mittelalter-Pathos verpflichtet ist, ohne freilich die Zukunft als bloße Wiederherstellung des Vergangenen zu interpretieren. Dieser für die Romantik charakteristischen Rückverlagerung zukunftsträchtiger Leitbilder in die Vergangenheit, bevorzugt in das Mittelalter, liegt ein triadisches Entfaltungsmodell von Ursprung (katholische Kirche des Mittelalters), Entzweiung (Reformation) und Wiedervereinigung in neuer Qualität (die postulierte Neuordnung Europas) zugrunde.

In die historisch weitgefaßte Vorstellung des Mittelalters, das Tieck erst mit dem Beginn der europäischen Aufklärung untergehen sieht, fügt sich der von Herder formulierte Gedanke an eine zunächst noch völkerverbindende Urpoesie. Die dezidiert nationalkulturelle Zielsetzung, die sich schließlich zur Ästhetik einer ebenso totalen wie suizidalen Mobilmachung des kollektiven National-Körpers ausweitete, wurde am deutlichsten in der vermeintlich aus der Volkstätigkeit entspringenden Volkspoesie, zu der als höchste Gattungen das Volkslied, das Märchen, die (nationalen und

später sogar lokalen) Sagen und Mythen zählten. Die Romantiker dachten zugleich national und universal. »Volk« bedeutete für sie zunächst ihr eigenes Volk – das eigene Volk neben den anderen. Sie anerkannten die Berechtigung alles historischen Gewordenen, und sie faßten zugleich alles Einzelgeschehen unter dem Gedanken organischer Entwicklung zusammen. So wie die einzelnen Blüten und Blätter letzten Endes aus einer Wurzel entspringen, so auch die Völker, ihre Sprache und Poesie.

Volkslied, Märchen, Sage und Mythe wurden als Zeugnisse einer noch naturnahen und intakten Gesellschaft angesehen, während die eigene Gegenwart um 1800 als eine vom Zerfall bedrohte Übergangszeit erschien. Vor allem in der Welt des Märchens sah man die Zeit der allgemeinen Anarchie, der Gesetzlosigkeit, der Freiheit, den Urzustand der Natur, eine Zeit vor der Welt, d. h. vor dem Staat, verkörpert, und man begann, diese als Zeugnisse einer goldenen Vergangenheit zu sammeln.

Nach Auskunft der Brüder Grimm charakterisiere das Märchen als »ächte Poetik« jenes »erste und einfachste Leben«, es vermittle seine strenge, zwischen Gut und Böse polarisierende Ethik im Einklang mit den Wünschen und Träumen all der Kreise, in denen »eine noch nicht von den Verkehrtheiten des Lebens ausgelöschte Phantasie gewesen«. »Kinder- und Hausmärchen« nannten die Brüder Grimm ihre beiden Sammlungen, die zuerst 1812 und 1815 erschienen. Sie sahen in diesen Märchen »jene Reinheit, um derentwillen uns Kinder so wunderbar und selig erscheinen«, und sie sahen im Haus die natürliche Heimstätte dieser altüberlieferten Geschichten: den Kachelofen, die Spinnstube, die Gartenbank vor der Tür, wie man sie von den Bildern Ludwig Richters kennt. Schon Kirchenvater Augustin schätzte das Erzählen besonders hoch ein und stellte es an den Beginn aller Unterweisung, denn nach seiner Auffassung ist der Kirche keine Theorie, sondern die Geschichte des Heils gegeben.³⁶³

Über ihre Absichten und Editionspraxis haben sich Jakob und Wilhelm Grimm mehrfach geäußert und recht erfolgreich die Behauptung aufgestellt, sie hätten ihre Märchen an vielen Orten aufgespürt, sie sich in der Hauptsache – von sogar namentlich erwähnten Gewährsleuten – erzählen lassen und schließlich ohne ihr Zutun dargeboten. Wie sie es uns in der Vorrede zu den »Kinder- und Hausmärchen« wissen lassen, sei es gerade an der richtigen Zeit gewesen, diese Märchen, deren bloßes Dasein ausreiche, sie zu schützen, festzuhalten, »da diejenigen, die sie bewahren sollen, immer seltener werden«: Herders »Topos vom letzten Augenblick« bekommt hier seine entschiedenste Ausprägung. Die Sammlung wolle nicht nur durch die Reinheit jener Dichtungen der Geschichte der Poesie und Mythologie einen Dienst erweisen, sondern es sei zugleich Absicht gewesen, daß die Poesie selbst, die darin lebendig sei, wirke und erfreue, wen sie erfreuen könne, und so könne die Sammlung auch als Erziehungsbuch dienen. Daß die Brüder Grimm dabei durchaus die Märchen bearbeitet haben, geben beide unverblümt zu, doch waren sie sich sicher, daß die von ihnen dargebotene Fassung der Urform des Märchens entspreche: »Nichts kann uns besser verteidigen als die Natur selber, welche diese Blumen und Blätter in solcher Farben und Gestalt hat wachsen lassen; wem sie nicht

zuträglich sind nach besonderen Bedürfnissen, der kann nicht fordern, daß sie deshalb anders gefärbt und geschnitten werden sollen [...] Gedeihlich aber kann alles werden, was natürlich ist, und danach sollen wir trachten«; deswegen hätten sie die Märchen in »Treue und Wahrheit«, also authentisch, aufgezeichnet und würden sich entschieden gegen die Bearbeitungen erklären, die die Märchen als »rohen Stoff« gebraucht hatten, um daraus größere Erzählungen zu bilden.³⁶⁴

Die »Kinder- und Hausmärchen« sind ein romantisches Konstrukt, basierend auf der Vorstellung, man könne sich via »ältester Erzählungen« – und die Grimms waren davon überzeugt, daß die Urform der Märchen tatsächlich so ausgesehen hat, wie sie sie in der Sammlung präsentiert hatten – in die Urgeschichte der Menschheit zurücktasten.

Daß Märchen weder hinsichtlich ihres Alters noch nach ihrer Herkunft übereinstimmend beurteilt werden und zugleich für nahezu beliebige Deutungen offen stehen, ist als Resultat ihrer scheinbaren Geschichtslosigkeit anzusehen, die ihrerseits eine Folge der Abdeckung aller genuinen Sinnhorizonte durch die Romantik darstellt, zugleich aber auch des fehlenden Bemühens um die Rückgewinnung dieser Horizonte. Gerade Jakob Grimm nahm ein »Von-selbst-Machen«, ein Entstehen aus dem schaffenden Volk an und wies den Gedanken an bewußt gestaltete und deshalb prinzipiell historisch bestimmbare Intentionate weit von sich. Die schon für die Aufklärung als Reaktion auf den Individualismus der Zeit begründete Besinnung auf das »alte Wahre« der kollektiven Überlieferungen, z. B. bei Herder, das sich rasch mit nationalistischem Überschwang einerseits und dem Glauben an beständige Volkstraditionen andererseits verbunden hatte, verdichtete sich bei Jacob und Wilhelm Grimm zu einer Idealisierung der Märchen, die sich nicht nur in historisierenden Bearbeitungen des Überlieferten äußerte – und durch sie erst allgemeinverbindliche Vorstellungen vom »Märchen« als der »Gattung Grimm« prägte –, sondern sie zugleich zu festen Größen der menschlichen Geschichte erklärte.³⁶⁵

Doch neben ihrer prägenden Funktion für die Gattung Märchen³⁶⁶ waren die Brüder Jakob und Wilhelm Grimm Wegbereiter einer neuen – wissenschaftlichen – Beschäftigung mit Literatur. Zunächst einmal haben die »Kinder- und Hausmärchen« in ganz Europa eine Welle von Sammeltätigkeit ausgelöst, in nahezu allen europäischen Ländern wurden im 19. Jahrhundert Märchen und Sagen aufgezeichnet – und der neue Stil fand auch schnell literarische Nachahmer. Bald schon haben sie mit ihren Texten bereits historisch und vergleichend gearbeitet, denn zusammen mit den Märchen, später separat, veröffentlichten sie Anmerkungen mit Angaben zur Herkunft der Texte, mit Varianten und mit Parallelen zu literarischen Stoffen und Texten in anderen Sammlungen. Der mit 418 Seiten recht umfangreiche Anmerkungsband von 1856 dokumentiert augenfällig die wissenschaftlichen Ziele der Sammlung. So enthält der Band nicht nur ausführliche Anmerkungen zu den Texten der »Kinder- und Hausmärchen«. Darüber hinaus liefert er »Zeugnisse« zur Existenz von Märchen seit der Antike und einen Abriß der erzählenden Literatur mit Kapiteln zu Straparola und Basile, zur spätmittelalterlichen Exempelsammlung

»Gesta Romanorum«, zu Perrault, d' Aulnoy und Nachahmern sowie Überblicke zu einzelnen Ländern: Spanien, England, Schottland und Irland, Dänemark und Schweden, Deutschland, zu den Slawen, zu Ungarn, Griechenland und zum Orient, jeweils mit zahlreichen Querverweisen auch zu einzelnen Texten der »Kinder- und Hausmärchen«.

Einer, der seinen Vorbildern Grimm nachzueifern suchte, war der Theologe Heinrich Pröhle,³⁶⁷ der sich nebenbei als Zeitungsredakteur, Schriftsteller und Dichter verdingte. Er gab eine ganze Reihe von Märchen- und Sagensammlungen heraus und versuchte damit, in die Fußspuren seiner von ihm mehrfach herausgestellten Vorbilder, der Brüder Grimm, zu treten. Wie sehr Pröhle in der romantischen Vorstellungswelt verhaftet war, zeigt folgende Passage aus seinem Aufsatz »Ueber die Sage und das Märchen«: »Das Geistesleben des Volkes zehrt vom Gegebenen und es unterscheidet sich dadurch von demjenigen der höher gebildeten Stände, daß ihm eine bewußte geistige Zeugungskraft nicht eigen ist. Es verlangt daher nicht nach dem Neuen und das, was man in der Literatur im umfassendsten Sinne das Geistreiche nennt, ist ihm gänzlich fremd. Weil wir aber seine geistige Zeugungskraft nicht am Einzelnen wahrnehmen können, so mangelt sie dem Ganzen darum nicht, wie denn auch das Volk bis auf unsere Tage und sicherlich noch Jahrhunderte lang einen nationalen Geisteschatz sein eigen nennt, von dem man wohl kaum Jemand eine vollständige Vorstellung geben kann, der nicht selbst zu der kleinen Gemeinde andächtiger Forscher gehört. Als vollkommen ebenbürtig stellt er sich der eigentlichen Literatur zur Seite und man erstaunt bei seinem Anblick über die Fülle und Mannichfaltigkeit der hier waltenden geistigen Interessen [...] So ist dann die geistige Zeugung in diesem Sinne gerade ein Mysterium, das von der wunderbaren und geheimnisvollen Urkraft der Nation vollzogen wird [...]«³⁶⁸

Pröhle beschäftigte sich speziell mit Harzsagen, faßte als erster systematisch und flächendeckend die Sagen (und Märchen) nach Orten und Themen zusammen und versah sie mit ausführlichen Kommentaren. Für seine mythologischen Herleitungen interessierte sich besonders Wilhelm Grimm. Sowohl Jakob als auch Wilhelm schätzten die Arbeiten Pröhles, mit dem sie von 1852 bis 1860 in Korrespondenz standen und der sie bei der Arbeit am »Deutschen Wörterbuch« unterstützte, sehr. Dies ging z. B. daraus hervor, daß Wilhelm die bis 1856 erschienenen zwei Märchensammlungen Pröhles – im Unterschied zu den meisten anderen zeitgleichen Sammlungen – einige Dutzend Male im Anmerkungsband innerhalb der Varianten erwähnte.³⁶⁹

Als Heinrich Pröhle 1854 seine »Märchen für die Jugend« herausgab, fanden die Brüder Grimm darin die literarische Vorlage für ihr Märchen »Der Mond«, das bei Pröhle als Nummer 39 den Titel »Das Mondenlicht«³⁷⁰ trägt. Da der Text vor Pröhles Ausgabe in keiner anderen Sammlung zu finden ist und er auch selbst literarisch gearbeitet hat, liegt die Vermutung nahe, daß er die Erzählung vom »Mondenlicht«, wie so manch anderen Text auch, frei erfunden hat. Pröhle allerdings behauptete, im »Mondenlicht« ein »noch ungedrucktes harzisches Märchen«, das er auch sogleich mitteilt, gefunden zu haben, das »unvergleichlich und in einer sonst ganz unbekann-

ten Weise« das Schattenleben einer durch den Mondenschein erst hervorgerufenen Geisterwelt zeige,³⁷¹ angeregt durch Gottfried August Bürgers »Lenore« legte Pröhle sein besonderes Augenmerk auf den großen Motivkreis um das »eigenthümliche Schattenleben des Todes«.

Das Märchen »Der Mond« kam als KHM 175 erst in der siebten Auflage der »Kinder- und Hausmärchen« von 1857 hinzu, die von den Brüdern Grimm noch selbst durchgesehen wurde. Es verdrängte die erst 1840 ergänzte und wegen ihrer (indirekten) orientalischen Herkunft wieder ausgemusterte Schicksalserzählung »Das Unglück« (KHM 175 a), denn, wie es im Grimmschen Anmerkungsband von 1856 heißt, »dieses atmet den Geist der ältesten Zeit und könnte in Kalevala, dem finnischen Epos, Rune 47, vorkommen«. In einem Brief an Pröhle vom 4. Juni 1856 erbat sich Wilhelm Grimm die Erlaubnis, die Geschichte von der Aitiologie des Mondes abdrucken zu dürfen: »Sie werden in der Anmerkung zu N° 175 finden, daß ich bei einer folgenden Ausgabe das Märchen vom Mond aus ihrer Sammlung in den 2. Band einzurücken wünsche, ich hoffe, daß Sie mir dazu Ihre Einwilligung geben.« Und Heinrich Pröhle gab seine Einwilligung zum Abdruck nur allzu gerne.

Statt in der von Pröhle genannten fiktiven Landschaft Schnorwitz spielt das Grimmsche Märchen in einem unbestimmten Land. Die Bearbeitung durch Wilhelm Grimm hält sich zwar im wesentlichen an die Vorlage, aber es sind doch eine Reihe von Änderungen und Ausschmückungen eingefügt. Wie besonders bei den seit 1837 ergänzten »Kinder- und Hausmärchen«-Texten zu beobachten, sorgte Wilhelm Grimm für größere Anschaulichkeit und brachte eigene Erfindungen ein.

Auf die Aitiologie vom Mond stieß Carl Orff nach eigenen Angaben in den »Kinder- und Hausmärchen« der Brüder Grimm, die er als Vorlage für ein Stück nahm, »das ein nachdenkliches Gleichnis von der Vergeblichkeit menschlichen Bemühens, die Weltordnung zu stören, und gleichzeitig eine Parabel vom Geborgensein in eben dieser Weltordnung werden sollte«.³⁷²

Der Neuerer Carl Orff dachte bei der Themenwahl ähnlich wie der als Dichter eher konservative Hugo von Hofmannsthal. Die uralten legendären Stoffe schienen ihm in doppeltem Sinne unerschöpflich: Nach innen zu enthalten sie das Menschliche, Gleichbleibende, in einer die Zeiten überstehenden Verdichtung, nach außen hin setzen sie die Phantasie der Welt unablässig in Bewegung. Trotz aller Verschiedenheit des künstlerischen Charakters hegen Hofmannsthal und Orff eine Vorliebe für die Welt des Märchens und des (spanischen) Welttheaters. Nicht zuletzt greift Orff in seinem Werk romantisches Lebensgefühl und Lebensverständnis auf, eingebettet in einen altchristlichen, mittelalterlichen Kosmos. Denn die Göttlichkeit des Alls bestätigte schon die kosmische Mythe, die christliche Kunde, niedergelegt in der Heiligen Schrift. Ein Gott, selbst jenseits von Zeit und Raum – »Ich bin, der ich bin«, so hatte er sich selbst genannt –, hatte eben dies aus dem Nichts geschaffen und alles mit unerschöpflicher Bewegung erfüllt. Wie die Weisen lehrten, wollte der Schöpfer selbst nicht nur mit Namen genannt, sondern auch im Licht gesehen sein. Wie Gott zugleich Engel und Teufel und Licht und Finsternis schied, setzte er, sich

gleichsam in der Gegenwart zeigend, jenes große Licht, das den Tag regiere, nebst dem kleinen Licht, das die Nacht regiere, dazu die Sterne, an das Firmament über die Erde als feste Mitte des Alls, weil »wie in allem, was der Mensch wahrnimmt, zwar ein Dunkel zugrunde liegt, aber das Licht das erste und letzte ist.«³⁷³

Daß die Natur – und insbesondere die Gestirne – gerade für die Romantik ein nicht nur beliebtes Abbild für den unabänderlichen, ewigen Lauf der Dinge ist, sondern das romantische Lebensgefühl ganz und gar in ihr aufging, zeigt ein Gedicht aus Friedrich Rückerts »Weisheit des Brahmanen«: »Der Mond am Himmel ist der Sonne beigegeben, / Damit sie beid ein Bild vorhalten unserm Leben. / Der Mond bedeutet, daß im Wechsel alles treibt; / Die Sonne deutet, was im Wechsel gleich sich bleibt. / Am Monde tröste dich bei Glückes Unbestand / Und um Beständigkeit blick auf zum Sonnenrand. / Nimm ab und zu an Lust, dem Mond gleich, in Geduld / Und wie die Sonne sei unwandelbar voll Huld.«³⁷⁴

2.0. Das »kleine Welttheater« von Carl Orff

Ein »kleines Welttheater« nennt der Komponist den »Mond« – und das fast eine Untertreibung, werden doch die großen Themen vom Leben und Sterben, vom Lauf der Welt behandelt. Die Welt schlechthin baut sich auf: zwei Länder auf der Erde; zwei Reiche, das der Lebenden und das der Toten. Die Menschen, die Toten sind Spieler, sind Bewegte, sind Symbole des Lebens. Wie in der mittelalterlichen »Mappa mundi« breiten sich der diesseitige – der Mensch erscheint als »kleinste Welt« – und der jenseitige Kosmos als komplexe Schöpfungskonzeption vor den Augen des Betrachters aus, der eine nach dem anderen ausgerichtet. Im »Liber divinorum operum simplicis hominis« entwirft Hildegard von Bingen ein Weltbild, in dem der Erdkreis in seiner geometrisch bemessenen Aufgliederung sichtbar wird, der die »Stätten der Läuterung« als eine Art »Mittelzone« – die offenbar in die Ebene projiziert zu denken ist – birgt. Auch diese Welt gehört zum Kosmos; sie dient als notwendiges Mittelstück auf dem Weg zur Erlösung.³⁷⁵ Religionsgeographisch konstruiert sich ein alttestamentliches Weltbild, das die gegensätzlichen Bereiche von Innen und Außen, Ordnung und Chaos, Rein und Unrein, Licht und Finsternis und nicht zuletzt von Leben und Tod aufbaut.³⁷⁶

Mit dem Weltenwächter Petrus blicken wir auf diese Welt, von weit her, von oben herunter. Er, der die Welt wie eine Spielzeugschachtel unter sich sieht, hält mit dem Wissen um Menschenwelt und Menschennatur die unabänderliche Ordnung aufrecht, in der jeder geborgen und aus der niemand herausfallen kann. Die Distanz der Betrachtung vergrößert die Fähigkeit des Erkennens: Diese Welt ist ein Modell, ein kosmisches Spielwerk, sich drehend nach dem geheimnisvollen Gesetz des Weltenrades, bei dem Zeit und Raum zusammenschrumpfen. »Welttheater« sieht den Menschen nicht in seinem individuellen Schicksal, sondern stellt ihn auf den Hintergrund der göttlichen und der dämonischen Mächte. Im Welttheater wird Theater zur Weltschau und damit zur Welt-Anschauung.

Zunächst ein Bild des Philosophen Platon, erfährt es in seiner Nachfolge Abwandlungen vielfältigster Art in der Geschichte des abendländischen Denkens. Bei Platon entsprachen in der Metapher die Götter den Marionettenspielern, die Menschen den Marionetten. In der späteren Entfaltung der Metapher erscheint Gott als Autor oder Spielleiter, treten Menschen auf als Schauspieler und übernehmen eine Rolle, die der Autor für sie geschrieben oder der Spielleiter ihnen zugeteilt hat.

Schon früh ist das Theater als Gleichnis für den Kosmos, als Welttheater, aufgefaßt worden. Der Ort des Geschehens ist das »theatrum orbis terrarum«; nachdem es nicht mehr die Götter waren, war es Gott, der Autor, Direktor und Regisseur in einer Person ist. Die Metaphorik des Theaters erläutert die Situation des Menschen in der Welt, der, je nach der philosophischen oder theologischen Auffassung, entweder gleich einer Marionette an den Fäden einer göttlichen Macht hängt oder mit der Freiheit der Improvisation innerhalb der ihm auferlegten Rolle³⁷⁷ sein »Lebensspiel« absolviert. Es macht die Situation des Menschen in der Welt deutlich, zeigt das Verhältnis zwischen dem Vorgegebenen und dem Veränderbaren, dem menschlich Allgemeinen und dem geschichtlich Besonderen.

Diesem Modell liegt die Idee der Nachahmung des Lebens zugrunde. In der »Politeia« entwarf Platon ein dreistufiges Realitätsmodell, das von der Idee über die Sache zu deren künstlerischer Darstellung führt: Der Maler ahmt den Stuhl nach, den der Schreiner gebaut hat; der Schreiner ahmt den Stuhl nach, dessen Idee Gottes Werk ist. In veränderter Form findet man den metaphorisch auf die Wirklichkeit des Lebens übertragenen Gedanken der theatralischen Nachahmung bei Plotin. Am Ende des ersten Buches seiner Schrift über die Vorsehung erklärte Plotin das Spieltheater als Nachahmung des Lebens, die Schaubühne als Abbild der Weltenbühne. Das Leben, das der Dramatiker nachahmt, sei selbst bereits ein »Theater«.³⁷⁸ Platon allerdings benutzte den Theatervergleich, um zu zeigen, wie das Leben verbessert werden könne; Plotin zog ihn heran, um zu lehren, wie das Leben zu ertragen sei. Danach wäre jedes Theater bereits eine Spiegelung von »Theater«, nämlich des menschlichen Lebens. Und dies gälte natürlich in gleicher Weise für andere literarische Werke.

Die Metapher impliziert bei Platon zwei Ebenen, die des Bewegers und die des Bewegten, die Instanz der Götter und die Welt der von ihnen geschaffenen und bewegten Menschen. Sie sagt aber nicht nur etwas aus über das Verhältnis zwischen Beweger und Bewegtem, sondern auch etwas über die Grundbefindlichkeit des Bewegten. Während Platon den Menschen als eine von Gott geschaffene mechanische Puppe betrachtete, die von einem System von Fäden – den Leidenschaften, die ihn bald hierhin, bald dorthin, bald zum Guten, bald zum Bösen zögen – bewegt werde und die dem »goldenen und heiligen Leitfaden der Vernunft«, verkörpert durch das Grundgesetz im Staate, folgen solle, erhebt Marc Aurel die Vernunft zum kosmischen Prinzip. Den Mechanismus der Marionettenfäden gelte es durch Einsicht und Vernunft zu überwinden. Platons Alternative, daß die Götter diese Marionette »zu ihrem Zeitvertreib oder auch zu irgendeinem ernstem Zweck gebildet haben«,

wirft also für die grundsätzliche Bestimmung des Menschen die Frage nach Sinn und Unsinn seines Lebens auf, und damit die Frage nach Freiheit und Schicksal. Die Welttheatermetapher impliziert demnach in ihrem ursprünglichen Sinn nicht nur die Schöpfung der Rolle, sondern deren fortwährende Abhängigkeit von ihrem Beweger. Für den Bereich des Christlichen erhob sich daraus einerseits die Frage nach Prädestination und Freiheit des Menschen, andererseits nach dem Wirken der Gnade in seinem Handeln.

Trotz aller Vorbehalte gegenüber dem Theater greifen auch die Kirchenväter die Metapher des Welttheaters auf und vermitteln sie der christlichen Welt, bis sie im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert, dem Selbstverständnis der Zeit entgegenkommend, zum Gemeinplatz wird. Auf der christlichen Bühne erscheint sie in verschiedenen Formen. Zwei der Höhepunkte christlichen Schauspiels, die Mysterien- und Märtyrerspiele des Mittelalters einerseits und das barocke Welttheater Calderóns andererseits, repräsentieren zwei seiner grundsätzlichen Möglichkeiten.

Warum gerade im Barockzeitalter das Theater zur höchsten Kunstentfaltung gelangte, liegt an dem Bild, das im Renaissance-Bereich ebenso undenkbar wäre wie in der Gotik: Das Leben ist Theater; die Welt muß als Bühne vorgestellt werden; Gott ist der Urheber und Spielleiter dieses Welttheaters. Gomez de Quevedo, der spanische Verfasser der »Höllengesichte«, umschrieb im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts dieses von Grund auf Neue der barocken Weltsicht: »Vergiß nicht, daß das Leben Schauspiel ist / Und diese ganze Welt die große Bühne / Und sich im Augenblick die Szenen wandeln / Und alle wir dabei als Spieler handeln. / Vergiß auch nicht, daß Gott das ganze Spiel / Und seinen weitgedehnten Gegenstand / In Akte ordnete und selbst erfand. / Die Texte und die Rollen auszuteilen, / Wie lang, wie hoch sich unsre Handlung spannt / Liegt in des Einz'gen Dramaturgen Hand.«³⁷⁹ So spiegelt sich das barocke Weltbild auch im Welttheater Calderóns. Bei Shakespeare wird das gleiche Bild mit der skeptischen Vorstellung von der nur allzu rasch dahinfließenden Zeit und von der immerwährenden Verwandlung verquickt. Seine Rolle gut zu spielen, ist freilich in den Augen des Barockzeitalters keine leichte Aufgabe. Daß der Barock als Kunst der Gegenreformation das Bild vom Welt-Theater so favorisierte, wie hätte man die Verfallenheit der Welt, die Abkehr des Menschen von Gott mit dem theologisch negativ besetzten Begriff »mundus«, der dieses geradezu versinnbildlicht, besser ausdrücken können? Und galt nicht das Theater als die fluktuierendste aller Künste? Lessing nannte es das »Transistorische«, das Flüchtige, rasch sich wieder Zerstiebende, welches dem Barockzeitalter als das richtige Bild für die menschliche Existenz erschien. Welt ist ein Theater, weil alles nur Schein ist. Der Renaissance-Mensch stand selbstsicher auf der Bühne des Lebens, setzte eine »Weltharmonie« voraus und war beherrscht von einem uneingeschränkten Lebensoptimismus. In seinem Säkularisierungsdrang eroberte er mit den Mitteln der Wissenschaft die Welt, strahlte über die neu entdeckte Erde, über seine eigene Schöpfung, über das neu gefundene und an der wiederentdeckten Antike geschulte Geschichtsbewußtsein

und die damit neue Perspektive auf das Leben an sich; es ist ein anthropozentrisches Weltbild, und der Mensch ist das Wichtigste. Berauscht durch die Entdeckungen und Eroberungen glaubt er sich einen geschichtlichen Augenblick lang als Herr des Seins und ihm die Regeln bestimmen zu können. Dürers großes Selbstbildnis in der bis dahin Christus vorbehaltenen Pose legt davon ein eindrucksvolles Zeugnis ab.

Im 16. Jahrhundert werden die ersten Stimmen laut, die zur Umkehr gemahnen. Unter dem Eindruck des Dreißigjährigen Krieges und allen schon vorausgegangenen blutigen Auseinandersetzungen in vielen Ländern, den verheerenden Türkenkriegen und der todeshungrigen Pestseuchen geriet das statische, auf Horizontalvorstellungen aufgebaute Zeitalter der Renaissance ins Wanken; die Einsicht vom »Gleiten und Entgleiten« aller Werte, von der Begrenztheit allen Lebens, der »Vanitas« aller irdischen Dinge, setzte sich durch.

War es zuerst Italien, das die Renaissance-Erkenntnisse vorantrieb, ist es nun Spanien, von dem die Umschichtung zu barocken Einsichten und Kunstformen ausgeht. Während die italienischen Renaissance-Dichter und Humanisten unter dem Eindruck der Schönheit und Herrlichkeit der antiken Kunst staunend und glücklich vor all den Wiederentdeckungen standen, wurden nun jene zu Zeugen über die Vergänglichkeit von den einst für die Ewigkeit geschaffenen Werken der Menschheit: Die Ruinen, gestürzten Säulen, zerstörten Tempel, verstümmelten Statuen und verfallenen Paläste wurden zum Symbol der Vergänglichkeit, beschworen in das Bild der Vanitas herauf, das ihn erschauern ließ. Während Luther jeder Weltfluchtidee widersprochen und den Gedanken an den Tod aus dem Alltagsethos verbannt hatte, ertönte mit der Gegenreformation, die insbesondere von dem 1540 von dem Spanier Ignatius von Loyola gegründeten Orden der Jesuiten getragen wurde, das gewaltig in jeden Tag neu eingreifende »Memento mori«. Die Spannung zwischen der Vanitas-Vorstellung und dem daraus resultierenden Motiv des »Carpe diem« löst sich im Barock darin, daß die Menschen dieses Zeitalters eine Heimat in Gott, einen neuen religiösen Glauben gefunden haben; die Skepsis, die den früheren Optimismus abgelöst hat, ist trotzdem eine fruchtbare: Sie lehrte den ganzen Kosmos wieder umfassen, einschließlich des Göttlichen und seiner Machtinstanz.³⁸⁰ Der 1600 geborene Pedro Calderón de la Barca wird einer der Hauptrepräsentanten des Barocks mit seiner Gott umschließenden Weltsicht. Calderón prägt für die neue Relation im alles summierenden »Gran Teatro del Mundo« zwischen Gott und Mensch das Gleichnis: Gott bereitet sich und seinen himmlischen Heerscharen ein Schauspiel: Die Bühne ist die Welt, die Schauspieler sind die Menschen. Gespielt wird: das Leben. Wenn aber der Vorhang zum letzten Mal fällt, beruft der Tod die Spieler von der Bühne ab, und der Spielleiter Gott hält Gericht. Das Theater wird zum vollständigen Abbild und zum vollkommenen Sinnbild, zum Gleichnis der Welt gemacht.

In die christliche Literatur fand die Metapher des Welttheaters nur zögernd Eingang. Die griechisch-römische Welt besaß die formale Komponente, das Theaterwesen, entbehrte aber der Annahme einer weltgeschichtlichen Handlungseinheit. Die jüdisch-christliche Tradition kannte zwar den zusammenhängenden Geschichtsver-

lauf, das Schauwesen ihrer Zeit, insbesondere in seiner römischen Form, aber war ihr ein Greuel. Im Neuen Testament begegnen nur einzelne Elemente. Das Prodigium des bei der Kreuzigung zerreißen Tempelvorhangs (Matth 27,51) ist im Hebräerbrief (Hebr 10,19 f.) als Sinnbild der Öffnung des neuen Aion verstanden, so wie der Theatervorhang die Grenze zweier Akte, zweier Zeiten bezeichnet. Im Korintherbrief schrieb Paulus: »Uns Apostel hat Gott zum Tode bestimmt ein Schauspiel, für die Welt, die Engel und die Menschen« (1 Kor 4,9), und ganz ähnlich heißt es im Hebräerbrief: »In unserer Trübsal und Schmach betrachtet man uns wie im Theater« (Hebr 10,33). Deutlich wird dabei, daß die Christen ihre vor Gott bestimmte Rolle zu spielen haben und dabei den Blicken der Welt ausgesetzt sind. Augustinus nahm die antike Parallele zwischen dem Leben und einem Schauspiel auf: »Spielen wir unser Schaustück! Denn ein Schaustück ist das ganze Leben der Menschheit in der Versuchung«.³⁸¹ Auch Luther benutzte den Vergleich mit dem Welttheater, verglich die Geschichte mit dem Puppenspiel Gottes.

Die Welttheater-Metapher umschließt jenes »gradualistische« Weltbild, das im Früh- und Hochmittelalter die Hinordnung der gesamten Schöpfung auf Gott in sich schließt und wie es auch die theatralisch-religiösen »Feiern« und frühen lateinischen Kirchenraumspiele mit ihrer verkörpernden Interpretation der Heilsgeschichte zum Ausdruck gebracht haben. Der Dualismus von Schöpfer und Geschöpf, wie ihn die frühe Scholastik versteht, bedeutet noch selbstverständliche Unterordnung des Geschöpfes unter die göttliche Allmacht, bedeutet die Einordnung des Menschen in den von Gott bestimmten Stufenbau der Welt. In diesem gradualistischen Weltgefüge weiß sich jedes menschliche Ich an seine Stelle eingebettet und geborgen durch die alles bestimmende Überordnung Gottes. Es ist eine theozentrische Welt. Hier gibt es keine Gegensätze zwischen dem Inneren und dem Äußeren, zwischen dem Sinnlichen und dem Geistigen, sondern nur ihre Zueinanderordnung, ihr gegenseitiges Ergänzen und Durchdringen. Es gibt hier aber auch keine Skepsis gegenüber dem Erlebnis des Realen, weil alles beherrscht ist vom Glauben an ein gottbestimmtes Jenseits, vom Glauben an eine Erlösungsmöglichkeit. Ja, die Erlösungsfähigkeit des Menschen gehört zu den integrierenden Kennzeichen des gradualistischen Menschenbildes. Diesseits und Jenseits gelten in diesem Weltbild nicht als Gegensätze, sondern als einander zugeordnete Größen, weil das Diesseits hier nichts anderes bedeutet als die Vorbereitung zum Jenseits und weil die Heilgeschichte diese Zuordnung auf höchster Ebene widerspiegelt.³⁸² Die gradualistische Welt ist keine Werdenswelt, sondern eine Seinswelt. Die klarste Umschreibung dieser gradualistisch einordnenden Geborgenheit, in der kein Individuum nur auf sich selbst gestellt ist, findet sich bei Thomas von Aquin in der »Summa contra gentiles«³⁸³ (entstanden 1259-1267). Alles Menschsein, meint er dort, sei »imitatio Dei«.

Die Welt des hochmittelalterlichen Gradualismus ist also ein Kosmos der gottbezogenen Wohlgeordnetheit, eine Welt in gottbezogener Stufung. Kein menschliches Wesen läuft Gefahr, aus dieser Geborgenheit zu fallen; denn Gott selbst ist es, der sich um seine Menschenkinder sorgt. Der Mensch ist eingebettet in Gottes Kindschaft.

Eine genuin christliche Variante der Theatermetaphorik ist der Vergleich zwischen der Heilsgeschichte und einem Gottesdienst. Ist dies auch eigentlich kein Theater, so gehört es doch in diesen Umkreis, da das altgriechische Theater aus dem Kult gewachsen ist und auch ein Gottesdienst als eine Schaustellung zu sehen ist. Maximus Confessor, Sekretär des Kaisers Heraklion im frühen 7. Jahrhundert, zog diese Parallele in seiner Mystagogie. Während bei Maximus Confessor die Heilsgeschichte nur als versteckter Sinn des Gottesdienstes betrachtet wurde, ist dieser in den geistlichen Spielen des Mittelalters zum Thema erhoben worden. Sie entstanden unter dem Eindruck der patristischen Literatur und führten einen größeren oder kleineren Ausschnitt aus der Heilsgeschichte vor. Das Theater ist keine literarische Metapher, sondern Darstellungsmittel von sakralen Geschichtsüberlieferungen.

Der älteste und wichtigste Text der Weltgerichtsspiele, die einen größeren Teil der Heilsgeschichte umfassen, ist der »Ludus de Antichristo«:³⁸⁴ Die geeinte Welt, deren Kaiser seine Krone vor Christus niederlegt, ist immer noch von Ungläubigen bevölkert; in dem Augenblick, in dem der Antichrist seinerseits die Welt beherrscht, trifft ihn der Donnerschlag, und die Welt ist erlöst. Es ist unter Barbarossa in Deutschland entstanden und gehört in die Welt der »Carmina Burana«. Die Bühne bedeutet den »orbis terrarum«. Mysterienspiele in der Art des Ludus waren bis in die frühe Neuzeit beliebt.

Im 15. Jahrhundert kam das »Everyman-Spiel« hinzu. Die Form bleibt gleich: Schauplatz ist die Welt; die Menschheit wird in Typen gezeigt; Gott ist der Spielleiter und verteilt am Ende Lohn und Strafe. Ob nun dem altflämischen »Spiegel der Salycheit van Elckerlijc« des Peter Dorland (Petrus Diesthenius), der in Brüssel erstmalig um 1495 gedruckt wurde, oder dem englischen »Everyman« des unbekanntenen Verfassers, den wir zwar erst in Drucken des beginnenden 16. Jahrhunderts besitzen, der aber zweifellos ebenfalls aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts stammt, die Palme des Ersten gebührt, ist für den durchschlagenden Erfolg des Stückes nicht wichtig. Die beiden in ausgesprochen vorreformatorischem Geist und völlig aus der mittelalterlichen Moralitätstradition entworfenen Stücke, die ein Weltbild der Zueinanderordnung der mittelalterlichen Wertebenen in ihrer Rangordnung vom Göttlichen bis zum Allzumenschlichen entwerfen, waren so wirksam, daß ganze Kettenreaktionen von immer neuen »Jedermann«-Dramen und -Aufführungen die Renaissance- und Barockzeit hindurch in Europa entstanden, bis hin zu den alpenländischen Aufführungen des Kärntner und des Steirer »Jedermann« oder zu Genneps Kölner Spiel vom »Jedermann«.

Zu Beginn des Spiels betrachtet Gott die Welt und entdeckt, daß Jedermann gedankenlos in den Tag hineinlebt, ohne seine letzte Stunde vor Augen zu haben. Er schickt deshalb den Tod zu ihm, Rechenschaft zu fordern und Jedermann vor seinen Thron zu bitten. Um ihn zu verschonen, bietet Jedermann dem Tod tausend Pfund, doch dieser bleibt unerbittlich. Um nun den schweren Weg nicht allein antreten zu müssen, sucht Jedermann Freunde, die ihn auf diesem Weg ins Jenseits begleiten würden. Aber wen er auch fragt, die Kameradschaft, den Zechbruder, die Verwandt-

schaft, den Reichtum: Jeder hat eine Ausrede parat, um sich des Liebesdienstes entledigen zu können. Als letztes bleibt ihm nur noch, sich an die »Guten Werke« zu wenden, die er bisher mißachtete und die ohnmächtig, durch Jedermanns Sünden festgebunden, am Boden liegen. Er bekommt den Rat, sich der Erkenntnis zuzuwenden und sie begleitet ihn zur Beichte. Dort wird Jedermann eine Geißel überreicht. In dem Augenblick jedoch, in dem Jedermann tatsächlich sich selbst geißelt, erhalten die »Guten Werke« die alte Kraft zurück, so daß nun dem Weg der Buße und Erlösung nichts mehr im Wege.

Im Jahre 1675 wurde Calderóns geistliches Fronleichnamspiel »El gran Teatro del Mundo«, der damit das Welttheater erstmals zum Gegenstand eines »Auto sacramental« machte, uraufgeführt: Unter der Regie der Frau Welt agieren die einzelnen Rollenträger, bis sie der Tod von der Bühne abberuft und Gott ihr Spiel beurteilt. Calderóns Schauspiel kann als Paradigma eines Bühnenwerks betrachtet werden, das nicht nur das mit der zu seiner Zeit bereits zum Gemeinplatz gewordenen Metapher Gemeinte zur Darstellung bringt, sondern die Metapher selbst dramaturgisch dadurch wirksam werden läßt, daß Gott auf der Welt als Bühne, die nicht mehr nur ein Spiegel des Erdenlebens allein, sondern ein Spiegel der gottgegebenen Welt überhaupt ist, den Menschen ihre Rollen zuteilt und sie nach dem »richtigen« Spielen dieser ihrer Rollen richtet.

Zwei Türen richtet die »Welt« für das Auf- und Abtreten der Geschöpfe Gottes ein: die Wiege und das Grab. Der Meister verteilt nun an die ungeborenen Seelen sieben Rollen, vom Bettler bis zum König. Der Bettler fragt nach Grund und Sinn seines Mißgeschicks, da seine Seite der Güte der anderen nicht nachstehe und dennoch vor eine derart unebenbürtige Aufgabe gestellt wurde. Die Antwort des Meisters enthüllt das Weltbild Calderóns und den Sinn des Welttheaters überhaupt: Der Bettler dürfe nicht glauben, die Rolle des Königs bedeute vor Gott mehr als die des Bettlers; es komme nur auf den Grad der Erfüllung an, denn wie im Theater bekomme der beste Schauspieler die höchste Gage. Die Bibel gilt dabei als das große Welt-Soufflierbuch, aus dem jedem helfend zugeflüstert werden kann, denn jedem sei der freie Wille geschenkt, sein Los zu bessern. Hier erfährt das Barocktheater Licht und Deutung: Zwar sei der Spieler Mensch in dem ihm auf Erden verliehenen Rang nicht unfrei, aber frei in seinen sittlichen Entscheidungen.

1922 erschien die moderne Nachdichtung von Hugo von Hofmannsthal. Er setzt den Gott der christlichen Tradition wieder in seine alten Rechte auf der Bühne ein und erneuert das metaphysische Drama des Mittelalters und des Barocks. Mit seinem »Jedermann« greift er dabei auf die Form der mittelalterlichen Moralität, in seinem »Salzburger Großen Welttheater« auf das Welttheaterspiel Calderóns zurück. Sein »Salzburger Großes Welttheater« verschiebt den theozentrischen Aspekt ins Sozial-Ethische.

Außerhalb der Tradition des heilsgeschichtlichen Welttheaters stehen einerseits Dantes »Göttliche Komödie«, die ihren Namen lediglich dem guten Ende verdankt, und andererseits die zeitkritischen Rückgriffe auf die antike Theater-Metaphorik,

meist nur oberflächlich christianisiert. Hierher gehört der 1159 publizierte »Policraticus« des Johannes von Salisbury, der den literarischen Topos des »Theatrum mundi« bis weit in die Barockzeit hinein verbreitete. Er zitiert den Passus aus dem »Satyricon« des Petronius Arbiter, wo die Aufführung eines Mimus und die folgende Demaskierung in metaphorischer Absicht beschrieben wird. Johannes benutzte das Gleichnis in stoischer Manier zur Kritik an seiner Zeit und fragte, ob das Leben eine Tragödie oder eine Komödie sei. Als Zuschauer nahm er die Himmelsbewohner an – ähnlich wie Lukian dies in seinem »Ikaromenippus« getan hatte.

In ebenfalls kritischer, aber umgekehrter Richtung begegnet das Bild bei Erasmus von Rotterdam. Er hat in seinem »Lob der Torheit« das Weltgetriebe im Sinne von Lukian beschrieben: Das Leben sei ein Fastnachtsspiel, wo jeder seinen Auftritt habe, bis der Platzmeister ihn wegschicke. Den Vergleich zwischen dem Leben und dem Theater schätzte auch Shakespeare: »All the world's a stage« (»As you like it«). Schon bald zeigten sich an diesem Gleichnis die ersten Ermüdungserscheinungen. Cervantes legte seinem Don Quichote einen Lehrvortrag in den Mund, der das Schauspiel als Spiegel des Lebens erläuterte. Sancho Pansa erwiderte, diesen Vergleich hätte er schon öfters gehört. Das gab dem Ritter von der traurigen Gestalt die Gelegenheit, festzustellen, wie sehr sein Knappe mittlerweile gebildet war.

Der von Hofmannsthal im »Kleinen Welttheater« von 1897 und im »Salzburger großen Welttheater« von 1922 wieder in das Theater des 20. Jahrhunderts eingeführte Begriff des Welttheaters bekommt bei Orff eine weitergehende, mit den Eigenheiten seiner Kunst in engem Zusammenhang stehende Dimension: Auch das Orffsche Theatrum mundi, Welttheater in einem noch weiteren Sinne, stellt in seiner aus verschiedenen Kulturbereichen und -epochen zusammengefaßten Darstellungsweise einen Bilderbogen des Weltenlebens dar; die Handlung wird in eine andere Realitätsebene übertragen, Spiel wird als solches deutlich, vom Publikum unmittelbar erfahren. Und wenn zu Beginn des »Mondes« laut Regieanweisung der Erzähler eine Kerze anzündet, die er am Ende bedeutungsvoll wieder ausbläst, so wird damit für den Zuschauer, den bis dahin Uneingeweihten, etwas für die Dauer des Stückes sichtbar gemacht, das den Menschen seit jeher umfängt; Gültiges, doch so nicht Bewußtes, wird für einige Augenblicke beleuchtet.

Eine »Welt-Schau« – im wahrsten Sinne des Wortes – wird auf die Bühne gestellt und macht dem Zuschauer eindrücklich die Verhältnisse seines Lebens deutlich. Die horizontale Zweiteilung der Bühne scheidet das Reich der Lebenden vom Reich der Toten, also die Erde von der Unterwelt. Und auch die Erde selbst erscheint nicht als einheitlicher Ort. Ein Haselstrauch in der Mitte scheidet sie in zwei Länder, die sich bis auf den alles entscheidenden Unterschied von Licht und Finsternis, verursacht durch das Fehlen des Mondes auf der einen und das Hängen des Mondes in den Zweigen des Eichbaums auf der anderen Seite, vollkommen gleichen: Ein jedes ist durch einen Eichbaum und ein Wirtshaus symbolisch angedeutet. Am Himmel sind Sternbilder und Wolken zu sehen, die als Zeichen einer übergeordneten Sphäre das Bild des Theatrum mundi vervollkommen.

Als Ort des Zusammenkommens, des geselligen Austausches und wohl nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, daß »Märchen« vorzugsweise mit solch anheimelnden, gleichsam »archaischem« Inventar spielen und in diesem Fall die Handlung auch ganz bewußt in den Bereich des einfachen, bäuerlichen Lebens verlegt worden ist, repräsentiert das Bild des Wirtshauses stellvertretend den Bereich der Menschen. Wie eng dieser aber mit dem Bereich der Natur, des Über-Menschlichen, Mystischen verknüpft ist, symbolisiert der Eichbaum.

Ungemein vielfältig ist der Symbolgehalt des Baumes in vielen Kulturen. Schon im alten Orient konnte der Baum zum kosmischen Symbol werden. Der Baum ist den alten Völkern Offenbarung Gottes, Bild des Kosmos, Symbol des Lebens, Mittelpunkt der Welt, Sinnbild der sich stets erneuernden Natur. Durch sein alljährliches Sterben und Wiedererstehen wiederholt sich das, was im Kosmos als Ganzes vor sich geht. Darum ist der Baum auch Symbol des Alls und in der Eigenheit seiner Art also ein »kosmischer Baum«.

Das Vorbild des Baumes steht nach archaischen Vorstellungen in der Mitte des Alls und verbindet Himmel und Erde: Bei den Germanen ist es Yggdrasil, die immergrüne Weltesche, der Baum des ewigen Lebens oder des Wissens, der seine Wurzeln bis in das Herz der Erde senkt und dessen Beben das erste Anzeichen des bevorstehenden Weltuntergangs ist; in der persischen Tradition ist es ein gewaltiger, aus dem Ozean aufragender Baum; im älteren Hinduismus wie in der indischen Tradition ist es ein umgekehrt stehender Riesenbaum in der Mitte des Kosmos, der seine Wurzeln in den Himmel taucht und seine Zweige unter der Erde ausbreitet. Auch im Traum Nebukadnezers und im Lamaismus findet sich die Vorstellung vom Weltenbaum. Ähnliches kennt auch Dante: Er schildert die Himmelsphären in ihrer Gesamtheit als Krone eines Baumes, dessen Wurzeln nach oben gerichtet sind. Der siebenarmige Leuchter des jüdischen Kultes entspricht dem Himmelsbaum, der die Planeten trägt. Astrale Symbole wie Mondsichel, Rosette oder Stern konnten die kosmologische Bedeutung des Baumes besonders in altmesopotamischen Darstellungen betonen. Noch im Alexanderroman ist mit den Bäumen der Sonne und des Mondes ein Nachhall der astralen Vorstellung gegeben. Im fiktiven Bericht Alexanders des Großen an seinen Lehrer Aristoteles über die Wunder Indiens wird von den wahrsagenden Bäumen der Sonne und des Mondes erzählt. Wie eine Miniatur in der Utrechter Historienbibel des Evert van Zouldenbalch, entstanden um das Jahr 1460, illustriert, wird Alexander von einem Priester in einen Garten geführt, wo er zunächst einen Baum erblickt, aus dessen Wipfel die Sonne strahlt. Der Baum verkündet ihm, daß er zwar der Herr der Erde sein, aber nicht lebend in seine Heimat zurückkehren werde. Der Baum des Mondes weissagt Alexander später, daß er seine Altersreife erreicht habe und im kommenden Jahr im Monat Mai zu Babylon sterben werde, zu Tode gebracht durch die Hand eines Menschen, dem er dieses nie zutauen würde. Der traurige Alexander beschwor am nächsten Tag die Orakelbäume, ihm Näheres zu nennen, erhielt aber nur noch ausweichende Antworten, da das Schicksal nun einmal nicht abzuwenden sei.

Griechen und Germanen glaubten an die Abstammung der Menschen von der Esche, und die Mythologie kennt auch Rückverwandlungen von Menschen in Bäume, man denke nur an Daphne oder an Philemon und Baucis.³⁸⁵ In der Geschichte einer jeden Religion, in den Volksüberlieferungen, in der Archäologie und der Kunst finden sich heilige Bäume. Nicht um ihrer selbst willen wurden sie angebetet, sondern um dessentwillen, was sie bedeuten und offenbaren. Einen Nachklang dieser Verehrung dürfen wir in den zahlreichen Sagen von heiligen Eichen sehen. Besonders die sogenannten »Marien-Eichen«, von denen die Sage erzählt, daß ein Hirte, ein Bauer usw. einst das Bild der Gottesmutter im Stamm gefunden, daß dann neben oder über der Eiche eine Kapelle gebaut worden und so ein Wallfahrtsort entstanden sei, finden dabei eine weite Verbreitung.

Die Eiche war ein den Gewittergottheiten geweihter Baum: in Griechenland und Rom dem Zeus-Jupiter, dem Entsender der Blitze, im germanischen Gebiet dem Donnergott Donar (Thor). Das älteste Orakel befand sich zu Dodona, wo Zeus durch das Rauschen seines Baumes seinen Willen kundtat. Den Pelasgern galt er als Baum des Lebens. Wenn zu Delos die Fragenden die heilige Stätte des Orakels betraten, bewegte sich die tönende Eiche, und die Peleiden, die heiligen Tauben, die in ihren Zweigen wohnten, sangen den Spruch des Zeus.³⁸⁶ Nicht zuletzt wird der Grund darin zu suchen sein, daß die Eiche unter den einheimischen Bäumen besonders oft vom Blitz getroffen wird, was auch naturwissenschaftliche Untersuchungen bestätigt haben.

Diese Verbindung von Eiche – Blitz – Feuer äußert sich auch vielfach im Aberglauben. Bei einem Gewitter darf man nicht bei Eichen unterstehen, weil die Gefahr, vom Blitz erschlagen zu werden, besonders groß sei, denn Judas habe sich an einer Eiche aufgehängt. Der »Christblock«, der bei romanischen Völkern und besonders bei den Südslawen an Weihnachten angezündet und dessen Resten besondere Heilkraft nachgesagt wird, ist ein Eichenblock. Eichenholz wurde zur Entzündung der »Notfeuers« benutzt. Das Holz, das am Karsamstag im Osterfeuer angezündet wird – der sogenannte »Judas« – und Schutz gegen Zauberei und Krankheit bieten soll, wird meist von einer Eiche genommen. Legt man sein Ohr ich der Christnacht um Mitternacht an einen Eichenstumpf, kann man die Engel im Himmel singen hören.³⁸⁷ Und nicht umsonst wird in Otto Nicolais Oper »Die lustigen Weiber von Windsor« nach dem gleichnamigen Stück von William Shakespeare empfohlen, Schutz bei der heiligen Eiche zu suchen, um dem Tod zu entkommen.

Schließlich gehört auch die Rolle der Eiche im Fruchtbarkeitsglauben, da Donar ja auch als Gott der Fruchtbarkeit verehrt und die Beziehung von Gewitter und Fruchtbarkeit immer wieder herausgestellt wurde, hierher. Aus Dahle in Westfalen ist der Brauch bekundet, daß Brautpaare zu einer großen Eiche in den Wald hinausziehen, sie dreimal umtanzen und ein Kreuz hineinschneiden. Eine der vielen Varianten in diesem Zusammenhang ist die Vorstellung der »Bräutigamseiche«, die ein Mädchen dreimal umlaufen muß, um einen Mann zu bekommen.³⁸⁸ Auch schien die Eiche mit ihren Früchten dazu angetan, das landwirtschaftliche Jahr vorherzusagen. Trägt

sie viele Früchte, verkündet das eine gute Ernte – ein Glaube, der sich schon in der Antike nachweisen läßt. Ein strenger Winter steht bevor, wenn die Eichen ihr Laub lang behalten oder die Eicheln tief in ihren Fruchtbechern stecken. Viele Eicheln bedeuten aber auch einen strengen oder langen Winter. Auch dieser Glaube ist schon in der »Geoponica« aufgezeichnet.

In der Heiligen Schrift begegnet man der Eiche an mehreren Stellen, erstmals in der Genesis (Gen 35,8): Rebekkas Amme war gestorben und wurde unterhalb von Bet-El unter einer Eiche begraben; man nennt diese Amme seither Klageeiche. Das Begraben im Schatten großer Bäume war bei den Nomadenvölkern, zu denen Abrahams Nachkommen bis zur Eroberung des Heiligen Landes gehörten, allgemein Brauch. Es geschieht heute noch für arabische Stammesfürsten. In den biblischen Geschichtsbüchern finden die Eichbäume einige Male als lebendes Denkmal Erwähnung, als Bezeichnung eines Ortes, an den sich ein Ereignis knüpfte: Als das Volk Israel Gott seine Treue erneuerte, errichtete Josua einen Gedenkstein »unter der Eiche, die im Heiligtum des Herrn Stand« (Jos 24,26). Der Engel des Herrn, der Gideon erschien, setzte sich bei Ofra »unter die Eiche« und erteilte ihm dort die Sendung, Israel zu retten (Ri 6,11).³⁸⁹

Was die berühmte Abrahamseiche im Tale Mamres bei Hebron betrifft, so ist der noch bestehende mächtige Baum nicht ursprünglich. Die Versionen, die vom Wohnsitz Abrahams handeln, divergieren: Wo die Vulgata, ohne einen Baum anzugeben, von einem Aufenthalt des Patriarchen im Tale Mamres bei Hebron spricht (Gen 13,18; Gen 14,13; Gen 18,1), schreiben die Übersetzer des hebräischen Urtextes durchwegs von einer Eiche.

Erst in den prophetischen Büchern tritt die Symbolik der Eiche hervor als ein Bild der gewaltigen Kraft der Israel umwohnenden Heidenvölker (Jes 2,13; Am 2,9; Sach 11,2), aber auch als heiliges Zeichen der Lebensfülle des Gottesvolkes, das nach vielfacher Prüfung und Läuterung sich im Messias und seinem Reiche erst zur vollen Herrlichkeit entfalten wird: »Wie beim Terebinthenbaum, wie bei der Eiche, von denen beim Fällen ein Wurzelstock blieb, ist ihr Wurzelstock heiliger Name« (Jes 6,13), und Jes 61,3: »'Eichen der Gerechtigkeit' wird man sie nennen, eine Pflanzung des Herrn zu seiner Verherrlichung.«

Doch die Eiche genoß unter anderem auch den Ruf eines bösen, teuflischen oder wenigstens unheimlichen Baumes. Weit verbreitet ist die Sage, daß die Blätter der Eiche deswegen gebuchtet sind, weil der Teufel, als er sich in seiner Hoffnung, die Seele eines Menschen zu erhalten, getäuscht sah, ergrimmt mit seinen Krallen durch die Blätter des Baumes fuhr. Diese Sage hat auch Hans Sachs in seinem Schwank »Der Teufel und die Geiß« verwertet, und sie lebt nach bis in die Erzählung von »Des Herrn und des Teufels Getier« bei den Brüdern Grimm (KHM 148). Sagen von Teufels- oder Hexeneichen, in deren Umgebung es nicht geheuer ist und deren Blätter und Zweige den Meistern der Schwarzkünste zu allerlei bösem Tun dienen, sind nicht selten und scheinen in allen Gegenden vertreten zu sein.³⁹⁰

Die Eiche, insbesondere ihre Blätter, gilt aber auch als zauberwidrig. So vertreibt

sie elbische Tiere, schützt vor Schlangen, verhindert Krankheiten bei Mensch und Tier. In Tirol legt man ein am Karfreitag vor Sonnenaufgang geschlagenes Stück Eichenholz in die Stube und in die Ställe, um das ganze Jahr den Teufel zu bannen. In Schlesien werden in der Johannismacht kleine Zweige von Eichen an Fenster und Türen gesteckt, um die Hexen anzuhalten. Um alle »zauberei und malefitz« aus einem Menschen zu treiben, empfiehlt ein Schweizer Rezept aus dem 17. Jahrhundert, frisches Eichenlaub zusammen mit anderen Mitteln als Pflaster überzulegen. In der Volksmedizin gehört die Eiche zu den Bäumen, die sich besonders zum Übertragen von Krankheiten, d. h. zum Aufnehmen und Entziehen von Krankheiten wie Gicht, Zahnschmerzen, Brüchen, Kropf, Fallsucht usw., eignen. Gewisse Eichen genießen in dieser Hinsicht eine besondere Berühmtheit, so z. B. die weithin bekannte »Wundereiche« in Schleswig oder die »Krup-Eiche« bei Volkshagen.³⁹¹

Die Eiche umweht seit jeher eine übersinnliche, mystische Aura, in deren Geäst der bleiche, rätselhafte Mond mit seinem geheimnisvollen Licht eine passende Umgebung gefunden hat. Und nicht zuletzt fühlt man sich an des Komponisten Heim in Dießen am Ammersee erinnert, Werkstatt und Wohnhaus zugleich, durch dessen Fenster er einen wundervollen Blick auf die geliebte »Mond-Eiche« im Park werfen konnte.

Wer sich also in die Märchenlandschaft von Orffs »Kleinem Welttheater« locken läßt, wird feststellen, daß es nicht nur eine poetische, sondern auch eine geistige Landschaft ist, die er betritt.

2.1. Das Personal

Carl Orffs Menschenbild hängt direkt ab von seinem auf bürgerlichem Humanismus sich gründendem Weltbild. Es geht Orff immer und in allem um den Menschen, und »wenn er in seinem Schaffen konsequent immer wieder auf Ur-Elemente zurückgreift [...], so geschieht es, um Ur-Kunde zu geben zu geben vom Menschen.«³⁹² In diesem Sinne war das Aufgreifen des vermeintlich urgermanischen Märchens geradezu prädestiniert, um in Form eines Welttheaters, das den Menschen nicht in seinem individuellen Schicksal, sondern ihn auf den Hintergrund der göttlichen und der dämonischen Mächte stellt, Allgemeingültiges aufzuzeigen. »Insgesamt konstruiert sich Orff ein Bild des Menschen, ein Ideal des Menschenseins, das durchaus in sich geschlossen, im Orffschen und im christlichen Sinne harmonisch ist, auch wenn die Menschen von der Liebe getrieben, vom Schicksal gelenkt auf der Bühne – Orffs kleinem Welttheater – erscheinen.«³⁹³ Schicksal und Liebe als weltbewegende, den Menschen bestimmende Kräfte: Damit schließt sich der Kreis zur christlichen Mythologie, deren Beziehungspunkt Gott ist. Orffs harmonischer Mensch, der sich ganz im Sinne des »Homo ludens« als sprechendes, singendes und tanzendes Wesen präsentiert und somit die verschiedenen Ebenen menschlichen Seins als Einheit zeigt, realisiert sich in seiner Übereinstimmung mit seinem Menschsein, in der Ein- und Unterordnung vorgegebener (Schicksals-) Verhältnisse – als Ganzes in einem

wahren Theatrum mundi erfaßt.

Den sinnfälligsten Ausdruck findet dieses Ausgeliefertsein des Menschen an die über- und unterirdischen Mächte durch die drei Ebenen der Bühne im »Mond«. In einer solchen Sicht aber, die das Ganze der Welt umfaßt, kann nur das Menschlich-Typische und nicht das Individuelle von Bedeutung sein. Was die Typik der Figuren betrifft, so ist sie aus dem Märchen abgeleitet. Das Märchen kennt keine Individuen, nur Typen. So treten die Figuren im »Mond« nicht als Individuen auf, sie haben keine Namen, sondern sie repräsentieren symbolhaft die drei Welt- und Seinsebenen.

Zur Gruppe der »überirdischen« Symbolfiguren ist Petrus zu zählen, obwohl er als handelnde Person auftritt. Ideell muß man hier noch die »Geschehensmacht« des Schicksals zufügen. Die andere Gruppe nimmt alle Figuren des irdischen Geschehens auf. Das sind anonyme Gestalten wie die Zechkumpanen, die »Leute« und selbst die Toten, eben all jene, die dem irdischen Lebenskreis angehören. Dem Geschehen übergeordnet ist der Erzähler, der von oben auf das Geschehen blickt und die Welt wie eine Spielzeugschachtel unter sich sieht.

Das Publikum identifiziert sich dabei nicht mit den Figuren, es erlebt nicht mit ihnen, es wird ihm aber bewußt, daß im Spiel menschliche Verhaltensweisen, also die eigenen, gezeigt werden.

2.1.1. Der Erzähler

»Märchen und Märchenerzählen gehören zusammen, und so ließ ich das ‚kleine Welttheater‘ mit einem Erzähler, der auch im Verlauf des Spiels den Faden immer wieder aufnimmt und weiterspinn, beginnen und schließen [...]«³⁹⁴

In einem Haselstrauch, der in der Mitte der Bühne die »Erde« in zwei sich vollkommen gleichende Länder teilt, wird ein Erzähler sichtbar, der sein kleines Licht anzündet. In einem Buch lesend, beginnt er seine Schilderungen, die gleichzeitig auf der Bühne gespielt werden, mit der Erzählung von dem Lande, in dem die Nächte schwarz und mondlos sind, weil bei der Erschaffung der Welt das nächtliche Licht des Mondes und der Sterne nicht für die ganze Erde ausreichte.³⁹⁵

Ganz nach Art des mittelalterlichen Theaters verbindet er die Szenen und umfängt sie mit einer symbolischen Handlung: Wie erwähnt, entzündet der Erzähler zu Beginn des »Mondes« eine Kerze, die er am Ende bedeutungsvoll wieder ausbläst. Er »erhell« also für den Zuschauer die sichtbar werdende Handlung. Nach dem Vorbild literarischer Märchenbearbeitungen legte auch Orff seine Geschichte einem (imaginären) Erzähler in den Mund. Nicht nur, weil Märchen und Märchenerzählen zusammengehören, ist die Figur des Erzählers von großer Bedeutung, sondern zudem verknüpft sich mit ihr die Frage nach der Glaubwürdigkeit, des Fürwahrhaltens des Erzählten. Da Märchen stets als nicht wahr charakterisiert wurden, ist es entscheidend, ob eine Erzählung für wahr gehalten oder eben als Märchen betrachtet wird. So liegt im Märchenerzählen – und damit in der Gestalt des Erzählers selbst – eine eigentümliche Dualität.³⁹⁶

Orff hat die Grimmsche Vorlage des Märchens »Der Mond« ziemlich wörtlich in die Erzählpassagen übernommen. Das Libretto stammt von Orff, lediglich die Passagen des vom Evangelisten des alten Oratoriums abgeleiteten Erzählers, Abkömmling – wie Orff selbst betont hat – der Bachschen Lukas-Passion.³⁹⁷ Sie steht ihrerseits in der Tradition der oratorischen Passion, bei der die einzelnen Szenen der biblisch überlieferten Leidensgeschichte Jesu mit verteilten Rollen durch den Evangelisten, handelnde Personen sowie durch den Chor vorgetragen und durch reflektierende Sätze unterbrochen werden. Die wörtlichen Grimm-Zitate dienen jedoch nie als Ersatz für Handlung, sondern stets als deren Kommentar oder Vorwegnahme. Er gibt den Text des Grimmschen Märchens, an dessen Kette die einzelnen statischen Bilder aufgereiht sind.

Doch Orff hat die Gestalt des Erzählers nicht aus rein dramaturgischen, sondern vielmehr aus inneren Gründen im »Mond« angelegt. Der Erzähler als »testis«, also als »Zeuge«, dient dem Erweis der Wahrheit und unterstreicht die Glaubwürdigkeit des Erzählten. Es ist seine Rolle, den Wahrheitsgehalt der Geschichte plausibel zu machen. Durch die Gestalt des Erzählers erhöht Orff den Grad der Glaubwürdigkeit der Geschichte, er will, daß sie geglaubt wird. Der »testis« fungiert als »historicus«, als Bezeuger des tatsächlich Geschehenen. Im Grunde teilt uns Orff Geschichte, d. h. eine Ansammlung von Tatsachen, in einer Geschichte mit.

Letztlich geht es um die Innen- und Außenansicht solcher Geschichten, also um die Unterscheidung zwischen »historia« als einer geschichtlichen Wahrheit und der erfundenen »fabula«. Es war dies ein Problem, das bereits das Mittelalter nachhaltig beschäftigte. Die Frage nach den geistigen und religiösen Bedingungen, die jene »fälschende Schriftstellerei« überhaupt möglich machten und letztlich auch dafür sorgten, daß die in Umlauf gebrachten »Fabeleien« von den mittelalterlichen Zeitgenossen als wahre Geschichten geglaubt wurden, ist die Frage nach der Andersartigkeit des kritischen Wahrheitsbemühens mittelalterlicher Schriftsteller, die ihre Werke niemals als Fälschungen oder gar als Lügengeschichten gesehen haben.

Nach Beda Venerabilis bestand die »vera lex historiae« darin, die allgemeine »fama« zu verzeichnen. Die Frage nach dem faktischen Hergang der Dinge war dem mittelalterlichen Historiker nicht wichtig. Geschichte wurde nicht um der Geschichte willen geschrieben oder gelesen, sondern um ihres mahnenden, weisenden Gehaltes willen. In diesem Sinn ist es zu verstehen, wenn Petrus Damiani im Prolog zu seiner Romuald-Vita erklärt, er wolle keine streng historische Darstellung bieten, sondern gleichsam nur eine kurze Lehr- und Erbauungsschrift abfassen, welche die sittliche Vorbildlichkeit des Heiligen herausstellt.³⁹⁸ Der Erzähler ist der Verkünder dieser inneren Wahrheit, und mit dem dann auch von Thomas von Aquin sanktionierten Wort des heiligen Augustinus: »Cum fictio refertur ad aliquam significationem, non est mendacium, sed aliqua figura veritatis«, welches besagt, daß die erfundene Geschichte dann keine Lüge ist, sondern eine besondere Art der Wahrheit darstelle, wenn sie auf eine »significatio«, einen höheren Sinn, einen heilsbedeutsamen Gegenstand bezogen ist, ist uns mitgeteilt, daß wir hier eine höhere

Wahrheit erfahren, deren göttlicher Hintergrund uns nahe gebracht und begreiflich gemacht werden soll.³⁹⁹ Die Unterscheidung zwischen »historia« und »fabula«, also zwischen Dichtung und Wahrheit, ist gerade in der christlichen Literaturtradition⁴⁰⁰ ein nicht zu unterschätzendes Faktum, wenn nicht gar als Kennzeichen einer Literatur zu verstehen, die christliches Gedanken-, Gefühls- und Bildgut in säkulare Literaturformen, hier also in Form einer vermeintlichen »Volksliteratur«, einfließen läßt. Die höhere religiöse Bedeutsamkeit des Gegenstandes ließ einen Zweifel an der Richtigkeit des Verfaßten gar nicht erst aufkommen. Jenseits von Wahr und Falsch konstituierte sich so eine ganz eigene Sicht von Geschichte, deren Wahrheitsgehalt nie angezweifelt wurde. Die belehrende Grundhaltung einer solchen Literatur – in diesem Fall unterweist uns der Erzähler in der göttlichen Wahrheit von der alles umfassenden Weltordnung, aus der niemand herausfallen kann – ist als weiteres Kennzeichen dieser christlichen Gewißheit verbreitenden Literatur zu sehen.

Obwohl der Zweck der Verbreitung einer höheren, inneren Wahrheit das Vorgehen der Literaten sanktionierte, ging es dennoch darum, den Schriften geschichtliche Glaubwürdigkeit zu verschaffen. So arbeiteten z. B. die Hagiographen mit biblischen Analogieschlüssen und theologischen Konvenienzgründen. Gleich den Evangelisten Markus und Lukas schöpften auch sie aus der mündlichen Glaubensüberlieferung der Kirche; wie es in der Heiligen Schrift über ein und dasselbe Ereignis divergierende Traditionen gibt, so auch in dieser Form der unterweisenden Literatur. Es stehe dem Menschen schließlich nicht zu, Gott die Wege seines Wirkens vorzuschreiben, Kritik sei Unglaube, Blasphemie, Sünde; Zweifler und Spötter würden deshalb zu Recht von den verklärten Helden des Himmels gepeinigt und bestraft. Nichtsdestotrotz wurde Kritik aber auch zur religiösen Pflicht. Die verantwortlichen Männer der Kirche warnten – der Spruch aus Jesus Sir 19,4: »Qui cito credit, levis est corde« ist in diesem Zusammenhang oft zitiert worden – vor Leichtgläubigkeit, und Kleriker und Laien waren aufgerufen, sich nicht von falschen Wundertätern betören zu lassen; alle waren angehalten, erdichteten Visionen, erlogenen Wunderberichten und unechten Reliquien den Glauben zu versagen. Um des Geldes willen blühte dieses zwielichtige Geschäft, von welchem die Kirchenmänner sich streng zu distanzieren suchten. Erasmus von Rotterdam, der die Praxis der »fälschenden Schriftstellerei« primär unter theologischen Gesichtspunkten betrachtete, warnte aber davor, alle Wundererzählungen über Dämonenaustreibungen, Krankenheilungen und Totenerweckungen, die zahlreiche »egregii scriptores ecclesiae« übereinstimmend überliefern, einfach als ungeschichtliche Fabeln zu verwerfen; bei aller Kritik gehöre das letzte Wort der kirchlichen Tradition.⁴⁰¹

Seine geheimnisvoll psalmodierten Worte entnimmt der Erzähler bei Orff einem Buch. Das Buch gilt seinerseits als Siegel der Wahrheit, und eine unzweifelhafte, alte Wahrheit ist, daß niemand aus der im wahrsten Sinne des Wortes festgeschriebenen Ordnung der Welt fallen kann. Denn nur sie ist es wert, aufgeschrieben zu werden; das Buch belegt sie gleichsam, und indem der Erzähler sie vorträgt, wird er zum »testis«, zum Zeugen eben dieser alten Wahrheit.

Wie Funde bezeugen, verwendete das hohe Altertum für seine Aufzeichnungen Stein, Ton, Holz, Blei und Leder. Als die Kultur voranschritt, schrieb man auf ägyptischem Papyrus, später auf Pergament, dessen Bereitung aus Tierhäuten von Kleinasien ausging. Die ältesten Bücher waren Rollen, sogenannte »Volumina«, wie sie schon lange vor Christus in Ägypten hergestellt wurden. Sie bestanden aus Blättern, die man zu langen Streifen aneinander befestigte und nach Beendigung der Schrift um einen Zylinder von Holz oder Bein wickelte. Diesen durchzog ein drehbarer Stab mit einem Knauf an beiden Enden. Den Abschluß des Streifens, den man waagrecht in Kolonnen beschrieb, bildete ein zweites Stäbchen, über das man das gelesene Stück aufrollte. Außen brachte man den Titel an. Meistens waren die Rollen einseitig beschrieben, doch gab es Ausnahmen. Bündel von mehreren Rollen wurden durch ein breites Band zusammengehalten oder in einen verschließbaren Behälter, das »Scriinium«, gestellt. Größere Büchersammlungen verwahrte man liegend in Fächern besonderer Schränke. Seit dem 4. Jahrhundert verdrängten die »Codices«, die unseren heutigen Büchern gleichen, allmählich die Volumina, bis sie im 6. Jahrhundert die Oberhand gewannen. Beide Buchformen sind auf Kunstdenkmälern zu sehen, wo sie auf christlichen Darstellungen meistens symbolische Bedeutung haben.

Die Heilige Schrift kennt das Buch in fünffacher Bedeutung: Die inspirierten Verfasser sprechen vom »Buch des Lebens«, von Büchern, die beim göttlichen Gericht aufgeschlagen werden, vom Buch des vorgezeichneten »Lebensschicksals«, vom versiegelten Buch der »göttlichen Ratschlüsse« im Weltgeschehen und von »Offenbarungen«, die der Seher unter dem Bilde eines Buches erhält.⁴⁰²

Die Idee himmlischer, von der Gottheit geführter Bücher ist in der Antike nicht auf Israel beschränkt. Der Gedanke, daß der Mensch auf Erden nur Gast ist und ein seßhafter Bürger erst im Jenseits nach dem Tod wird, scheint den Glauben keines Volkes so beherrscht zu haben wie den des ägyptischen. Daher die beständige Sorge um das Schicksal von Seele und Körper nach dem Tod, die riesigen, für die Ewigkeit bestimmten Grabgebäude, die Einbalsamierung der Leichname, das reich ausgebildete Begräbnisritual, die umfangreichen, den Toten mitgegebenen Gebetsformeln und Wegweiser für die Reise in das neue Leben. Das ägyptische Pantheon hatte in Thot, das babylonische in Nabo einen eigenen Schreiber-gott, die als Schriftführer das Ergebnis des Wiegens auf der Schicksalswaage, auf der Gott Anubis das Herz des Verstorbenen legte, um dessen gute und schlechte Taten für sein jenseitiges Schicksal abzuwiegen, verkündeten. Der Glaube an himmlische Schicksalstafeln, auf denen die Geschehnisse der Sterblichen stehen, in die sie eingetragen und aus denen sie getilgt werden, ist also altes orientalisches Erbgut. Daneben gibt es in der griechischen Antike die Vorstellung, daß die Sünden geflügelt zu den Göttern emporsteigen, wo sie dann einer der Götter aufschreibt, damit Zeus von ihnen Kenntnis nehmen und danach richten könne.⁴⁰³ Die Überlieferung beruht auf der Vorstellung von den im Altertum bestehenden »Büchern der Regierung« und solchen, die sich mit den Personalien jedes Einzelnen befassen. Dazu gehören auch die Geschlechts-

register der Juden.⁴⁰⁴ »Wozu ein letztes Gericht?«, wird in den Erläuterungen zum katholischen Katholizismus gefragt, da doch »jeder, der aus dem Leben scheidet, sogleich vor den Richterstuhl Gottes gebracht wird, woselbst auf das Schärfste untersucht wird, was er jemals entweder getan oder geredet oder gedacht hat«. Und die Antwort lautet: »Weil die göttliche Gerechtigkeit die vollständigste Öffentlichkeit erfordert, damit nicht etwa die Menschen sagen möchten: Gott gehe an den Ecken des Himmels herum und bekümmere sich nicht um das Irdische«, wie es im Buch Hiob 22,14 heißt. Papst Gregor I. meinte wieder, daß beim Jüngsten Gericht nur das bereits feststehende Urteil Gottes verkündet werde.⁴⁰⁵ In der Bibel wird die Buchführung Gottes, sei es in Bezug auf das allgemeine letzte Gericht, sei es in Bezug auf Separatconti einzelner Menschen, einige Male erwähnt.

Der Ausdruck »Buch des Lebens« ist bildliche Redensweise für »Auserwählung« und bedeutet, daß Gott jene kennt, die, ihrer Auserwählungsgnade getreu, das ewige Leben erlangen. Die erste Erwähnung einer Buchführung Gottes findet sich in der Geschichte Israels (Exod 32,32 f.), wo Mose den Herrn für das abtrünnige Volk anfleht: »Doch jetzt nimm ihre Sünde von ihnen! Wenn nicht, dann streich mich aus dem Buch, das du angelegt hast! Der Herr antwortete: Nur den, der gegen mich gesündigt hat, streiche ich aus meinem Buch.«⁴⁰⁶ Das Eingetragensein zum »Leben in Jerusalem«, das Jesaja (4,3) verheißt, erinnert vorbedeutend an die trostvolle Zusicherung, die der Heiland seinen Jüngern gibt: »Freut euch darüber, daß eure Namen im Himmel aufgezeichnet sind« (Lk 10,20). In der neutestamentlichen Fassung wird das Bild, fern von allem Fatalismus, »zum Ausdruck für die Heilsgewissheit der Christengemeinde, die sich zum Leben erwählt weiß durch unverbrüchlich ewige Verankerung in Gottes Gnadenrat.«⁴⁰⁷ Auch die Paulusbriefe drücken diese Zuversicht aus: Der Völkerapostel spricht von seinen Mitarbeitern, deren Namen »im Buche des Lebens stehen« (Phil 4,3), und im Hebräerbrief vernehmen die Gläubigen die siegesfrohen Worte: »Ihr seid hinzugetreten [...] zur festlichen Versammlung der Erstgeborenen, die im Himmel aufgezeichnet sind« (Hebr 12,22 f.). Wie es in der Apokalypse als Offenbarung über die letzten Dinge entspricht, mehren sich in ihr die Stellen über Verzeichnet- oder Nichtverzeichnetsein im Buch des Lebens (vgl. Apoc 3,5; Apoc 13,8; Apoc 17,8; Apoc 20,12-15). In die himmlische Gottesstadt Jerusalem darf nichts Unreines eingehen, nur jene, die im »Lebensbuch des Lammes eingeschrieben stehen« (Apoc 21,27). In dem apokryphen Testament Abrahams, in dem er vom Himmel aus die ganze Welt überblickt, sieht er dort, wo sich der weite und der enge Weg (zu Hölle und Paradies) scheiden, einen Riesen mit leuchtenden Augen, wie ein Sohn Gottes, vor einem mit Edelsteinen eingelegten Tisch sitzen, befaßt mit einer zehn Ellen breiten und sechs Ellen langen Rolle; zwei Engel halten Papier, Tinte und Federn, der eine schreibt die Sünden, der andere die guten Handlungen auf und der sitzende Riese Abel spricht das Urteil. Auf der einen Seite sitzt der Lichtengel Dokiel mit der Waage, auf der anderen Seite der streng blickende Engel Pyrael, der ein Gefäß mit Feuer hält, um die Seelen zu prüfen und zu wägen. Halten sich Gut und Schlecht das Gleichgewicht, so bleibt das Urteil »in suspenso«

bis zum Jüngsten Gericht.

In der Gerichtsszene der Geheimen Offenbarung (20,12-15) ist neben dem Lebensbuch noch von anderen Büchern die Rede: »Und ich sah die Toten, beide, groß und klein, stehen vor Gott, und Bücher wurden aufgetan. Und ein ander Buch ward aufgetan, welches ist das Buch des Lebens. Und die Taten wurden gerichtet nach der Schrift in den Büchern, nach ihren Werken« (vgl. auch Dan 7,10), und die Apokalypse 12,12 spricht von den am Gerichtstag vor Gott offen liegenden Büchern. In dem vierten Esrabuch heißt es, daß vor dem Weltgericht »Bücher geöffnet werden im Angesicht des Firmaments, da werden alle sehen Gottes Urteil und laut wird die Posaune ertönen«. Nach dem apokryphen Henochbuch läßt Gott alles aufschreiben, was die Hirten von ihren Schafen vertilgt haben. Am Gerichtstag sitzt er auf dem Thron, läßt sich die Bücher vorlegen und verurteilt die Sünder zum Feuer. Im Himmel werde tagtäglich alles aufgeschrieben, so daß keine Sünde bis zum Tage des Gerichts vergessen werde. Die Petrusapokalypse berichtet, daß die Engel alles Tun der Menschen in ihre Bücher eintragen, um sie Gott dem Herrn vorzulegen. Eine dem heiligen Athanasius zugeschriebene Schrift sagt aus, daß uns viele Engel umgeben, welche alle unsere Gedanken, Worte und Handlungen, selbst die unbedeutendsten, aufzeichnen, um uns damit am Gerichtstag zu überführen. »Peccavi in cogitatione et in locutione et in opere – Ich habe gesündigt in Gedanken, Worten und Werken«, heißt es in einem »Confiteor« aus dem 8. Jahrhundert. In der in syrischen und griechischen Texten erhaltenen Vision des Apostels Paulus zeigt ein Engel einem leugnenden Menschen das Verzeichnis seiner Sünden, die er von dessen Geburt an aufgeschrieben hat und wirft ihm vor, daß er seine Warnungen und Ermahnungen nicht beachtet hat. Der Sünder liest, bekennt sich schuldig und wird zum Strafort verschleppt. Auch Beda in seiner Kirchengeschichte und Prudentius von Troyes teilen Visionen von sündigen Menschen mit, denen ein Engel ihr Buch der Sünden vohält. Aber auch der Höllenfürst hat seine Bücher und auf der Oberwelt seine Spione. In seinen schwarzen Büchern stehen all jene Notizen, die seine Teufel auf der Erdoberfläche gesammelt und auf Kuhhäute – schon nach alttestamentlicher Auffassung liegen, nach der Pesikta rabbati, vor Gott Tierhäute, auf denen alle Taten der Menschen aufgezeichnet sind – notiert haben.⁴⁰⁸ Nach Hl. Gregor (Moral. Lb. 24,8,16; Pl 76,295) ist der Anblick des kommenden Richters gleichsam ein Buch, in dem alle Gebote geschrieben stehen. Wer immer es schaut, erkennt nach dem Zeugnis des eigenen Gewissens sofort, was er alles nicht befolgt hat. Die Allwissenheit Gottes, dem alles jemals Geschehene bis ins einzelne gegenwärtig ist, leuchtet im Augenblick des Gerichtes wie ein Blitz in das Dunkel des menschlichen Geistes, so daß göttliches Wissen und menschliches Gewissen hier im Symbol des Buches zusammen geschaut werden. Gelegentlich erwähnt die Heilige Schrift auch ein Buch, in dem die Bestimmungen, die Gott tagtäglich für die einzelnen Menschen trifft, im Voraus verzeichnet sind: »In deinem Buche werden alle aufgeschrieben und zugezählt, noch ehe einer lebt, sind alle ihre Tage« (Ps 139,16). Auch nach dem Talmud liegen die Schicksalsbücher vor Gott. Drei Bücher sind es, die am Neujahrs-

und Versöhnungstag Aufschluß über das Leben der Menschen geben: In das des Lebens werden die Frommen, in das des Todes die Sünder eingetragen, und die, welche weder ganz gut noch ganz schlecht sind, kommen in das dritte Buch, in das erst am Versöhnungstag die Urteile, je nach dem Verhalten der zu Richtenden in den dazwischenliegenden Tagen, eingetragen werden. Halten sich die Sünden und die guten Werke die Waage, nimmt Gott einen Sündenettel weg, damit die gute Seite überwiege. Der Koran kennt das Buch Sidschin, in welchem die Sünden der Menschen aufgezeichnet sind und aus welchem an Gerichtstag vorgelesen wird.

In der Tat enthält das »Buch des Lebens« die ganze Geschichte eines Lebens; sie ist jedoch nur aufgezeichnet worden, um ein einziges Mal Verwendung zu finden, nämlich zu dem Zeitpunkt, da die Konten geschlossen werden. Soll und Haben sollen gegeneinander aufgerechnet und eine Schlußbilanz gezogen werden. Das Bewußtsein eines langen Lebens zieht sich also im Brennpunkt eines kurzen Augenblicks zusammen. Bemerkenswert ist, daß dieser Augenblick nicht der des Todes ist, sondern daß er über die Todesstunde hinausgreift.

Die versiegelte Buchrolle im 5. Kapitel der Geheimen Offenbarung ist in unendlicher weiterer Schau ebenfalls ein Buch der göttlichen Führung. Sie versinnbildlicht die geheimen Ratschlüsse Gottes, die sich im Ablauf der ganzen messianischen Weltzeit bis zu ihrer Vollendung erfüllen. Der Überreichtum ihres Inhalts zeigt sich daran, daß sie von innen nach außen beschrieben ist. Die siebenfache⁴⁰⁹ Versiegelung gleicht der eines antiken Testaments, denn auch Gott erläßt sozusagen ein Testament, das seiner Ausführung harret. Seine Pläne sind noch tief verborgen, und nur einer ist in der Lage, das Siegel zu lösen: Christus, das siegreiche Lamm Gottes, die »magna quaestio mundi«, die große Frage der Welt und zugleich ihre Lösung. Göttliches Wissen und Planen offenbart sich auch dort, wo der Herr einem Propheten seine Absichten durch ein symbolisches Buch mitteilt. So empfängt Ezechiel eine beidseitig beschriebene Buchrolle, die alles enthält, was er im Namen Gottes zu verkünden hat (Ez 2,8-3,3). Zum Zeichen, daß er die Worte in sein Herz aufnimmt, wird er angewiesen, das Buch zu essen. Der gleiche Befehl ergeht durch einen Engel an den Seher von Patmos bezüglich eines Büchleins neuer Weissagungen, das der Gottesbote ihm reicht (Offb 10,2; Offb 10,8-11).

Das konkrete Buch der Heiligen Schrift ist Symbol des Gotteswortes, das in ihm aufgezeichnet ist. In der Kirche des Neuen und Alten Bundes wurden die heiligen Bücher stets hoch in Ehren gehalten, kunstvoll geschmückt und mit kostbarem Einband ausgestattet. Die Märtyrerakten enthalten manches Beispiel von Christen, die lieber den Tod erlitten als die Heilige Schrift preiszugeben.

Als heiligstes Buch gilt vor allem das Evangelium, denn in ihm spricht Christus selbst, es repräsentiert gleichsam seine Person. Daher umgibt es die Liturgie mit feierlichen Zeremonien: Es wird von Leuchterakolythen begleitet, inszeniert, stehend angehört, und nur ein höherer Ordo verleiht das Recht, es zu verkünden. Dem Diakon wird es bei seiner Weihe als besondere Amtsinsignie überreicht. Darum stellt die sakrale Kunst den heiligen Laurentius meistens mit einem Buch oder neben einem

Bücherschrank dar. Bei der Bischofsweihe wird dem Erwählten vom Konsekrator das heilige Evangelium offen auf Nacken und Schulter und schließlich in die Hände gelegt. Das Evangelienbuch gehörte im Mittelalter auch zu den Reichsinsignien der abendländischen Kaiser und wurde ihnen bei der Krönung überreicht. Es sollte den neuen Herrscher an die Pflicht erinnern, für den Schutz und die Ausbreitung des Glaubens Sorge zu tragen. Am Schluß der Consecratio Virginitatis empfangen die gottgeweihten Jungfrauen aus den Hand des Pontifex das Brevier als Zeichen ihrer besonderen Aufgabe, das Gotteslob in der Kirche zu feiern. Die Gläubigen der ersten Jahrhunderte pflegten Teile des heiligen Evangeliums als Phylakterien, d. h. als Schutzmittel gegen dämonischen Einfluß, Krankheiten usw., bei sich zu tragen. Auch bei Bränden hielt man es den Flammen entgegen.

Bei der Abhaltung eines Konzils oder einer Synode sollte das Evangelium den kommenden Richter inmitten der versammelten Väter vergegenwärtigen. Es war ein uralter Brauch, das offene Evangelium auf einen Thron zu stellen. Cyrillus von Alexandrien erwähnt zum erstenmal diese Gepflogenheiten in einem Bericht über das Konzil von Ephesus 431: »Als endlich die heilige Synode in der 'Maria' benannten Kirche versammelt war, stellte sie Christus gleichsam als Zeugen und Haupt in ihre Mitte: Auf einem heiligen Thron war nämlich dem verehrungswürdigen Evangelium ein Platz bereitet. Es sollte in die Ohren der unheiligen Priester den Ruf ertönen lassen: 'Übet gerechtes Gericht' (Sach 7,9) und schlichtet den Streit zwischen dem heiligen Evangelium und den Stimmen des Nestorius!«⁴¹⁰ Der gleiche Brauch wird in der Folge von vielen anderen Synoden und Konzilien, auch von den beiden vatikanischen – beim 2. Vatikanischen Konzil wurde ein kostbarer Evangelienkodex täglich abwechselnd von einem der Konzilsväter auf den provisorischen Altar, der die Stelle eines Thrones vertrat, feierlich übertragen – berichtet.

Bei Ablegung feierlicher Eide wird durch das Legen der Hand auf das Evangelienbuch Christus als Zeuge angerufen. In der altchristliche Kunst ist die Buchrolle das Symbol des »göttlichen Gesetzes« oder der »Glaubenslehre«. Die Sarkophagplastik stellt Christus dar mit einem Volumen in der Hand, ebenso die Apostel. Rollen als Bündel oder in einem Scrinium stehen oft zu Füßen von Oranten als Zeichen, daß die hier beigesetzte Christin in den Glaubenswahrheiten wohlunterrichtet war. Ähnlichen Sinn haben die aus der heidnischen Antike übernommenen »Vorleseszenen«, auf denen ein bärtiger Mann sitzend aus einer Buchrolle vorliest, die er mit beiden Händen hält, während eine stehende Frauengestalt, mit langem Schleier bekleidet, ihm aufmerksam zuhört. Es handelt sich offenbar um eine Katechese, die andeutet, daß die Verstorbene die heilige Taufe empfangen hatte.

Die vielen Darstellungen der »Traditio legis«, d. h. der Gesetzesübergabe durch Christus an die Apostelfürsten mit dem Spruch »Dominus legem dat«, sind einem profanen Hofzeremoniell nachgebildet, bei dem die römischen Kaiser ihren Statthaltern eine Schriftrolle übergaben, auf der die übertragenen Vollmachten verzeichnet standen und die die Empfänger mit verhüllten Händen entgegennahmen. Gleichzeitig mit der Einführung der Codices in den allgemeinen Brauch erscheinen diese

auch auf Bildern der Majestas Domini, der Apostel, Propheten und Evangelisten.

Vor diesem geistigen Hintergrund wird die ganze Tragweite dessen bewußt, was uns der Erzähler an Wahrem und Wahrhaftigem zu berichten weiß. Daß der Erzähler dabei in einem Haselstrauch sitzend die Wahrheit verkündet, hat zudem eine besondere Bewandnis. Nicht nur, daß die Hasel in ganz Europa einer der verbreitetsten und damit einer der im Volk bekanntesten Sträucher ist – ein »volkstümliches« Requisite, das dem Charakter des Märchens entspricht –, umweht sie zudem eine mystische Aura. Der Volksmund spricht ihr vielfach apotropäische Eigenschaften zu.

So schützt sie vor allerlei Unbill: Der Bauer, der sich weit von zuhause entfernt hat oder einen gefährlichen Weg zu gehen hat, nimmt einen Haselstock mit, ebenso wer zur Nachtzeit an einem verrufenen Ort vorbei muß; wer eine Haselstaude bei sich trägt, die in der Walpurgisnacht um Mitternacht geschnitten wurde, wird nie in eine Schlucht stürzen; auch der Soldat verläßt sich auf einen an Johanni geschnittenen Zweig, den er zur Mitternachtsstunde in sieben Stücke teilt, um vor Schußwunden gefeit zu sein; um sich zu schützen trägt man eine Haselnuß, in der auf Papier das Evangelium des Johannes verborgen ist, an einem Band um den Hals.⁴¹¹

Ganz allgemein schützt sie vor bösen Geistern, Hexen und elbischem Ungetier aller Art, sei es vor Vampiren, den »feurigen Männern«, dem »Wuetenheer« oder vor der Perchta. Man vermag die Teufelsgehilfen zu binden, indem man sie mit einer Haselrute schlägt, und ihre Macht kann durch das Beschlagen ebenso wieder vom Behexten genommen werden. Zudem dient die Haselrute, wie viele zauberwehrende Pflanzen, zum Erkennen der Hexen. Wenn man z. B. am Christabend eine Haselrute bricht, sie während der Mette am Leib trägt oder wenigstens mit in die Kirche nimmt, dann sieht man mit einer derartigen Rute ausgerüstet am Dreifaltigkeitstag beim Umgang um die Felder vor Sonnenaufgang die Hexen und den »Bilmessschneider«.⁴¹²

Sehr alt scheint, der weiten Verbreitung nach zu schließen, der Glaube zu sein, daß die Hasel den Schlangen und ähnlichem Getier besonders feind sei. In den »Kinder- und Hausmärchen« wissen die Brüder Grimm von den wunderbaren Kräften der Hasel zu berichten: »Eines Nachmittags hatte sich das Christkind in sein Wiegenbett gelegt und war eingeschlafen; da trat seine Mutter heran, sah es voll Freude an und sprach: 'Hast du dich schlafen gelegt, mein Kind? Schlaf sanft, ich will derweil in den Wald gehen und eine Handvoll Erdbeeren für dich holen; ich weiß wohl, du freust dich darüber, wenn du aufgewacht bist.' Draußen im Wald fand sie einen Platz mit den schönsten Erdbeeren; als sie sich aber herabbückt, um eine zu brechen, so springt eine Natter in die Höhe. Sie erschrickt, läßt die Beeren stehen und eilt hinweg. Die Natter schießt ihr nach, aber die Mutter Gottes, das könnt ihr euch denken, weiß guten Rat, sie versteckt sich hinter einer Haselstaude und bleibt da stehen, bis die Natter sich wieder verkrochen hat. Sie sammelt dann die Beeren, und als sie sich auf den Heimweg macht, spricht sie: 'Wie die Haselstaude diesmal mein Schutz gewesen ist, so soll sie es auch in Zukunft andern Menschen sein.' Darum ist seit den ältesten Zeiten ein grüner Haselzweig gegen Nattern, Schlangen und was sonst noch auf

der Erde kriecht, der sicherste Schutz.«⁴¹³ In einer Sage aus dem Paznaun gibt die weiße Jungfrau den Rat, die Schlange mit einem Haselstecken zu schlagen.⁴¹⁴ Schon in der Antike wurden der Haselnuß giftwidrige Eigenschaften zugeschrieben. Nach den »Geoponica« des Plutarch bindet man an die Bettfüße eine Haselnuß, damit der Skorpion nicht herankomme, und Cassius Felix (5. Jahrhundert n. Chr.) empfahl sie in seinem Werk »De medicina« gegen den Biß der Giftspinne.

Wenn das Vieh mit einer Haselrute auf die erste Weide getrieben wird, so liegt dem wohl nicht nur ein apotropäischer Brauch, sondern auch die Vorstellung von der fruchtbarmachenden Lebensrute zugrunde. Ihre fruchtbringende Kraft – gerade in der Landwirtschaft, bei Ackerbau und Viehzucht war der Glaube an sie weit verbreitet – war schon früh Volksgut, und so berichtet bereits eine Dresdener Handschrift des 16. Jahrhunderts folgendes »Experiment vor die pielweyßen, Millichdiebyn genanth. So gee hin in der goltvasten am donnerstag frw und hau mit deynem brodtmeßer eyn hewriges czweig von eyner Hasselstauden und mache daraus eyn ryngley n und henck es an den melckkübell. unde die erste milch die dw milckest adder lassest melcken in den kübell, die soltu geben dem ersten menschen, der dich umb eyn Almußen bitt, und acht nicht wer es sey. szo lang du das ryngkley n an dem kübell host, mag dyr keyn milchdiebyn keyne millich gestelen.«⁴¹⁵

Im bayerisch-österreichischen Raum ist der Glaube verbreitet, daß die Hasel vor Gewitter schütze. In der christlichen Legende wird ihre gewitterwehrende Kraft fast allgemein damit erklärt, daß die Muttergottes mit dem Jesuskinde auf der Flucht nach Ägypten bei einem heftigen Gewitter Zuflucht unter einem Haselstrauch gefunden habe. Auch in Flandern, Italien, Polen und Bosnien erzählt man sich diese christliche Legende. In Weißrußland bleibt die Hasel deswegen vom Blitz verschont, weil sich Jesus, als er auf Erden wandelte, zuweilen von Haselnüssen ernährte.⁴¹⁶ Ebenso gebrauchten Zigeuner in der Karwoche geschnittene Haselruten als Schutz gegen den Blitz. Naturwissenschaftliche Untersuchungen zeigten, daß die Hasel zu den Baumarten gehört, bei denen Blitzeinschläge so gut wie nicht vorkommen. Ein Grund dafür mag sein, daß die Hasel keine Borke bildet und die glatte Oberfläche deswegen sehr leicht benetzbar ist – was sie zu einem guten Leiter für Elektrizität macht. Vielerorts steckt man Haselzweige bei einem Gewitter an die Fenster, und am Tag vor Fronleichnam werden auf jedes Getreidefeld drei Haselschößlinge gesteckt, damit der Hagel die Früchte verschone.

Da die Haselnuß häufig als Fruchtbarkeitssymbol gesehen wurde, kennen gerade Volkslieder mit leicht anzüglichem Inhalt den Haselstrauch als Ort des geheimen Treffens, so z. B. »Anneli mit der rote(n) Brust – Chomm mer wend i(n) Haselnuß«, »Es wollt' ein Mädchen Rosen brechen gehen« usw. Für »liebeln« sagt man mancherorts »in die Haseln gehen«. Wer von seinem Schatz das Jawort nicht erlangen kann, der mache nur, daß er ihn bei der Hasel treffe, so ist der Bund geschlossen. Haselnüsse schenkt man zu Weihnachten und Neujahr als Zeichen der Liebe. Wenn es im Herbst viele Haselnüsse gibt, so gibt es im darauf folgenden Jahr viele (uneheliche) Kinder, und wenn es über den kahlen Haselstauden donnert, gibt es viele

gefallenen Jungfrauen.

Als erotisches Symbol tritt die Hasel im Liebes- und Eheorakel auf. Um den künftigen Gatten zu erkunden, gehen Burschen und Mädchen in der Christnacht zu einem Gartenzaun, fassen einen Pfahl, womöglich von der Haselstaude und sprechen: »Gartenzaun, ich schüttl dich, / Feines Lieb, ich witt'r Dich«. Dann sehen sie entweder die Gestalt oder hören den Namen des oder der Zukünftigen. Ein Mädchen, das sechs Haselnüsse an einem Stiel findet, wird bald eine Braut. In Frankreich heiratet man innerhalb eines Jahres, wenn man einen Haselzweig mit dem kleinen Finger abbricht; dem Brautpaar setzt man Haselnüsse vor, und neben das Brautbett stellt man ein Körbchen mit Haselnüssen.

Als Aphrodisiakum erscheint die zu Pulver gebrannte Haselrinde in einem Rezept des 15. Jahrhunderts. Eine unfruchtbare Frau soll man mit einer Haselrute schlagen. Auch die vegetabilische Fruchtbarkeit glaubt man mit einer Haselrute zu fördern: Damit die Pilze im Wald gut wachsen, schlägt man den Schwammplatz mit einer einjährigen Haselrute. Aus dem Blühen der Hasel schließt man auf die Fruchtbarkeit des Jahres. Deutlich ist sie in solchem Zusammenhang auch als »Lebensrute« zu sehen.

Hierher gehört auch das Füttern der Kuh mit an drei Feiertagen im März gesammelten und gedörrten Haselblüten, um den Milchreichtum zu erhöhen, sowie das Schmücken des letzten Erntewagens mit einer Haselstaude. Im landwirtschaftlichen Bereich bedient man sich der Hasel gern als Orakel: Viele Haselnüsse verkünden einen strengen Winter; wenn Haselnüsse geraten, so geraten auch die Eicheln, dagegen gibt es wenig Hafer und wenig Kartoffeln.

Selten erscheint die Hasel auch als böser Strauch. In Haseln verwandelt der Teufel einmal alle Bäume. Unter den Haselstauden begegnet der Teufel den Hexen. Hexen bekommen eine Rippe aus dem Holz der Hasel eingesetzt. Mit Haselgerten peitschen Hexen und Hexenbuben das Wasser, bis eine Wolke davon aufsteigt und ein heftiges Gewitter samt Hagel niedergeht, das großen Schaden anrichtet. Hexenprozeßakten aus dem Jahre 1546 berichten, wie der durch Frauenhaare gefesselte Teufel durch Schläge mit drei Haselgerten befreit wurde.⁴¹⁷ Bei den Südslawen wird die Hexe mit den Worten »Zauberin, Hexe, Haselstockhacken« beschimpft, und da sie sich gerne zwischen Holz und Rinde des Haselstabes verbirgt, wird der zum »Palm« verwendete Stab geschält. Schläge mit einer Haselrute, die sonst als glückbringend gelten, sind nun von unheilvoller Wirkung. Vom Haselholz schwindet, was damit in Berührung kommt, sei es das gezüchtigte Kind, das nicht mehr wächst, der geschlagene Ochse, der von der Auszehrung getroffen wird, und selbst die Hand, die die Haselrute hält, wird Opfer des alles aufzehrenden Unheils.

Die allgemeine Stellung der Hasel im Zauberglauben und die Tatsache, daß die männlichen Blüten goldgelb stäuben, haben die Hasel mit der Vorstellung in Zusammenhang gebracht, daß sie wohl unterirdische Schätze anzeige. So ist die Wünschelrute zumeist aus dem Holz der Hasel gefertigt.

Vielfache Verwendung findet die Hasel auch in der Volksmedizin, und zwar bei

Mensch und Tier. Gerade in der Sympthiemedizin gebrauchte man die Hasel zum Übertragen von Krankheiten. Als sogenannter »Warzenstecken«, in den man so viele Einkerbungen machte, wie man Warzen hatte, und den man anschließend, ohne sich umzusehen, hinter sich warf, fand die Hasel ihren häufigsten Gebrauch. Aber auch gegen Überbeine sollte die Hasel ihre Wirkung tun, Knochenbrüche durch bloße Berührung heilen helfen, Fieber senken und vieles andere mehr.

Den Erzähler im Haselstrauch hat Orff ganz bewußt dorthin plaziert. Aus der reichen Vorstellungswelt um den Haselstrauch entsteht hinter dem Erzähler ein erweiterter Horizont. Im Schutz des Strauches liest der Erzähler aus dem Buch der Wahrheit, umgeben vom Symbol des Lebens verkündet er gleichsam den Beginn eines neuen, lichten Erdzeitalters, das den Menschen das Licht der Nacht beschert hat. Und da die Hasel in vielen christlichen Legenden und Erzählungen eine bedeutende Rolle spielt, scheint die rechte Umgebung für die christliche Erzählung vom »Mond« gefunden. Ein durch und durch von abendländischen Vorstellungen geprägter, christlicher Horizont öffnet seine Pforten, wenn uns der Erzähler aus seinem Buch die christliche Botschaft vom Licht in der Nacht und der ewigen, unabänderlichen Geborgenheit in Gott und in seiner von ihm geschaffenen Ordnung der Welt und des Lebens verkündet.

Der Gedankenkreis schließt sich wieder am gestirnten Himmel. Die Ansicht, daß das historische Geschehen im voraus als Text festliege, steht hinter dem lateinischen Wort »fatum« für Schicksal, das von »fari – sprechen« abgeleitet ist und ein ähnliches Denkbild enthält wie die biblische Tradition, die der Schöpfung das Wort Gottes vorausgehen läßt (1. Mose 1,3; Joh 1,1). Auf dieser Vorstellung beruht das antike Prodigenwesen, insofern die Götter in der Sprache der Natur den Menschen Mitteilungen über die künftige Geschichte machen. Wenn Xenophanes (Apologie 11-15) Vogelschreie, Blitze und andere Vorzeichen als »Aussagen« der Götter über die Zukunft der Menschen verstand, erschien ihm diese vorformuliert.

Vollständig determiniert ist sie nach Ansicht der babylonischen Astrologie. Diodor berichtet, die Chaldäer bezeichneten die Planeten als »Dolmetscher« des göttlichen Willens, und diese in der augusteischen Zeit noch als fremd empfundene Theorie fand Eingang in die Lehre Plotins. Er übernahm den babylonischen Gedanken der Sterne als »Buchstaben des Himmels« und betrachtete den gestirnten Himmel als das »Schicksalsbuch«, in welchem die Geschichte von Anbeginn an niedergeschrieben sei. Damit wandte sich Plotin gegen die Astrologie seiner Zeit, die meinte, daß die Sterne das Schicksal bewirkten.⁴¹⁸ Augustinus selbst griff zurück auf den Vergleich des Jesaja, der Himmel sei ein aufgerolltes Buch (Jes 34,4).

Das Bild des im Haselstrauch sitzenden und aus einem Buch lesenden Erzählers umspannt den ganzen christlichen Kosmos des in eben diesem Sinne gefertigten Märchens vom »Mond«.

2.1.2. Die vier Burschen

Daß es gerade vier Burschen⁴¹⁹ sind, denen es letztlich zu verdanken ist, daß die Finsternis der Welt dem nächtlichen Licht des Mondes gewichen ist, ist eine tief-sinnige Andeutung dessen, was die Exegeten über die Jahrhunderte hinweg in der Vierzahl gesehen haben.

Das Wort der Weisheit über Gott als den Schöpfer, »Alles hast du nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet« (Sap 11,21), umkleidet für das Christentum das alte Wissen vom Durchwaltetsein der Welt von Zahlen mit der Einsicht ins Gestaltetsein der Welt als eines Werkes aus Gottes nach Maß und Zahl gestaltender Hand. Dieses Credo der Ästhetik der Welt Gottes war geeignet, auch des Menschen Nachschaffen durch Kunst dem Gebot einer durch Maß und Zahl bestimmten Form zu unterwerfen, die dem Untergang der Welt, des Schönen, durch den Zerfall in unzahlhafte Ungestalt vorzubeugen hätte. »Tolle numerum in rebus omnibus, et omnia pereunt – Nimm die Zahlen aus der Welt, und sie bricht zusammen«, schrieb Isidor, und schon des Augustinus Wort über Himmel, Erde, Meer und Lebewesen – »Sie haben Formen, weil sie Zahlen haben; nimm sie ihnen, und sie sind nichts« – sieht angesichts der Zahlenhaftigkeit des Seins aus seinem Schöpfer auch des Menschen Kunst nicht ruhen, ehe sie in der äußeren Gestalt das innere Licht der Zahlen zur Erscheinung brächte, gleich dem Tanz, dem Gang durch Zeit und Raum.⁴²⁰ Im Barock forderte Calderón die Harmonie »gebundner Rede, die so strenge / Nach Maß und Zahlen fügt das Reich der Klänge, / Daß, wenn nur eine Silbe fehlt im Kranze, / In Mißklang auseinanderfällt das Ganze.«⁴²¹ Als Kunstgebot erhebt die Zahlenhaftigkeit der Form einen Anspruch philosophischen, ästhetischen und sittlichen Charakters. Wie gegen den Kosmos eines Kunstwerkes als einer Nachbildung der Schöpfung verstößt ihre Verletzung auch gegen die Weltordnung. Wo bei Boethius Philosophia den Schöpfer anruft »Mit Zahlen bindest du die Elemente«, preist sie vorher die Liebe als das den Kosmos und die Menschenwelt ordnende Band, dessen Lockerung den Weltbau und den Menschenfrieden zum Einsturz bringe.⁴²² Der die Ästhetik übergreifende und das Mittelalter überlebende Gedanke, daß das Band der Zahlen und der Liebe die Welt vor dem Untergang bewahre, spricht sich überall dort aus, wo immer Zahlenbedeutung Ordnung offenbart und stiftet.

Die allegorische Deutung der Zahlen gehörte ihrem Selbstverständnis nach zur Exegese der Sprache Gottes in Schöpfung, Geschichte und Schriftoffenbarung. Man war überzeugt, den Zahlenverhältnissen in der von Gott geschaffenen Welt, den Daten in der Heilsgeschichte und den Zahlen in der Bibel wohne ein verborgener Sinn inne, den man durch allegorische Auslegung entschlüsseln könne. Der Zahl wurde so in der religiösen Überlieferung von der christlichen Antike bis zum Mittelalter besondere Wertschätzung zuteil, weil sie als Zeichen einer von Gott gestifteten Wahrheit galt. »Das mittelalterliche Verständnis der 'mysteria numerorum' fand sein Ende, als die exakten Naturwissenschaften den Schöpfungsbegriff veränderten, als eine neue Sicht von Ursprung, Verlauf und Ziel der Geschichte diskutiert wurde und die Anfänge der historisch-kritischen Philologie die Bibelhermeneutik unter andere Gesetze stellte. Die Zahlen lösten sich aus dem Herrschaftsbereich der Bibel, deren

typologisch-allegorische Deutung vorher die kosmologischen, heilsgeschichtlichen und hermeneutischen Systeme gefüllt hatte, und fanden einen neuen Platz in den nun selbständigen mathematischen Wissenschaften [...] Die Mathematik wurde autonom, und die Welt wurde mathematischer.«⁴²³ Die Emanzipation der Wissenschaften wurzelt bereits im späten Mittelalter, die Tradition der allegorischen Zahlendeutung ist aber andererseits noch gegenwärtig, als das »Weltgebäude des Mittelalters« bereits wackelte.

In seiner für die Bibelhermeneutik des Mittelalters grundlegenden Schrift »De doctrina christiana« betont Augustinus die Notwendigkeit naturkundlichen Sachwissens für das Verständnis der »locutio figurata« in der Heiligen Schrift. Einer vergleichbaren Sachkenntnis bedürfe der Exeget auch in der Mathematik für die Deutung der Zahlen. Augustinus erläutert diese Hinweise an Beispielen für den Bereich der Dinge und Lebewesen in der Natur sowie für die Zahlen, um die behandelte Fragestellung wenig später noch einmal mit einem praktischen Vorschlag aufzugreifen: Wie es bereits Hilfsmittel zum Verständnis der biblischen Sprache und biblischen Geschichte gebe, so seien ebenso Untersuchungen über die Tiere und Pflanzen, Steine und Metalle sowie Zahlen anzustreben, die in der Heiligen Schrift vorkommen. Mittelalterliche Autoren haben diese Anregungen Augustins mit einer Fülle von Tier-, Pflanzen- und Steinbüchern, Zahlentraktaten sowie enzyklopädischen allegorischen Lexika verwirklicht. Noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kommt es zu zwei umfassenden Darstellungen der Zahlenbedeutung, nämlich zu den »Numerorum Mysteria« des Petrus Bongus und der »Silva Allegoriarum« des Hieronymus Lauretus. Beide stellen die christliche Allegorese der Zahlen von der Spätantike bis zum Mittelalter ins Zentrum ihrer Zahlendeutungen, verstehen ihre Werke jedoch nicht als Darstellung einer dem sachlichen Anspruch nach vergangenen Vorstellungswelt, sondern als Hilfsmittel für eine noch zu praktizierende Exegese von Schöpfung, Geschichte und biblischer Offenbarung.

Die Zahlenexegese⁴²⁴ des Mittelalters hat wie kein anderer Teilbereich der Allegorese einen einheitlichen vormittelalterlichen Bezugspunkt im hermeneutischen und exegetischen Werk sowie in den Predigten Augustins. Er stellt die zentralen Fragen zu Wesen und Funktion der Zahlenallegorese und formuliert, ohne selbst für die Methoden und Ergebnisse seiner Exegese Allgemeinverbindlichkeit zu beanspruchen, jene Auslegungen, welche die Vorstellung von der allegorischen Bedeutung der Zahlen über die Zeit des Mittelalters hinaus entscheidend bestimmten. Während Augustinus in der Bibelhermeneutik die Notwendigkeit der Arithmetik für die Allegorese besonders betont und damit eine Aufwertung der mathematischen Disziplinen verbindet, zeigt seine exegetische und homiletische Praxis eine in Relation zu den theoretischen Forderungen reduzierte Anwendung fachmathematischer Kenntnisse: Wo sich Bibelauslegung und Predigt an ein breites Publikum wenden, werden nur relativ einfache und als exegetische Hilfsmittel unverzichtbare mathematische Gesetzmäßigkeiten herangezogen. Dennoch bleibt das Anliegen, mit den Disziplinen des Quadriviums die Exegese zu verbessern und mit der Exegese diese aufzuwerten,

auch nach Augustinus lebendig und ist im sechsten und siebten Jahrhundert bei Cassidor und Isidor von Sevilla ebenso präsent wie im zwölften Jahrhundert bei Rupert von Deutz, Honorius Augustodunensis, Hugo von St. Viktor und anderen.

Fast alle Bedeutungen der Vierzahl orientieren sich an bestimmten Sinnzentren: Sie ist Zeichen der Schöpfung (Kosmos), der Offenbarung (Schrift und Schriftsinn), der Erlösung (*figura crucis*) und der Haupttugenden. Die viergeteilt geschaffene Welt, die vier Evangelien und der vierfache Schriftsinn, die vier Kreuzesarme und die vier Kardinaltugenden bilden die Mittelpunkte, um die sich die einzelnen Auslegungen gruppieren.

Die Philosophie des Augustinus sucht auf dem Boden des Christentums, das die ontologischen und kosmologischen Theorien der antiken Philosophie in Frage gestellt hatte und damit zugleich auch das Selbstverständnis der mathematischen Disziplinen (*arithmetica*«, *geometria*«, *astronomia*«, *musica*«), die antike Auffassung vom Wesen der Zahl und ihrer kosmologischen und ontologischen Relevanz neu zu interpretieren. Augustins Philosophie gründet auf der pythagoreisch-platonischen Tradition, die die Zahlen als göttlichen Seinsgrund und Garanten für die Harmonie des Kosmos verstand, sofern sie die Unterscheidung zwischen einem jenseitigen unveränderlichen Sein (*mundus intelligibilis*) und dem von diesem abkünftigen Seienden (*mundus sensibilis*) übernimmt. Die vom intelligiblen Sein abkünftigen Dinge hätten Anteil am Sein, weil sie von Zahlen geprägt geordnet seien. Die Welt (*coelum*«, *terra*«) habe das Sein nur, weil sie von Zahlengesetzen geprägt sei. Das Geschaffene habe Bestand nur aufgrund von Zahlenform, ohne die es ins Nichts zurückfallen würde. Diese Grundüberzeugungen bilden den Kern der Philosophie der Zahl bei Augustin.

Ganz allgemein geht zu dieser Zeit die philosophische Erörterung zur Zahlentheorie in antiker Tradition weitgehend zurück, während die allegorische Auslegung der Zahlen immer dominierender wird.

Symptomatisch für den Versuch, die antike Zahlentheorie mit der christlichen Offenbarung zu vermitteln, ist die Auslegung der sechs Schöpfungstage. Mit seinen Erörterungen in *De Genesi ad litteram* zeigt Augustinus, daß das christliche Schöpfungs- und Schriftverständnis der klärenden Hilfe durch die antike Lehre bedürfe⁴²⁵, daß aber die in dieser Lehre angelegte Wahrheit erst in der biblischen Offenbarung über die Ordnung der Schöpfung ganz zu sich selbst komme. Der innere Aufbau der Sechs – als *numerus perfectus* bildet sie als erste Zahl die Summe der ganzen Zahlen, also $1+2+3=6$ – entspricht der Ordnung der Schöpfung und der Schöpfungstage: Am ersten Tag schied Gott das Licht von der Finsternis, am zweiten erschuf er das Firmament, am dritten die Erde und am vierten (!) die Gestirne; am fünften und sechsten Tag erschuf er die Vögel und die Fische und dann die Lebewesen des Landes. Das Gesetz der Zahl steht in einem inneren Bezug zur Schöpferweisheit; ihre Ordnung bildet die in der Welt selbst präsente Form der Weisheit Gottes, die vom menschlichen Geist erkannt werden kann. Hugo von St. Viktor behandelt die Zahlenbedeutung innerhalb allgemeiner Regeln für allegorische Exegese und stellt

sie damit in größere Zusammenhänge. Wie die mittelalterliche Bibelhermeneutik überhaupt, geht Hugo von dem Grundsatz aus, daß die Heilige Schrift ganz anderer interpretatorischer Bemühungen bedarf als alle profane Literatur, denn das Wort der Heiligen Schrift enthalte neben dem historischen oder Buchstabensinn, den es mit der heidnischen gemein habe, einen höheren, einen geistigen Sinn, einen »sensus spiritualis«.

Gott offenbart sich dem Menschen in der von ihm geschaffenen Welt in der Vierzahl. Sie ist die Zahl des als »orbis quadratus« geordneten Kosmos, ist Zeichen der von Gott geschaffenen Welt, jede räumlich-dingliche Ordnung in ihr ist nach der Vierzahl ausgelegt. So wird die Breite des Tempelanbaus mit vier Ellen angegeben (Ez 41,5): Durch die Zahl und die Außenlage wird das Weltliche, alle Äußerlichkeit bezeichnet, die auf dem Weg ins Innere des Tempels, also zur Erkenntnis der Geheimnisse Gottes, überwunden werden muß; zugleich weist sie auf den Dienst Christi an der Welt hin, der die Knechtsgestalt des Menschen angenommen hat.

Die Zahl Vier bedeutet für die gesamte Antike das Universum, das sich über vier Himmelsrichtungen (»oriens«, »occidens«, »auster« / »meridies«, »aquilo«) und der ihnen zugeordneten Weltteile erstreckt. Der Name des ersten Menschen, also Adams, verweist auf die vier Himmelsrichtungen, deren griechische Bezeichnungen mit seinen Buchstaben beginnen: das »A« steht für Osten, »D« für Westen, das zweite »A« für Norden und das »M« für Süden. Das Universum besteht aus vier Elementen: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Häufig werden diese vier Elemente als Grundbestandteile der materiellen Welt und insbesondere des menschlichen Körpers (»minor mundus«) auch als »qualitates corporis« bezeichnet. Vier Jahreszeiten regeln den Lauf der Zeit, vier Winde beherrschen die Lüfte, vier Weltalter die Gesamtzeit des irdischen Geschehens, in vier Lebensaltern (Kindheit, Jugend, Reife, Alter) vollendet sich das Menschenleben. Sie ist die Zahl der geschaffenen Welt wegen der »qualitates corporis«: »materia calida, frigida, humida, sicca«. ⁴²⁶ Nach Honorius hat die Schöpfung eine vierfache Gestalt, weil es in ihr leblose Dinge, Pflanzen, Tiere und Menschen gibt. In seinem Körperbau, der als »corpus quadratum« wie die Arche (nach Gen 6,14 wird die stabile Form der aus viereckig festgefügttem Holz gebauten Arche auf die feste Struktur des menschlichen Körpers, die Kirche und ihre Repräsentanten übertragen), die sein Bild ist, von Gott vollkommen geschaffen ist, findet der Mensch seine natürliche Grundlage für seine um »perfectio« bemühte Lebensführung. In diesem Sinne ist auch die viereckige Grundform des Himmlischen Jerusalems (Apoc 21,16) zu verstehen: Das Gleichmaß der Raumdimensionen ist wie die übrigen Aussagen über die Himmelsstadt im geistigen Sinn zu verstehen, es ist Zeichen der »perfectio« und der »aequalitas«.

Auch die Bedeutung der kosmischen Vier für die Gliederung der Zeit wird bei Honorius mehrfach erwähnt: Den Himmelsrichtungen entsprechen vier Weltalter (»Osten – Zeit vor dem Gesetz«, »Süden – Zeit des Gesetzes«, »Westen – Zeit der Gnade«, »Norden – Endzeit und Antichrist«) und vier Weltreiche (»Assyriorum«, »Persarum«, »Graecorum«, »Romanorum« bzw. »Babylonici«, »Persici«, »Macedoni-

ci«, »Romani«). Die historischen Weltreiche sind durch ihre Zuordnung zu den Himmelsrichtungen als Gegebenheit der Schöpfung, jedoch im heilsgeschichtlichen Spannungsverhältnis zur Erlösung zu sehen. In ähnlicher Weise hat die Gliederung des Jahres ihre Entsprechung im Leben des einzelnen Menschen und der gesamten in vier Zeitstufen verlaufenden Heilsgeschichte: »Frühling – Kindheit – Zeit bis Noe«, »Sommer – Jugend – Noe bis Moses«, »Herbst – Mannesalter – Moses bis Christus«, »Winter – Greisenalter – Christus bis Weltende bzw. Endzeit«.⁴²⁷

So ist die Vier die Zahl der Welt, während die Dreizahl das Symbol des dreieinigen Gottes ist. Zusammen geben sie die heilige Siebenzahl, die Gott und die Welt vereint. Wenn Lazarus bei der Ankunft Jesu schon vier Tage im Grab liegt (Joh 11,17,39), dann besteht ein Bezug zwischen der dreitägigen Grabesruhe Jesu, dessen Unversehrtheit des Leibes seine Sündenlosigkeit anzeigt, und der viertägigen des Lazarus, des aus den vier Elementen geschaffenen sündigen Menschen. Lazarus steht für das »humanum genus«. Im Laufe seiner Entwicklung verfällt der Mensch vierfacher Sünde: Er ist mit der Erbsünde von Geburt an behaftet, verstößt gegen das natürliche, dann gegen das mosaische Gesetz und übertritt schließlich die Gebote des Evangeliums. Die Erweckung des Lazarus zeigt Gottes Erbarmen an, der der Welt ihren »contemptus evangelicae praedicationis« verzeiht und sie vom Tod der Sünde erlöst. Sie verweist zugleich auf die Ewigkeit nach der irdischen Zeit, die Zeit der Auferstehung von den Toten, bei welcher der Auferstehungsleib mit den vier Eigenschaften des ewigen Lebens ausgestattet wird (unter Hinweis auf 1 Kor 15,42-44). Von vier Stufen der Sünde erlöst der Herr die Menschen, selbst wenn sie sich bereits im schlimmsten Stadium der Sünde, dem gewohnheitsmäßigen bösen Tun, befinden.

Gott hat sich der Welt mit Vorliebe in der Vierzahl geoffenbart, im Alten Testament im Gottesnamen Jahwe, einem Tetragramm. Sie ist angewandt bei der Wohnung Gottes im heiligen Zelt. Auf die Gottesnähe des Paradieses weisen die vier Flüsse hin, die ihm entströmen. Obwohl auch die Glaubenslehrer des alten Bundes aus vier Gruppen (»sacerdotes«, »scribae«, »seniores populi«, »Pharisei«) bestanden, ist die Vierzahl doch wegen der Evangelisten bzw. Evangelien vor allem Zeichen des Neuen Testaments und der Gnade. In diesem Sinne bezeichnen die vier Aussätzigen vor den Toren Samarias (4 Reg 7,3) zum einen die mit Fehlern behafteten Menschen, die Gott bekehrt und zu Boten seines Heils macht, während die Vier als Zahl der Evangelien und der vier Weltteile die weltweite Verkündigung der Frohbotschaft durch diese Gottesboten anzeigt. Gott gibt sich in den Evangelien kund, deren Symbole schon bei Irenäus mit den geheimnisvollen Wesen des Ezechiel (Ez 1,10) identifiziert und wie sie in der Apokalypse beschrieben werden. Dabei bezeichnen die Lebewesen nicht nur die Evangelien und Evangelisten, sondern auch die vier Heilstaten Christi, nämlich Menschwerdung, Passion, Auferstehung und Himmelfahrt, von denen je eine einem Evangelium zugeordnet ist,⁴²⁸ sowie aller um die »perfectio« bemühten, d. h. nach einer Lebensführung gemäß den vier Haupttugenden strebenden Menschen. Hrabanus Maurus nannte diese Erwählten Gottes vernunftbegabt, die

zur Abtötung aller weltlichen Verlangen bereit und dadurch unbeirrt von allen Widrigkeiten zu Schau der göttlichen Dinge fähig seien.

Nach Hieronymus zeigt die Menschengestalt der vier Wesen an, daß die ganze Schöpfung zweckmäßig eingerichtet ist. Sie wenden sich nach vier Richtungen, d. h. in alle Weltgegenden, ja nach jedem Ort im Kosmos. Die Flügel der vier Wesen berühren einander zum Zeichen, daß die Evangelien eine untrennbare Einheit bilden. Auch die »rota in rota« ist Ausdruck dieses Zusammenhangs. Der Lauf der mit Augen besetzten Räder zeigt, daß alle Welt vom »sermo apostolicus« durchdrungen und vom Glanz der Evangelien illuminiert wird. Andere Ausleger, die der »stulta sapientia philosophorum« folgen, sehen in den vier Wesen drei aktive Kräfte des Menschen, die vom Gewissen als regelnder Instanz mit Gottes Hilfe beherrscht werden. Der Bezug zu den vier Wesen gemäß der Lehre der Platoniker auf die »tripartita anima« und die Gewissenskraft ist deutlich. Wie der Kosmos steht der Mensch als Mikrokosmos unter dem Gesetz der Vierzahl: Vier Wesen als vier Elemente, vier Wesen und doch eine Einheit, begleitet von den vier Rädern mit gleicher Geschwindigkeit, zeigen sie die »commixto elementorum« oder den Kreislauf der Jahreszeiten.

Die Vierzahl ist aber nicht nur wegen der Evangelien mit der Heiligen Schrift verbunden, sondern sie bezeichnet auch die verschiedenen Arten des Schriftverständnisses: Die vier Füße des Schaubrottisches in der Stiftshütte (Exod 25,26) bedeuten nach Beda, dem sich Honorius anschließt, den historischen, allegorischen, moralischen und anagogischen Schriftsinn. Die Vierzahl gliedert ferner die gesamte Bibel in die Gruppen der Gesetzesbücher, der Psalmen, der Propheten und der Evangelien. Eine Variation dieser Deutung unterteilt das Alte Testament in Gesetzesbücher und prophetische Schriften, das Neue Testament in Evangelien und Schriften der Apostel. Über die Bibel selbst hinausgehend zählt Gregor vier Arten der »divina eloquia«: Die Synagoge verheißt den Erlöser, und die Apostel verkünden den erschienenen Erlöser, während die Märtyrer Ungläubige bekehren und die Bischöfe sowie Kirchenlehrer bis zum Ende der Welt den Glauben lehren. Nach Honorius schließlich sind es vier Schriftquellen, die das Kommen Christi verheißten, die Gesetzesbücher, die Psalmen, die Propheten und die Bücher der Heiden; wegen der vier Hauptpropheten Isais, Jeremias, Ezechiel und Daniel ist die Vierzahl auch für das Werk der Propheten signifikant. Die Gläubigen der Zeit nach Christus werden durch die vier Stände der »apostoli«, »prophetae«, »evangelistae«, »pastores« bzw. »doctores« unterwiesen, die im Alten Testament durch die »principes sacerdotum«, die »seniores populi«, die »scribae«, die »Pharisaei« bzw. »legis doctores« präfiguriert werden.

Die als »quadratus orbis« geschaffene Welt wird durch das vierarmige Kreuz erlöst, so daß in der Erschaffung der Welt ihre Erlösung schon vorbezeichnet ist. Als Zeichen der Erlösung gilt die Vier, wenn sie auf die Kreuzesarme bezogen wird. Mit den vier Teilen der Ziffer IIII läßt sich ein Kreuz bilden. Das Kreuz der Passionsgeschichte hat nicht nur vier Enden, sondern trägt auch die vier Buchstaben INRI. Bedas wichtigster Hinweis bezieht sich auf die Form des Kreuzes, denn sie fülle alle Dimensionen, also Länge, Breite, Höhe und Tiefe aus: Die Breite umfaßt die Liebe zu Gott und den

Menschen, die Länge verweist auf das Andauern guten Handelns, die Höhe auf die Erwartung des Lohns im Himmel, und die Tiefe entspricht der Unergründlichkeit des göttlichen Richterspruchs. Honorius deutet das Kreuz als Herrschaftszeichen Christi, indem er die vier Arme mit den Himmelsrichtungen und Weltteilen verbindet. Das Kreuz beherrscht die Welt, aber diese Beherrschung ist als Erlösung zu verstehen. Aus den vier Wunden Christi am Kreuz entspringt ein vierfacher Heilquell, der mit den vier Armen des Paradiesstromes (Gen 2,10: Phison, Gehon, Tigris, Euphrates) gleichgesetzt wird. Die Vier als Zahl der Universalität bezeichnet zugleich die ganze Welt oder die Kirche in aller Welt, der das Evangelium mitgeteilt wird; die Apostel der Urkirche haben durch die Evangelien und ihre Briefe die ganze Welt von Gott in Kenntnis gesetzt. Der von Jesus Christus ausgehende Kreis schließt sich wieder bei ihm, denn in den vier Evangelien werden die vier die Erlösung bewirkenden Heilstaten Christi, nämlich Inkarnation, Passion, Auferstehung und Himmelfahrt, beschrieben. Der Lebensquell Christus speist die ganze Welt.

Die Vier ist schließlich ein Zeichen des guten Handelns und der Tugenden. Fast alle Belege entfallen dabei auf die Kardinalstugenden (»prudencia«, »justitia«, »fortitudo«, »temperantia«), wie sie schon die griechische Philosophie kannte. Vereint mit den drei göttlichen Tugenden ergeben sie die Siebenzahl: das Haus der göttlichen Weisheit, das auf sieben Säulen ruht. Gregor nennt ferner die Tugendreihe Liebe, Hoffnung, Gottesfurcht und Reue, die von den je vier Flügeln der vier Tiere (Ez 1,11) bezeichnet wird. In diese vorwiegend tropologischen Deutungen gehören auch die vier Arten des rechten Verhaltens gegenüber Gott und den Menschen: der Glaube und das gute Handeln (Gottesliebe), die Geduld und die Güte (Nächstenliebe).

Insbesondere die Exegeten des 12. Jahrhunderts haben das Bedeutungsspektrum der Vierzahl erweitert. Charakteristisch für die Behandlung der Vierzahl in der Exegese sowie in durch sie beeinflussten ikonographischen Quellen ist die Bildung von Bezugsketten zwischen verschiedenen Vierergruppen. Dabei entsteht ein variables, je anders ausgeprägtes Bezugssystem zwischen biblischen Bedeutungsträgern, Substanzen und Ordnungen von Mikro- und Makrokosmos, Gliederungen der Heilsgeschichte, Tugendgruppen der tropologischen Auslegung sowie weiteren Significata der Allegorese: »Die in der Vier gründenden Gruppen orientieren sich an den bereits nach antiker Auffassung am Aufbau der Welt und des Menschen beteiligten Grundsubstanzen: den vier Winden und vier Elementen, den vier Qualitäten der Humoralpathologie, den vier Jahreszeiten und den vier mal drei geordneten Tierkreiszeichen und Monaten. Neben diese naturkundlichen Korrelationseinheiten treten als gleichermaßen verweisungsfähige in der Bibel vorgegebene Sinträgergruppen: die vier Paradiesströme (Gen 2,10-14), die vier 'lebendigen Wesen' der Ezechielvision und Johannes-Apokalypse (4,7) und die vier Engel, die zum letzten Gericht rufen (Apoc 7,1), sowie die vier Danieltiere (Apoc 7,2 ff.) und die vier Räder der Quadriga (Hab 3,8). Das in der Zahlgleichheit bestehende Charakteristikum prädestiniert auch die vier Füße des Schaubrottisches, die vier Ecken des Altars und die vier Seiten des Stadtquadrats des neuen Jerusalems (Apoc 21,16) und andere

Dinge mehr zu Modellen, die stets einen vergleichbar assoziativ zu entwickelnden Viererkomplex oder eine ausdrücklich als Significatum benannte Vierergruppe erschließen. Die quantitative Gleichheit jeder Einzelgruppe versetzt den Exegeten in die Lage, eine qualitativ-spirituelle Analogie beliebig vieler Glieder zu stiften. Der einmal erkannte Verweisungszusammenhang von zwei oder drei Gruppen wird seit frühchristlicher Zeit [...] tragfähig für die Viererkatene, die mit dem Kosmos die Heilsgeschichte und Tropologie bereithalten. Jede Gruppe kann in dem Fall Anlaß des Bedeutens sein, in einem anderen selber Integrationsbestandteil einer Vierergruppenabfolge. Die Gleichrangigkeit der einzelnen Vierereinheiten schließt die potentielle Bedeutungsfülle aller denkbaren Zuordnungen ein.«⁴²⁹

In der Antike galt die Vierzahl vielfach auch als Unglückszahl, weil sie die ungünstige Zwei verdoppelt – in der christlichen Auslegung bezeichnet der vierte Tag als Tag der Wochenmitte den ungewissen Zeitpunkt des Gerichts. Diesem Aberglauben hält der Heilige Ambrosius den Segen des vierten Schöpfungstages entgegen, an dem Sonne und Mond gefeiert und die Macht der Dämonen gebrochen wird.⁴³⁰ Augustinus setzt den vierten Schöpfungstag (Gen 1,19), an dem Gott die Gestirne erschaffen hat, in Bezug zum vierten Weltalter, der Herrschaftszeit Davids; dieser »aetas mundi« wiederum gleicht in der Abfolge der Aetates des Menschen das Jugendalter: »Et inde fit mane regnum David. Haec aetas similis juventutis. Et revera inter omnes aetates regnat juventus, et ipsa est firmum ornamentum omnium aetatum: et ideo bene comparatur quarto diei, quo facta sunt sidera in firmamento coeli.«⁴³¹ Die Lichtmetaphorik vertieft den Vergleich, wenn er die Sonne als »splendor regni«, den Mond als »plebs obtemperans regno, synagoga ipsa« und den Sternen die »principes eius« gleichsetzt. Durch ihre Leuchtkraft gleichen die Lichter den Heiligen, die ohne Widerspruch ungerechtes Leid auf sich nehmen. Wessen Herz dem Himmel verhaftet ist, den wird Christus als das »lumen verum« erleuchten. Die Heiligen sind schon auf Erden leuchtende Vorbilder eines zum Himmel führenden Lebenswandels.

Die Schöpfungswoche präfiguriert auch die Tage des Leidens, des Sterbens und der Auferstehung Christi. Nach Hrabanus Maurus nimmt der Tag, an dem der Mond erschaffen worden ist, den Tag des bei Frühlingsvollmond abgehaltenen Paschamahls vorweg (»Quae videlicet lunae plenissime dies in creatione quidem mundi quarta processit«), mit dem Christus sein Erlösungswerk eingeleitet hat, so daß das Licht und der Tag seiner Erschaffung gemeinsam die Hoffnung auf das kommende ewige Licht der Herrlichkeit zum Ausdruck bringen: »Ut [...] et nobis quoque in ea, in qua et lux facta est, resurgendi a mortuis ac lucem perpetuam inrandi fidem spemque donaret.«⁴³²

Bis auf den heutigen Tag spielt die Vierzahl in der Liturgie eine bedeutende Rolle. Zum Abschluß des Kanons der Messe, beim »per ipsum«, und bei der Mischung während des Friedensgrußes berührt der Priester den Kelch nach allen vier Richtungen und bildet dadurch ein Kreuz zum Zeichen, daß Christus die Menschen aus allen Himmelsrichtungen an sich zieht und erlöst. Durch den Erlöser kommt die

Menschheit in aller Welt zur Einheit in Christus und zum Frieden der katholischen Kirche. Die vier Altarecken können sowohl Zeichen der Kardinaltugenden wie auch Zeichen der vier Formen der Liebe und des persönlichen »Kreuztragens« in der *imitatio Christi* sein.

Am häufigsten bezeichnen sie jedoch aufgrund ihrer spirituell gesehenen Befindlichkeit im Raum die vier Weltteile, sprich die ganze Welt. Auf die Ecken und die Mitte des Altars zeichnet der Bischof bei der Altarweihe mit geweihtem Wasser das Kreuz, weil das Kreuz Christi alle vier Weltgegenden erlöst hat und Christus sich in seinen Gliedern, der Kirche, über die ganze Welt ausbreitet. Die vier Ecken der »*confessio*«, der Ruhestätte der Reliquien im Altar, werden vom Bischof in Kreuzform gesalbt, gleichsam »gefirmt« wegen des Glaubens an das Leiden Christi, den die Heiligen in aller Welt verbreitet haben. In der Mitte und an den vier Ecken zeichnet der Bischof auch mit Salböl Kreuzzeichen auf den Altar: Christus goß über die Urkirche den Heiligen Geist in Jerusalem aus und teilt ihn durch sie in aller Welt mit. In die vier Ecken des Kirchenraumes erstreckt sich das vom Bischof bei der Kirchweihe zweimal in Form eines Andreaskreuzes auf den Fußboden geschriebene Alphabet. Der Schwerpunkt der Auslegungen liegt auf der Kreuzform und der Richtung der Aufzeichnung: Wie das Alphabet alle vier Ecken des Kirchenraumes erreicht, so gelangt die »*doctrina ecclastica*« in alle Welt. Die vier Kreuzesdimensionen sind im Mittelalter in reichem Maß Thema der Allegorese; die mittelalterlichen Liturgiker behandeln sie häufig anlässlich der Kreuzverehrung am Karfreitag. Seit dem ersten christlichen Jahrhundert werden die vier Enden des Kreuzes auf die Kreuzeshaltung Christi bezogen, welcher am Kreuz hängend die vier Weltgegenden erlöst hat. Vier Kreuzzeichen entwickeln sich aus der Berührung des Kelches nach vier Seiten und werden bei der Salbung und der Aspersion des Altars im Kirchweihritus vollzogen. Im Einzugsritus der feierlichen Papstmesse tragen die Maßdiener einen Baldachin über dem Papst. Die vier Stäbe, an denen der Baldachin gebunden ist, bedeuten den vierfachen Schriftsinn. Am Aschermittwoch beginnt die Fastenzeit. Die Kirche gedenkt des Fastens Christi; zugleich ist sie die Kirche in der Welt, Tempel Christi, der durch den im vierten Weltalter erbauten Tempel Salomons präfiguriert ist. Der im Offizium des Karfreitags gesungene Tractus »*Domine, audivi*« hat vier Versikel, um die Reinigung der vier Elemente der Welt durch Christi Leiden auszudrücken und anzuzeigen, daß Christus alle Teile der Welt durch sein Kreuz erlöst hat. Die Zahl der vier Burschen erscheint vor diesem bedeutungsgeschichtlichen Hintergrund kaum willkürlich gewählt.

Vorweggenommen sei an dieser Stelle, wie tief die Geschichte von der gestörten Weltordnung – und gemeint ist damit die Ordnung der diesseitigen wie der jenseitigen Welt – greift: Gerät die Welt aus den Fugen, ändert sich nicht nur das Verhalten der Akteure, wird abnormal, es ändert sich auch die Sprache, sie wird derb, zotig, umgangssprachliche Ausdrücke veranschaulichen das Chaos in der Totenwelt, dessen eigentliche ewige Ruhe durch das sündenhafte irdische Treiben der Toten gestört wird.

Für Orff ist die Sprache ein elementares Gestaltungsmittel wie der Klang, und sein Verhältnis zu ihr ist ebenso unmittelbar wie zur Musik. Man merkt dies besonders bei denjenigen seiner Werke, zu denen er – wie beim »Mond«, bei der »Klugen«, der »Bernauerin« und der reinen Sprechkomödie »Astutuli« – den Text selber geschrieben hat. »Sie [Orffs Werke] sind mit all ihrer Prägnanz und Drastik, mit der Assoziations- und Bilderfülle und der Lust an hinter sinnigem Witz, die für das alpenländische Deutsch charakteristisch ist, mit dem Ohr des Musikers und Szenikers gehört – des Musikers, der die rhythmische Stoßkraft, den Lautreichtum und die Klangfarbigkeit dieses Deutschs wahrnimmt, und des Szenikers, der weiß, wie fulminant mimisch, d. h. tänzerisch und gestisch, es unmittelbar anschaulich zu werden vermag. Gustav Rudolf Sellner, als Regisseur dem Werk Orffs eng verbunden, hat dazu bemerkt, daß Orffs Theater – er nennt es ein 'Theater der dämonischen Suggestivität' – nicht ein logisches Verstehen von Texten voraussetzt, sondern ein ursprüngliches Verhältnis zur Sprache an sich fordere, 'aus dem Geist der Musik und aus der Anschaulichkeit ihrer Verkörperung im Tanz'.«⁴³³

Überraschend neue Wege einzuschlagen, in unbekannte oder vergessene Sprach- und Klangwelten vorzustoßen, das war Carl Orffs erklärtes Ziel, schon vor den »Carmina Burana«, die er in der Jahren 1935/36 schrieb. Auffallend ist, daß er dabei immer Themenkreise auslotete, die zum großen abendländischen Kulturgut gehören.

2.1.3. Petrus, der Himmelswächter

Daß der »Mond« eine aus christlich-abendländischem Geist entstandene Erzählung ist, zeigt sich nicht zuletzt an der Gestalt des Petrus. Doch gerade als »christlichen Petrus« wollte Orff ihn nicht verstanden wissen, war er doch der Meinung, daß das Märchen vom »Mond« auf einen uralten Mythos zurückgehe, das unter seiner christlichen Übermalung eindeutig die Figur Odins erkennen lasse: »Das Märchen vom geteilten, vergrabenen und gestohlenen Mond, auf den Naturmythos vom zu- und abnehmenden Mond zurückgehend, 'atmet, ältesten Geist', wie Jakob Grimm sagte, und hat im Laufe der Zeit mancherlei Wandlungen durchgemacht. [...] Petrus, der in dem urgermanischen Märchen sicher schon früh an die Stelle von Odin getreten war, ist in einer späteren Übermalung sogar zum 'heiligen' Petrus geworden, der das 'Himmelstor' bewacht und die 'himmlischen Heerscharen' gegen den 'bösen Feind' aufruft. Am Ende aber, als er sich entschlossen auf sein Pferd setzt und in die Unterwelt hinabreitet, wird seine Identität mit Odin wieder deutlich. Beim Ausbau des Märchens vom gestohlenen Mond zu einem 'kleinen Welttheater' versetzte ich die Figur des Petrus wieder in frühere Vorstellungswelten zurück. Er wird zum Wächter, der Himmel, Welt und Unterwelt in Ordnung hält, wobei er als 'himmlischer Nachtwächter' und 'Schlafhüter' so menschliche Züge bekommt, daß er beim Saufgelage der Toten mithält, ohne dabei seine magisch bannende Überlegenheit zu verlieren.«⁴³⁴ Nicht zuletzt deswegen bereitete ihm die Petrus-Figur die meisten Schwierigkeiten: Wie sollte – oder vielmehr – wie konnte man ihn verstehen, und

wie sollte demnach seine Umsetzung im Werk aussehen? Orff ärgerte sich nach eigener Aussage immer wieder darüber, daß die verschiedenen Regisseure seinen Petrus beharrlich »zu christlich« angelegt hätten. Er wollte ihn weit weg von jenem »Oberamergau-Bild« sehen, das man der Odin-Gestalt nur allzu gern übergestülpt habe. Dem vorzugreifen war sein erklärtes Ziel bei der Ausarbeitung der Petrus-Figur,⁴³⁵ und aus diesem Grund eliminierte er auch das Aufscheinen der »himmlischen Heerscharen« in der Grimmschen Vorlage, die beim Aufruhr in der Unterwelt auf Befehl des Petrus zusammenkommen, um mit »Gewehr und Waffen fest wie die Mauern«, so heißt es in Pröhles Originalfassung, gegen den bösen Feind zu stehen. Für Orffs »Welttheater« ist Petrus der große magische Nachtwächter, der die Welt unter sich sieht wie eine große Spielzeugschachtel, der für den Fortbestand der unabänderlichen Ordnung sorgt, aber mit dem gütigen Wissen um Menschenwelt und Menschennatur. Darum nimmt er mit den Toten am Sauf- und Zechgelage in der Unterwelt teil, also am menschlichen Wesen, doch nie das unwandelbare Gesetz des Weltenlaufs vergessend, wenn er am Ende die Wiedererwachten zur ewigen letzten Ruhe bettet und den Mond schließlich an den Himmel versetzt. Er ist im Spiel des allbezogenen *Theatrum mundi* als »Weltenwächter« der Garant für Orffs Grundidee: Nichts kann aus der Ordnung der Welt herausfallen, und so bezeichnete er den »Mond« einmal als »sein erstes großes Theaterstück«.⁴³⁶

Bis zur letzten Fassung 1970 – sofort nach der Uraufführung am 5. Februar 1939 hatte der Komponist mit den Bearbeitungen und Umarbeitungen begonnen, die ihn letztlich über 33 Jahre hinweg (er schrieb das Stück 1937/38), beansprucht haben – war Carl Orff mit dem Stück nicht fertig geworden, wobei ihm die Petrus-Odin-Gestalt das größte Kopfzerbrechen bereitete. Wegen seiner Sorgen mit den Umarbeitungen nannte Orff den »Mond« einmal sein »Schmerzenskind«. Die erste Mondlandung am 20. Juli 1969 war für ihn schließlich der Anlaß, das ganze Stück in Frage zu stellen und neu zu überdenken. War ihm bis dahin das »Märchen vom Mond« vom »Erstling mit all seinen Schwächen« zu einer »doch noch runden Sache« geworden, bewegte ihn jetzt die Frage, ob denn der Mond als Planet überhaupt noch in naiv-romantischer Verzauberung gesehen werden könne, gar gesehen werden dürfe? Oder sei es in Anbetracht dieses großen wissenschaftlichen Fortschritts nicht gar ein Muß, den Erdtrabanten aus all den ahnungs- und arglosen kindlichen Betrachtungsweisen zu entfernen, ihn aus dem poetischen Schimmer des Märchens herauszulösen und ihn einfach ebenso nüchtern zu sehen, wie es die Wissenschaft nun vormachte? Orff war mit solchen Zweifeln nicht allein. Jean-Paul Sartre, dem die »Nachtsonne« stets ein »vertrautes«, »irdisches Zeichen im Himmel« war, das ihn »beruhigte«, ihn »beobachtete«, mit ihm redete, das ihm Gedanken sandte – »[...] Ich liebte ihn sehr, er war poetisch, er war reine Poesie [...]« –, antwortete auf die Frage, warum er vom Mond nur noch in der Vergangenheit spreche, mit den Worten: »Weil er mir weniger gibt, seit man hinauffährt. [...] Das hat mich stark interessiert, daß man beschloß hinzufahren und daß man hinauffuhr. Ich habe mich über diese Reisen auf dem laufenden gehalten. [...] Um zu sehen, wie sie herumgingen, was sie dort

machten, wie der Mond aussah, das alles fand ich spannend. Aber gleichzeitig verwandelte das den Mond in einen wissenschaftlichen Gegenstand, und er verlor den mythischen Charakter, den er bis dahin gehabt hatte.« Und er fügte ernüchtert hinzu: »Ich hatte die Romane von Jules Verne über den Mond gelesen, und dann hatte ich 'Die ersten Menschen auf dem Mond' von Wells gelesen. Das alles kannte ich gut, aber das erschien mir legendär, unmöglich [...] Ich habe ihn [den Traum, zum Mond zu fahren] nicht gehabt.«⁴³⁷ Auch für Orff verlor der Mond angesichts dieser rasanten und einschneidenden Entwicklungen mit ihren immer neuen Ergebnissen seinen Zauber, es desillusionierte ihn förmlich. Ein Jahr nach der ersten Mondlandung, im Jahre 1970, schrieb er das Stück ein letztes Mal um. Mit ihm beschäftigen konnte er sich nun nicht mehr. Orff war mit dem Märchen noch ganz in der romantischen Vorstellungswelt verhaftet gewesen, und nicht umsonst nannte er diese Partitur seinen »Abschied von der Romantik«.⁴³⁸

Wie wichtig die Figur nicht nur für das Verständnis des Stückes ist, sondern wie gewichtig sie auch für Orff selbst war, zeigt schon die Tatsache, daß die Partie des Petrus im Verhältnis zum gesamten Stück stets zu groß ausfiel. Orff wollte viel mit dem »kleinen Welttheater«. Der großartige Petrus-Monolog paßt nicht nur für die Philosophie eines jeden Menschen, diese Arie birgt auch viel Autobiographisches.

Die christlichen Bezüge in dieser Erzählung hatte Orff nicht erkannt, so sehr war er in der romantischen Märchenwelt verhaftet. Und so handelt es sich im »Mond« eindeutig um den Apostel Petrus und nicht um eine Odin-Gestalt, wie Orff sie vor sich zu haben glaubte.

Der Bericht bei Johannes über Petri Herkunft und Weg zu Jesus ist ausführlich und klar. Er setzt nach dem Zeugnis des Johannes über Jesus als das »Lamm Gottes« ein. Schon bei seiner ersten Begegnung mit Petrus, als dieser noch »schime'on« (Simon) oder »schim'on« hieß, bezeichnete Jesus ihn als den »Felsen«, auf den er seine Kirche errichten wird: »Du bist Simon, Jonas Sohn, du sollst Kephas heißen, das heißt übersetzt: Fels« (Joh 1,38-42; nach Markus 3,16 nannte Jesus ihn erst anlässlich der Wahl der Zwölf »Kepha«, laut Matthäus 16,18 vor Cäsarea Philippi, als sich sein öffentliches Leben bereits dem Ende näherte).⁴³⁹ Er war der Sohn des Jonas (oder Johannes) und Bruder des Andreas und stammte aus der Gemeinde Bethsaida, östlich der Jordanmündung in den See Genezareth gelegen. Später scheint er nach Kapharnaum, einer drei Kilometer westlich der Jordanmündung gelegenen kleinen Stadt, übersiedelt zu sein, wo er den Beruf des Fischers ausübte. Petrus war verheiratet. Nicht nur, daß Jesus seine Schwiegermutter heilt (Mt 8,14 f. parr.), er hatte auch eine Tochter, von der der bekannte »Actus Petri« aus Rom berichtet. Seine Frau und seine ganze Familie waren ihm offenbar schließlich bis in die Hauptstadt des Reiches gefolgt. Klemens von Alexandrien weiß jedenfalls davon, daß Petrus seiner Frau ermutigende Worte zuruft, als diese im Zuge der Neronianischen Verfolgung des Jahres 64 zur Hinrichtung geführt wird. Ebenso erwähnt Paulus, daß, so wie alle anderen Apostel, auch Petrus zusammen mit seiner Frau auf Missionsreisen zu gehen pflegte (1 Kor 1,30). Zuerst war er Jünger des Täufers Johannes und wurde von Andreas zu Jesus geführt

(Joh 1,4 ff.). Dies war noch nicht die eigentliche Apostelwahl, sondern Jesus scharte zunächst eine Anzahl von Jüngern um sich, aus denen er später die Zwölf als besondere Gruppe aussonderte (Mk 3,13-19 parr.; Mt 10,1-4 parr.). Eine weitere Begegnung zwischen Jesus und Petrus – sie spielt am See Genezareth und wird den Weg Petri zu Jesus einen Schritt weiter führen – beschreibt Mt 4,18-22 parr. Es handelt sich diesmal im Gegensatz zu der Begegnung am Taufplatz um die eigentliche Berufung zur Nachfolge. Simon, seinem Bruder Andreas und den Zebedäussöhnen Jakobus und Johannes wird ihre Aufgabe als »Menschenfischer« angekündigt. Zusammen mit Jakobus und Johannes gehörte er zu den mit Jesus besonders Vertrauten, und aufgrund der Formulierungen in Mt 4,18-22 kann Petrus tatsächlich der Titel des »erstberufenen« Apostels zugeeignet werden. Diese drei nahm Jesus allein mit zur Erweckung der Tochter des Jairus (Mk 5,37), zu seiner Verklärung auf dem Tabor (Mt 17,1-8 par.) und in den Garten Gethsemani (Mt 26,37 par.).

Die Bibel beschreibt Petrus als einen spontanen und impulsiven Charakter, der innerhalb der Apostel immer wieder als Wortführer auftritt, so etwa beim wunderbaren Fischfang (Lk 5,3 ff.) oder in seinem Treuebekenntnis zu Jesus nach dessen eucharistischer Verheißungsrede (Joh 6,68 f.). Bei Jesu Verklärung ist er der einzige, der sich zu Wort meldet (Mt 17,4 par.). Sogar die Tempeldiener treten bezüglich der Tempelsteuer Jesu an ihn heran (Mt 17,24). Er war ein praktisch veranlagter Mann, weshalb Jesus ihn zusammen mit Johannes ausschickt, den Raum für das Passahmal ausfindig zu machen und alles vorzubereiten (Lk 22,8). In seinem spontanen Wesen lag aber auch etwas Labiles und Unbedachtes. Als er auf dem Wasser zu Jesus gehen wollte, bekam er plötzlich Angst und versank (Mt 14,28 ff.). Einmal muß er sich sogar einen »Satan« schelten lassen (Mk 8,32 f.). Noch auf dem Weg zum Ölgarten wollte er selbstsicher sein Leben für Jesus hingeben (Mk 14,31) und schlug bei der Gefangennahme Jesu blindlings drauflos. Aber wenig später mußte er in seiner dreimaligen Verleugnung Jesu seine tiefste, persönlich schmerzlich empfundene Demütigung erfahren (Mt 26,29-75 par.). Sein schwankendes Temperament machte sich auch später bemerkbar, wie in Antiochia, wo Paulus mit ihm wegen seiner nachgiebigen Haltung in der Frage der Heidenchristen eine ernste Auseinandersetzung hatte (Gal 2,11 ff.).

Jesus kannte die Schwächen des Petrus, wußte aber auch, daß er ihm in herzlicher, oft stürmischer Liebe zugetan war. So machte er ihn zum Oberhaupt des Apostelkollegiums. Bei Cäsarea Philippi gab Jesus ihm die Verheißung: »Und ich sage dir, du bist Petrus [Fels], und auf diesen Felsen will ich meine Kirche bauen, und die Pforten der Unterwelt werden sie nicht überwältigen. Dir will ich die Schlüssel des Himmelreiches geben. Was du auf Erden binden wirst, soll auch im Himmel gebunden sein, und was du auf Erden lösen wirst, soll auch im Himmel gelöst sein« (Mt 16,18 f.). Die Stellung des Petrus als Felsen, das heißt als Fundament der Ecclesia Jesu, betrifft nicht nur seinen Glauben, vielmehr seine Person, der bestimmte Vollmachten zugesprochen werden. Wegen dieser fundamentalen Stellung, die Jesus Petrus verliehen hat, erlangt die Ecclesia die Verheißung, daß sie von den Todesgewalten,

den »Pforten des Totenreiches«, nicht überwunden wird. Wer die Schlüssel besitzt, hat damit die oberste Gewalt über das ganze Gebäude (vgl. Is 22,22; Offb 1,17 f.; Offb 3,7; Offb 9,1; Offb 20,1). Die Vollmacht des Petrus ist eine göttliche Autorisation, die Menschen am eschatologischen Reich, nämlich am »Reich der Himmel«, teilnehmen zu lassen, das heißt, ihnen den Zugang zum Heil zu erschließen; die »Schlüsselgewalt des Hausverwalters« liegt also in Petri Hand. Die Vollmacht, die näherhin als »Binden und Lösen« bestimmt wird, meint Akte und Entscheidungen, die von Petrus auf Erden gesetzt und bei Gott Kraft und Gültigkeit erlangen. Die Schlüssel, welche nach Offb 1,18 in den Händen des Menschensohnes selbst liegen, können im Licht von Jes 22,22 (Davidschlüssel; vgl. Offb 3,7) die mit höchster Verantwortung (vgl. Mt 23,13 par.) ausgestattete Leitungs- und Lehrvollmacht symbolisieren. Im Kontext vom Mt 18,18 ist mit dem dort den Jüngern oder der Gemeinde zugesprochenen »Binden und Lösen« auch – und sogar in erster Linie – Disziplinargewalt gemeint. Bedenkt man weiter das mit Mt 18,18 traditionsgeschichtlich zusammenhängende Wort Joh 20,23 vom Sündennachlassen und Sündenfesthalten, muß man für das »Binden und Lösen« eine umfassende Bevollmächtigung annehmen, die lehrmäßige, disziplinäre und heilswirksame Entscheidungen umfaßt. Das »Binden und Lösen« war auch bei den Rabbinern ein geläufiges Bild für die Ausübung der obersten Disziplinargewalt (Synagogenbann) und der Lehrautorität (Gesetzesauslegung). Im Hintergrund steht die Entscheidung des Richters, gefangenzunehmen und freizulassen, zu verbieten und zu erlauben. Von daher darf man das Binden und Lösen als letzte Vollmacht zu lenken und zu lehren interpretieren. Beide Ämter können also neben dem Auftrag, das endzeitliche Gerichtsurteil vorwegzunehmen (vgl. 2 Kor 2,15 f.), Sünden zu vergeben (vgl. Joh 20,23) und das Heil zu gewähren, darüber hinaus als Funktionen des Petrus noch die höchste Ordnungs- und Befehlsgewalt umfassen.

Nach seiner Auferstehung übertrug Jesus Petrus nach dem dreimaligen Liebesbekenntnis in feierlicher Weise die oberste Hirtengewalt durch sein dreimaliges »Weide meine Lämmer, weide meine Schafe« (Joh 21,15-17). Nach damaligem Rechtsbrauch bedeutete eine dreimal vor Zeugen wiederholte Erklärung die juridische Gültigkeit eines Vertrages oder Auftrages. Jesus erwartet beide Male, bei Cäsarea Philippi und auch hier wieder, von Petrus ein persönliches Bekenntnis und verheißt bzw. überträgt ihm erst daraufhin offiziell das Petrus-Amt. Die dreimalige Verleugnung ist ihm vergeben, doch sollte er durch sein öffentliches Liebesbekenntnis seiner eigenen persönlichen Schwäche eingedenk bleiben. Andererseits beruht das Petrusamt nicht auf einem demokratischen Willensbeschluß der Zwölf oder sonst irgendeiner kirchlichen Gemeinde, und noch weniger auf den persönlichen Qualitäten des Petrus – er hat oft genug sein menschliches Versagen gezeigt –, sondern ausschließlich auf dem Willen Jesu selbst. Die Stärke dieses Amtes in allen menschlichen Irrungen und Wirrungen kommt aus der Kraft des Heiligen Geistes, der den Jüngern und der ganze Kirche verheißt ist (Joh 16,5-15).

Jesus hebt die Vorrangstellung des Petrus auch bei anderen Gelegenheiten hervor: Im Abendmahlsaal sagte er zu ihm: »Simon, Simon, siehe, der Satan hat verlangt,

euch sieben zu dürfen wie den Weizen. Ich aber habe für die gebetet, daß dein Glaube nicht erlösche. Und wenn du einmal zurückgefunden hast, dann stärke deine Brüder« (Lk 22,31 f.). Er spricht ihn also vor allen anderen in feierlicher Weise an und gibt ihm damit eine unübersehbare Sonderstellung. Und nach seiner Auferstehung erscheint er zuerst Petrus, dann erst allen Jüngern zugleich (Lk 24,34 f.; 1 Kor 15,5). Deshalb steht er in allen Apostelkatalogen des Neuen Testaments stets an erster Stelle, bei Matthäus wird er sogar ausdrücklich »der Erste« genannt (Mt 10,2-41; Mk 3,16-19; Lk 6,13-16; Apg 1,13).

Das spätere Wirken des Petrus ist nur lückenhaft bekannt. Zuerst finden wir ihn in der Gemeinde von Jerusalem (Apg 1-6). Nach der Steinigung des Stephanus und der Beendigung dieser Verfolgung durch die Bekehrung des Saulus begab er sich auf Missionsreise in die umliegenden Gebiete. Er predigte in Samaria (Apg 8,14 ff.), Lydda (heute Lod, 18 km südöstlich von Tel Aviv), und Joppe (heute Jaffa, südlicher Vorort von Tel Aviv), wo er die fromme Tabitha vom Tod erweckte (Apg 9,31-43). Hier hatte er auch das Gesicht von den reinen und den unreinen Tieren als Zeichen des Himmels, daß auch die Heiden zur Frohbotschaft berufen seien. In Cäsarea taufte er daraufhin den Heiden Cornelius mit seiner ganzen Familie (Apg 10). Um Ostern 44 ließ Herodes Aprippa Jakobus den Älteren hinrichten und anschließend auch Petrus festnehmen. Petrus aber wurde in der Nacht vor der geplanten Hinrichtung durch einen Engel wunderbar errettet (Apg 12) und »ging an einen anderen Ort«, vermutlich nach Antiochia, denn Paulus und Barnabas waren um die selbe Zeit dort. Paulus schreibt später, daß er in Antiochia dem Kephas wegen dessen nachgiebiger Haltung in der Frage der Heidenchristen »ins Angesicht widerstanden« habe (Gal 2,11 ff.). Auch Eusebius (gestorben 339) bestätigt, daß Petrus eine Zeitlang Bischof in Antiochia war. Petri Stuhlfeier wird seitdem am 22. Februar festlich begangen.⁴⁴⁰

Nach der Legende hat der Statthalter von Antiochia, Theophilus, Petrus ins Gefängnis werfen lassen. Paulus bot ihm seine Dienste als Künstler in allerlei Handwerk an und erreichte, daß Petrus zur Probe freigelassen wurde, um den längst verstorbenen Sohn des Theophilus zu erwecken. Theophilus bekehrte sich und setzte Petrus auf einen hohen Stuhl, damit alle ihn sehen und sein Wort hören sollten. Als Bischof blieb Petrus sieben Jahre lang in Antiochia.

Petri Kettenfeier,⁴⁴¹ welche die Kirche am 1. August feierte, bezieht sich in erster Linie auf die in Apg 12 berichtete Befreiung des Jahres 44 in Jerusalem. Die hier zurückgelassenen Ketten werden nach der Legende von Eudoxia, der Tochter des Kaisers Theodosius und Frau des Kaisers Valentianus, als Reliquien einer Jerusalem-Wallfahrt nach Rom mitgenommen. Sie fügen sich zusammen mit denen, die Petrus als Gefangener Neros in Rom getragen hat und die von Balbina gefunden worden sind. Von Eudoxia veranlaßt, wandelte man den römischen Festtag des Augustus in Petri Kettenfeier um. Die Legende berichtet von zahlreichen Kettenwundern.

Um das Jahr 50/51 war er wieder in Jerusalem auf dem Apostelkonzil, wo die Frage der Heidenchristen besprochen wurde (Apg 15,5-35). Wahrscheinlich begab er sich

später auf Visitationsreise nach Kleinasien. Sein Aufenthalt in Rom ist historisch erwiesen, wann er aber dorthin übersiedelte, ist umstritten. Daß er 25 Jahre Bischof von Rom gewesen sei, ist eine Kombination seit dem 4. Jahrhundert. Manche Aussagen belegen nur einen kurzen Aufenthalt in Rom. Demgegenüber läßt der Römerbrief, geschrieben um das Jahr 57, möglicherweise einen längeren Aufenthalt des Petrus in Rom vermuten. Zwar enthält dieser Brief keinen direkten Hinweis auf Petrus, wenn aber Paulus dieses sein ausgereiftestes Werk, eine ganze Theologie über Sünde und Rechtfertigung, gerade nach Rom sendet, gewissermaßen um sich und seine Lehre vorzustellen, dann wohl deshalb, weil diese Gemeinde in der Gesamtkirche eine Sonderstellung einnahm, eben durch die Anwesenheit des Petrus. Nach Irenäus von Lyon (gestorben 202) wurde die Kirche von Rom durch Petrus und Paulus⁴⁴² gegründet.

Gesichert ist auch sein Martyrium in Rom. Laut den apokryphen »Acta Petri cum Simone«⁴⁴³ (wohl in Kleinasien um 200/210 entstanden) begegnen Petrus und Paulus einander in Rom, wo sie zusammen den Magier Simon überführen, der mit seiner magisch unternommenen Flugkunst zu Tode stürzt. Nero, der mit ihm seinen Hofkünstler verliert, läßt Petrus und Paulus ins Gefängnis werfen. Doch Petrus gelingt die Flucht. Vor den Toren begegnet er Christus und stellt ihm die Frage: »Quo vadis?« Jesus erwidert, er müsse sich erneut ans Kreuz schlagen lassen, weil einer seiner Jünger fliehe. Daraufhin kehrt Petrus um und sieht den Auferstandenen in den Wolken entschwinden. Von ihm selbst gewünscht, erleidet Petrus 64 den Tod umgekehrt ans Kreuz geschlagen im Zirkus des Nero.

Nach der »Legenda Aurea« des Jacobus de Voragine war Petrus sowohl bei dem Tod als auch bei der Himmelfahrt Mariä anwesend. Eine Petrus-Apokalypse aus dem 2. Jahrhundert bringt Schilderungen über eine Jenseitswanderung in Himmel und Hölle. Auf diese Schrift haben spätere Autoren zurückgegriffen, Details finden sich im »Inferno« von Dantes »Divina Comedia«.

Die Gebeine des Petrus wurden nach ihrer Auffindung an der von da an unmittelbar durch Verehrung ausgezeichneten Stelle begraben, über der Kaiser Konstantin 324 die älteste Peterskirche errichten ließ, die am 18. November 326 von Silvester I. geweiht und 349 vollendet wurde. Das Tropaion selbst krönte er durch ein Ziborium auf von Weinranken umwundenen Spiralsäulen. Ende des 6. Jahrhunderts wurde es durch einen Altar auf einem bühnenartig erhöhten Podium überbaut. Dabei blieb die Vorderseite des Schreines frei, die Rückseite war von der Apsis der Basilika durch einen gedeckten Ringumgang erreichbar. Im Lauf der Zeit wurde das Innere der Kirche und der Confessio ständig durch Statuen, Reliefs und Mosaiken bereichert. Gegen Ende des Mittelalters war aber Alt-St. Peter trotz aller Restaurierungsarbeiten so baufällig geworden, daß sich Nikolaus V. für dessen Abtragung und Neuerrichtung entschloß, die 1452 von Leone Battista Alberti in Angriff genommen wurde. Julius II. beauftragte jedoch Bramante mit der Erstellung eines nach grundlegend neuen Ideen konzipierten Neubaus, dessen Grundsteinlegung am 18. April 1506 erfolgte. Sein Entwurf eines Zentral-Kuppelbaus in Kreuzform wurde von seinen Nachfolgern

Raffael und Giuliano da Sagallo geändert. Baldassare Peruzzi nahm die Idee Bramantes wieder auf, Michelangelo (seit 1546) schlug einen nochmals leicht geänderten Zentralbau mit diagonal angeordneten Seitenkapellen vor und entwarf vor allem die kühne Kuppel nach dem Vorbild der Kuppel von Filippo Brunelleschi am Dom von Florenz. Seine Gedanken wurden vor allem durch Giacomo della Porta und Domenico Fontana fortgeführt. Papst Paul V. ließ durch Carlo Maderna (seit 1607) nach geänderten Plänen den Bau nach Osten verlängern und die Fassade errichten, die 1614 fertiggestellt wurde. Die feierliche Einweihung der neuen Peterskirche fand durch Urban VII. am 18. November 1626 statt, also genau 1300 Jahre nach der Einweihung von Alt-St. Peter.⁴⁴⁴ Die Häupter der Apostelfürsten Petrus und Paulus werden allerdings seit dem 14. Jahrhundert im Ziboriumsaufsatz des Papstaltars der Laterankirche aufbewahrt.

Nach der Lehre der katholischen Kirche gründet sich das Papsttum auf das Jesuswort von Petrus als dem Fels der Kirche. Petrus wird zum Stellvertreter Christi auf Erden. Die Päpste sind als römische Bischöfe Nachfolger des Apostels Petrus, der seinerseits das Bild des Priesters für die Leidenden in der Nachfolge Christi ist; ihre Vorrangstellung in Ausdruck und Gestalt gegenüber den anderen Bischöfen – das klassische Bibelwort nach Mt 16,18 f. ist für die Begründung des römischen Primats von ausschlaggebendem Gewicht – hat sich allerdings erst im Laufe der Geschichte entwickelt. Papst Pius IX. erklärte schließlich die Lehre von der päpstlichen Unfehlbarkeit beim I. Vatikanischen Konzil (1869-1870) für die gesamte Kirche zum Glaubenssatz. Der Titel des »Pontifex Maximus«, des »Brückenbauers«, ursprünglich eine Titulatur der römischen Oberpriester, ging zunächst auf die Kaiser über. Gratian legte ihn 378 ab, seit Leo I. ist er Titel der Päpste.

Die »potestas clavium«, die Schlüsselgewalt, d. h. die Gewalt zu binden und zu lösen, war ein großes Thema der Gegenreformation; die katholische Seite nannte die Schlüsselgewalt jenes vortreffliche Mittel, mit welchem der »allbarmherzige Herr auf eine leichtere Weise für das allgemeine Heil der Menschen Fürsorge trage, was er nach seinem wunderbaren Rathschlusse that, als er der Kirche die Schlüssel des Himmelreiches übergab«.⁴⁴⁵ Die von Martin Luther in den Raum gestellte Behauptung, daß der Mensch »sola fide«, also allein durch den Glauben in den Himmel komme, stieß in der katholischen Kirche auf heftigste Ablehnung; denn wie sich die Macht der Kirche von Gott ableite, »wie sie daher nicht durch die Kräfte der Natur erworben werden kann, so erkennen wir auch allein durch den Glauben, daß die Schlüssel des Himmelreiches in der Kirche sind: Neque enim homines huius Ecclesiae auctores fuerunt, sed Deus ipse immortalis, qui eam super firmissimam petram aedificavit, teste Propheta: 'Ipse fundavit eam Altissimus', quam ob causam haereditas Dei, et Dei populus appellatur. Nec potestas, quam accepit, humana est, sed divino munere tributa. Quare, quemadmodum naturae viribus comparari non potest, ita etiam fide solum intelligimus, in Ecclesia claves regni coelorum esse, eique potestatem, peccata remittendi, excommunicandi, verumque Christi corpus consecrandi traditam; deinde cives, qui in ea morantur, 'non habere hic civitatem

permanentem, sed futuram inquirere! Unam igitur Ecclesiam sanctam et Catholicam esse, necessario credendum est.«⁴⁴⁶ Nicht »sola fide«, sondern durch den Glauben und die guten Werke sei das Himmelreich dem Gläubigen geöffnet, denn die katholische Kirche sah den Glauben keineswegs als einen Teil der Buße an: »Verum in eo, quem poenitet, fides poenitentiam antecedit necesse est; neque enim potest quisquam se ad Deum convertere, qui fide careat; ex quo fit, ut nullo modo poenitentiae pars recte dici possit.«⁴⁴⁷ Petrus kontrolliere dies und habe durch die ihm von Christus verliehene Schlüsselgewalt über den Himmel die Macht, dem Einzelnen den Himmel entweder auf- oder zuzuschließen bzw. ihnen den Zugang zum Heil zu eröffnen oder zu verwehren.

Das Sakrament der Buße, wie es die katholische Kirche für sich auslegte,⁴⁴⁸ wollte Martin Luther ganz anders verstanden wissen. Als er am 31. Oktober 1517 ein Plakat mit 95 Thesen zur Frage des Ablasses an die Tür der Schloßkirche zu Wittenberg heftete, richtete er sich nur am Rande gegen den Mißbrauch des Ablasses. Vielmehr trafen seine Ausführungen die Buß- und Ablasslehre im Kern. Luther befreite darin die Buße als die Grundbewegung des christlichen Lebens aus der Verwaltung durch die sakramental-hierarchische Kirche und führte sie wieder dem persönlichen Gottesverhältnis des Einzelnen zu. Die Thesen, mit denen Luther zunächst nur zu einer akademischen Diskussion auffordern wollte, verbreiteten sich in Windeseile in ganz Deutschland. Mit einem Schlag war der unbekannte Mönch und Professor im abgelegenen Wittenberg in aller Munde. Die römische Kurie, durch Anzeigen auf Luther aufmerksam gemacht, begann mit der Einleitung des Ketzerprozesses. Anlaß für Luthers öffentliche Stellungnahme in der Ablassfrage, in der er noch keine abgeschlossene Meinung zu haben bekannte, war der Verkauf eines neuen päpstlichen Ablasses für den Bau der Peterskirche zu Rom in den Erzdiözesen Mainz und Magdeburg sowie in der Diözese Brandenburg.

Seine Auswirkungen traten Luther im Beichtstuhl entgegen. Den letzten Anstoß gab die Instruktion, die Erzbischof und Kurfürst Albrecht von Mainz für die Ablassprediger erließ und die noch über die offizielle kirchliche Ablasspraxis hinausging. Aus der mittelalterlichen Bußpraxis und -lehre hatte sich die Buße als eines der sieben Sakramente der Kirche herausgebildet. Sie umfaßt die Reue des Herzens, das Bekenntnis vor dem Priester, gefolgt von der Absolution, und die Genugtuung durch fromme Werke. Durch die Absolution wird dem Sünder die Schuld vergeben und die ewige göttliche Strafe der Hölle erlassen; durch die Genugtuung muß er die von Gott oder der Kirche verhängten, zeitlich begrenzten Strafen abbüßen, zunächst in diesem Leben, die restlichen im Fegefeuer. Ablass bedeutet die Möglichkeit, die dafür eigentlich erforderlichen Bußwerke durch andere leichtere zu ersetzen, im späteren Mittelalter dann durch Geld sich von diesen ganz freizukaufen; und zwar nicht nur für sich selbst, sondern auch für die Verstorbenen im Fegefeuer konnte man auf diese Weise um Abbitte ersuchen. Damit hatte sich die Kirche vor allem in Deutschland eine unerschöpfliche Einnahmequelle erschlossen.

Die Lehre von der Rechtfertigung wurde zu einer zentralen Frage im Streit zwi-

schen katholischer und evangelischer Kirche, verbunden mit Luthers ewigem Kampf gegen die »römischen Papisten«. Dabei stellte Luther heraus, daß die fünf Aufträge Jesu Christi – »Von nun an wirst du Menschen fangen« (Lk 5,10), »Ich will dir die Schlüssel des Reiches der Himmel geben« (Mt 16,19), »Was du auf Erden binden wirst, das wird auch in den Himmeln gebunden sein, und was du auf Erden lösen wirst, das wird in den Himmeln gelöst sein« (Mt 16,19), »Stärke deine Brüder« (Lk 22,32), »Weide meine Lämmer« (Joh 21,15 ff.) – keineswegs ausschließlich an die Person des Petrus gebunden sind, weswegen ihm auch alle Apostel in aller Gewalt gleich seien. »Die römischen Tyrannen haben sehr gegen das Evangelium gekämpft, um aus der allgemeinen Gewalt eine eigene zu machen«, schimpfte Luther.⁴⁴⁹ Nach Mt 18,18 und Joh 20,22 f. habe Petrus die Schlüssel nicht als Petrus empfangen – wie es Mt 16,18 f. zu sagen scheine, sondern nur an Stelle, eben als Stellvertreter der Gemeinde: »Überdies wundert mich solch hohe Vermessenheit sehr, daß sie aus der Schlüsselgewalt eine regierende Gewalt machen wollen, was sich doch zusammenfügt wie Winter und Sommer. Denn die regierende Gewalt ist weit mehr als die Schlüsselgewalt. Die Schlüsselgewalt erstreckt sich nur auf das Sakrament der Buße, darauf, die Sünden zu binden und zu lösen, wie es klar im Text steht Matth 18,18 und Joh 20,22 f.«⁴⁵⁰

Nach der Lehre der katholischen Kirche ist die Buße ein Sakrament, durch welches ein ordentlicher Priester an Gottes Statt die Sünden nachläßt und verzeiht⁴⁵¹, wenn der Sünder im Herzen Reue und Leid empfindet, seine Sünde mit dem Mund beichtet⁴⁵² und eine rechte Buße wirken will (Joh 20; Mt 18). Da Jesus Christus der einzige eigentliche Mittler zwischen Gott und den Menschen ist (1 Tim 2,5 f.), sind seine Mittlerschaft und sein Priestertum beide Voraussetzungen des Erlösungswerkes.⁴⁵³ Die Beichte nimmt der Beichtiger ab, das ist Christus, der bei seiner Menschwerdung⁴⁵⁴ durch sein Wort »Ego sum, ego sum ipse, qui deleo iniquitates tuas« den Menschen die Vergebung der Sünden hat angedeihen lassen,⁴⁵⁵ in dessen Vertretung Petrus, als sein Statthalter der Papst, als dessen Vertreter der Bischof und für diesen wiederum der Priester; nach katholischer Lehrmeinung sind die Priester, denen die Gewalt verliehen wurde, die Sünden zu vergeben und zu behalten, zugleich als Richter darüber eingesetzt: »Quum igitur Dominus potestatem remittendi et retinendi peccata Sacerdotibus tribuerit: perspicuum est, ipsos etiam ea de re iudices constitutos fuisse.«⁴⁵⁶ Die Nachfolger Christi sind von ihm beauftragt, die Menschen von ihrer Schuld zu befreien und ihnen ihre Sünden zu vergeben: »Quamobrem peccatores Deo ingentes gratias agant, qui tam amplam potestatem in Ecclesia Sacerdotibus tribuerit. Neque enim, ut olim in veteri lege, Sacerdotes testimonio suo aliquem a lepra liberatum esse duntaxat renuntiabant; ita nunc in Ecclesia ea tantum potestas Sacerdotibus facta est, ut aliquem peccatis absolutum esse declarent, sed vere tanquam Dei ministri absolvunt; id quod Deus ipse, gratiae et iustitiae auctor ac parens, efficit.«⁴⁵⁷

Das Bußsakrament als ein vom Gottessohn selbst eingesetztes Gnaden- und Heilmittel bildet die zentrale Vorschrift für die Lebensgestaltung der Gläubigen.

Schon der heilige Kirchenvater Hieronymus nannte nach dem Sakrament der Taufe das Sakrament der Buße »das zweite Brett«, das einer Rettung aus einem Schiffbruch gleichkomme.⁴⁵⁸ Denn da das menschliche Geschlecht im reißenden Strom des Verderbens schon zu Anbeginn Schiffbruch erlitten habe, erfahre es seine erste Rettung im Taufbad; fällt es aber noch einmal aus eigener Schuld, habe Gott aus Gnade und Barmherzigkeit einen zweiten rettenden Balken gespendet, an dem es sich anklammernd dem Untergang entreißen könne; dies sei das Kreuz des Erlösers und die Rettungsanstalt im Beichtstuhl.⁴⁵⁹ Nur innerliche und äußere Buße, die letzte in den drei Stadien der Reue, Beichte und Genugtuung,⁴⁶⁰ sollen die Todsünde auslöschen, durch die der Mensch aufgrund seiner Hinfälligkeit und Schwäche fällt. Die herausragende Bedeutung der Buße besteht darin, daß sie im Gegensatz zur Taufe beliebig oft wiederholt werden kann.⁴⁶¹ Nur dieses Sakrament kann die Wiedergewinnung der nach der Taufe verlorenen Unschuld ermöglichen und dem reuevollen Menschen dadurch den Himmel eröffnen, der dem sündigen Menschen verschlossen bleibt: »Nam qui Deum mortali aliquo peccato offendit, quidquid meritorum ex Christi morte et cruce consecutus est, statim amittit, et omnino Paradisi aditu, quem prius interclusum Salvator noster passione sua omnibus patefecit, prohibetur.«⁴⁶² Die wahre Buße setzt die Vollständigkeit der Akte Reue, Beichte und Genugtuung voraus: »Iam quoniam nihil fideli populo notius esse debet, quam huius Sacramenti materia: docendum est, in eo maxime hoc Sacramentum ab aliis differre, quod aliorum Sacramentorum materia est res aliqua naturalis, vel arte effecta; Sacramenti vero poenitentiae quasi materia sunt actus poenitentis, nempe contritio, confessio et satisfactio; ut a Tridentina Synodo declaratum est; qui quatenus in poenitente ad integritatem Sacramenti, et plenam ac perfectam peccatorum remissionem, ex Dei institutione requiruntur, hac ratione partes poenitentiae dicuntur [...]«⁴⁶³ Das heißt, daß die Beichte noch nicht zur Absolution genügt, sondern die Werke hinzutreten müssen, die als Nachweis der Abkehr von der sündigen Natur des Menschen gelten. Die Vollständigkeit der Akte liegt in der Tradition der Kirche begründet. Ursprünglich wurde die Rekonziliation erst vollzogen, wenn die kirchlichen Oberen die geleistete Buße vor Gott für ausreichend hielten. Die Praxis, die Lossprechung bereits vor geleisteter Genugtuung zu erteilen, kam in der Kirche erst nach und nach auf; sie wurde von den Päpsten Sixtus IV., Alexander VIII. und Pius VI. gutgeheißen. Das Prinzip des Bußsakraments, das eng mit den drei Wesensteilen Glaube, Hoffnung und Liebe verbunden ist, beruht in den drei Akten des Poenitenten: Reue, Bekenntnis der Sünden und Genugtuung.⁴⁶⁴ Die Genugtuung, d. h. die Buße im engeren Sinn, ist wesentlicher Bestandteil des Sakraments. So lange sie aussteht, ist die Zeit der Vergebung der Schuld noch nicht reif.

Zwar ist der Beichtiger gehalten, den Sünder nach dem Sündenbekenntnis loszusprechen, doch kann er die Absolution aus triftigen Gründen verweigern. Nach dem kirchlichen Jurisdiktionsrecht verfügt zudem nach den Weihen nicht jeder Priester über das Recht, im Namen der Kirche mit Gott zu versöhnen, besonders nicht von den Verfehlungen, die dem apostolischen Stuhl »speciali modo«, hierzu zählen

unter anderem die Exkommunikation wegen Apostasie, Häresie, Schisma, wegen Versuchs der Eheschließung durch Kleriker mit höheren Weihen oder Personen mit falschen Ordensgelübden und wegen Simonie, oder »specialissimo modo«, wie z. B. die Exkommunikation wegen Schändung der eucharistischen Gestalten oder gewaltsamen Handanlegens an den Papst, wegen Lossprechung eines Mitschuldigen in einer Geschlechtssünde oder wegen direkter Verletzung des Beichtsiegels, vorbehalten sind. Derartige Kapitalsünden gefährden das Ordnungsgefüge der Kirche und sind darum von einem gewöhnlichen Beichtvater nicht absolvierbar. Nur der Papst als der Stellvertreter Petri auf Erden verfügt wie jener über das ungeminderte Recht zur Lossprechung; alle übrigen Glieder der Kirche sind hinsichtlich der Binde- und Lösegewalt bestimmten Einschränkungen unterworfen.⁴⁶⁵ Doch kann der Papst bei gewissen schweren Sünden, für die ihm die Lösegewalt vorbehalten ist, besondere Bedingungen zur Voraussetzung der Absolution stellen. So verweigert in der Tannhäuser-Legende der Papst dem Sünder zunächst die Absolution: »Wie der Stab in meiner Hand nie mehr sich schmückt mit frischem Grün, kann aus der Hölle heißem Brand Erlösung nimmer dir erblühn.« Erst als der Sünder Tannhäuser an den Ort seiner Schuld zurückkehrt, um sich seine Sünden so deutlich wie möglich vor Augen zu führen und somit noch tieferen Schmerz und größere Reue zu empfinden, beweist er die von der Bußlehre geforderte Bereitschaft zur Genugtuung, und die scheinbar in die Ewigkeit verlängerte Buße, nämlich »bis ein dürrer Stab ergrünt«, wird durch die Absolution des Papstes in eine zeitliche Strafe gewandelt. Nach der Symbolsprache der Kirche war in dem Zeichen des blühenden Stabes die Aufforderung zu sehen, den durch die Sünde abgestorbenen natürlichen Leib zu neuem Leben aus der Kraft des Geistes zu erwecken.

Anders argumentieren die Protestanten. Sie begründen die Rechtfertigung des Menschen nicht durch die Bußwerke, sondern durch die im Kreuzestod Christi erwirkte Gnade trete sie ein, die nur den Glauben erfordere und erst bei dessen Fehlen verwirkt sei. Martin Luther äußerte sich dazu folgendermaßen: »Also hat der Bapst auchgeleret von den Schlüsseln der kirchen, ist zugefahren und gesaget, das der Löseschlüssel, die Absolution, konnte zuweilen irren. Das is ein rechter Widerteufferischer grieff gewesen. Lehret also: ich absolvire dich von allen deinen Sunden, wen du gnug die Sunde bereuet hast, und als dan ist die Absolution recht, so du aber nicht gnugsam bereuet bist, so ist sie nicht recht. Wer kann nun alhier sagen, das ehr gnug reu und Leidt über seine sunde getragen hab? Und ich sol gleichwol nicht eher absolviret sein, es sej dan, das ich gnug bereuet hab, und vorher gehe die Bekendtnis aller Sunde, eine gnugsame reue und Contrition. Ich kann nimer mehr wissen, das ich recht alles gebeichtet und bereuet hab. Stellet also der Bapst die krafft der Absolution auff die reue, Beicht und genugtuung des, der sie empfehlet. Man sollte den Bapst an den liechten galgen hengen und ihm seine Schlusel darzu an halss hengen.«⁴⁶⁶ Die nachreformatorische Diskussion um die Möglichkeiten der Rechtfertigung des Menschen wurde zu einem zentralen Streitpunkt beider Konfessionen. Die traditionelle Rechtfertigungslehre der Kirche ging nicht davon aus, daß

ein Mensch wegen schwerer Sünde eo ipso der Verdammnis anheimfiele. Sie wies ihm im Gegenteil den Weg der Katharsis über Reue, Beichte und Genugtuung zur heiligmachenden Gnade. Nur derjenige gab sich selbst dem Untergang preis, der entweder an Gott verzagte oder aber es an der Reue über die begangenen Sünden fehlen ließ.⁴⁶⁷ Dabei unterscheidet man zwei Arten der Reue. Die als »attritio« bezeichnete Reue ist die, die zum würdigen Empfang des Bußsakramentes ausreicht, »contritio«, die »Herzens-Zerknirschung«, diejenige, die bei genügender Intensität von sich aus, d. h. ohne den Vollzug des Bußsakramentes, rechtfertigt.⁴⁶⁸

Als direkter Nachfolger Christi genießt Petrus also die höchste Gewalt zu binden und zu lösen. Der »Catechismus Romanus« lehrt dazu: »Denn die Gläubigen müssen sich davon überzeugt halten, daß derjenige, der mit einer Todsünde beschwert ist, durch das Sakrament der Beichte zum geistigen Leben zurückgeführt werden müsse; was wir auch in einem sehr schönen Gleichnisse vom Herrn deutlich angezeigt sehen, wo er die Gewalt, dieses Sakrament zu verwalten, die Schlüssel des Himmelreichs genannt hat. Denn wie Niemand einen Ort ohne Hülfe dessen, dem die Schlüssel anvertraut sind, betreten kann, so begreifen wir wohl, daß auch Niemand in den Himmel eingelassen wird, wenn nicht die Pforten von den Priestern, deren Obhut der Herr die Schlüssel übergeben hat, geöffnet werden. Denn ein anderer Gebrauch der Schlüssel findet offenbar in der Kirche nicht statt; und derjenige, dem die Schlüsselgewalt verliehen ist, würde ja zwecklos Jemanden den Eingang zum Himmel verweigern, wenn dieser dennoch auf einem andern Wege Zutritt erhalten könnte. Das sah auch der hl. Augustin sehr wohl ein, wenn er sagt: 'Niemand überrede sich [...] ich thue bei Gott im Geheimen Buße; Gott, der mir verzeihen möge, weiß, was ich im Herzen schaffe [...]' So hieß es also ohne Grund: Was ihr auf Erden lösen werdet, wird auch im Himmel gelöst sein? Also wären der Kirche Gottes die Schlüssel ohne Grund übergeben worden?' Und in demselben Sinne äußerte sich auch der heil. Ambrosius in dem Buche von der Buße, als er die Ketzerei der Novatianer widerlegte, die dem Herrn allein die Gewalt der Sündenvergebung vorbehalten wissen wollten: 'Wer verehrt Gott mehr, der seinen Geboten gehorcht, oder der ihnen widerstrebt? Gott befahl uns, seinen Dienern, zu gehorchen; wenn wir ihnen gehorsam sind, so geben wir Gott allein die Ehre.'⁴⁶⁹ Bereits im Altertum verehrte man Petrus, den Himmelspförtner und Schlüsselverwalter, den »janitor coeli« und »claviger«, zusammen mit Paulus, dem »Doctor gentium«, dem Lehrer der Völker. Im Volksmund ist Petrus damit nicht nur als der bezeichnet, der als Beherrscher des Himmels für das jeweilige Wetter zuständig ist, vielmehr steht er auch nach Art des antiken Rhadamantys an der Himmelstür und entscheidet, ob einer eingelassen wird oder nicht; ist Petrus selbst doch der Inbegriff des reuigen Sünders und dessen vorbildliche Reue besonders für Priester gültig. Mit der Schlüssel- und der Binde- und Lösegewalt ist keine Funktionsverleihung im Tausendjährigen Reich Christi gemeint: Wer da zu seiner Rechten und zu seiner Linken sitzt, bestimmt Jesus nicht einmal selber, erst recht weiß er es nicht (Mt 20,20-23). Wohl aber – und hier hat die

volkstümliche Vorstellung vom »Himmelspförtner« ihren wahren Kern –, daß Petrus darüber zu bestimmen vermag, wer dadurch, daß ihm seine Sünden vergeben worden sind, an der Ersten Auferstehung, der Auferstehung der Gerechten bzw. an der Verwandlung der lebenden Gerechten, teilnehmen kann. Was Matthäus Johannes gegenüber zusätzlich aussagt, ist, daß diese nach Joh 20,22 f. allen im Abendmahl anwesenden Jüngern verliehene Vollmacht dem Petrus in spezieller Weise zukommt, daß er in Bezug auf die Binde- und Lösegewalt bzw. auf ihre Anwendung oder Nicht-Anwendung das letzte Wort hat.

Petrus ist der wohl volkstümlichste Heilige. Zahlreiche Erzählungen, Legenden, Exempel und Schwänke berichten aus seinem Leben und schildern ihn als den schwachen, sündigen Menschen, der unter gütiger Führung Christi seine Fehler erkennt und – wenn auch zuweilen mißmutig und unwillig – reumütig Buße tut, so daß sich aus ihm der würdige Nachfolger Christi entwickeln kann. Vor allem die geistlichen Spiele des Mittelalters, wie etwa das »St. Galler Passionsspiel« und das »Alsfelder Passionsspiel«, haben das kirchlich-dogmatische Bild von Petrus als reuigem Sünder gefestigt; seine vorbildliche Reue galt besonders für Priester, die gesündigt hatten, so im »Spiel von Frau Jutten« von 1480. Zum anderen zeichnet das geistliche Spiel den mit hohen Würden ausgezeichneten Statthalter Christi mit der dem Mittelalter eigenen Vorliebe, Lächerliches und Erhabenes in einen unmittelbaren Zusammenhang zu bringen, als komische Figur – Ansätze dafür bot schon die biblische Darstellung des Apostels. Anlaß zur satirischen Ausgestaltung boten besonders die Malchusszene in ihrem Mißverhältnis zwischen strümmischem Dreinschlagen und dem kümmerlichen Ergebnis des abgeschlagenen Ohrs, die feurige Beteuerung der Treue zum Herrn und die klägliche Verleugnung und der seit dem 11. Jahrhundert als feste Szene in Osterfeier und Osterspiel aufgenommene Wettlauf von Petrus und Johannes zum Grab Christi (Joh 20,4). Petrus gerät dabei seines Alters oder kranker oder mißgestalteter Füße wegen ins Hintertreffen und gibt seinem Ärger darüber wie auch seiner Eifersucht auf den ihm wieder einmal zuvorkommenden Johannes lauthals Ausdruck; schließlich läßt er sich mit dem Gefährten zu einer ausgiebigen Trinkszene nieder (so im »Wiener Spiel«), bei der man sich auf eine friedliche Fortsetzung des Weges einigt, bis sich beide am Grab der Dieberei und Lüge bezichtigen (»Sterzinger Passionsspiel«).⁴⁷⁰

So wird der bekannteste der Apostel gerne in so volksnahen und ertümlichen Szenen gesehen, wie sie auch in der Unterweltszene im »Mond« gestaltet ist. Dort nimmt der Apostelfürst teil am losen Saufgelage der Toten, zecht, singt und trinkt mit ihnen, animiert sie gar zu immer ausschweifenderem Treiben, bis er ihnen plötzlich Einhalt gebietet und sich darauf besinnt, seine Aufgabe zu erfüllen. Er stimmt seinen großen Monolog auf den Lauf der Welt an und singt die Toten in den ewigen Schlaf. Zahlreiche Volksüberlieferungen kennen Petrus als trinkfesten Apostel. Ein böhmisches Volkslied berichtet von einem Soldaten, der sein ganzes Hab und Gut versoffen hat und die Frage danach, wer ihn denn zum Saufen verführt habe, genau zu beantworten weiß: »Der himmlische Wirt, / Der alles regiert, / Der hat uns zum

Saufen verführt. / Wo kimm i mitn Saufn denn hin? / In Himml hinein, / Wo Petrus tuat sein, / Der schenkt uns an Schligowitz ein.«⁴⁷¹ Im Volkslied vom »Bummel-Petrus« (Melodie von Max Werner-Kersten, Text von Hermann Frey, entstanden vor 1920) schleicht dieser sich gar aus dem Himmel, verschließt mit seinem großen Schlüssel das Himmelstor und dreht das Licht des Mondes ganz klein. Erst am nächsten Morgen kehrt er stark beschwipst mit seinem Liebchen zur Himmelstür zurück und bemerkt, starr vor Schreck, daß er seinen Schlüssel verloren hat.

Petrus, der zunächst schon sehr früh häufig zusammen mit Paulus in fast noch identischer Weise dargestellt wurde, wird ab etwa 350 in der darstellenden Kunst mit eindeutigen Merkmalen ausgestattet: Petrus wird anfangs mit breitem Kopf, krausem Haar und Rundbart, ab etwa 1300 kahlköpfig und mit Stirnlocke abgebildet, während Paulus mit länglichem, kahlem Kopf und spitzem, langem Bart gezeigt wird. Als Marter- und Ehrenzeichen trägt Petrus das Kreuz bzw. den Kreuzstab mit den drei Querbalken als Zeichen für das Papsttum auf der Schulter oder in der Hand; ab dem 9. Jahrhundert wird es zunehmend durch ein oder zwei Schlüssel ergänzt oder ersetzt. Paulus hat ab etwa 1000 das Schwert in der Hand. Er erscheint jetzt häufiger im päpstlichen Ornat (Pallium, Tiara). Als Apostel kenntlich ist er durch die Schriftrolle, die später durch das Buch in der Hand ersetzt wird. Das umgekehrte Kreuz verdeutlicht sein Martyrium, selten tauchen als Attribute Hahn, Fisch oder Schiff als Anspielungen auf Ereignisse seines Lebens auf. Sehr häufig werden beide Apostelfürsten mit Christus in der Mitte dargestellt; stehen sich Petrus und Paulus gegenüber, symbolisieren sie die Kirche.

Wie schon Friedrich von Hardenberg das übergeordnete religiöse Liebesmotiv in charakteristischer Weise behandelt hat, so wird letztlich die christliche Liebe auch in Orffs »Mond« zum zentralen Thema. In von Hardenbergs Natur und Geist umspannenden Totalitätsbegriff schwingt sich die Liebe zur alles durchwaltenden und gestaltenden Kraft und Macht empor, welche Gestirne ebenso lenkt wie menschliche Herzen. Die Erfahrung der todüberwindenden Macht der Liebe hat Novalis in seinen Mittler-Gedanken festgehalten, die an der anthropologischen, von Fichte mitgeprägten Grundstruktur der naturhaft-sinnlichen und übersinnlichen Aspekte des Menschen ansetzen. Diese »conditio humana« läßt ein unmittelbares In-Beziehung-Treten des Endlichen zum Unendlichen nicht zu. Es bedarf eines Mittlers. Auf diese Weise soll die welttranszendente Entzogenheit des Monotheismus vermittelt und mit der pantheistisch verstandenen Allgegenwärtigkeit des Göttlichen in der Erscheinungswelt in Verbindung gebracht werden.

Auch in der Erzählung vom »Mond« tritt ein Mittler auf – und zwar in der Gestalt des Petrus, der in diesem Sinne durchaus auch als Mittler der christlichen Liebesbotschaft in Erscheinung tritt. Sie versichert dem Menschen auch in der Zeit nach dem körperlichen Ableben innerhalb der göttlichen, sprich: christlichen, Ordnung aufgehoben zu sein. Die »Ruhezeit« der Verstorbenen in den Grüften deuten die Übergangszeit bis zur endgültigen Auffahrt in den Himmel an. Diesseits und Jenseits sind ineinander vermittelt, der in der endlichen Welt lebende Mensch ist durch

seinen Bezug zum Unendlichen »mitten im Diesseits jenseitig«.

2.1.4. Das kleine Kind

»Meine Großeltern Koestler wohnten in der innersten Stadt, in einer kleinen stillen Straße, der Damenstiftstraße, nächst der Kreuzkirche. Es war ein schmales, dreifenstriges, bürgerliches Wohnhaus mit dunkler Holzstiege, kleinen Zimmern, vielen gemütlichen Ecken, verschwiegene Winkeln und einem breiten Balkon zum Hof hinaus, der ganz mit wildem Wein bewachsen war, – ein biedermeierliches Idyll. Die schönste Erinnerung wird mir immer der Dachgarten bleiben. Eine wackelige Treppe führte da hinauf. Hohe Fliederbäume wuchsen in großen Kübeln und eine eigene alte Pumpanlage sorgte dafür, daß die Sträucher im Sommer nicht vertrockneten. Unvergeßlich bleibt mir, wenn ich mit meinem Großvater noch spät abends auf den Dachgarten steigen durfte. Da sah ich die Silhouette der dunklen Stadt mit den charakteristischen Türmen und darüber den gestirnten Nachthimmel, einmal auch, wie der aufgehende Vollmond blutrot hinter der Peterskirche heraufkam.« Von diesem Bild sprach Carl Orff öfter und fügte hinzu, er habe dort oben dem Mond eine tiefe Reverenz gemacht und gesagt: »Guten Abend, Herr Mond!«⁴⁷² Und weiter: »Einer meiner ersten Kindheitseindrücke war ein Mondaufgang, beobachtet vom Münchner Dachgarten meiner Großeltern aus. Und wenn heute am Schluß meiner Oper 'Der Mond' das kleine Kind kommt und den Mond bestaunt, dann wissen Sie jetzt, wer damit gemeint ist.«⁴⁷³

Daß am Ende dieser Geschichte gerade ein kleines Kind in einer so wichtigen Funktion in Erscheinung tritt, um der Welt die neue Wahrheit über den nun für alle sichtbaren Mond mitzuteilen, war für eine lange Zeit keine Selbstverständlichkeit, denn die Entdeckung des Kindes und damit der Kindheit als einer wichtigen Altersstufe im Leben eines Menschen liegt noch nicht allzu lange zurück. Betrachtet man die verschiedenen Bilderbögen der Druckereien von Neuruppin bis Epinal,⁴⁷⁴ zu deren beliebtesten Stoffen die Darstellung der »Lebensstufen des Menschen« gehören, bemerkt man, daß die Vorstellung von festumgrenzten Lebensphasen nach historischen Epochen und sozialen Schichten differiert.

Wie wenig das Kind als solches einst im Bewußtsein der Erwachsenen vorhanden war, zeigt die Beschreibung der Lebensalter. Obwohl sie in den pseudowissenschaftlichen Traktaten des Mittelalters einen großen Raum einnehmen, werden doch nur »Lebensperioden« beschrieben: Kindheit und Puerilität, Jugend und Adoleszenz, Alter und Senilität. Diese anfänglich gelehrte Terminologie wurde erst allmählich Allgemeingut und hatte eine andere Bedeutung als für uns heute.

Die »Alter«, »Lebensalter«, »Altersstufen der Menschheit« nahmen im damaligen Weltbild eine besondere Stellung ein. Es war eine wissenschaftliche Kategorie: Ebenso wie das Gewicht oder die Schnelligkeit gehörte es zu einem System der Beschreibung und der physikalischen Erklärung, das auf die ionischen Philosophen des 6. Jahrhunderts v. Chr. zurückgeht, das die mittelalterlichen Kompilatoren in den

Schriften des Byzantinischen Reichs wiederfinden und das noch die ersten gedruckten vulgärwissenschaftlichen Bücher des 16. Jahrhunderts inspiriert.

Ausgehend vom mittelalterlichen Weltbild, das den Menschen eingebunden sah in die Natur, als Teil der von göttlicher Harmonie durchfluteten Welt, begann man mit dem Studium der Beziehungen dieser natürlichen Komponenten, die man einer immer gleichen Kausalität unterworfen sah: Ein und dasselbe strenge Gesetz herrscht über die Bewegung der Planeten, waltet über den jahreszeitlichen Wachstumsrhythmus, schafft die Beziehungen zwischen den Elementen, beeinflusst den Körper des Menschen mit seinen Säften und lenkt das menschliche Geschick. So ermöglichte die Astrologie auch die Kenntnis des persönlichen Schicksals innerhalb dieses universalen Determinismus; noch Mitte des 17. Jahrhunderts war die Ausübung der Astrologie so verbreitet, daß Molière sie in den »Amants magnifiques« zur Zielscheibe seines Spotts machen konnte. Im Zuge der wissenschaftlichen Beschreibung dieses Kausalzusammenhangs wurde die Korrespondenz der Zahlen in diesem großen Ganzen als einer der Schlüssel zu jener tiefreichenden Verbundenheit angesehen. Die Zahlensymbolik war etwas ganz Vertrautes, man begegnete ihr gleichermaßen in religiösen Betrachtungen, in physikalischen und naturgeschichtlichen Beschreibungen wie auch in magischen Praktiken. Die Wissenschaft ermöglichte die Formulierung der Korrespondenzen und die Definition der Kategorien. Die im Ionien des 6. Jahrhunderts entstandenen Vorstellungen gingen allmählich in das allgemeine Bewußtsein ein und prägten das Weltbild. Die Kategorien der antik-mittelalterlichen Wissenschaften waren allgemein bekannt: die Elemente, die Temperamente, die Planeten und ihre astrologische Wirkung, die Zahlenbedeutung.

Auch auf den Lebensaltern beruhte eine der üblichen Vorstellungen vom Verhältnis der Biologie des Menschen zu den geheimen, aller Natur eignenden Korrespondenzen. Der Begriff der Lebensalter entspringt nicht der antiken Wissenschaft, sondern entstammt den dramatischen Spekulationen des Byzantinischen Reiches im 6. Jahrhundert.

In den Texten kommt das Thema der Lebensalter überaus häufig vor. Im 6. Buch der »Grande Propriétaire de toutes choses« von 1556, einer ehemals lateinischen Kompilation sämtlicher profanen und sakralen Wissenschaften des 13. Jahrhunderts, die wiederum alle Merkmale der Schriftsteller des Byzantinischen Reichs übernahm, dessen Konzeption allerdings nicht analytisch war und die die wesentliche Einheit von Natur und Gott zum Ausdruck bringen sollte, entsprechen die Lebensalter den Planeten, deren es sieben gibt: »Die erste Altersstufe ist die Kindheit, die die Zähne einpflanzt, und es beginnt diese Altersstufe, wenn das Kind geboren ist und dauert bis zu sieben Jahren, und in diesem Alter wird das, was geboren ist, Kind genannt, was soviel besagt wie: nicht sprechend, weil es doch in diesem Alter nicht sprechen kann und auch die Worte noch nicht ordentlich bilden kann, denn es hat noch keine wohlgeordneten und gefestigten Zähne, wie Isidor und Konstantin sagen. Nach der Kindheit kommt die zweite Altersstufe [...] Man nennt sie 'pueritia', und sie wird so genannt, weil es sich in diesem Alter noch etwa so verhält wie die Pupille zum Auge,

wie Isidor sagt, und es dauert dieses Alter bis zum 14. Lebensjahr. Danach folgt die dritte Lebensstufe, die man Adoleszenz nennt und die laut Konstantins Viaticum mit dem einundzwanzigsten Lebensjahr endet, während sie laut Isidor bis zum achtundzwanzigsten Lebensjahr dauert [...]; sie erstreckt sich sogar bis zu dreißig und fünfunddreißig Jahren. Diese Lebensstufe wird Adoleszenz genannt, weil die Person groß genug ist, um zu zeugen, hat Isidor gesagt. In diesem Alter sind die Glieder geschmeidig und bereit zu wachsen und die Kraft und Stärke zu gewinnen, die für die natürliche Hitze nötig ist, und so wächst der Mensch in diesem Alter, bis er die Größe erreicht hat, die ihm von Natur aus zukommt. Darauf folgt die Jugend, die die Mitte zwischen den Altersstufen hält, und gleichwohl steht der Mensch dann in der Blüte seiner Kraft, und es dauert dieses Alter laut Isidor bis zum fünfundvierzigsten Lebensjahr; oder auch bis zum fünfzigsten, wie andere meinen. Diese Altersstufe heißt Jugend, weil sie die Kraft besitzt, sich und anderen zu helfen, hat Aristoteles gesagt. Darauf folgt dann laut Isidor die Reifezeit, die zwischen Jugend und Alter liegt; Isidor nennt sie die Zeit der Gewichtigkeit, weil der Mensch sich in diesem Alter in seinen Sitten und in seiner ganzen Art ein gewichtiges Ansehen gibt; und in diesem Alter ist der Mensch nicht alt, sondern hat, wie Isidor sagt, die Jugend überschritten. Auf diese Altersstufe folgt das Alter, von dem einige meinen, daß es bis zum siebzigsten Lebensjahr dauert, während andere meinen, daß es bis zum Tode nicht aufhört. Das Alter wird von Isidor so genannt, weil die Leute dann wieder klein werden, denn die Alten sind nicht mehr wie früher bei Verstand und reden im Alter dummes Zeug [...] Der letzte Abschnitt des Alters heißt auf lateinisch 'senies' [...] Der Greis ist voller Husten, Auswurf und Schmutz. Bis er dann zu Staub und Asche wird, daraus er genommen ist.«⁴⁷⁵

Dank ihrer Popularität werden die »Lebensalter« einem der beliebtesten Themen der profanen Ikonographie. Ihre Merkmale bildet sie im wesentlichen aber erst im 14. Jahrhundert aus, und bis in das 18. Jahrhundert bleiben sie dann nahezu unverändert. Daß dabei in der Mitte der Doppeltreppe, auf der die Altersstufen von der Geburt bis zum Tod repräsentiert waren, das Skelett des mit der Sense bewaffneten Todes wie unter einem Brückenbogen stand, ist die bewußte Schließung des unausweichlichen Lebenskreises. Beide Themen gehören zu den volkstümlichsten: Die Stiche, die die Altersstufen und Totentänze darstellen, wiederholen bis zum 19. Jahrhundert eine aus dem 14. und 15. Jahrhundert festgelegte Ikonologie.

»Kindheit« hat es also nicht immer gegeben. Bis zum 17. Jahrhundert kannte die mittelalterliche Kunst die Kindheit nicht. Betrachtet man Darstellungen des 11. und 12. Jahrhunderts, deren Texte eindeutig von Kindern sprechen, sieht man verkleinerte Ausgaben von Erwachsenen dargestellt. In der romanischen Ausdruckswelt, und darüber hinaus bis zum 13. Jahrhundert, gibt es keine Kinder, die durch einen besonderen Ausdruck gekennzeichnet wären, sondern erwachsene Menschen von kleinerem Wuchs; diese Weigerung der Kunst, die Morphologie des Kindes zu akzeptieren, trifft man übrigens in der Mehrzahl der archaischen Kulturen an.⁴⁷⁶

Es hat den Anschein, als sei die realistische Darstellung des Kindes oder die Ide-

alisierung der Kindheit, ihrer Grazie, ihrer weichen Formen eine Eigentümlichkeit der griechischen Kunst. Die unzähligen Erosknaben sind ein Kennzeichen der hellenistischen Zeit. Mit den anderen hellenistischen Themen verschwand schließlich auch die Kindheit aus der Ikonologie, und wie schon die archaischen Epochen vor dem Hellenismus, so weigerte sich auch die Romanik, der Kindheit spezifische Merkmale zuzugestehen. Die Kindheit scheint nicht nur in der ästhetischen Darstellung, sondern auch in der Lebenswirklichkeit nur eine Übergangszeit gewesen zu sein, die schnell vorüberging und die man ebenso schnell vergaß. Wie die ikonologische Tradition zeigt, hat man erst im 17. Jahrhundert damit begonnen, das wirkliche Kind, das bis dahin in Windeln oder gar bekleidet dargestellt worden war, in der Nacktheit des Putto zu zeigen. Auf der anderen Seite weiß man, daß die Seele seit dem Mittelalter in Gestalt eines Kindes abgebildet worden ist; nur wenige Abbildungen lassen die Seele als ein in Windeln gewickeltes Kind erkennen. In einer Epoche, in der das Kind im Alltag keine große Rolle spielte, das einen wenig berührte und um welches man sich nur so lange kümmerte, wie es unbedingt nötig war, sehen die mittelalterlichen Spiritualisten, die am Ursprung dieser Bildlichkeit stehen, die Seele des Erwählten mit der gleichen beneidenswerten Unschuld gesegnet wie das getaufte (!) Kind. Auffällig ist, daß im 17. Jahrhundert, zu einer Zeit also, in der das Kind auch als solches dargestellt wird, die Seele nicht mehr durch ein Kind verkörpert wird.

Jenen für uns heute wahrgenommenen eindeutigen Abstand zwischen Erwachsenen und Kindern gab es im Mittelalter beispielsweise nicht. Sobald ein Kind sich allein fortbewegen und verständlich machen konnte, lebte es mit den Erwachsenen in einem informellen natürlichen »Lehrlingsverhältnis«, ob dies nun Weltkenntnis oder Religion, Sprache oder Sitte, Sexualität oder ein Handwerk betraf. Kinder trugen die gleichen Kleider, spielten die gleichen Spiele, verrichteten die gleichen Arbeiten, sahen und hörten die gleichen Dinge wie die Erwachsenen und hatten keine von ihnen getrennten Lebensbereiche. Erst im 15. und 16. Jahrhundert entsteht allmählich die (Kern-) Familie, wie man sie heute kennt, aus der systematischen Auflösung des Stammes- oder Geschlechtsverbandes durch den sich konsolidierenden Zentralstaat. Als sich deutlich gegen Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Familie von der Straße, dem Platz und aus dem Gemeinschaftsleben in das Haus zurückzuziehen beginnt (in den Patrizierkreisen findet die Privatisierung, wie man sie aus den italienischen Adelspalazzi des 16. Jahrhunderts kennt, schon früher statt), hatte diese neue Organisation des privaten Raumes in zunehmendem Maße auch Folgen für den Status der Kinder. In einem solch privatisierten Raum scheint es nur natürlich, daß sich zwischen den Familienmitgliedern und insbesondere zwischen Mutter und Kind ein neues Gefühl entwickelt: das Familiengefühl. Diese Kultur rückte Frau und Kind schließlich in den Mittelpunkt; vielleicht erklärt sich daraus das große Interesse der Renaissance an den Putti, den Kindern und Jünglingen, den säkularisierten Madonnen und den Frauenportraits. Im 17. Jahrhundert wird durch die Moralisten, Pädagogen und Kirchenmänner beider Konfessionen das Interesse an der Erziehung neu geweckt: Dem nun nicht mehr amoralischen Wesen »Kind« ge-

steht man die Fähigkeit zur sittlichen Unterscheidung zu; es sei »roh« und müsse sich auswachsen, sei nicht nur ein Gegenstand zum Hätscheln und Liebhaben, sondern unschuldig und verderblich bedürfe es des Schutzes und der Erziehung; das Kind sei ein »Gegenstand der ersten Verantwortung«. ⁴⁷⁷ Der Familie kommt dadurch eine neue Aufgabe zu: Sie wird aus einer Institution zur Vererbung von Gut, Stand und Namen zu einer moralischen Anstalt. In dieser Funktion wird sie auch von der Kirche zunehmend anerkannt und gefördert. Aus der sittlichen Aufgabe der Familie erwachsen als letztes die Gefühlsbande – freilich nur in den Schichten, die sich den Luxus von Sentiments leisten können. Die bürgerliche Familie zentriert sich um das Kind. Sie kümmert sich in erster Linie um die Fortsetzung ihrer selbst, um die Sicherung der Interessen einer absichtlich kleingehaltenen Nachkommenschaft. Seit dem 18. Jahrhundert hat sich dies nicht geändert; das Muster hat sich nur – langsam – auf die hierin je anders verführende Unter- und Oberschicht ausgedehnt.

Anders als die Humanisten, für die Bildung eine sich auf das ganze Leben verteilende Selbstvollendung war, haben die Moralisten und Pädagogen des 16. und 17. Jahrhunderts – unter ihnen vor allem die Jesuiten – die Kindheit als die eigentliche Zeit der Formung des Menschen erkannt und diese Zeit durch systematische Disziplinierung des Willens und Schulung des Geistes zu nutzen gesucht. Schule und Elternhaus wirken schließlich bei der Entfernung des Kindes aus der Erwachsenen-gesellschaft zusammen. Beide wirken in der Folge – obwohl die Schule zunächst kein Monopol einer gesellschaftlichen Klasse, bestimmter Berufsgruppen oder eines Geschlechtes ist – klassenbildend.

Die Entstehung der modernen demokratischen und industriellen Massengesellschaft macht die Familie vollends zum Ort der Identifikation.

Wenn auch das physische Leben des Kindes nur wenig zählte, begann man doch langsam, ein größeres Maß an Wachsamkeit in Bezug auf sein künftiges Leben, das Leben nach dem Tod, zu richten. In einer durchweg christlich eingestellten Gesellschaft wie den mittelalterlichen Gesellschaften mußte jeder Mann, jede Frau getauft werden – und das war in der Tat der Fall. Doch für die Taufe von Kindern scheint es zunächst keinen festgesetzten Zeitpunkt gegeben zu haben. Da es weder ein kirchliches Register noch einen Taufschein gab, war der Einzelne nur durch sein Gewissen, durch den Druck der öffentlichen Meinung und durch die Furcht vor einer weit entfernten, wenig spürbaren Autorität, die keinerlei Druckmittel in der Hand hatte, gezwungen, sein Kind zur Taufe zu bringen. Die mittelalterlichen Seelsorger, insbesondere die Bettelmönche, drangen immer mehr darauf, die Taufe der Kinder bald nach der Geburt vornehmen zu lassen. Die Taufe des ganz kleinen Kindes wurde schon im Laufe des 14. Jahrhunderts in einem Maße Usus, daß es Hebammen schließlich vorbehalten war, die nicht lebensfähigen Kinder »usque in utero« zu taufen. Erst seit Anfang des 16. Jahrhunderts haben die kirchlichen Register die Kontrolle über die Durchführung der Taufe, beispielsweise durch die Abgesandten der Diözese, ermöglicht. ⁴⁷⁸ Fast gewinnt man den Eindruck, als habe die Entdeckung des Kindes unter dem Druck der reformerischen Tendenzen der Kirche bei dessen

Seele und nicht bei dessen Körper begonnen.

Doch ist der Wille des »litterati«, nachdem die Seele des Kindes anerkannt worden war, alsbald Gegenstand der Volkskunst geworden, und das Kind hat seine populäre Karriere als Held einer neuen religiösen »Folklore« angetreten. Diese Entwicklung ist auch auf den Friedhöfen zu beobachten. Von den Grabinschriften der ersten vier Jahrhunderte unserer Zeitrechnung sprechen viele vom Tod wenige Monate alter Säuglinge und von allzu früh verstorbenen Kleinkindern. In Rom, in Gallien, im Rheinland, aber auch in Bayern, vereinigen zahlreiche behauene Grabsteine die Bilder des Elternpaares und der Kinder auf demselben Grabmonument. In der Folge, etwa vom 5. bis 6. Jahrhundert an, verschwinden die Familien und das Kind aus den Grabbildnissen und –inschriften. Erst im 11. bis 12. Jahrhundert werden die Gräber wieder individueller, Mann und Frau werden getrennt, aber erst im Verlauf des 14. Jahrhunderts gesteht man dem Kind wieder vereinzelt – und das auch nur in der Oberschicht – einen eigenen behauenen Grabstein zu. Im 15. Jahrhundert kommen Gräber, in denen Kinder und Eltern gemeinsam beigesetzt sind, wieder häufiger vor. Auch reine Kindergräber sind zu finden, aber erst im 16. Jahrhundert bilden sie einen im Alltag bekannten Anblick. Doch nach wie vor waren solche behauenen und mit Inschriften versehenen Grabmonumente Familien mit einiger gesellschaftlicher Bedeutung vorbehalten. Der Stil dieser für Kinder vorgesehenen einfachen Grabbilder, deren Inschrift manchmal mit einer kleinen frommen Illustration ausgeschmückt wurde, orientiert sich unmittelbar an der antiken lateinischen Epigraphie. Ihr Thema ist die Trauer der Eltern über den frühen Tod ihrer Kinder. Die Vorstellung, das Bild eines Kindes zu bewahren, ob dieses nun am Leben geblieben oder im zarten Alter gestorben war, war in diesem Sinne nicht existent. Einmal war die Kindheit nur eine bedeutungslose Übergangszeit, die man nicht im Gedächtnis zu behalten brauchte; zum anderen fand man das verstorbene Kind nicht des Andenkens wert, denn dafür gab es zu viele, die unter den gleichen Schwierigkeiten am Leben erhalten werden mußten.

Die Einstellung, daß man mehrere Kinder haben sollte, um wenigstens das eine oder andere am Leben erhalten zu können, war und blieb lange Zeit tief verwurzelt. So ist auch Molières Äußerung in Zusammenhang mit der kleinen Louise, die gerade erst zu sprechen und zu laufen beginnt, aus dem »Eingebildeten Kranken« zu verstehen. Béralde, des eingebildeten Kranken Argans Bruder, fragt diesen, wie es denn komme, daß ein so wohlhabender Mann wie er, der nur eine Tochter habe – denn die kleine Louise zähle er noch nicht mit –, diese eine Tochter, Angelika, ins Kloster stecken wolle.⁴⁷⁹ Daß ein Kind bereits eine vollständige menschliche Persönlichkeit verkörpere, schien eine nahezu befremdliche Vorstellung. Diese Einstellung vertrug sich durchaus mit der Gleichgültigkeit gegenüber dem wesentlichen und entscheidenden Merkmal der Persönlichkeit des Kindes: seiner unsterblichen Seele. Es wird berichtet, daß man im Baskenland lange an der Gewohnheit festgehalten hat, das ungetauft verstorbene Kind im Haus, unter der Schwelle oder im Garten zu beerdigen.⁴⁸⁰ Doch der neue Geschmack am Porträt von Kindern ist ein Zeichen

dafür, daß sie aus ihrer Anonymität herauszutreten beginnen, zu der sie infolge ihrer Überlebenschancen verurteilt waren. Er markiert einen sehr wichtigen Augenblick in der Geschichte der Gefühlkultur. Seit dem 16. Jahrhundert existieren beide Vorstellungen parallel, und erst mit dem Aufkommen des Malthusianismus und der Ausbreitung empfängnisverhütender Praktiken im 18. Jahrhundert sollte die Vorstellung von der unausweichlichen Vergeudung von Menschenleben verschwinden.

Nicht zu vergessen sind die im Umkreis des katholischen Glaubens gegen Anfang des 13. Jahrhunderts auftauchenden Darstellungen von Engeln, die das Äußere eines sehr jungen Mannes hatten. Bis zum Ende des 14. Jahrhunderts kommt dieser knabenhafte Engel sehr häufig vor, und er hält sich bis hinein ins italienische Quattrocento; man denke nur an die Engel Fra Angelicos, Botticellis und Ghirlandaios. Die andere Kinderdarstellung sollte schließlich zum Modell und Vorfahren aller kleinen Kinder innerhalb der Geschichte der Kunst werden: Es ist die Darstellung des Jesuskindes oder des Kindes Unserer Lieben Frau, denn in diesem Fall ist die Kindheit mit dem Mysterium der Mutterschaft und dem Marienkult verknüpft.

Zunächst ist auch das Jesuskind nichts anderes als die verkleinerte Ausgabe eines Erwachsenen. Doch schon im 12. Jahrhundert beginnt die Entwicklung auf eine realistischere und einfühlsamere Darstellungsweise der Kindheit hin: Auf einer Darstellung trägt der stehende Jesusknabe ein leichtes, fast durchsichtiges Hemdchen, er umklammert mit beiden Armen den Hals seiner Mutter und schmiegt sich an sie. Mit der Mutterschaft der Heiligen Jungfrau dringt auch die frühe Kindheit in die Vorstellungswelt ein; im 18. Jahrhundert inspiriert sie auch andere Familienszenen. Bis zum 14. Jahrhundert bleibt allerdings der Reiz der frühen Kindheit auf das Jesuskind beschränkt und sie ist stets an die Zärtlichkeit der Mutter geknüpft.⁴⁸¹

Gegen Ende des Mittelalters legt das bis dahin bekleidete Jesuskind erstmals seine Kleider ab. Erst die Allegorie vom Tod und von der Seele als nacktem Kind führte das Bild der Nacktheit in die Welt der Darstellung ein. Das Thema der heiligen Kindheit hat sich seit dem 14. Jahrhundert unablässig gewandelt und zeugt davon, wie sehr sich der Sinn für die Kindheit im kollektiven Bewußtsein entwickelt hat: Die religiöse Ikonographie zeigt die ganze Bandbreite der Kindheit und wird schließlich zum Abbild einer profanen Szene des Alltagslebens, bis sich im 15. und 16. Jahrhundert die weltliche von der religiösen Ikonographie löst.

Dennoch handelt es sich dabei um Genreszenen, die nicht ausschließlich der Darstellung des Kindes gewidmet sind. Zum einen zeigen sie die Kinder, wie sie im Alltag unter den Erwachsenen leben, wie sie an Arbeit und Spiel gemeinsam mit ihnen teilnehmen; zum anderen ging es insbesondere um die Darstellung der kindlichen Anmut, den Aspekt des Pittoresken, der mit dem »Niedlichen« des Kindes zusammentraf. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts werden die Porträts von Kindern sehr zahlreich. Sie zeigen das Kind getrennt von der Familie, wie sich die Familie ein Jahrhundert früher von der religiösen Szene der Stifterbilder getrennt hatte. Es wird von nun an um seinetwillen dargestellt: Das ist die große Neuerung des 17.

Jahrhunderts, und sie wird sogar zu einem seiner bevorzugten Motive, man denke nur an so berühmte Maler wie Rubens, Van Dyck und Frans Hals. Die Tatsache, daß der Persönlichkeit des Kindes nun ein solches Gewicht beigemessen wird, hängt nicht zuletzt mit einer tiefgreifenden Christianisierung der Lebensformen zusammen. Auch beginnen im 17. Jahrhundert die Familienporträts, die ja viel älter sind, sich um das Kind herum zu organisieren: Es wird zum Mittelpunkt der Komposition. Der Kindheit räumt man nun einen bevorzugten Platz ein.

Für den Autor des »Honnête Garçon« ist die Kindheit durch die Kindheit Christi geädelt. Man interpretiert sie im übrigen als ein Zeichen dafür, in welche Niederungen Christus herabgestiegen war, daß er nicht nur die menschliche Natur, sondern sogar den Status eines Kindes angenommen hatte. Nach Ansicht des heiligen Bernhard hat er sich damit sogar noch unter Adam gestellt. Doch gibt es im Gegensatz dazu heilige Kinder: die unschuldigen Kinder, die heiligen Märtyrerkinder, die sich geweigert hatten, Götzen ihre Achtung zu bezeugen, den kleinen Juden des heiligen Gregor von Tours, den sein Vater im Ofen hatte verbrennen wollen, weil er sich bekehrt hatte. Der Autor führt Beispiel um Beispiel in Zusammenhang mit den heiligen Kindern beider Testamente an und fügt schließlich noch eines aus der mittelalterlichen Geschichte hinzu, das man in der Literatur der Klassik nicht erwartete hätte: »Ich darf die Tugend jener tapferen französischen Knaben, deren Loblied Nauclerus gesungen hat, nicht vergessen. Zwanzigtausend von ihnen unternahmen zur Zeit Papst Innozenz III. einen Kreuzzug, um Jerusalem aus den Händen der Ungläubigen zurückzuerobern«: den Kinderkreuzzug.⁴⁸²

Dieser wachsenden Aufgeschlossenheit gegenüber der Kindheit im 17. Jahrhundert entspricht eine neue Tendenz innerhalb des Glaubenslebens und der religiösen Ikonographie. In Malerei, Kupferstecherei und Bildhauerei rückt die Darstellung des Jesuskindes, nun alleine und nicht mehr zusammen mit der Jungfrau Maria oder im Kreise der Heiligen Familie, in den Mittelpunkt. Man bringt der heiligen Kindheit jetzt in besonderem Maße fromme Verehrung entgegen, und sie findet ihre Entsprechung in dem außerordentlichen Interesse für die Kindheit. Es entsteht eine auf das Kind zugeschnittene Religion und eine neue Frömmigkeit, die praktisch dem Kind vorbehalten bleibt, nämlich die Anbetung des Schutzengels.

Wie für Rousseau sind Kinder für Orff naive, ursprüngliche, anbetungswürdige Wesen, und die Erinnerung an die eigene glückliche Kindheit veranlaßten den stets kosmologisch interessierten Orff dazu, die »neue Wahrheit« auf Erden durch den Mund eines Kindes verlauten zu lassen. »Kinder und Narren sagen die Wahrheit«,⁴⁸³ besagt ein häufig belegtes Sprichwort, und das kleine Kind, das am Schluß des Stückes staunend verkündet, »Ah, da hängt ja der Mond!«, holt wie zum Beweis eben dieser neuen Wahrheit weitere Leute und Kinder hinzu, um ihnen das neue Naturschauspiel zu zeigen. »Wer die Wahrheit tut, der kommt an das Licht« (Joh 3,21), heißt es in der Bibel, und es impliziert, daß Kinder dem Göttlichen und damit der göttlichen Wahrheit besonders nahe stehen: »Aus dem Munde der Kinder und Säuglinge hast du eine Macht zugerichtet« (Ps 8,3), »Du allein kennst das Herz aller

Kinder der Menschen« (2 Kön 2,3), »Reden wie mit jungen Kindern in Christo« (1 Kor. 3,1), »Da ich ein Kind war, da redete ich wie ein Kind und war klug wie ein Kind« (1 Kor. 13,11), »Wie meine Kinder in der Wahrheit wandeln« (3 Joh 4) bezeugen dies im weiteren.

Daß das in bestimmten Situationen auch den Narren nachgesagt wird, belegen weitere sprichwörtliche Redensarten: »Des Narren Hertz ist in seinem Munde«, »Die Narren sind oft die gescheitesten Leute am Hofe«, »Durch Narren kann Gott auch warnen«, »Ein Narr, der die Wahrheit redet, ist mehr werth als hundert Lügner«, »Ein Narr redet, als wenn er unsers Herrgotts Geheimschreiber wäre«, »Ein Narr redet auch ye etwan ein weyss wort«, »Narren können sprechen, was andere nur denken dürfen.«⁴⁸⁴ – Dann gerät die Welt aus den Fugen, wird der Narr weise: Verkörpert der Narr in einer geordneten Welt den (mehr oder minder negativ bewerteten) Außenseiter, der sich an die gegebene Ordnung nicht hält, wird er in einer aus den Schranken geratenen Welt von seiner Außenseiterposition her zum Warner vor dem hereinbrechenden Chaos und damit zum Begründer einer neuen Ordnung.⁴⁸⁵

Die Vorstellung, daß es zwischen Kindern und Narren gewisse Gemeinsamkeiten gibt, ist alt.⁴⁸⁶ Ganz deutlich formuliert ist dies auch in der in Kupfer gestochenen Darstellung der Ständetreppe von Gerhard Altenbach aus dem 17. Jahrhundert. Ihre Konzeption mit der stufenweisen Anordnung auf Gott hin entspricht ganz und gar mittelalterlichem Denken: An der Spitze der menschlichen Gesellschaft steht der Papst als Stellvertreter Christi auf Erden; zu seiner Rechten, von oben nach unten abgestuft, erscheinen Kaiser, Kardinal, Kurfürst und weitere Stände bis hinab zum Bauern, zu seiner Linken in entsprechender Anordnung König, Herzog, Graf und so fort bis hinunter zum Soldaten. Sie war letztlich die Grundlage für die gesamten philosophischen und theologischen Anschauungen jener Zeit. Doch zwei Figuren der Altenbachschen Darstellung scheinen dem mittelalterlichen Ordogedanken zu widerstreben. Sie stehen nämlich sowohl unterhalb als auch außerhalb der Ständetreppe: auf der einen Seite das Kind und ihm genau gegenüber auf der anderen, an seiner Tracht gut erkennbar, der Narr, welcher laut Beischrift von sich sagt: »Den Kindern klein / gleich ich allein.«

Eine wesentliche Parallele zwischen Kindern und Narren besteht darin, daß es beiden aufgrund ihrer geistigen Begrenztheit und Unreife an der nötigen Einsicht in das Ordnungsgefüge der Welt und in den göttlichen Heilsplan fehlt. Doch hat das Kind die Aussicht, daß es – im Gegensatz zum Narren – im Lauf der Zeit nicht nur an Alter, sondern auch an Weisheit zunimmt, so daß es eines Tages seinen Platz innerhalb der Ständeordnung einnehmen kann. Der Narr dagegen ist sein Leben lang mit Torheit geschlagen. Er bleibt auch als Erwachsener »kindisch« und wird bis an sein Lebensende ein Außenseiter bleiben. Das einzige, was ihn noch erwartet, ist der Tod des Leibes, denn in geistigem Sinne hat er ihn bereits erlitten. Als ob er darum wüßte, zeigt der Narr in Altenbachs Darstellung mit ausgestrecktem Finger auf den in der Mitte stehenden Tod, über den die Ständetreppe hinwegführt.

Im Mittelalter faßte man unter dem Narrenbegriff all jene Leute zusammen, die

noch als Erwachsene den Bewußtseinsstand von Kleinkindern hatten, sei es aus Dummheit, Uneinsichtigkeit oder gar aufgrund irgendwelcher Geisteskrankheiten. Man denke nur an die sogenannten »Narrenhäuser«, in welchen man in früheren Jahrhunderten geistig Behinderte, Irre und Wahnsinnige von der Umwelt isolierte und wie Tiere hielt.

Häufig wurde mit dem Begriff der Narrheit auch der Aspekt des Bösartigen, Hinterhältigen und Gefährlichen verbunden. Stets fühlte man sich von den außerhalb der göttlichen Ordnung stehenden Menschen bedroht. In den schwäbischen und alemannischen Ausdrücken »narret« oder »nersch werden« für »außer sich geraten vor Zorn« ist diese Bedeutungsebene bis heute lebendig geblieben.⁴⁸⁷

Ein Skizzenbild der Wiener Albertina zeigt einen an seinen Attributen eindeutig zu erkennenden Narren, der inmitten von Krüppeln, Mißgestalten, Blinden und Lahmen dargestellt ist.⁴⁸⁸ Beide verbindet eine Abnormität, diesem eine geistige, jenem eine körperliche anhaftend. Die körperlich Mißgebildeten waren dem mittelalterlichen Menschen ebenso unheimlich und verdächtig wie die geistig nicht Zurechnungsfähigen: Wenn Gott die Menschen – nach Gen 1,27 – wirklich nach seinem Ebenbild geschaffen hat, dann bleibt nach streng theologischem Maßstab nur der Schluß, daß diese mit Anomalien behafteten Menschen nicht Abbild des Schöpfers sein können, sondern wohl Geschöpfe des Teufels sein müssen. Jeglicher Defekt trennt den Narren von der Gemeinschaft der gottebenbildlichen Menschen.

Doch gab es Narren, die sich gerade bei den Potentaten der Renaissance größter Beliebtheit erfreuten. Diese »Hofnarren«, die zu den sogenannten »Schalksnarren« zu zählen sind, waren jene außergewöhnlichen, skurrilen Gestalten, die in Wirklichkeit völlig normale und häufig überaus intelligente Menschen waren, sich aber mit schauspielerischem Talent geschickt verstellen konnten und – je nach Laune und Bedarf – stundenweise oder auch andauernd als Unterhalter und Spaßmacher den Narren spielten. Das Hofnarrentum war eine ideengeschichtlich klar begründete Institution, die im Spätmittelalter fast immer einen festen Bestandteil des Hofstaats der Mächtigen bildete.

Dabei lag der Sinn dieser merkwürdigen Einrichtung nicht etwa in der Unterhaltung der Potentaten, vielmehr sollten die Herrscher durch die Anwesenheit des Narren stets an ihre eigene menschliche Begrenztheit und an die Vergänglichkeit irdischen Glanzes schlechthin erinnert werden.⁴⁸⁹ Die Geschichte der Hofnarren lehrt, daß Narren keineswegs immer nur als komische Figuren galten, über die ihre Mitmenschen spotten durften, sondern oft die Funktion des Mahners zu einem vernünftigen, maßvollen Leben innehatten.

Dem entsprechend übernahm in der bildenden Kunst ab etwa 1450 die Figur des Narren mehr und mehr die Rolle der personifizierten Vanitas. Hatte man im 13. und 14. Jahrhundert dem Phänomen der Narrheit durchaus schon Bedeutung zugemessen, aber noch keine gesteigerte Aufmerksamkeit geschenkt, kam es an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert nördlich der Alpen im Verlauf kürzester Zeit zu einer regelrechten Hochkonjunktur der Narrenthematik in Wort und Bild.

Die mittelalterliche Weltordnung wurde durch vielerlei Umwälzungen erschüttert und geriet allmählich ins Wanken. Neben dem Eingang des Narrenmotivs in die bildende Kunst entstand eine vorwiegend mit den Namen Brant, Murner und Erasmus verbundene »förmliche Narrenliteratur, die sich mit dem Phänomen der Narrheit als einem Signum der Epoche auseinandersetzte und [...] nichts Geringeres sein und geben wollte, als eine Deutung und Klärung der Zeitsituation unter sittlich-religiösem Aspekt«. ⁴⁹⁰

Die ihrem ursprünglichen Wesen nach eigentlich »todernste« Einrichtung des Hofnarren wurde erst in der Renaissance pervertiert, weil die geistlichen wie weltlichen Herren ihre Narren nur noch zum Zeitvertreib beschäftigten und sie als Schaustücke oder gar Statussymbole betrachteten. So sehr sich die Rolle des Hofnarren im Laufe der Zeit auch gewandelt hatte, unangetastet blieb der soziale Status dieses ansonsten akzeptierten Berufstandes. Sie verfügten für die damaligen Verhältnisse über einen erstaunlich großen Handlungsspielraum, durften sich gegenüber ihren Herren auch ungestraft Kühnheiten erlauben, die anderen Mitgliedern des Hofstaates das Leben gekostet hätte. Durch ihre soziale Ausnahmestellung waren die Narren in ihrem Handeln an keinerlei Normen gebunden. Darauf beruht die bei Hofe wie in der übrigen Gesellschaft inzwischen sogar sprichwörtlich gewordene »Narrenfreiheit«.

Wie wenig der Narr ansonsten innerhalb der festgefügtten mittelalterlichen Gesellschaft gelitten wurde, zeigen auch die verschiedenen Darstellungen der Ständerevue in der Totentanz-Tradition. Er befindet sich wiederum in der Schlußgruppe der Figurenfolge, inmitten von allerlei zwielichtigen Gestalten steht er auf einer noch tieferen Stufe als der Spieler und der Säufer. Außerhalb der Geborgenheit des Ordosystems nimmt er darin einen Platz unter den sozial und geographisch Heimatlosen ein, die ohne Halt in der Welt herumirren und als »Unehrlische« im Alltag rechtlos, verspottet, verachtet und gemieden wurden.

Weiter gedacht ist damit die Narrheit nicht nur physisch, psychisch, sozial und weltanschaulich determiniert, sondern sie wurde zudem auch als moralische Kategorie verstanden. Zum Narren wurde schon, wer den sittlichen und ethischen Anforderungen seines Standes nicht genügte. Narrheit resultierte, so sah man es zumindest seit Sebastian Brant, in den allermeisten Fällen aus Normverstößen verschiedenster Art und aus mangelnder Erkenntnis des richtigen Weges – eben des christlichen Weges. Der Narr widersetzte sich jeglicher Vernunft, stets war er eine Unruhe stiftende Größe in der ansonsten harmonischen Weltordnung. Der Narrenbegriff schloß im Europa des Spätmittelalters sämtliche Phänomene ein, die allgemein als unvollkommen, nutzlos und verkehrt galten, kurz: er umfaßte alles, was nach landläufiger Meinung nicht den Segen Gottes hatte – und damit die christliche Weltordnung bedrohte. Nicht umsonst war der Narr das Sinnbild des Gottesleugners, was ihn zu einer perfekten Fastnachtsfigur machte.

Da es im 15. Jahrhundert ein verbreitetes Denkmuster war, Heidentum als Narrheit zu betrachten, ist es von diesem theologischen Hintergrund aus leicht verständlich,

daß auch Mohren und Türken – diese eben nicht nur aufgrund der realen kriegerischen Erfahrung des Abendlandes mit ihnen – überaus beliebte Fastnachtsfiguren waren. Nach mittelalterlicher Auffassung galt der Mohr im geistigen Sinne eben vor allem als klassischer Vertreter des Heidentums. Narren sind im christlichen Verständnis weniger »lustige« als »tragische« Personen, weil ihnen der Defekt, an dem sie leiden, die Zugehörigkeit zur Heilsgemeinschaft versperrt. Dem Geistesgestörten blieb die Einsicht in den göttliche Heilsplan aufgrund seiner mangelnden Vernunft verwehrt, der Heide, zu dem auch immer der Jude gezählt wurde, stellte sich durch seine Weigerung, den christlichen Glauben anzunehmen, selbst ins Abseits. Und wem Christus gleichgültig war oder wer ihn gar leugnete, von dem ging eine Bedrohung für die mittelalterliche christliche Weltordnung aus.

Theologische Erwägungen hatten zur Definition des Narren als einem geistigen Mangelwesen geführt. Eine Stelle in der Heiligen Schrift legte diese Einschätzung nahe und stützte sie. Der Beginn von Ps 52 der Vulgata, mit dem die Mittwochsmatutin eröffnet wurde, enthält eine knappe, aber einprägsame Schilderung des Narren, der sich danach von anderen Menschen durch seine Weigerung unterscheidet, Gott anzuerkennen: »Dixit insipiens in corde suo. Non est Deus – Der Narr sprach in seinem Herzen: Es gibt keinen Gott.« Das Anliegen des 52. Psalms, der, mit einer geringfügigen Abweichung im 6. Vers, mit dem 13. Psalm übereinstimmt, besteht in der Aussage, daß schlechte Lebensweise zur Verachtung und Verleugnung Gottes führe, der aber die Frevler im Gericht strafen werde. So wird der ignorante Gottesleugner zum Partner und Spießgesellen des Teufels.⁴⁹¹ Es ist also nicht verwunderlich, daß viele der Figuren aus dem Umfeld des Narren – alle Nichtseßhaften, Zigeuner, Bären-treiber, kurz: alle gesellschaftlichen Randexistenzen – in der Fastnacht auftauchen. Auch die Nähe zum Typus des Bauern wird von diesem Hintergrund aus verständlich, der wegen seiner derben Rohheit und mangelnden Bildung dem spätmittelalterlichen Ordogedanken nur unvollkommen entsprach. Auch er wurde zu einer der Hauptgestalten der städtischen Fastnacht des 15. und 16. Jahrhunderts.

Doch ein Merkmal unterscheidet den Narren von allen anderen Fastnachtsfiguren: vordergründig zwar ebenso komisch wie seine Genossen, haftet ihm jedoch auch immer etwas Diabolisches an. Stets blieb er eine rätselhafte Figur, er rief Gelächter und zugleich Angst hervor, sein Handeln abseits jeder Vernunft war nie berechenbar; zudem konnte sich jeder mit ihm identifizieren, gab es doch genug »nährische« Eigenschaften an einem selbst zu entdecken. Wie die Figur selbst, gehört auch das Faschingsfest, in dem die verkehrte Welt der Narren für kurze Zeit ganz real faßbar wird, dem Erbe des Mittelalters an. Doch während die Gestalt des Narren aus dem öffentlichen Leben zur Gänze verschwand, wurde sie im Fastnachtsbrauch zu einem zentralen Element. Seine Aufgabe ist es, eine gottferne Welt darzustellen. Als gottferner und auf das eigene Ich fixierter Mensch ist er (nach der Lehre des Paulus) dem Tod verfallen – nicht zufällig taucht deshalb die Figur des Todes in der Fastnacht immer wieder auf. Seit etwa 1450 bildeten der Narr, Sinnbild der Hinfälligkeit und Vergänglichkeit, und Tod ein engstes Sinnbildpaar. Vor allem dort, wo der Narr in der

Maske des Todes oder der Tod in der Maske des Narren erscheint, etwa im »Großbaseler Totentanz« aus dem 15. Jahrhundert oder in Hans Sebald Behams Radierung »Der Narr und das Mädchen« von 1540, wird der Narr umso deutlicher zum Boten der Vergänglichkeit.

Im Ablauf des Kirchenjahres blieb solche Narrheit der Fastnacht vorbehalten. Die Grundsätze des christlichen Lebens geboten, am Aschermittwoch das Narrengewand abzulegen, um wieder zu sein, wie man als Gottes Ebenbild geschaffen war: ein Mensch der caritas-Gemeinschaft, der das Gesetz achtet und sich ihm willig unterwarf. Ein wirklicher Narr war demnach nur, wer in seiner Gottlosigkeit verharrte.

Das Gemälde vom »Kampf zwischen Fastnacht und Fastenzeit« des Pieter Bruegel d. Ä. von 1559 verbildlicht die völlige Gegensätzlichkeit der beiden Festzeiten im christlichen Kalender. Denn wie sich in der Fastnacht alles dem entgegenstellt, was die Fastenzeit von jedem Gläubigen verlangt, kämpft die Fastenzeit gegen alles, was das Wesen der vorhergehenden Festzeit ausmacht. Die eine ist also ohne die andere nicht denkbar. Den theologischen Hintergrund dazu liefert das Zwei-Staaten-Modell des Kirchenvaters Augustin, dessen Denkmodell nicht nur das Geschichtsverständnis des Mittelalters und zum Teil noch der frühen Neuzeit entscheidend prägte, sondern auch in bestimmender Weise den christlichen Kalender formte.

Dem angestrebten Gottesstaat, der Heilsgemeinschaft, stellt Augustinus den Weltstaat irdischer Gesinnung gegenüber, eine Unheilsgemeinschaft, die beide als geschichtliche Größe verstanden und aufeinander entgegengesetzte Verhaltensweisen bezogen werden. Sein epochales Werk über den »Gottesstaat« hatte Augustin nach der Einnahme Roms durch die Goten unter Alarich 410 zu schreiben begonnen, als die Katastrophe von den Römern zur Götterstrafe für den Abfall einer neuen Christenverfolgung gemacht worden war. In seiner Schrift stellt er den angreifenden Römern das Idealbild der christlichen Gemeinschaft entgegen, die für ihn zugleich die eschatologisch verstandene geschichtliche Gemeinschaft von Engeln und von gläubigen Menschen bedeutete, die an die Stelle der gefallenen Engel getreten seien: eine zugleich irdische und überirdische, diesseitige und jenseitige Größe.

Die eschatologische Auslegung der eigenen Geschichtlichkeit begründete für Augustinus auch die eschatologische Auslegung des geschichtlichen Gegners. Das lasterhafte antike Rom mit seinen vielen Göttern steht für ihn als die »Hure Babylon« gegen die »civitas aeterna« mit ihrem einen Gott, der zeitliche Teufelsstaat gegen das unendliche Königreich. Beide gehen, wie er darlegt, auf das Urmenschenpaar zurück, das mit gutem Willen geschaffen war. Sein Sohn Kain aber, nach Gen 4,17 der erste Städtegründer, hat seinen Bruder Abel, den Stifter der Kirche, erschlagen. Leitete sich von Kain nach der Sintflut über den Riesen Nimrud (Gen 10,8 f.) das gottlose Babylon her, so von Seth, dem Bruder des Ermordeten, über die Patriarchen, Noah und Abraham die »civitas Dei« Jerusalem. Beide sind bis zum Tage des Gerichts miteinander vergesellschaftet.

Während das eine unvergängliche Reich einst im Himmel aufgehen wird, werden

die vielen lasterhaften Reiche in der Hölle enden. Ist die eine von Gott behütete Gemeinschaft mit ihren Bürgern als Ecclesia vom Wesen der Gottesliebe geprägt und historisch in Jerusalem verwirklicht, ist die andere gekennzeichnet durch die Herrschaft der Teufel, Hexen, Riesen und des Antichrists; ihre Bürger sind die von der Eigenliebe bis hin zur Verachtung Gottes geprägten Bösen, die historisch in Babylon, Rom und in einer endlosen Anzahl ebenso vergänglicher Reiche verwirklicht ist. Nach Augustin bestehen die Bürger der »civitas Dei« aus der »peregrina civitas« des Königs Christus, d. h. den Pilgern der streitenden Kirche, und aus der »civitas caelestis«, den triumphierenden Heiligen. Die Gläubigen seien Fremdlinge in der Welt, die neben den Bösen lebten, ohne wie diese in ihr eine Heimat zu finden. Gleich Pilgern schritten sie unbeirrt durch die Narrheit der Gottlosen auf ihrem Weg zur himmlischen Heimat fort; denn obwohl sie das Weltleben sehen, schließen sie sich ihm nicht an. Augustinus meinte, daß viele der irdisch gesinnten Menschen gerettet werden könnten, bekehrten sie sich von ihrer Gottlosigkeit.⁴⁹²

Dieses Zwei-Staaten-Modell wurde im Mittelalter – spätestens unter Papst Gregor der Große (um 600) – auf den christlichen Kalender übertragen, wobei die Fastenzeit mit einem Leben in der Heilsgemeinschaft einer »civitas Dei« gleichgesetzt wurde. Sie zog die Einrichtung einer ihr entgegenstehenden »civitas Diaboli« notwendig nach sich. Die Voraussetzung dieser Übertragung bildete das Argument, daß sich das antike Wesen der Stadtstaaten Babylon und Jerusalem in den Verhaltensweisen der Menschen bis in die Gegenwart und Zukunft fortsetze. Während man in der Fastenzeit von einer Bosheit zur nächsten eilt und absteigt in die Hölle Babylons, bringt die Fastenzeit die Tage des Heils und der Wiederversöhnung mit Gott, um in ihr aufzusteigen in das himmlische Jerusalem: Abstieg zur Hölle und Sünde in der Fastnacht, Aufstieg nach Jerusalem und zur Tugend in der Fastenzeit.⁴⁹³

Die theologische Konzeption der Fastnacht macht klar, warum die Errichtung von Narrenreichen zu den Hauptkennzeichen der Fastnachts- und Karnevalsbräuche gehört. Diese wie richtige »Staatswesen« organisierten Reiche, an deren Spitze ein Narrenkönig oder Narrenprinz zusammen mit seiner Gemahlin steht, weisen alle Figuren auf, die zu einer rechten Herrschaft gehören, wie etwa Herolde und Vögte, Zeremonienmeister und Gardien. »Daß solche Narrenreiche seit alter Zeit zur Fastnacht zählen, ist bekannt und von der Absicht her, dem einen und – im übertragenen Sinn – vergänglichen Reich der Königsherrschaft Christi, das mit der Fastenzeit beginnt, zuvor die vielen zeitlichen und vergänglichen Reiche irdischer Herrlichkeit entgegenzustellen, auch ohne weiteres verständlich; das Zwei-Staaten-Modell des heiligen Augustinus lieferte dafür die zwingende Voraussetzung.«⁴⁹⁴ So versteht man auch, warum es bis zu einer gewissen Lockerung der Vorschriften durch das Zweite Vatikanische Konzil Priestern streng untersagt war, aktiv am Fastnachtstreiben teilzunehmen und warum bis dahin Kinder im Jahr ihrer Erstkommunion kein Narrenkleid tragen sollten.⁴⁹⁵

Daß die Figur des Narren in der Kulturgeschichte aber nicht nur als negativ besetzte Gestalt zu sehen ist, zeigt das Phänomen der »heiligen Narrheit«.⁴⁹⁶ Sie besteht

im wesentlichen aus zwei einander diametral gegenüberstehenden Traditionssträngen. Es handelt sich einerseits um den Askesetypus des »Salós«, der seine Narrheit mit missionarischer und selbstverleugnender Absicht nur spielt, um bewußt die Funktion eines Mahners auszuüben, und andererseits um den Typus des einfältigen Narren, der wiederum zwei Ausprägungsformen kennt, die »sancta simplicitas« eines Franz von Assisi und die reale Geisteskrankheit, die diesen »Narren in Christo« zur Erfahrung des Göttlichen prädestiniert. Jene Asketen, die zur Besiegung ihrer Eitelkeit den Verlust des Verstandes vortäuschten, um sich Vereinsamung und Mißhandlung auszusetzen, wurden seitens der Kirche als »Narren um Christi willen«⁴⁹⁷ anerkannt: Der 1 Kor 4,10-13, »Wir sind Narren um Christi willen«, wurde als asketisches Programm verstanden und buchstäblich verwirklicht. In diesem strengen Sinn ist die heilige Narrheit eine rein morgenländische Erscheinung. Sie galt als äußerster asketischer Weg, wenn die Kirche vom Staat geschützt und das Mönchtum im Volke geehrt war. Schon Palladius berichtet von einer koptischen Nonne, die in heiliger Narrheit lebte. Die bedeutendsten heiligen Narren in byzantinischer Zeit waren Symeon von Emesa (5./6. Jahrhundert) und Andreas von Konstantinopel (gest. 946), dessen Vita im 13. Jahrhundert in kirchenslawischer Übersetzung vorlag und zur Übertragung der heiligen Narrheit nach Rußland beitrug, deren größte Vertreter Prokopij von Ustjug (gest. 1303), Vasilij von Moskau (gest. 1552) und Nikolaj von Pskov (gest. 1576) waren. Dort erfuhr sie im 16. Jahrhundert ihre höchste Blüte, der eine schwere Krise folgte, als die Verachtung der Umwelt ausblieb und falsche Narren auftraten. Erst im 19. Jahrhundert gab es Versuche zur Erneuerung der heiligen Narrheit. Der Ausdruck »Narr in Christo« entstammt dem Titel des 1910 erschienenen Romans von Gerhart Hauptmann, »Der Narr in Christo Emanuel Quint«. So hat die Gestalt des Narren nicht nur der Dichtung – man denke nur an Brant, Murner, Hans Sachs – vielfache stoffliche Anregung geboten, sondern ist auch Anlaß zu zahlreichen volkstümlichen Redensarten geworden.⁴⁹⁸

2.1.5. Die übrigen Personen

Zu den übrigen Personen zählen ein Bauer, zwei Schultheiße, also zwei Bürgermeister, ein Wirt, Leute, die in der Schenke zechen und sich den Mond stehlen lassen und Leute, die sich über den gestohlenen Mond freuen und die Toten begraben.

Die Personen sind bloße Typen, sind Volksvertreter und zugleich als Angehörige des einfachen Standes jenes Personal, das der vermeintlich so volkstümlichen Gattung des Märchens am besten entspricht. Sie verkörpern jene gewöhnlichen primitiven Leute, die Luther als »rustici« bezeichnet und deren Ungebildetheit ihm stets Anlaß zu größtem Unmut bereitet hatte. Seiner Meinung nach verharteten diese nur allzu gerne in der von der Kirche über sie verhängten Unwissenheit, zeigten keinen Drang, die Mauern der Unkenntnis zu durchbrechen. Und während für die einen im

»Mond« der Erdtrabant nichts anderes ist als eine schnöde Lampe, die dem Zecher des Nachts den Weg aus dem Wirtshaus nach Hause leuchtet, ist er den anderen ein noch nie gesehenes »Ding«, dessen Sinn sie nicht einmal zu erkennen vermögen.

Schließlich zählen dazu auch die Leichen, in barocker Manier als halb Lebende, halb Tote dargestellt, die durch das Licht des Mondes in der Unterwelt in ihrem ewigen Schlaf gestört werden.

In der Unterweltszene stößt man auf den kulturgeschichtlich großen Bereich der sogenannten »imago mortis«, der Darstellungen des Todes, auf das bildlich formulierte, große barocke »Memento mori« im Hinblick auf die »contemptus mundi«. Eine lange Tradition kirchengeschichtlicher Einflußnahme auf das Volk spiegelt sich in diesen Todesbildern wider. Hätten sich gerade die Christen dem Gefühl des »Carpe diem« angesichts der bedrohlichen Nähe des Todes und der Hinfälligkeit des menschlichen Lebens verschließen können, wo ihre Religion sich doch auf das Versprechen des ewigen Heils gründete? Und so wurde es immer bedeutender, den gestorbenen Menschen in die Vorstellungswelt des Gläubigen zu integrieren.

In der Haltung zum Tod scheiden sich die Weltanschauungen und Religionen.

Die Griechen und Römer der Blütezeit kannten wohl die Verstrickung von Sünde und Schuld, kannten die Tragik des Konfliktes von Gott und Welt, Religion und Staat, kannten die Gewalt der Liebe, die auch die Schranke des Todes zu überwinden vermochte, wie jene Sage vom griechischen Sänger Orpheus, der seine Gattin Eurydike von den Toten zurückzuholen versuchte. Dem furchtbaren Ernst des Todes aber wichen sie aus. Selten schwappte die Welle der Todesangst hinüber in die harmonische Abgeklärtheit der führenden Schicht. Der Tod erscheint in der hohen Literatur des Griechentums und in der Kunst der adeligen Schichten beschönigt und verharmlost. Er ist nach dem schönen Bild der Dichter und Künstler der Bruder des Schlafes, Hypnos genannt, man spricht vom Auslöschen des Lebenslichtes. Unmittelbarer Ausdruck dieses harmonisierenden Lebensgefühls ist die Statue des Eros von Centocelle: Der Todesgenius erscheint als schöner nackter Jüngling mit geneigtem Haupt, in der Hand die nach unten gerichtete Fackel.

In den unteren Volksschichten dagegen hielt sich hartnäckig die Vorstellung des schrecklichen, lebensfeindlichen Todesdämons Thanatos, wie ihn die Alkestis des Euripides am Grabe Opferblut trinken gesehen hat, der gnadenlos seine Opfer heimsucht. Nur im goldenen Zeitalter, als Kronos noch herrschte und die Menschen die Leiden des Alters noch nicht kannten, verschieden sie auch sanft, wie in den Schlaf versinkend, berichtet Hesiod. Thanatos hat Ähnlichkeit mit dem jüdischen Todesengel und trägt wie dieser ein Schwert, mit dem er dem zu Tötenden doch nur das Haar abschneidet. Nach Vergil ist es Proserpina, welche dieses Haarabschneiden besorgt, was nach Macrobius den Unterweltsgöttern weihen bedeutet. Der Tod ist also auch den Griechen in schrecklicher Gestalt erschienen, wenn er auch als Sohn der Nacht der Bruder des Schlafes ist. Schon Hesiod hebt in der Theogonie den Unterschied zwischen den ungleichen Brüdern hervor: der Schlaf, »der ruhig einhergeht, freundlich den Menschen«, und der Tod, »dem starrt von Eisen der Sinn

und des ehern Herz mitleidlos ist, der ein Entsetzen sogar den unsterblichen Göttern ist«. ⁴⁹⁹ Homer läßt in der »Ilias« diese Zwillinge, fast wie die Diener einer von Phöbus geleiteten Bestattungsanstalt, den toten Sarpedon wegtragen. Auffallend bleibt es auch, wozu man diese Brüder noch braucht, da Phöbus schon früher den Leichnam eingewaschen in die Totengewänder gehüllt und fortgetragen hat. Unter dem Einfluß der Lehre der Epikureer wurde das Skelett zum Todessymbol, das die »larvae«, die Geister der Verstorbenen vorstellen sollte, als Erinnerung an die Lebenden, das Prinzip des »Carpe diem« zu beherzigen.

In der Welt der ausgehenden Antike wächst mit dem Empfinden, in einer Zeit des Kulturzerfalls zu leben, das Gefühl für die Vergänglichkeit. Der stoischen Philosophie wird das Leben sogar widerwärtiger als der Tod. Die Überwindung der Eitelkeit der Welt wird in der philosophischen Bemühung gesucht, durch stetes Denken an den Tod das Sterben zu einem vernünftigen Akt zu machen. Das andere Extrem predigte der Hedonismus. Hier wird der Gedanke an den Tod zur Mahnung, sich dem Leben umso rückhaltloser hinzugeben, es in Anbetracht der viel zu kurzen Lebenszeit ausschweifend zu genießen. Die einen verloren sich in den Kontemplationen der Verwesung und der physischen Vernichtung, die anderen, die dem Schmerz über ihr leibliches Schicksal und ihre physische Verwandlung die Stirn boten, feierten die Liebe zum Leben und proklamierten den vorrangigen Wert des irdischen Daseins.

Der heilige Bernhard stellte schon früh zwei Kategorien von Menschen einander gegenüber: die »vani« oder »avari« und die »simplices« oder »devoti«. Die »vani« suchten, im Gegensatz zu den Demütigungen, den eitlen eigenen Ruhmesglanz. Die »avari« liebten das Leben und die Welt – im Gegensatz zu denen, die sich Gott weihten. Die Kirche verdammt mit der »avaritia« die Liebe zu Dingen und Menschen zugleich, denn beide entfernten gleichermaßen von Gott. Das Christentum bedeutete den entscheidenden Einschnitt in diese Welt, die dem unerbittlichen Ernst des Todes aus dem Wege ging: Not und Elend der Welt kann nicht verleugnet werden, denn nur wer Ja sagt zu den Schrecken des Todes und zu Elend und Leid, kann diese überwinden.

Das Christentum sieht hinter der glänzende Fassade der Welt die Macht der Sünde, sieht Elend, Leid und Tod als Strafe für die Sünden der Menschheit. Hinter dem leiblichen Tod, unheimlicher, vernichtender aber steht das ewige Gericht, die ewige Verdammnis der unvergänglichen Seele. Das ist der Grund, weswegen der leibliche Tod dem Christen so drohend erscheint: Er reißt ihm die Larve vom Gesicht, weil er ihn in seiner jämmerlichen Sündenhaftigkeit vor den allwissenden Gott und Richter stellt, der ihm die ewige Verdammnis, den zweiten, ewigen Tod, androht. Aber wer sein gläubiges Ja zu dieser Verdammung der menschlichen Sündenhaftigkeit spricht, wer festen Glaubens die Erlösung von Sünde und Schuld und die Verheißung göttlicher Begnadigung annimmt, für den verlieren Not und Tod den Schrecken, der weiß sich in Gott geborgen. Das ist die neue Wahrheit des Christentums, daß nämlich Not, Leid und Tod die Meilensteine auf dem Weg ins ewige Leben sind. Der Mensch als Wanderer zwischen den Welten steht im Zwielficht zwischen Tag und Nacht,

zwischen Dunkelheit der Welt und dem ewigen Licht der göttlichen Gnade: »Ich bin das Licht der Welt, wer mir nachfolgt, wandelt nicht im Finsternen, sondern wird das Licht des Lebens haben« (Joh 8, 12), verkündet der Heiland. Der Kreuzestod Christi wird zum Triumph des Lebens über Sünde und Tod: »Der Tod ist verschlungen in den Sieg: Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo dein Sieg?«, jubiliert der Apostel Paulus (1 Kor 15,55). Und dennoch ist die erlöste Welt noch eingebettet in Sünde und Schuld und dem Tod verfallen bis an das Ende der Tage. Vom Ende des Tages erst sagt die Verheißung: »Gott wird abwaschen alle Tränen von ihren Augen, und der Schmerz wird sein.« Das Leben dreht sich also um den Tod. Er ist aber nicht das Ende, sondern der Eingang zu Verantwortung und Gericht, und um diese Glaubenslehre ranken sich die Bilder des Todes, die das Christentum so reich entfaltet hat.

Für die sündige Menschheit ist durch die Erlösungstatsache die Macht des Todes über den Leib des Menschen nicht gebrochen. Ja, die tröstende Gewißheit der Erlösung von Sünde und Tod wird dadurch erst verinnerlicht und vertieft, daß jeder Mensch erst die Schrecken des Todes durchleben und durchleiden muß, ehe ihm das Tor des wahren Lebens aufgetan wird. So bleibt das Wissen um die Überwindung des Todes ein Trost des Glaubens, der doch das Beben aller Kreatur vor dem Auslöschen des Lebens nicht völlig zu bannen vermag. Und diese Angst machte sich die Kirche zunutze.

Im Grunde ist es das Anliegen aller christlichen Todessymbolik volksläufiger Art, erscheint der Tod nun als Schnitter, als Reiter, als Jäger, als Spielmann, als Totengräber oder als Leiche, eindrücklich daran zu erinnern, daß wir Kinder des frohen Tages doch »im Schatten des Todes« leben, wie es der Evangelist Lukas (Lk 1,79) sagt, und wir jederzeit bereit sein müssen, den letzten Schritt in das Dunkel zu tun. »Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden«, bittet schon der Psalmist (Ps 90,12). Mit der Übertragung der Totengräberrolle auf den Tod verläßt die mittelalterliche Todessymbolik die vertrauten Gleichnisse und Bilder der Bibel und greift hinein in den Alltag des Menschen. Daß die Mahnung an den Tod dadurch allenthalben drastischer und unausweichlicher wird, liegt auf der Hand. Der Schnitter, der Reiter, der Jäger Tod, sie fegen wie ein Sturm wahllos über die Menschheit hinweg, ungewiß, wann sie zuschlagen, sie sind die richtende und strafende Hand Gottes; der Spielmann Tod spielt seine einschmeichelnde Melodie, um den Menschen in die andere Welt hinüberzulocken. Der Totengräber Tod, erstmals nachzuweisen auf einer Goldgrundminiatur einer Brüsseler Fabliaux-Handschrift des 13. Jahrhunderts, entspringt aber unserem alltäglichen Erfahrungsbereich, sein Beruf ist den Menschen unheimlich, umweht ihn doch stets der Hauch der Verwesung. Den Totengräber Tod glaubt man aus den Gräbern emporsteigen zu sehen, auf der Suche nach weiteren Opfern, die er in sein feuchtes Reich hinabholen kann. Im Laufe dieser Entwicklung wird der Tod seinen Opfern immer ähnlicher, bis seine Darstellung schließlich in der des halbvermoderten Leichnams endet. Sind die Bilder des Todes zunächst im Sinn der ausgehenden Antike reine Personifikationen, die diese Gestalten außer den sie bezeichnenden Attributen nicht aus der

Menge der Menschen herausheben, tritt im Laufe des Mittelalters eine Änderung ein, ein Wandel der äußeren Gestalt und damit ein Wachstum von bloßer Allegorie zu wirklicher Symbolik.

Daß man in der Tradition der »imago mortis« Leichen zunächst mit aufgeschlitztem Leib dargestellt hat, ist nicht auf eine rein künstlerische Darstellungsweise zurückzuführen, sondern sie ist nur Abbildung der Wirklichkeit. In älterer Zeit hatte man die Leichen der Gefallenen, die man in die Heimat überführen wollte, ausgekocht, da man sie auf eine andere Art für den Transport nicht zu konservieren wußte, eine barbarische Sitte, die Papst Bonifaz VIII. in seiner Bulle »De sepulturis« 1300 schließlich endgültig verbot.⁵⁰⁰ Allgemein ging man jetzt zu dem schon vorher aufgekommene Brauch über, Leichen zu mumifizieren: Man machte tiefe Einschnitte zum Ausbluten, entfernte Gehirn und Eingeweide und füllte die Bauchhöhle mit konservierenden Stoffen. Der tiefe Einschnitt in die Bauchhöhle wird zum Hauptkennzeichen der Leiche, ebenso wie die zusammengeschrumpfte Haut über den Knochen, bis die Darstellung der Verwesung und die Zeichnung eines von allem Fleisch und Muskelwerk befreiten Knochengerüsts die mumienhafte Darstellung ablöste. Im Zuge dieser Entwicklung wird den Toten und dann auch dem Tod das Leichentuch als Bekleidung oder als unheimlich flatterndes Attribut beigegeben. Im Volksglauben spielt das halbvermoderte Leichentuch eine große Rolle, und daß die Toten selbst mit diesem Gewande angetan in Erscheinung treten, erklärt sich daraus von selbst. Dieses Zeugnis von der Hinfälligkeit irdischer Macht und Herrlichkeit machten sich die Träger des christlichen Glaubens zunutze. Wie der Tod Gestalt und Rolle der Toten angenommen hatte, so schlüpfen auch die Toten in die Rolle des Todes, wurden zu seiner Verkörperung oder zu seinen Abgesandten. Die biblische Todesspekulation verdichtete sich zu symbolhaften Bildern, und mehr und mehr verschmolzen sie mit volksläufigen Vorstellungen.

Das 15. Jahrhundert war eine Zeit, in der die Kirche sich mit dem Vollkommenheitsideal aber durchaus nicht zufrieden gab und sich bemühte, Menschen für sich zu gewinnen, die man früher mehr oder weniger gleichgültig einer Art heidnisch-christlicher Folklore überlassen hatte, unter der Bedingung, daß sie allzu auffällige doktrinäre und moralische Häresien mieden. Man ließ auch in den Klöstern nicht ab, die von den Zeitläufen in Versuchung geführten Mönche an die Vergänglichkeit von Macht, Reichtum und Schönheit zu mahnen.

Bald, und zwar nur wenig vor der großen Blütezeit des Makabren, sollten andere Mönche, die Mitglieder der Bettelorden, aus den Klöstern ausziehen und mit großem Aufwand an Bildern und Themen jene neue Kultur der »artes moriendi« zu verbreiten, die dann die städtischen Massen bis ins Mark trafen. Niemals vorher wurde der unerwartete persönliche Zugriff des Todes mitten in die Freuden des Lebens so eindrücklich gezeigt und die Mahnung, stets bereit zu sein, so zum gültigen Symbol. Die Männer der Kirche haben immer versucht, Angst einzuflößen – Höllenangst eher denn Todesangst. Die Prediger sprachen vom Tode, um den Gedanken an die Hölle wachzurufen. Die Gläubigen dachten vielleicht nicht notwendig an die Hölle,

waren dann aber um so mehr von den Bildern des Todes beeindruckt. Im 14. bis 16. Jahrhundert sieht es so aus, als hätten sie damit den meisten Erfolg erzielt. In dieser Zeit ist der Tod, wenn auch die alte Vertrautheit mit ihm in den gemeinschaftlichen Formen des Alltagslebens nicht geschwunden ist, teilweise verdrängt worden, und zwar dort, wo die Todesdarstellungen an Wucht und Neuartigkeit gewannen. Der Erfolg der makabren Themen mag nicht zuletzt mit der gewaltigen Zahl der Pestopfer und den großen demographischen Krisen des 14. und 15. Jahrhunderts in Zusammenhang stehen, die manche Regionen vollständig entvölkerten und einen regelrechten kulturellen Rückschritt, eine allgemeine ökonomische Krise auslösten. Von jeher scheinen Katastrophen den Menschen zurück in die Arme des Glaubens getrieben zu haben. Die großen Epidemien öffneten Herz und Ohr der Gläubigen, und die neuen Bilder des Todes fielen auf nur allzu fruchtbaren Boden.

Die großen makabren Strömungen setzen im 14. und 15. Jahrhundert ein. Das Bild, das der mittelalterliche Zeitraum vor dem 14. Jahrhundert von der universellen Zerstörung entwirft, ist das von Staub und Asche – und noch nicht die Verwesung mit den in Eingeweiden sich ringelnden Würmern: »Gedenke Mensch, daß du Staub bist und wieder zu Staub wirst«, sagt der Ministrant, wenn er am Aschermittwoch die Stirnen der Gläubigen mit Asche schwärzt. In der Sprache der Vulgata und der alten Fastenliturgie vermischen sich die Begriffe Staub und Asche. Das Wort »cinis« ist mehrdeutig. Es bezeichnet zum einen den Staub der Straßen, mit dem die Büßer als Zeichen von Trauer und Demut bedeckt sind, wie sie sich auch in Sackleinen oder härene Gewänder kleideten. Es bezeichnet aber auch die Asche der Verwesung und des Zerfalls; Asche versteht sich aber auch als Produkt der Auflösung durch Feuer, was die reinigende Wirkung durch das Fegefeuer bedeutete. Diese Bewegung von Staub und Asche, deren unaufhörliche Umschichtung und Verlagerung Natur und Materie konstituieren, beschwört ein Bild des Zerfalls, das dem des traditionellen Todes, des »Ein jeder muß sterben«, sehr nahekommt.

Während die älteren Darstellungen den Toten entweder in Zusammenhang mit dem Jüngsten oder dem individuellen Gericht zeigen, treten zu ihnen bald Auferstehungsszenen, in der die wiedererweckten Leiber aus der Erde auffahren. Sie werden von Szenen des letzten Atemzuges abgelöst, der Tod beginnt individuelle Züge anzunehmen. Das 15. Jahrhundert kennt aber bereits auch Gestalten im Zustand der Verwesung, von Würmern und Schlangen zernagt, ein Bild, wie es das 13. Jahrhundert zur Darstellung der Kehrseite der schönen Frau Welt zu verwenden pflegte. Im 16. Jahrhundert wurde es dann allgemein üblich, den Tod und damit auch die Toten als Skelette, als Gerippe darzustellen. Doch bereits um 1320 taucht jenes ikonographische Novum auf, die zum häufigsten Typus der Todesdarstellung werden soll: der halbverfallene Leichnam. Zunächst als sogenannte »transi – Erstarrte« treten diese Bilder in der Hauptsache in der Grabplastik in Erscheinung, und zwar in den Ländern, wo das Gesicht des Toten bedeckt wird: in Frankreich, Flandern, Burgund, in Lothringen, England und Deutschland. Sie fehlt, wo es unverhüllt bleibt, so in Italien, in Spanien, in Frankreich. Der Triumph des Todes tritt zunächst nicht zwangsweise

in der realistischen Form des abstoßenden Kadavers in Erscheinung. So haben die Florentiner Bettelmönche im letzten Drittel des 14. Jahrhundert versucht, die traditionellen religiösen Darstellungen eher zu idealisieren als sie mit realistischen Details zu überfrachten und die Rolle der Kirche und der Orden des Heiligen Franz und des Heiligen Dominikus stärker hervortreten zu lassen, indem sie durch einen archaisierenden und abstrakten Stil die hieratischen Aspekte des Heiligen und Transzendenten hervorhoben: eine Form der Rückkehr zu byzantinischen Vorbildern und zum romanischen Geist.⁵⁰¹

Von den Gräbern tritt die Darstellung des Leichnams seinen Siegeszug an. Die große Tradition der Totentänze nimmt ihren Lauf. Die mittelalterliche Weltanschauung war eine christliche, in der sich der Mensch grundsätzlich geborgen fühlte. Diese in sich ausgewogene Welt, in der jeder Stand seine von Gott verfügte Stellung einnahm, wo Askese und Weltfreude als die großen Wagschalen einer auf den Weltenschöpfer und sein ewiges Maß ausgerichteten Ordnung erschienen, beginnt im Verlauf der gotischen Epoche zu zerbröckeln. Die Standesidee zeigt Verfallerscheinungen, das Bürgertum wächst empor und beginnt aufreibende Kämpfe, der Bauernstand fühlt sich bedroht und unterdrückt. Und auch der religiöse Mensch beginnt zu zweifeln. Es beginnt die Zeit der Geißlerzüge, jener Menschen, die auf der Suche nach der Befriedigung des Herzens den Leib kasteien und dabei in Verzückung ihre Leisen singen. Mystiker beschreiten neue Wege der Erfüllung, Männer aller Stände gründeten Bruderschaften zur gegenseitigen Hilfe. Andere stürzten sich in ein ausschweifendes Leben. Dieses kam wie ein Gottesfluch über die Menschheit. Im Zuge der Krankheiten und Naturkatastrophen stieg die Zahl der »imagines mortis« ins Unermeßliche, die Gerechtigkeit des Todes, der alle mitnimmt, gleich welcher Herkunft seine Opfer sind, war in den sogenannten Ständerevuen noch nie so stark betont worden. Der erschütternde Eindruck des Schwarzen Todes gab den unmittelbaren Anlaß, deutsche Volksvorstellungen vom Tanz der unerlösten Armen Seelen zur Vision des Totentanzes umzugestalten.

Im Volksglauben ist die Nacht die Zeit, wo die Toten erwachen und Gewalt haben. Die Kirchendogmen widersprechen solchem Aberglauben. Sie betonen, daß die Seele mit dem Augenblick des Todes dem Körper entflieht und unmittelbar vor Gottes Richterstuhl tritt, um ihr Urteil zu empfangen. Die Heilige Schrift deckt sich nur bedingt mit diesen eindeutigen Aussagen. Einige Bibelstellen setzen voraus, daß Leib und Seele im Grab versinken und ruhen, bis die Posaune des Endgerichts die Toten aus den Gräbern zur Auferstehung und zum allgemeinen Endgericht ruft. Diese Vorstellung lehrten noch Kirchenväter wie Origines, und erst allmählich setzte sich die Auffassung durch, daß die Seelen unmittelbar nach dem Tode oder nach der vorübergehenden Läuterung durch das Fegfeuer, jedenfalls vor der Wiederauferstehung der Leiber, in den Himmel vor Gottes Richterstuhl treten. Die apokryphe Hieronymus-Legende, 1260 entstanden, versucht durch Berichte wiedererstandener Toter das Einzelgericht der Seele zu erhärten. Noch Thomas von Aquin verteidigt Augustins universalgeschichtlich-eschatologische Auffassung, daß die

Auferstehung der Toten und das Endgericht das Ziel der Weltgeschichte seien. Die Hochscholastik vertritt demgegenüber die Meinung, daß nach Einzelgericht und Läuterung die Seele der vollen Seligkeit teilhaftig werde; Papst Benedikt XII. hat dies 1336 zum Kirchendogma erhoben. Damit wird die augustinische Geschichtslehre gebrochen, die Bedeutung des Endgerichts entwertet und einer Individualisierung der Frömmigkeit der Weg geebnet. Der Volksglaube aber hat die Auffassung über die Grabesruhe von Leib und Seele niemals aufgegeben.

Der vorherrschende Glaube, der Tote verändere nur die Daseinsform, existiere aber in einer anderen Art weiter, lebte ungebrochen fort. Der fromme Wunsch »Requiesce in pace – Ruhe in Frieden« ist Ausdruck der Vorstellung, der Tote, der ein langes arbeitsreiches Leben hinter sich hatte, habe ein Anrecht auf den ewigen Schlaf in seinem dunklen Grab, die er als »lebender Leichnam« genieße, sofern nichts diese Ruhe stört.⁵⁰²

Das Purgatorium erschien als der Ort, an dem die Verstorbenen ihre letzte Ruhe abhielten. Die Kirche übernahm schließlich äußerlich den Glauben an die sogenannten »Armen Seelen«, ließ Fürbitten, Gebete, Meßopfer und Ablässe für jene unerlöst wandernden Seelen zu, die nach kirchlicher Lehre noch den Qualen des Fegefeuers ausgesetzt sind. So sind nicht die Lebenden der Hilfe der Toten bedürftig, sondern die Armen Seelen der Opfer und Gebete der Lebenden, damit sie aus ihrer Unerlöstheit befreit werden können. Martin Luther kämpfte gegen den Arme-Seelen-Kult der katholischen Kirche. Er sah durch Christi Tod am Kreuz den Tod als endgültig besiegt; wie Gott der Herr über die Lebendigen sei, so sei er es auch über alle aus dieser irdischen Welt Abberufenen; dieser Glaube schütze uns vor einem falschen Denken und Tun, das uns in solcher Weise an die Toten binde; das dankbare Gedenken an unsere Toten sei davon freilich nicht berührt.

Das wechselnde Schattenspiel mondheiler Nächte und das Rauschen der Bäume auf den Friedhöfen nährte die volksläufige Vorstellung, daß die Toten in Leichengestalt aus ihren Grabstätten steigen, um über die Gräber einen schauerhaften Reigen aufzuführen. Darin besteht also die Qual der unerlösten Seelen, daß sie nämlich aus ihrer Totenruhe erwachen und zu diesem unheimlichen Reigentanz über den Gräbern gezwungen werden. Die Volkssage weiß, daß es der Tod selbst ist, der durch sein Pfeifen- oder Geigenspiel die Toten aus ihren Gräbern an die Erdoberfläche zu ihrem allnächtlichen Tanz zwingt. Die Vorstellung vom mitternächtlichen Tanz der Armen Seelen über den Gräbern bildet die Grundlage für die älteste Totentanzdichtung, jene lateinischen Verse, die nur in einem Heidelberger Sammelcodex Pal. Germ. 314 des Jahres 1445 überliefert sind.⁵⁰³ Es tanzen darin nicht, wie man lange geglaubt hat, die Toten mit den Lebenden, sondern es tanzen Leichengestalten mit jüngst Verstorbenen, die an ihrer Standeskleidung zu erkennen sind. Die bunte Reihe des Totentanzes zeigt auf eindrucksvolle Weise: Wen heute noch die höchsten Würden der Welt bekleiden, wer in Reichtum, Lust und Freude lebt, wer sich für vornehm und edel hält und mit seiner Frömmigkeit protzt, der kann schon im nächsten Augenblick mit den Armen Seelen in ihrer scheußlichen Leichengestalt den Tanz der Unerlösten

tanzen. Die Toten, die sich bei den Händen halten wie Ringelreihen tanzende Kinder, immer abwechselnd ein Toter in Leichengestalt und ein gerade Verstorbener, der noch keinerlei Spuren der Verwesung zeigt und noch in seiner Standeskleidung die Abzeichen menschlicher Würde und Macht trägt, zeigen eindringlich, daß im Angesicht des Todes alle gleich sind.

Der Mensch soll im Hinblick auf diesen unwürdigen Narrentanz über die Gräber aus seiner Weltsicherheit aufgerüttelt und zu rechtzeitiger Buße und Vorbereitung auf den Tod angehalten werden. In Fortführung der Todessymbolik taucht im entstehenden Totentanz ein neues Symbol für den Ruf zu Buße, zum Abtun aller Standesdünkel und aller sozialen Ungerechtigkeiten, zu Einkehr und zur Todesbereitschaft auf. Obwohl das Totentanzmotiv nicht etwas grundsätzlich Neues brachte, fand es doch eine ungeheure Verbreitung, denn in Anlehnung an volkstümliche Vorstellungen prägte es die bisher übliche Todessymbolik, die literarischen Todesbetrachtungen und »Memento mori«-Mahnungen in volkstümlicher und gängiger Form aus. Religiöse Wegweisung und Todesmahnung verbindet sich in diesen Darstellungen, deren Aussagekräftigkeit zudem mit Versen untermauert wurde. Diese Dichtung ist eben mehr als eine geistliche Betrachtung über die Vergänglichkeit alles Irdischen, es sieht nicht die Lebenden, sondern die Toten, die Leichen, und ist erschüttert über die hinter dem Tod lauernde ewige Verdammnis. So ist sie ein Warnruf an die Wanderer auf Erden, um diese zu Umkehr und Buße zu bewegen.

Die Urform des Totentanzes ist der mittelalterliche Bilderbogen, eine literarische Schicht, die aus dem spätmittelalterlichen Streben nach heilbringender Schau und Versinnlichung des subjektiven Erlebens erwuchs und weiteste Volkskreise erfaßte.

Vor allem die Franziskaner und Dominikaner, auf deren wissenschaftliche Vorbildung die Ordensoberen als Voraussetzung für Predigt und Seelsorge besonderen Wert legten, bedienten sich dieser literarischen Kleinform und wurden zu den Hauptträgern bei der Verbreitung dieser Dichtung. Von den späteren monumentalen Darstellungen des Totentanzes finden sich eine ganze Anzahl in Dominikanerklöstern, so in Großbasel (1439), Klingenthal (1439), Bern (1517), Konstanz (16. Jahrhundert), Straßburg (16. Jahrhundert), Landshut (17. Jahrhundert); von den nachweisbaren mittelalterlichen Totentänzen sind der in Paris (1424) und der in Hamburg (1474) in Franziskanerklöstern beheimatet. Asketiker und Bußprediger wurden seit den Anfängen der christlichen Kultur nicht müde, der Welt ihren Sündenpiegel vorzuhalten, die Nichtigkeit der Welt zu schildern und zur rechtzeitigen Buße zu rufen. Schon das Buch Hiob hatte in büßender Selbstzerfleischung die Hinfälligkeit des menschlichen Leibes betont: »Wenn ich gleich lange harre, so ist doch bei den Toten mein Haus und in der Finsternis mein Bett gemacht; die Verwesung heiße ich meinen Vater und die Würmer meine Mutter und meine Schwester; was soll ich denn harren? Und wer achtet mein Hoffen? Hinunter zu den Toten wird es fahren und wird vor mir in dem Staube liegen!« (Hiob 17, 13-16). Der Totentanz erwuchs aus diesen Kreisen, wurde von ihnen weitergetragen und weitergedichtet. Im Toten-

tanz fand das religiöse Anliegen des Bußpredigers eine volksläufige, einprägsame Form, die sich alsbald aus der lateinischen Urform in die Landessprachen über alle europäischen Länder verbreitete. Rein äußerlich kann der Totentanz zunächst als Popularisierung der Bußliteratur gesehen werden. Die Gemeinschaft von Bild und Vers ist das Hauptkennzeichen aller Totentänze. Sie fanden im illustrierten Einblatt ihre literarische Form und in der Nachbarschaft des Kirchhofes, an Außenwänden der Friedhofskapellen, an Beinhäusern, Kirchhofsmauern oder Kreuzgängen eine Möglichkeit zu monumentaler Ausgestaltung. Im Anschluß an die volkstümliche Bilderbogenliteratur und über sie durch die Tradition des illustrierten Volksbuches fanden sie Eingang in jedes Haus.

Im Laufe der Zeit verlor der Totentanz aber seine ursprüngliche Bedeutung. Die Erinnerung an das große Sterben verblaßte, und man stumpfte gegenüber der periodischen Wiederkehr solcher Seuchen ab. Der Tanz der unerlösten Seelen wurde mehr und mehr als Strafe für ein sündhaftes Leben aufgefaßt und die Vision menschlicher Ohnmacht vor dem Tod erfuhr eine sozial-kritische Auslegung: Der Totentanz konnte zu einer Kritik an den führenden Ständen reichen. Die Einführung des Dialogs machte diese Entwicklung möglich. Der Tanzreigen löste sich allmählich auf, und es gruppierten sich einzelne Tanzpaare. Aus dem namenlosen Leidensgenossen im grauenhaften Gräbertanz wird nach und nach ein Abgesandter, schließlich sogar ein Stellvertreter des Todes, der im Auftrag des Todes und mit den Attributen des Totengräbers Tod oder des Spielmanns Tod die Menschen zum Tanz auffordert, der sie aus ihrer Welt in die andere hinüberführen will. Diese auf der Erde umherwandernden Geister sieht man im 18. Jahrhundert wieder auftauchen. Sie haben nicht mehr die Gestalt von »transis«, nicht die von Skeletten, auch ihren irdischen Körper haben sie nicht mehr – den bewahren sie sich im Purgatorium. Die geheimnisvollen Gestalten, Gespenster, sind in das Schweiß- oder Leichentuch gehüllt, das sie gänzlich unkenntlich macht. Diese irrenden Geister sind es, die der Vorstellungswelt der schwarzen Romantik des 18. und des 19. Jahrhunderts entsprungen sind und den Volksglauben so weit geprägt haben, daß sie schließlich als verhüllte Desinkarnierte in die Grabplastik des 19. Jahrhunderts eingingen.

Im Rahmen der Bräuche und Rituale der Todesbegegnung pflegte der Orden der Kapuziner eine ganz besondere Sitte. Dieser Reformzweig des Franziskanerordens, mit der Gründungsurkunde »Religionis zelus« 1528 offiziell bestätigt, war neben den Jesuiten die entscheidende Kraft im Zeitalter der Gegenreformation. Sie führten die Tradition der »imago mortis« in eine eigene Dimension. Ihr franziskanisches Ideal wies die Kapuziner mitten unter das Volk, zu den einfachen Leuten, in die Wohnungen der Armen, in die Gassen der Not und des Elends, an die Lager der Kranken und an die Seite der in Todesangst sich windenden Sterbenden. Überhaupt waren sie überall dort zu finden, wo die einfachen Menschen sich in Sünden- und Seelennöten befanden. Der berühmte Kanzelprediger Lacordaire kennzeichnete die Aufgabe der

Kapuziner mit folgenden Worten: »Die Kapuziner sind die wahren Volksprediger, barfuß und mit einem Strickgürtel um die Lenden. Hat der Arme es nicht ebenso nötig wie der Reiche, sich durch das lebendige Wort begeistern zu lassen? Auch er hat Gemüt, das erregt sein will, und auch in seinem Herzen erschläft die Wahrheit und harrt des Augenblicks, der sie dem Schlaf entreißt. Auch dem Volk gebührt ein Demosthenes, sein Demosthenes ist der Kapuziner.«⁵⁰⁴

Ihre freiwillige Armut, eines der Hauptkennzeichen ihrer außergewöhnlichen Weltverachtung, band sie zudem an die Mildtätigkeit des Volkes. In der Frühgeschichte des Ordens begegnet man einem beachtenswerten Zeugnis: Gerade in den schrecklichen Pestzeiten eroberten die Kapuziner das Herz des Volkes, dem sie mit glühendem Seeleneifer in ihrer volkstümlich schlichten Art zur Seite standen. Ihre Predigten richteten sich an die Lebens- und Heilsnöte des Volkes, sie nahmen die Regelpflicht wieder ernst, »zum Nutzen und zur Erbauung des Volkes« zu predigen und ihnen die christliche Wahrheit in verständlichen kleinen Stücken nahezubringen, ganz nach dem Beispiel des Apostels Paulus. Die Konstitutionen von 1536 verpflichteten die Kapuziner, in ihrer Predigt die Heilige Schrift zu gebrauchen, vorzüglich das Neue Testament, besonders aber das heilige Evangelium, damit aus ihnen »evangelische« Prediger würden und so die Völker »evangelisch« werden mögen. Die Predigt sollte Spiegelbild der franziskanischen Bußgesinnung sein. Die tridentinische Kirchenreform stellte der Kapuzinerpredigt neue Aufgaben, vor allem in den Ländern, in denen die Glaubensspaltung immer weiter voranschritt. Sie sollten ausschwärmen, um den Glauben der Katholiken zu stärken, klare Darlegung der Glaubenswahrheiten, vor allem der unterschiedlichen Lehren beider Bekenntnisse, waren die Hauptanliegen der gegenreformatorischen Predigt. Mit den Jesuiten wetteiferten die Kapuziner in der Durchführung von Volksmissionen.

Das Zeitalter der Gegenreformation ging auch als großes Jahrhundert in die Geschichte des Kapuzinerordens ein, Kapuzinerprovinzen mit schlichten, aber deswegen nicht weniger eindrucksvollen Klöstern erblühten in vielen Ländern, so unter anderem in Italien, Spanien, Frankreich, Deutschland, Portugal. Die katholische Reform schuf neue Formen der Seelsorge, und dazu zählte nun auch die in besonderer Weise sich gestaltende Sorge um die Verstorbenen. Der Tod in all seinen Facetten wurde zu einem der Hauptstücke der seelsorgerischen Tätigkeit des Ordens. Er war so wichtig, denn in einer fraglos christlichen Welt, die sich zwischen Sündenfall und Jüngstem Gericht weiß, die den Himmel über sich und die Hölle unter sich denkt, war er ein ständiger Begleiter des Lebens, sein unauslöschlicher Widerpart, der einen jeden eines Tages heimholen wird und dessen man stets eingedenk sein muß. »Memento mori – Gedenke des Todes!«, lautete der mahnende, allgegenwärtige Spruch der Kirche.

Dem Skelett und seinem Gefährten, der ausgetrockneten Mumie, gelingt es, die Schwelle des Imaginären zu überschreiten und sich leibhaftig an Orten zu zeigen, die nicht bloß einer weltlichen Elite vorbehalten waren, wie die Sektionsamphitheater oder die Grabmäler der Kirchen: nämlich in den Krypten der volkstümlichsten Fried-

höfe der Zeit, denen der Kapuzinerklöster. Plötzlich oder doch beinahe plötzlich hat man, im Widerspruch zu einer gleichsam tausendjährigen abendländischen Tradition, den Leichnam nicht mehr unter der Erde bergen oder ihn nur in versprengten, in den Ossuarien aufgeschichteten Gebeinen zutage treten lassen. Man hat sich vielmehr bemüht, ihn in ganzer Gestalt und in voller Kleidung zu erhalten, indem man ihn Manipulationen unterwarf, die von der Einbalsamierung oder Mumifizierung oder gar der anatomischen Präparation beeinflusst waren, und ihn in Gestalt der Mumie oder des Skeletts zur Schau zu stellen. Der Mönch als Großmeister dieser Kunst bediente sich dabei der seit Jahrhunderten in den Gebeinhäusern der Kirche aufgeschichteten Knochen, um eine fast theatralische Dekoration zu entwerfen, indem hier Schulterblätter, dort Wirbelknochen oder Schienbeine benutzt wurden.

Bei ihrer Sorge um die Toten griffen die Kapuziner eine uralte Sepulkralsitte auf. Das Ausgraben der nach der Verwesung verbliebenen Teile des Skeletts und ihre zweite Beisetzung wurde nicht nur in der westlichen Christenheit lange praktiziert, sondern gehörte auch – freilich mit unterschiedlichen Intentionen – in vielen außereuropäischen Gesellschaften zu den Begräbnisriten, ja dort ist vielfach der Eingang in das erhoffte Jenseits geradezu an die Sekundärbestattung gebunden.⁵⁰⁵ Je nach Bodenbeschaffenheit öffnete man nach drei bis zwanzig und mehr Jahren die Gräber, reinigte die gefundenen Reste und brachte sie in den sogenannten Karner. Besonders der nobelste Teil der exhumierten Knochen, der Schädel, wurde in diesen Beinhäusern aufbewahrt, oftmals geschmückt und bemalt, manchmal anonym, manchmal mit Namen, Beruf, Alter und Sterbedaten versehen. Dieser Brauch ist in Europa seit dem 12. Jahrhundert belegt, wenngleich er älter zu sein scheint. Die Gründe für solche Ossuarien mögen verschiedene Ursachen haben, theologisch begründet wurden sie stets mit dem fest geglaubten Kommen des Jüngsten Tags, damit es bei der Auferstehung des Fleisches keine Probleme gebe, seine Gebeine wiederzufinden. Für die frühe Neuzeit dürfte der Mangel an Platz, wie er beispielsweise wegen der Pest der Grund für die Aufschichtung der Knochen in den Katakomben unter dem Wiener Stephansdom gewesen war, keine ausreichende Begründung sein. Auch der Gedanke des »Memento mori« paßt nicht recht in das Bild des 12. Jahrhunderts. Der Wunsch, möglichst nahe bei den Reliquien der Heiligen, die im Altar eingelassen sind, und dem darauf gefeierten Meßopfer zu sein sowie auch der Gedanke an die Gemeinschaft der Gläubigen mag bei dieser Versammlung ursprünglich mitgespielt haben.

Erst um das 14. Jahrhundert entwickelte sich die allgemeine Gewohnheit, die mehr oder weniger ausgebleichten Gebeine der alten Grabstellen zu exhumieren, um Platz für neue zu schaffen. Man schichtete sie in den Dachstühlen der Kirchengalerien oder in den Gewölbezwickeln auf. Da die kanonischen Verbote der Bestattungen in den Kirchen, die diese zu wahren Friedhöfen haben werden lassen, immer strenger eingehalten wurden, hat man die Beisetzung in den Kirchenmauern, genauer gesagt in den Nischen, vorgenommen, um sich im Tod so nah wie möglich unter Gottes Schutz zu stellen. Aus Platzmangel schichtete man in diesen Nischen

die sterblichen Überreste der exhumierten Leichen auf. Die in den Gebeinhäusern zur Schau gestellten Gebeine gehen letztlich aus der Tradition der doppelten Bestattung hervor. Im Jahre 1591 findet sich im »Kirchengeschmuck« folgende Erklärung für die Ossuarien: Die Lebenden sollten durch diesen Anblick zu aktiverem Mitleid und Gebet für die Verstorbenen, die vielleicht im Fegefeuer schmachten mußten, aufgerufen werden.⁵⁰⁶

Die Verwendung von Ossuarien hängt mit ganz unterschiedlichen Vorstellungen zusammen. Es handelt sich um ein Massenphänomen, das sich im Hochmittelalter gegen Ende des stürmischen Wachstumsprozesses der Städte verbreitete, etwa im 14. und 15. Jahrhundert, als die engen Räume der Kirchhöfe die sterblichen Überreste einer wachsenden Bevölkerung, die in periodischen Abständen immer stärkeren, epidemieartigen Sterblichkeitsschüben ausgesetzt war, nicht mehr fassen konnten. Der Zusammenhang zwischen den auf den Altären gefaßten heiligen Häuptern und den Totenschädeln im Karner mag sich auch nicht zuletzt darin zeigen, daß der latente Reliquienkult sicher der Hauptgrund für die Reformatoren war, überall sogleich die Beinhäuser zu verbieten und die Knochen zum drittenmal zu bestatten. Im Laufe der Zeit wurde dieser Bestattungsbrauch von der Sorge um die Individualisierung des Grabes und des Toten per se eingeholt, so daß man dazu überging, die Gebeine – ganz im Sinne und in der Tradition der Kapuziner – mit Namen zu versehen und kunstvoll zu verzieren. Anfangs sicher nur zufälliges Behelfsdepot, wo man sich der exhumierten Gebeine entledigte, wurden die Beinhäuser unter dem Einfluß einer neuen Sensibilität – etwa vom 14. Jahrhundert an – zu wahren Schaustätten des Todes. In der Kapuzinerkirche in Rom zum Beispiel oder auf dem Friedhof der Ordensbruderschaft »della Orazione e della Morte« kann man außer den Mumien ein Ossuarium sehen, das in ein Muschelornament umgewandelt ist, wo die Knochen Kiesel oder Muscheln ersetzen. Einige der bemerkenswerten Skelette sind wiederhergestellt worden. Im übrigen wird jeder Knochen seiner Form gemäß verwendet: Die Beckenknochen sind in Rosetten angeordnet, Schädel bilden Säulen, Schienbeine oder Gliedmaßen unterstützen das Gewölbe einer Nische, Wirbel sind zu Girlanden aufgereiht oder bilden Lüster. Das Werk wird einem Mönch des 18. Jahrhunderts zugeschrieben.

Das Beinhaus ist nicht länger nur Lager, es ist ein Theaterdekor, in dem der menschliche Knochen sich allen Konvulsionen der barocken oder Rokokokunst fügt; das Skelett wird wie eine Bühnenmaschinerie gezeigt und wird dabei selbst zum Schauspiel: ein einzigartiger und faszinierender Ausdruck von der Welt als einem Theater. Das Neue Testament selbst bezeichnet das Leiden und Sterben der Christen als ein Theatergeschehen (1 Kor 4,9; Hebr 10,33). Und auch das Theater selbst griff auf den ansonsten den Kirchen vorbehaltenen Brauch, welche die Mumien ihrer Heiligen gerne auf einem Prunkbett unter einem gläsernen Reliquiar zeigten, zurück: In einer Tragödie des elisabethanischen Dichters Christopher Marlowe bewahrt der Protagonist Tamburlaine die einbalsamierte Leiche seiner teuren Zenokate bei sich auf. Im 18. Jahrhundert ist dieser Brauch vom Theater auf die Stadt übergegangen. Es

war selten, aber nicht unbedingt außergewöhnlich, daß man sich den Leichnam des Wesens aufbewahrte, von dem man sich nicht durch ein Begräbnis trennen wollte; so zum Beispiel geschehen bei dem Ehepaar Necker, den Eltern der Schriftstellerin Madame de Staël,⁵⁰⁷ oder bei Alexander von Sternberg, der am Sarg seiner über alles geliebten Frau ein Schiebefenster anbringen ließ, durch das er die Leiche von Zeit zu Zeit beobachtete.⁵⁰⁸ Und so manch aufgeschlossener Geist äußerte den Wunsch, seinen Leichnam bei Zeiten nicht der Erde zu überantworten, sondern in seiner gewohnten Umgebung verbleiben zu lassen. Jeremy Bentham, Stifter des Londoner University College, verfügte testamentarisch, inmitten seiner Fakultät verwahrt zu werden, und Rahel Varnhagen hatte die Bestimmung getroffen, in einen schlichten Sarg mit Glasdeckel oder doch zumundest mit kleinen grünen Scheiben gelegt zu werden, der nicht in die Erde zu versenken, sondern in einem kleinen Gebäude beizusetzen sei.⁵⁰⁹ So gibt in Goethes »Wahlverwandtschaften« (1809) Eduard seine Zustimmung zur Bestattung Ottilies nur, wenn sie »im offenen Sarge hinausgetragen, und in dem Gewölbe allenfalls nur mit einem Glasdeckel zugedeckt« werde. Die schon erwähnte römische Ordensbruderschaft »della Orazione e della Morte«, eine Bruderschaft von Totengräbern, organisierte für ein jährliches Fest Lebende Bilder, die anschließend in Form von Stichen abgebildet wurden. Eines dieser lebenden Bilder stellte das Fegefeuer dar. Bei den Inszenierungen hatte man sich wirklicher Leichen bedient.

Der bereitwillige Glaube an die Fortsetzung des Lebens nach dem Tode bildet einen allen alten Religionen und dem Christentum gemeinsamen Fundus. Die Sorge um den Leichnam und seine Bestattung nahm einen dementsprechend großen Raum im Denken des Gläubigen ein.

Die Kapuziner, jene Verwalter des Todes auf Erden, gruben die bestatteten Leichname aus, streiften ihnen ihre Standeskleidung oder ihren Sonntagsstaat über und brachten sie in die Katakomben ihrer Friedhöfe. Die eindrucksvollsten Kapuzinerfriedhöfe findet man auf Sizilien in Palermo. Es sind unterirdische Gewölbe voller Leichen, bizarr gekleideter, grimassierender Skelette. Unter den riesenhaft breiten und hohen Gewölben hängen oder liegen ganze Völkerschaften grotesk gekleideter Skelette. Die einen hängen Seite an Seite in der Luft, andere liegen auf einer von mehreren Steinplatten, die vom Fußboden bis unter die Decke übereinander angebracht sind. Eine Reihe Toter steht aufrecht auf dem Boden, dicht an dicht, und es hat den Anschein, als redeten die mumifizierten Häupter miteinander. Die einen haben ihre leeren Augenhöhlen nach oben gerichtet, die anderen abwärts; manche scheinen gerade wild aufzulachen, manche sich wie im Schmerz zu krümmen, und alle zeigen Anzeichen einer sie peinigenden übermenschlichen Angst. Einige sind von scheußlichen Gewächsen zerfressen, die ihre Kieferpartien und Gebeine noch grausiger entstellen, einige haben noch teilweise ihre Haare, andere wieder zeigen noch ihre zu Lebzeiten mit Stolz getragenen Bärte. Das Erdreich über diesen sonderbaren Katakomben mit ihren winzigen Fenstern, durch die stets ein trockener Luftzug weht, besitzt die merkwürdige Eigenschaft, die Verwesung des toten Fleisches

so zu beschleunigen, daß nach einem Jahr nur noch etwas vertrocknete Haut an den Knochen klebt; manchmal sind noch Reste der Behaarung enthalten. Man stellte die Särge in kleine, seitliche Mauernischen, die jeweils mehrere Dahingegangene aufnehmen können. Aufgrund der außergewöhnlich raschen Mumifizierung in dieser Umgebung wurde der Sarg nach einem Jahr geöffnet und die Leiche herausgenommen – eine gräßlich aussehende, verkrampfte Mumie, die schmerzverzerrt zu heulen scheint. Die Leute, die auf diese Weise durch Austrocknung konserviert werden wollten, hatten das vor ihrem Ableben so bestimmt, und so wurden sie für die Ewigkeit unter den Gewölben hängend aufgereiht – wie museale Objekte –, solange jemand den dafür vorgesehenen Jahressalär entrichtete. Sobald die Familie die Zahlungen einstellte, wurde der Leichnam auf die sonst übliche Weise eingescharrt. Einig dieser Friedhöfe existieren bis heute.

Auch die Franziskaner in Toulouse bedienten sich dieser Technik bei der Konservierung von Leichen. Sie begruben die Leichname in einer bestimmten Erde, die ihr Fleisch aufzehrte. Nach einer festgesetzten Zeit exhumierte man die Bestatteten und brachte sie in den Glockenturm, um sie dem dort ständig wehenden Luftzug auszusetzen. Hatte die Luft das ihre für die endgültige Mumifizierung der Leichen getan, brachte man die Toten in ein Beinhaus, das den Besuchern – man ging dort hin wie zu einem Schauspiel – eine Mischung aus Knochen und Mumien darbot. Einige dieser Friedhöfe gibt es heute noch. Der eine ist in Rom, in einer Kapuzinerkirche nahe dem Palast der Barberini, die dort beerdigt waren. Man findet dort aufrechtstehende Mumien, die denen ähneln, die die Beinhäuser der Franziskaner in Toulouse füllten. Es sind, heißt es, Mönche, die im Ruf der Heiligkeit gestorben sind. Vielleicht sind es auch Laien, Terziare des Franziskanerordens, die sich das Privileg erworben hatten, mit Kutte und Strick beerdigt zu werden.⁵¹⁰

Die zur Schau gestellten Toten in den Katakomben der Kapuziner in Palermo, zum Großteil Angehörige des weltlichen Standes, sind angezogen – angezogen von ihren Angehörigen, die sie aus dem Sarg gezerrt haben, um ihnen in dieser merkwürdigen Versammlung des Todes einen Ehrenplatz einzuräumen. Die meisten tragen eine Art schwarze Robe, deren Kapuze bei manchen über den Kopf gezogen ist. Andere hat man dafür offensichtlich luxuriöser ausstaffieren wollen: Sie tragen bortenbestickte Mützen auf dem Schädel, sind in den Schlafrock eines reichen Rentners gehüllt, tragen die Kleidung ihres Standes, um so präpariert auch für die Ewigkeit gut gerüstet zu sein. Um die vertrockneten Hälse hängen kleine Tafeln, darin eingraviert ihr Name und ihr Todestag. Auch Särge und Kisten finden sich aufgestapelt in den Kapuzinergrüften. Luxussärge aus wertvollem Holz mit viereckigen Gucklöchern zum Hineinschauen, um die sich darin befindlichen Mumien in ihren edlen Gewändern zu bestaunen; es sind Särge, die eher an das luxuriöse Gepäck sich auf der Reise befindlicher Edelleute erinnern – allerdings einer Reise, von der sie nie wiederkehren werden.

Noch bizarrer wirken die aufgebahrten Frauen, denn sie hat man mit allzu viel Tand und Koketterie herausgeputzt. In Spitzenhäubchen, mit Bändern festgehalten,

starren die leeren Augenhöhlen dieser wie eingequetscht wirkenden Köpfe den Besucher aus dem schmutzigen Weiß der Hauben an, die Gesichter schwarz, zerfressen von der Arbeit des Erdreichs. Die Hände ragen gleich abgesägten Wurzeln aus den Ärmeln des mittlerweile zerschlossenen Festgewandes heraus, die Beinknochen sind umhüllt von den Resten ehemals zarter Strümpfe, die vertrockneten Füße stecken in viel zu großen Schuhen. Die jungen Mädchen sind zum Zeichen ihrer Unschuld in weiße Gewänder gehüllt, tragen metallene Kränze um die Stirn.

Kleinkinder und Säuglinge sieht man in Glassärgen aufgebahrt. Durch die viel zu weichen Knochen sind die kleinen Körper oft entsetzlich entstellt, was selbst ihre kleinen Anzüge und Kleidchen nicht zu verbergen vermögen. Häufig hängt dazu neben dem kleinen Leichnam noch ein Photo, auf dem das Kind zu Lebzeiten zu sehen ist.

Die Armen sind in einem eigenen, dunkleren, abgelegenen Gewölbe untergebracht. Sie hängen zu jeweils zwanzig zusammengebündelt unter dem Bogenraum, eingekleidet in eine Art schwarzes Sackleinen, oben am Hals und unter den Füßen verknotet. Sie erwecken den Eindruck, als möchten sie irgend etwas Schrecklichem entfliehen. Die Abteilung für die Würdenträger der Kirche gleicht dagegen einer stattlichen Ehrengalerie. In ihren schwarzen, lila und roten Prunkgewändern liegen sie aufgebahrt, in ihren frommen Gesten wirken sie noch furchteinflößender als die anderen Mumien. Einige scheinen zu singen, andere zu beten. Man hat ihnen das Kinn hochgebunden und die Hände gefaltet, ihr Meßkäppchen auf den Kopf tragend. Guy de Maupassant nannte es einen »Karneval des Todes«. ⁵¹¹

Diese Art der Zurschaustellung hat bis in das Jahr 1881 angedauert. Die Personalisierung des sichtbaren Skeletts entsprach nicht zuletzt der frommen Ergebenheit für die Seelen im Fegfeuer und dem neuen Bedürfnis, den Dialog mit dem Verstorbenen auch jenseits des Todes fortzusetzen. Es gab jedoch Versuche, diese Fortsetzung der ständischen Gesellschaft der Lebenden im Totenreich zu unterbinden. Diese Bestrebungen waren Ausdruck eines humanistischen Idealismus, den Goethe in den 1809 erschienenen »Wahlverwandtschaften« so formulierte: »Das reine Gefühl einer endlichen allgemeinen Gleichheit, wenigstens nach dem Tode, scheint mir beruhigender als dieses eigensinnige starre Fortsetzen unserer Persönlichkeiten, Anhänglichkeiten und Lebensverhältnisse.« ⁵¹²

Das religiöse Bild des Todes hat sich im Laufe der Zeit gewandelt. Es war nicht mehr nur Frucht der Erbsünde, Tod Christi am Kreuz, geistlich-theologische Entsprechung zur laizistischen Fügung ins unentrinnbare Geschick. Neue und aufwühlende Bilder einer Pietà entstehen. Das Makabre ist mehr als nur Ausdruck einer besonderen Todeserfahrung in einer Epoche großer Seuchensterblichkeit und großer ökonomischer Krisen. Es ist nicht nur Mittel für die Prediger, die Angst vor ewiger Verdammnis zu schüren und zu Weltverachtung und Einkehr einzuladen. Die Bilder des Todes und der Verwesung meinen weder die Angst vor dem Tode noch die vorm Jenseits – selbst wenn sie zu diesem Zweck benutzt worden sind. Sie sind Zeichen einer leidenschaftlichen Liebe zur diesseitigen Welt und eines schmerzlichen Bewußt-

seins des Scheiterns, zu dem jedes Menschenleben verurteilt ist – und eben dieses Scheitern wird letztlich ins Auge gefaßt. Die Allegorien des Todes meinen eben auch Allegorien des Lebens. Die geistlichen Schriftsteller hätten gern, so behaupteten sie, die Gräber geöffnet, um die Lebenden zu beeindrucken und sie daran zu erinnern, daß sie sterblich sind. Aber sie wagten es nicht wirklich, zu groß wäre das Grauen gewesen. Dennoch werden die Leichen herausgeholt und gezeigt, allerdings in einer annehmbaren Form, die einen Anschein vom Leben bewahrt hat. Dies alles geschieht in dem Augenblick, in dem die Herrscher ihre letzte Ruhestätte unter der Erde suchen, da das nächtliche Königreich des Todes in gewölbten Grüften, wie die Kirchenvorsteher sie erbauten, wie die Autoren der Schauerromane und die bildenden Künstler sie ersonnen, organisiert wurde. Gleichzeitig brachte eine andere Strömung der Sensibilität die Leichen an die Oberfläche, hielt dazu an, sie zu konservieren und sie von oben dem Volk zu zeigen, wie bei einer Parade.

Im Römerbrief heißt es, der Tod sei der Sünde Sold, und angesichts dieser unabweichlichen Tatsache nannte Goethe die Todesverdrängung eine »natürliche Neigung des Menschen«. Erst Lessing beeinflusste mit seiner Abhandlung »Wie die Alten den Tod gebildet« von 1766 die Vorstellungen über den Tod und die Todesbräuche in einer Art und Weise, die alle bisherigen Todesbilder gänzlich verdrängte. In seiner Auseinandersetzung mit dem barocken Todesbild greift Lessing auf die »Alten«, d. h. die Antike zurück, um mit seiner Schrift zugleich den Beweis für die wahre, richtig verstandene Religion, die ein schönes Todesbild predige, zu führen. Nur eine mißverstandene und falsch ausgelegte Religion zeige ein schreckliches Todesbild, das mit der einzig wahren, die den Tod der Frommen als erquickend und sanft verheißt, nicht übereinstimmend sein könne; der Tod der Frommen müsse also ein schöner Tod sein und folglich mit schönen Bildern umgeben werden. Das polemische Christentum habe die schönen Todesbilder verdrängt, denn die richtig verstandene Religion müsse zwingend zu den schönen Todesbildern zurückführen: »Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen, und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt.«⁵¹³ Die alten Artisten hätten stets den idealen Ausdruck, die Schönheit dargestellt, niemals aber das Häßliche und Schreckliche. Zum Beweis verweist Lessing auf die berühmte Laokoon-Gruppe, die im Gegensatz zu Vergils »Laokoon«, der seinen Schmerz laut ausschreit, Qual und Pein zwar deutlich spüren lasse, dennoch aber den idealen Ausdruck in absoluter Schönheit präsentiere. Nach Lessing folgen Kunst und Poesie verschiedenen Gesetzen, und die darstellende Kunst sei die nachahmende Fertigkeit, die die bloße Schönheit darstelle. Deswegen hätten die alten Artisten auch den Tod in schönen Bildern dargestellt und nicht als Skelett. Es sei nicht mit dem Tod oder mit der Gottheit des Todes identisch, sondern meine bei den Alten jene Larvae, also eine Art abgeschiedener Seelen, welche nach dem Wort Senecas die Sinnbilder böser Menschen seien. Nicht einmal die Neueren – Lessing meint damit den Barock – hätten den Tod als bloßes Skelett abgebildet, sondern ihm stets zur Kennzeichnung eine Sense oder

ähnliches in die Hand gegeben; er streift auf schwarzen Flügeln umher, er führt ein Schwert, er flischt die Zähne, zeichnet seine Opfer mit blutigen Nägeln, es ist der blasse, bleiche, fahle Tod. Der gute Tod habe kein häßliches Gesicht.

Die Alten folgten der Homerischen Idee und stellten den Tod als den Zwillingbruder des Schlafes vor, beide nur durch bestimmte Attribute voneinander zu unterscheiden: der eine weiß, der andere schwarz, jener schläft, der andere scheint zu schlafen; nur die übereinander gekreuzten Füße seien beiden eigen, denn sie versinnbildlichten die gewöhnliche Lage der Schlafenden. Ebenso seien beide als Genien dargestellt worden. Der antiken Auffassung der geschwisterlichen Verbindung von Schlaf und Tod folgend, stützt sich auf verschiedenen Grabsteinen und Särgen ein junger Genius auf eine umgestürzte Fackel, die das Sinnbild für das Auslöschen der Affekte in der Brust des Menschen vorstelle. Es sei der Zwillingbruder des Schlafes, der Tod, zudem verdeutlicht durch den Lorbeerkranz, dem traditionellen Totenkranz der Griechen und Römer, mit dem sie alle Leichen und Grabmäler bekränzten, den Anker, den Aschenkrug, der auf vielen Darstellungen die Entsprechung zum Gestus der ausschleudernden Fackel vorstelle, sowie durch den Schmetterling, der Psyche, die Seele des Verstorbenen versinnbildlichend, die wegen des Glaubens an die Verunreinigung durch den Tod so schnell wie möglich den Körper verlassen müsse, bevor der Tod ihn endgültig zu sich nehme.

Da nach Auffassung der Antike ein toter Körper alles verunreinige, was ihm nahe war – selbst die Götter seien von diesem Umstand nicht ausgenommen gewesen –, könne es nur der Tod selber sein, der bei dem Leichnam stehe: Er sei wohl zwingend der einzige Gott, welcher sich unmöglich durch Erblickung eines Toten verunreinigen könne. Es seien dies die Attribute, welche unstreitig den Tod erkennen ließen. Das besondere Abzeichen des Schlafes hingegen sei fraglos das Horn, welches die Dichter in unzähligen Werken verewigt haben: das Füllhorn, aus dem Schlaf und Traum geschüttet werden. Dichter und Künstler hätten eben unterschiedliche Werkzeuge, den Tod zu beschreiben. Die Armut der Sprache sei letztlich Schuld an dem großen Mißverständnis: Der Dichter könne den Tod noch so schmerzlich, noch so fürchterlich und grausam schildern, nie aber vergesse man, daß es nur der Tod sei, dem bloß die Umstände des Sterbens sein grauenhaftes Gesicht verleihen. »Tot sein hat nichts Schreckliches«, schließt Lessing aus diesen Überlegungen, »und insofern Sterben nichts als der Schritt zum Totsein ist, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben.«⁵¹⁴

Als Johann Gottfried Herder 1774 ebenfalls eine Abhandlung mit dem Titel »Wie die Alten den Tod gebildet« herausbrachte, in welchem er Lessings Vorstellungen teilte, begeisterte er damit die moderne Auffassung vom Tode bis hin zu Hegel. Herder wies zudem auf die verhüllte Parze,⁵¹⁵ welche das Fatum webt, hin, jene griechische Vorstellung vom ernsten Schicksal, welche das hohe notwendige Gesetz zu sterben personifizierte. Herder nennt sie eine »Gehilfin des Todes«. Allerdings sei die Darstellung der verhüllten Parze mit dem Schicksalsbuch in der Hand und dem Rad der Fortuna unter ihrem Fuß selten, weil das Schicksal der Toten sich bereits

vollendet und Parze bei den Begrabenen kein Geschäft mehr habe. Trotz der schönen Todesbilder sei auch der Tod der Griechen, Thanatos, eine fürchterliche und mächtige Gottheit gewesen. Die beiden Genien seien bloß Euphemismen der Kunst, süße Tröstungen, um die Schrecken des Todes zu verdrängen, um die Gedanken an den bitteren Tod zu versüßen und die grauenhaften Vorstellungen zu verscheuchen. Der Genius mit der Fackel sei aber nicht der ausschließende, nicht der personifizierte Begriff des Todes mit allem, was dieser Name in sich fasse, sondern der personifizierte Begriff der Ruhe des Körpers im Grabe. Die ganze Verheißung der Auferstehung besiegle sich gleichsam in der tröstenden Idee von einem kurzen Schlaf im Schoß der Erde. Doch statt in der Lehre von der Auferstehung bei den schönen Bildern zu bleiben, hätten sie die Christen durch ihren Aberglauben verdrängt: »Jeder wollte mit der runzlichen Haut umgeben sein, die ins Grab gelegt würde und in diesem seinem Fleisch Gott schauen: Das Feld der Gebeine Ezechiels kam also vor Augen und so ward die Schlafkammer christlicher Gräber sehr bald zu einem Behältnisort heiliger Kadaver, die, wie sie da lagen, auf die Auferstehung harrten. Viele unter ihnen waren Märtyrer gewesen, und so war der Leichnam, an dem sie gelitten hatten, noch heiliger und aller Verehrung wert. Er ward besucht, er ward aufgestellt, er tat Wunder: Gerippe und Knochen kamen also mehr als jemals in die Achtung der Menschen; da bei den Griechen und Römern es kein größeres Unglück, keine empfindlichere Strafe gab, als unbegraben zu sein oder in der Erde keine Ruhe zu haben. Hier wanderten heilige Knochen in der Welt umher und wurden sehr kostbar. – Endlich konnte auch das Kreuz des Erhöheten selbst unschuldiger Weise Anlaß geben, Bilder der Skelette ins Heiligtum einzuführen. Auf der Schädelseite stand es und dies hieß nach der gemeinen Deutung auf einem mit Schädeln überdeckten Ort. Den Tod hatte dies Kreuz besiegt, und so kamen auch in der Abbildung ein Totenhaupt und einige Gebeine an den Fuß des Kreuzes; ja bei dem Grab des Auferstandenen wohl gar ein knirschendes Totengerippe.«⁵¹⁶ Der Barock machte sich diese Bilder zueigen. Das Christentum, wie Herder meinte, habe uns keine Bilder gegeben, sondern Wahrheit und Überzeugung, und eben diese hellere Wahrheit habe jene schrecklichen Bilder verdrängt. Goethe selbst bewunderte in »Dichtung und Wahrheit« (1811) die schönen Todesdarstellungen und bestätigte Lessings Auffassung, daß Schönheit und ihre letzte Wirkung der eigentliche Sinn von Kunst sei. Hegel schließlich brach 1828 mit Lessings Todesauffassung. Dieser müsse völlig falsche Denkansätze haben, denn die schönen Bilder würden der Schrecklichkeit des Todes nicht gerecht.

Erst die Renaissance umgab den Tod mit gräßlichen Bildern, und der Gedanke des »Memento mori«, des Sich-Auseinandersetzens mit dem Tod, griff wie ein Lauffeuer um sich. Es waren gerade die Kapuziner, jener späte Orden der Franziskaner, die eine Vielzahl solcher Bilder schufen, um hinter dem trügerischen Glanz des Lebens den Tod hervortreten zu lassen.

Carl Orff übernimmt diese große abendländische Tradition der lateinischen Christenheit, deren Wesen und Sinn stets von der Beziehung zwischen Leben und Tod

geprägt war. Der Tod gab dem irdischen Dasein erst seinen Sinn, und um ihn zu verstehen, das Mysterium des Hingangs zu ergründen, dem vergänglichen Menschen die Wahrheit über seine wahre Bestimmung aufzuzeigen, setzte ihn die Menschheit durch die Epochen in verschiedene Bilder. Den »Memento mori«-Charakter der Bilder des Todes hat Andreas Gryphius in seinem Gedicht »Menschliches Elende« auf unvergleichliche Weise eingefangen: »Was sind wir Menschen doch! Ein Wohnhaus grimmer Schmerzen, / Ein Ball des falschen Glücks, ein Irrlicht dieser Zeit, / Ein Schauplatz herber Angst, besetzt mit scharfem Leid, / Ein bald verschmelzter Schnee und abgebrannte Kerzen. / Dies Leben fleucht davon wie ein Geschwätz und Scherzen. / Die vor uns abgelegt des schwachen Leibes Kleid / Und in das Totentuch der großen Sterblichkeit / Längst eingeschrieben sind, sind uns aus Sinn und Herzen. / Gleich wie ein eitel Traum leicht aus der Acht hinfällt / Und wie ein Strom verscheußt, den keine Macht aufhält, / So muß auch unser Nam, Lob, Ehr und Ruhm verschwinden. / Was itzund Atem holt, muß mit der Luft entfliehn, / Was nach uns kommen wird, wird uns ins Grab nachziehn. / Was sag ich? Wir vergehn wie Rauch von starken Winden.«⁵¹⁷

2.2. Die Handlungen

Carl Orffs Liebe galt, neben seinem »Schulwerk«, dem Theater. In all seinen Werken hat er das Theater wieder auf seinen uranfänglichen Sinn als Vermittler gleichnishafter und sinnbildlicher Vorgänge zurückgeführt, vollzogen durch die eine Deutung des Lebens und seine Bindung an schicksalsbestimmende seelische und geistige Mächte.⁵¹⁸ Für sein »kleines Welttheater«, und Orffs Musiktheater ist immer zugleich Welttheater, benutzt er die zeitlose Sprache des Märchens. Orff ist ein universaler Theatermensch, der die Gestaltungsmittel der Szene – Wort, Klang und Raum – wieder in ein neues und zugleich ursprüngliches Verhältnis zueinander gebracht hat. Überblickt man die geistigen Regionen, die ihn zu seinen Bühnenschöpfungen angeregt haben – Historie und Märchen, griechische und lateinische Dichtung, mittelalterliche Vagantenpoesie und italienischer Humanismus, Shakespeare und antike Tragödie –, so ordnen sie sich zu einem universalen Aspekt des abendländischen Geistes.

Die Umsetzung der geistigen Vielschichtigkeit des Märchens »Der Mond« hat der Szeniker und Dramatiker Orff den epischen Gesetzen des Märchens, wie sie 1908 der Historiker Axel Olrik⁵¹⁹ insbesondere für die Auf- und Einteilung der Handlung solcher Dichtungen beobachtet hat, angepaßt. Den Weltenklang des »Mondes«, geformt aus den schärfsten Kontrasten von Phantastik und Realismus, Parodie und romantischer Verehrung, hat Orff zu einer originellen Ganzheit von vier großen Handlungseinheiten verwoben. Er ist Spiegelung einer Welt, deren Umfang und Raumtiefe weit über die naturalistische Wirklichkeit hinausgehen.

Das Spiel vom »Mond« hat den Raum des Orffschen Musiktheaters abgesteckt. Dieser Raum faßt die Erde mit den Menschen, den Himmel mit den Gestirnen und dem Boten des fernen Jenseits, die Unterwelt der Gräber mit ihren gespenstischen Bewohnern; die Sphären des Lebens und des Todes, der Natur und ihrer zwielichtigen Projektion ins Geisterhafte; die Phantastik des Märchens und die Spannung eines ungeheuerlichen, allmächtigen Humors, dessen Gelächter furchtlos in das schweigende Reich des Todes klingt; die Nähe der dramatischen Aktion und die Distanz des Epos, die sich im Nebeneinander von Spielern und Erzählern verquicken. Die Bühne, die dieses alles faßt, ist ein Welttheater, das Spiel eine kosmische Komödie.⁵²⁰ Orff lenkt damit den Blick des Zuschauers in Fernen, die früher von den Kulissen einer nachgemalten Wirklichkeit verstellt waren. Die Handlungsebenen entsprechen auf der Bühne den verschiedenen Spielebenen.

2.2.1. Der Mondraub

»Vorzeiten gab es ein Land, wo die Nacht immer dunkel und der Himmel wie ein schwarzes Tuch darüber gebreitet war. Denn es ging dort niemals der Mond auf und kein Stern blinkte in der Finsternis. Bei der Erschaffung der Welt hatte das nächtliche Licht nicht ausgereicht. Aus diesem Land gingen einmal vier Burschen auf die Wanderschaft und gelangten in ein andres Reich, wo abends, wenn die Sonne hinter den Bergen verschwunden war, auf einem Eicbaum eine leuchtende Kugel stand, die weit und breit ein sanftes Licht ausgoß. Man konnte dabei alles wohl sehen und unterscheiden, wenn es auch nicht so glänzend wie die Sonne war.«⁵²⁰

Mit diesen Worten beginnt die Geschichte vom »Mond«. Die vier Buschen, denen der Mond gänzlich unbekannt ist, betrachten fasziniert jene »Lampe«, die täglich mit Öl aufgegossen und rein gehalten werden muß, damit sie immer hell brennt. Überzeugt von der Nützlichkeit des nächtlichen Lichtes, beschließen sie, den Mond mit in ihr Land zu nehmen: »Wir wollen einen Wagen holen und den Mond wegführen! [...] Sie können sich hier einen anderen Mond kaufen.«⁵²² Sie bringen Bohrer und Seil, einen Schubkarren und eine Leiter. Einer steigt auf den Baum hinauf, bohrt ein Loch in den Mond, zieht ein Seil hindurch und läßt ihn so herab. Die Burschen packen den gestohlenen Mond auf den Karren und bringen ihn in ihr Land, wo sie ihn an einen hohen Eichbaum hängen, um von dort sein sanftes Licht verströmen zu lassen und die Finsternis zu durchbrechen.

Unzählige Mythen erzählen von der Schöpfung der Welt. Die Erzählung vom »Mond« gehört in die Reihe der Schöpfungsmythen, bei denen die Welt noch so jung war, daß sie ganz anders aussah als heute. Diese Varianten erzählen insbesondere davon, daß Sonne und Mond noch nicht am Firmament existierten; trotzdem ist von einer völligen Finsternis nie die Rede, und auf der Erde geht das Leben seinen gewohnten Gang. Vor allem dem Mond kommt dabei die Funktion einer reinen Laterne, einer »Nachtlampe« zu, den man sich ebenso wie diese zu Diensten machen kann.

Diese Varianten stellen letztlich den Gegensatz von Licht und Finsternis in den Mittelpunkt. Als schñöde Lampe dient der Mond in diesem Zusammenhang einzig und allein dazu, der Finsternis die Schrecklichkeit zu nehmen, denn unter ihrem Schutz geschehen allerlei schlimme Dinge. Nicht umsonst heißt Faust den »süßen Dämmerchein« willkommen: »Wenn erst die Schande wird geboren, wird sie heimlich zur Welt gebracht, und man zieht den Schleier der Nacht ihr über Kopf und Ohren.«⁵²³ Es ist das Dunkel, das den Dieb unentdeckt bleiben läßt; nachts schleicht sich »Hans zur Grete«,⁵²⁴ um sie zu verführen, zu belügen und zu betrügen, kurz: alles Böse geschieht im Dunkel der Nacht.

Wenn Orff in diesem Zusammenhang auf »Hans und Grete« verweist, knüpft er damit an eine Tradition an, die seit der Gegenreformation eine negativ besetzte Rolle spielt. Bekanntermaßen hießen die Eltern Martin Luthers Hans und Grete, und warum die Gegenreformatoren sich diese beiden Namen stets zunutze machten, wann immer boshafte, unehrliche, dumme oder zumindest einfältige Menschen (wie das gleichnamige Märchenpaar) mit all ihren negativen Eigenschaften dargestellt werden sollten, liegt auf der Hand. »Hans und Grete« wurden schließlich zum Synonym für jene Menschen, die außerhalb der Gnade Gottes leben. So finden sich »Hans und Grete« auf Fastnachtsgewändern allenthalben, und auch die Gestalt des »Hans Wurst«, die seit der Rostocker Ausgabe des »Narrenschiffes« von Sebastian Brant (1519) ans Licht trat und jene Anhänglichkeit an das Fleisch, die Ungeistigkeit, sprich: das Narrentum schlechthin personifiziert und bis heute auf den Fastnachtskleidern der »Weißnarren« auf der Baar zu sehen ist, gehört in diese Tradition.⁵²⁵

Der »Hans Wurst« als Personifikation des »fleischlichen« Lebens entwickelte sich gar zu einem festen Typus der Alt-Wiener Volkskomödie, eine Schöpfung des dortigen Schauspielers Josef Anton Stranitzky aus dem Jahre 1706. Stranitzky war auf den Gedanken gekommen, die Allegorie des »fleischlichen Lebens« in Salzburger Bauertracht zu kleiden, was aus der Sicht des Wiener Stadtbürgers sicherlich keine kleine Bosheit bedeutete, zumal wenn man berücksichtigte, daß zu jener Zeit im Salzburger Land noch Protestanten lebten, die dann 1731 bis 1733 vertrieben wurden und sich als »Exulanten« in Ostpreußen, Franken und Schwaben eine neue Heimat suchen mußten. Diesem »Hansel«, wie man im deutschsprachigen Süden auch einen nicht ganz ernstzunehmenden Menschen zu nennen pflegt, den man »hänseln« will, begegnet man beispielsweise als gemalter Figur auf dem Gewand des Bräunlinger Narren.⁵²⁶

Die »Hansel-Gewänder« weisen ihre Träger als jene Menschen aus, die sich auf dem falschen, dem närrischen Weg befinden. Im Brauchtum haben sich »Hans und Grete« auch im Winter-Sommer-Kampfspiel in Forst an der Weinstraße erhalten. Das sogenannte »Hansel-Fingerhut-Spiel«, das am Sonntag Laetare aufgeführt wird, umfaßt sechs Rollen: den Sommer, den Winter, den »Henrich-Fährnich«, den »Hansel-Fingerhut«, den »Scherer« und die »Nudelgret«.

Ganz nach dem Vorbild mittelalterlicher Streitgespräche beginnen Sommer und Winter miteinander zu streiten. Beide kämpfen schließlich mit hölzernen Säbeln,

und erst der »Henrich-Fähnrich« beendet den Kampf zunächst dadurch, daß er die Streiter miteinander zu versöhnen sucht. Erst im weiteren Verlauf des Spiels schlägt er sich auf die Seite des Sommers und verhilft diesem damit zum Sieg. Im dritten Auftritt des Spiels erscheint der »Hansel-Fingerhut«. Er trägt ein buntes Flickkleid, das mit Spielkarten besetzt ist. Bis auf den Rücken baumelt ihm ein langer, blonder Zopf, um den Hals trägt er einen schwarzen Lederbeutel, auf dem Kopf sitzt ein schwarzes Käppchen, und sein Gesicht und seine Hände sind mit Ruß geschwärzt. Die Hauptbeschäftigung des Hansels besteht darin, Frauen und Mädchen hinterherzulaufen und ihnen schwarze Küsse auf das Gesicht zu drücken, sprich: sie anzuschwärzen. Wenn Sommer und Winter sich versöhnt haben, beginnt der Hansel, um beide herumzulaufen und in einem längeren Sprechgesang seine Lebensgeschichte zu erzählen; es ist die Geschichte eines Tunichtguts, die den Bettelmannsbeichten der »Jedermann«-Spiele gleicht. Dieser Hansel ist ein typischer Narr und jagt als solcher sofort wieder den Frauen nach. Im vierten Auftritt begibt sich Hansel zum »Scherer«, dem Barbier, der ihm nicht nur den Bart abrasiert, sondern ihn wegen seines Übermuts auch noch zur Ader läßt. Hansel fällt wie tot um. Nun kommt die Nudelgret ins Spiel. Sie, der Scherer und der Henrich-Fähnrich bringen den Hansel wieder auf die Beine; die Nudelgret läßt ihn an ihrer Brezel beißen, und Hansel beginnt sofort wieder damit, den Frauen nachzustellen. Das Spiel endet schließlich mit der Niederlage des Winters.⁵²⁷

Die negative Besetzung des Namens »Hans« hat sich sogar sprichwörtlich erhalten: »Das Kind muß einen Namen haben, und wenn's Hans heißen soll.«⁵²⁸ Auch in der Literatur haben »Hans und Grete« eine breite Tradition begründet, man denke nur an das erwähnte Märchen von »Hänsel und Gretel« oder an Heinrich Heines »Armen Peter« mit dem Hinweis auf »Hans und Grete«.

Licht und Finsternis haben in der Tradition seit jeher Gut und Böse voneinander geschieden. Schon die Offenbarung des Petrus aus der 1. Hälfte des 2. Jahrhunderts beschreibt die Zustände im Jenseits, etwa das Zorngericht über die Bösen, »die in den Tiefen nicht verschwindender Finsternis stehen, und ihre Strafe ist das Feuer, und Engel bringen ihre Sünden herbei, und sie bereiten ihnen einen Ort, wo sie für immer bestraft werden, je nach ihrer Versündigung«. Augustinus führte in seinem Buch »De civitate Dei« die Anfänge der Teufelsstaaten bis auf den ersten Schöpfungstag zurück, denn schon da »schied Gott das Licht von der Finsternis« (Gen 1,4), also wohl die eine Gemeinschaft, die im Licht der Wahrheit blieb, von der anderen, die »nicht standhielt in der Wahrheit«, also in der Finsternis verharrte.⁵²⁹ Um 1500 griff der Franziskanerkonventuale Johannes Pauli dieses Bild in einer Predigt auf, als er sich rückblickend zum Gegensatz zwischen Fastnacht und Fastenzeit äußerte und den Unterschied zwischen beiden Zeiten dem Unterschied zwischen Finsternis und Licht verglich.⁵³⁰ Dort, wohin kein Licht fällt, wo stete Finsternis herrscht, dort regiert das Böse, verbreitet Angst und Schrecken, regieren Qual und Schmerz. So ist es nicht verwunderlich, daß es schon dem heidnischen Denken eine geläufige Vorstellung war, das Reich der Dämonen und des Todes im Westen zu suchen, in der

Gegend der Hadespforten und des Sonnenunterganges.⁵³¹ Dementsprechend war es bei den Gläubigen der frühchristlichen Zeit Brauch, sich, wie die Sonnenanbeter der Antike, zum liturgischen und privaten Gebet gegen Osten zu wenden. Diese Gepflogenheit ist in der altkirchlichen Literatur vielfach bezeugt und ihre Bedeutung erklärt. Origenes sagt in der 8. Homilie zum Buch der Richter: »Ein jeder, der auf irgendeine Art den Namen Christi empfängt, wird ein Sohn des Sonnenaufganges. So steht nämlich von Christus geschrieben: 'Siehe, ein Mann, Aufgang ist sein Name'« (Zach 6,12). Im Buch über das Gebot schreibt er: »Wer sollte nicht ganz von selbst zugestehen, daß die Himmelsrichtung gegen Osten sinnenfällig kundtut, daß wir dorthin gewendet unser Gebet verrichten sollen, zum Sinnbild, daß die Seele nach dem Aufgang des wahren Lichtes hinsehe.«⁵³² Die Gebetsostung war zugleich Ausdruck der Sehnsucht nach dem Paradies, denn man nahm an, daß der Aufenthaltsort des verklärten Herrn, wie einst das irdische Paradies (nach Gen 2,8 im Urtext) sich im Osten befinde und von dort her seine Wiederkunft am Jüngsten Tag zu erwarten sei. Diese Vorstellung begründet auch die Ostung der altchristlichen Gotteshäuser und Gräber. Sie bestimmte auch die altliturgische Praxis bezüglich der Haltung der Katechumenen beim Ablegen des Taufgelöbnisses: Um dem Satan, dem Geist der Finsternis, zu widersagen, sollten sie gegen Westen, der Region des Sonnenunterganges, gewendet stehen, um dann in Richtung nach Osten, gen Sonnenaufgang, Christus die Treue zu schwören. In der jüdischen Tradition war die Nacht die Mutter, aus welcher der Tag als Sohn hervorgeht. Sie fand eine weitreichende Verankerung in der abendländischen Kultur: So haben z. B. alle Hochfeste eine Vigil, und der Sonnabend geht schon sprachlich dem Sonntag voraus.

Auch im Brauchgut hat dieser Vorstellungskreis seinen festen Platz. Der 11. November, Martini, gehört zu jenen Brauchterminen, bei denen das Licht eine ganz besondere Bedeutung hat. Die Laternenumzüge zu Martini sind Zeichen jenes Bekenntnisses, das seinen Grund in der Perikopenordnung des »Missale Romanum« hat. Es schreibt für den Martinstag die Lucerna-Perikope vor, das Gleichnis vom Licht nach Lk 11,38 f.: »Niemand zündet eine Lampe an und stellt sie in ein Versteck.« Zu dieser Textstelle boten die Parallelstellen, z. B. Mt 5,15, die Aufforderung an alle Gläubigen, mit solchem Licht sich zu Gott zu bekennen und ihm zugleich Lob und Dank auszusprechen: »So leuchte euer Licht vor den Menschen, damit sie eure guten Werke sehen und euren Vater preisen, der im Himmel ist.« In diesem Sinn verkündete auch das vom Trienter Konzil erneuerte »Breviarum Romanum« in der achten Lesung zum Martinstag, unter ausdrücklicher Bezugnahme auf den Heiligen: »Dieses ist die Lampe [= »lucerna«], die angezündet wird, die Tugend unseres Geistes und Sinnes [...], jene Lampe, die nach altem Brauch der Juden der erste unter den Priestern am Morgen und am Abend anzuzünden pflegte [...], die Stadt Jerusalem [...], in der unser Glaube kämpft, [...] und uns mit dem Licht der geistlichen Gnade erleuchtet.« Schon ein Perikopenbuch aus Monte Cassino, das dem 10. oder 11. Jahrhundert angehört, schrieb für den Martinstag eine Evangelienlesung vor, in der von den »brennenden Lampen« die Rede ist, nämlich die Bibelstelle Lk 12,35 f.: »Eure Lenden sollen umgür-

tet sein und eure Lampen sollen brennen«, im Wortlaut der Vulgata: »Sint lumbi vestri praecincti, et lucernae ardentis in manibus vestris.« Der lateinische Text schrieb also ausdrücklich vor, brennende Laternen in die Hände zu nehmen. Bezeichnend für die enge Verbindung zwischen Perikope und Brauch des Martinstages mutet in diesem Zusammenhang ein Zeugnis des katholischen Kontroverspredigers Martin Eisengrein (gestorben zu Ingolstadt 1578) an, der in seiner Heiligenpostille, gedruckt zu Mainz 1601, nicht nur die Aufforderung der Bibelstelle Lk 12,25 f., »Lichter« oder »Laternen« zu tragen, in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt, sondern diesen Lichtern auch eine bestimmte allegorische Bedeutung als Zeichen für die von der Reformation für nicht heilsnotwendig angesehenen »guten Werke« zuerkennt. Er charakterisierte diese Lichter als »Lucerna purae intentionis«, »Lucerna pedibus meis Verbum tuum« und »Lucerna honestae conversationis«, d. h. als Zeichen der guten Absicht, der Nachfolge und des rechten Wandels. Auch andere Prediger gingen am Martinstag auf die Bibelstelle Lk 12,35 f. ein, um an ihr die Aufforderung, brennende Lichter in den Händen zu halten, mit guten Morallehren zu verknüpfen. Es ist das Licht des Glaubens, das der Martinsbrauch versinnbildlicht. Und mancherorts hat man die Laternenzüge mit dem Abbrennen von Jahresfeuern verknüpft – denn auch dieses »Licht leuchtet in der Finsternis« (Joh. 1,5).⁵³³ Die Perikope des ersten Weihnachtstages, in der die Rede von Christus als dem »wahren Licht« ist, das »Fleisch wurde und unter uns wohnte, und wir sahen seine Herrlichkeit, eine Herrlichkeit als des Eingeborenen Sohnes vom Vater, voller Gnade und Wahrheit« (Joh 1,1 f.), schuf auch die Grundlage für das Aufstellen von Adventskränzen, das sich, im 19. Jahrhundert aufgekommen, zu einer der verbreitetsten Bildgebärden der Weihnachtszeit entfaltet hat. Die Absicht dieses Brauches, der in evangelisch-kirchlichen Kreisen seinen Ausgang genommen hat, bestand wohl darin, den einzelnen Tagen des Advents immer mehr Licht zu geben und dieses Licht im Weihnachtsfest selbst aufgehen zu lassen.⁵³⁴ Auch die Lucienbräuche, wie das Lichterschweben und die schwedischen Luciabräute, die am Tag der heiligen Lucia, der Lichtbringerin, am 13. Dezember stattfinden, fußen auf dieser Perikope.

Das Weihnachtsfest trug zunächst die Bezeichnung »Geburt des Heilandes«, im Anschluß an die Hirten: »Euch ist heute der Heiland [»Salvator«] geboren« (Lk 2,11); dann hieß es auch das »Fest der Geburt Christi«, doch kamen auch noch andere Benennungen vor. So trug es den Namen »Lichtfest«, und zwar aufgrund der Schriftstelle Joh 1,9: »Erat lux vera, quae illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum – Er war das wahre Licht, das jeden Menschen erleuchtet, der in die Welt kommt.« Auf diese Stelle ging der lange geübte Brauch – auch noch der evangelischen Gemeinden – zurück, daß jeder Gläubige in die Christmette ein Licht mitbrachte, das auf das wunderbare Geschehen sinnfällig aufmerksam machte. Das erste Kapitel des Johannesevangeliums stellt seit altersher die zentrale Perikope des Weihnachtsfestes dar, so daß sich erklärt, warum auch der Kirchenschmuck mit Lichtern, z. B. mit Kerzen auf dem Weihnachtsbaum, und verschiedene andere Lichterbräuche des Weihnachtsfestes, wie etwa das Aufstellen von Kerzen in Fenstern,

über viele kulturelle Umbrüche hinweg Bestand haben behalten haben.⁵³⁵ Immer klingt dabei die Vorstellung an, daß »das Licht, das in der Finsternis leuchtet«, Jesus Christus meint, auch wenn »die Finsternis es nicht begriffen hat« (Joh 1,5). So kommt dem geweihten Licht, welches liturgisch die Gegenwart des Herrn anzeigt, gerade im Arme-Seelen-Glauben einen ganz besonderen Stellenwert zu. Das Licht verschafft den Armen Seelen nach volksfrommem Glauben Linderung ihrer Pein. Bereits im Mittelalter wurden deshalb in manchen Kirchen eigene Öffnungen geschaffen, damit der Schein des Ewigen Lichtes auch auf den Friedhof fallen konnte. Der Brauch, in den Friedhöfen Erker und Säulen aufzustellen, in denen ständig Lichter zum Trost der Verstorbenen brannten, verbreitete sich vermutlich von Cluny aus. Die österliche Zuversicht, die feste Hoffnung auf die Auferstehung wird in den Lichtern ausgedrückt, die seit ältesten Zeiten zum christlichen Totenbrauch gehören. Es sind die Lichter der Osternacht, in der der Durchgang des Herrn durch das Grab ins Leben gefeiert wird, es ist das Licht der Osterkerze, das beim Gottesdienst für die Toten aufgestellt wird. Der römische Ritus sah beim Geleit des Toten von seiner Aufbahrungsstätte zum Gotteshaus und zum Grab vor, daß an alle Teilnehmer Kerzen ausgeteilt wurden und man den Toten so in einer Lichterprozession zum Ort seiner künftigen Auferstehung führte. Das Licht bleibt in Ampeln und Lampen vielfach an den Gräbern brennen und zeigt, wie das Licht des Glaubens das Dunkel des Todes zu vertreiben vermag.

Noch deutlicher kommt dies in der Farbe der gottesdienstlichen Kleidung zum Ausdruck. Als Farbe der Auferstehung ist Weiß die ursprüngliche Farbe im christlichen Totenbrauchtum. So werden Leichen in weiße Totenhemden, sozusagen in Taufkleider, gehüllt. Weiß sind auch die »sindones«, die Leichentücher, die man von den Pilgerfahrten, vor allem vom Taufbad im Jordan, zum eigenen Begräbnis mit nach Hause brachte. Die weiße Farbe hat sich auch für unschuldige Kinder, für im Kindbett Verstorbene, für Klosterschwestern, ja überhaupt für Unverheiratete, bei Sarg und Leichenwäsche bis heute vielfach erhalten. Die dunkle Farbe war zunächst nicht Ausdruck der Trauer, sondern des höheren Wertes. Der hohe Preis des Purpurstoffes ließ eine dunkle Stofffärbung, einen violetten Ton, nur für hohe Würdenträger, wie Kardinäle und Bischöfe, zu und ebenso nur für die hochfestlichen Meßparamente, wozu alle Textilien zählen, die beim Gottesdienst gebraucht werden; dazu gehören die liturgischen Gewänder des Klerus, Talar und Chorrock der Ministranten, Tücher zum Schmuck und zur Verhüllung des Kelches, des Altares, der Betstühle sowie die Fahnen. Das kostspielige, teuer zu erwerbende und mühsam zu pflegende Schwarz wird so die Farbe der (spanisch-burgundischen) Hoftracht und damit der vornehmen Welt. Die Tendenz des Bürgertums, Höfisches nachzuahmen, läßt die schwarze Farbe im 13. Jahrhundert zur allgemeinen Trauerfarbe absinken, die schließlich auch auf die Meßkleider übergeht. Seit dem 15. Jahrhundert wird es üblich, den Rang eines Verstorbenen durch den Aufwand an schwarzen Tüchern anzuzeigen. Für die Totenfeiern von Fürsten wurden ganze Kirchen mit schwarzen Stoffen ausgeschlagen und hunderte von schwarzgekleideten Klerikern, Hofleuten

und Dienern aufgeboden. In Testamenten wurden große Mengen schwarzen Tuches zur Verteilung an Hinterbliebene und Dienstboten eingesetzt, damit die Reihe der Trauergottesdienste festlich begangen werden konnte. Der erste, der durch solchen Trauerprunk Aufsehen erregte, war Herzog Philipp von Burgund. 1420 beeindruckte er die Könige von Frankreich und England durch sein schwarzsamtenes Trauergewand, das ihn und sein Pferd einhüllte, und durch sein Gefolge mit 2000 schwarzen Fahnen. Es ist die gleiche Zeit und Kulturlandschaft, in der die Totenliturgie reich entfaltet wurde und das makabre Bild des Todes als Knochenmann entstand. Adel und Bürgertum schlossen sich diesem Brauch an. Bis 1960 wurden noch beim sogenannten Requiem I. Klasse, das als levitiertes Hochamt von drei schwarz gekleideten Priestern gefeiert wurde, die Kirchenbänke mit schwarzem Stoff ausgeschlagen. Während sich auf den Friedhöfen die schwarze Farbe, der trauernden Gemeinde Ausdruck verleihend, meist bis heute gehalten hat, wird bei der Meßfeier für Verstorbene vielfach wieder die violette Farbe gewählt und so deutlich gemacht, daß die Christen nicht trauern wie die anderen, die keine Hoffnung haben, sondern auch im Dunkel des Todes schon die Morgenröte der Auferstehung schimmern sehen.⁵³⁶ An solche Vorstellungen knüpft der große Bereich der geistlichen Morgendichtung, also christliche Morgenhymnen und religiöse Wecklieder, an.

Ist die Finsternis der Nacht traditionell die Zeit, in der das Böse umgeht und der Mensch sich vor ihr flüchten soll, kennen gerade die Liebenden, die ihren Bund geheimhalten müsse, die Vorzüge der Dunkelheit, preisen ihren Schutz und verdammen das feindliche Licht des nahenden Morgens. Es sind die mittelalterlichen Tagelieder, in denen nach christlicher Auffassung das Paar seine Liebe verwirklicht, nicht selten im Widerspruch zu seiner Umwelt, die gänzlich andere Vorstellungen von Moral und Liebe hat, und deshalb nur in der Verborgenheit der Nacht eine Zuflucht für seine Liebe finden kann. Das Tagelied, das den morgendlichen Abschied eines Liebespaares nach gemeinsam verbrachter Nacht gestaltet, gilt als wichtigste lyrische Gattung, die seit den Anfängen der Minnelyrik im 12. Jahrhundert auftaucht, während des gesamten Mittelalters benutzt und variiert wird und noch darüber hinaus weiterlebt.

Die große Tradition des Tageliedes nimmt seinen Ausgang von den romanischen Vorbildern, der provenzalischen »Alba«, die als Gattungsbezeichnung den Begriff »alba« (»Morgengrauen«) aufnimmt, und der nordfranzösischen »Aube« oder »Aubade«. Schon die höfische Alba wird durch die später dem Tagelied eigenen Charakteristika geprägt und zusätzlich durch das »celar« bestimmt, das unbedingte Geheimhalten der höfischen Liebesbeziehung zwischen Ritter und Dame vor ihrem Gatten und den Rivalen. In der mittelhochdeutschen Lyrik bot das Tagelied, neben der Pastourelle, die einzige Darstellungsmöglichkeit, in der die Liebe wirklich vollzogen wurde – allerdings entgegen der von Kirche und Gesellschaft akzeptierten und legitimierten Norm. Dabei bleibt es keineswegs nur auf das mittelalterliche Europa beschränkt, sondern besitzt einen nahezu universellen Charakter.⁵³⁷ Seine Grundform läßt sich wie folgt beschreiben: Nach dem Weckruf des Wächters, der vom

Tagesanbruch handelt, erwachen die Liebenden, klagen über das Ende der Nacht und den beginnenden Morgen, die das Scheiden notwendig machen, und nehmen schließlich voneinander Abschied. In diesem Rahmen bietet sich die Möglichkeit zu Darstellung erotisch-sexueller Dimensionen der Liebe, die im Minnesang sonst nur in sehr begrenztem Maße ausdrücklich dargestellt werden, und so kommt dem Tagelied eine wichtige Funktion für die literarische Erscheinungsform der höfischen Liebe insgesamt zu. Volkskundler haben auf die große Ähnlichkeit mit den sogenannten »Kiltliedern« aufmerksam gemacht. Darunter sind jene Lieder zu verstehen, welche die nächtlichen Werbebräuche zum Inhalt haben, die, je nach der Gegend, unter Namen wie »Fensterln«, »Gasseln«, »Stubete gehen« bekannt sind.⁵³⁸

Dieser Gegensatz von Licht und Finsternis, von Ordnung und Unordnung ist es, der dem Schöpfungsmythos besondere Tiefe verleiht. Carl Orff selbst zeigte sich stets fasziniert vom Schein des Mondes und den kosmischen Gegebenheiten: »Meine Großeltern [...] wohnten [...] in der innersten Stadt, in einer kleinen stillen Straße, der Damenstiftstraße, nächst der Kreuzkirche. Es war ein schmales, dreifenstriges, bürgerliches Wohnhaus mit dunkler Holzstiege, kleinen Zimmern, vielen gemütlichen Ecken, verschwiegenen Winkeln und einem breiten Balkon zum Hof hinaus, der ganz mit wildem Wein bewachsen war, – ein biedermeierliches Idyll. Die schönste Erinnerung wird mir immer der Dachgarten bleiben. Eine wacklige Treppe führte da hinauf. Hohe Fliederbäume wuchsen in großen Kübeln, und eine eigene alte Pumpanlage sorgte dafür, daß die Sträucher im Sommer nicht vertrockneten. Unvergeßlich bleibt mir, wenn ich mit meinem Großvater noch spät abends auf den Dachgarten steigen durfte. Da sah ich die Silhouette der dunklen Stadt mit den charakteristischen Türmen und darüber den gestirnten Nachthimmel, einmal auch, wie der aufgehende Vollmond blutrot hinter der Peterskirche heraufkam.« »Von diesem Bild sprach er öfter«, erinnerte sich seine Tochter Godela Orff, »und er fügte hinzu, er habe dort oben dem Mond eine tiefe Reverenz gemacht und gesagt: 'Guten Abend, Herr Mond!'«⁵³⁹

2.2.2. Das Vierteln und Begraben des Mondes

Auf dem Sterbebett verfügen die vier Burschen, daß jedem sein Teil des Mondes mit zu seiner »armen Leiche« ins Grab gelegt werde. Sobald sie tot auf ihr Kissen zurücksinken, ertönen die Sterbeglocken. Die Leute kommen dem letzten Wunsch der Verstorbenen nach und geben jedem der Burschen sein Viertel des Mondes mit in seinen Sarg.

Der Mensch hat seit jeher die großen Lebensabschnitte mit Gesten und Zeremonien begleitet, um allen Beteiligten den Übergang von einem Stadium zum anderen zu erleichtern und die kurzfristig gestörte Ordnung wiederherstellen zu helfen. Diese Übergangsriten verlaufen in drei Phasen.

Die erste ist die der Loslösung aus dem alten Zustand, der folgt ein Zwischenstadium, und die dritte schließlich beschreibt den Eintritt in den neuen Zustand. Zu den wichtigsten Übergangsriten gehört die Loslösung des Sterbenden vom irdischen Leben und die gleichzeitige Loslösung der Überlebenden von dem Sterbenden. Mit dem Tod beginnt die zweite Phase der Übergangsriten, das prekäre Zwischenstadium. Während seiner Dauer ist der Gestorbene ganz unbehaust: Er gehört nicht mehr zum Diesseits und noch nicht zum Jenseits. Der volkstümliche Glauben hat diesem Stadium seine größte Aufmerksamkeit geschenkt. Man glaubte, der Leichnam lebe, wenigstens für eine gewisse Zeit, heimlich fort. Vorsicht ist geboten, denn die gerade Gestorbenen sind mächtig, sie können wiedergehen und nachzehren. – Sagen, die sich mit diesem Thema befassen, sind besonders zahlreich und weit verbreitet. Archaische Vorstellungen von lebenden Leichnamen vermischen sich mit dem Glauben an erlösungsheischende Arme Seelen, die als mehr oder minder materialisierte Geisterwesen helfend oder schadend umgehen können. Mit dem Versenken der Leiche im Grab ist das Zwischenstadium beendet. – Die Übergangsriten der dritten Phasen versuchen, den Zurückbleibenden während einer genau vorgeschriebenen Trauerperiode zu helfen, den Verlust ihres Angehörigen zu überwinden. Dem Toten selber aber wird durch geistliche Zuwendungen wie Seelenmessen, Gedenkmale und andere Seelschätze in seinem neuen Zustand geholfen.

Nachdem man sich und den Verstorbenen bekreuzigte, ihm die ewige Ruhe wünschte, ihn reichlich mit Weihwasser bespritzte und ihm – nach einer Quelle im 1. Buch Mose – Augen und Mund schloß, gehörte zu den ersten Handlungen nach Eintritt des Todes das Läuten der Sterbeglocken; ein Brauch, der besonders in Bayern weite Verbreitung fand. Schon während einer in den letzten Zügen lag, wurde das sogenannte Züggelöckchen angeschlagen, was auf mittelalterliche Klosterusancen zurückgehen soll, als man mit Glockenzeichen zu einem sterbenden Mitbruder rief. Meist konnte man an der Art des Geläuts Geschlecht, Alter und Stand des Gestorbenen entnehmen. Je reicher einer war, desto lauter und länger ließ er läuten, bis es bei fürstlichen Leichen zu wahren Läutorgien von Stundendauer kam und überdies noch die Glocken vieler Kirchen zusammenklängen. Beim Tod Ludwigs II. ertönte sechs Wochen lang ein tägliches Trauergeläute im ganzen Land. Drei Aufgaben hatte das Sterbegeläute: Es kündete den Tod, rief zum fürbittenden Gebet und verscheuchte mit magischer Kraft dämonische Einflüsse. Daß ein ausgiebiges und deshalb teures Geläute auch der menschlichen Eitelkeit schmeichelte, hat es mit vielen anderen Sterbebräuchen in Mißkredit gebracht.

Die Beerdigung der Toten war im Judentum ein Pflichtgebot. Im Buch Tobit (Tob 1,17-19; Tob 2,11-7; Tob 12,12-14) wird das Bestatten der Toten als oberste und selbstverständliche Pflicht vorgeschrieben und gilt als das letzte der sieben leiblichen Werke der Barmherzigkeit. Schon Vergil hat in seiner »Aeneis« von Charon, dem Fährmann der Toten, berichtet, der auf seinem Nachen nur die Begrabenen aufnimmt, die unbeerdigt gebliebenen Toten aber unerbittlich fortjagt.⁵⁴⁰ Nach dem Wortlaut des Matthäus-Evangeliums waren es deren Werke sechs an der Zahl. Sie

werden nun aber in den bildlichen Darstellungen der Bruderschaften vom Ende des Mittelalters um ein siebentes erweitert, das den Menschen sehr am Herzen liegen mußte, wenn es denn schon Eingang in den Heiligen Text fand: »mortuus sepellitur«. Die Toten zu bestatten – das hat den gleichen geachteten Grad der Mildtätigkeit wie die Hungrigen zu speisen, die Durstigen zu erquicken, die Frierenden zu kleiden, die Pilger zu beherbergen und die Kranken und Gefangenen zu besuchen. Diese »Liebeswerke«, von der eigentlichen Gesetzeserfüllung zu unterscheiden, sind ein Zeichen der Gottesverehrung, machen das Opfer wertvoll, sichern Gottes Lohn und Segen und verheißen göttliches Erbarmen. Die jüdische Frömmigkeit rechnet Liebestaten zu den Grundpfeilern, »auf denen die Welt beruht« (Abot 1,2). Christus hält sich genau an die strengen Vorschriften des Talmud, wie dieser es für das Verhalten gegenüber der Toten vorschreibt: »Vom Studium der Weisung und der Lesung der Esther-Rolle hat die Lesung der Esther-Rolle den Vorrang, weil die vom Lehrhaus Rabbis sich darauf stützten. Vom Studium der Weisung und einem Toten der Liebespflicht hat der Tote der Liebespflicht den Vorrang, weil gelehrt wird: Man unterbricht das Studium der Weisung, um einen Toten hinauszubringen und um eine Braut zu führen.« Es wird darauf hingewiesen, daß selbst Gott dieser Pflicht nachkam, als er Moses beerdigte. Das Evangelium ist jedoch hinsichtlich der Grablegungsriten sehr zurückhaltend. Jesus selbst äußert sich, als er auf Scharen von Klageweibern trifft, die die Toten zum Klang von Flöten aus der Stadt geleiten, mit den Worten: »Laß die Toten ihre Toten begraben« (Lk 9,60; Mt 8,22). Auch Augustinus vertritt in seiner Schrift »De cura pro mortuis gerenda – Die Sorge für die Toten« die Meinung Jesu: »Proinde ista omnia, id est curatio funeris, conditio sepulturae, pompa exequiarum, magis sunt uiuorum solacia quam subsidia mortuorum.« Der Kirchenvater meint damit nicht, daß wir uns um die Toten nicht kümmern sollen. Er spricht ausdrücklich von der »humanitas sepulturae«, aber sein Augenmerk richtet sich auf die Seele, deren Weiterexistenz nach dem Tode er lehrte. In diesem Sinne unterscheidet sich das christliche Begräbnis von Anfang an von der heidnischen Bestattung. Es ist die Gewißheit der Erlösung: Seit Christus den Tod besiegt hat und aus dem Grabe auferstanden ist, ist der Tod nicht mehr das Ende, nicht mehr Eingang in das Totenreich des Vergessenseins, sondern Tor in das ewige Leben.

Die Fürsorge für die Toten wurde für die Bruderschaften von allen Werken der Barmherzigkeit das vorrangige. Sie kümmerten sich insbesondere um die Sorge für die Verstorbenen als geistliche Fürsprecher für deren Leben im Jenseits, sie kümmerten sich um die Bestattung der Armen und übernahmen auch für sie die Fürsprache, und schließlich übertrugen ihnen die Pfarren immer häufiger die Organisation der Obsequien und vor allem die des Geleits bei den Leichenbegängnissen. So wurden die Bruderschaften sehr rasch zu Institutionen des Todes und blieben das auch für eine sehr lange Zeit.

Die Geschichte des Sterbens beginnt mit der Ankündigung des Todes. Es ist der Akt jenes tradierten Zeremoniells, bei dem sich der Sterbende von geliebten Menschen und Dingen verabschiedet, seine letzten Dinge regelt, um sich in der Gewißheit, sein

Leben geordnet zu verlassen, auf die Reise ins Jenseits zu machen. Im Sagenkreis um König Artus tritt dabei sogar schon in Erscheinung, was später zu einem der Hauptmotive des Testaments werden sollte: Die Wahl des Grabes. Daß der Tod sich ankündigt, dieser die Jahrhunderte überdauernde Glaube hat sich in den volkstümlichen Mentalitäten lange erhalten. Doch wird der derart angekündigte Tod nicht als Seelenheil aufgefaßt, wie es die Jahrhunderte einer christlichen Literatur glaubhaft zu machen suchten, von den Kirchenvätern bis zu den gottesfürchtigen Humanisten: Der gewöhnliche und der ideale Tod des Mittelalters ist kein im spezifischen Sinne christlicher Tod. Seit nämlich der auferstandene Christus über den Tod triumphiert hat, ist der Tod in dieser Welt der wirkliche Tod, und der physische Tod bedeutet den Zugang zum ewigen Leben. Deshalb ist der Christ verpflichtet, sich freudig den Tod zu wünschen, in Erwartung der Wiedergeburt. »*Media vita in morte sumus* – Mitten im Leben sind wir vom Tod umfungen«, schreibt Notker im 9. Jahrhundert, und fügt hinzu: »*Amarae morti ne tradas nos* – Dem bitteren Tod überlaß' und nicht.«⁵⁴¹ Der bittere Tod ist also der Tod in Sünde und nicht der physische Tod des Sünders.

Es galt als ein natürliches Phänomen, daß der Tod sich ankündigte. Der Sterbende, der sein Ende nahen fühlte, konnte seine letzten Verfügungen treffen. Machte sich der Tod nicht bemerkbar, hörte er zwar auf, eine furchtbare, aber doch wohl oder übel erwartete und letztlich doch hingenommene Notwendigkeit zu sein. Er setzte die Ordnung der Welt, an die jedermann glaubte, außer Kraft, absurdes Instrument eines zuweilen als Zorn Gottes sich verkleidenden Zufalls. Deshalb wurde die »*mors repentina*« als schimpflich und beschämend aufgefaßt. Der häßliche und gemeine Tod ist im Mittelalter nicht nur der plötzliche und absurde Tod, sondern auch der heimliche Tod ohne Zeugen oder Zeremonien, der Tod des Reisenden unterwegs, des im Fluß Ertrunkenen, des Unbekannten, dessen Leichnam am Feldrain aufgefunden wird. Auch wenn derjenige noch so schuldlos gewesen war: Sein plötzlicher Tod belastete ihn mit einem Fluch. Diese sehr alte Vorstellung findet sich bereits bei Vergil. Er läßt im erbärmlichsten Winkel der Unterwelt die Unschuldigen hausen, »die man auf falsch' Anklag' dem Tod in die Hände geliefert«; sie teilen das Schicksal der »Schatten weinender Kinder, die an der Schwelle des süßen Lebens verstorben sind, die der Tod der säugenden Brust der Mutter entriß«.⁵⁴²

Das Christentum bemühte sich, den alten Glauben zu bekämpfen, der den plötzlichen Tod mit Ehrlosigkeit brandmarkte. Im 13. Jahrhundert bringt der Liturgist Guilielmus Durandus, Bischof von Mende, diese Verlegenheit zum Ausdruck. Er meint, daß der plötzliche Tod nicht bedeutet, »aus irgendeiner offenkundigen Ursache gestorben zu sein, sondern einzig nach dem unergründlichen Ratschlusse Gottes«.⁵⁴³ Der Tote darf also nicht als Verdammter gelten. Er müsse christlich bestattet werden, quasi »aus Mangel an Beweisen«. »Wo man einen toten Menschen findet, soll man ihn ins Leichentuch hüllen und beisetzen, gerade wegen des Zweifels, in dem man sich über seine Todesursache befindet.« Und weiter: »Der Gerechte ist erlöst, wann

immer er auch das Leben lassen muß.« Und doch hat die Kirche versucht, sich der herrschenden Meinung zu beugen: »Wenn jemand plötzlich stirbt, der eines der üblichen Spiele wie Ball oder Kugel gespielt hat, so kann er auf dem Friedhof bestattet werden, weil er niemand übeltun wollte.« Andere Kirchenrechtler ließen dabei keinen Ermessensspielraum: Wer mit den Zerstreuungen dieser Welt befaßt sei, der solle ohne Gesang von Psalmen und Zeremonien beigesetzt werden. Selbst Opfer von Gewalttaten wurden aufgrund dieser »Nichtigkeit« ihres Todes nicht von einer Schuld freigesprochen, die ihnen die christliche Erdbestattung verweigerte.⁵⁴⁴

Der Sterbende, der sich auf seinen Tod vorbereitete, lag gewöhnlich auf seinem Bett, den Kopf nach Westen, die Füße nach Osten gerichtet, sein Gesicht dem Himmel zugekehrt. Auch für den ins Grab Gebetteten ist für lange Zeit diese Orientierung nach Osten, nach Jerusalem, verbindlich gewesen. Zu Beginn der Beerdigungsriten wurden die Toten zumeist in natürlicher Schlafhaltung, also auf der Seite liegend und Beine und Arme leicht angewinkelt, beigesetzt. Während der frühen Bronzezeit wird diese Sitte beibehalten, doch gelegentlich kommt es dabei zu extremen Arm- und Beinstellungen, die an Fesselung des Toten und damit vielleicht an einen Schutz vor seiner befürchteten Wiederkehr denken läßt. Die Grabachse war meist nord-südlich ausgerichtet. Doch mit dem Einfluß des Christentums kam man zu Beginn der späten Kaiserzeit von dieser Ausrichtung des Grabes ab und bestattete den Leichnam fortan in Grabgruben, deren Längsachse west-östlich orientiert war. Man bettete die Toten derart mit dem Kopf im Westen, daß sie bei der Auferstehung nach Osten blicken würden: »Ex oriente lux.«

So auf dem Sterbelager hergerichtet, förmlich aufgebahrt, kann der Sterbende dem letzten Akt des vorgeschriebenen Rituals Genüge tun. »Sterben mußst du, das ist gewiß«, sagt im mittelalterlichen Totentanz der Tod zum Tagelöhner, und angesichts dieser unausweichlichen Tatsache fügt sich auch der größte Narr, der zuvor noch mit dem Tod zu feilschen versuchte, in sein Schicksal. Deshalb fährt, nach dem Rückblick auf das Leben, der Sterbende des Mittelalters mit der Erfüllung der gebräuchlichen Rituale fort: Man bittet Familie und Gefährten um Verzeihung, nimmt Abschied von ihnen und empfiehlt sie und seine eigene Seele Gott. Diese Anempfehlung der Seele, die sogenannte »commendacio animae«, beruht auf einem sehr alten Gebet des Urchristentums, das die Jahrhunderte überdauert und seinen Namen dem Gesamtkomplex dieser Gebetsform gegeben hat; sie wird seit dem 18. Jahrhundert unter dem Oberbegriff der »Fürbitten« zusammengefaßt.

Es läßt sich früh erkennen, was später zum mittelalterlichen, von der Kirche als Sakrament eingeführten Testament werden sollte: das Glaubensbekenntnis, die Beichte der Sünden, die Bitten um Verzeihung für die Hinterbliebenen, die frommen Verfügungen zu ihren Gunsten, die Empfehlung der eigenen Seele an Gott, die Wahl des Grabes. Er erweckt fast den Eindruck, als ob das Testament die Verfügungen und Gebete schriftlich aufzeichnen und verbindlich machen sollte. Man starb eben öffentlich, der Tod war naher und vertrauter Bestandteil des Lebens. Als das Testament im Alltagsbrauchtum des 12. Jahrhunderts wieder auftaucht, ist es nicht

mehr das, was es in der römischen Antike gewesen war und was es gegen Ende des 18. Jahrhunderts wieder werden sollte: ein Akt des Privatrechts, ausschließlich dazu bestimmt, den Erbgang der Hinterlassenschaften zu regeln.

In erster Linie war es nämlich ein religiöser Akt, den die Kirche selbst den völlig Mittellosen abforderte: Wer ohne Testament starb, konnte im Prinzip weder in der Kirche noch auf dem Friedhof beigesetzt werden. Niederschrift und Aufbewahrung des Testaments oblag ebenso dem Pfarrer wie dem Notar. Wenn der Notar schließlich auch im 16. Jahrhundert alle Testamentsangelegenheiten für sich allein reklamieren konnte, so fallen sie für lange Zeit doch in den Zuständigkeitsbereich der Kirche. Der Gläubige bekennt gegen Ende seines Lebens seinen Glauben, gesteht seine Sünden ein und sühnt sie durch einen öffentlichen, schriftlich niedergelegten Akt. Die Kirche ihrerseits kontrolliert, durch das Testament verpflichtet, das Versöhnungswerk des Sünders und erhebt auf seine Hinterlassenschaft einen Zehnten, der zugleich ihr materielles Vermögen und ihren geistlichen Schatz mehrt. Deshalb besteht das Testament, wenigstens bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, aus zwei gleichermaßen wichtigen Teilen, den »causae piae« einerseits und den Verlautbarungen zur Aufteilung der Erbschaft andererseits. Es folgt zunächst das Glaubensbekenntnis, dann die Wiedergutmachung der unrechtmäßigen Handlungen und die Vergebung anderer Schuldiger. Daran schließen sich die Wahl der Grabstelle und die Anordnungen und Wünsche zum Geleit, zur Fackel- und Kerzenbeleuchtung und zur Gottesdienstordnung, mildtätige Stiftungen, Almosenverteilungen und die Verfügungen hinsichtlich der Grabinschrift und des Bildnisses. An dieser Stelle wurden die frommen Legate eingefügt, die dem Testament vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert seine tiefe Bedeutung gaben. Das Testament war also das religiöse und gleichsam sakrale Mittel, sich die »aeternalia« zu erwirken, ohne gänzlich auf die »temporalia« verzichten zu müssen, die Reichtümer mit dem persönlichen Heilswerk zu verbinden, ein Vertrag mit doppelter Zweckbestimmung also. Es ist eine Art Versicherung, die der Mensch mit Gott durch Vermittlung der Kirche schließt. Vom Vollzug dieses religiösen Aktes des Testamentes hängt das Seelenheil des Verstorbenen ab. Es ist sogar eine Vorbereitungsübung auf den Tod, in einer Epoche, in der die neue Seelsorge der Gegenreformation darauf hinarbeitet, daß der Mensch nicht seine Todesstunde abwartet, um sich zur Einkehr bereit zu finden, sondern sich lebenslang auf den Tod vorbereitet.

In diesem Zusammenhang legte man auch fest, was einem als Beigabe mit in das Grab gegeben werden sollte. Die Geschichte der Grabbeigaben geht zurück bis in die früheste Menschheitsgeschichte. Bereits in der Jungsteinzeit (ca. 4500/3500 – 1800/1700 v. Chr.) finden sich Friedhöfe, in denen man die Toten in Einzelgräbern und ausgestattet für das Jenseits zur Ruhe gebettet hat. Bei den Gaben handelte es sich um Gegenstände unterschiedlichster Art und Bedeutung: Es waren dem Verstorbenen persönlich wichtige Dinge oder auch Zeichen seiner Würde, Macht und Herrschaft. Andere Grabbeigaben hatten symbolhaften Charakter und waren Ausdruck eines überzeugten Jenseitsglaubens: Äxte und Messer, Gewehre, Be-

stecke, Kleidung, Schmuck und Tauschmittel, selbst Speisen, kurz: alles, was der Verstorbene auf seiner Reise ins Jenseits gebrauchen konnte, um dort unversehrt anzukommen und sein jenseitiges Leben bestmöglich ausgerüstet beginnen zu können. Doch auch der Weg dorthin mußte gewährleistet werden. In Ägypten war das Schiff das bequemste Verkehrsmittel, und so mußte auch der Tote mit einem solchen ausgestattet werden, da er auf seinem Weg ins Jenseits Wasserläufe und Seen zu passieren hatte. König Horus, der 2500 v. Chr. gestorben ist, wurde mit den acht großen Schiffen beigesetzt, die zur Überführung des Leichnams gedient hatten. Den Verstorbenen, denen ein solcher Luxus nicht gegönnt werden konnte, legte man neben den sonst üblichen Mitgaben kleine Schiffchen in plastischen Modellen, später im Relief oder gemalt, mit ins Grab. So läßt Aischylos die Leichen von Eteokles und Polynikes auf schwarzbeflaggtem Schiff durch den Acheron zu dem finsternen Eiland führen. Auch der Glaube, daß es einen Führer in die Unterwelt gebe, der den Toten dorthin geleite und für seinen Dienst entlohnt werden müsse, hat zu einer Reihe ganz besonderer Grabbeigaben geführt. Der Lohn bestand mitunter in einem Körperteil des Toten, weshalb man ihm hölzerne Hände und Füße in den Sarg legte, um mit diesen bezahlen zu können.⁵⁴⁵ In späterer Zeit hat man solche Obuli durch Münzen ersetzt, die dem Toten, damit sie nicht verlorengingen, häufig in den Mund gelegt wurden.⁵⁴⁶

Zudem wurden die Toten beiderlei Geschlechts offenbar im Festtagsgewand in den Sarg gelegt, wie Gürtelschließen, Spangen, Zierrat und ähnliches beweisen. Die Grabbeigaben hatten standesgemäß zu sein, so daß der Umfang der mitgegebenen Gegenstände mit der gesellschaftlichen Bedeutung des Toten stieg und fiel. So begrub man große Kriegsherren sogar samt ihrem Lieblingspferd. Diese Sitte wurde seitdem – wenn auch mit wechselnder Gewichtung der einzelnen Beigabekategorien – bis zur späten Merowingerzeit (um 700 n. Chr.) allgemein beibehalten. Einem ständigen Wechsel unterworfen war dabei die Behandlung des Leichnams, die sicherlich die sich wandelnden religiösen Vorstellungen zum Ausdruck bringt. Die sich immer weiter differenzierende Sozialstruktur der Bevölkerung zeigt sich nicht zuletzt in der recht unterschiedlichen Ausstattung der Gräber mit Beigaben und natürlich auch in der Größe der einzelnen Grabhügel. Beigaben eindeutig christlichen Charakters treten erst seit dem 7. Jahrhundert auf, und auch da nur spärlich. So tragen einzelne Schmuckstücke, wie Ohrringe, Fibeln oder Riemenzungen, christliche Symbole oder Bildmotive. Am eindeutigsten sind natürlich Metallkreuze. Goldblattkreuze wurden eigens für das Grab hergestellt und dem Toten auf das Gesicht gelegt.

Der Tod war ein Übergang, ein »inter-itus«, kein Ende. Im Toten sah man einen Menschen mit den Bedürfnissen und den Rechten eines Lebenden. Aus diesem Grund sah man im Grabraub ein besonders niederträchtiges Verbrechen, das einer öffentlichen Bestrafung bedurfte. Es entwickelte sich ein eigenes Leichenrecht. Im ältesten deutschen Rechtsdenkmal, der »Lex Salica«, wurde festgesetzt, daß die Beraubung eines Schlafenden und eines unbestatteten Toten gleichermaßen mit

hundert Schillingen zu büßen sei. Nach der »Lex Ribuaria« wurde der Grabräuber friedlos und hatte die Grabplünderung ebenso zu büßen wie die Tötung eines Freien. Das bekannteste Rechtsbuch des Mittelalters, der um 1230 entstandene »Sachsenspiegel«, bestimmte in Abschnitt II 13 § 4, daß außer Mördern auch jene auf dem Rad enden sollten, die Friedhöfe beraubt hatten. Im 1400 entstandenen »Berliner Stadtbuch« wurden Leichenberaubung und Leichenschändung zu den vier schweren Delikten gerechnet, die mit Leib, Ehre und Gut zu sühnen waren. Dennoch stieg der Anteil der beigabelosen Gräber im Laufe des 7. Jahrhunderts in auffälliger Weise an. Dies hängt nicht zuletzt mit der Entstehung der ersten christlichen Kirchen – abgesehen von der Spätantike – zusammen. Noch vor Mitte des 8. Jahrhunderts wurde die Bestattung auf dem christlichen Friedhof obligatorisch. Die Sitte der Grabbeigaben wurde zu dieser Zeit im allgemeinen kaum mehr ausgeübt, denn für ihren Gegenwert stiftete man der Kirche, die dafür für das Seelenheil der Verstorbenen betete.⁵⁴⁷

Seit dem 14. Jahrhundert gehören Paternosterschnüre und Rosenkränze zu den gebräuchlichsten Grabbeigaben. Sie sind Schutz und Glaubensausweis ihrer Besitzer und können durch weitere Devotionalien, wie Skapuliere, Medaillen, Wachsstöcke und Heiligenbildchen, ergänzt werden. Auch das Sterbekreuz wird dem Toten belassen. Die Grabbeigaben sind ein lang tradiertes Begräbnisritual. Während mit zunehmender Christianisierung allmählich die Vorstellung vom »lebenden Leichnam« vom Glauben an die Auferstehung der unsterblichen Seele ersetzt wurde, änderten sich auch die mitgegebenen Gegenstände. Anstatt den Leichnam mit Naturalgütern zu versehen, sorgte man sich nun mehr um das Wohlergehen der Seele, die gereinigt vor das Gericht des Herrn treten müsse. Im Laufe der Zeit wurden diese Grabbeigaben dann immer individueller, so daß die vier Burschen im »Mond« eben ihre als Eigentum betrachteten Mondviertel mit in ihr Grab zu nehmen verfügen konnten.

Die Leute geleiten die Leichen der vier Burschen im »Mond« zu ihrer letzten Ruhestätte in die Gruft. Man darf annehmen, daß der Leichenzug sich in stiller Trauer zur Stätte der Grablegung bewegt, denn als die Leute nach der Beisetzung wieder aus der Gruft emporsteigen, geschieht dies ebenso ruhig. Unter leichtem Kopfschütteln angesichts der unfaßbaren Ereignisse ziehen sich die Leute in ihre Häuser zurück.

Wenn auch die Trauerbekundungen und das letzte Lebewohl im Sinne des Trauergeleits nicht direkt religiöser Bestandteil des Leichenbegängnisses ist, so läßt die Kirche sie doch gelten. Doch das war nicht immer so. In früheren Zeiten war ein solcher Trauerzug geprägt von den sogenannten Klageweibern. Die Kirchenväter widersetzten sich den traditionellen Totenklagen. So zeigte sich der Heilige Johannes Chrysostomos äußerst ungehalten angesichts der Christen, »die Frauen, heidnische Frauen, als Klageweiber mieteten, um die Trauer nachdrücklicher zu bekunden und das Feuer des Schmerzes zu schüren, ohne des Heiligen Paulus zu gedenken [...]«⁵⁴⁸ Er geht sogar so weit, diejenigen, die sich professioneller Klageweiber bedienten, mit der Exkommunikation zu bedrohen. Man verurteilte an dieser Praxis weniger den

kommerziellen Zug als vielmehr den Überschwang, der darin zum Ausdruck kam, weil man anderen die Last des Schmerzes aufbürdete, den man zwar persönlich nicht intensiv genug auf sich einwirken ließ, der aber trotzdem um jeden Preis, glanzvoll und heftig, nach außen dargetan werden sollte. Trauer hatte nach landläufiger Meinung grundsätzlich nicht maßlos sein. Auch die kanonischen Richtlinien des Patriarchen von Alexandria belegen diese Absicht: »Die, denen Trauer beschieden ist, sollen sich in der Kirche, im Kloster, zu Hause aufhalten, still, ruhig und würdig, wie es denen ansteht, die an die Wahrheit der Auferstehung glauben.«⁵⁴⁹ Zu Anfang und für lange Zeit verdammt die Kirche also die *planctus*-Rituale in dem Maße, wie sie dem Wunsch der Hinterbliebenen entsprachen, den Toten zu beschwichtigen. Ziel der Trauerbekundung ist es, das Leid der Hinterbliebenen zu lindern. Im Umkreis der Toten bleibt also kein Raum mehr für die großen Wehklagen, Freunde und Familie sind verstummt. Die Hauptrollen übernehmen jetzt die Priester, namentlich die Bettelmönche oder die mönchsähnlichen Laien mit religiösen Funktionen, wie der Dritte Orden oder die Bruderschaften. Sie werden zu den »Verwaltern des Todes«. Von seinem letzten Seufzer an gehört der Tote weder seinen Standesgenossen oder Gefährten noch seiner Familie, sondern der Kirche. Die Lesung der Totenmesse ist an die Stelle der alten Wehklagen getreten. Die Totenwache ist zur kirchlichen Zeremonie geworden, die im Hause des Verstorbenen beginnt und sich zuweilen in der Kirche fortsetzt, mit den Stundengebeten für die Toten und den Gebeten zur Empfehlung der Seele.

Nach der Totenwache beginnt eine Zeremonie, der in der Symbolik des Leichenbegängnisses beträchtliche Bedeutung zuwächst: das Geleit. Im Hochmittelalter – und mehr noch nach der Gründung der Bettelorden – hat sich diese Zeremonie ihrem Wesen nach sehr verändert.

Während früher der Leichnam von Familie und Freunden zur Stelle der Grablegung geleitet wurde, wird nun aus der Weggemeinschaft eine feierliche geistliche Prozession. Die neuen Offizianten nehmen das Geschehen nun ganz für sich in Anspruch. In erster Linie sind dies die Priester und die Mönche, die häufig den Leichnam tragen; es sind Priester der Pfarrgemeinde, arme »Hilfspriester« und Bettelmönche aus den vier Bettelorden, den Gemeinschaften der Karmeliter, der Augustiner, der Kapuziner und der Franziskaner, deren Gegenwart bei allen städtischen Leichenbegängnissen gleichsam obligatorisch wird. Sie werden von einer je nach Reichtum und Großzügigkeit des Verstorbenen variierenden Zahl von Armen und Kindern aus den Spitälern und von Findelkindern begleitet. Man kleidet sie in ein Trauergewand, das der ärmellosen Mönchskutte der südländischen Büsser ähnelt, deren Kapuze das Gesicht verhüllt. Sie tragen Kerzen und Fackeln und erhalten außer dem Trauergewand als Lohn für ihre Anwesenheit ein Almosen. Die Priester aber haben sich das – gutbezahlte – Monopol als Leichenträger gesichert. Die feierliche Prozession des Totengeleits ist vom 13. Jahrhundert an zum Symbol des Todes und des Leichenbegängnisses überhaupt geworden; religiöse Würde oder der Gesang von Psalmen sind an die Stelle der Wehklagen des alten Trauerüberschwangs getreten.

Die Ordnung und Gliederung des Trauerzuges konnte der Sterbende in seinem Testament selbst bestimmen. Die Bedeutung der Aufstellung des Totengeleits bleibt bis in das 16. und 17. Jahrhundert hinein erhalten. Die Einbeziehung der Armen in sein Leichenbegängnis ist das letzte barmherzige Werk des Verstorbenen. Eine regelrechte Klerikalisation des Todes ist eingetreten, in deren Folge der Tod für ein halbes Jahrtausend im wesentlichen Anlaß für Messen geworden ist. Zur gleichen Zeit – und zwar seit dem 14. Jahrhundert – bilden sich dann die Vereinigungen von Laien mit dem Ziel der Unterstützung von Mönchen und Priestern. Erst gegen Ende des 17. und vor allem im 18. Jahrhundert wird der Hinweis auf die Einfachheit beim Leichenbegängnis in den Testamenten ausdrücklich verankert.

Die gleich Särgen geschlossenen Bahren mit den »armen Leichen« der vier Burschen werden im »Mond« von den Leuten in eine Gruft gebracht und dort aufgestellt. Die Gruft besteht aus Gängen und Gewölben, die sich weit nach hinten verlieren. Überall sind Grabplatten und Sargnischen zu sehen.

Ungefähr zur gleichen Zeit, in der Trauer und Totengeleit zu kirchlichen Zeremonien werden, die von Mitgliedern des Klerus organisiert und geleitet werden, geht ein tiefgreifender Wandel der Einstellung des Menschen zum Tode vor sich: Der Leichnam, ehemals ein vertrauter und bildlicher Ausdruck des Schlafes, wird – und zwar für Jahrhunderte – den Blicken entzogen und in einem Schrein verhüllt. Das Phänomen des Verbergens des Leichnams bedeutet ein einschneidendes kulturelles Ereignis.

Während des Hochmittelalters wurde der Leichnam nach dem Eintritt des Todes, nach den Trauerbekundungen und den Wehklagen der Angehörigen entweder in kostbares Linnen, Goldstoff, starkfarbige Gewebe oder einfach in ein Leichentuch gehüllt, die Leinwand des Totenhemdes. Dann wurde der so verhüllte Leichnam auf eine Bahre gebettet, einige Zeit vor der Haustür aufgebahrt und schließlich zur eigentlichen Grabstelle überführt. Die Bahre senkte man in den noch offenen Sarkophag. Die Priester stimmten ein erneutes »Libera« mit Weihrauchopfern und Aussprengung von Weihwasser an, die letzte Absolution. So blieben der Leichnam und das Antlitz des Toten bis zur endgültigen Schließung des Sarkophages sichtbar; im Grabe und auf der Bahre waren sie der stillen Betrachtung ebenso zugänglich wie auf dem Totenbett zur Zeit des Hinscheidens. – Bei einer anderen Begräbnisvariante ruht die Holzbahre nicht in der offenen Sarkophagwanne, sondern auf dem umgestülpten Deckel, dessen Verzierungen die gewölbte Seite in horizontaler Position über der Wanne halten. Die traditionelle Zeremonie der Grablegung führte dazu, den Leichnam aufzurichten und ihn, immer frei sichtbar, auf einem Gerüst aufzubahren: eine dramatische Inszenierung des Todes, die sich mit dem Katafalk entwickelt, aber immer noch mit der freien Zugänglichkeit des Leichnams.⁵⁵⁰

Vom 13. Jahrhundert an aber beginnt die lateinische Christenheit, das Antlitz des Toten zu verhüllen. Kurz nach dem Todeseintritt und häufig sogar noch am Ort des Dahinscheidens wird der Leichnam von Kopf bis Fuß in ein Leichentuch vernäht und in einem Holzschrein oder Sarg verborgen. Die Bettung in einen Sarg, ab dem 13.

Jahrhundert in der Mehrheit schon aus Holz gefertigt, fand im 14. Jahrhundert im eigenen Heim statt. Die Ärmsten wurden in einem Gemeinschaftssarg, der lediglich für den Transport bestimmt war, zum Friedhof überführt. Die Totengräber hoben den Leichnam heraus, verscharrten ihn und richteten den Sarg für die erneute Benutzung her. Das verstohlene Beiseiteschaffen und die Verhüllung des Leichnams brachte aber nicht das Bedürfnis nach Anonymität zum Ausdruck. Beweis dafür sind die Statuen der Toten aus Wachs oder Holz, die man auf dem Sarg mitführte und bei großen Herren, geistlichen wie weltlichen, zudem auf einem Prunkbett zur Schau stellte. Diese Repräsentanten der Toten wurden im Laufe der Zeit zu Totenmasken. Die Weigerung, den Leichnam zu betrachten, war nicht Ablehnung der physischen Individualität, sondern Ausdruck des Widerstrebens angesichts des fleischlichen Todes.

In der Hochblüte dieser Entwicklung wurde der Sarg selbst zum Gegenstand desselben Abscheus wie der tote Körper. Er wurde seinerseits verhüllt und nahezu unkenntlich gemacht. Das Bahrtuch fertigte man zu Beginn aus kostbaren Stoffen, vom Testamentslasser dazu bestimmt, als Stoff für das Meßgewand der Priester Verwendung zu finden. In der Folge wurde es dann zur schwarzen, oft mit makabren Motiven bestickten Hülle, die das Wappen des Verstorbenen oder seiner Bruderschaft oder gar seine Initialen tragen konnte. Während des Hochmittelalters verbreitete sich dann der Brauch, den Leichnam für einen Gottesdienst in der Kirche aufzubahren. In diesem Falle genügte das Bahrtuch alleine nicht mehr, der Sarg verschwand unter einem Gerüst, dem Katafalk. Der immer monumentale Aspekt des Katafalks blieb über die Jahrhunderte hinweg erhalten. Von Kerzen und Fackeln erleuchtet, mit bestickten Stoffen drapiert, krönte er förmlich den Sarg. Im 17. Jahrhundert machen die Jesuiten, die großen Regisseure des Barockzeitalters, fast eine Operninszenierung daraus, bis schließlich das sogenannte »Castrum doloris« entstand.⁵⁵¹

Das 13. und 14. Jahrhundert leiteten also einen Wandel der Bestattungsbräuche ein. Das immer theatralischere Dekor bei den Begräbnissen hat aber die Präsenz des Toten nicht gänzlich verdrängt. Sie war vonnöten, weil sie zur Bekehrung der Lebenden unverzichtbar war.

Die Beisetzung in einer Gruft, wie Carl Orff sie im »Mond« als letzte Ruhestätte für die vier Burschen beschreibt, war in der Geschichte des Todes im Abendland nicht von Anfang an gebräuchlich. Und obwohl sich bestimmte Bestattungsbräuche in der gesamten lateinischen Christenheit ausbreiteten und für gut ein Jahrtausend so gut wie unverändert fortbestanden, haben die Sepulkral sitten im Laufe der Zeit eine Änderung an Bedeutung und Ausprägung erfahren. Sie sind charakterisiert durch die Zusammenpferchung der Leichname in verhältnismäßig kleinen Räumen, insbesondere in den Kirchen, die die Funktion von Friedhöfen übernahmen, neben den eigentlichen Friedhöfen unter freiem Himmel, durch die beständige Umschichtung der Gebeine und ihre Aushebung und Überführung in die Beinhäuser und schließlich durch die alltägliche Präsenz der Lebenden inmitten der Toten.

Die Einstellung zum Tod, welche eine naive und spontane Fügung ins Schicksal

und in den Willen der Natur zum Ausdruck brachte, überdauerte viele Jahrhunderte nahezu unverändert. Sie spiegelt sich auch in der Einstellung zu den Toten wider. Sie ist für eine sehr genau eingrenzbar Perioden bezeichnend: Sie tritt im 5. Jahrhundert n. Chr. in Erscheinung und vergeht mit dem Ende des 18. Jahrhunderts. Die Annäherung von Lebenden und Toten änderte sich mit dem Eindringen der Friedhöfe in die Städte und Dörfer. Trotz ihrer Vertrautheit mit dem Tod scheuten die Leute die allzu enge Nachbarschaft mit den Toten. Sie verehrten die Grabstätten, wohl auch deshalb, weil sie die Wiederkehr der Verstorbenen fürchteten und man die Bestatteten und Eingäscherten als unrein empfand. Die Ruhestätte der einen mußte von dem Lebensbereich der anderen getrennt sein. So schrieben zum Beispiel das Zwölf Tafelgesetz und der theodosianische Codex vor, daß jeder Leichnam außerhalb der Städte zu beerdigen sei, damit die Stadt nicht vom Tod verunreinigt werde. Deshalb lagen die Friedhöfe des Altertums außerhalb der Städte. Die Christen haben sich anfangs den Bräuchen ihrer Zeit angepaßt und die geläufige Einstellung zu den Toten geteilt. Doch schon bald versiegte dieses Wiederstreben gegen die Nähe der Toten. Künftig – und bis ins 18. Jahrhundert hinein – flößen die Toten den Lebenden keine Angst mehr ein. Der Wandel ist bemerkenswert.

Der Glaube an die Auferstehung des Fleisches lenkt den Umgang mit den Toten beharrlich in eine neue Richtung. Die asketische Verachtung des lebenden wie des toten Körpers, wie sie von einigen Klostermönchen zur Schau getragen wurde, verbreitete sich jedoch nicht in der gesamten christlichen Bevölkerung des Abendlandes.

Dieses Abendland neigte vielmehr dazu, das Dogma von der Auferstehung des Fleisches mit dem traditionellen Grabkult zu versöhnen. Die volkstümliche christliche Eschatologie setzte ein mit der Anpassung an die alten tellurischen Glaubensvorstellungen. So waren die Christen überzeugt, daß am Jüngsten Tag nur die auferstehen würden, die ein angemessenes und unversehrtes Grab erhalten hatten. Tertullian zufolge verfügten allein die Märtyrer, vermöge ihres Blutopfers, über den einzigen Schlüssel zum Paradies, der ihnen sofort ihren Platz im Himmel sicherte. Nicht umsonst begrub man die Toten gerne in der Nähe der Märtyrergräber. So haben sie andere Grabstätten förmlich angezogen, und da die Märtyrergräber im allgemeinen in den Gemeinschaftsnekropolen außerhalb der Städte beigesetzt wurde, verdankt das Christentum den heidnischen Grabfeldern seine ältesten und am meisten verehrten Weihestätten. Die Anathema-Formeln bedrohten den Verdammten mit der ungeheuerlichsten Bestrafung – sie enthielten ihm die Auferstehung vor, bannten ihn für alle Zeiten ins Nichts des ewigen Schlafes. Die volkstümlichen Glaubensinhalte aber waren durchdrungen von der Vorstellung, daß die Toten, die den Tag des Gerichts, wie die schlafenden Epheser, erwarteten, dazu der Unversehrtheit des Grabes bedürften. Eine Schändung oder gar eine Beraubung des Grabes setzte die Erweckung eines Verstorbenen am Jüngsten Tag und damit auch sein ewiges Leben aufs Spiel. Obwohl die geistlichen Autoren beteuerten, daß die Macht Gottes so weit reiche, auch die verwesenen Leiber wiederzubeleben, gelang

es ihnen nicht, die Volksmeinung für sich zu gewinnen. Sie unterschied eben nicht zwischen Seele und Körper. Seit Gottes Sohn den Tod selbst nicht nur geheiligt, sondern auch aufgehoben hat, sowohl in seiner Person als auch in seinen Gliedern, sowohl um seiner Auferstehung willen als auch durch die Hoffnung, die er einflößt, indem er unsere sterblichen Leiber seinen belebenden Geist einsenkt, der die Quelle der Unsterblichkeit ist, sind die Gräber derer, die für ihn gestorben sind, als Schoß des Lebens und der Heiligkeit aufgefaßt worden. So hat man sie auch in die Kirchen überführt oder Basiliken errichtet, um ihre Leiber zu bergen.

Im Laufe der Zeit fielen die Nekropolen mit den an der Peripherie gelegenen Kirchen zusammen. Die Kirchen und Basiliken wurden immer größer, um die Pilgerströme aufnehmen zu können. Später zog die Gegenwart der Reliquien nicht nur vorbeiziehende Pilger an, sondern auch der Mensch machte sich nun frühzeitig auf die Suche nach seiner letzten Bleibe. Die Basilika wurde zum Kern des neuen Friedhofs in der Nähe der Heiligen. Die den Pilgern vorbehaltenen Friedhofsbasilika, von Toten umgeben und geradezu überschwemmt, wurde von einer weltlichen Gemeinschaft oder von Ordensgeistlichen verwaltet. Die Entwicklung neuer Stadtviertel im Umkreis der Friedhofsbasilika bedeutete eine große Veränderung: Die Toten, die sich mit den Lebenden der armen Vorstadtviertel vermischt hatte, fügten sich ins historische Herz der Städte ein. Künftig gab es nirgendwo mehr Kirchen, die nicht auch als Gräber dienten und die nicht mit einem Friedhof verbunden waren. Die osmotische Verbindung von Kirche und Friedhof war besiegelt. Die Grabstätte des Großgrundbesitzers wird zum »locus publicus et ecclesiasticus« und das Familiengrabmal zur Land- oder Pfarrkirche, manchmal sogar zur Stiftskirche oder zur Abtei.

Allein die Verdammten und Exkommunizierten wurden auf dem freien Feld, dem späteren »Schindanger«, beigesetzt. Im Prinzip konnten die Leichen von Straftätern durchaus in geweihter Erde beigesetzt werden; die Kirche erlaubte es, weil Gott sein Verdammungsurteil nicht zweimal aussprach: Der Verurteilte hatte bereits bezahlt. Aber diese Empfehlung blieb bis zur Epoche der Bettelmönche und der Bruderschaften rein theoretisch. Der Mensch des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit ließ nicht zu, daß der Lauf der Gerechtigkeit und ihre Ausübung vor dem Tode haltmachten. War der Betreffende Opfer einer Hinrichtung, ließ man ihn vermodern oder verbrennen, um seine Asche in alle Himmelsrichtungen zu zerstreuen. Die Kirche konnte aber auch demjenigen die Aufnahme in ihren Schoß verweigern, der ihrer Meinung nach in keinem guten Einvernehmen zu ihr gestanden habe: Er war ohne Testament oder exkommuniziert gestorben. Wenn möglich, übernahm die Familie des auf diese Weise Ausgeschlossenen an seiner Stelle die Verpflichtungen, um ihm eines Tages die Rückkehr in die geweihte Erde zu ermöglichen.

Die Konzilien haben über Jahrhunderte hinweg nicht aufgehört, zwischen der Kirche und dem geweihten Umkreis der Kirche genau zu unterscheiden. Während sie den Gläubigen die Verpflichtung auferlegten, ihre Beisetzungen neben der Kirche vorzunehmen, ließen sie gleichzeitig nicht davon ab, das Verbot der Grablegung im Kircheninneren zu wiederholen, vorbehaltlich einiger Ausnahmen zugunsten von

Priestern, Bischöfen, Mönchen und manchen privilegierten Laien – Ausnahmen, die alsbald zur Regel wurden. Die Kirchen waren im Laufe der Zeit zu ausgesprochenen Nekropolen geworden. Nach der langen Phase des Mittelalters haben die Konzilien der Gegenreformation versucht, ihrerseits auf den zur Gewohnheit gewordenen Brauch einzuwirken: Sie führten Klage darüber, wie skandalös es sei, daß die Bestattung in der Kirche nur mehr das Privileg von Geburt, Reichtum und Macht sei und nicht mehr von Verdienst und Frömmigkeit. Allzu viele strebten nach diesem Privileg. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hat man nicht aufgehört, in den Kirchen Beisetzungen vorzunehmen; sie waren geradezu mit Grabplatten gepflastert. Die vom christlichen Altertum bis ins 18. Jahrhundert konstante Praxis war also die Bestattung in den Kirchen, und es verwundert nicht, daß die alten Friedhöfe äußerlich ganz und gar Klöstern ähnelten. Im 12. Jahrhundert beginnen diese Friedhöfe weitläufiger zu werden, aber immer den Kirchen und dem Zentrum der kirchlichen Einfriedung benachbart. Der Friedhof wurde im Verein mit der Kirche Brennpunkt des sozialen Lebens. Erst ab dem 17. Jahrhundert wird er zum ausschließlich den Toten vorbehaltenen Raum.

Im 18. Jahrhundert bricht das Bedürfnis auf, die Angehörigen einer Familie in ein und derselben Kapelle beizusetzen. Ursprünglich lag die Vorstellung fern, die kultische Bestimmung der Kapelle auch auf die Grablegung zu beziehen; die Stifter nahmen jedoch die Gewohnheit an, sich zugleich mit der Einhandlung von Gottesdiensten, der Verfügung über den Ort der Grablegung und der Erlaubnis, dort Grabplatten und Epitaphien errichten zu lassen, auch das Recht der Bestattung in der Kapelle auszubedingen, also nicht mehr auf dem Friedhof unter freiem Himmel beigesetzt zu werden, sondern in einer gewölbten Gruft. Die großen Adels- und Fürstenhäuser waren zweifellos die ersten, die den traditionellen Ort der Grablegung »ad sanctos« aufgaben. Diese »Privatisierung« hat sicherlich auch die Entstehung der Schloßkapellen beeinflußt. Die ersten Grüfte sind also von den Stiftern der Kapellen angelegt worden, und zwar jeweils im räumlichen Ausmaß der betreffenden Kapelle. Die Toten haben so ihren gesonderten Raum zugesprochen bekommen, eine gewölbte Gruft, die, nach bündigem Versprechen, ihre immerwährende Ruhestätte sein soll und fortan von den traditionellen Umbettungen in den Beinhäusern ausgenommen blieb. Schließlich ist dieser den Toten vorbehaltene Raum der unterirdische Bereich des Raumes der Lebenden, der Kapelle, in der sie sich zur Teilnahme am Gottesdienst versammeln.

Das 17. und 18. Jahrhundert haben damit ein anderes Bild des Todes beigesteuert, die unterirdische Gruft: Es ist ein großer geschlossener Raum, der nicht, wie die Hölle, eine andere Welt ist; er gehört zur Erde, ist aber des Lichtes beraubt, ein schauriger Ort eben. Als »Nacht der Erde«, als »Schatten der Welt«, ist sie – im Gegensatz zu dem mehrfach verklärt abgebildeten Gottesacker – häufig in Kunst und Literatur dargestellt worden. Sie ist, zusammen mit dem Friedhof, zum repräsentativen Bild des Todes geworden, vor allem im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. Fortschrittliche Ideen trugen zu der Auffassung bei, daß der Gottesacker ein schöner und

vorzeigbarer Ort sein solle. Aus der älteren, bereits bei Luther nachlesbaren Ansicht, daß der Gottesacker gepflegt sein müsse, um Würde auszustrahlen und zur Andacht zu führen, war inzwischen eine mehr von äußeren und individuellen Bedürfnissen geprägte Auffassung hervorgegangen, die die Stimmungswerte in der Begegnung der Lebenden mit den Toten in den Vordergrund stellte.

Überhaupt war im Zuge der Aufklärung eine neue Einstellung zum Tod entstanden. Man versuchte, das Bedrohliche des Todes und die Todesfurcht dadurch abzuschwächen, daß man ihn als ein ebenso natürliches Ereignis wie das Leben ansah. In Diderots und d'Alemberts »Encyclopédie« von 1765 heißt es: »Die Menschen fürchten sich vor dem Tode wie die Kinder sich vor der Dunkelheit fürchten und nur deswegen, weil man ihre Phantasie mit ebenso eitlen wie schrecklichen Gespenstern angefüllt hat.« Lessing brach endgültig mit dem barocken Todesbild und meinte in seiner berühmten Abhandlung »Wie die Alten den Tod gebildet« von 1766: »Tot sein hat nichts Schreckliches.« Goethe verglich Lessings Vorstoß mit einem »Lichtstrahl«, »den der vortrefflichste Denker durch düstre Wolken« auf die Menschheit herabgeleitet habe. Sein »Laokoon« habe das so lange mißverständliche »Ut pictura poesis« mit einermal beseitigt; nun glaube man sich »mit einigem Mitleid auf das sonst so herrliche sechzehnte Jahrhundert herabzublicken zu dürfen, wo man in deutschen Bildwerken und Gedichten das Leben nur unter der Form eines schellenbehängenen Narren, den Tod unter der Uniform eines klappernden Gerippes sowie die notwendigen und zufälligen Übel der Welt unter dem Bilde des fratzenhaften Teufels zu vergegenwärtigen wußte.« Am meisten aber, so Goethe, entzücke die »Schönheit jenes Gedankens«, daß die Alten den Tod als den Bruder des Schlafes anerkannt und beide zum Verwechseln gleich gebildet hätten. Der »Triumph des Schönen« könne nun endlich »höchlich gefeiert« und das »Häßliche jeder Art, da es doch einmal aus der Welt nicht zu vertreiben« sei, »im Reich der Kunst nur in den niedrigen Kreis des Lächerlichen« verwiesen werden.⁵⁵² Mit den schönen Todesbildern, die allesamt Bilder der Aufklärung waren, entfernte man sich auch zunehmend vom katholischen Todesideal, denn während die einen auf den Tag ihrer Auferstehung warten, verkünden die neuen Bilder nach dem Tod den unmittelbaren Eingang in den Himmel »aus Gnade«. Als 1773 der Jesuitenorden aufgehoben wurde, endete mit ihm der Barock als konfessionelles Zeitalter. Es entstand ein oft eher säkular anmutendes Christentum.

Die Obsession der Romantik für den Tod erklärt sich aus dem christlichen Ordnungsgefüge. Schon in Psalm 89 heißt es, daß das Leben des Menschen auf den Tod hin angelegt sei. Er gebe dem Leben Sinn, vom Tod her komme Ordnung in das Schicksal, er bestimme die Dauer des Lebens und gebe ihm sein Maß. Die Erfahrung des Todes wird der gläubigen Gewißheit der Ewigkeit gegenübergestellt, christliche Lebens- und Todesanschauung und Naturfrömmigkeit sind identisch. Auf die Frage nach seiner Passion für die Vergänglichkeit des Lebens antwortete Caspar David Friedrich einmal mit einem Gedicht: »Warum, die Frag ist oft zu mir ergangen, / Wählst du zum Gegenstand der Malerei / So oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab?

/ Um ewig einst zu leben, / Muß man sich oft dem Tod ergeben.«

2.2.3. Das Stören der Totenruhe

»Im Gruftgewölbe der Toten sind die vier Truhen mit den Burschen aufgestellt. Einer nach dem anderen erwacht und entsteigt seinem Sarg. Sie finden und erkennen sich, freuen sich, daß jeder seinen Mondteil mitgebracht hat. Sie leimen die Teile zusammen und leuchten die Umgebung ab. Man sieht Gänge und Gewölbe, die sich weit nach hinten verlieren. Überall sind Grabplatten und Sargnischen. – Nachdem die Burschen die Mondlampe an einem geeigneten Platz an der Decke des Gewölbes aufgehängt haben, bringt einer eine Kanne und gießt neues Öl auf. Der Mond flammt hell in gespenstisch grünem Licht auf. Die Vier versteckten sich hinter den Särgen, in Erwartung dessen, was nun kommen wird. – Der Erzähler (beim Licht des Mondes, traumhaft, wie im Schlafwandel): 'Und als der Mond dort leuchtete, wo immer Dunkelheit geherrscht hatte, wurden die Toten unruhig, und sie erwachten aus ihrem Schlaf.' – Die Toten in den Särgen beginnen leise zu stöhnen. – Sie entsteigen den Gräften aus dem Boden und aus den Wänden.«⁵⁵³

Die gestörte Ruhe der Toten gehört zu einem christlichen Vorstellungskosmos, der zu den »Vier Letzten Dingen«, um Tod, Gericht, Himmel und Hölle zusammenzufassen, zählt. »Mich läßt der Gedanke an den Tod in völliger Ruhe«, schrieb Goethe, »denn ich habe die feste Überzeugung, daß unser Geist ein Wesen ist ganz unzerstörbarer Natur; es ist ein Fortwirkendes von Ewigkeit zu Ewigkeit, es ist der Sonne ähnlich, die bloß unsern irdischen Augen unterzugehen scheint, die aber eigentlich nie untergeht, sondern unaufhörlich fortleuchtet.«⁵⁵⁴

Durch alle Glaubensrichtungen zieht sich die Überzeugung von der Unsterblichkeit der Seele. Scheiden sich Seele und Leib nach dem Tod desselben, wohin entschwindet die Seele, was geschieht mit ihr, wann, wo und wie hat sie sich einem himmlischen Letzten Gericht zu verantworten? Gibt es einen Ort des »Übergangs«? Die »Vier Letzten Dinge« bestimmten das religiöse Leben des Mittelalters. Man wußte ganz genau, was in den Reichen über und unter der Erde vor sich ging. Beide Reiche gehörten im mittelalterlichen Aufbau des Kosmos nicht nur zu, sondern in diese eine Welt – eine Vorstellung, wie sie Carl Orff für seine Konzeption der »Welttheater«-Bühne umsetzte: Ober- und Unterwelt bilden eine Einheit, gehören unausweichlich zusammen, ja, ergänzen und bedingen gar einander; lediglich die dünne Erdoberfläche bildet jene Grenzscheide zwischen den Bereichen, die ein jeder eines Tages zu überschreiten hat.

Schon die Ägypter und Babylonier hatten von der Unterwelt eine sehr genaue Vorstellung. Die Ägypter stellten sich »Ament«, das verborgene Land, »Am Tuat«, das Land des Dunkels, als jenseits der Berge und der Wüste gelegene, von Sonne, Mond und Sterne geschiedene, aber doch in ihrer Gestaltung der Oberwelt ähnliche Unterwelt vor. Gemäß den zwölf Stunden des Tages bestand sie aus zwölf Abteilungen. Der Zustand der Toten scheint in allen Abteilungen nahezu gleich an Leid

oder Genuß gewesen zu sein; überall befanden sich allerlei Götter, Dämonen und Schlangen als Wächter, Türhüter oder Peiniger.

Das Totenland der Babylonier, »Aralu« oder »Kigallu« genannt, Land ohne Heimkehr, fernes Land, Land der Toten, befand sich unter der Erdoberfläche. Durch einen Eingang im Westen steigt man zu ihr hinab und findet eine von sieben Mauern eingefaßte Stadt, in die sieben Tore hineinführen. Die Babylonier kennen eine Herrscherin der Totenwelt namens »Erischkigal« oder »Allatu«, die dort in einem riesigen Palast residiert.

Das Reich des indischen Totenherrschers Namas liegt im Süden der Menschenwelt. Es besteht aus sieben, manchmal gar aus 21 Höllen, in denen die Verdammten nach ihren verschiedenen Sünden in mannigfacher Weise gepeinigt werden. Alle Glaubensrichtungen kennen eine Unterwelt, die stets in verschiedenste Bereiche aufgeteilt war.

So wissen die Buddhisten Ceylons von einer trichterförmigen Hölle zu berichten, die sich wie bei Dante in das Erdinnere bohrt; die Burmesen kennen nicht nur unterirdische Höllen, sondern auch welche, die im Meer und in der Luft liegen. Am schrecklichsten aber sind ihnen die zwischenweltlichen Höllen, welche für die ärgsten Sünder und Ungläubigen bestimmt sind; sie befinden sich zwischen dem Weltall und dem ihm nächsten, also im leeren Raum, wo ewige Nacht und Kälte herrschen. Die sechzehn großen Höllen der buddhistischen Chinesen liegen untereinander unter der Erdoberfläche.⁵⁵⁵

Erst die Konzeption des Kosmos der Griechen und Römer beeinflusste auch nach der Christianisierung das Weltbild der Gebildeten. Nach griechischer Mythe bestand die Unterwelt schon vor ihrem Herrscher, älter selbst als seine Ahnen Kronos und Uranos. Erst bei der Teilung der Welt fiel sie an Pluto, der seitdem mit seiner Gattin Persephone über das Reich der Toten regiert. Die Griechen kennen die Unterwelt als nur einen Raum, umgeben von ehernen Mauern und dreifacher Nacht, eine selbst den Göttern einflößende Kluft erstreckt sich tief unten; ähnlich Dantes Lucifer in der allertiefsten Hölle stecken hier die Titanen, Tartarus ist die Finsternis selbst.

Auch die Vorstellung eines Zwischenreiches als vorübergehender Aufenthaltsort der Seelen existierte schon sehr früh. Plato unterscheidet im »Gorgias« zwischen den zum Zwecke der Besserung in der Unterwelt gestraften und den zu ewiger Qual verurteilten Seelen, welche den Lebenden zur Warnung dienen sollen. Ähnlich spricht er im »Phädrus« von der Sonderung der Verstorbenen: Die, welche einen mittelmäßigen Lebenswandel geführt haben, gelangen in den acherusischen See, wo sie büßen und sich reinigen, bis sie ihre Vergehen abgebußt haben; die schweren Verbrecher, Tempelräuber, Mörder und ihresgleichen werden in den Tartarus geworfen, aus dem sie nie mehr herauskommen werden. Andere werden immerfort in den Höllenflüssen herumgetrieben, bis sie von denjenigen, die sie ermordet oder sonstwie geschädigt haben, Verzeihung erlangt haben. Im »Phädrus« und im »Staat« sind Buße und Reinigung mit der Wanderung der Seele verbunden: Nach dem Urteilsspruch des Gerichts gehen die einen in den unterirdischen Strafort, die anderen

in einen Himmelsort. Nach tausend Jahren steht beiden die Wahl des neuen Lebens frei. Von einer tausendjährigen Reinigungszeit spricht auch Vergil. Er schildert im sechsten Buch der »Aeneis« die Unterwelt folgendermaßen: Nachdem Aeneas beim Averner See hinabgestiegen ist, in Charons Barke den Acheron überschiffte, den Kerberus unschädlich gemacht hat, gelangt er in einen Vorraum der Unterwelt, in dem sich die Seelen der in früher Jugend verstorbenen Kinder, der ungerecht zum Tode Verurteilten und der Selbstmörder befinden. Nicht weit davon halten sich in einem »Gefilde des Grams« genannten Myrthenhain in Schwermut versenkt die auf, denen unglückliche Liebe den Tod gebracht hat. Weiter schreitend findet er die im Kriege gefallenen Tapferen und gelangt zu dem Scheideweg, der rechts zum Reich der Seligen, ins Elysium, links zum Tartarus, dem Strafort der Verdammten, führt.⁵⁵⁶ Demnach kennt die römische Mythe eindeutig mehrere Aufenthaltsorte der Seelen, denen die beiden letzten Wege noch nicht offenstehen. Deutlicher heißt es in Plutarchs »De facie in orbe lunae«, daß nicht bloß die bösen und sündigen Seelen für ihre Freveltaten zu leiden haben, sondern daß auch die guten, um die ihnen vom Körper anhaftenden Miasmen durch Reinigung zu entfernen, im mildesten Teil der Luft, der »Hadeswiese«, eine bestimmte Zeit verweilen, um dann ins Elysium zu gelangen.⁵⁵⁷

Noch prägender für das alte Europa waren aber die Anschauungen, die im Judentum entwickelt worden waren und die auch die christliche Bibel enthält. An der Gestaltung der Lohn- und Straforte für die Toten hatten die apokryphen Traditionen großen Anteil: Mit ihnen fanden ägyptische, syrische und andere Jenseitserwartungen Eingang in das Christentum.

Die verschiedenen Volkstraditionen mit ihren unterschiedlichen, konkurrierenden Weltbildern erfuhren ein jähes Ende, als eine Führungsschicht in der europäischen Gesellschaft das Monopol der Weltdeutung für sich beanspruchte und diesen auch durchsetzte: Die christliche Kirche ließ kein anderes Weltbild gelten als eines, das sich an den biblischen Schilderungen ausrichtete. So wird seit der Karolingerzeit (8./9. Jahrhundert) eine einheitlich-christliche Kosmologie von allen Gelehrten lateinischer Bildung geglaubt und vermittels Predigt und bildender Kunst auch den Ungelehrten als verbindlich vorgeführt. Dieses mittelalterliche Weltbild, das sich aus antiken und jüdisch-christlichen Komponenten zusammensetzte, keltische und germanische Vorstellungen aber nicht rezipierte, blieb bis ins 16. Jahrhundert so gut wie unangefochten. Interessant ist, daß alle älteren Kosmogonien, wie z. B. Hesiods »Theogonie«, keinen Platz für eine Unterwelt, die der im christlichen Sinn ähneln würde, eingerichtet haben, berühren auch, vom Alten Testament abgesehen, nicht die Überwelt, einen Himmel im christlichen Sinn. Die Verbleibensorte der Toten gehören nirgends zu den ältesten Schichten der Mythentradition. Erst später kam die Vorstellung vom Reich der Toten hinzu. Diese vor der Aufklärung nicht als transzendent gedachten Reiche sah man als Bestandteile des physikalischen Universums, Über- und Unterwelt waren konkret über und unter der Erde zu finden.

Das altsemitische Weltbild kannte drei Bereiche: im Himmel die Götter, in der

Mitte die Menschen auf der Erde, darunter eine große Höhle, die düstere »Scheol«. Alle Toten kamen dorthin, um gleichsam als Schatten in einem freudlosen Dämmerzustand zu existieren, also erwartete man auch für die Guten kein himmlisches Weiterleben. In der Scheol, dem Land des Staubes und der Schatten, führt der Tote, gleichgültig, ob er auf Erden gut oder böse, reich oder arm, alt oder jung starb, eine schattenhafte, nichtige Existenz, ohne Leben, ohne Gemeinschaft mit Gott und den Menschen: »Tote können den Herrn nicht mehr loben, keiner der ins Schweigen hinabführt« (Ps 115,17). Gott selbst denkt nicht mehr an die Toten, sie sind seiner Macht entzogen und leben im Land des Vergessens (Ps 88,6). Ein Scheol-Dasein ist noch erbärmlicher als das traurigste Erdendasein. Nur langsam entwickelte sich im Zuge der wachsenden Überzeugung einer Gemeinschaft mit Gott, der ein Gott der Lebenden sein müsse, die Hoffnung, Gott könne auch andere fromme Israeliten in seinen Himmel aufnehmen, wie er es ausnahmsweise bei Enoch und Elias getan hatte, die lebend zu ihm aufgefahren waren.⁵⁵⁸

Erst unter griechischem Einfluß, und vor allem nach dem Fall von Jerusalem, kam es zu jenen dann von den Apokalyptikern um die Zeitwende so breit ausgemalten Gerichts-, Himmels- und Höllenvorstellungen, von denen Jesus in seinem Gleichnis vom armen Lazarus und dem reichen Prasser (Lk 16,19 ff.) ausgeht. Im Zuge der Individualisierung und Differenzierung der Jenseitsvorstellung wird das Paradies neben der Scheol als Ort des »Zwischenaufenthaltes« bis zur allgemeinen Vollendung für einige besonders herausragende Tote, nämlich für die verstorbenen Erzväter, Gerechten und Auserwählten erhofft – eine Vorstellung, wie sie von der frühen christlichen Kirche aufgegriffen worden ist, um das Problem des Zwischenzustandes der Verstorbenen bis zum Jüngsten Tag zu erklären; sie stützt sich dabei auf das Wort Jesu zum Schächer am Kreuz (Lk 23,43). Dies erforderte eine gewisse Differenzierung der Scheol in finstere und lichte Bereiche, zwei Wege führen aus ihr: der eine führt zum Garten Eden, also ins Paradies, der andere zum Tal Gehinnom, also zum Ort der Verdammnis.⁵⁵⁹

Die Philosophen des klassischen Altertums stellten sich die Erde unbewegt im Mittelpunkt des Alls vor, die Himmelssphären mit den Planeten in Drehung um sie herum. An den Grenzen der Erde, jenseits des Meeres, vermutete man die elysischen Inseln, die paradiesischen Gefilde der Heroen, wo sie zufrieden in ewigem Frühling leben.

Im 5. vorchristlichen Jahrhundert begann man in Folge der Intensivierung der hellenischen Religiosität die Gestirne mit den Göttern zu identifizieren und bei ihnen die vorbildlichen Toten anzusiedeln, wie Cicero dies im »Traum des Scipio« nach Platos Vorbild skizziert hatte. Ursprünglich wurde der Hades als unterirdisches Haus aller toten Seelen gedacht, die als Schatten freudlos weiterexistierten. Vor allem im Hellenismus wurde dieser Jenseitsbereich »moralisiert«: Nun wurden hier Vergehen gegen die Götter, dann auch gegen Menschen verschiedentlich bestraft. Die antike Mythologie zeigt, daß zunächst die Toten wie die Lebenden auf bzw. unter der Erde gedacht wurden, während die Verlagerung der Heilräume in den Himmel erst eine

sekundäre Entwicklung darstellt.

In den keltischen Erzählungen kommen wohl fern gelegene Zwischenwelten immer wieder vor, die aber nur teilweise auch die Welten der Toten sind, wie die berühmte Apfelinse Avalon. Die altisländischen Quellen machen deutlich, daß verschiedene Weltenvorstellungen nebeneinander existierten. Man erzählte von Yggdrasils Esche, deren Wipfel sich über den Himmel ausbreiteten, während sich die Wurzeln zur Unterwelt, zum Riesenheim und zum Göttersitz verzweigen. Manchmal spricht man von neun Welten unter neun Himmeln, verbreitet war aber offenbar das dreiteilige Weltbild: Hoch im Zentrum der Welt steht Asgard, die Burg der Götter mit Walhall, tiefer liegen Midgard, die Mittelwelt zwischen dem Himmel Asgard und der Hölle Nifelheim, die Wohnstätte der Menschen, und auch Jotunheim und Alfheim, die Welten der Riesen bzw. Alben; Nifelheim, Nebelheim, ist die Welt der Toten in der Tiefe, die Unterwelt.⁵⁶⁰

Die mittelalterlichen Gelehrten übernahmen das antike Weltbild und paßten es den biblischen Konzeptionen an. Das wissenschaftliche Weltbild,⁵⁶¹ das sehr komplex war und den Gelehrten großes Kopfzerbrechen bereitete, spielte aber für das allgemeine Weltbild keine große Rolle. Die heilsgeschichtlichen Fragen waren es, die für den Gläubigen wichtig waren und das Weltbild entscheidend prägten. Hier glaubte man an eine einfache Grundstruktur: die Erde als Bereich der kurzen Pilgerschaft des Lebens im Körper, der Himmel über und die Hölle unter ihr als ewige Verbleibsorte der abgeschiedenen Seelen. Nach allgemeiner Auffassung war die Hölle von Gott extra für die unter Führung Luzifers von ihm abgefallenen Engel und eine viel größere Zahl von Menschen geschaffen worden. Papst Gregor der Große erklärt, in Übereinstimmung mit Hesiod, daß die Hölle so tief unter der Erde sei als diese unter dem Himmel. Auch die Scholastiker behaupteten, daß die Hölle, wenn auch nicht ganz sicher, sich doch höchstwahrscheinlich im Innern der Erde befinde. Nach Lehre der katholischen Kirche war die Hölle das Gefängnis, in dem die gefallenen Engel und die verdammten Menschen eingeschlossen sind, ewige unaussprechliche Qualen leidend. Innerhalb der Erde liegend scheint sie ein abgeschlossener Raum zu sein. Die Reiche der Toten waren mit der Erde fest verbunden; sie lagen im Innern der Weltkugel bzw. über ihr.

Die Unterwelt besteht aus mehreren »receptacula«, verschiedenen Verbleibsorten der Seele: »infernus«, die Hölle, die die mit einer Todsünde beladenen Seelen auf ewig in unvorstellbaren Qualen hält; »limbus puerorum«, die Vorhölle der Kinder, vorbehalten den ungetauft verstorbenen Kindern – eine Vorstellung, die aus der griechisch-römischen Antike stammend schon in der »Aeneas« des Vergil beschrieben wird; »limbus Patrum«, der Höllenort, an dem alle Menschen vor dem Abstieg Christi in die Hölle nach seinem Kreuzestod schmachteten und woraus sie von ihm befreit wurden⁵⁶², »purgatorium«, das Fegefeuer, aus dem die Seelen gereinigt in das Paradies aufsteigen. Es existiert im Unterschied zu den anderen Jenseitsorten nur bis zum Endgericht.

Dieser Raum erschien schon im frühen Mittelalter in einzelnen Visionstexten, dann

seit dem 12. Jahrhundert auch in theologischen Abhandlungen; er wurde als ein dritter eschatologischer Bereich zwischen die viel älteren Reiche von Himmel und Hölle eingeschoben. Schenkt man Dante, dem Dichter der »Göttlichen Komödie«, Glauben, hat er über dem Eingang zur Hölle gelesen, daß sie zu den ältesten Dingen der Welt gehöre; nichts Erschaffenes habe vor ihr existiert. Auch nach dem Talmud ist die Hölle eines der sieben Dinge, die Gott vor der ganzen übrigen Welt erschaffen hat. Das Purgatorium schuf als Ort der Zwischen- und Ruhezeit dem Sünder die Möglichkeit zur Bekehrung, obwohl das Ende der Zeit bevorsteht (2 Petr 3,3-4; 8-12).

Man kannte zwei Möglichkeiten der Purgatorien, nach dem Tode von den Sünden gereinigt zu werden. Eine war die Buße im Fegefeuerkerker; es ist die verbreitetste, auch von Thomas von Aquin und Bonaventura gelehrte Auffassung der Reinigung im Innern dieser Welt. Die zweite war die Bestrafung auf dieser Welt. So schreibt Jacobus de Voragine zum Allerseelentag: »Die Läuterung nach dem Tode findet statt entweder neben der Hölle oder in der Luft oder in einer Trockenzone oder an besonderen Orten dieser Welt.«⁵⁶³ Einen handfesten Beweis für die Existenz des Fegefeuers sah man in den seit dem 12. Jahrhundert bekannten Schilderungen unterirdischer Purgatorien, die man besonders gerne in Vulkanen, Bergen und Höhlen verborgen liegen sah. Papst Gregor I. meinte sogar, Gott lasse sie beständig Feuer auswerfen, um die ungläubigen Menschen von der Existenz der Hölle zu überzeugen; er berichtet, daß ein heiliger Einsiedler auf der Insel Lipari gesehen habe, wie König Theoderich gleich nach seinem Tod von Symmachus und Papst Johann, die er hatte töten lassen, in den Vulkan geworfen wurde.⁵⁶⁴

Eines der bekanntesten irdischen Purgatorien ist das Purgatorium S. Patricii, das sich auf einer Insel im Lough Derg in der Provinz Ulster im nördlichen Irland befindet und auch heute noch ein jährlich von Zehntausenden Iren besuchter Pilgerort ist.⁵⁶⁵ Pythagoras spann den Gedanken an die Verbindung von Hölle und Vulkanen weiter und glaubte, die Erdbeben würden durch die Zusammenkünfte der Toten unter der Erde entstehen.⁵⁶⁶ Als die Visionärin Liedewij von Schiedam von ihrem Engel in die andere Welt geführt wurde, wo sie im Fegefeuer einen 12 Jahre zuvor verstorbenen Pfarrer antraf, dem sie freundlich verbunden gewesen war, fragte sie der Engel, ob sie bereit sei, dem Pfarrer zu helfen. Sie meistert die Aufgabe, und alsbald sieht sie die Seele des Geistlichen weiß wie einen Schwan aus dem Loch, in dem er zuvor gefangengehalten worden war, aufsteigen zur Ruhestätte der Seligen. Hier trifft man auf eine der Stellen, die auf das Refrigerium anspielen, den Ruheort, in dem sich die aus dem Purgatorium erlösten Seelen stärken dürfen. Im Gegensatz zur Unterwelt wird der Himmel, »caelum«, in der Regel als einheitlicher Raum gefaßt, in dessen Zentrum Gottes Thron steht, um den sich die Chöre der Engel und die Scharen der Gerechten harmonisch gruppieren. Theologisch gesprochen, erwartete den Gerechten im Himmel ein dreifacher Segen: die Schau Gottes, die Verklärung des Körpers am Ende der Zeiten, wozu Durchsichtigkeit, Beweglichkeit, Leidlosigkeit gehören, sowie der Heiligenschein für die, die andere durch ihre Predigt errettet haben, jungfräulich geblieben sind oder das Martyrium erlitten haben. Allerdings

gab es auch hier konkurrierende Bilder, so das von der Himmelsstadt Jerusalem, das in manchen Schilderungen als Wohnort der guten Seelen fungiert, und das vom himmlischen Paradies. Das irdische Paradies, »paradisus«, der Garten Eden der Genesis, war ebenfalls ein Jenseitsort, insofern in einigen Legenden die guten, aber nicht vollkommenen Seelen vor dem Weltgericht dorthin geschickt werden.

Immer wieder finden sich in Altertum und Mittelalter Beschreibungen – man denke an die Unterweltfahrt des Aeneas oder an Bifröst, den schwankenden Regenbogen, der sich zwischen Midgard und Asgard spannt und den Göttern als Brücke zwischen den Welten dient –, die bezeugen, daß die Reiche der Lebenden und der Toten, der Menschen und Götter, miteinander verbunden seien. Der Glaube an die Verbindung der irdischen Welt zur Unterwelt war bezeichnend für das Mittelalter. Daran knüpft sich eine Vielzahl von Wiedergängersagen. Man begann, für die Seelen der Verstorbenen zu beten, obschon die offizielle Dogmatik des frühen Mittelalters nur zwei Alternativen zuließ: Entweder war die Seele schon im Himmel und also der Fürbitte nicht bedürftig, oder aber sie schmorte in der Hölle, und man konnte ihr nicht mehr helfen.

Aber Liturgie und Visionsliteratur zeigen, daß weite Kreise an einen dritten Ort der postmortalen Reinigung glaubten, wenn er auch noch nicht als Fegefeuer dogmatisiert worden war: Das Volk Gottes, obgleich der göttlichen Barmherzigkeit gewiß, spürt die Macht Satans. Das Leben war ein ewiger Kampf mit dem Versucher, wie es schon Kirchenvater Augustin in seinem Zwei-Staaten-Modell aufzeigte. Daß die ewige Verdammnis doch wahrscheinlich war, davon waren die Menschen überzeugt. Zugleich mit der Verdammnis, die zur immer bedrohlicheren Gefahr wird, eröffnete sich in der Hoffnung, die göttliche Barmherzigkeit auch nach dem Tode noch erweichen zu können, ein vorbeugendes Mittel, dem man zunehmend Vertrauen schenkte. Der Fegefeuer- und Arme-Seelen-Kult setzt die Überzeugung voraus, daß selbst »im letzten Augenblick«, nämlich im Moment des Todes, immer noch die Chance besteht, eine Seele zu erretten. Eben darin zeigt sich die, wenn auch nicht völlig neue, so doch früher außer Acht gelassene Bedeutung einer Fürbitte der Lebenden für die Toten.

Um sich aber einbilden zu können, es sei möglich, die Situation der Toten durch Gebete zum Besseren zu wenden, bedurfte es der Alternative von Ungewißheit des Heils und Wahrscheinlichkeit der Verdammnis als Ausgangspunkt. Das setzte einen tiefgreifenden Wandel der religiösen Überzeugung voraus. Entscheidend für das eschatologische Existenzverständnis ist der Gedanke eines Gerichtes, der z. B. im Barnabasbrief auftaucht und die Gläubigen mahnt: »Bei Tag und Nacht denke an den Tag des Gerichts!« Aber auch das Motiv von den zwei Wegen, deren Wahl für den Menschen Leben oder Tod bedeutet, sowie der Satz des Galaterbriefes 6,7, in dem es heißt: »Denn was der Mensch sät, das wird er ernten«, verknüpfen das Leben im Diesseits unauflösbar mit dem im Jenseits. Der Gedanke des Gerichtes erscheint als immerwährender Aufruf zu korrektem ethischen Verhalten und rief im frühchristlichen Glaubensbewußtsein eine Art Strafpädagogik hervor, die bis in die

Neuzeit hinein ihren Platz für pastorale Zwecke behauptete.

Neben dem Gerichtsgedanken als dem beherrschenden Motiv der Lebensgestaltung schärften bereits in nachapostolischer Zeit auch Himmel, Hölle und Fegfeuer das Bewußtsein von den »Letzten Dingen«. Schon die Offenbarung des Petrus beschreibt die Zustände im Jenseits, etwa das Zorngericht über die Bösen, »die in den Tiefen nicht verschwindender Finsternis stehen, und ihre Strafe ist das Feuer, und Engel bringen ihre Sünden herbei; und sie bereiten ihnen einen Ort, wo sie für immer bestraft werden, je nach ihrer Versündigung«. Im Gegensatz zu den Auffassungen der Urkirche, wonach im Gericht eine Trennung in Erlöste und endgültig Verdammte erfolgt, wird von den Kirchenvätern, beispielsweise bei Origenes (um 185-254), die Vision endzeitlicher Einheit entworfen. Sie gestalten die Lehre von einer Reinigung nach dem Tod und verbinden sie hoffnungsvoll mit dem schon bei Klemens vorhandenen Gedanken, es gäbe keinen Ort, an dem sich Gottes Güte nicht wirksam zeige. Diese faszinierende Endzeitperspektive einer Versöhnung im Jenseits, daß alles Geschaffene in die Obhut des gütigen Schöpfers zurückkehren dürfe, fand bei den Gläubigen große Resonanz. Dennoch gab es in der alten Kirche die Vorstellung nicht, daß die ewige Seligkeit grundsätzlich in jedem Falle schon mit dem Tod für den Gerechtfertigten beginne. Aber erst die mittelalterlichen Theologen unterscheiden ein Besonderes und ein Allgemeines Gericht: Das erstere findet im Augenblick des Todes über jeden einzelnen Menschen statt und ist für diesen endgültig; das Allgemeine Gericht bewirkt die Auferstehung der Toten und deren Hinführung in Himmel oder Hölle, die jeweiligen Endzustände der Seele. Diese Unterscheidung bedeutet auch, daß beim Besonderen Gericht der Mensch durch göttliche Erleuchtung seinen religiös-sittlichen Zustand und das ihm gemäße Los erkennt.

Lange schwankte man zwischen der Einsicht in die Unmöglichkeit einer Revision des göttlichen Gerichts und dem Bedürfnis, das Geschick der Verurteilten zu mildern, hin- und her. Man konnte die Fürbitten der Lebenden für die Toten nur gutheißen, wenn die Verstorbenen nicht unverzüglich den Höllenqualen ausgesetzt wurden. Also räumte man ein – und Gregor der Große scheint bei der Entwicklung dieses Gedankens maßgeblich beteiligt gewesen zu sein –, daß die »non valde mali«, die »nicht ganz Bösen«, und die »non valde boni«, die »nicht vollkommen Guten«, nach dem Tode einem Feuer überantwortet würden, das nicht das der ewigen Marter, sondern das der »purgatio« war: Daraus entwickelt sich die Vorstellung des später so reich verwendeten »Purgatoriums«.

Das unbegreifliche, schreckliche, verzehrende, aber auch reinigende Element Feuer galt schon früh als die eigentliche Höllenpein. Ebenso wurde die den Körper von Schmutz reinigende Wirksamkeit des Wassers auf seelischen Schmutz und Sünde ausgedehnt. Nach Ovid ist der Glaube an die sündenreinigende Kraft des Wassers von den Griechen zu den Römern gekommen. So wurde Peleus von Akastus mit dem hämonischen Gewässer, Alkmäon von dem Flußgott Achelaus, Orest mit dem Wasser der Hippokrene entsühnt, und schon in frühester Zeit hat sich Kaiser Heliogabal von drei Flüssen reinigen lassen.⁵⁶⁷ Aber bald erscheint das Feuer als wirksameres

Entsündigungsmittel. »Ich taufe euch mit Wasser zur Buße«, sagt Johannes der Täufer, »der aber nach mir kommt, ist stärker [...], der wird euch mit dem heiligen Geist und mit dem Feuer taufen«. ⁵⁶⁸

Schon die Volksreligiosität der Juden und frühen Christen ging von der Möglichkeit einer Sündenreinigung im Jenseits aus, auch wenn nichts über einen bestimmten Ort für die Seelen gesagt wurde. Der Ausdruck »Purgatorium« für die jenseitige Läuterung als auch für den Läuterungsort ist erstmalig nachweisbar beim Erzbischof von Tours, Hildebert von Lavardin (gestorben 1133); von da an beginnt sich der Ausdruck bei den Lateinern durchzusetzen. Die Kirchenväter, wenn sie von einem reinigenden Feuer sprechen, wissen noch nichts von einem Reinigungsort. So sagt Gregor von Nazianz: »Im künftigen Leben wird durch das Feuer getauft; dieses ist die letzte Taufe, nicht bloß eine härtere, sondern auch eine langwierigere, welche das Irdische wie Gras verzehrt und die Frucht aller Schlechtigkeit austilgt«. ⁵⁶⁹ Gregor von Nyssa unterscheidet drei Klassen der Gestorbenen: die Gerechten, die Sünder und die Indifferenten, welche weder Lohn noch Strafe erhielten; Augustinus spricht zunächst nur von der Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit eines Reinigungsfeuers.

Origenes lehrt wohl die Reinigung der Sünder durch Feuer, erklärt aber, daß es kein gewöhnliches materielles, sondern ein unsichtbares, die Seele durchdringendes Feuer von anderer als der gewöhnlichen Substanz sei. In Aussagen des päpstlichen Lehramtes erscheint das Fegefeuer erstmals in einem Brief von Innozenz IV. aus dem Jahre 1254. Die Entwicklung hatte schon mit der Bulle »Benedictus Deus« einen entscheidenden Schritt genommen, in der Papst Benedikt XII. 1336 die Jenseitstopographie dogmatisch klärte. Erst Papst Gregor der Große lehrte den bestimmten Glauben an ein Fegefeuer für die, welche sich geringfügige Sünden zuschulden kommen ließen, während die vollkommenen Gerechten direkt in den Himmel gelangen, die unbekehrten Sünder aber in die Hölle hinabgeworfen werden. ⁵⁷⁰

Der Begriff »Arme Seelen« ist vom Fegefeuer nicht zu trennen. ⁵⁷¹ Spätestens seit der Mitte des 15. Jahrhunderts zeigt die gängige Jenseitstopographie für die Armen Seelen wenigstens drei, oft aber vier Aufenthaltsorte. Allerdings bestand unter den Theologen nie ein Konsens darüber, wie und wo man sich das Purgatorium als Reinigungsort vorzustellen habe. Ihre definitive Gestalt bekam die Lehre vom Fegefeuer in den beiden Konzilien von Lyon 1245 und 1274. Die Konzilien von Florenz 1439 und von Trient 1545-1563 haben die Glaubenssätze über das Fegefeuer noch einmal wiederholt und jede Diskussion über die Nichtexistenz des Fegefeuers ausgeschlossen. Auch das II. Vatikanische Konzil hat in seiner dogmatischen Konstitution »Lumen gentium« die Glaubenslehre vom Fegefeuer übernommen. Nach der Lehre der Diözesankirchen kommen ins Fegefeuer jene Seelen, die zwar in der Gnade Gottes starben, aber nicht frei sind von läßlichen Sünden oder zeitlichen Sündenstrafen. Die Leiden sind je nach Zustand im Augenblick des Sterbens an Dauer und Schwere verschieden. Die griechische Kirche erkennt die Existenz eines besonderen Ortes der Buße nicht an. Doch weist sie den bereuend, aber ohne Leistung der Buße Verstorbenen einen besonderen Raum in der ewigen Hölle zu, wo

sie eine gewisse Zeit Strafe, aber nicht durch Feuer, leiden. Nach dem Katechismus der russisch-griechischen Kirche kommen die Sünder gleich nach dem Tod in das ewige Feuer und die Finsternis, erleiden aber keine weiteren Qualen. Erst nach dem jüngsten Gericht erfahren sie die völlige Verdammnis, so wie die Frommen die völlige Seligkeit empfangen. Die protestantischen Kirchen mußten aus ihrem Glauben heraus diese Auffassung ablehnen.

Die Hauptstrafe ist im Fegfeuer, wie in der Hölle, das Feuer, und viele Theologen sind mit dem heiligen Thomas von Aquin der Ansicht, daß ersteres sich in unmittelbarer Nähe der Hölle befinden müsse, weil das Feuer der beiden identisch sei. Im Gegensatz zu den Kirchenvätern und den »litterati« eignete sich die volkstümliche Religion die Vorstellung vom Fegfeuer nicht so einfach an.

Das Beten für die Seelen im Fegfeuer ist ein katholischer Ritus, da die Ablehnung dieser Lehre, die eng mit dem Ablasshandel verbunden war, am Ursprung von Luthers Bruch mit Rom stand und die protestantischen Orthodoxien den Lebenden das Recht absprachen, zugunsten der Toten einzugreifen, deren Schicksal nur von der Allmacht Gottes abhängt. Der Grund der menschlichen Fürbitte am Ende des Mittelalters und im romantischen 19. Jahrhundert war nicht mehr derselbe. Am Ende des Mittelalters ging es um den eigenen Tod, darum, sich der Hand Gottes für sich allein zu bemächtigen und sich sein Heil durch die Kapitalisierung der Gebete und Gedanken, der Sündenablässe, zu sichern. Im Laufe des 18. und vor allem des 19. Jahrhunderts ist daraus eine Gelegenheit geworden, die Fürsorge und die Zuneigung des irdischen Lebens über den Tod hinaus zu verlängern. Trotz des Verbots, für ihre Toten zu beten, das für die Anhänger der protestantischen Kirchen vom 18. Jahrhundert an gilt, ließ eine neue Empfindsamkeit es nicht mehr zu, daß man sie einem unbekanntem Schicksal überließ. Da nicht die Rede davon sein konnte, die Meinung der Reformatoren in Frage zu stellen und zum Glauben des Papismus zurückzukehren, verfiel man darauf, das theologische Hindernis zu umgehen und so zu tun, als ob es weder Prädestination noch Jüngstes Gericht gäbe: Man brauchte nicht zu beten, da keine Gefahr bestand.

Das Fehlen des Fegfeuers und die Unmöglichkeit, zugunsten der Verstorbenen Fürsprache einzulegen, haben die psychologische Entwicklung beschleunigt, die die Tendenz hatte, die Unwiderruflichkeit des Todes aufzuheben und die Lebenden und die Toten einander anzunähern. Diese wurden als »Pseudo-Lebende«, als »Desinkarnierte«, bezeichnet. Das ist zweifellos einer der Gründe, die erklären, warum die protestantischen Länder ein günstigerer Boden für die Entwicklung des Spiritismus und die Kommunikation zwischen den Lebenden und den Toten gewesen sind als die katholischen.

Doch noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts werden in den Präambeln der Testamente nur das Himmelreich und die Hölle aufgeführt. Bis zur nach-tridentinischen Katechisierung – und mehreren Jahrhunderten theologischen Denkens – blieb man also der alten Alternative von Himmel und Hölle verhaftet.

Gleichwohl ließen die Christen seit langem und notgedrungen die Existenz eines

interimistischen Zwischenreichs der Prüfung gelten, weder Himmel noch Hölle angehörend, in dem ihre Gebete, ihre Werke und verdienstlichen Handlungen sich zugunsten derer auswirken konnten, die dort der Erlösung harreten. In der Vorstellung dieses Raumes fanden sich alte heidnische Glaubensinhalte ebenso wie Visionen klösterlich-mittelalterlicher Sensibilität zusammen: Ort der ruhelos irrenden Schatten (Vorhimmel) und Stätte der Geborgenheit, wo der sündige Mensch dank seiner Buße dem ewigen Tod entrinnen konnte. Die Toten wurden nicht ausnahmslos in jener wohlverwahrten und von Dante ersonnenen Einfriedung versammelt, noch den reinigenden und genau lokalisierten Flammen ausgeliefert. Sie harreten zu Beginn dieser Entwicklung am Ort ihrer Missetat oder ihres Hinscheidens aus und erschienen den Lebenden, wenigstens in deren Träumen, um ihnen Messen und Gebete abzuverlangen. Vom 17. an und bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts werden die Gebete für die Seelen im Fegefeuer zur am weitest verbreiteten und populärsten Form der Andacht in der katholischen Kirche. In allen Kirchen, die groß genug sind, ist dieser Andacht eine eigene Kapelle reserviert, die oft durch eine spezialisierte Bruderschaft unterhalten wird.

Die Vorstellung eines Zwischenreiches zwischen Himmel und Hölle hat sich in der Praxis der lateinischen Christenheit durchgesetzt – ohne daß es ihr jedoch vor dem 17. Jahrhundert gelungen wäre, das alte Bild vom Jenseits umzustürzen. Dieser Wandel muß von einem ursprünglichen Glauben an eine glückselige Zeit des Harrens im Paradies am Tage des Jüngsten Gerichts begünstigt worden sein. Ein alter Glaube, der von den Gelehrten zwar bald aufgegeben worden ist, der sich aber im allgemeinen Vorstellungsfundus mehr oder weniger lange erhalten hat. In diesen Raum hat sich das künftige Purgatorium der Theologen eingerichtet, auf ihn bezieht sich die Zeit der Fürbitte um Vergebung. Diese Entwicklung hat sich beschleunigt vollzogen, weil sich der Vorstellung der möglichen Erlösung die naheliegende, aber gänzlich verschiedene Idee des Ablass-Tarifes zugestellt hat. Diese Entwicklung wurde von der sich umwälzenden Idee der menschlichen Individualität unterstützt. Jedes Menschenleben war nicht mehr bloß anonymes Kettenglied des Schicksals, sondern wurde als Summe von abgestuften Elementen – von guten, weniger guten, schlechten, weniger schlechten – aufgefaßt, die differenzierter Bewertung zugänglich und tilgbar, weil taxierbar waren. Es ist sicher kein Zufall, daß die Fürbitten für Verstorbene zur gleichen Zeit in Erscheinung traten wie die Bußrituale, in denen jede Sünde bewertet und die Strafe danach bemessen wird. Die Ablässe für verdienstliche Handlungen, die Messen und die Fürbitten wurden für die Toten des 9. Jahrhunderts, was die Bußübungen nach Tarif für die Lebenden waren: Es hatte sich der Übergang vom kollektiven zum je eigenen individuellen Schicksal vollzogen.

Vielfach glaubte man auch nach der Christianisierung, daß der Tote noch irgendwie in seinem Grabe hause, wie es oft in den altnordischen Texten bezeugt ist. Die alte Kirche kannte die Lehre der Hypnopsychie oder Psychopannychie, des Schlafes der Seelen bis zu jenem Tag Seines Zornes.⁵⁷² Das erschien noch Bernhard von Clairvaux, dem wichtigsten Kirchenschriftsteller des 12. Jahrhunderts, plausibel.

Andere Theologen wollten die Seele sofort vor Gottes Gericht sehen. Dies hängt mit der Akzeptanz der schon längst in Liturgie und Visionsliteratur präsenten Fegefeurvorstellung zusammen. Nur sehr gelegentlich gibt es Anspielungen auf den Seelenschlaf im weiteren Mittelalter.

Die Mehrzahl der Gläubigen jedoch lebte vielmehr in der Erwartung – in unaufgelöster Spannung zum jüngsten Gericht –, Gottes Urteil über ihre Seele würde sogleich nach dem Tode im Individual- oder Partikulargericht gefällt. Konzilien beschäftigten sich damit seit dem 13. Jahrhundert. Eine endgültige offizielle Stellungnahme des obersten Lehramtes der Catholica erfolgte erst in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, und zwar in ganz konträrer Weise durch zwei Päpste. Johannes XXII. lehrte, auf bestimmte Bibelstellen gestützt, daß die heiligen Seelen erst nach dem Endgericht der »Visio beatifica«,⁵⁷³ der vollkommenen Gottesschau, teilhaftig würden. Die Mehrzahl stellte sich aber gegen diese Lehrmeinung. Sein Nachfolger Benedikt XII. schrieb, gestützt auf andere Bibelstellen, nicht nur die für die Heiligen unmittelbar nach dem Tode zu erlangende Visio beatifica fest, sondern auch die Lehre vom »iudicium duplex«, vom Nebeneinander von Individual- und Endgericht. Papst Benedikt hat damit die bis heute in der katholischen Kirche geltende Lehre, die der des Heiligen Thomas entspricht, schon früh formuliert.

Der Glaube an den Schlaf der Toten ist uralte. Schon in der »Ilias« des Homer (Buch 16, Vers 618), im Hades, ruhen die Verschiedenen, ein »erloschenes Heer«, »fühllose Geister verblichener Menschenwesen« und »schlafend im Tode«. Die Unterwelt Vergils ist noch ein »Reich der Schatten«, »Stätte der schlummernden Nacht und des Schlafes« – ein Ort, wo, wie im christlichen Paradies, die Seligsten der Schatten wohnen und das Licht purpurfarben ist, d. h. Dämmerung herrscht. Am Tage der »feralia«, dem Gedenktag der Toten, opferten die Römer nach Ovid der Tacita, der stummen Göttin, einen Fisch mit vernähtem Maul – eine Anspielung auf das Schweigen, das bei den Manen herrscht. Es war auch der Tag der Grabopfer, denn die Toten erwachten zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten aus ihrem Schlaf wie die schwankenden Bilder eines Traumes und konnten die Lebenden aufstören. Es hat den Anschein, daß die bleichen Schatten des Paganismus doch lebhafter agieren als die christlichen Schlafenden der ersten Jahrhunderte. Das Urchristentum hat die hypnotische Fühllosigkeit der Toten eher übertrieben, bis zur Bewußtlosigkeit, zweifellos deshalb, weil der Schlaf nur die Erwartung eines glückseligen Erwachens am Tage der Auferstehung des Fleisches war. Der Heilige Paulus lehrt die Gläubigen in Korinth, daß der tote Christus auferstanden sei. Der Heilige Stephanus, der erste Märtyrer, stirbt gesteint. Nach der Übersetzung der Vulgata heißt es in der Apostelgeschichte: »Obdormivit in Deo – Er entschlief im Herrn.« Die mittelalterlichen gallikanischen Liturgien, die in karolingischer Zeit durch die römische ersetzt werden, zitieren die »nomina pausantium – Namen der Ruhenden«, fordern zum Gebet auf »pro spiritibus pausantium – für die Seelen der Ruhenden«; die im Mittelalter den Klerikern vorbehaltene Letzte Ölung heißt »dormentium exercitium – Sterbesakrament der Schlafenden«.⁵⁷⁴

Kein Dokument erhellt diesen Glauben an den Schlaf der Toten besser als die Legende von den sieben schlafenden Ephesern. Sie war derart verbreitet, daß man ihr bei Gregor von Tours, bei Paulus Diaconus und noch im 13. Jahrhundert bei Jacobus de Voragine wiederbegegnet: Die Leichname der sieben Märtyrer, Opfer der Christenverfolgung des Decius, sind in einer zugemauerten Grotte verwahrt. Der volkstümlichen Version zufolge ruhten sie dort 377 Jahre. Im Zeitalter des Theodosius verbreitete sich eine häretische Irrlehre, die die Auferstehung der Toten verneinte. Um die Häretiker in Verwirrung zu stürzen, habe Gott beschlossen, die sieben Märtyrer auferstehen zu lassen, d. h. er habe sie erweckt: »Die Heiligen erwachten, grüßten einander und meinten nicht anders, denn daß sie nur über Nacht geschlafen hätten.« Tatsächlich hatten sie aber mehrere Jahrhunderte geschlafen, ohne sich dessen bewußt gewesen zu sein, und einer von ihnen, der in die Stadt hinausging, erkannte nichts vom Ephesus seiner Zeit wieder. Der Kaiser, die Bischöfe und die von diesem Wunder in Kenntnis gesetzte Geistlichkeit versammelten sich mit der Menge im Umkreis der Grabgrotte, um die sieben Schläfer zu sehen und zu hören. Einer unter ihnen, der erleuchtete Maximianus, setzte dem Kaiser den Grund ihrer Auferstehung auseinander: »Du sollst wissen, daß der Herr uns um deinetwillen auferweckt hat vor dem Tage der großen Auferstehung [...], denn siehe, wir sind wahrlich auferstanden und leben, und wie das Kind im Mutterleib keinen Schaden spürt und lebt, so lagen auch wir und lebten und schliefen, und spürten nichts.«⁵⁷⁵ Nachdem er diese Worte gesprochen hatte, neigten die sieben Männer die Häupter zur Erde, entschliefen und gaben ihren Geist auf nach Gottes Willen.

Die Kirche lieferte die dogmatischen Grundlagen dieser so verbreiteten volkstümlichen Überzeugung. Sie lehrte Leib und Seele als die konstitutiven Bestandteile der menschlichen Natur, wobei der Leib der niedere Teil, die von Gott erschaffene Vernunft- und Geistesseele, die »anima rationalis« aber der höhere Teil seiner Existenz ausmache. Die Heilige Schrift berichtet, daß der Mensch aus dem Lehm der Erde und dem »spiraculum vitae« gebildet ist, also aus zwei Elementen, einem niedrigeren und einem höheren. Die gesamte Lehre und Praxis der Kirche setzt notwendig voraus, daß sie die Seele als eine individuelle Substanz erklärte und ihre Geistigkeit, was sie von der Materie des Körpers völlig unabhängig macht, proklamierte. Dies ebnete den Weg, die Unsterblichkeit der menschlichen Seele zu definieren. Die alttestamentlichen Patriarchen halten das gegenwärtige Leben für eine Pilgerschaft (Gen 47,9). Der Tod ist ein Versammeltwerden oder ein Gehen zu den Vätern (z. B. Gen 15,15); dieses ist mit dem Beigesetztwerden nicht identisch (in Gen 25,8 f. und Gen 37,31-35 wird beides deutlich auseinandergehalten).⁵⁷⁶ In der christlichen Theologie haben sich die Vorstellungen von der Unsterblichkeit der Seele und von der Auferstehung der Toten zum Teil überlagert.

Mit dem Aufgreifen der Vorstellung einer vom Leib zu unterscheidenden unsterblichen Seele spielt, auch wenn an der Vollendung des ganzen Menschen als einer Einheit festgehalten wurde, die Verhältnisbestimmung von Vollendung des Einzelnen und Vollendung der Welt eine entscheidende Rolle: Wie verhält sich das

Sein der Toten beim Herrn, das vom Neuen Testament bezeugt wird (Phil 1,21 ff; 2 Kor 5,1 ff), zur endzeitlichen Auferstehung der Toten? Das damit aufgegebene Problem des Interimzustandes zwischen Tod und Auferstehung konnte mit Hilfe des Leib-Seele-Schemas so gelöst werden: Im Tod kehrt die Seele zu Gott heim, während der Leib auf die Auferweckung am Ende der Zeiten wartet. Die Vorstellungen vom Zwischenzustand waren zwar Ausdrucksmittel der christlichen Überzeugung, als solche wurden sie aber nicht lehramtlich dogmatisiert. So richteten sich die Gelehrten in ihren Schriften gegen die Meinung, daß die Seele nach dem Tod einen Seelenschlaf halte bis zum Jüngsten Gericht, denn christliche Überzeugung sollte es sein, daß der Mensch nach seinem Tod unmittelbar vor Gottes Gericht stehe, d. h. vor dem Richter Jesus Christus. In der Folge konnte sich christliche Heilssorge auf das Schicksal der Seele richten, während die Auferstehung des Leibes zur eschatologischen Nebensache geriet.⁵⁷⁷ Die christliche Anthropologie trägt also die Signatur der Gnadenhaftigkeit.

Die Kirche bestimmte das Wesen des Todes als die Trennung der Seele von ihrem Leibe. Da die Seele als unsterblich definiert wurde, in dem Sinne, daß sie zu ihrem Schöpfer zurückkehre, der Mensch aber, wie es die Offenbarung stark betont, vom Herrn über das gerichtet werde, was er im Leibe vollbracht habe, ist es notwendig, daß sich die Seele in der Auferstehung mit dem Leib wiedervereinigt. Entgegen der Lehre der Hypnopsychiten, die für die getrennte Seele während der Zeit der Trennung vom Leibe bis zur allgemeinen Auferstehung einen Seelenschlaf annahmen, verkündete die katholische Kirche gleich nach dem Tode jedes einzelnen Menschen ein besonderes Gericht, welches endgültig über das Schicksal des Menschen entscheidet. Papst Benedikt XII. definierte: »Wer vollkommen rein aus diesem Leben scheidet, ist alsbald nach seinem Tode im Himmel, sieht die göttliche Weisheit in intuitivem Schauen und ist dadurch wahrhaft selig schon vor dem allgemeinen Gerichte. Ebenso wird an der Seele dessen, der in persönlicher schwerer Sünde stirbt, alsbald nach seinem Tode die Höllenstrafe vollzogen.« Desgleichen verkündete das Florentinum, daß die getrennten Seelen im Purgatorium gereinigt oder alsbald in den Himmel aufgenommen oder alsbald in die Hölle verstoßen werden,⁵⁷⁸ wie es in der Parabel vom reichen Prasser und dem armen Lazarus (Lk 16,19 ff.) ausgesprochen wird: Gleich nach dem Tode wird Lazarus von den Engeln in Abrahams Schoß getragen, der Reiche aber in die Hölle verstoßen. Augustinus sagt, man glaube »mit vollem Rechte und sehr heilsam, daß die Seelen, wenn sie die Leiber verlassen, gerichtet werden, bevor sie zu jenem Gerichte kommen, in welchem sie nach Wiedervereinigung mit den Leibern gerichtet werden müssen«, und nach Hieronymus ist das Gericht nach dem Tode für den Einzelnen das, was das Gericht am Jüngsten Tage für alle sein wird.⁵⁷⁹ Das besondere Gericht finde in einem einzigen Instans statt: In einem einzigen intuitiven Blick durchschaue die Seele infolge einer göttlichen Erleuchtung ihr ganzes Leben und erkenne, ob sie für die ewige Seligkeit oder die Hölle bestimmt sei. Nach Vollzug des besonderen Gerichts tritt die Seele sofort in den Himmel, die Hölle oder das Fegefeuer ein, welches im Gegensatz zu Himmel

und Hölle mit der allgemeinen Auferstehung enden wird. All jene Seelen, die zwar im Stande der Gnade, aber mit Sünden oder Sündenstrafen behaftet sind und aus diesem Leben scheiden, gelangen in das Fegefeuer. Das Wort der Totenliturgie bestätigt dies: »Peccantem me cotidie, et non me paenitentem, timor mortis conturbat me.«⁵⁸⁰ Viele bemühen sich zwar, ein christliches Leben zu führen, sterben aber, ohne ihre Sünden völlig gesühnt zu haben. Sie sind also noch mit ihren Überresten behaftet, die die Seele beflecken. In den Himmel, die Anschauung Gottes, kann aber nur – das verlangt seine Heiligkeit – das völlig Reine eingehen. Andererseits können diese Seelen, da sie im Stande der Gnade und Freundschaft des Herrn sind, nicht in die Hölle verstoßen werden, denn Gott ist gerecht. Das Fegefeuer erscheint somit als von Gottes Gerechtigkeit geforderte Möglichkeit zur Wiedergutmachung seiner Sünden. Das Fegefeuer, dessen Name wohl auf die bei Augustinus zu findende Bezeichnung »ignis purgatorius« zurückgeht, meint zugleich den Reinigungsort wie auch den Reinigungszustand. In allen Teilen der Kirche war der Glaube an eine Reinigung nach dem Tode seit den ältesten Zeiten verbreitet. Der Brauch der Fürbitten für die Verstorbenen bezeugt diesen Glauben. Die Qualen der Verstorbenen im Fegefeuer lindern zu müssen, schien den Hinterbliebenen nur allzu einleuchtend. Der Tod befestigt den Zustand des Menschen, macht ihn unbeweglich, kristallisiert, verkrustet ihn gleichsam. Zwar ist mit dem Akt vollkommener Liebe, den der im Stande der heiligmachenden Gnade Sterbende im Augenblick des göttlichen Gerichts erwecken wird, jede Sündenschuld unvereinbar: Wenn also im Moment des Hinscheidens noch läßliche Sünden vorhanden sind, werden sie getilgt. Aber dieser Akt hat, da er in keiner Weise meritorisch ist, nicht die Kraft, die durch die Sünden entstandenen, fest in den Potenzen der Seele wurzelnden und durch den Tod gleichsam verkrusteten verkehrten Neigungen zurechtzubiegen. Dazu bedarf es einer schmerzvollen Reinigung. Trotz der schmerzhaften Reinigung im Fegefeuer befinden sich die Armen Seelen im Glück, denn sie sind sich gewiß darüber, daß sie gerettet sind und der ewigen Seligkeit teilhaftig werden.

Bis heute werden die Gebete für die Toten für die Ruhe ihrer Seelen gesprochen. Die Ruhe ist das zugleich älteste, volkstümlichste und dauerhafteste Bild des Jenseits. Die frommen Grüße an den Toten »Requiesce in pace – Ruhe in Frieden« und »Ruhe sanft«, die auch in der Totenmesse wiederklangen (»Requiem aeternam dona eis, domine«), konnten als Bestätigung dieser Volksvorstellungen aufgefaßt werden. Vielleicht ist das apokryphe Buch Esdra die Quelle dieses Totengrußes oder das ehrwürdige Wort des heiligen Augustin: »Herr, Du hast uns geschaffen mit dem Trieb zu Dir. Unser Herz ist unruhig, bis es ruhet in Dir.« Die volksläufigen Kreise haben Augustins frommen Wunsch anders verstanden. Sie verankerten in ihm den Glauben an die Wiederkehr der Toten, die nur ihre Daseinsform wandelten, aber in irgendeiner Weise weiterlebten.⁵⁸¹

Die Auferstehung des Fleisches, die für alle Toten, die Gerechten wie die Sünder, am Jüngsten Tag erfolgen wird, meint die Herstellung des abgestorbenen Menschenleibes zum Leben und zur Gemeinschaft mit der Seele, so daß die ursprüng-

liche Lebenseinheit zwischen Geist und Körper wieder erneuert wird. Daß dabei der Auferstehungsleib mit dem Erdenleib identisch gedacht wird, zeigt sich ferner in der kirchlich geübten und geregelten Verehrung der Reliquien sowie in den Gebeten der Totenliturgie. Nach der Auferstehung der Toten findet im Gegensatz zum einzelnen oder partikulären Gericht das allgemeine oder Weltgericht statt, das am Ende der Welt und über die ganze Welt, d. h. über die gesamte vernunftbegabte Kreatur, auf die die vernunftlose Schöpfung hingerichtet ist, vollzogen wird durch den Gottmenschen Jesus Christus. Das Dogma der Auferstehung, Mittelpunkt der gesamten urchristlichen Verkündigung und gleichsam das bindende Glied der einzelnen Wahrheiten, ist speziell die Auferstehung des Herrn. Sie bildet das Fundament des Christentums.

Das Stören der Totenruhe bedeutet zugleich eine Störung der natürlichen Ordnung. Die Toten geraten außer Rand und Band, verwandeln die Ruhe der Gruft in ein wahres Freudenarsenal. Sie nehmen ihr vor dem Tod geführtes Leben wieder auf. »Jeder treib', was er getrieben, und er treib's ganz nach Belieben; war's auf Erden manchmal schwer, hier stört uns nun gar nicht mehr«,⁵⁸² verkünden die vier Burschen bei Orff, und die Toten stimmen mit großem Tumult in den ausgelassenen Gesang ein. Während die einen auf der Trommel würfeln, spielen andere auf umgestürzten Särgen Karten, im Licht des Mondes halten die Säufer ihre Trinkgelage ab und amüsieren sich mit den anderen Toten, im Hintergrund kegeln weitere Leichen, und bei jedem Rollen der Kugeln und Fallen der Kegel ertönen Donnerschläge, am Himmel leuchten fahle Blitze auf, und die Erde erbebt. Wie sehr die Welt aus den Fugen geraten ist, zeigt sich auch an der veränderten Sprache. Sie wird derb und zotig, das Hochdeutsche nimmt sich zurück, in der Unterwelt regiert der bairische Dialekt mit seiner ihm eigenen Rhythmik und Melodik – neues Medium eines wahren »spectaculum mundi«.

Das haltlose Treiben der Toten in der Unterwelt zeigt einen Kanon an Sünden und Lastern, wie sie in mittelalterlichen und schließlich in den gegenreformatorischen didaktischen Schriften und Darstellungen festgehalten wurden. So zeigt Pieter Brueghel d. Ältere auf seinem Gemälde vom »Kampf zwischen Fastnacht und Fastenzeit« des Jahres 1559 viele Arten närrischen Gebarens. Dazu gehören unter anderem neben der Völlerei das Verkleiden, das Musizieren und neben der selbstgerechten Eigenliebe auch das Glücksspiel.

Der Gegensatz zwischen beiden Festzeiten könnte nicht größer sein: Während hier Ausgelassenheit, Frohsinn und Lust an allem Ergötzlichen regieren, herrschen dort Eingezogenheit, Stille und Betrachtung. Den beiden Hauptgestalten Fastnacht und Fastenzeit sind Menschen und Lebensweisen zugeordnet, die ihrem jeweiligen Charakter genau entsprechen. Während sich die Fastenzeit durch das Gebäude der Kirche zu erkennen gibt, in der ein Priester gerade das Aschenkreuz austeilte, Kirchgänger ihre Pelerinen übergeworfen haben und damit, wie Antonius von Padua einmal sagte, »die Tore ihrer fünf Sinne verschlossen haben«, mildtätige Bürger Almosen spenden, gehören zur Personifikation der Fastnacht oder des Karnevals Mas-

kierte, die sich hemmungslos den unterschiedlichsten Vergnügungen hingeben wie dem Würfelspiel und dem Weingenuß, dem Tanzen und Lärmen, dem Musizieren und der Freude am szenischen Spiel,⁵⁸³ kurz: ein bacchantisches Freudenarsenal, ein entfesseltes wildes Treiben, jeder christlichen Ordnung und Lebensweise widersprechend, wie es sich auch in der Orffschen Unterweltzene gebiert.

Schon früh zog die Kirche gegen die Spielbesessenheit zu Felde, war sie doch der Überzeugung, daß der Müßiggang des Spiels und die Untätigkeit des Geistes nicht nur an sich schon Sünde seien, sondern daß sie auch unweigerlich zu weiterer Sünde verführten.

Auf Konzilien und in zahlreichen Schriften und Predigten wurde vor dem sündhaften Einfluß des Spiels gewarnt. Seit dem 13. Jahrhundert verboten die Synoden immer wieder, daß Scholaren und Goliarden (eine sozial und moralisch tiefer stehende Gruppe der Vaganten) beim Würfelspiel die Altäre und die Heilige Dreifaltigkeit entweihten. Das »ungerechte spil«, wie man das betrügerische Falschspielen hieß, zog also nicht nur rechtliche Konsequenzen nach sich; das Abschlagen des Daumens, der Hand oder des Hauptes und das Durchbohren der Hand waren im Mittelalter als Strafmaß durchaus üblich. Das berühmte Tryptichon »Garten der Lüste« von Hieronymus Bosch, entstanden um 1500, warnt auf der rechten Bildtafel eindringlich vor dem Glücksspiel: In dieser Szene liegt ein Spieler am Boden, auf ihm kniet ein Teufel mit einem Rattengesicht, der ihn würgt und ihm das Schwert ins Herz stößt. Der Teufel trägt auf dem Rücken eine Scheibe, auf der eine von einem Messer durchbohrte Hand zu sehen ist; die Hand hält mit zwei Fingern einen Würfel hoch; eine Frau trägt auf dem Kopf einen gefälschten Würfel, der zweimal die Vier zeigt; im Bildvordergrund liegen überall Spielkarten verteilt. Das Nebeneinander von Spiel- und Trunksucht wird durch einen entenschnäbeligen Teufel dargestellt, der ein Trickracketbrett hochhält; der aufgeblähte Bauch und eine Traube als Nabel charakterisieren ihn als Teufel der Sauferei. Daneben werden die Folgen des ver-teufelten Spiels vor Augen geführt: Erdolchte Menschen, durchbohrte Hände, ein aufgespießtes Herz gar warnen vor Betrug und Diebstahl, Streit und Totschlag.

Daß die Falschspieler in der Hölle landen, davon weiß auch die Ballade vom Teufelsroß zu berichten: Darin bittet die Jungfrau ihren Vater, nachdem sie vom Teufel selbst in die Hölle gebracht worden ist, ihren Vater, ihre drei Brüder vor dem Falschspiel und ihre Schwestern vor der Unzucht mit Geistlichen zu warnen.⁵⁸⁴ In der »Tafelrunde des Lasters« (1546) von Matthias Gerung gehört das Spiel zu den augenscheinlichsten Sünden der Welt: Hinter dem Tisch sitzen ein Kaiser und ein König beim Brettspiel; über dem Kopf des Königs sind Schwert, Pfeil und Dolch zu sehen. Neben dem König zählt ein verwundeter und auf einem Auge blinder Papst – in der Sinnbildsprache der Kirche bedeutete die Blindheit stets, für Gott und die Gotteswelt kein Auge zu haben; das geistige Schauen wird mit dem physischen Sehen gleichgesetzt – Geldmünzen, über dessen Haupt Kelchschüsselchen, Kelch, Keule und Ablassbriefe schweben; aus seinem Munde fliegen kleine Teufel. Vor dem Tisch sind ein Kardinal mit seinem Günstling, ein Bischof, der mit einer Kurtisane

Karten spielt und ein Mönch, der eine Nonne liebkost, dargestellt; bei der Nonne unter der Bank liegt ein Säugling.

Der bedeutendste Prediger des Mittelalters, Berthold von Regensburg, der seit 1240 als Wanderprediger durch die Lande zog, warnte vor dem Verlust seiner Seele, denn das Würfelspiel zöge Mord und Diebstahl, Zorn, Haß und »trakheit an gotes dienste« nach sich.⁵⁸⁵ Der bekannteste Bußprediger des 15. Jahrhunderts war der Franziskaner Johannes von Capistrano, der seit 1415 in Perugia als Observantenmönch wirkte. In den Jahren 1451-54 predigte er nördlich der Alpen in vielen Städten. Am Schluß seiner lateinischen Predigt forderte er die Zuhörer meist auf, Würfel-, Brett- und Kartenspiele, Perücken, Schmuck und luxuriöse Kleider auf den Marktplatz zu bringen und zu verbrennen. Diese »Verbrennung der Eitelkeiten« wird in mehreren Städtechroniken erwähnt: so z. B. am 18. Juli 1451 in Wien und am 12. März 1452 in Meißen nach einer Predigt über die Spielwut. In Regensburg geschah dies am 18. Juni 1452, nachdem Capistrano 50 Sünden und Verbrechen erwähnt hatte, die aus der Spielsucht entstünden.

Angeregt durch den wortgewaltigen Prediger Capistrano veranstaltete auch der Dominikanermönch Savonarola am 7. Februar 1497 und am 28. Februar 1498 in Florenz eine solche »Verbrennung der Eitelkeiten«, bei der neben Karnevalskostümen, Toilettenartikeln, Musikinstrumenten und Spielutensilien auch allerlei als anstößig empfundene Kunstdenkmäler den Flammen übergeben wurden.⁵⁸⁶ Diese »Verbrennung der Eitelkeiten« war also keine Erfindung Capistranos. Sein Ordensbruder Bernhard von Siena hatte schon im Jahre 1425 nach einer sechswöchigen Mission die Einwohner von Perugia dazu aufgefordert, Spielgeräte, luxuriöse Kleider usw. zusammenzutragen und zu verbrennen, vorher hatte er dies bereits in Bologna und Rom veranlaßt. Im Jahre 1426 erwirkte er in Viterbo die »Verbrennung der Eitelkeiten«; das Volk war von seiner Predigt so gepackt, daß es über die Spielbank und das Bordell herfiel und sie in Brand setzte. Die Geistlichen Meister Ingold, Geiler von Kaysersberg, Nikolaus von Dinkelsbühl sowie Eustachius Schildo treten als eindringliche Warner vor dem Sündenpfuhl des Spiels auf.

Aber nicht nur die Kleriker warnen vor den Folgen des Spiels. Im »Renner« (entstanden 1290-1300) wird die ganze Liste der Sünden aufgezählt, ebenso im »Jüngling« Konrads von Haslau, Peter Suchenwirt rügt das Fluchen beim Spiel, Thomasin von Zirclaria ist im »Welschen Gast« (entstanden um 1215/16) der Auffassung, das Spiel verführe zu Haß, Zornesausbrüchen, Habsucht und Geiz, Albrecht von Eyb zählt in seinem »Spiegel der sitten« (1511) mehrere Sünden auf, die durch das Spiel entstehen. Eine bei Heinrich Knoblochster um 1485 gedruckte Totentanzdarstellung enthält eine Szene, in der der Tod einen Würfelspieler⁵⁸⁷ mit sich fortzieht; die dazugehörigen Verse erwähnen Falschspiel, Betrug und Diebstahl. Nach Francesco Petrarca ist Spiel Sünde und Zeitverschwendung und somit Gotteslästerung.

Im 1557 erschienenen »Spielteufel«⁵⁸⁸ des lutherischen und Moralisten Eustachius Schildo tragen Spieler und Spielteufel die Attribute des Narrentums und der sieben Hauptlaster. Beide Gestalten sind mehr Tier als Mensch; sogar der Spieltisch

hat krallenartige Beine. Kopf und Oberkörper des Spielteufels ähneln einem Wolf oder Hund, Zeichen der Invidia. Auf dem Hut sind zwei Hahnenfedern, traditionelles Zeichen der menschlichen Geschlechtslust, angebracht, die Bockshörnern ähneln; sie weisen nicht nur auf die Teufelshörner hin, sondern der Bock ist zugleich überkommenes Sinnbild der Luxuria; auf dem Rücken trägt er Drachenflügel. Der Etymachie-Traktat belegt, daß der Drache eine Allegorie der Invidia darstellt, der Todsünde des Neides. Der Spieler trägt als Zeichen seiner Torheit die Narrenkappe und in der rechten Hand den Narrenkolben. Sein Gesicht erinnert an einen Löwen, Sinnbild der Superbia. Auf dem Tisch liegen Würfel und Spielkarten, der Teufel hält in der linken Hand einen Drehwürfel hoch. Daß auf den Spielkarten des deutschen Farbsystems neben Eichel, Blatt – auch Laub oder Grün genannt – auch Herz und Schelle zu sehen sind, mag in diesem Zusammenhang nicht verwundern. Schon Grimmelshausen kannte in seinem »Simplicissimus« diese vier Farben und kommentierte sie mit den Worten: »Eichel, Schellen, Grün und Herz bringen dir bald Freud, bald Schmerz.«⁵⁸⁹

Schellen gehörten einst auch zur repräsentativen Ausstattung prächtiger Gewänder der Fürsten und des Adels.⁵⁹⁰ So ist z. B. Kaiser Heinrich VI., der 1197 starb, mit einem Schellen-Leibgürtel und Kaiser Otto IV., gestorben 1218, mit einem Schellen-Halskragen dargestellt. Als Schmuck der Narrenkappe und an Narrenkleidern findet sich die Schelle bereits im 14. Jahrhundert. Der Narr als Sinnbild des Gottesleugners – der 52. Psalm der Vulgata schildert das Wesen des Narren, der sich danach von anderen Menschen durch seine Weigerung unterscheidet, Gott anzuerkennen: »Dixit insipiens in corde suo: 'non est Deus' – Der Narr sprach in seinem Herzen: 'Es gibt keinen Gott'« – trägt die Schellen als Zeichen seiner fehlenden Caritas, wie es im 13. Kapitel des ersten Korinther-Briefes angesprochen wird, in dem Paulus sie preist: »Nunc autem manent fides, spes, caritas; tria haec; major autem horum est caritas – Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe; diese drei; deren größtes aber ist die Liebe.« Dieselbe Epistel trifft eine klare Unterscheidung zwischen denen, die diese Liebe besitzen, und denen, denen sie fehlt, und die zugleich jeden, der ohne diese Caritas wäre, als »tönendes Erz oder eine klingende Schelle« charakterisiert: »Si linguis hominum loquar, et angelorum, charitatem autem non habeam, factus sum velut aes sonans, aut cymbalum tinniens – Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete, hätte aber keine Liebe, wäre ich wie ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle.«⁵⁹¹ In Sebastian Brants »Narrenschiff« von 1494 heißt es: »Studenten Kapp will Schellen han [...] wer nit die rechte Kunst studiert der selb jm wol die Schellen rürt und wurt am Narrensei geführt.« So tauchte z. B. der »Schellen-Bube« als Narr mit einer Schelle in der Hand auf Spielkarten auf.

Auch Martin Luther äußerte sich in seinen Tischreden zu den Spielkarten und den Spielregeln. Er kannte neben den Schellen auch die Eichel als Spielkartenfarbe: »Ferdinandus ist die 4 Eichel, Papa ist die 6 Schellen, Turca ist die 8 Schellen, Cesar erst rex, tandem Deus distribuit ludum, schlegt den babst mit dem Luther, der ist sein taus [Daus = As]«.⁵⁹² So wird die Schelle als Spielkartenfarbe bereits seit Jahrhunderten

mit einem Narren in Verbindung gebracht. Daß Spielkarten selbst sinnigerweise Motive der »nährischen Welt« tragen, beweist auch das Motiv des Elefanten mit einem Turm auf seinem Rücken, das seine biblische Grundlage im ersten Makkabäer-Buch (Mak 6,28 ff.) besitzt, wo der Elefant mit dem Turm, von dem aus geschossen wird, als Kampfmittel der Juden beschrieben wird. Zum ersten Mal findet es sich auf einer Spielkarte des »Maitre de la Puissance des Femmes« aus der Zeit um 1455. Zweimal, nämlich 1503 und 1524, wurde im Nürnberger Schembartlauf ein solcher Elefant als »Hölle« mitgeführt, gleichsam als Ausdruck unaufhaltsamer Vernichtung. Der Elefant zeigt darüber hinaus traditionell den Menschen an, der »hoch hinaus will«, also den Superbia-Sünder.⁵⁹³

Bei den Christen galt der Teufel als Erfinder allen Spiels. Nach Reinmar von Zweter (1200-1260) schuf der Teufel das Würfelspiel, um die Menschen zu verderben. Mit der Erfindung der Zahlen Eins bis Sechs auf dem Würfel wollte er Gott, Himmel und Erde, die Heilige Dreifaltigkeit, die vier Evangelisten, die fünf Sinne des Menschen und das sechswöchige Fasten verspotten; Michael Beheim (1414-1476) ist der Überzeugung, beim Würfelspiel diene man dem Teufel direkt: mit der Eins auf dem Würfel beleidige der Spieler Gott, mit der Zwei Jesus und Maria, mit der Drei die Trinität, mit der Vier die vier Evangelisten, mit der Fünf die fünf Wunden Christi und mit der Sechs die sechs Werke der Barmherzigkeit.⁵⁹⁴ Und die didaktische Literatur vergißt selten zu erwähnen, daß der Teufel beim Spiel selbst anwesend ist; Albrecht von Eyb weist im »Spiegel der Sitten« (1511) darauf hin. Die Abhandlung »Der Spieler ABC und Namenbüchlein« von Arorites enthält in der zweiten Auflage vom Jahre 1584 auf dem Titelblatt einen Holzschnitt, der drei Männer am Spieltisch zeigt, denen der Teufel über die Schulter schaut; Thomas Birck ist in der »Comoedia« (1590) der Meinung, beim Spiel sei »das gantz hellisch Gsindt« zugegen: »der Bescheißteuffel, Lugenteuffel; Zornteuffel, Fluchteuffel, Zanckteuffel, Schmachteuffel« und der »Mordteuffel«; Sebastian Brant bezeichnet im »Narrenschiff« (1494) die Spieler als »tüfels kynd«; Bernhard von Siena zeichnet in einer Predigt gegen das Glücksspiel das Bild eines vom Teufel besessenen Spielers.⁵⁹⁵

Die Vorstellung vom Teufel als den Erfinder des Glücksspiels war so populär, daß sie sogar auf den Spielinstrumenten selbst dargestellt wurde. Eine Sammlung von Spielkarten aus dem 16. Jahrhundert trägt gar den Text des Liedes »Der Teufel hat das Spiel erdacht« auf der Rückseite.⁵⁹⁶ Im religiös-moralischen Schrifttum der Zeit galten Spielkarten und Würfel stets als Mittel, dem Teufel zu verfallen. Daher verwundert es nicht, daß Carl Orffs »Comoedia de Christi Resurrectione« (1957) die Soldaten aus Gleichgültigkeit gegenüber dem Geschehenen am Grab Christi mit dem Kartenspiel beginnen. Der auf dem Grabstein kauernde Teufel – die Soldaten halten ihn für einen trauernden Verwandten – will die prophezeite Auferstehung Christi verhindern. Er, der die Menschen zum Bösen verführt, sie in ihrem geistigen und somit eigentlichen Sein vernichtet, wähnt sich seines Sieges sicher – er beginnt mit den Soldaten Karten zu spielen. Doch im Triumph über das gewonnene Spiel – und jeder Mensch, der sich dem Spiel hingibt, versucht den Teufel und wird daher

selbst unweigerlich zum Verlierer – wird der Teufel zum großen Verlierer: Christus ist auferstanden.

So läßt sich die negative Bedeutung der Figuren im Fastnachtsbrauch kaum bestreiten, deren Kleider mit Würfeln oder Spielkarten besetzt waren. Es treten wahre »Spielkartennarren« auf, z. B. heute noch in Zell am Harmersbach, deren Maskerade die innere Einstellung ihrer Träger, nämlich deren Neigung zum Kartenspiel und damit zum geistigen Müßiggang, offenbart. So verbindet sich in seiner Figur die Lust am Spiel mit der Narrenidee. Die Nürnberger Polizeordnung von 1469 hatte schließlich alle Karten- und Würfelspiele verboten, offenbar auf Betreiben der Kleriker, die in ihrem Kampf gegen das Laster der Luxuria überall Spielkarten, Würfel und dergleichen öffentlich verbrennen ließen. Auch die närrischen Schlittaden der Studenten zeigten Schlitten mit den einzelnen Allegorien der Untugenden und Laster, bei denen nicht selten die Torheit der Spielsucht in Form von dargestellten Karten- und Würfelspielszenen angeprangert wurde. Noch heute wird ihre Zeichenfunktion genutzt; sie gehören zu den beliebtesten Bildmotiven der Fastnacht, des Faschings und des Karnevals.

Als Spiel, insbesondere als Würfelspiel, wurde bereits in der Antike das Menschenleben veranschaulicht. Der Begriff »ludibrium«, der sich mit »Gaukelspiel, Gespött, Spielzeug« wiedergeben läßt, bezeichnet zugleich den Unernst, der allem menschlichen Planen anhaftet, weil die Umstände keine gewisse Vorhersage erlauben. Livius und Cicero sprachen vom »ludibrium fortunae«, dem Spiel, das vom Schicksal, von Fortuna, mit den Menschen getrieben werde, auch wenn sie meinen, selbst Herr ihrer Erfolge zu sein. Damit drückt sich zugleich die Nähe zum *Theatrum mundi* aus.

Über die Erfindung des Würfelspiels gibt es zahlreiche Erzählungen. Der Sage nach wurde es in der Stadt Hézar (auch Hazart oder Hazarth) in Palästina erfunden; seit dieser Zeit heißt es angeblich Hazartspiel. Herodot (um 480–430 v. Chr.) schreibt die Erfindung des Würfel- und Knöchelspiels den Lydern zu. Nach seinen Ausführungen haben diese während einer Hungersnot zur Zeit des Königs Atys alle Spiele erfunden, um sich die Zeit zu vertreiben; lediglich die Erfindung des Ballspiels nahmen sie nicht für sich in Anspruch. Platon bezeichnet (um 350 v. Chr.) den ägyptischen Gott Theut als ersten Erfinder der Schrift, der Zahl und des Rechnens, der Geometrie und Astronomie sowie des Brett- und Würfelspiels. In der Antike und im Mittelalter galt vor allem Palamedes, während einer Schlacht vor Troja liegend ein Mittel gegen Hunger und Langeweile ersinnend, als Erfinder des Brettspiels und des Würfels; zudem soll er auch die Buchstaben, die Zahlen, die Gestirnsbeobachtung, die Maße und die Waage erfunden haben. So rühmt Servius im Kommentar zu Vergils »Aeneis« (entstanden 395–410) dessen Klugheit, Lactantius Placidus weiß im Kommentar zur »Achilleis« (entstanden im 5. oder 6. Jahrhundert n. Chr.) davon, und im 12. Jahrhundert greift Eusthathius, Erzbischof von Thessaloniki, in seinen umfangreichen Kommentaren zu Homers »Odyssee« und »Ilias« dieses Thema erneut auf.⁵⁹⁷

Grabfunde beweisen, daß die Anfänge des Würfelspiels mindestens 5000 Jahre zurückliegen. Im vedischen Altertum wurde es mit großer Leidenschaft betrieben.

In den altindischen Epen ist es die vornehmste Art der Unterhaltung, es ist das eigentliche Spiel der Könige, und auch das einfache Volk gab sich begeistert dieser Unterhaltungsform hin. In der griechisch-römischen Antike erfreute sich das Würfelspiel ebenfalls großer Beliebtheit. Im germanischen Raum tauchen Würfel erst seit der Römischen Kaiserzeit auf; Tacitus berichtet davon in seiner »Germania«. Im Mittelalter und in der frühen Neuzeit gehörte das Würfelspiel zu den beliebtesten Arten der Unterhaltung. Zeitgenössische Abbildungen wie in den »Carmina Burana« (entstanden nach 1230) und in der Heidelberger Liederhandschrift des »Welschen Gastes« (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts) legen davon ein eindrucksvolles Zeugnis ab.

Das Würfelspiel war in den verschiedensten Lebensbereichen anzutreffen und spielte sogar im Geschäfts- und Rechtsleben eine entscheidende Rolle. So wurde in Köln bei der Verteilung der Weinladungen, die mit dem Schiff aus dem Elsaß angekommen waren, Würfel verwendet, um das Vorkaufsrecht der Kaufleute zu bestimmen. Im Landrecht des »Sachsenspiegels« (entstanden um 1230) war vorgesehen, daß Verpflichtungen aus einem Würfelspiel nicht auf den Erben übergehen sollten. Das Rechtsbuch des Johannes Purgoldt (um 1503/4) erwartete von einem Ratsherren der Stadt, »das er keyn spyler ader luderer sey.«⁵⁹⁸ Seit dem Spätmittelalter – es bricht zu diesem Zeitpunkt geradezu eine Spielbesessenheit aus – mehren sich die Hinweise, daß beim Würfelspiel – wie auch beim Kegeln – um Geld gespielt wurde. Da das Spiel für die Beteiligten oft katastrophale Folgen hatte und es häufig zu Streit und Totschlag kam, gab es in vielen Städten Erlasse, die es teilweise oder ganz untersagten.

Daß auch die Kleriker dem Würfelspiel frönten, beweist das zeitgenössische Schrifttum. Nach einem Visitationsbericht des Jahres 1379 lief in Prag ein Priester nachts oft nackt nach Hause, nachdem er im Spielhaus alles, eben auch seine Kleider, verspielt hatte. In einem Fastnachtsspiel aus dem 15. Jahrhundert werden die Besessenheit und die Ausdauer der Priester beim »Scholder«, beim Würfeln um Geld, angesprochen; gleiches beklagt auch der Verfasser von »Des Teufels Netz« (entstanden 1440-1420). Überhaupt kennen mittelalterliche Dichtungen den Würfel häufig als dämonisches Wesen – eine Vorstellung, die weit verbreitet war. Im »Buch der Rügen«, entstanden um 1276, wird der Würfel »wihhtelin«, also »Dämon«, genannt. Wie sehr das Würfelspiel auch in den Klöstern verbreitet war, weiß Heinrich der Teichner zu berichten und prangert die Spielsucht der Mönche an; der österreichische Dichter Peter Suchenwirt forderte die Priester auf, das Würfelspiel zu meiden, insbesondere an den Tagen, an denen sie die Messe zelebrierten. Deren Spielleidenschaft wurde seit dem 13. Jahrhundert sogar sprichwörtlich: »Swa der apt die würfel treit, spilnt da die münche, daz ist niht ein wunder.«⁵⁹⁹ Im Jahre 963 wurde Papst Johannes XII. auf einem von Otto I. einberufenen Konzil abgesetzt; nach Luidprand von Cremona wird unter den gegen ihn erhobenen Beschuldigungen auch das Würfelspiel genannt. Johann Fischart geht im »Bienenkorb« (1581) ausführlich auf dieses Ereignis ein. Auch Papst Silvester II. (999-1003) wird in Jansen Enikels »Weltchronik«, entstanden

um 1280, als leidenschaftlicher Würfelspieler genannt, und Semrau erwähnt die Spielleidenschaft von Papst Bonifatius VIII. (1294-1303).⁶⁰⁰

Die Spielsucht der Geistlichen wurde im Mittelalter immer wieder angeprangert. Häufig waren es die Geistlichen selbst, die auf die Laster ihres Standes hinwiesen. So berichtet Petrus Damiani, der als Wander- und Bußprediger und in Ausführung päpstlicher Aufträge große Teile Europas durchzog, im Jahre 1063 in einem Brief über die dem geistlichen Stand in Italien unwürdige Lebensweise und verurteilt das Würfel- und Schachspiel. Johannes Schaub, Laienprediger am Straßburger Münster, predigt 1436 gegen Trunksucht und Spielleidenschaft, und wie aus der Übersetzung von Johannes Pauli zu entnehmen ist, fordert der wortgewaltige Prediger Geiler von Kaysersberg Priester und Prälaten immer wieder auf, nicht mit den Laien beim Spiel zu sitzen.⁶⁰¹

Die Verwerflichkeit des Würfelspiels zeigt sich auch in den mittelalterlichen Passionsspielen, in denen die Soldaten um den Rock Christi würfeln. Auch auf lutherischer Seite prangern Geistliche wie Andreas Musculus, Professor für Theologie und Prediger in Frankfurt an der Oder, Eustachius Schildo, Kantor zu Kirchhain in der Niederlausitz und später in Luckau ansässig, und Cyriacus Spangenberg, Generaldekan von Mansfeld, in drastischen Worten die Spielsucht der Geistlichen an. Den Geistlichen war das Spiel zumeist verboten. Schon Otto der Große drohte auf dem Reichstag zu Augsburg am 7. August 952 den Klerikern mit ihrer Absetzung, sollten sie nicht endlich vom Würfelspiel ablassen. Andere Verordnungen sahen vor, den Geistlichen beim Verstoß gegen das Spielverbot eine Woche lang den Wein zu streichen und sie aus der Gemeinschaft auszustoßen. Aber auch weltliche Behörden erließen nicht selten ein Spielverbot, so etwa die Stadt Braunschweig, die jedem Geistlichen und Fremden unter Androhung der Stadtausweisung das Glücksspiel verbot. Eine andere Möglichkeit, die Spielleidenschaft unter Kontrolle zu bringen, war die Errichtung von Spielstuben, Spielplätzen und Spielhäusern in den Städten. Diese wurden von Aufsehern, die einen Teil des Spielgewinns erhielten, kontrolliert. Für die Erlaubnis, selbst Spielplätze und Spielbanken zu betreiben, mußte das »scholdergeld« entrichtet werden. Die Betreiber bezeichnete man als »würfeler« oder »scholderer«.⁶⁰²

Auch das Kartenspiel als Hazardspiel räumt dem Zufall im Geschehen einen großen Raum ein. Spielkarten sind seit dem 14. Jahrhundert in Mitteleuropa urkundlich durch Spielverbote nachgewiesen. Sie sind als Zeugnisse der Kulturgeschichte ein Spiegel der Gesellschaft. Ihre Motive erzählen von Land und Leuten, von Literatur und Leben, von Militär und Mythologie, von Wünschen und Wissenschaft. Als Spielinstrument hat die Spielkarte über Jahrhunderte die Farben und die Figuren bewahrt.

Am 23. März 1377 werden in einem Ratserlaß der Stadt Florenz zum ersten Mal in Europa Spielkarten erwähnt. Im gleichen Jahr beschreibt sie der in Freiburg geborene Dominikaner Johannes von Rheinfelden in Basel eingehend und weiß sie nach der Art mittelalterlicher Allegorien einer moralischen Ausdeutung zu unterziehen;

1377 werden Spielkarten auch in Paris erwähnt, 1378 in Konstanz und Regensburg, 1379 in Sankt Gallen und Brabant, 1380 in Nürnberg und Barcelona, 1381 in Marseille, 1382 in Lille, Flandern und Burgund, 1391 in Augsburg, 1392 in Frankfurt am Main und 1397 in Ulm.⁶⁰³ Das Kartenspiel verbreitete sich in wenigen Jahren in ganz Europa. Als Glücksspiel, bei dem es stets um hohe Geldbeträge ging, rief es ob seiner großen Beliebtheit den Argwohn und die Reglementierung der Behörden hervor.

Wie schon die ältesten Nachrichten bezeugen, sind die Spielkarten mit den Sarazenen nach Europa gekommen, auf dem gleichen Wege wie das Papier. Die Papierfabrikation, in China etwa seit dem Jahre 100 betrieben, kam 751 zu den Arabern und von ihnen wohl über Ägypten und Italien nach Deutschland, wo 1390 die erste Papiermühle entstand. In den fürstlichen Kanzleien wurde bereits lange Zeit vorher importiertes Papier verwendet, aber erst im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, zur gleichen Zeit wie die Spielkarten, fand das Papier in Europa allgemeinere Verbreitung. Man nannte es »charta«, wie den einst aus dem Mark der Papyrusstaude hergestellten Beschreibstoff, und als »charta« bezeichnete man auch die aus Papier hergestellten Karten. Aber auch die arabischen Bezeichnungen haben sich in einigen europäischen Ländern bis heute erhalten. So zählt man bei uns noch heute das Papier nach Ries (500 Bogen) oder Neu-Ries (1000 Bogen), ohne zu wissen, daß diese Einheit auf das arabische Wort »rizma – Ballen« zurückgeht.

Wie das Papiermaß, so trugen auch die Spielkarten ursprünglich einen arabischen Namen, »Naibe«, so hießen sie anfangs in Italien, und in Spanien hat sich diese Bezeichnung bis heute erhalten. »Naibe« war das arabische Wort für eine militärische Charge im ägyptischen Mameluckenstaat, die im europäischen Bereich als »Marschall« interpretiert wurde und in »Ober« und »Unter« weiterlebt. Dieser militärische Umkreis entspricht auch der ursprünglichen Herkunft der Spielkarten. Die mameluckischen Spielkarten, die Ahnherren der europäischen, sind nicht in Ägypten oder Arabien erfunden worden. Neben anderen Einzelheiten deutet eine Vielzahl der Farbzeichen darauf hin, daß der Ahnherr des Kartenspiels das kriegerisch-königliche Spiel Altindiens sein muß. Das indische Schachspiel entstand in den Jahrhunderten vor unserer Zeitrechnung als Vierparteien-Brettspiel. Die einzelnen Parteien waren durch je acht schwarzblaue, grüne, rote und gelbe Spielsteine gekennzeichnet, die jeweils den König und die schweren und leichten Waffen des damaligen Heeres darstellten. Es diente dazu, Könige und hohe Herren in die Strategie des Krieges einzuführen. Da die Figur, die zum Zuge kam, durch Würfeln ermittelt wurde, lernten die Spieler vor allem, schwierige und überraschende Situationen zu meistern. Ehe es, als Zweischach zur reinen Denkaufgabe gewandelt, über Persien nach Europa kam, wurde das Vierparteien-Schachspiel für Reise und Kriegsfahrt vom Brett gelöst. An die Stelle plastischer Brettsteine traten dünne Pergament- oder Papierblätter, die im Gepäck eines Reiterkriegers Platz finden konnten. So entstand aus dem Vierparteien-Schachspiel das vierfarbige Kartenspiel, das dann während der Herrschaft der Mohammedaner über große Teile Indiens nach Westen gelangte, wie auch damals die indischen Ziffern und das indische Dezimalsystem von den Arabern

übernommen wurden und als »arabische Ziffern« nach Europa kamen.⁶⁰⁴ Ohne den Sinn dieses kriegerischen Spiels zu erfassen, griff man in Europa das Schema und die Regeln auf und baute sie weiter aus.

Wie schon beim altindischen Würfelierschach blieben auch beim Kartenspiel Zufall und Kombinationsgabe gepart, so daß Fürsten wie Bürger und Bauern das neue Spiel gern als Zeitvertreib und Glücksspiel aufnahmen. Die fernöstlichen Bezüge geben der europäischen Spielkarte eine tausendjährige Vorgeschichte und stellen sie in die Geschichte des europäisch-asiatischen Kulturaustausches hinein. Von diesen Zusammenhängen ahnten die europäischen Spieler freilich nichts, als sie gegen Ende des 14. Jahrhunderts das fremdartige Kartenspiel so freudig aufnahmen und weitergaben. In Italien, dem ersten Einfallstor dieses orientalischen Spiels, erbten sich bis zum heutigen Tag die mameluckischen Farbzeichen Schwert, Stab, Pokal und Goldmünze fast unverändert fort, ebenso in Spanien. In Deutschland wurden sie zu Eichel, Blatt, Herz und Schelle umgedeutet. Statt einer militärischen Charge wurde oft eine Dame oder Königin eingeschoben. Es blieb Frankreich vorbehalten, die Farbzeichen auf zum Schablonieren geeignete eindrucksvolle lineare Zeichen wie Treff, Pik, Herz und Karo und zwei Farben, Schwarz und Rot, zu reduzieren und damit vollendete Formenklarheit zu schaffen, neben der sich die deutschen Farbzeichen nur schwer behaupten konnten. Die Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts, die sich der Spielkarten annahmen, haben sie zu wahren Kunstwerken und kulturgeschichtlichen Fundgruben werden lassen.

Älter zu sein scheint in Europa das Kegelspiel, das schon in Hugo von Trimbergs »Renner«, Vers 11360-11397, Erwähnung findet. Im 13. bis zum 15. Jahrhundert taucht es im Zuge der allzu hohen Spieleinsätze vor allem in Stadtbüchern, Polizeiverordnungen und Ähnlichem auf. Gespielt wurde es in den verschiedenen Ländern und Städten nach sehr unterschiedlichen Regeln; selbst die Anzahl der Kegel variierte von drei Kegeln in Frankreich bis zu 15 und gar 17 Kegeln in Schlesien.⁶⁰⁵ Und die Kugel wurde, abgesehen von wenigen Vorläufern, in denen sie geworfen wurde, »geschoben«. Die Ursprünge des Kegels sind nicht eindeutig zu klären.⁶⁰⁶

Kegel und Kugel fanden vielfach Eingang in Mythen, Sagen und Märchen – am bekanntesten dürfte wohl das Motiv vom Kegeln mit Totenköpfen zu sein, wie es im Märchen »Von einem, der auszug, das Fürchten zu lernen« Aufnahme gefunden hat.

Nachweisbar ist das Kegeln zunächst in der Mitte des 13. Jahrhunderts in Deutschland, genauer gesagt in Xanten, wo 1265 eine Kegelgilde namens »fratres kegelorum« zum ersten Mal schriftlich erwähnt wurde und in der Folgezeit auch nicht unbedeutend im öffentlichen Leben der Stadt gewesen zu sein scheint. Die Gilde spielte eine wichtige Rolle bei der Xantener Rechtspflege und lud vornehme Männer (und zuletzt auch Frauen) geistlichen und weltlichen Standes zum Eintritt in die Gilde ein.⁶⁰⁷ Bis ins 14. Jahrhundert hatte sich das Kegeln von Deutschland aus, wie die Entlehnung der ausländischen Bezeichnungen aus dem deutschen Wort »Kegeln« zeigt, in ganz Europa verbreitet. Im ausgehenden Mittelalter und in der

frühen Neuzeit war es ebenso wie die anderen Spiele ein Glücks- und Wettspiel mit zum Teil sehr hohen Geldeinsätzen, das häufigen Verboten durch die Geistlichkeit oder städtischen Polizeiverordnungen ausgesetzt war und allgemein zusammen mit dem Würfelspiel einen sehr schlechten Ruf genoß. Erst im Laufe des 15. Jahrhunderts wurde das Kegeln in Deutschland bei einer Beschränkung der Einsätze gestattet, und allmählich wandelte sich auch sein gesellschaftliches Ansehen. War den Kapitularen des Xantener Stiftes ursprünglich der Besuch der Wirtshäuser, das »Würfeln oder Kegeln spielen« untersagt, so zeigt eine Randbemerkung aus dem 15. Jahrhundert in den Statuten schon einen Sinneswandel: »Der war nicht klug, der diesen Satz gegen das Kegelspiel in die Statuten hereingebracht hat, denn es ist eine anständige Übung des Körpers, dessen sich heilige und fromme Männer als Erholung bedienen.«⁶⁰⁸

Das Kegelspiel scheint das erste der Spiele gewesen zu sein, das den Charakter des Glücks- und Wettspiels verloren hat. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich das Kegeln zu einem angesehenen erholsamen Unterhaltungsspiel gewandelt. Einschränkungen unterlag das Kegeln nur noch an bestimmten Feiertagen und während der Zeit des Gottesdienstes, waren doch viele der Wirtshäuser, die zumeist in der Nähe der Kirchen lagen, zum Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts nunmehr mit Kegelbahnen ausgestattet. Das größte Problem scheint dabei der Lärm gewesen zu sein, der durch das Rollen der Kugel und das Fallen der Kegel verursacht wurde und die Andachtsruhe störte.

Würfel-, Karten- und Kegelspiel galten aber dem mittelalterlichen Menschen wohl als die gefährlichsten Spiele, denn stets ging es bei ihnen um immens hohe Einsätze. Dies hatte wohl auch Muskatplüt vor Augen, fordert er doch nachdrücklich, diese drei Spiele dringend zu meiden. Ein Kupferstich von Anfang des 17. Jahrhunderts, der sich in mehreren Ausgaben von Augustins »Gottesstaat«, z. B. Paris 1685, Antwerpen und Venedig 1722, findet, hat die beiden Arten der Liebe zum Thema, welche die beiden gegensätzlichen Staaten hervorgebracht haben; gestochen wurde er nach dem 28. Kapitel des 14. Buches von »De civitate Dei«, wo Augustinus auch davon spricht, daß diejenigen, die sich für weise hielten, zu Narren geworden sind. Im Mittelpunkt des irdisch gesinnten Staates, in dem jeder seinem Vergnügen nachgeht, sieht man neben aufeinander losgehenden Degenfechtern, einem prügelnden Mann, einem Messerstecher und einem lodernden Feuer auch etliche Spieler, die ihr Glück versuchen – eine Welt, in der jeder seinen ungezügelter Neigungen freien Lauf läßt.

So hat Carl Orff seine Unterweltszene angelehnt an die großen Vorbilder der abendländischen Kulturgeschichte, die er mit seiner humanistischen Bildung aufgesogen hatte: Er gibt uns den Blick frei auf die Abgefallenheit einer Welt, wie sie das Christentum über Jahrhunderte hinweg zu bekämpfen versucht hatte.

2.2.4. Die Wiederherstellung der natürlichen Ordnung

Das Treiben der Toten gerät bei Orff außer Kontrolle. Immer hemmungsloser genießen sie ihr neues Sein: »Wüstes Geraufe, Riesenlärm. Alle gehen mit Kegel, Sargdeckel und allem, was nicht niet- und nagelfest ist, aufeinander los.«⁶⁰⁹ Ein Sturm bricht los, die Erde erbebt und Blitze erleuchten den Himmel, als die vier Burschen verängstigt zum Mond stürzen, um ihn auszublasen. Die Toten kreischen verwirrt und fassungslos wild durcheinander. Es ist stockfinster. Da ertönt ein Chor in den Wolken. Begleitet von Windgeheul und Donnerrollen erscheint die mächtige Gestalt des Petrus in den Wolken des bläulich erleuchteten Himmel. »O ho! / Das tönt ja aus der Erden Bauch herauf. / Die Toten sind's, / die Toten stehen auf – / und machen Krieg und Rebellion, / euch sing' ich einen andern Ton!«⁶¹⁰ erzürnt sich Petrus, ergreift einen großen Schweifstern, reißt ihn vom Himmel und schleudert ihn zu den Toten hinab. Der Einschlag läßt die Toten vor Entsetzen aufschreien; sodann versinkt alles in Totenstille. Man versucht, den Mond neu zu entzünden. In seinem fahlen Schein sieht man die von blankem Grauen gepackten Toten regungslos am Boden liegen. Petrus kommt durch das Gruftgewölbe geschritten. Nachdem sich die Toten langsam wieder aus ihrer Erstarrung gelöst haben, nehmen sie ihr höllisches Treiben wieder auf. Petrus sitzt auf einem Stuhl unter dem Mond, trinkt und beobachtet dabei das neuerliche Spektakel. Jäh brechen die Toten ihr lautes Spiel ab. Sie scharen sich um Petrus und hören ihm gespannt zu: »Wie kalt ist's draußen in der Welt, / wenn Regen, Schnee und dichter Hagel fällt, / der Sturmwind wild die Wolken hetzt, / da ist man allem ausgesetzt, / was Unbill ist und was Beschwer. / Hier spürt man davon gar nichts mehr. / Doch so ist's mal auf dieser Welt; / ein jeder ist wo hingestellt, / ein jeder hat so seinen Platz«, beginnt Petrus seinen großen Monolog auf die Welt, und während die Toten ihr Saufgelage fortführen und davon immer schläfriger werden, setzt Petrus gedankenverloren fort: »Sitz'ich da am hohen Himmel, / unter mir das Weltgewimmel, / über mir das Sternendach, / denk'ich über manches nach. / Und ich seh' dann wie im Traume / hintern letzten Wolkenbaume / wie das Weltenrad sich dreht, / alles kommt und alles geht. / Seh' ich dann, wie die Sterne steigen, / hoch sich heben, wölben, neigen, / wie die Tage und die Zeiten / ihren ew'gen Kreis abschreiten. / Und daß alles seine Ordnung hat, / wandl' ich durch die weite Himmelsstadt / wie der Wächter durch die Nacht. / Blick oft durch den Wolkenschacht / auf die Erde tief hinunter, / wie die Menschen sich mitunter / lieben, hassen und erschlagen, / sich belügen und vertragen. / Seltsam ist das ganze Leben, / denn das meiste geht daneben / von der ganzen Fantasei – / doch ihr war't ja selbst dabei.«⁶¹¹ Wie in Erinnerungen schwelgend, sinken die Toten schlafmüde zurück. Petrus schraubt das Licht der Mondlampe kleiner und singt die Toten in den ewigen Schlaf: »Soll ich sagen / von den Plagen / und den gut' und bösen Tagen, / von der Welt, die ihr verlassen, / von den winkeligen Gassen, / von den Menschen, die noch warten / in dem kleinen Erdengarten, / bis sie zu euch niedersteigen, / um mit euch sich auszuschweigen! / Ihr seid schläfrig, / legt euch nieder, / ach, ihr wollt doch nicht schon wieder / aus dem Dunkel, aus der Ruh, / warme Erde deckt euch zu. – / Hört ihr jetzt das Ticken, Tacken / und das leise Räderknacken, / hört ihr, wie das

Weltenrad geht, / bis es einmal stille steht.«⁶¹² Er bläst sein Horn. Die Toten werden immer schläfriger. Wie gebannt erheben sie sich, räumen alles auf und kriechen – die vier Burschen als letzte – wieder in ihre Särge zurück. Petrus verbirgt den Mond unter seinem Mantel und verschwindet in der Finsternis. Schließlich sieht man ihn, den Mond wie eine Laterne tragend, zum Himmel aufsteigen, wo er für alle Zeiten sichtbar den Mond am Himmelszelt befestigt.

Der stets kosmologisch interessierte Carl Orff lies auf die »Carmina Burana« den »Mond« folgen. »O fortuna velut luna statu variabilis« war ein Gedanke, der Orff nachhaltig beschäftigt hatte. Damit stellte er sich in die große abendländische Tradition jener theologischen und philosophischen Überlegungen, die um die Existenz des Menschen kreisen.

Das Bild der statuarischen Fortuna hinter ihrem Rad hatte sich schon früh, als Hinweis auf die Instabilität der menschlichen Schicksale und der Welt generell, zu einem festen Schema entwickelt. Besonders allgemein belehrende, wissenschaftliche und astronomische Schriften, aber auch Losbücher und literarische Werke haben das Bild der wankelmütigen Fortuna aufgegriffen, so z. B. die »Ammaestramenti degli antichi« des Bartolomeo di San Concordio von 1342 und die Prager »Astronomische Sammelhandschrift«, ein prächtiges Los- und Punktierbuch für König Wenzel von Böhmen, die das bereits standardisierte Abbild Fortunae zeigen, um den Leser vorbereitend auf das zentrale Thema hinzuweisen. Die Benediktbeurer Handschrift der »Carmina Burana« aus dem 13. Jahrhundert umfaßt eine aus vielen Quellen gespeiste Sammlung poetischer Texte. Die Liedersammlung enthält acht spärlich kolorierte Federzeichnungen, die nach einer Neubindung im 17. oder 18. Jahrhundert ihre ursprüngliche Platzierung verloren haben. So befindet sich das Blatt mit der Wiedergabe des Schicksalsrades fast als ein Titelbild auf der ersten rechten Seite der Sammlung, statt wie früher jene Verse zu illustrieren, welche die Wankelmütigkeit Fortunae beklagen. Die in vier Teile sinnvoll geordnete Liedersammlung umfaßt im ersten moralisch-satirische Dichtungen, in welchen, als Bindeglied zwischen die Themen Jugend und Laster eingefügt, jene Fortuna-Lieder untergebracht sind, die Carl Orff weltberühmt machte. Die Vorstellung einer Schicksalsmacht, die als Ursache für alle unvorhergesehenen, teils als ungerecht, teils als glücklich erachteten, doch stets wechselnden Ereignisse und Zufälle des irdischen Daseins angenommen wurde, war tief im Denken der Völker verankert. Verdichtet zur göttlichen Gestalt, abstrahiert zum philosophischen Begriff, verehrt und geliebt als Glücksspenderin, verhaßt und gefürchtet als Dämon und Quelle allen Übels, aber auch als Werkzeug Gottes anerkannt, verwandelten sich im Laufe der Jahrhunderte Bild und Bedeutung jener Kraft, die bis heute als »Fortuna« bekannt ist.

Um 1800 taucht der Schicksalsbegriff im Denken der Menschen erneut auf.⁶¹³ Seine Wiederkunft entfachte reges Interesse an der antiken Vorstellung von Fortuna, welche die Geschehnisse der Menschen und Seelen in Gerechtigkeit lenke. Die allegorische Figur der Fortuna steht für die Kernfrage von Theologie und Philosophie, nämlich für die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen selbstbestimmter

Lebensgestaltung.

Aus der Antike ist Fortuna primär als eine literarische Figur überliefert. In den Werken griechischer und römischer Dichter und Philosophen begegnet man ihr unter immer wieder neuen Aspekten in Verbindung mit Tyche, den Moiren oder Parzen. Die Verschmelzung antiker und christlicher Vorstellungen prägte Erscheinung und Wesensart der ambivalenten Schicksalsmacht in den folgenden Epochen, denn auch unter der christlichen Hülle schimmerte jederzeit das Erbe der alten Welt hindurch. Die Elemente, die Charakter und äußere Gestalt dieser allegorischen Figur bestimmen, wurden schon in der Antike festgelegt und bis ins 17. Jahrhundert wie Versatzstücke ausgewählt, verwandelt und angepaßt.

Die antike Ethymologie selbst leitete den Namen »Fortuna« aus dem Zusammenhang der Figur »Fors-Fortuna« mit dem Verb »ferre« ab, im Sinne von »das Kommende« oder »das Geschickte«. »Fors«, blinder Zufall und Schicksalsgöttin, wird in der Verbindung mit »Fortuna« zum Synonym für günstige Schickung und Glücksgöttin. »Ut fors fert – Wie es das Schicksal mit sich bringt«, ist eine Redewendung, die den allgemeinen und volkstümlichen Charakter dieser ursprünglich italienischen, wohl aus Latium stammenden Göttin kennzeichnet.⁶¹⁴ Fortuna ist die gewährende Göttin des Überflusses, der Fruchtbarkeit, des Kindersegens, des glücklichen Gewinns, ein Losorakel für das einfache Volk und seine vielfältigen Sorgen.

Die frühesten Formen des Fortuna-Kultes sind nicht ganz klar. In älterer Zeit scheint sie die Göttin der Ernte gewesen zu sein, stand auch in enger Beziehung zur Göttin der Geburten und galt als Schutzgöttin für beide Geschlechter. Man nimmt an, daß ihr Kult um die Wende zum 5. vorchristlichen Jahrhundert von dem sechsten sagenhaften König etruskischer Abstammung, Servius Tullius, in Rom eingeführt wurde. Er soll den Tempel auf dem rechten Tiber-Ufer gestiftet haben, ebenso den »Luna«-Tempel auf dem Aventin und die Heiligtümer der »Mater Matuta«, der Göttin der Geburten, und der Fortuna auf dem Forum Boiarum.

Zwei hochberühmte Heiligtümer der Fortuna befanden sich in Antium und in Palestrina, dem antiken Praeneste, beide mit einem Losorakel verbunden. Anregungen dafür gingen wahrscheinlich von den berühmten Orakelstätten Griechenlands aus, denn in dieser Zeit des Einflusses der griechischen Kultur auf Italien nahm Fortuna Merkmale der griechischen Schicksalsgöttin Tyche an.⁶¹⁵ Die palestrinische »Fortuna Primigenia« – ihre früheste Weihinschrift stammt aus der Zeit um 300 v. Chr. –, erstgeborene Tochter Jupiters, erlangte bald überregionale Bedeutung und war von weitreichendem Einfluß. Ihr Kult gelangte schon am Beginn des 2. Jahrhunderts v. Chr. in die Ägäis. Das belegt eine in Itanos auf Kreta gefundene Inschrift, auf der Tyche Protogeneia, das griechische Äquivalent der praenestischen Göttin, genannt wird. Vom Ende des gleichen Jahrhunderts datiert eine Inschrift mit Nennung der Fortuna und der Isis im Sarapeum auf Delos. Diese Ausbreitung des Fortuna-Kultes ist auf praenestinische Kaufleute zurückzuführen, die sich bereits um die Jahrhundertmitte auf den griechischen Inseln nachweisen lassen.⁶¹⁶ Sie war die Göttin des

Glücks, der Fruchtbarkeit und des guten Gelingens. Bereits im ersten punischen Krieg (241 v. Chr.) beabsichtigte der römische Konsul Q. Lutatius Cerco, das Orakel von Praeneste zu befragen, doch der römische Senat lehnte dies kategorisch ab und verwies auf die heimischen Auspizien. Als Hannibal im zweiten punischen Krieg die Römer schwer bedrängte, gelobte der Konsul P. Sempronius Tuditanus während des Kampfes um Kroton (204 v. Chr.), der Fortuna Primigenia einen Tempel zu errichten. Dieser wurde 194 v. Chr. auf dem Quirinal geweiht. Wie die anderen Fortuna-Tempel in Rom besaß er kein Orakel. Unter der offiziellen Titulierung »Fortuna publica populi Romani Quiritium primigenia« wurde Fortuna damit zur nationalrömischen Göttin. In Rom wimmelte es bald von der Fortuna geweihten Heiligtümern. In all ihren Eigenschaften und Spezialisierungen war Fortuna eine Göttin für nahezu jeden Belang und für jeden eine Göttin anderer Prägung, als Schutzgöttin und Behüterin, als persönlicher oder allgemeiner Genius.

Der römischen Vorstellung entsprach der vorwiegend glücksbringende Charakter der Fortuna. Daher sind auch ihre Attribute, wie man sie von den Darstellungen auf Münzen und schriftlichen Berichten kennt, im allgemeinen Glücks- und Machtsymbole. Das Füllhorn, Kranz und Palmzweig, auch Ähren und Modius, ein Fruchtmaß, versinnbildlichen materiellen Wohlstand und Reichtümer aller Art, ihr sind die Güter dieser Welt anvertraut. Die Kugel symbolisiert ihr wankelmütiges, unstabiles Wesen ebenso wie ihre Macht über den Erdball, waren doch die Gelehrten der Alten Welt schon früh der Ansicht, daß die Erde, wie auch der gesamte Kosmos und die Himmelsphäre, ein runder Ball sei, wenn sie sich auch für die Allgemeinheit nur als Scheibe darstellte.⁶¹⁷ Das Ruder kennzeichnet die Göttin als Herrscherin, welche die Schiffe ebenso wie die menschlichen Schicksale auf der sublunaren Welt regiert. »Sotto la Luna« ist eine geläufige Metapher für alles auf der Erde Befindliche,⁶¹⁸ und die engen Beziehungen Fortunas zum Mond, dessen wechselnde Phasen ihre helle und ihre dunkle Seite ebenso veranschaulichen, wie seine sprichwörtliche Wankelmütigkeit ihrer Unberechenbarkeit entspricht, führten schon früh zu einem weiteren Bild: »O fortuna velut luna statu variabilis.« Eine außergewöhnliche Illustration dieses Gedankens schuf um 1465/1470 Meister Evert van Zouldenbalch in der lateinisch-niederländischen Handschrift »Natuurkunde van het Geheelal – Natur des Weltalls«, in der er Voll- und Halbmond zum Rahmen um Fortuna kombiniert. Ihre langen Haare hängen ihr tief über das Gesicht; sie, wechselhaft wie die Phasen des Mondes, ist blind und zieht ihr Rad an einem dicken Strick mühselig hinter sich her.

Im Zuge des religiösen Synkretismus während der römischen Kaiserzeit wandelt sich das Bild der lateinischen Fortuna. Sie geht langsam auf in der Flut der griechisch-hellenisch-ägyptischen Vorstellungen und wird zur »Fortuna Panthea«. Sie vermischt sich mit Isis, die wie sie in Beziehungen steht zu Mond und Schifffahrt; sie verbindet sich mit Merkur, dem Handelsgott, um, gleich ihm, Glück bei Geschäften und auf See zu gewährleisten. In der Verschmelzung mit Mars steht sie dem Tüchtigen zur Seite und belohnt die »Virtus« des Kriegers mit Sieg. Hoffnung verheißt sie

in der Kombination mit »Spes« und »Fides«. Vielfältige und andersartige Attribute symbolisieren ihre in der Vereinigung mit orientalischen und hellenischen Göttern neugewonnenen Eigenschaften. Sie trägt die ägyptische Krone der Isis, Flügel, einen Strahlenkranz, Köcher und Fackel, auch den Stab des Merkur, sie lehnt sich an Kugel, Rad oder Schiffsbug, wie es die Situation erfordert. Wirkliche Tiefe gewinnt sie in ihrer Verbindung mit der griechischen Göttin Tyche, mit der sie im Hellenismus zu einer fest verbundenen Einheit zusammenwächst. Im Griechischen bedeutet Tyche »die aus der Ferne sicher Treffende«, die unabänderliche Macht blinden Zufalls, von der man nicht sicher weiß, ob sie von dem Willen Gottes oder von eigener Willkür gelenkt wird.⁶¹⁹

Anders als die italienische Fortuna ist Tyche nicht aus dem Volksglauben erwachsen, sondern eine literarische Figur, die ursprünglich keine kultische Verehrung genoß. Erst allmählich wurde sie, als alles beherrschende Schicksalsmacht, zur Göttin, der man Tempel baute. Ihr Wesen entspricht auch nicht dem einer wohlwollend gewährenden Göttin, sondern dem einer unberechenbaren, blind waltenden Kraft. Sie gebietet nicht nur über das Geschick von Städten und Völkern, auch der einzelne Mensch wird zum Spielball ihrer Launen. Homer kennt Tyche nicht, in seiner Dichtung fungieren die Moiren. Als unbeeinflussbare, düster drohende Schicksalsmächte, die das Menschenleben von der Wiege bis zur Bahre selbständig oder im göttlichen Auftrag bestimmen. Unabänderlich wie ein Naturgesetz, einer zwingenden, unbekanntem Notwendigkeit folgend, teilen sie jedem Einzelnen sein Los, seinen Anteil am Leben und am Glück zu.

Das Verhältnis der Moiren zu den Göttern war schwankend und stellte für das religiöse Denken der Griechen ein Problem dar, mit dem Dichter und Philosophen, Astrologen und Mystiker sich ständig auseinandersetzten. Hesiod nennt die Moiren Töchter des Zeus und der Meeresgöttin Themis – daher auch die Macht der Tyche über das Geschick der Schiffe – und stellt damit die Schicksalsbestimmung unter die Gewalt des höchsten Gottes. Auch für die großen griechischen Tragiker und Dichter fallen Götterwille und gesetzmäßiges Walten der Schicksalsgöttinnen zusammen. Die Moira wurde anfänglich in der Vorstellungswelt der Griechen wohl als eine einzige Gestalt aufgefaßt, die sich jedoch bald zu einer Trias entwickelte. Klotho, Lachesis und Atropos, die Spinnerinnen des Lebensfadens, sind Herrinnen über Geburt, Leben und Tod des Menschen. Lachesis ist es, die die Lebenszeit verwaltet und aus ihrem Schoße die Lose der Seelen für das kommende Leben verteilt. Ihren Platz übernimmt im Laufe der Zeit Tyche, und sie wird so stark, daß sie schließlich die beiden anderen verdrängt und als Göttin des kreisenden Auf und Abs im menschlichen Leben demutsvoll verehrt wird. Philosophen, Dichter, Geschichtsschreiber und Rhetoriker ringen durch die Jahrhunderte, während des Hellenismus und der Dauer des römischen Reiches, damit, Fortuna-Tyche, die »dea dubia«, »incerta«, »instabilis«, »levis«, »varia« und »volubilis«, in Übereinstimmung zu bringen mit dem Willen einer höheren Gottheit oder mit einem in unabänderlicher Notwendigkeit waltenden Naturgesetz, um sie einem kosmologischen Prinzip unterzuordnen.

Eine von Pythagoras und der ionischen Philosophenschule neugeschaffene Idee ist das Weltgesetz der »Heimarmene«, welche weitgehend dem römischen Fatum entspricht, dessen Grundbedeutung Orakel, Schicksal, bestimmt von Götterwille oder Sternenkongstellation in der Stunde der Geburt, unumstößliches göttliches oder kosmologisches Gesetz ist. Sie wurde zu einem wesentlichen Faktor philosophischer Erwägungen. Mit dem Fatum dringt die Frage nach der Selbständigkeit oder Abhängigkeit der Schicksalsmacht von einer höheren Bestimmung, um Vorherbestimmung oder freie Willensentfaltung des Menschen in den Mittelpunkt der philosophischen und theologischen Spekulationen. Fortuna hingegen wird und bleibt Personifikation des veränderlichen und unberechenbaren Geschicks; zu ihr gehört all das, was sich ohne Gesetz und Zweck erdgebunden abspielt. Es ist das Erbe der griechischen Tyche, zu dem auch die für sie typischen literarischen Attribute des Rades und der Blindheit zählen. In der römischen Kaiserzeit bilden Fatum und Fortuna ein eng miteinander verflochtenes Begriffspaar. In einer von Fatum regierten, sprich determinierten Welt gibt es keinen Spielraum für Willens- und Entscheidungsfreiheit. Der Weise allein, so lehrt die Stoa, ist in der Lage, das Gesetz des Fatums zu erkennen, und gewinnt dadurch die Freiheit des Geistes, so daß er seinen eigenen Willen völlig mit dem Willen Fortunas identifiziert. Nur der Leib und andere Äußerlichkeiten sind dem Fatum unterworfen, die Seele aber bleibt frei. Daher ist für Seneca der Geist dem Fatum bzw. der Fortuna letztlich überlegen. Doch muß im täglichen Kampf mit Fortuna diese Überlegenheit immer wieder neu errungen werden. So kann letzten Endes auch für Seneca Fortuna nicht ganz identisch mit dem Fatum sein, sondern ein Instrument in der Hand des höchsten Willens, durch welchem dem Menschen die Möglichkeit gegeben ist, sich zu bewähren. Das Fatum ist unabänderlich; gegen die Wirkung Fortunas aber gibt es Heilmittel, so wählte Horaz etwa die Armut, die ihn unempfindlich mache, wenn Fortuna ihm mißgünstig ihre Gaben entzieht.⁶²⁰

Der Glaube an die Schicksalsgöttin endete nicht mit dem Erlaß der kaiserlichen Edikte gegen die heidnischen Kulte und ihre Bauten im 4. und 5. Jahrhundert. Allgemein bestand die Neigung, sich in Notsituationen, wie bei den Plünderungen Roms 410 und 455 und in den Gotenkriegen 536 bis 563, selbst in Rom wieder auf die alten Kulte zu besinnen, da das Unglück mitunter als Schwäche des Christengottes ausgelegt wurde. Gegen ihren Kult wandte sich schon der 301 zum Christentum bekehrte Lactantius in seinen zwischen 305 und 310 verfaßten »Divinae institutiones«. Ihm, der die kirchliche Auffassung seiner Zeit vertrat, ist der Fortunakult mehr als nur Aberglaube, für ihn ist Fortuna identisch mit dem Widersacher Gottes, dem Teufel. Sie ist dem Frommen feindlich gesinnt, sie begünstigt oft die Bösen; sie ist ungerecht und neidisch, stiftet Unheil und Verwirrung. Mit dem falschen Glanz ihrer Glücksgüter verführt und blendet sie die Menschen, lockt sie in Gottesferne, um sie in ihre diabolische Gewalt zu bringen: »Qui sicut scimus nihil esse fortunam, ita scimus esse pravum ac subdolum spiritum, qui sit inimicus hostisque iustitiae, qui contraria faciat quam deus.«⁶²¹ Aber auch Laktanz erwägt, ob das Wirken dieses

infernalischen Dämons, genannt Fortuna, nicht aus bestimmten, wenn auch unbegreiflichen Absichten im Weltplan Gottes zugelassen sei. Doch ihre Verehrung dauerte fort. Das heidnische Erbe wurde zu einem schweren Problem für die junge Kirche, denn die Vorstellung einer selbtherrlichen Göttin als Herrin über das menschliche Schicksal war unvereinbar mit dem Glauben an einen allwaltenden, allwissenden und gütigen Gott.

Gegen Fortuna zog knapp hundert Jahre später Augustinus in seinen zwischen 413 und 426 verfaßten Hauptwerk »De civitate Dei« zu Felde, prangerte ihre Willkür und Ohnmacht an und versetzt sie in das Reich der Dämonen. Als er sein Verdammungsurteil über den antiken Götterhimmel sprach, entlarvte er dessen Bewohner eben nicht als bloße Ausgeburten menschlicher Phantasie und stellte diesen die Realität des einen allmächtigen Gottes gegenüber, sondern er ließ ihre metaphysische Existenz unangetastet. Aus den himmlischen Göttern werden höllische Dämonen von dem gleichen Wirklichkeitsgehalt wie der Teufel. Auch Hieronymus identifizierte Fortuna mit dem Teufel und versetzte sie in die Hölle; hierbei bezog er sich, wie vor ihm schon Laktanz, auf das Pauluswort (1 Kor 10,20 f.): »Aber ich sage: Was die Heiden opfern, das opfern sie den Teufeln und nicht Gott. Nun will ich nicht, daß ihr Teufel Gemeinschaft sein sollt. Ihr könnt nicht zugleich trinken des Herrn Kelch und der Teufel Kelch, ihr könnt nicht zugleich teilhaftig sein des Tisches des Herrn und des Tisches des Teufels.« Der Bekämpfung der heidnischen Götter ist der ganze erste Teil von Augustins »Gottesstaat« gewidmet – und damit wies er ihnen einen Platz innerhalb des christlichen Weltgebäudes zu. Er argumentiert, daß ein Wesen, welches ohne Grund einmal gut, einmal böse ist, welches seine Verehrer nicht nach Verdienst belohnt, überhaupt nicht beachtet, oft sogar beneidet, kein Gott sein könne. Im Kampf gegen den Schicksalsglauben entlarvt er Wahrsager und Astrologen als Betrüger und Handlanger des Bösen, welche die Menschen darin bestärkten, sich von eigener Verantwortung frei und schuldlos an allem Übel zu fühlen.

Doch auch Augustinus muß ihr einen Platz in der göttlichen Weltordnung einräumen. Zwar spricht er ihr kategorisch jede Göttlichkeit ab, aber als plötzlich eintretendes Ereignis, als unberechenbaren Zufall ohne erkennbare Ursache muß er sie gelten lassen. Die antike Glücksgöttin wird eingespannt in den göttlichen Heilsplan, Dienerin und Schaffnerin göttlichen Willens; ihr Rad dreht sie fortan mühsam und mürrisch, zwar nicht im Gleichtakt, denn ihre Bewegungen erfolgen ruckweise und unberechenbar, aber in einem ewigen grausamen Continuo, nach Gesetzen, die ihr fremd sind, nicht mehr nach eigener Laune, sondern nach dem Willen eines Höheren, den sie selbst nicht kennt. In dieser Eigenschaft läßt sich Fortuna nun mit Theologie und christlichem Glauben vereinigen, wenn sie, einbezogen in den gewaltigen Stufenbau der Welt, den die mittelalterliche Kirche errichtet hat, dem Willen Gottes und seiner Vorsehung untersteht: »Deus igitur ille felicitatis auctor et dator, quia solus est verus Deus, ipse dat regna terrena et bonis et malis. Neque hoc temere et quasi fortuito, quia Deus est, non fortuna; sed pro rerum ordine ac temporum occulto nobis, notissimo sibi.«⁶²² Ethische Verantwortung und freier Wille

für den Menschen sind somit, dem Plan Gottes entsprechend, gewährleistet. Nach Augustinus hat der Mensch zwar die Freiheit, zwischen Gut und Böse zu wählen; wenn er sich aber für das letztere entscheidet, mißbraucht er die göttliche Gabe des freien Willens und verfällt in Sünde. Das wahre Glück findet der Fromme nicht im Leben, sondern erst nach dem Tode in der Ewigkeit; das Böse bleibt in der Sphäre irdischer Vergänglichkeit verhaftet. So wird Fortuna zum Sinnbild der Welt selbst. Für das patristische Schrifttum war die Welt zu einem abstrakten Begriff unter moralischen Aspekt geworden, der alle negativen Wesensmomente in sich vereinte. In ihr manifestierte sich die Verlockung zur Sünde und damit der drohende Verlust des ewigen Heils. Die Welt erschien als Haus des Teufels, das wieder verlassen zu dürfen jeder froh sein sollte. Sie war in einen unüberbrückbaren Gegensatz zu Gott gerückt; Schöpfung des Allmächtigen zwar wie schließlich auch der Teufel, jedoch durch ihren Abfall vom Schöpfer zur ewigen Verdammnis bestimmt. Seit Augustin war diese negative Besetzung der Welt festgelegt; ihre Unbeständigkeit und Scheinhaftigkeit wurden grundsätzlich der wahren und ewigen Glückseligkeit des Jenseits gegenübergestellt.

Andere christliche Autoren wie Hieronymus erklärten Fortuna für nichtig oder – so Boethius und später Dante – ließen sie allenfalls als Magd des Willens Gottes gelten. Boethius (480-524) schuf in »De Consolatione Philosophiae« die Gestalt einer christlichen Fortuna, welche zur Grundlage für den mittelalterlichen Fortuna-Begriff in Theologie, Dichtung und bildender Kunst wurde und Elemente der heidnischen Gestalt in ein neues Zeitalter hinüberrettete. Sie hat ihr zweideutiges Antlitz behalten, schmeichelt und lockt mit falscher Glückseligkeit, treibt ihr Spiel mit den Menschen und achtet nicht auf deren Klagen.

Das Rad der Fortuna, das einzige ihrer zahlreichen Attribute aus klassischer Zeit, das Boethius ihr zubilligt und das erst seit ihm zu einem konkreten Werkzeug in der Hand der Schicksalsgöttin geworden ist, läßt sich in seinem kreisenden Schwung von Menschenhand nicht aufhalten. Das Rad scheint in erster Linie eine literarische Metapher für das Wirken Fortunas zu sein. Die Assoziation des vom Bösen zum Guten und dann wieder vom Guten zum Bösen sich wendenden menschlichen Schicksals mit der kreisenden Bewegung des sich drehenden Rades ist seit Pindar, Aischylos und Sophokles ein gängiges Motiv in der Literatur. Rad wie Kugel haben in der Literatur seit jeher als Symbol ihrer Wankelmütigkeit gegolten und die Unbeständigkeit des menschlichen Schicksals im Wechsel von Glück und Unglück demonstriert. Vom Symbol eines Teilaspekts der Göttin wird das Rad zum Werkzeug in der Hand der Fortuna, mit dessen Hilfe sie ihr Spiel mit den Menschen treibt oder, anders, das ihr von Gott verliehene Amt ausübt. So in den Mittelpunkt gerückt, wird das Rad zum Wahrzeichen der christlichen Fortuna in Wort und Bild in der Vorstellung des Mittelalters. Die »rota Fortunae« wird zugleich zum Rad des Lebens. Die »Rota« ist nun nicht mehr Sinnbild ihrer Wankelmütigkeit und Unbeständigkeit, sondern Ausdruck ihrer Macht über das Schicksal der Menschheit, die auf das Rad geflochten ihr gnadenlos ausgeliefert ist.

Doch erscheint die Machtvollkommenheit der Fortuna nur als eine scheinbare, denn der Weise und der Einsichtige kann selbst entscheiden, ob er sich der Gewalt der Fortuna ausliefert, ob er sich vom falschen Schein ihrer vergänglichen Glücksgüter betören läßt. Neben ihrer Unbeständigkeit war es diese stets vorsätzliche Falschheit der Fortuna, die sich in der Vergänglichkeit alles Irdischen offenbart und den Menschen um sein Seelenheil bringt, vor der die Prediger und Philosophen eindringlich warnten. Im 4. Buch der »Consolatio Philosophiae« deckt sich dieser Gedanke mit der kosmologischen Vorstellung konzentrischer Kreise, in deren unbeweglicher Mitte der höchste Geist Gottes ruht. Um diesen festen Mittelpunkt rollt in immer weiteren und schneller rotierenden Umkreisungen das Weltgeschehen ab, die himmlischen Ordnungen mit den Gestirnen, sowie in größter Entfernung die Erde mit den Handlungen und Lebensschicksalen der Menschen. Boethius ersetzt nun Fortuna durch »Fatum«. Je weiter vom ruhenden Mittelpunkt entfernt, um so schneller drehen sich die Kreise, um so freier ist auch das Schicksal in seiner Machtentfaltung. Doch auch bei weitestem Abstand bleibt Fortuna-Fatum immer noch abhängig von der aus dem Zentrum gesteuerten Kraft göttlicher Vorsehung: »Quo fit, ut omnia, quae fato subsunt, providentiae quoque subiecta sint, cui ipsum etiam subiacet fatum, quaedam vero, quae sub providentia locata sunt, fati seriem superent.«⁶²³ »Providentia«, der Wille Gottes, und »Fatum« entspringen der gleichen göttlichen Quelle, was von Providentia geordnet und festgelegt ist, wird durch Fatum verwaltet und in Raum und Zeit verteilt, mit Hilfe von göttlichen, der Vorsehung dienenden Geistern. Fortuna-Fatum kann daher nicht in Gegensatz zu Gott geraten, denn sie ist eine Emanation seines Willens. Darum gibt es keine gute oder böse Fortuna, ihre Willkür ist vom Himmel wohlbedacht und kann dem Menschen zur Bewährung dienen, denn ein widriges Geschick ist ihm nützlicher als ein günstiges, welches ihn ablenkt vom Weg zum wahren Heil.

Kein Werk der Übergangsperiode von der Spätantike bis zum Frühmittelalter hatte einen so weitreichenden Einfluß wie »De Consolatione Philosophiae«. Die Verschmelzung von spätantikem Bildungsgut und der christlichen Vorstellungswelt im frühen Mittelalter war ein langsamer, sich über Jahrhunderte hinziehender Prozeß. So bleibt in dieser Übergangszeit die heidnische Göttin Fortuna, ungeachtet ihrer Verteufelung durch die junge Kirche, nach wie vor eine lebendige Vorstellung.

Boccaccio beschreibt in seinem später so häufig übersetzten und nachgedruckten Buch »De casibus virorum illustrium« (um 1360 entstanden) den einen Mechanismus vom durch Fortuna bewirkten Aufstieg und Fall von Adam und Eva bis in die Gegenwart. Aber während er einerseits die Macht der Göttin als strukturierendes Element der Menschheitsgeschichte ausweist, verbleibt er andererseits ganz im mittelalterlich-christlichen Rahmen, wenn er den Sturz aus der Höhe nicht den Launen Fortunas, sondern der moralischen Verfehlung des Einzelnen zuweist: »Wenn ich mich nicht täusche, schien es mir, daß sie alle ihr Unglück selbst herausgefordert haben [...].« Eine Möglichkeit, sich gegen Fortuna zu schützen, sei darum auch ein christlich-tugendhafter Lebenswandel: »Legt eure Habgier, Unkeuschheit und

Hoffart ab, mäßig euch und hütet euch alle Zeit, daß keine Sünde in eure Gemüter dringe.«⁶²⁴

Fortuna spielt demnach eine sinnfällig an Gott gefesselte Rolle, vorbereitet durch Autoren wie Dante, Boccaccio und Petrarca. Sie meint eben nicht nur das un stabile Wesen der personifizierten Glücksgöttin, sondern symbolisiert auch den wechselnden Lebenslauf des Menschen und sein unbeständiges Geschick. Das mittelalterliche Schicksalsrad ist zwar die Rezeption eines griechisch-römischen Erbes, doch als Instrument der Fortuna wird es nun, mit menschlichen Figuren besetzt, von ihrer Hand herumgedreht; es rollt nicht fort, es kreist auf der Stelle.

Obschon die Fortuna-Konzeption des Boethius einen fundamentalen Einfluß auf Literatur, Theologie und Philosophie in den folgenden Jahrhundert hatte, weiß man von einer bildlichen Darstellung dieses Themas nicht vor dem 11. Jahrhundert. Doch die Christianisierung der heidnischen Göttin bleibt weiterhin ein Problem. Im Konflikt zwischen Willensfreiheit und göttlicher Vorsehung ist sie ein schwacher Punkt im Gefüge der christlichen Ordnung, der für die gesamte scholastische Theologie eine schwerwiegende Frage war. In der Auffassung der Kleriker herrschte durch Jahrhunderte eine gespaltene Auffassung über die Stellung Fortunas und ihres Werkzeuges in dem von Gott geordneten Universum.

Der große Gelehrte Hugo von St. Viktor (1097-1141), Leiter des Kanoniker-Stifts St. Viktor in Paris, beschreibt in seinem Traktat »De vanitate mundi« die Situation des Menschen zwischen dem in ewiger Ruhe beharrenden Gott und der ständig fließenden Veränderlichkeit der irdischen Welt, dem Reich Fortunas: »Betrachtet also Gott, gleichsam wie oben in der Höhe, diese Welt aber wie unten in der Tiefe. Jener [Gott] verweilt immer in demselben Zustand seiner Ewigkeit, diese [Welt] aber fließt im Laufe ihrer Veränderlichkeit dahin und ist unbeständig. Bedenke ferner, daß der menschliche Geist gewissermaßen in die Mitte gestellt ist. Er überragt sowohl durch eine gewisse Vorzüglichkeit seiner Beschaffenheit diese Veränderlichkeit, die unten angesiedelt ist, als er sich auch nicht bis zu jener Unveränderlichkeit erstreckt, die oben bei dem wahren Geist ist.«⁶²⁵ Er sieht als einziges Mittel, der bösen Welt zu entgehen, die Lebensweise des »homo contemplativus« an, der, zwischen die veränderliche Welt und den in der Höhe in ewiger Einheit und Ruhe beharrenden Gott gestellt, aus innerstem Trieb hinaufstrebt; denn je näher der einzelne dem Absoluten, desto weniger wird er in den kreisenden Wirbel der irdischen (von Fortuna bewegten) Dinge gezogen, je gottferner, umso größer der zentrifugale Schwung. Unruhe und Leid herrschen am meisten bei denen, die sich von Gott abgewendet haben, den Sündern, den »peccatores«. So richtet denn ein strenggläubiger Christ seine Schmähungen, die er nicht Fortuna gegenüber ausstoßen konnte, gegen die Welt; Gott selbst blieb ja für ihn unantastbar.

In der Auffassung der Kleriker herrschte durch Jahrhunderte Unsicherheit und eine gespaltene Meinung über die Stellung Fortunas und ihres Werkzeuges in dem von Gott geordneten Universum. Während also Hugo von St. Viktor von dem unveränderlichen, in ewiger Ruhe verharrenden Gott als der festen Achse spricht,

um welche in weiter Entfernung Fortuna ihre Kreise zieht, verwehrt Abt Philipp von Harvengt (gestorben 1183), einer Meinung mit Laktanz, der heidnischen Göttin gleichen Zutritt in den von Gott gelenkten christlichen Kosmos: »Denn es ist ein Irrtum der Heiden zu glauben, daß Fortuna eine Göttin ist und sie ein sich drehendes Rad herumführe und sie nach Willkür diesen ins Elend hinabführt, jenen aber aus dem Elend ins Glück [...] Weil dies mit jenen zu glauben nicht christlich ist, ist auch in der Tat so zu sprechen, wie jene, nicht wahrhaftig [...] Gott freilich, der das Universum erschaffen konnte sowohl als auch wollte, fügt hinzu und verteilt nach seinem Willen günstige und widrige Umstände für uns: Und durch die so getrennte Ordnung und geregelte Lenkung leitet er alles, so daß darin nicht für das Schicksal, nicht für das Glück ein Platz, oder vielmehr eine Wirksamkeit zugelassen wird.«⁶²⁶

Mit Hilfe der klassischen Philosophie gelang es Theologen und Kirchenvätern, die unabhängige und souverän waltende Schicksalsgöttin Fortuna zu einem Effekt zweiter Ordnung im Dienste Gottes zu abstrahieren, so daß auch ihr teuflisch-dämonisches Wesen keinerlei Wirkung auf einen vernünftigen und gläubigen Christen mehr hatte. Thomas von Aquin definierte Fortuna als eine Bezeichnung für eben diese Effekte. »Denn jene göttliche Ordnungsmacht kann nicht Fortuna genannt oder bezeichnet werden; weil demgemäß irgend etwas Anteil hat an planmäßigem Vorgehen oder an der lenkenden Ordnung, weicht Fortuna vom planmäßigen Vorgehen zurück. Daher muß Fortuna eher als eine untergeordnete Ursache bezeichnet werden, die von sich aus keine lenkende Ordnung im Hinblick auf das zufällige Ereignis besitzt, wie eine übergeordnete Ursache, wenn sie eine Ordnungsmacht ist [...] Dennoch macht er [Aristoteles] weiter unten offenkundig, daß Fortuna keine Ursache von sich aus ist, sondern durch das Geschehen verursacht wird.«⁶²⁷

Als Personifikation eines abstrakten Begriffes geriet Fortuna im Unterschied zu vielen anderen antiken Gottheiten während des Mittelalters nicht in Vergessenheit, sondern beschäftigte mit ihren negativen Eigenschaften die Theologen und Künstler, die sie als willkürliche Vermittlerin von Glück und Unglück darstellten. Und auch das Rad der antiken Schicksalsgöttin gewinnt im frühen Mittelalter eine neue Bedeutung und wird zum Sinnbild der Welt selbst – eine Allegorie, die förmlich das ganze Weltbild einer Epoche in sich zu fassen vermochte: Es versinnbildlichte nicht nur das Auf und Ab im Leben, nicht nur Wechsel von Armut und Reichtum, von höchster Macht und jähem Sturz, sondern auch den Weg des Menschen von der Wiege bis zum Grabe; und im letzten Sinne wird es zum Symbol der Vanitas, Zeichen für die ewige Vergeblichkeit menschlichen Bemühens, irdische Güter oder gar Zeit und Leben festzuhalten.⁶²⁸

Gerade für das im Barock so wesentliche Vanitas-Thema ist Fortuna, versehen mit neuen Attributen wie dem Stundenglas, Symbol der verrinnenden Zeit, der Seifenblase, Spiegelbild der Vergänglichkeit der schillernden Welt des falschen Scheins, und dem Totenkopf, eine Ermahnung an den ständig lauerten Tod, der ideale Protagonist. War das überquellende Füllhorn der antiken Göttin in Renaissance und Humanismus ein Symbol für den nie versiegenden Überfluß ihrer guten Gaben,

warnte nun der Barock vor den giftigen Gaben Fortunas: Trugbilder, Scheingüter sind sie, zerbrechen wie Glas, sind vergänglich und müssen im Tod zurückgelassen werden. Ihre Gaben erweisen sich letztlich als Illusion. Der Christ aber, dem sein Glaube hilft, alle Schicksalsschläge geduldig zu ertragen, weiß, daß er sich von der ihm feindlich gesinnten Fortuna nicht fürchten braucht, denn sie ist ihm eine heilsame Bewährungsprobe. Denn die Willensfreiheit, größtes Geschenk Gottes, gibt die Möglichkeit, zwischen Gutem und Schlechtem zu wählen. Mit Hilfe der klassischen Philosophie gelang es Theologen und Kirchenvätern, die unabhängige und souverän waltende Schicksalsgöttin Fortuna zu einer Kraft zweiter Ordnung im Dienst Gottes zu abstrahieren, so daß auch ihrem teuflisch-dämonischem Wesen keinerlei Wirkung auf einen vernünftigen und gläubigen Christen mehr unterstellt wurde.

Die Aufklärung bedeutete die Abwendung vom Zeitalter des Barocks und dessen konfessionsgebundener Kultur. Sie fundierte die Weltanschauung der folgenden Romantik, wie es insbesondere in einem säkularisierten Christentum zum Ausdruck kam. Der aufklärerische Grundton verlor sich nie wieder – man denke nur an Heines »Armen Peter« oder Beethovens »Adelaide«. Die Aufklärer verstanden sich als bewußter Gegenschlag zum Barock. Sie propagierten die Idee der Toleranz, den Gedanken des Weltbürgertums und forderten eine philosophische Allgemeinbildung. Als geistige Bewegung suchte sie die Bemühungen, die seit dem Ende des Mittelalters den Menschen aus seinen jenseitigen Bindungen herauszulösen versuchte, zu vollenden. Ihr Ziel war die allseitige selbständige Entwicklung des menschlichen Geistes, der kritisch an die übernatürlichen Elemente im christlichen Dogma herantrat: »Natürliche Religion« wurde zu einem Schlagwort der neuen Bewegung. Der Deismus ist eine philosophische Religion von wesentlich moralischem Inhalt: Die Welt sei zwar von einem gütigen Gott erschaffen, ihr gesetzmäßiger Verlauf aber, hinter dem sich die alles übergreifende göttliche Ordnung zeige, unabhängig von seinem Einwirken. Zufälligkeiten können also unter Umständen den Gang der Geschichte oder eines Menschenschicksals bestimmen, nie aber deren Endzweck ausmachen, da auch sie Teile einer übergeordneten Harmonie mit einem ihr eigenen Sinn sind. Mitten in der Aufklärungszeit gewannen die Auflehnungen des Gefühls und eine seelisch beschwingte Philosophie an Zuspruch. Die Empfindsamkeit proklamierte das Gefühl als notwendige Ergänzung zur Vernunft, man erstrebte ein Gleichgewicht von Kopf und Herz. Es begann das Zeitalter des Weltschmerzes. Man versuchte sich in alten Gottesbeweisen, suchte ihn in der Natur – und man entdeckte das Schicksal, das mit den christlichen Traditionen so nicht vereinbar war. Augustinus lehrte, daß Gott dem Menschen den freien Willen gegeben habe, sich zu entscheiden. So rechnen die Menschen der vorreformatorischen bzw. der nachtridentinischen Zeit mit dem Schicksal nicht. Erst die protestantische Aufklärung, wie Goethe sie vertrat, führte den Begriff des unabhängigen Schicksals in das säkularisierte Christentum ein, denn Luther hatte gelehrt, daß der Mensch eben nicht frei, sondern »simul justus et peccator – zugleich Sünder und Gerechter« sei.

Gerade in dem Zeitraum zwischen Aufklärung und Romantik wird die Idee des

Schicksals zu einem zentralen Thema im Kampf um die Befreiung des Subjekts.⁶²⁹ Die dichterische Gestaltung des Schicksalsgedankens zeigt sich besonders im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts, doch Aufklärung und Sturm und Drang bildeten das Fundament. Während das Zeitalter der Aufklärung das Schicksal, befreit von dem Glauben an ein göttliches Walten über den Menschen, entweder durch gesellschaftliche Macht oder durch menschliche Schwäche bedingt sah, kollidiert mit dieser Auslegung der Schicksalsidee der Anspruch auf freie Selbstbestimmung des Individuums im Sturm und Drang. Seine Vertreter pochten auf die letzten Endes ausgleichende Macht des Schicksals, welches von der ganz persönlichen Disposition des Wollens und Verwirklichens eines jeden Einzelnen geformt würde. Erst Goethe gelingt es auf der Basis eines in sich geschlossenen Schicksalsmodells, die ideale Vollendung einer positiven Wirklichkeit zu erreichen: Das Schicksal bedeutet keine abstrakte, äußerliche Macht, sondern liegt in der entschiedenen Natur des Menschen; Schicksal und menschliche Natur ergeben eine Einheit, sie bedingen und bewirken einander.⁶³⁰ Der Vernunft wird demnach eine zentrale Rolle zugesprochen. Im Endeffekt liege es an jedem Menschen selbst, ob er die Wirklichkeit als eine von ihm selber bestimmte oder aber vom jeweils anderen in Form von Schicksal und Zufall determinierte Größe begreift. Von dieser Warte aus kann das Leben zum Experiment, gar zum Kunstwerk der Persönlichkeitsbildung werden, so zu sehen bei »Faust«. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts gewinnt das Schicksal jenen fatalistischen Zug, das dem Menschen das duldsame Sich-Fügen in sein Los abverlangte und seine Willenskraft und Freiheit auf ein Minimum an Reaktion reduzierte.

In Dichtung, Kunst und Volksglauben aber führte Fortuna unbekümmert ihr altes Leben fort; sie wurde weiter verantwortlich gemacht für Glück und Unglück in Liebe und Krieg, für Seefahrer blieb sie weiterhin Herrin des Meeres und der Stürme, durch den Einfluß der Sterne lenkte sie weiterhin das menschliche Schicksal und verteilte nach Lust und Laune günstige und ungünstige Lose.

Der große Petrus-Monolog paßt für die Philosophie eines jeden Menschen und drückt Orffs eigenstes Weltbild aus: die Geborgenheit des Menschen in der von Gott erschaffenen Welt mit ihrer auf Harmonie gründenden Ordnung, aus der niemand herausfallen kann. Sein von traditionsbewußter bürgerlicher Erziehung und abendländischem Geist geformtes Denken bestimmte sein christliches Weltbild, das stets ein humanistisches Grundbekenntnis einschloß.

2.3 Die Lieder im »Mond«

Das dramaturgische Mittel, Volklieder in die Oper oder in das Schauspiel zu integrieren, war zu Orffs Zeiten fast in Vergessenheit geraten. Erst seit Gottfried von Einem 1947 Büchners »Danton« auf die Opernbühne gebracht hat, ist das Publikum wieder damit vertraut, von solcher Stätte Volksliedhaftes zu hören. Allerdings geht dies nicht etwa erst auf den Operntext, es geht schon auf das Schauspiel Georg Büchners selbst zurück. Das überrascht zunächst, doch der deutsche Revolutionär von 1830

hatte, stärker noch als der von 1884, seinen geistigen Ursprung in der Romantik – und daher auch seine Einstellung zu diesen in ihren Werten erkannten Kulturgütern. Es waren Werke wie Herders »Stimmen der Völker in Liedern« und Arnims und Brentanos Schöpfung »Des Knaben Wunderhorn«, die auf Büchner gewirkt hatten. Es ist geradezu erstaunlich, wie oft und an welchen Stellen Büchner zum Volkslied oder zu volkstümlichem Sprachgut greift, um seine Gestalten mit Leben zu füllen. Und wenn Büchner in seinem »Danton« die Henker vor dem Vollzug der Hinrichtung Dantons ihre Tagesarbeit mit dem Lied »Und wenn ich hame geh / Scheint der Mond so schen« beschließen läßt, die Pariser Bürger, die einen jungen Aristokraten hängen wollen, eine Strophe des Schinderhannesliedes singen, Lucile, von bösen Ahnungen gequält, »Ach Scheiden, ach Scheiden, wer hat sich das Scheiden erdacht?« und traurig einige Verse aus »Es ist ein Schnitter, heißt der Tod« anstimmt, dann läßt er damit zugleich eine lebens- und volksnahe Beschreibung jener Umstände aufscheinen. Aus dem Volkslied gewinnt Büchner Stimmung für die Szene. Doch nicht nur Georg Büchner griff auf diese Art der dramatischen Gestaltung zurück, sondern schon viele große Geister der deutschen Literatur bedienten sich dieses Mittels, man denke nur an Goethes »Faust«, wenn Gretchen im Kerker Strophen aus dem Lied vom König in Thule singt oder, völlig verwirrt, sich an das Märchen vom »Machandelboom« erinnert.

Diese Verlebendigung des Theaters durch das volkstümliche Lied oder die populäre Prosa beginnt bereits im deutschen mittelalterlichen Theater. Schon das Fastnachtsspiel von »Frau Jutten« aus dem Jahre 1480 bringt einen Teufelsreigen, das ein bekanntes Reigenlied parodiert. Auch die Osterspiele des 14. und 15. Jahrhunderts, wie etwa das dritte »Erlauer Spiel« Spiel, weisen vereinzelt solche Liedparodien oder Volksliedzitate auf. Erst das große Zeitalter der Gegenreformation baute in einer unglaublichen Vielzahl auf die einprägsame und wirkungsvolle Kraft jener bekannten volksläufigen Lieder, die mit allerlei theologischem Gedankengut angefüllt die neue Botschaft in die Herzen der Menschen treiben sollten.⁶³¹ Ob auf Flugblättern oder eingebettet in Schauspiele verschiedenster Couleur, die Lieder verfehlten ihre Wirkung nicht. Man übernahm die geläufigen Liedformeln der Zeit in alle Formen der Literatur, so wie Andreas Gryphius in seinem bewußt volkstümlich gehaltenen Lustspiel von »Peter Squenz« (1657) oder wie Christian Weise in seiner Komödie »Die unvergnügte Seele mit einem Nachspiel von der Martinsgans« (1688), der damit seine Kenntnis von Volkslied und Volksbrauch unter Beweis stellte. Die bekannten Liederbücher der Zeit wie Georg Forsters »Frische teutsche Liedlein« aus den Jahren nach 1539 oder die »Neuen deutschen Liedlein« des Anton Scandellus von 1587 boten den Dichtern und Schriftstellern einen reichen Fundus. Das Ende des 17. Jahrhunderts brachte den Abbruch für die Volkslieder auf der Bühne. Erst im Sturm und Drang und mit dem jungen Goethe konnten sie sich wieder durchsetzen und eine neue Funktion erlangen.

Orff mag Büchners Werk genau studiert haben. Wenn er in seinen »Mond« volkstümliches und bekanntes Liedgut einbaut, dann geschieht dies nicht allein aus

Liebe zur Musik, sondern auch weil der Theatermensch Orff damit einen ganz bestimmten Zweck verfolgt. Daß er die Anregungen dazu aus so unterschiedlichen Quellen nahm wie aus Liederbüchern vergangener Jahrhunderte oder Werke wie Puccinis »La Bohème« studierte, dessen Liebesduette als Vorlage für die Liebeslieder in der Unterweltszene dienten, steht außer Frage. Orff, der vom Rhythmus herkommt, vom Wort, von der tänzerischen Gestaltung, und dem der Rhythmus das entscheidende Bindeglied zwischen Sprache, Ton und Bewegung ist, schafft damit »Musik-Theater« im besten Sinne. Es ist Theater zum Hören und Sehen, es ist Theater für die Sinne und damit ein »barockes« Theater, das dem Menschen eine bestimmte Seh- und Darstellungsweise präsentierte. Wenn Orff dabei immer wie-

der auf antike Sprachen und Volksdialekte zurückgreift, dann, weil er deren Klangreichtum und rhythmische Bewegtheit über die kraftlos gewordenen modernen Sprachen stellte, die im Laufe der Zeit abgeschliffen und abgenutzt worden seien und so ihre ursprünglich innewohnende Kraft eingebüßt hätten. In den Dialekten aber findet Orff noch den ursprünglichen Klang, den Rhythmus und die Kraft, die ihn zur musikalischen dichterischen Schöpfung reizte. Was ihn faszinierte, waren Sprachklang und Klangsprache.

Sprache und Musik haben eins gemeinsam: den Rhythmus. Sie gehen ineinander über und ergänzen sich, Musik ist Tonsprache, Sprachrhythmus ist Musik. In seinen Werken verwendet und verarbeitet er Dichtungen in lateinischer und griechischer, altfranzösischer und mittelhochdeutscher Sprache (»Carmina Burana«, »Catulli Carmina« und »Trionfo di Afrodite«), wenn er selbst dichtet, verwendet er bayerischen oder gar altbayerischen Dialekt (»Astutuli« und »Die Bernauerin«), und wenn er eine deutsche Nachdichtung einer griechischen Tragödie vertonen will (»Antigona«), dann wählt er ausgerechnet die eigenwillige und dunkle, oft schwer verständliche Sprache eines Hölderlin. Die Sprache ist für Orff Mittel künstlerischen Ausdruckswillens. Er hat dem Rhythmus eine ganz neue Funktion als Klammer um Sprache und Musik gegeben.

Was Orff an Texten geschrieben hat, ist mit dem Ohr des Musikers und Szenikers gehört. Musik und Szene, beides gehört für ihn unausweichlich zusammen, bedingen gar einander. Wenn er eine Szene vor seinem geistigen Auge hat, formt sich dazu gleichzeitig die Musik. Er entwickelt seine Bühnenstücke aus dem dramatischen Kern heraus und unterwirft dabei das Musikalische dem Dramatischen. Die Lieder dienen der Handlung, untermauern und intensivieren sie in einer höchst dramatischen Art. Sie bringen so intensives Erleben und Fühlen zum Ausdruck, wie es das gesprochene Wort allein nicht zustande verbringen vermag. Die Lieder sind Vehikel seiner szenischen Phantasie, in denen sich ein Blick in die abendländische Kulturgeschichte öffnet.

2.3.1. »Und wann ich hamwärts geh...«

»Und wann ich hamwärts geh, / scheint mir der Mond so sheh... / und im Böhmerwald, / da pfeift der Wind so kalt...«, grölt der aus dem Wirtshaus torkelnde Schultheiß.⁶³² Die ebenfalls weinseligen Bauern, die zusammen mit dem Schultheiß aus dem Wirtshaus taumeln, schimpfen auf ihn, habe er doch den Mond nicht ordentlich mit Öl aufgegossen, so daß es jetzt so finster sei, daß man die Hand vor Augen nicht mehr sehen könne. Schlagartig werden der Schultheiß und die Bauern nüchtern, als sie entdecken, daß man ihnen den Mond aus den Ästen des Eichbaumes gestohlen hat.

Orff scheint für sein Böhmerwaldlied aus zwei Vorlagen etwas übernommen zu haben. Beide finden sich in Varianten in Gustav Jungbauers großer Sammlung »Volkslieder aus dem Böhmerwalde«.⁶³³

Das erste Lied, aus dem Orff geschöpft hat, trägt den Titel »Wie scheint der Mond so schön!« (Nr. 114). Überliefert wurde es von Adolf Tausch aus Müllerschlag im Jahre 1914. Jede der sechs Strophen dieses Lieds beginnt mit dem Ausspruch »Wie scheint der Mond so schön« und fährt fort »in meines Vaters Garten«, »auf der Muatta ihre Rüama«, »auf meines Vaters Raspl«, »auf meiner Muattan Faltn«, »auf meines Vatern Bankl« und »auf der Muattan ihre Maxn«. Dieser Zwiegesang zwischen einem jungen Burschen und seiner Angebeteten berichtet von seinem vergeblichen Bitten und Werben, nächstens in die Kammer des Mädchens eingelassen zu werden. Das Lied war so bekannt, daß es schon Georg Büchner in seinem Drama »Dantons Tod« (1835) verarbeitet hat. In der neunten Szene des vierten Aktes beginnt, auf der Guillotine stehend, der erste Henker sein Lied anzustimmen: »Und wann ich hame geh / Scheint der Mond so scheeh, / Scheint in meines Ellervaters Fenster, / Kerl wo bleibst so lang bei de Menscher?« Dann fällt auch der zweite Henker in das Lied mit ein: »Und wann ich hame geh / Scheint der Mond so scheeh [...]«⁶³⁴ Im Register zu »Dantons Tod« wird dieses Lied als ein vielfach variiertes Volkslied von Mosel und Saar deklariert, das Büchner in Reminiszenz an den singenden Totengräber in Shakespeares »Hamlet« (V,1) eingefügt habe.⁶³⁵ Eine Variante mit dem berühmten Eingang »Wenn ich heimwärts geh, scheint der Mond so schön [...]« (Nr.68) haben Heeger und Wüst in ihren »Pfälzischen Volksliedern« aufgezeichnet.⁶³⁶ Den gleichen Zwiegesang hat Gottfried von Einem in seine oben erwähnte Komposition »Dantons Tod« einbezogen, wo er die Henker singen läßt: »Wenn ich nach Hause geh, / scheint der Mond so schön, / scheint in meines Ellervaters Fenster [...]« Der zweite stimmt mit ein: »Wenn ich nach Hause geh, / scheint der Mond so schön [...]«⁶³⁷

Gleich aus dem folgenden Lied der Jungbauerschen Sammlung übernahm Carl Orff das nächste Versatzstück. Es trägt den Titel »Und im grünen Wald« (Nr. 115). Aufgezeichnet wurde es von Gustav Jungbauer und Hans Brazda nach Aloisia Köchl aus Vorderhammer. Dieses dreistrophige Lied beginnt mit dem Vers »Und im grünen Wald weht da Wind so kalt, / und die Vögelein so lustig pfeifen und die Buamar af die Mentscha greifen«. Dieses Lied erzählt von der unerfüllten Liebe eines Mädchens zu einem jungen Mann, die ihr Vater sowie die Leute im Dorf nicht gutheißen. Sogar der Brauch des Fensterlns ist wegen der Leute auf den Gassen und der angeprangerten Unzuverlässigkeit des Auserwählten nicht möglich. Sie jedoch will an ihrer Liebe festhalten, koste es sie das Leben. Jungbauer bringt zudem zwei Schnaderhüpfel mit demselben Liedeingang, die dem kalten Böhmerwaldwind die Schuld geben, daß die Vögel schweigen und die Burschen nicht mehr fensterln gehen.⁶³⁸

Dreh- und Angelpunkt beider Lieder ist einer der beliebtesten und verbreitetsten Bräuche des bayerisch-österreichischen Raumes: der sogenannte »Gasslbrauch« bzw. das »Fensterln«. Die Nachtfreierei gehörte – ebenso wie z. B. das Haberergehen und das Perchtenlaufen – zu den Bräuchen, die von strengsten Verboten begleitet waren, denn letzten Endes begaben sich alle diese nachts umherziehenden Burschen aus der von der weltlichen und geistigen Obrigkeit aufgestellten Ordnung heraus. Verschiedene Sittendokumente des 18. Jahrhunderts befahlen den Haus-

vätern, ihren Kindern »und denen ehehalten [das Gesinde] das nächtliche oder in anderweeg verdächtige beisambensein bevorderist das gäßlgehen, weil nichts als sünd und laster, leichtfertigkeiten und andere ungelegenheiten drauß entstehen, keines weg gestatten, sonder ieder hausvatter sechen, daß nächtlicherweil die seinnige dahaimb sein, das haus verspört sei und mit jedes nach gefahlen auß und ein küne[...]«.⁶³⁹ Doch nicht nur die Unzucht war der sittenstrengen Obrigkeit ein Dorn im Auge, sondern auch, daß sich die »ledige porsch unruhig auffiehrn in dem dorf und auf der gassen«, daß sie »die nachbarschaft beunruhigen, mit rauffen, schlagen, stainwerfen«, daß sie »mit erbrechung der fenster unfrieden erwecken und die hausgenossen verunsichern, wodurch alle zucht und ehrbarkeit aufgehebet« werde.⁶⁴⁰ Die auf das Gaßlgehen ausgesetzten Strafen – sie betrafen nicht nur die freunden Burschen, sondern auch die umworbene Mädchen und die die Sorgfaltpflicht verletzenden Hausväter – variierten von Dorf zu Dorf und gingen von Geldstrafen über »leibesstraff« und »zuchthaus« bis hin zur »stossung unter die soldaten«.⁶⁴¹

Als geographisches Verbreitungsgebiet seiner aufgezeichneten Lieder aus dem Böhmerwald gibt Jungbauer selbst das an Bayern und Österreich angrenzende, ungefähr die Gaue Pilsen und Budweis umfassende südwestliche und südliche Böhmen mit Einschluß der Sprachhalbinsel Neuhaus-Neubistritz an.⁶⁴²

Beide von Orff verwendeten Lieder finden sich schon im »Deutschen Liederhort« von Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme in der Ausgabe aus dem Jahre 1893/94.⁶⁴³ Sie tragen die Titel »Das Mädle laß ich nicht!« (Nr.524), dessen Varianten aus Thüringen (1830), Schwaben (1840) und Schlesien (1841) stammend angegeben werden, und »Böhmerwald« (Nr. 526), das als schon vor 1840 bekanntes fränkisches Volkslied ausgegeben wird. Interessanterweise bringt das Lied »Das Mädle laß ich nicht!«, das mit den Versen »Scheint der Mond so schön, wolln nach Hause gehen! / Scheint der Mond an meines Vaters Fenster: ‚Kerl, wo bleibst so lang? Wol bei den Mensche?‘« beginnt, in der siebenten Strophe jene weit verbreiteten Böhmerwaldverse: »In dem Böhmerwald / Pfeift der Wind so kalt.« Diese Variante erzählt von der unerfüllten Liebe aus der Sicht eines Burschen, der mit seinem Vater um seine Liebe zu einem jungen Mädchen zankt.

Welche Varianten Orff wirklich zur Vorlage seines Liedes genommen hat, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, dafür sind die im »Mond« enthaltenen Auszüge zu kurz; wie auch bei den anderen Liedern liefert der Komponist selber keine näheren Angaben zu den Fundorten seiner Vorlagen. Zudem handelt es sich hier um zwei Lieder, die im 19. Jahrhundert in ausgesprochen vielen Varianten in Umlauf waren; alle großen Volkslied-Sammlungen der Zeit kennen sie und weisen ihnen ein ausgesprochen großes Verbreitungsgebiet zu. Orff hat damit wohl zwei der bekanntesten volkstümlichen Lieder kombiniert und als Neuschöpfung in sein kleines Welttheater eingebaut.

Die Idee, ein »Volkslied« in ein »Volksmärchen« einzubauen, mag für Carl Orff zudem verführerisch gewesen sein und entsprach seiner romantischen Vorstellung von diesen beiden Gattungen.

2.3.2. »...rührt die morschen Knochen wieder...«

»Färbt die Backen mit dem Rötel, / kämmt euch euren kahlen Schädel, / rührt die morschen Knochen wieder, / drückt der Arm, dann kracht das Mieder«, singt einer der vier Burschen, als die Toten langsam aus den Särgen kriechen und den Gräben entsteigen, um das ungewohnte helle Licht des Mondes zu bestaunen. Die Toten werden immer munterer und fallen in den Gesang der Burschen ein: »Färbt die Backen mit dem Rötel, / kämmt euch eure kahlen Schädel, / rührt die morschen Knochen wieder, / drückt der Arm, dann kracht das Mieder!«⁶⁴⁴

Woher Carl Orff die Anregung zu diesem Lied genommen hat, läßt sich nicht klar entscheiden. Auffällig ist das Versatzstück der »morschen Knochen«, die zur Zeit des Entstehens von Orffs kleinem Welttheater in aller Munde waren. Es entstammt dem NS-Lied von Hans Baumann. Die erste Strophe lautet wie folgt: »Es zittern die morschen Knochen / der Welt vor dem roten Krieg, / wir haben den Schrecken gebrochen, / für uns wars ein großer Sieg. / Wir werden weiter marschieren, / wenn alles in Scherben fällt – / denn heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt.«⁶⁴⁵

Als Gedicht entstand Baumanns Lied bereits im Jahr 1932. Erschienen ist es in dem angesehenen katholischen Kösel-Pustet-Verlag in München. Das Buch von Hans Baumann trägt den Titel »Macht keinen Lärm. Gedichte von Hans Baumann« und ist »Den schweigsamen Werkleuten am Dom des Reiches« gewidmet.⁶⁴⁶ Hier findet sich nun auf Seite 46 das Gedicht »Und heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt«. Wegen der Textveränderung zur Olympiade 1936 existiert dieses Lied in ausgesprochen vielen Übergangsversionen. Das ursprünglich zweistrophige Lied erschien bereits 1934 mit einer dritten Strophe von Thilo Scheller unter dem Titel »Siegeslied«.⁶⁴⁷

Vor allem die umstrittene Zeile »Denn heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt« sorgte anlässlich der Olympiade für großes Aufsehen. Diese Zeile, vom Ausland angeblich mißverstanden, hieße eigentlich »Denn heute da hört (!) uns Deutschland und morgen die ganze Welt«. Der »Völkische Beobachter« vom 6. April 1939 nannte es eine Propagandalüge des Auslands, das bewußt falsch zitierte, um Deutschland und insbesondere dessen harmlose Hitlerjugend in Verruf zu bringen. Der Autor des Artikels behauptete, daß in allen Liederbüchern der »Bewegung« zu lesen sei: »Denn heute hört uns Deutschland und morgen die ganze Welt.« Noch eine Ausgabe von den »Liedern der Jugend«⁶⁴⁸ aus dem Jahr 1941 beweist das Gegenteil. Selbst im Jahr der Olympiade erschien eine erneute Umarbeitung von »Es zittern die morschen Knochen«. Diesmal wurde die zweifelhafte Zeile durch »Die Freiheit stand auf in Deutschland, und morgen gehört ihr die Welt« ersetzt.⁶⁴⁹

Es muß spekulativ bleiben, ob Carl Orff die »morschen Knochen« diesem umstrittenen Lied entlehnt hat. Für den »Mond« aber büßen sie an Aussagekraft nichts ein. Orffs plastische Darstellung des allmählichen Erwachens der toten Leiber, das

langsame Einströmen neuen Lebens tritt mit diesen drastischen Worten, mit denen die vier Burschen die Toten stakkatoartig auffordern, ins Leben zurückzukehren, besonders einprägsam vor das Auge. Zudem zeigt Orff mit dieser so außergewöhnlich gefärbten Sprache auch die Ausnahmesituation in der Welt der Toten an, in der entgegen jedem natürlichen Gesetz statt ewiger Ruhe und Frieden nun hemmungsloses Treiben und fesselloser Leichtsinn herrschen.

2.3.3. »Des Spielens ich kein Glück nit han...«

»Des Spielens ich kein Glück nit han, / der Unfall tut mir zoren«, singt einer der Toten, die sich im Schein des Mondes mit dem lasterhaften Würfelspiel vergnügen.⁶⁵⁰

Das Lied entstammt der Heidelberger Liederhandschrift cod. Pal. 343 und trägt den Titel »Ein annder liedt.«⁶⁵¹ Dort entnahm es Joseph Görres für seine Sammlung der »Altdeutschen Volks- und Meisterlieder.«⁶⁵² Das aus fünf Strophen bestehende Lied beginnt mit den Versen »Des spils ich gar khein glick nit hab, / der unfal thut mir zoren, / wie wol ich guet spil in henden hab, / noch ist es alles verloren«. Karl Wilhelm Heyse stieß auf eine sehr frühe Variante dieses Liedes aus dem Jahre 1537, abgedruckt auf Seite 279 ff. im ersten Band von Bernhard Joseph Docens »Miscellaneen.«⁶⁵³ Das anonym überlieferte Spielkartenlied findet sich dann auch in einigen Varianten in Georg Forsters erstem Band der »Frischen teutschen Liedlein« von 1539 als Nummer 89. Schon bald übernimmt es Lechner in seine »Deutschen Villanellen« von 1590. Und auch die großen Liedersammlungen des 19. Jahrhunderts enthalten dieses Spielkartenlied als eines der im 16. Jahrhundert wohl bekanntesten und verbreitetsten Gesellschaftslieder überhaupt. Franz Magnus Böhme vermutet, daß ein ähnliches Lied vom Kartenspiel unter dem Namen »Bruder Conradt« im 16. Jahrhundert bekannt war, das er selbst aber nur durch eine geistliche Umdichtung, in welcher der Teufel zu den Kartenspielern tritt, kenne, das zu Augsburg um 1560 bei Mattheus Francken gedruckt worden sei. Ein älterer Beleg dafür findet sich auf einem Druck bei Friderich Gutknecht zu Nürnberg aus dem Jahre 1555.⁶⁵⁴

Das Spielkartenlied, in dem offensichtlich dem Skatspiel gefront wird, gehört in den Kreis jener Auszähllieder, die gleich einem Orakel das Glück herauszufordern versuchen. Der Spieler klagt sein Leid und bittet die Dame, ihn trotz des Unglücks beim Spiel zu erhören. Es ist ein Beispiellied zu den zahlreichen Sprichwörtern, die sich um das große Thema »Pech im Spiel, Glück in der Liebe« drehen.

Die zweckentfremdete Bestimmung des Mondes, der anstatt den Lebenden zu leuchten nun die Welt der Toten in Aufruhr versetzt, korrespondiert mit dem verkehrten, weil sinnentleerten Verhalten der aus den Gräbern Auferstandenen. An ihrem Treiben ist alles falsch: Statt sinnvoller Tätigkeit suchen sie allein ihr Vergnügen, ihre Spiele sind betrügerisch, und an der Liebe interessiert sie nur der Genuß. »Wir wollen saufen, huren, zechen / und wenn's möglich eine Ehe brechen«, setzen die vier Burschen in einem weiteren Gesang noch hinzu, und alle stimmen ein. Alles ist wie auf Erden, was den Schluß zuläßt, daß diese Leute dort schon wie die Toten

– ganz in christlichem Sinne gedacht – gelebt haben.

Mit diesem Kartenspiellied schafft es Carl Orff nicht nur, die ausschweifende Szene in der Unterwelt der Toten, die gemäß dem Gesetz der Natur und dem Lauf der Welt eigentlich friedlich in ihren Särgen schlummern sollten, überaus lebendig zu gestalten, sondern er veranschaulicht mit Hilfe der ungewöhnlichen altdeutschen Sprache auch jene gegen alle Gesetze des natürlichen Weltenlaufes verstoßende Situation im Reich der Toten. Zudem scheint durch die altertümlich anmutende Sprache die alle Zeiten überdauernde Wirklichkeit ausgedrückt zu sein, wie sie der völlig in der romantischen Märchenvorstellung verhaftete Komponist vor sich zu haben glaubte.

Orff verweist in diesem Zusammenhang auch auf jene der christlichen Wahrheit entstammende Lehre von der Unsterblichkeit des menschlichen Seins, von der Auferstehung der Leiber am Jüngsten Tag, die auf unbestimmte Zeit in ihren Särgen zu ruhen haben, bis der Schöpfer sie zu sich ruft – denn mögen nicht jene auferstandenen Toten in der Sprache sprechen, derer sie sich zur Zeit ihres Lebens bedient hatten?

2.3.4. »Floret silva undique«

»Floret silva undique! / Nach meinem Liebsten ist mir wê. / Der ist geritten wol von hinnen, / o wê, / o wê! / Ich muß vor Liebe noch verbrinnen! / Floret silva undique, / nach meiner Liebsten ist mir wê, / der liegt schon längst im Grabe drinnen, / o wê! / o wê, / o wê! / Ich muß vor Liebe noch verbrinnen!«, singt der vierte Bursche mit dem Chor der Säufer, als sie sich während des ausgelassenen Treibens die Mädchen auf den Schoß heben, um mit ihnen in gewohnt alter Manier zu poussieren.⁶⁵⁵

Für seine zotige Liebesklage aus der Unterwelt hat Carl Orff von dem zweistrophigen Lied »Floret silva nobilis« (Nr. 149) aus den »Carmina Burana«⁶⁵⁶ lediglich die beiden ersten Zeilen der zweiten Strophe wörtlich sowie die fünfte Zeile derselben Strophe, erweitert um das Wort »wol«, übernommen und dürfte den Rest frei assoziiert haben.

Das Lied steht in einer Gruppe inhaltlicher und auch formaler im wesentlichen gleichartiger Rhythmi (Nr. 135–153), denen vor allem zweierlei gemeinsam ist: Sie weisen sämtlich einen Natureingang, und zwar einen Frühlingseingang auf, und allen sind am Schluß deutsche Strophen angehängt. Es handelt sich bei »Floret silva nobilis« um eine lateinisch-deutsche Mädchenklage, die nur in den »Carmina Burana« überliefert ist – jenes Werk, über das Carl Orff in einem Brief vom 5. Mai 1934 an Michel Hofmann geschrieben hat: »Daß die Texte noch viel in mir herumrumort haben, können sie sich denken, und hoffentlich tun sie's weiter auch.«⁶⁵⁷ Die Inhalte der lateinischen und der lateinisch-deutschen Strophe, die aus verschiedenen rhythmischen Zeilen bestehen, entsprechen sich inhaltlich. Ein Mädchen klagt verzweifelt über den Fortgang ihres Liebsten, der, obwohl der Wald schon grünt und alles bereits in voller Blüte steht, nicht zu ihr zurückkehrt.

Der Titel »Carmina Burana« bedeutet nichts anderes als »Lieder aus Beuern«. Gemeint ist damit das oberbayerische Kloster Benediktbeuern, in welchem der Direktor der Münchener Hofbibliothek, Christoph Freiherr von Aretin, den Codex entdeckte. Von dort war nach der Säkularisierung der bayerischen Klöster im Jahre 1803, nach dem Reichsdeputationshauptschluß, die mittelalterliche Pergamenthandschrift zusammen mit vielen anderen alten Handschriften in die Hofbibliothek nach München gebracht worden. Als dann 1847 Johann Andreas Schmeller, der dortige Bibliothekar, den Inhalt der Handschrift erstmals im Druck veröffentlichte, gab er ihr diesen Namen. Die 4. Auflage von 1904 war für Carl Orff ein echter Zufallsfund.⁶⁵⁸ Sie wurde die Textquelle jenes Werkes, das den Komponisten schlagartig weltberühmt machte.

Durch Carl Orffs Vertonung der Gedichte aus dem Jahr 1937 wurden die »Carmina Burana« zum Inbegriff der lateinischen Lieddichtung des Mittelalters. Die Handschrift des Codex Buranus, die heute unter der Signatur c1m (codex latinus Monacensis) 4660 und 4660a in der bayerischen Staatsbibliothek München aufbewahrt wird, wurde wahrscheinlich nicht in Benediktbeuern verfaßt. Vermutlich entstammt die gegen Ende des 13. Jahrhunderts geschriebene Handschrift dem südlichen Grenzgebiet des bayerisch-österreichischen Sprachgebietes (eventuell Südtirol, Steiermark oder Kärnten); darauf weisen vor allem einige Dialektmerkmale in den wenigen mittelhochdeutschen Strophen sowie verschiedene Schreibgewohnheiten hin. Beteiligt an der Herstellung der prächtigen Pergamenthandschrift dürften wahrscheinlich drei verschiedene Schreiber, ferner Spezialisten für die Noten, die Initialen und die Miniaturen gewesen sein; die Texte wurden mehrfach korrigiert, letzte Nachträge wurden noch bis Anfang des 14. Jahrhunderts eingefügt. Wie und wann die Handschrift ins Kloster Benediktbeuern kam, ist nicht bekannt.

In ihr sind im wesentlichen Gedichte in lateinischer Sprache gesammelt, die im 12. und frühen 13. Jahrhundert entstanden sind. Dazu kommen einige geistliche Schauspiele, einige Strophen in mittelhochdeutscher Sprache und sprachliche Mischgedichte in mittellateinischer und mittelhochdeutscher, altfranzösischer oder griechischer Sprache. Das Latein dieser Dichtungen orientiert sich weitgehend an den antiken Vorbildern. Inhaltlich bietet der Codex Buranus einen in seiner Art einmaligen Querschnitt durch diejenige lateinische Lyrik des 12. und frühen 13. Jahrhunderts, die nicht für die kirchliche Liturgie bestimmt war.

Drei Gruppen lassen sich unterscheiden: 1. Moralisch-satirische Dichtungen, 2. Liebeslieder, 3. Trink- und Spiellieder; als vierte Gruppe, außerhalb der Lyrik, kommen die geistlichen Schauspiele hinzu. Bis auf drei Ausnahmen sind sämtliche Gedichte anonym überliefert. Nach diesen Gruppen haben bereits die Schreiber der Handschrift die ihnen vorliegenden Texte geordnet. Infolge späterer Beschädigung und durch falsches Neubinden ist diese alte Einteilung allerdings zerstört worden. Die Handschrift, so wie sie heute erhalten ist, weist Lücken auf und enthält die Blätter zum Teil nicht mehr in der ursprünglichen Reihenfolge. So ist z. B. die berühmte Miniatur mit dem Glücksrad erst beim späteren Neubinden zum Titelbild geworden,

befand sie sich ursprünglich doch in der Mitte der Handschrift. Zudem dürfte der Codex Buranus – in seinem verlorenen Anfangsteil – noch eine weitere thematische Gruppe enthalten haben, nämlich religiöse Dichtungen.

Der Neuerer Carl Orff bewies beim Einfügen der bekannten Strophe »Floret silva undique! / Nach meiner Liebsten ist mir wê« aus den »Carmina Burana« einmal mehr sein absolutes Gehör für sprachliche Nuancen. Er, der die bairische Sprache studiert hat wie wenige, tat dies insbesondere mit Hilfe von Johann Andreas Schmellers grandiosem Werk, dem »Bayerischen Wörterbuch« – dem Werk eben jenes Mannes, der den Codex Buranus zum erstmal der Öffentlichkeit im Druck zugänglich gemacht hat. Johann Andreas Schmeller (1785-1852) repräsentiert ein Stück jener Geschichte der Germanistik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als sich Gelehrte wie George Friedrich Benecke, Jacob und Wilhelm Grimm, Karl Lachmann, Ludwig Uhland und August Hoffmann von Fallersleben zusammenfanden, um die Anfänge und Quellen der nationalen Geschichte und Literatur zu erschließen.

Dank Schmeller eröffnete sich Orff eine enorme Fülle neuer sprachlicher Möglichkeiten, und ebenso wie der so frühe Codex Buranus sie enthielt, entfachte sich in dem Komponisten die Idee, die zeitlose Gültigkeit seines kleinen Welttheaters durch das Instrumentarium der Sprache zu verdeutlichen. Zugleich drückte sich gerade mit diesem Lied für ihn unvergleichlich Volkstümliches aus. An Michel Hofmann schrieb er in einem Brief vom 4. Juni 1934, in dem er sich über den Aufbau der »Carmina Burana« äußerte, daß er dem ersten unter dem Titel »Schicksal« stehenden Teil den Abschnitt »Frühling« folgen lassen wolle, dem er den dritten Teil, den »Volksliedteil«, mit dem Lied »Floret silva« anzuschließen gedenke.⁶⁵⁹ Dem abendländischen Kulturkreis entstammend, erschien es dem Komponisten als eine Einheit, das scheinbar zeitlose Märchen mit der Unvergänglichkeit der Sprache zu verbinden. Orff gelang es mit diesem Lied, den Toten in ganz besonderer Weise neues Leben einzuflößen und der Szene eine ganz eigene Dramatik zu verleihen.

2.3.5. »Der Wein ist gut, der Mond scheint hell«

»Der Wein ist gut, / der Mond scheint hell, / ich geh' nicht wieder von der Stell! / Seit langem war ich nicht so froh; / hier bleib' ich, hier gefällt mir's so! / Der Mond scheint hell, / der Wein ist gut, / der geht wie Feuer mir ins Blut. / Ich fühl mich hier so ganz zu Haus, / zög' gern noch meine Stiefel aus«,⁶⁶⁰ singt Petrus sehnsüchtig, als er auf einem Stuhl unter dem Mond sitzend dem Treiben der Toten zusieht, die hemmungslos den nicht mehr für sie bestimmten irdischen Vergnügungen frönen.

Hier schimmert unverkennbar Gottfried August Bürgers »Lenore« durch. »Der Mond scheint hell! / Hurra! Die Toten reiten schnell!«, heißt es in der Ballade, in welcher der tote Bräutigam wiederkehrt, um seine Braut zu sich ins düstere Grab zu holen. Gestützt auf diesen Vers hat Orff sein kleines Lied gedichtet, das er frei assoziiert haben dürfte.

Bürgers berühmte Ballade aus dem Jahre 1773 markiert jenen markanten Punkt

in der Gattungsgeschichte, an dem sich die sogenannte »Kunstballade« namentlich bekannter Verfasser von der anonym überlieferten »Volksballade« zu scheiden beginnt. Sie ist zugleich die erste große Ballade jener Epoche, die man als Sturm und Drang zu bezeichnen pflegt. Der Neuartigkeit ihrer Form, ihrer mitreißenden Dramatik wegen, machten sie bei den Zeitgenossen mit einem Schlage berühmt. Ihre Wirkung war so weitreichend, daß selbst Friedrich Schiller in Bürgers »Lenore« die Anregung zu seinem großen Balladenjahr 1797 fand. Das engere Umfeld Bürgers, insbesondere der Göttinger Hain-Bund, diskutierte lebhaft, wie der junge Dichter eine so fabelhafte und leidenschaftlich getönte Ballade habe verfassen können. Bürger schrieb dem Hain am 17. April 1773: »Ich habe eine herrliche Romanzen-Geschichte aus einer uralten Ballade aufgestöbert. Schade nur, daß ich an den Text der Ballade selbst nicht gelangen kann.«⁶⁶¹ Gegenüber Heinrich Christian Boie erwähnte er, daß der Stoff »einem alten Spinnstubenliede« entnommen sei, von dem er selbst nur wenige Zeilen kenne. Er habe auf dem Lande ein Mädchen bei Mondenschein dieses Lied singen hören und um die Strophe »Der Mond scheint hell, / Die Toten reiten so schnelle, / Feins Liebchen, graut dir nicht?« die »Lenore« gedichtet. Johann Heinrich Voss ließ in ganz Deutschland nach diesem Volkslied suchen – vergebens.⁶⁶² Seine Existenz wurde niemals in Frage gestellt, sondern von Persönlichkeiten wie Ludwig Christoph Althof und August Wilhelm Schlegel stets gestützt. Zeit seines Lebens gelang es Bürger trotz aller Bemühungen nicht, an eine vollständige Fassung dieses Liedes zu gelangen.

Die im 19. und 20. Jahrhundert begonnenen großen Sammelunternehmungen von Volksliedern haben das bekannte Volkslied, das Bürger behauptete gehört zu haben, in zahlreichen, teils vollständigeren, teils unvollständigeren Fassungen zutage gebracht. Aus einem Vergleich von rund 70 Varianten läßt sich jene ursprüngliche Gestalt des von Bürger zitierten Liedes mit ziemlicher Genauigkeit rekonstruieren. Daß die einzelnen Aufzeichnungen, die aus zum Teil weit voneinander entfernten Gebieten stammen, tatsächlich zu einem einzigen Lied gehören und im Laufe des langen Überlieferungsprozesses nur mehr oder weniger umgesungen beziehungsweise zersungen worden sind, ergibt sich nicht nur aus dem ihnen allen gemeinsamen Handlungsverlauf, sondern auch aus dem formalen Grund, daß sie alle die gleiche Strophenform aufweisen, nämlich ihre Gesätze aus jeweils zwei Epischen Langzeilen der Kadenzform 4 k 3 s (je zwei Halbverse von vier Hebungen mit klingender und drei Hebungen mit stumpfer Kadenz) und Kreuzreim bilden.⁶⁶³

Das Lied beginnt mit Versen, die vom sogenannten Kiltgang oder Fensterbrauch berichten: Ein Werber klopft an das Fenster des Mädchens. Nach dem Gesetz der Nachtfreierei war es verpflichtet, dem Mann zu öffnen und ihm zu gewähren, sich zu ihr zu legen, sofern gewichtige Gründe nicht dagegen sprächen. Doch das Mädchen weist den Werber ab und verweist auf sein Anverlöbnis an einen anderen Mann. In diesem Moment gibt sich der Mann zu erkennen und zeigt auf den Ring an seinem Finger, das Zeichen jener Konsenserklärung, die nach traditioneller Rechtsauffassung die Geschlechtsgemeinschaft zwischen Mann und Frau stiftet. Die-

ses Ringmotiv gibt die innere Motivation des Liedes: Der Tote findet im Grab keine Ruhe, weil er noch immer den Trauring am Finger trägt. Bis heute ist es ein üblicher Begräbnisbrauch, dem verstorbenen Lebenspartner vor der Beisetzung den Ring vom Finger zu ziehen. Der Grund dafür liegt in der Auffassung, daß der Tod die durch ihn versinnbildlichte Lebensgemeinschaft aufhebe, doch solange der Ring getragen werde, bestehe diese Gemeinschaft fort. Deshalb kann der Verstorbene in seinem Grab keine Ruhe finden und muß zurückkehren, um seine Braut zu sich zu holen und mit ihr im Jenseits Hochzeit zu feiern. Diese Hochzeit segnet Gott Vater selbst und gibt die Brautleute zusammen. Das Lied erklärt auch genau, wie sein Inhalt zu verstehen ist: nämlich als Exempel, das die Gültigkeit einer einmal eingegangenen Verbindung »bis in den Tod« verständlich machen will; wer sich an das Treuegebot hält, wird des Himmels ansichtig werden, wer es bricht, muß zur Hölle fahren.

Es handelt sich um eines jener gegenreformatorischen Exempellieder, wie sie im 17. und 18. Jahrhundert in großer Zahl, insbesondere im Einflußbereich der Jesuiten, verbreitet worden waren. Diese Exempellieder griffen eine bestimmte christliche Lehre auf, die sie durch das jeweils dargestellte Geschehen zu erläutern suchten. Die Lehre, welche in diesem Lied verdeutlicht werden sollte, ist klar: Es ist der sakramentale Charakter der Ehe, den Martin Luther bestritten hatte und der deshalb auf dem Konzil von Trient mit Entschiedenheit wieder eingeschärft worden war. Das Lied versicherte die Unverbrüchlichkeit des eingegangenen Anverlöbnisses und betonte zugleich dessen sakramentalen Charakter; denn Gott Vater selbst knüpft die Eheleute zusammen.⁶⁶⁴

Dieses Lied, das den allgemeinen Tendenzen der Zeit der Gegenreformation entspricht, kann nicht aus Bürgers »Lenore« hervorgegangen sein, denn seine viel jüngere Ballade weist eine auch konfessionell von ihr abweichende und zudem stark von aufklärerischen Gedanken getragene Gestaltung auf. Wohl aber ergibt sich aus dem Ringmotiv, daß Bürger eine Variante dieses Liedes gehört haben muß, die er aber in einem entscheidenden Punkt mißverstanden hat. Wie Bürger mitteilte, habe er einige Verse aus einem plattdeutschen Volksliede benutzt; eine Freundin habe ihm noch einige Zeilen davon zu erzählen gewußt. Es waren jene Zeilen, in denen von einem Ring die Rede war, den der Mann lose und leise bewegte. Bürger baute dieses Motiv in seine Ballade ein, machte aber aus dem gemeinten Ehering den mißverstandenen Pfortenring, der lose, leise klingelt.

In der rekonstruierten Liedfassung findet sich das von Bürger und Schlegel erwähnte Bewegen des Ringes nicht. Auch die Totenrittformel, die selbst mit mancherlei Abweichungen aus dem Volksgesang belegt ist und von der Bürger versichert hat, daß er sie bei jenem nächtlichen Gesang gehört habe, ist in keiner der rund 70 Varianten des rekonstruierten Exempelliedes vorhanden. Nimmt man Bürgers Worte ernst, daß er »einige Winke« aus dem nächtlich gehörten Volkslied für seine Ballade entnommen habe, dann erscheint es als durchaus möglich, daß er die Totenrittformel einem dem Exempellied verwandten Volkslied entlehnt hat. Bürger scheint beide kontaminiert zu haben. Dem Volksliedforscher Max Mell ist

in der Tat in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts in der Steiermark ein Lied vorgesungen worden, das denselben Zusammenhang aufweist wie die von Bürger apostrophierte, aber nicht erhaltene Liedfassung, nämlich die Totenrittformel mit der Erkennungsszene und der Erklärung des zurückkehrenden Toten. Darin heißt es: »Der Mond, der scheint so hell, / Der Tod, der reit so schnell, / O Mirzl, fürchtest dich nicht? / O Mirzl, fürchtest dich nicht?«⁶⁶⁵ Bürgers Ballade sowie die von Mell aufgezeichnete Fassung dürfen wohl auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, deren genaue Gestalt aber unsicher bleiben muß. Zahlreiche Sagentexte stellen wohl die Prosaauflösung der zugrundeliegenden Ballade dar.

Der gebildete Humanist Carl Orff wird mit Sicherheit Bürgers »Lenore« gekannt haben. Da er sich stets für die Überlieferungen der Völker, ihre Mythen, Sagen und Märchen interessiert hat, mag ihm der prägnante Vers mit dem hell scheinenden Monde auch auf diesem Wege begegnet sein. Im Lied des Petrus klingt gerade durch das so bekannte Versatzstück jener Teil der volkstümlichen und heimatlichen Seele an, wie sie Orff, ganz der romantischen Vorstellung verhaftet, in den Märchen verwirklicht sah.

2.3.6. »Hört ihr Toten, laßt euch sagen...«

»Hört ihr Toten, / laßt euch sagen, / längst hat eure Stund' geschlagen, / wer noch lebt, den freut das Licht, / doch für Tote gibt's das nicht. / Eja, wollt ihr euch nicht legen? / Könnt kaum noch ein Glied bewegen. / Räumt das Spielzeug in den Kasten; / müßt euch schon ganz mühsam tasten, / daß ihr noch die Särge findet, / wo der Schlaf euch überwindet. / Hört ihr Toten, / laßt euch sagen, / keine Glocke wird mehr schlagen; / nichts von Freuden, nichts von Strafen, / ihr sollt schlafen, nichts als schlafen, / schlafen, / schlafen, / schlafen [...].«⁶⁶⁶ singt Petrus hoch aufgerichtet, den Mond wie eine Laterne in der Hand haltend. Während seine Worte immer beschwörender werden und er das Licht des Mondes immer weiter herabdreht, erheben sich die Toten wie gebannt, räumen alles auf und kriechen, als letzte die vier Burschen, zurück in ihre Särge. Schließlich ruhen die Toten wieder in ihren Gräbern, und Petrus, den Mond unter seinem Mantel verbergend, entschwindet in der Finsternis.⁶⁶⁶

Orff parodiert hier eines der bekanntesten Nachtwächterlieder, nämlich »Hört ihr Herrn und laßt Euch sagen«. Es gehört zu jenen volkstümlich gewordenen Liedern der Nachtwächter, die neben dem Stundenaufwurf auch Festtagsankündigungen und allgemein sittliche Ermahnungen enthalten können. »Hört ihr Herrn und laßt Euch sagen!« liegt in mannigfachen Parodien vor und füllt im Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg im Breisgau drei volle Liedmappen. Dieses Lied wurde für Parodien jeglicher Couleur gewählt: Es liegt uns geistlich gewendet ebenso vor wie historisch umgedeutet.

Die Geschichte der Nachtwächter reicht weit zurück. Bereits im alten Griechenland wanderten hohe Beamte, die »Thesmoteten«, durch die Gassen der Städte, um mit Glockenzeichen die Nachtwächter zu kontrollieren. Auch im antiken Rom

war die Sorge um nächtliche Sicherheit den Nachtwächtern übertragen. Daraus erklären sich z. B. die Zeitbestimmungen der Evangelien. So erzählt Matthäus, Jesus sei um die vierte Nachtwache auf dem Meer zu seinen Jüngern gewandelt, die im Schiff von den Wellen umhergeworfen wurden. Wenn zu vorgerückter Stunde alle Tavernen geschlossen, die Häuser verriegelt worden waren, begann es in den unbeleuchteten Straßen und Gassen von Nachtschwärmern, Raufbolden und Diebesgesindel zu wimmeln. Eine Polizeimannschaft von 7000 Mann war schließlich nicht mehr imstande, die vielen alltäglichen und allnächtlichen Einbrüche und Übergriffe zu verhindern. Den Bewohnern der ärmlichen Viertel, arm an Besitz und deshalb doppelt verletzlich, blieb in solch unsicheren Zeiten nichts als Selbsthilfe übrig: Sie dingingen sich ihre eigenen Nachtwächter, die sich untereinander mit Singen und Glockenzeichen warnten und kontrollierten. Die reichen Bürger schützten sich durch ihre Sklaven, die sie zum Wachdienst bestimmten. Die Stadt selbst wurde von den »Cohortes vigilium«, den sieben Kohorten der städtischen Nachtwache Roms, durchstreift. Diese Wache war straff hierarchisch aufgebaut und bestand aus Sklaven und Freigelassenen; als technische Truppe zur Brandverhütung und Brandbekämpfung bildete sie eine Art ständiger Feuerwehr – noch den mittelalterlichen Nachtwächtern wurde ausdrücklich aufgetragen, die Bürger zu mahnen, besonderes Augenmerk auf ihr Feuer legen. Andere Mitglieder der Kohorten durchstreiften, ähnlich einer Polizeistreife, in nächtlichen Runden alle Stadtteile. Dem Präfekten der Nachtwache wurde der Auftrag gegeben, den Schlafenden Sicherheit zu geben, den Heimen ein Hüter, den Pforten ein Wächter zu sein.

All diese Aufgaben übernahmen auch die mittelalterlichen Nachtwächter. Aus der frühen Neuzeit weisen nur dürftige Aussagen auf ihre Existenz hin; so hat z. B. König Clotarius II. ihre Tätigkeit im Jahr 595 reglementiert, Karl der Große sie nach zwei Jahrhunderten (803 und 813) in zwei Edikten bestätigt.⁶⁶⁷ Im 15. Jahrhundert aber waren die berufsmäßigen Nachtwächter als Tor- und Turmwächter in fast allen Städten Europas zu finden.

Im 14. Jahrhundert, in einer Zeit der strengen zunftmäßigen Gliederung des Handwerks und damit fast der ganzen städtischen Bürgerschaft, mußten wohl oder übel die allgemeinen Lasten auf die Zunftangehörigen fallen. Jeder Stubengenosse einer Zunft war deshalb reispflichtig, hatte also grundsätzlich Kriegsdienst zu leisten; im Dienst der Feuerwehr mußte er zumindest einen Eimer besitzen; darüber hinaus gehörte die Teilnahme an der städtischen Markt- und Nachtwache zu den Pflichten jedes zünftigen Bürgers. Diese Wehr- und Wachtpflicht begann in früherer Zeit schon mit dem sechzehnten Lebensjahr und dauerte so lange, als der Stubengenosse seine Aufgabe erfüllen konnte. Die allgemeine Wehr- und Wachtpflicht der Zünfte gehörte zu den Eckpfeilern städtischer Wehrhaftigkeit. Doch schon bald trat eine Steuer an die Stelle der persönlichen Dienstleistung. Später riß allenthalben die Gewohnheit ein, sich gelegentlich oder überhaupt gegen Bezahlung vertreten zu lassen. Doch das persönliche Erwählen einer Vertretung, der man so wenig als möglich zu zahlen gewillt war, erwies sich als ausgesprochen nachteilig, meldete

sich doch für den kärglichen Lohn insbesondere Lumpen- und Diebesgesindel, das seine Aufgabe mehr schlecht als recht erledigte. Im Bestreben, eine neue, zuverlässige Wachtordnung zu schaffen, gingen die Städte dazu über, die Nachtwächter auszuwählen und zu besolden. An die angehenden Wächter stellte man keine einheitlichen Anforderungen. Die Vielfalt der Umstände, wie sie die Zeiten mit sich brachte, die örtlichen Gegebenheiten, Größe und Finanzkraft der Städte bestimmten jeweils das Auswahlverfahren.

Für eine ganze Reihe von Personen gab es in der festgefügtten, gestuften Lebens- und Standesordnung des abendländischen Mittelalters keinen Platz. Zu den unehrlichen, rechtlosen, bescholtenen, besprochenen, ohnrechten, unechten, unredlichen, berüchtigten, verleumdeten, wandelbaren Leuten gehörte neben Leibeigenen, Unfreien und unehelich Geborenen auch eine an Zahl und wirtschaftlicher Bedeutung ansehnliche Gruppe von durchaus notwendigen Berufen, Gewerben und Diensten wie das Müllerhandwerk, die Totengräber, Schäfer und Hirten, Freudenmädchen, Schweineschneider, Gefängniswärter, Henker, Spielleute, Abdecker, Kaminfeger, Töpfer – und eben auch die Türmer und Nachtwächter. All diese standeslosen Berufe waren nicht zunftfähig. Diese verfemten Berufe, Gewerbe und Dienste waren – soziologisch gesehen – durchaus brauchbare, nutzenstiftende oder »gesunde« Organe des Volkskörpers.⁶⁶⁸

Wie die anderen unehrlichen Berufe kam auch der Nachtwächter in den Ruf der Anrüchigkeit, weil man eine alte Sakralfunktion nicht mehr verstand: Das nächtliche Klappern der frühen Nachtwächter diente eben vielleicht nicht nur dazu, lichtscheues Gesindel zu vertreiben, sondern möglicherweise auch dazu, durch diesen Lärm schädliche Geister und Nachtdämonen zu vertreiben. Kernstück des Nachtwächtertabus war anscheinend das nicht ganz Geheure von Leuten, die sich von Berufs wegen der nächtlichen unheimlichen Geistersphäre aussetzten. Die Anrüchigkeit des Nachtwächters wurde manchmal verstärkt durch die Ausübung eines zweiten, ebenfalls als unehrlich geltenden Berufes am Tage wie der des Hirten, Totengräbers oder Schergen. Eine sozial ausgeschlossene Stellung hatte auch ihre weitreichenden Auswirkungen. Noch im Tode verlor sich die scharfe Trennung nicht: Einen verstorbenen Scharfrichter ließ man vielerorts durch einen Nachtwächter zu Grabe tragen; starb aber ein Nachtwächter oder ein Nachtwächterkind, so kam es nicht selten vor, daß sich die ehrlichen Handwerker weigerten, den Sarg zu tragen. Ein in Norddeutschland belegter Fall zeigt, daß sich ein Weißbäcker, der genötigt wurde, einen toten Nachtwächter zu Grabe zu tragen, dafür extra die allerschmutzigsten und verworfensten Kleider anlegte. Wohl waren Nachtwächter im allgemeinen nicht zunftwürdig, doch es gab vereinzelte Ausnahmen, wie es beispielsweise 1471 und 1634 für die Berner Safranzunft geschehen ist.⁶⁶⁹

Erst im Laufe der Zeit und insbesondere in kleineren Gemeinden wurde der Nachtwächter zu einer wichtigen und vertrauensvollen Person im öffentlichen Leben. Fand irgendwo eine Verlobung oder Hochzeit statt, so war der Nachtwächter meist mit von der Partie und ging dabei auch nicht leer aus. Wenn ein Mensch ver-

storben war, so erschien manchenorts um Mitternacht der Wächter vor dem Haus des Toten und sang ein Sterbelied, woraufhin ihn die Familie zu einem Glas Wein hereinzubitten hatte.

Die Seltenheit schlagender Stadtuhrn und die Tatsache, daß Sonnenuhrn nachts unbrauchbar waren, schufen das Bedürfnis nach einem Wächterruf, der die genaue Zeit angab. Zudem war dieser Wächterruf ein Zeichen dafür, daß der Wächter seine Runden machte und seine Pflicht erfüllte. Oft war der zu rufende Text genau vorge-schrieben. Seit Jahrhunderten gehört der Stundenruf »Hört ihr Herrn und laßt euch sagen« zum landläufigen Bild des Nachtwächters, ein überaus weit verbreiteter Ruf, der in allen deutschsprachigen Gebieten vertreten ist. Selbst Richard Wagner hat ihn in seinen »Meistersingern von Nürnberg« parodiert: »Hört, ihr Leut', und laßt euch sagen: die Glock' hat eilfe geschlagen: bewahrt Euch vor Gespenstern und Spuk, daß kein böser Geist eur' Seel' beruck! Lobet den Herrn!«

Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts, seit der Einführung der Turmuhrn, deren erste 1364 in Augsburg aufgestellt wurde, war der Nachtwächter verpflichtet, die Stunden auszurufen. Die städtischen Verordnungen schrieben den Nachtwächtern allerdings kein Lied, sondern lediglich den Stundenruf selbst vor. Die älteste bekannte Formel eines solchen Stundenrufes stammt aus dem 15. Jahrhundert. Sie lautet um sechs Uhr: »Merkt, ihr herren, und laßt euch sagen / Die glock' hat Sechse geschlagen. / Hüets fewr! / Wolhin gueter sechse!«⁶⁷⁰ Mit den hier angerufenen Herren sind die Ratsherren oder Patrizier angesprochen. Spätere Rufe orientieren sich an der fortschreitenden Zeit, die immer demokratischer wird: »Herren und Bürger« oder »Bürger« allein, manchmal wählte man ganz neutral »Leute« als Anrede oder versuchte sich auch dem weiblichen Geschlecht gefällig zu nähern: »Herren und Frauen« oder »Herren und Damen«; häufig findet sich auch der Ruf »Hört, ihr Christen, laßt euch sagen«. Die heute überlieferten Nachtwächterlieder reichen zurück bis in das 16. Jahrhundert. Häufig werden die Nachtstunden mit Ereignissen aus der Heiligen Schrift, die sich um die nämliche Stunde zutruhen, in Verbindung gebracht und daraus fromme Lehren, Mahnungen und Warnungen gezogen, gleich einer volkstümlichen Predigt. Zudem finden auch die Hauptfeste des kirchlichen Jahres besondere Erwähnung. Seltener fanden Beobachtungen der Natur- und Menschenwelt sowie Zeitereignisse, Lob am Herrscherhaus und Vaterlandsiebe Eingang in diese Lieder.

Älter als dieser Stundenruf aus dem 15. Jahrhundert sind nur die Tagelieder der Burgwächter, dessen ältestes aus dem 13. Jahrhundert datiert: »Der wechter uf der zinne saz, / Sine tageliet er sanc, / Daz im sin stimme erklanc / Von grozme done. / Er sanc: ,ez taget schone, / Der tag, der schinet in den sal, / Wol uf, ritter, uber al, / Wol uf, ez ist tag!«⁶⁷¹ Wenn der Ritter heimlicher Liebe nachging, war er auf Verständnis und Verschwiegenheit eines vertrauten Nachtwächters angewiesen. Nur so konnte es gelingen, daß sich das Liebespaar zu Tagesanbruch, geweckt durch den Ruf des Wächters, rechtzeitig trennen konnte. Aus diesem Verhältnis der Liebenden zum Nachtwächter entwickelte sich eine Art des Minnesangs, das sogenannte Tagelied,

das den Schmerz der Scheidenden zum Ausdruck bringt. Die höfischen Motive der Tagelieder wurden später in viele Volkslieder übernommen, und das Bild von Nachtwache und Tagesanbruch wurde zu einem beliebten Motiv in der geistlichen Kontrafaktur.

Orff konnte sich bei der Parodierung dieses Liedes wohl auf den großen Wiedererkennungswert bei den Hörern wie bei den Theaterleuten verlassen. Nicht nur, daß der Komponist Wagners »Meistersinger« kannte und ihm das Lied aus seiner humanistischen Bildung ohnehin geläufig war, konnte er doch mit ihm insbesondere die Idee seiner Petrus-Figur untermauern, die er eben nicht als den christlichen Petrus verstanden wissen wollte, sondern vielmehr als eine Art »Odin-Gestalt«. Ein Nachtwächter sollte dieser Petrus sein, der mit Nachtwächterhorn und -umhang sein Amt als Wächter der Welt versehen sollte. Die Entwürfe der Figurinen zeigen, daß ihm dieses Vorhaben geglückt ist: So schuf Erwin Zimmer für die Aufführung vom 8. Oktober 1964 in Freiburg im Breisgau eine Petrus-Figurine, deren Vorbild wohl in den Photographien jener Nachtwächter zu sehen ist, wie sie Josef Wichner in seinem Buch »Stundenrufe und Lieder der deutschen Nachtwächter« (Regensburg, 1897) gezeigt hat. Zimmers Entwurf zeigt einen freundlich blickenden Mann, dessen weißer wallender Vollbart sein liebevolles Schmunzeln nicht verbergen kann. Um seinen Hals baumelt das Horn eines Nachtwächters, ein Blashorn, wie man es aus den Schilderungen der nordischen Mythen- und Sagenwelt kennt; er trägt spitze dunkle Stiefel und einen langen einfachen Umhang, dessen weite Pellerine vorne und hinten flatternd bis zu den Knien reicht und selbst die Arme noch zur Hälfte bedeckt. Es war dieses Bild eines Heimat versinnbildlichenden Nachtwächters, das Orff zu vermitteln suchte.

Drittes Kapitel: Das »Kleine Welttheater« auf der Bühne

1.0. Die Werksnotizen Carl Orffs

Wie sehr Carl Orff kosmologisch interessiert war, zeigt sich schon zu Beginn der großen »Carmina Burana«, wenn der Schicksalschor sein »O Fortuna« erschallen läßt. Und nicht umsonst läßt er den »Carmina« den »Mond« folgen, dem er im Zusatz den Untertitel eines »kleinen Welttheaters« verleiht. Ein »Gleichnis von der Welt« sollte »Der Mond« werden, und so versuchte Orff, die unabänderlichen Gesetze vom Wesen und Lauf der Welt in jene vermeintlich zeitlose Wirklichkeit und Gültigkeit des Märchens zu kleiden.

Carl Orff hatte das Märchen vom »Mond« in den von Jakob und Wilhelm Grimm gesammelten und herausgegebenen »Kinder- und Hausmärchen« gefunden. Es diente ihm als Vorlage für ein Stück, das »ein nachdenkliches Gleichnis von der Vergänglichkeit menschlichen Bemühens, die Weltordnung zu stören, und gleichzeitig

eine Parabel vom Geborgensein in eben dieser Weltordnung werden sollte. Die Dreiteilung der Schauplätze in diesem Märchen – Erde, Himmel, Unterwelt – brachte mich auf die Idee, es zu einem 'kleinen Welttheater' auszubauen. Das Märchen vom geteilten, vergrabenen und gestohlenen Mond, auf den Naturmythos vom zu- und abnehmenden Mond zurückgehend, 'atmet ältesten Geist', wie Jakob Grimm sagte, und hat im Laufe der Zeit mancherlei Wandlungen durchgemacht. Es glückte mir nicht, eine frühe Aufzeichnung oder irgendwelche Angaben über seine Herkunft zu finden. Jedenfalls stammt die Fassung in den 'Kinder- und Hausmärchen' aus neuerer Zeit.«⁶⁷²

Aufgrund der drei Spielebenen konzipierte Orff den »Mond« zunächst für das Marionettentheater, doch wurde ihm bald klar, daß nur eine große Opernbühne den szenischen Anforderungen gerecht werden könne. Beherrscht vom szenischen Gedanken, entstanden diesmal nicht Text und Musik zuerst, sondern ein szenischer Entwurf, der den Rahmen für das ganz Spiel bilden sollte. Von der Bühne hatte Orff ganz konkrete Vorstellungen: Sie sollte horizontal in zwei Hälften – Erde und Unterwelt – geteilt sein; ein Haselnußstrauch in der Mitte der Bühne teilt die »Erde« in zwei Länder, die sich vollkommen gleichen; rechts und links sollte je ein Eichbaum und ein Wirtshaus jene Länder symbolisieren. Eine Stiege sollte in die »Unterwelt« hinabführen, welche durch ein sich weit nach hinten verlierendes Kellergewölbe dargestellt werde. »Ich stand noch mitten in der Arbeit, als ich von Clemens Krauß, dem Allgewaltigen der Münchner Oper, die unerwartete Einladung erhielt, ihm mein neues Bühnenwerk zu zeigen; Bertil Wetzelsberger hatte ihm davon erzählt. Wenn auch die Niederschrift der Partitur erst im Entstehen war, so konnte ich anhand des fertigen Textes den größten Teil der Musik improvisierend vorspielen. Krauß war davon so beeindruckt, daß er spontan erklärte, er wolle das Werk in München zur Uraufführung bringen und selbst dirigieren, was für mich ein unerhörter Glücksfall war. Am 9. Oktober 1937 schrieb Krauß an den damaligen Generalintendanten Oskar Walleck, daß er die Uraufführung meines neuen Bühnenwerks 'Der Mond' für die nächste Spielzeit in Aussicht genommen habe: 'Orff hat mir das Werk vorgespielt und ich bin sowohl von dem Textbuch wie auch von der Musik sehr eingenommen und möchte die Uraufführung dieses höchst interessanten Werkes unbedingt für München sichern.' Mit einem solchen Ziel vor Augen ging die Fertigstellung der Partitur rasch vonstatten. Am 5. September 1938 konnte ich sie beenden.«⁶⁷³ Von der Zusammenarbeit mit dem Intendanten, dem Operndirektor und dem Ausstattungschef zeigte sich Orff überaus begeistert, seien die »Theaterpraktiker von diesem Ruf« doch unermüdlich mit großem Verständnis auf seine Wünsche eingegangen. Er betonte, daß der Schlußteil des Werks aus einer gemeinsamen Arbeit neu hervorgegangen war.⁶⁷⁴

»Als 1937 die Uraufführung der 'Carmina Burana' an der Frankfurter Oper bevorstand, betrachtete ich es als besonders glückliches Omen, daß [Caspar] Neher an dieser Bühne arbeitete. Ich erhoffte bei der szenischen Gestaltung dieses damals als sehr problematisch geltenden Werkes eine maßgebliche schöpferische Mitar-

beit des Bühnenbildners, da das Szenarium mit 'imaginibus magicis' erdacht war. Damals lernte ich Caspar Neher persönlich kennen. Es ergaben sich in der Folge stundenlange anregende Gespräche, grandiose Einfälle, die weiter gingen als alles, was ich mit meiner damals geringen Bühnenerfahrung nur im Ansatz gewagt hatte. Bald sprangen unsere Diskussionen auch auf mein nächstes Werk, das ich eben in Arbeit hatte, über. Es war 'Der Mond', um dessen szenische Gestaltung ich mich sehr abmühte. Wiederum half Neher mit Rat und Entwürfen, doch zu einem endgültigen Resultat gelangten wir weder bei 'Carmina Burana' noch beim 'Mond'. Wir berauschten uns an der Fülle immer neuer Möglichkeiten«, erinnerte sich Carl Orff später an die Arbeit über sein »Schmerzenskind«, den »Mond«. ⁶⁷⁵ Nachdem Caspar Neher aber aus unbekanntem Gründen die szenische Gestaltung der »Carmina Burana« schließlich abgelehnt hatte – Orff war maßlos enttäuscht –, war Ludwig Sievert für ihn eingesprungen. Wiederum war es Sievert, der im Jahr darauf, also 1939, das Bühnenbild für die Uraufführung des »Mondes« am Münchner Nationaltheater schuf. »Es war weder seine Schuld noch die seiner hervorragenden Mitarbeiter – Clemens Krauß dirigierte, Rudolf Hartmann schuf die Szene –, daß die Aufführung nicht den erwarteten Erfolg hatte. Der erste Teil des Werks war in Ordnung, abgesehen von unmöglich zu erfüllenden szenischen Forderungen, doch der zweite Teil war von mir unbewältigt. Hier fehlte mir, wie kaum sonstwo, die helfende Hand Nehers. Obwohl ich diesen verfehlten zweiten Teil noch dreimal umgearbeitet habe, denke ich immer, daß ich mit Neher zusammen eine Form gefunden hätte, die dem ersten Teil völlig entspricht«, sinnierte Orff und bedauerte sehr, daß sich keine Gelegenheit ergeben hatte, zusammen mit dem erfahrenen Bühnenbildner am Theater zu arbeiten;⁶⁷⁶ weder von der »Klugen« noch vom »Mond« kamen Aufführungen in Kooperation mit Caspar Neher zustande. Lediglich zu den Klavierauszügen vom »Mond«, von der »Klugen« und von »Catull« schuf Neher in dieser Zeit Titelbilder, die stilweisend wurden.

Anders als Publikum und Presse war der so selbstkritische Komponist mit der Premiere vom »Mond« äußerst unzufrieden. Seine Tochter erinnert sich, wie aufgeregt er gewesen war: »Mein Vater war unerträglich nervös, wie vor allen Uraufführungen; nicht unberechtigt, denn jedes seiner neuen Werke stellte immer wieder unerwartete Forderungen an das Theater. 'Der Mond' gab gleich verschiedene Probleme auf, wie mein Vater erzählte; war er doch eigentlich für ein Marionettentheater konzipiert. [...] Alles ging gut, bis fast zum Ende des Spieles, da hätte es fast einen Skandal gegeben: Als der Mond wieder am Himmel hängt, wo er hingehört, erklingt eine kleine volkstümliche Zithermelodie – ganz leise und zart. Das fand man äußerst gewagt! Wie kann man in der Oper im großen Orchester eine Zither spielen lassen beziehungsweise so etwas Einfältiges komponieren! [...] Trotz des Premierenerfolges blieb der 'Mond' nicht lange auf dem Spielplan – es war inzwischen der zweite Weltkrieg ausgebrochen, und 'Tote' auf der Bühne, die saufen, kegeln und sich unflätig aufführen, wurden im Krieg als pietätlos empfunden.«⁶⁷⁷

Die Aufregung um die Zither in der Oper hatte Clemens Krauß vorhergesehen und

Orff deshalb gebeten, das Instrument wegzulassen oder es wenigstens durch ein anderes zu ersetzen, doch Orff hatte sich empört geweigert. Gertrud Orff erklärte die unterschiedene Ablehnung ihres Mannes mit der Begründung, daß die Zither für Orff stets ein Symbol für Heimat gewesen sei.⁶⁷⁸ Nachdem die Ordnung der Welt am Ende des Stückes wiederhergestellt ist, sollten die Zitherklänge wohl all jene heimatlichen Gefühle musikalisch ausdrücken, die der Mensch in der Harmonie und Ordnung der Welt verspüren könne. Auch die gestimmten Kelchgläser waren für den stets kosmologisch interessierten Komponisten von großer Bedeutung, stehen sie doch in einer Reihe mit dem Bergkristall, der, nach Franz Magnus Böhme, bei den Steinen das Symbol für den Mond ist.

Am Tag nach der Premiere bedankte sich Carl Orff bei Clemens Krauß und Rudolf Hartmann mit folgenden Worten: »Der 'Mond' ist uraufgegangen. Ich möchte Ihnen vor allem herzlichst für den unschätzbaren Einsatz für mein Werk und alle freundliche Hilfe danken. Sie haben mir so großzügig Gelegenheit gegeben, wertvolle Erfahrungen zu sammeln und damit in die 'Zukunft' gearbeitet, was Ihnen sicher meine weiteren Werke beweisen werden. Ich bin Ihnen doppelt dankbar, daß Sie ein so problematisches Werk realisiert haben und damit die neuen Wege, die ich gehen möchte, für alle weiteren Interpreten ebnen halfen.«⁶⁷⁹

Trotz des Premierenerfolges blieb Orff skeptisch. Er äußerte sich, als man von Uraufführungen und anderen Theatersorgen sprach, auf seine bekannte, jovial-präzise Art: »Eine Uraufführung kann jeder Depp erleben, eine zweite Einstudierung an der gleichen Bühne ist eine Hoffnung, eine dritte kann Erfüllung bedeuten.« – Wobei er ausdrücklich das bajuwarische Wort »Depp«, welches laut Schmellers Lexikon »Tapp, unbeholfener Mensch, einfältige Person« bedeutet, ausschließlich nur auf Uraufführungen eigener Werke bezogen wissen wollte.⁶⁸⁰

Orff nannte die Partitur seines »ersten großen Theaterstückes« seinen »Abschied von der Romantik«. Der »Mond« blieb ihm ein Erstling mit all seinen Schwächen. Wie intensiv er sich immer wieder mit diesem Werk auseinandersetzte, zeigt ein Brief vom 4. Dezember 1950, den Carl Orff an Rudolf Hartmann anlässlich dessen Berufung an die Münchener Oper, die Orff mit allen Kräften unterstützt hatte, schrieb; darin geht er zugleich auf die Inszenierung ein, die Hartmann kurz vorher, nämlich am 28. November desselben Jahres, am Nürnberger Opernhaus gemacht hatte: »Der Abend war, das hat sich auch hier rumgesprochen, ein ganz großer Erfolg für Sie. Zugleich haben Sie meinem Schmerzenskind neuen Lebensatem eingehaucht [...] Sie haben jedenfalls mal wieder ein Meisterstück geliefert [...] Die Aufführung ging mir lange nach, auch bin ich durch Ihre Szene zu allerhand Erkenntnissen gekommen. Die Proportionen stimmten von mir aus noch nicht ganz. Ihr ausgezeichnete Regieeinfall des 'maßlosen stil. [stilisierten] Saufens' zum Baßtubasolo wird mit Ihrem Einverständnis in die Partitur übernommen. So kommt die Musik großartig heraus [...]« Er schließt dann weitere beabsichtigte Änderungen an und meint: »Ich verdanke diese Erkenntnis nur Ihrer Aufführung, da für den 'Mond' oft meine eigene Bühnenphantasie nicht ganz ausreicht. Hoffentlich können wir so den 'Mond' und

die 'Kluge' (diese goldrichtige Zusammenstellung müßte bindend bleiben) auch in absehbarer Zeit in München machen. 'Die Kluge' kann man natürlich auch allein spielen, den 'Mond' nicht, der erhält seine Abrundung und 'notwendige' Ergänzung erst durch das 2. Stück [...]«⁶⁸¹

Als am 12. Juni 1959 die Neuinszenierung des »Mondes« an der Wiener Volksoper Premiere hatte, bedankte sich Carl Orff beim Regisseur Otto Fritz: »Sind's mir nicht barsch – x-mal mußte ich die Deutung meiner Grimmschen Fabel über mich ergehen lassen und ich weiß nicht recht, was ich da g'spürt hab – Poesie oder Spannung? Daß Sie, lieber Freund, anstelle meines faden Schlusses, mit den üblich flanierenden Leutln da oben, nur einen einfachen Kinderreigen mit dem abgekühlten Mond, weit oben, hingezaubert haben – das hat mich echt berührt. Tut mir leid, aber die Goldene Palme hab ich schon meinem Freund Rennert verliehen, nehmen's, bittschön, mit der Silbernen vorlieb [...]«⁶⁸²

Erst nach mehrmaligem Umarbeiten war ihm »Der Mond« doch noch zu einer einigermaßen »runden Sache« geworden. Die intensive Beschäftigung des Komponisten mit seinem Bühnenerstling hat sich in den verschiedenen Druckfassungen niedergeschlagen (bei Schott's Söhne Mainz 1939, 1941, 1942, 1946, 1957, 1970). »Wie bei keinem anderen meiner Werke veranlaßten mich die unterschiedlichen Interpretationen und die Erfahrungen, die ich damit machte, immer wieder zu neuen Korrekturen und Überarbeitungen, die besonders auch die Petrus-Szenen betrafen«, äußert Carl Orff in seinen Erinnerungen.⁶⁸³ Rudolf Hartmann schrieb dazu: »Bezeichnend für Orff ist, daß es lange dauert, bis eines seiner Bühnenwerke für ihn als abgeschlossen und fertig gilt. Sein eminenter Theatersinn ist immer hellwach, immer bereit, neue Impulse zu verwerten, gewonnene Erkenntnisse einzugliedern. Es braucht Zeit, bis er sich ganz von einem Werk lösen kann, bis sich ihm aus einem Kaleidoskop vieler verschiedener Aufführungseindrücke ein befriedigendes und – vorläufig – endgültiges Bild geformt hat.«⁶⁸⁴

2.0. Die Uraufführung des »Mondes«

Am 5. Februar 1939 wurde »Der Mond« unter dem Dirigenten Clemens Krauß am Münchner Nationaltheater uraufgeführt. Für die Inszenierung zeichnete Rudolf Hartmann verantwortlich, Bühnenbild und Kostüme schuf Ludwig Sievert. Dem »Mond« vorangestellt war die komische Oper »Der Jahrmarkt von Sorotschintzi« des russischen Komponisten Modest Mussorgsky (1839-1881).

»Da begegnet man also einer Schöpfung, wie man sie der Opernbühne seit langem gewünscht hat [...] Großartig, wie Orffs Musik diese Kraft auch hier ganz aus den elementaren Mitteln der Rhythmik und der Liedform gewinnt [...] Bei dieser Ökonomie der Mittel aber ist Orffs melodische Erfindung so stark, seine rhythmische Phantasie so unerschöpflich, daß sie schier eine Überfülle wechselnder Eindrücke von bildhafter Kraft beschwören.«⁶⁸⁵ Man feierte Orff als den bedeutendsten Rhythmiker unter den Komponisten der Gegenwart, zeigte sich begeistert von diesem

»auf einer mehrfach geteilten Bühne spielendem Werk«, das von Rudolf Hartmann als »prachtvoll auflockerndem Spielleiter« und im Musikalischen von Clemens Krauß »mit höchster Sorgsamkeit« betreut gewesen sei; es sei »zugleich ein kleines Welt- und Bühnenwunder«. ⁶⁸⁶ Selten habe man bei der Uraufführung einer neuen Oper einen so tiefen und starken Eindruck davongetragen wie bei diesem »Mond«, denn hier habe ein Künstler das Steuer herumgerissen, das die Oper neuerdings zwischen die Untiefen der Spekulation gelenkt habe; »und siehe da: die Hintergründigkeit des wirklichen Kunstwerks, die oft von gedanklicher Geistigkeit so verstellt war, daß man den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr sah – sie stellt sich hier ganz von selbst ein, so schön, so klar, wie man es sich nur wünschen kann. [...] Es ist Orffs große Tat, diese neue dramatische Form gewiesen zu haben, die in ihrer Naivität der musikalischen Form des Liedes entspricht: es ist die Dramatik des Märchens. Auch die Märchenoper als solche ist nicht neu: aber sie liebäugelte wieder mit Arie und Musikdrama. In der konsequenten Verbindung von Märchen und Lied, die beide auf gleiche Quellen des Volkstums zurückgehen, aber schuf Orff nun zugleich den Prototyp der volkstümlich-naiven Volksoper. [...] Hier gebiert sich aus der Vermählung von Märchen und Lied eine neue, in ihrer Naivität wirklich zwingende Form der Opernbühne: hier ist das, was die ganze Entwicklung der modernen Oper erstrebt hat [...]« ⁶⁸⁷

Man lobte die »Kraft und Natürlichkeit der Strophen und Verse«, die »volkstümlichen Herzensergüsse von warmer Harmonik«, den »bajuwarischen derben Humor«, hinter welchem man ein »Dahinter« lesen und hören könne, das in die »Tiefe der Erkenntnis menschlichen Daseins« dringe, »in der Erhabenes und Komisches, Frohsinn und Wehmut rätselhaft ineinander« übergingen; man spüre Orffs »heiße Liebe zum Märchen«, welche die »Ordnungszelle für alles sichtbare Geschehen, für Inszenierung und Ausstattung« sei, man feierte überschwenglich die neue Form, um deren poetischen Gehalt er »mit allen Mitteln eines großen Könners« gerungen habe und die »kühne Idee«, die Zither in der Oper einzusetzen ebenso wie den überraschenden Ausruf des kleinen Kindes am Schluß. ⁶⁸⁸

Orff besitze einen außerordentlichen, ja phänomenalen Theatersinn, »urbayerische Freude und Traditionsgebundenheit« seien so unerschöpflich wie bei dem »so unerschöpflich erfinderischen Maskengeist des süddeutschen Volksfaschings«; die Elemente des Orffschen Theatersinns erschienen auf der Bühne in einer Ordnung, die von der »gewohnten dramatischen Struktur der Oper« völlig abweiche: Sie entstammten dem Bereich des Märchens, des Bauernschwanks, der Volkslegende: »Orff stellt das Heitere und das Sinnende, den Spaß und den Ernst, das Skurrile und das Naive, das Überraschende und das Geläufige unvermittelt nebeneinander, aber dank jener wunderbaren neben und über jeder logischen Erklärbarkeit stehenden Phantasieeinheit des Märchens bilden sie einen Sinn und eine Wahrheit – also zwei Grunderfordernisse des Kunstwerks. Wer einmal eingesehen hat, daß sich der Sinn des musikalischen Theaters – diese Bezeichnung ist an Stelle des unzutreffenden Begriffes 'Oper' anzuwenden – durchaus nicht nur im Musik-Dramatischen (Wagnerischer oder Verdischer Prägung) erfüllt, der wird Orffs Weg zum Theater mitnichten

als einen Umweg zu eigentlich anderem Ziel, sondern als einen ebenso notwendigen wie direkten Weg empfinden. [...] Welch eine Fülle von Anregungen dieses Werk für das Theater enthält, braucht nicht noch besonders betont zu werden. In ihm vereinigt sich die Drastik des Bauernschwanks mit der tiefen Symbolik des 'Theatrum Mundi'. Es reicht vom Schabernack bis zum Mysterium. Es verbindet das groteske Nachtstück mit dem märchenhaften Idyll. [...] Ohne Zweifel ist dieses Stück zuerst szenisch konzipiert und dann erst musikalisch. [...] Mit Carl Orff hat einer der gedankenreichsten, anregendsten Musiker der deutschen Gegenwart erfolgreich den Weg zum Theater eingeschlagen.«⁶⁸⁹ Carl Orff habe mit seinem heiter-tiefsinnigen Märchenspiel keine Oper schreiben wollen, sondern ein szenisch-phantastisches Chorwerk ganz eigener Prägung.⁶⁹⁰ »Als wir das Textbuch zu Orffs 'Mond' [...] gelesen hatten, stand es für uns fest, daß es sich hier um einen der glücklichsten und feinfühligsten Texte der gesamten modernen 'Opern'-Literatur handelt; Orff hat das Märchen von dem Mond in Vers und Reim gebracht und hierbei eine höchste Begabung für Tiefsinn und Weisheit im Schwankgewand und für die Urkraft galoppierender Volksreime und –empfindungen offenbart. [...] Orffs 'Mond' ist keine Oper und auch kein Singspiel. Er ist gattungsmäßig etwas ganz Neues, das vielleicht noch große Möglichkeiten für eine künftige Entwicklung in sich trägt. Es ist nicht so entscheidend, ob das Neue hier schon geglückt ist oder nicht. [...] Aber darum, daß dieses Neue gewagt wurde, muß Clemens Krauß für diese Uraufführung, die sowohl musikalisch wie regielich und ganz besonders szenisch vollendet dargebracht war, aus vollem Herzen gedankt werden.«⁶⁹¹

So oder ähnlich lauten auch die begeisterten Stimmen der anderen Kritiker. Das Werk allerdings einzuordnen tat man sich außerordentlich schwer. Man versuchte, es zu charakterisieren und eine geeignete musikalische Tradition zu finden, welche dem Werk am ehesten entsprach. So mußte sich »Der Mond« in die unterschiedlichsten Richtungen deuten lassen: Handelte es sich um eine »Märchenoper«?⁶⁹² Sollte man es nicht eher als »Musikposse«⁶⁹³ charakterisieren? Hatte es gar die Form eines »Fastnachtsspiels«?⁶⁹⁴ Könnte man es nicht ganz kühn als »musikalisches Theater« bezeichnen?⁶⁹⁵ War der »Mond« nicht gar eine »musikalische Moritat«?⁶⁹⁶ Eine »musikalische Fabel«?⁶⁹⁷

»Eine Oper im landläufigen Sinne zu schreiben, lag wohl kaum in der Absicht des auf neue Wege erpichten, um einen neuen Stil des musikalischen Theaters ringenden Münchner Komponisten. Das zu betonen erscheint mir wichtig. Denn will der Hörer die richtige Einstellung und innere Bereitschaft zu dieser etwas seltsamen, nicht bloß von musikalischen Gesichtspunkten bestimmten Schöpfung gewinnen, so eiche er sich zunächst auf die Maße einer bajuwarisch angehauchten Stimmung herzhafter 'Gaudi', die, der Kenner weiß es, etwas sehr Erlustigendes und keineswegs des tiefern Lebenssinnes Bares zu sein braucht. Das Neuartige des Eindrucks, das einen Teil der Zuschauer zunächst verblüffte, wird durch die Wahl des Stoffes verstärkt«, schrieb Wilhelm Zentner über das einzige Uraufführungsereignis dieser Spielzeit.⁶⁹⁸ Man hatte etwas Neues vor sich, das man noch nicht einzuordnen

wußte. Orffs Vorhaben, in der Figur des Petrus alle christlichen Züge zu eliminieren, schien geglückt zu sein, denn Petrus wurde eindeutig als der alte Heidengott wahrgenommen, der mit dem Heiligen nichts zu tun habe. Zentner wies auf den stark an das Theater erinnernden Charakter des Stückes hin, fühle er sich doch aus der Oper des öfteren ins Schauspielhaus versetzt. Aus der engen Verbindung von sprachlichem Ausdruck, Musik und szenisch-optischer Vision, die »vielleicht sogar das Primäre des ganzen Werkes« darstelle, entstehe für jeden, der von der Souveränität des Musikalischen erfüllt werde, der Eindruck einer mehr angewandten Kunst, einer dienenden Stellung der Musik. Orffs neuen Weg anerkennend schrieb Ludwig Lade: »Mit dem Musiker Orff ist es eigentümlich bestellt. Er ist ein großer Anreger. Er gehört außerdem zu den wenigen unter seinen Berufsgenossen, die sich über das Grundsätzliche ihrer Kunst ihre eigenen Gedanken machen. [...] So ist es uns zum Beispiel mit dem 'Mond' gegangen. [...] Der 'Mond' ist alles andere als eine Oper. Er ist musikalisches Theater, Schauspiel mit Musik oder sonst etwas, was noch nicht ist, aber noch werden soll. Wenn man das Werk mit Opernmaßstäben mißt, dann tut man ihm unrecht. Selbst mit Musik hat der 'Mond' nur sehr mittelbar etwas zu tun, trotz des ungemeinen Umfangs seiner Partitur. Er ist eine Angelegenheit, die den Inszenator und den Bühnenbildner mehr angeht als den Kapellmeister. Das Optische des Eindrucks steht ganz im Vordergrund. Es ist kein Zufall, daß in dem Textbuch zum 'Mond' die Spielanweisungen einen außerordentlich breiten Raum einnehmen. Es ist auch kein Zufall, daß von den Darstellern sehr vieles nicht gesungen, sondern gesprochen wird. Schließlich ist sogar das Eigentliche der Handlung einem Erzähler anvertraut, der im Stil eines Passions-Evangelisten, kommentierend, den Hörer und Betrachter über das, was vorgeht, auf dem Laufenden hält. [...] Um es kurz zu sagen: Für eine Oper fehlt es an der eigentlichen musikalischen Substanz.«⁶⁹⁹ Musik als ein Faktor neben vielen anderen im Bühnengeschehen? Bestand darin die von Lade so bezeichnete »reformatorische Idee«? »Das Stück selbst ist weder Oper noch Kantate oder musikalisch illustriertes Schauspiel im herkömmlichen Sinne«, schrieb Karl Holl, »sondern eine Mischung wesentlicher Elemente all dieser Kunstgattungen, einbegriffen auch den Bühnentanz. Es ist ein Versuch, dramatische und epische Wirkung zu einer höheren Einheit zusammenzufassen, und zwar mit einer deutlichen, im weitesten und besten Sinne des Wortes moralisierenden Absicht.«⁷⁰⁰ Daß Orff einen neuen Weg beschritten hatte, erkannten schon die zeitgenössischen Kritiker. Wilhelm Zentner fragte direkt: »Wieviel Zukunftstheater (ich sage absichtlich nicht Zukunftsmusik) in diesem 'Mond' steckt, wer vermöchte das nach einmaligem Anhören zu entscheiden?«⁷⁰¹

Auch die Wahl des Stoffes fand man äußerst ungewöhnlich, allerdings »typisch für Orff«, denn »kein Komponist, der auch nur entfernt noch an die Märchenoper denkt, würde jemals in der 175. Erzählung aus den 'Kinder- und Hausmärchen' der Brüder Grimm einen 'dankbaren' Stoff vermutet haben. Denn dieses Märchen – ein echtes Volksmärchen – verbietet jeden Gedanken an eine 'opernhafte' oder 'musikdramatische' Bearbeitung.«⁷⁰² Trotzdem sei »Der Mond« ein »theatralisches

Kunstwerk«, denn es geschehe etwas, »eine uralte, außerhalb des Lichtkegels der Geschichte jahrtausendlang lebendig gewesene Vorstellung« werde dramatisiert: »Es ist die Frage der Volksseele nach dem Schicksal des Mondes. Was hat sich das Volk unter zunehmendem, abnehmendem, unter Voll- und Neumond vorzustellen? Vor allem unter Neumond, wo die Finsternis des nachts alle Angst vor bösen Geistern ins Ungemessene wachsen ließ? Das Volk konnte sich das nicht anders denken als in der Form eines persönlichen Schicksals. Neumond hieß: Der gute Mond (gut war er, weil er Licht spendete) mußte gestohlen oder von bösen Geistern gewaltsam festgehalten sein. So ist bei Orff der Mond dramatische Zentralfigur. Für ihn ist die Natur lebendig, erfüllt von geheimnisvollen Vorgängen und Schicksalen. Volkstümliche Naturanschauung ist also die eine Quelle, aus der Orff schöpft. Die andere ist die Tradition der deutschen Musikbühne. Sind nicht auch in Mozarts 'Zauberflöte' Feuer und Wasser lebendige Gewalten? Hat die Natur nicht schon in Webers 'Freischütz' und vor allem in Wagners 'Ring' eine ungeheure Bedeutung? Erst wenn man all diese unter der Oberfläche liegenden Beziehungen sieht, kann man die geschichtliche Rolle Orffs erkennen. Aus einem verwickelten geistesgeschichtlichen Prozeß, der Sage, Märchen, Tanz, Lied und Höchstleistungen einzelner Geister umfaßt, springt ein Werk wie dieser 'Mond' heraus. So fertig, so vollkommen, wie nur ein Meisterstück sein kann.«⁷⁰³

Wie ungewöhnlich und neu das Werk in Form und Inhalt war, zeigte auch die Reaktion des Publikums. Es schien zunächst verblüfft, Unverständnis äußerte sich in einer aufkommenden und anschwellenden Unruhe, es ertönte ein einzelner Pfiff, schließlich waren deutliche Hustenchöre zu hören, und als sich der erste Tote aus dem Sarg erhob, verließ eine Dame gar den Saal. Das ausgelassene Treiben in der Unterwelt veranlaßte einige Theaterbesucher zu heftigen Protesten, und das Ertönen der Zither am Schluß der Aufführung ließ sie gänzlich verstummen. Endlich erklang ein lautes »Bravo« von den Rängen und die Stimmung schlug um – man entschied sich für Orff und feierte ihn frenetisch:⁷⁰⁴ Er wurde »immer wieder herausgerufen; es war ein Erfolg, wie ihn keine der letzten musikalischen Uraufführungen mehr gefunden hatte.«⁷⁰⁵

»Alle Mitwirkenden gaben unter der souveränen Leitung von Clemens Krauß ihr Bestes und wurden entsprechend gefeiert,« erinnerte sich Carl Orff, und weiter: »Obwohl das Werk von jeder herkömmlichen Opernform abweicht, wurde es vom größten Teil der Presse richtig verstanden und begeistert aufgenommen.«⁷⁰⁶ Dem Komponisten selbst war »Der Mond« ein Bühnenerstling mit allen Schwächen und Unzulänglichkeiten eines solchen: »Waren mir schon bei den Proben Zweifel gekommen, ob meine Regieanweisungen und szenischen Angaben richtig und zweckentsprechend waren, so gab mir die Aufführung trotz des unbestrittenen Erfolgs letztlich die Bestätigung all meiner Befürchtungen. Durch das Neben-, Über- und Untereinander der verschiedenen Schauplätze war die Ganzheit des Bühnenbildes, auf die ich soviel Wert legte, in Frage gestellt. Die vielfach getrennten Spielflächen waren für das in diesem Werk geforderte turbulente Treiben von Solisten und

Chor zu beengt. Vor allem in den Szenen des Monddiebstahls reichte der Raum bei weitem nicht aus. Auch in den viel zu kleinen Kellergewölben konnte sich die Ausgelassenheit des Totenbacchanals nicht in dem Ausmaß entwickeln, um das Eingreifen von Petrus verständlich werden zu lassen. [...] Von der Idee des Welttheaters beherrscht, ging ich von einer im Grunde genommen kaum realisierbaren Bühnenvision aus.«⁷⁰⁷

3.0. Die Inszenierungen der Jahre 1939 bis 1945

Schon bei der zweiten Wiederholung des »Mondes« am Münchner Nationaltheater am 20. Februar 1939 hatte Orff den zweiten Teil, der beim Publikum für einige Verwirrung gesorgt hatte, geändert. So hatte er die Unterweltszene stark gekürzt und das Solo der Zither am Schluß an die Geigen gegeben. Die Aufführung vor ausverkauftem Haus war ein großer Erfolg, doch plötzlich vermißte man gerade jenes Zithersolo, womit »eine hübsche und originelle Idee« entfallen sei, die zudem »im oberbayerisch betonten Stil der Inszenierung« ihre Berechtigung besitze.⁷⁰⁸ Auch in anderen Häusern lief »Der Mond« mit großem Erfolg.

Die Geraer Aufführung am Preußischen Theater vom 10. Mai 1939, bei der Orff anwesend war, fand orkanartigen Beifall. In einer Umarbeitung hatte die Oper in Gera das Werk nach der Münchner Uraufführung als erste deutsche Bühne angenommen. Man lobte den Griff des Komponisten mitten hinein in das »deutsche Volksgut des Märchens«, das in wunderbarer Mischung von Epischem und Dramatischem wirke; auch dabei habe der »Dichterkomponist« auf altertümliche Vorlagen zurückgegriffen, etwa auf die »Drastiken eines Hans Sachs und die volkstümlichen Possenspiele«; was sich hier in aller Deutlichkeit im Vordergrund abspiele, sei nur »der Vorhang, hinter dem sich das Hintergründige einer Ewigkeitsidee verbirgt, wie es in allem alten Sagen- und Märchengut der Deutschen schlummert; es ist nicht der Ablauf einer Einmaligkeit, der ein Stück persönlichen Geschehens und Erlebens auf die Bühne bannt, es ist ein Typisches, das im Ablauf der Weltenuhr sich ewig wiederholt«.⁷⁰⁹ Die Tendenz von Orffs Entwicklung dürfe wohl ganz allgemein als künstlerisch richtungsweisend für die heutige Zeit angesehen werden.⁷¹⁰

Am Braunschweiger Stadttheater, das das Werk als dritte Bühne aufnahm, feierte man am 14. Mai 1939 die Erstaufführung von Carl Orffs »musikalischer bäuerlicher Legende« »Der Mond« als eines der bedeutendsten Ereignisse der »Festwoche zeitgenössischer Dichter und Komponisten«, deren »Ursprünglichkeit und zukunftsweisende textliche und musikalische Gestaltung sich immer mehr Bühne erobert.«⁷¹¹ Der »Dichterkomponist« habe »in höchster Einfachheit und Sparsamkeit in Form, Klang und Rhythmus« das Spiel »in einen elementaren 'Volkston'« gegossen, der »in edler Naivität« sich wundervoll mit dem »Märchenton« decke.⁷¹² »Orffs großes Geheimnis, die Stilelemente der szenischen Kantate, des Musikdramas, der Nummernoper, des Seccorezitativen, des Tanzes und des Volksliedes zu einer Einheit zu binden«, bestimme den »zukunftsweisenden Weg, der der Gattung 'Oper' wirklich

grundfassende Wurzel geben könnte.«⁷¹³ Im übrigen sei zu erwähnen, daß auch Alexander Schum bei seiner Inszenierung einen neuen Weg versucht hat: Er setzte den Erzähler in den Orchesterraum.

Wenige Wochen nach der Münchener Uraufführung wurde »Der Mond« im Deutschlandsender unter dem Dirigenten Karl List in Anwesenheit des Komponisten zur konzertanten Erstaufführung gebracht. Der Versuch, das Werk als Funkstück zu senden, erwies sich nach einigen Umbauten und Strichen als geglückt. Das »von einem großen Kenner und Könnner des Theaters« geschaffene Werk, welches »aus der Sphäre des Wortes, des Sprechtheaters« stamme, könne am ehesten als »volkstümlich dramatisches Singspiel« bezeichnet werden; der stoffliche Inhalt bedinge den »zwangsläufig volkstümlichen Zuschnitt der Melodien, die Verwendung einfacher harmonischer und instrumentaler Mittel, die nur der charakteristischen Färbung der singenden Rede« dienen: Alles sei mit »unerhörtem Theaterinstinkt« gemacht.⁷¹⁴ Der »Dichterkomponist«, der aus seinem Märchen ein »szenisches Spiel« geschaffen habe, in dem »nach Art alter deutscher Mysteriendramen, schwankhafter bayerischer Übermut und Jenseitsgedanken, Nachtspek und Märchenhelle« zusammenklängen, büße bei der Wiedergabe im Rundfunk kaum etwas von seinem Wert ein.⁷¹⁵ Die Hörer nahmen das Werk freundlich auf.⁷¹⁶

Während der Kriegsjahre durfte »Der Mond« nicht mehr gespielt werden.

4.0. Die Aufführungen in den Jahren 1947 bis 1968

Am 26. Juli 1947 fand am Staatstheater Darmstadt die Uraufführung der Neufassung von Orffs »Mond« statt. Es war die erste Aufführung nach Kriegsende. Drei Jahre später, am 22. November 1950, kam »Der Mond« erstmals an der Hamburger Staatsoper zur Aufführung. »Carl Orff, der heute 55-jährige Bayer und meistgespielte Opernautor der Gegenwart, brillante Mischung von mathematischem Verstand und musikalischem Instinkt, ist ein echter Revolutionär des Theaters. Ganz unabhängig von Vorbildern (allenfalls schaut er auf Monteverdi) experimentiert er mit viel Erfolg um die ideale Verbindung von Wort, Ton, Rhythmus, Geste und Szene. Der Rhythmus ist ihm Urelement, die Musik eine Art Grundfarbe für den dramatischen Raum«, schrieb Ludwig Pollner, und weiter: »Daraus wurde ein dramatisches Nachtstück, eine szenisch-musikalische Vision, ein musikalisches Essay, ein Fastnachtsgaudi oder eine Moritat, – vielleicht auch nur ein Modell alles dessen.«⁷¹⁷ »Der Mond« stehe am Beginn von Carl Orffs neuem »musikalischen Theater«.⁷¹⁸ Nach Richard Strauß sei er wohl der einzige, der dem »musikalischen Theater unserer Tage« neue Wege und Formen erschlossen habe.⁷¹⁹ Dem »neuen Musiktheater« gehe es um die Idee der szenisch-musikalischen Gesamtvision.⁷²⁰ Orff versuche nach wie vor, neben einem Strukturwandel des Musikalischen auch eine Reform im Dramatischen zu erreichen. Er strebe danach, das Theater zu aktivieren, die überalterten Formen der traditionellen Oper zu sprengen und Bühnenwerke zu schaffen, die, im besten Sinne volkstümlich, Zuhörer wie Betrachter textlich und musikalisch in Bann zögen.

»Die Uraufführung des vom Komponisten 1947 neubearbeiteten Märchens 'Der Mond' war mit großer Sorgfalt vorbereitet, die Aufführung war ein voller Erfolg.«⁷²¹ Volksstück und Zauberwelt mischten sich im »Mond« wie zu Zeiten eines Ferdinand Raimund; dennoch blieb Orff mehr der große Anreger als Erfüller, lägen doch gewisse Schwächen in der Mosaik-Technik des Aneinanderreihens der Einfälle sowie in der oft allzu vereinfachten Dramaturgie dieser Musik.⁷²² Er habe dem Märchen der Brüder Grimm unter Beibehaltung des Erzählers so reiche szenische Möglichkeiten burlesker und nachdenklicher Art abgewonnen und wahre konsequent den volkstümlich einfachen Ton; sein stark besetztes, ganz persönlich ausgeprägtes und behandeltes Orchester aber eröffne zuweilen den Blick in mystische Fernen; der zündende Rhythmus lasse die seither erfüllten Entwicklungsmöglichkeiten schon ahnen. Das Stück offenbare das »echte Theaterblut« Orffs, und die Fülle hübscher und witziger Einzelzüge lasse sich mit einem Blick gar nicht übersehen, so wenig wie der scheinbar primitive, in Wahrheit höchst komplizierte musikalische Apparat.⁷²³ »Der Mond« sei ein »typischer Orff«, »ein Wagnis ja und nein.«⁷²⁴

Im Nürnberger Opernhaus fand im November 1950 in Anwesenheit Carl Orffs, zum ersten Male dem Wunsch des Komponisten entsprechend, den »Mond« und die »Kluge« in einem Diptychon zu bringen, eine Aufführung seines »kleinen Welttheaters« statt. Die letzten Proben hatte Orff selbst überwacht. »Die Nürnberger Oper hat den Mut, mit den Werken Carl Orffs bekanntzumachen«, stellte Hans Beck fest, nachdem bereits die »Carmina Burana« und die »Bernauerin« mit großem Erfolg am Opernhaus gelaufen waren. »Orffs Musik bricht auch hier mit allem, was kompositorisch ist, sie ist ohne Vorbild. Sie will aber auch keinen neuen Stil bringen, sondern nur herausführen aus der Stagnation der Opernmusik, die die größte Gefahr für die Oper selbst ist. Orff geht Neuland, gewagtes Neuland vielleicht, man kann ihn nicht mit einem Lehrbuch des Opernstils begreifen, man erkennt ihn am Rhythmus, der so wandelhaft ist wie die Laune des Augenblicks, an dem elementaren Ausbruch der Gefühle, die er zeichnet, von der zarten Lyrik bis zum wahnsinnigen Aufschrei. Bajuwarische Motive, Volkswitz, Mystik und Urinstinkte klingen durch, und bei aller Monotonie, wie es uns erscheinen könnte, ist Orffs Musik eine Fundgrube von musikalischer Eigenart und Köstlichkeit. 'Der Mond' macht aus Grimms gleichnamigem Märchen eine Oper voll Romantik, Zauber und Sinnbildhaftem. Und doch schwingt bei allem Märchenhaften das Überzeitliche mit, das 'kleine Welttheater'.«⁷²⁵ »'Der Mond', diese 'Mischung von Vision und Fabel', wie Orff dieses Werk nannte, wurde [...] zu einer visionären Fabel«, ⁷²⁶ feierte die Presse das Bühnenwerk des Dramatikers Orff. Man entdeckte die »verborgene Kosmologie des mittelalterlichen Mysterienspiels mit den drei Dimensionen des Raumes Himmel, Erde und Hölle«, gepaart mit der »Zartheit des Märchens, das mit seinen bunten, kräftigen Bildern an die Geheimnisse des Unterbewußten« rühre, dennoch werde man »vom Wirbelwind der lustigen Parodie, vom kräftigen Spott weltweiser Hintergründigkeit herzhaft aufgefrischt«. Das Ganze sei »urwüchsiges Theaterspiel ohne Pathos, ohne philosophische Belastung, aber auch keineswegs oberflächlich und durchaus nicht ohne tiefere Bedeutung.«

»Und die Musik?«, fragte man, auch sie sei ein »Märchenklang, reich an volkstümlichen Rhythmen, an zarter Stimmung und an lustigen Paradoxien. Erstaunlich, mit welcher sicherem Instinkt Orff bei seinem Bühnen-Erstling die ganz persönliche Art des Stils ausprägt, die alle seine weiteren Werke wieder charakterisiert: die Freude am extravaganten Klangeffekt und an der rhythmisch gebundenen Bewegung.«⁷²⁷ Der Dramatiker habe die Musikbühne vor eine völlig neue Situation gestellt. Der Begriff »Bühnenschöpfung« scheine das Entscheidende zu sein, ein Gesamtkunstwerk also sei entstanden, losgelöst von allen überlieferten Formen der alten Oper und des Musikdramas: »Der Mond« als »makabre Burleske, skurriles Nachtstück« stehe den »derben Fastnachtsschwänken Hans Sachsens« nahe.⁷²⁸ Die Idee, den »Mond« und »Die Kluge« zusammen aufzuführen, sah man als äußerst gelungen an, seien es doch zwei Werke, die sich trefflich ergänzten: »'Der Mond' – ein Nachtstück, 'Die Kluge' – ein Tagstück, eine Steigerung des Erlebnisses vom noch episch belasteten zum dramatischen Theater.«⁷²⁹

Im Zeichen der »gesamtdutschen Verständigung« führte die Dresdner Staatsoper unter dem Dirigenten Gerhard Lenssen, einem ehemaligen Orff-Schüler, den »Mond« am 12. Juni 1954 erstmals auf. Gerhard Lenssen war vorher schon öfters in Dresden und Berlin mit seiner »Einmann-Oper« vom »Mond« äußerst erfolgreich vor das Publikum getreten. Die Aufführung an der Dresdner Staatsoper wurde ein rauschender Premierenerfolg. Orff, der einerseits »als Bayer aus dem naiven Musizier- und Spieltrieb des Volkes« schaffe und andererseits »als Wissenschaftler mit hohem Kunstverstand, der den geschichtlichen Quellen des Theaters« nachspüre, eine »Doppelnatur« im Theater geschaffen habe,⁷³⁰ war seit 1950 Ehrenmitglied des Dresdner Staatstheaters. Bereits 1949 war er als einer der ersten schöpferischen Musiker Deutschlands, zusammen mit Joseph Keilberth und Hermann Abendroth, für sein gesamtes musikalisches Schaffen mit dem Nationalpreis ausgezeichnet worden. Man zählte ihn zu den Komponisten, die »mit kühnem Wagemut nach einer neuen musikalischen Ansage« streben, und stellte ihn in eine Reihe mit Heinrich Sutermeister, Rudolf Wagner-Regény, Werner Egk und Ottmar Gerster. Die Wirkung seiner Bühnenwerke, die vollkommen von dem gewohnten Operschema abwichen, erkläre sich daraus, daß Orff seine Schöpfungen »mit unerbittlicher Strenge aus dem dramatischen Kern heraus« entwickle und »das Musikalische dem Dramatischen« jederzeit unterordne. »Der Mond« halte den Menschen einen Spiegel über die eigene Unvollkommenheit vor.⁷³¹ Ein Blick in die Spielpläne der meisten Opernhäuser zeige eine erschreckende Stagnation; das Musiktheater Orffs, bei dem die Musik eine neue Verbindung mit dem Wort und der Gebärde eingegangen sei, könnte neue Impulse verschaffen: »Orff erwies sich als der große Motor der deutschen Musikbühne der Gegenwart.«⁷³² »Das ist ein Werk fürs Theater und fürs Volk«, lobten die Kritiker der Düsseldorfer Aufführung vom Oktober 1955.⁷³³

Bei der Erstaufführung des Werkes in den USA am New Yorker City Center kam es zu einer als Sensation zu bezeichnenden Ablehnung des Werkes. Wie der Kritiker der Zeitschrift »New Yorker« erklärte, war es »die größte Mißfallensbekundigung, die er in seiner langen Laufbahn« erlebt habe. Er fügte ironisch hinzu, er sehe es gerne,

wenn Opernbesucher ihren Gefühlen dynamischen Ausdruck gäben, er selbst habe aber Orffs Oper anziehend gefunden und sei den ganzen Abend hindurch von der einfachen Klarheit des harmonischen Stils und der ausgezeichneten Chormusik angeregt worden. Auch andere Kritiker fanden manche Lobesworte. Doch meinte die »New York Times«, Orffs Prinzip, den Rhythmus und seine ständige Wiederholung als Mittelpunkt der Musik zu behandeln, stünde hier nicht in Einklang mit dem Thema.⁷³⁴ Die Zeitschrift »Saturday Review« schrieb, Orffs Musik sei altmodisch und schwerfällig und erinnere an Smetana und Mussorgsky; im Publikum habe es viele Verärgerte gegeben, die höhnisch zu lachen begonnen und laut »Buh-Buh« gerufen hätten und schließlich reihenweise hinausgelaufen seien. Nur wenige Tage später wurde übrigens Orffs »Kluge« auf Schallplatte bekannt und sehr freundlich besprochen. Die »New York Times« äußerte, die »Kluge« habe eben einen »einheitlicheren Stil« als »Der Mond«.⁷³⁵

Am 5. Februar 1958, also am Jahrestag der Münchner Uraufführung, stand 19 Jahre später »Der Mond« wieder auf dem Spielplan der Bayerischen Staatsoper, nunmehr in seiner dritten Neuinszenierung. »Der Mond« und »Die Kluge« wurden an diesem Abend zusammen aufgeführt. Die Kritiker lobten die Zusammenstellung beider Werke, nicht nur, weil sie der gleichen Schaffensperiode entstammten, sondern auch in ihrer stilistischen Haltung miteinander verwandt seien. Beide realisierten eine neue Form der (Volks-)Oper mit wesensähnlichen Stoffen, beide exemplifizierten das wesenhaft Neue des Orffschen Musiktheaters in klassisch klarer Weise; beide dokumentierten überzeugend die Originalität und Genialität des Meisters, der mit diesen zu »kleinen Welttheatern« sich weitenden Spielen der 300-jährigen Entwicklung des musikalischen Theaters neue Antriebe gegeben habe.⁷³⁶ Mit sicherem Theaterinstinkt habe Orff aus Grimms Märchen zwei herausgegriffen, die neben ihrer vollendeten epischen Gestaltung soviel Bildhaftes und Sinnfälliges enthielten, daß sie sich ohne weiteres den Gesetzen des Musiktheaters fügten.⁷³⁷

In den »Blättern der Bayerischen Staatsoper« kündigte man Orff als den »markanten Wegbereiter des modernen Musik-Theaters« an, dessen Bühnenwerke deutlich machten, daß »Tradition nicht Trägheit des Herzens und des Geistes« sei, sondern »Tradition sehr viel mehr eine gesetzmäßige stetige Erneuerung, eine fundamentale Erneuerung im bedeutsam weiterwirkenden Sinne« meine: »Der moderne Geist der Musik beruht vielmehr in der Verkündigung der die Jahrhunderte miteinander verknüpfenden Ewigkeitswerte der Musik; das setzt voraus, daß man Witterung habe für dies zeitlos dauernde Wertzeichen und insbesondere für seine lebendige Beziehung bis zur Gegenwart. Aus solcher stark erlebten Erkenntnismitte verkündet 'Der Mond' – mit künstlerisch instinktiver Sicherheit als ein 'kleines Welttheater' bezeichnet – die unendliche Fülle des Lebens als musikalisch wiederklingende Szene«, meinte Otto Oster, und fügte hinzu: »'Der Mond' ist die Schöpfung aus einer gleichzeitigen optischen und musikalischen Vision, die aus untergründiger Magie alle Form bildende Gestalt ganz von selbst bestimmt. Alles ist darin eben Märchen

in einem durchaus überlegenen, d. h. zeitlosen und doch auch wieder zugleich sehr gegenwärtigen Sinne. Darum will 'Der Mond' keine Oper sein als stilgeschichtlich abgrenzbarer Begriff. Es ist vielmehr so, daß aus der von dichterischer und bildkräftiger Magie gewobenen Beziehung zwischen Märchenstoff und Musik nun hier eine neue Form von musikalischem Theater reifte [...]«⁷³⁸ Das »Volksmärchen vom gestohlenen Mond« habe auch nach 19 Jahren nichts von seinem Zauber eingebüßt; man teile immer noch die »ungetrübte Freude an den volkstümlich kraftvollen Gefühlsäußerungen des zutiefst in seiner bayerischen Heimat wurzelnden musischen Einzeltänzers«, der vom »manischen Rhythmiker zum empfindsamen Lyriker« geworden sei.⁷³⁹ Einzig die Aufführung stieß bei Publikum und Kritikern auf Mißfallen. Was Orff mit der Geschichte von den vier Gesellen gemeint habe, was er, »wenngleich mit nicht immer glücklichen Mitteln« zu zeigen versucht habe, sei in der Aufführung kaum durchgedrungen. Denn mit seinem »kleinen Welttheater« habe er doch wohl etwas anderes gemeint als die gemütliche »Märchenbilderbuch-Romantik«, für die sich Regie und Bühnenbild entschieden hätten.⁷⁴⁰ In der Inszenierung sei von Tief- und Doppelsinn des Stückes, dem Hintergründigen, Dämonischen, das Orff in seiner Musik beschworen habe, wenig zu spüren; man hatte sich zum Märchenbild entschlossen.⁷⁴¹

Im selben Jahr nahm auch das Pfalztheater in Kaiserlautern den »Mond« erstmals in seinen Spielplan auf. Während die einen in der »bayerischen Buffonerie« den notwendigen Beitrag zur Diskussion der »neuen Oper« geleistet sahen,⁷⁴² zählten die anderen das Werk zu dem »Scherbenhaufen, den die Musikkammer des Dritten Reiches« hinterlassen habe.⁷⁴³

Am 12. Juni 1959 ging der »Mond« schließlich auch an der Wiener Volksoper auf. Carl Orff habe mit diesem Werk einen »neuen aparten Operentyp« geschaffen; er habe damit dem »Genre, das unter dem Druck eines komplizierten geistigen und musikalisch-technischen Rüstzeugs« mühsam dahinkeuche, die Last von den Schultern genommen: Er habe die Oper »wieder lachen gelehrt«⁷⁴⁴ und aus dem hübschen Märchen mit großem dramatischen und sprachlichem Geschick ein wirksames Theaterstück geformt.⁷⁴⁵ »Dieser liebenswert kluge und raffinierte Techniker des Musiktheaters begnügt sich nicht mit den einfachen Wirkungen, die den 'Mann von der Straße' beeindrucken, nein, er sorgt auch für die philosophisch anspruchsvollen Leute, die ein wenig Weltanschauung konsumieren wollen«, schreibt der prominente Musikschriftsteller Kurt Blaukopf, Orff sei »der bayerische Mehrzweck-Strawinsky«. ⁷⁴⁶ Seine Frühoper lasse bereits den späteren Meister des Wortes und der Musik erahnen; in manchem, obwohl noch ein wenig primitiv gestaltet, spüre man doch immer wieder die »Pranke des einzigartigen Gestalters«. ⁷⁴⁷ »Orff«, heißt es bei Fritz Skorzeny, »das muß man ihm zugestehen, traf in diesem Stück einen Mischstil, der den vielfältigen theatralischen Situationen gerecht wird. Noch ist der letzte Schimmer der Romantik darübergerbreitet, bevor er sich ganz den rhythmischen Exerzitien ergab; das Märchenhafte, das Hintergründige, Doppelbödiges, aber auch das Intellektuelle, mit dem er das Derb-Bajuwarische aufzäumt, all das sitzt am rech-

ten Fleck.«⁷⁴⁸ Andere hielten das Werk weder vom Text, in dessen schlichte Vorlage allzuviel Mystik hineingeheimnist worden sei,⁷⁴⁹ noch von der Musik her für einen »Lichtblick« oder gar für eine »gewaltige Leuchte«⁷⁵⁰ und zerrissen insbesondere den zweiten Teil des Stücks, bei dem die »Synthese von Parodie und Romantik« einfach nicht überzeugend gelungen sei und so die »Überzeugungskraft des gesamttheatralischen Bildes« lückenhaft bleibe.⁷⁵¹ »Den Bühnenwerken Orffs gegenüber gibt es keine laue Stellungnahme«, schrieb ein Kritiker, »entweder empfindet man sie als grandioses Theater, das durch ganz außerordentliche Witterung für Publikumsinstinkte die verschiedensten Stilelemente zu einem benebelnden Cocktail braut. Oder aber man fühlt sich durch die gewollte naive Banalität von Handlung und Musik [...] durch den Reklamestil und die dauernden Repetitionen angeödet.«⁷⁵² Zwischen diesen Extremen schwankten die Kritiker.

An der Städtischen Bühne Heidelberg feierte man am 8. Juni 1960 die Aufführung des »Mondes«. Leicht unverständlich erschien die Geschichte, vor allem die Unterweltszene gab so manchem Kritiker zu denken. Es entstehe zu leicht der Eindruck einer »ungeheuren Blasphemie«, stattdessen müßte »als Sinn die Weisheit des Todes« herauskommen, die auch der Interpret nicht ganz getroffen habe; insgesamt präsentiere sich aber schon hier der geniale Theatermann Orff.⁷⁵³ Spätestens seit der Aufführung am Münchner Gärtnerplatztheater am 30. August 1963 teilten die Kritiker die Ansicht, daß es sich beim »Märchenspiel« »Der Mond« um ein Musiktheater besonderer Couleur handele, denn letztlich sei die Musik Klangkulisse für die dominante Szene,⁷⁵⁴ wobei die Musik nur eines neben anderen Mitteln darstelle, die dem Zwecke des theatralischen Ausdrucks diene; er wolle »mit allen Möglichkeiten der Bühne auf den Zuschauer wirken.«⁷⁵⁵

Im Jahre 1951 wurde der »Mond« erstmals für die Schule entdeckt. Das Humanistische Gymnasium in Ludwigshafen führte das Orffsche Werk im Rahmen der Musikerziehung in Teilen unter der Leitung von Dr. Werner Thomas auf. Die musikpädagogische Idee wurde begeistert aufgenommen.⁷⁵⁶

5.0. Die Realisierungen in den Jahren 1970 bis 1980

Die Wiener Volksoper nahm 1970 anlässlich des 75. Geburtstages des Komponisten den »Mond« wieder auf den Spielplan. Die Kritiker zeigten sich zwar von dem »netten kleinen Werk« angetan, bemängelten aber die noch immer zu langen Textpassagen, die das Werk etwas langatmig machten.⁷⁵⁷

Auch das Innsbrucker Landestheater nahm den »Mond« aus diesem Anlaß erstmals auf seinen Spielplan. Das Premierenpublikum nahm das »opernhafte Märchenspiel« mit großem Beifall auf.⁷⁵⁸ Man erfreute sich an diesem Frühwerk Orffs, der damit zum erstenmal sein eigener Textdichter geworden sei und seine »Nähe zu Shakespeare« angedeutet habe; die Grundidee des »burlесken Spiels« sei ebenso einfach wie ergreifend; Orff habe mit dem »Mond« eher »eine Persiflage auf die Oper als eine Oper selbst« geschrieben, und die »Anspielungen an die alte Opera buffa«

seien nur allzu deutlich; dennoch stellten die Kritiker fest, daß der »Mond« im Jahre seiner Münchner Uraufführung wohl »ungeheuer erfrischend« gewirkt habe, seine »volkstümliche Naivität«, die »rührselig-säuselnde Romantik« jetzt, 1970, aber kaum mehr erträglich sei; man wünsche sich doch einige Veränderungen, selbst »von einem Meister der Moderne« wie Orff; dennoch stellte man einmütig fest: »Auch im Zeitalter der Mondlandung können Mondmärchen noch gefallen.«⁷⁵⁹

Zur Feier von Orffs 75. Geburtstag gab der Bayerische Rundfunk eine vielgelobte konzertante Festaufführung der »Märchenoper«, bei der der Komponist selbst zugegen war und aus seiner großen Dankbarkeit und Freude keinen Hehl machte. Eine »Parodie«, als welche den »Mond« viele hatten verstehen wollen, sei er aber ganz gewiß nicht,⁷⁶⁰ von allen Werken Orffs sei er der Oper am nächsten,⁷⁶¹ und die Raumfahrt habe dem Zauber des Orffschen »Mondes« nichts anhaben können.⁷⁶² Trotzdem: So brillant die konzertante Aufführung auch gewesen sei, dem szenisch konzipierten Werk wünsche man zu jeder Melodie seine bildliche Ausformung.⁷⁶³

Am 23. Juli 1975, zu Ehren von Orffs 80. Geburtstag, erlebte das ursprünglich tatsächlich für ein Marionettentheater konzipierte Werk seine Marionettentheater-Premiere am Münchner Marionettentheater an der Blumenstraße. Sechs Jahre lang hatte man an dem für eine Marionettenbühne so gewaltigen Werk gearbeitet, zur Realisierung waren viele Besprechungen mit dem Komponisten selbst vorausgegangen. Das letzte Viertel des 20. Jahrhunderts sei nun auch für die Puppen angebrochen, lobte die Kritik, sie nähmen nun Teil am zeitgenössischen Theater: »Man gewahrt den Aufbruch der Puppen in die Zukunft, die Anwendung der Gepflogenheiten des zeitgenössischen Theaters auf den Bereich der Marionetten, den Anschluß der Spielwarenabteilung der szenischen Kunst an den Bewußtseinsstand des Theaters von heute. [...] An der fulminanten Inszenierung des ‚Mondes‘ ist nichts niedlich oder oberflächlich lustig. Hier wird mit Holz und Drähten, Licht und Farbe justament jenes Gleichnis realisiert, wie es Carl Orff in lapidarer Eindringlichkeit fürs Theater erdacht hat. Enthusiastischer Beifall. Kein Zweifel, Münchens zweite, gewichtige Orff-Bühne steht an der Blumenstraße.«⁷⁶⁴ Auch die Marionettenbühne selbst brach bei dieser Aufführung ein Tabu und betrat, dramaturgisch motiviert, absolutes Neuland: Man ließ zwischen die Puppen einen schauspielernden Menschen treten und mit den drahtgelenkten Geschöpfen reden: Petrus. Der Aufführung lag eine der besten Orff-Produktionen des Schallplattenrepertoires zugrunde, nämlich die Interpretation von Wolfgang Sawallisch.

Am 7. September 1978 gab »Der Mond« den Auftakt zur Spielsaison an der Deutschen Oper am Rhein in Duisburg. Orff selbst habe mit seiner Musik den Weg gezeigt, das Stück aus Biedermeier-Idylle und Bauerntheater-Naivität wegzuführen: »Sie [die Musik] verwandelt Anregungen aus der Volksmusik – etwa den bairischen Zwiefachen –, holt sie gewissermaßen aus dem Festzelt auf die Bühne, läßt sie zum Motor szenischer Turbulenz werden. Sie liebt das älteste Mittel musikalischer Formgebung, die Wiederholung, bis zum Exzess. Sie zeigt gehärtete Konturen, zeitweise eine federnde Eleganz und läßt – wie wider Willen – Gefühl in Klang und Melos aufblühen.«

Doch leider würde man nur allzu gerne Grimm inszenieren, und nicht Orff.⁷⁶⁵

In den Jahren 1978 und 1980 nahm das Münchener Marionettentheater, traditionell eine Stätte liebevoller Orff-Pflege, den »Mond« wieder in sein Repertoire auf.

6.0. Die Inszenierungen der Jahre 1981 bis 2002

Im Juli 1981 führte das Stadttheater Regensburg zum Ende der Saison erstmals den »Mond« auf, ein Werk, das nicht nur im »Shakespeareschen Rüpelspiel« sein Vorbild habe, sondern auch in der »antiken Tragödie und deren fatalistischer Einsicht«.⁷⁶⁶

Im April 1985 führte die Berliner Staatsoper erstmals Carl Orffs »kleines Welttheater« auf. Die Kritiker allerdings fanden die »Opernversion« des Grimmschen Märchens, das »durchaus verschmitzte und nachdenkliche Züge« aufzuweisen habe, gegen die »blutvollen« »Carmina Burana«, das erste Werk des ganz Carl Orff gewidmeten Abends, nur allzu blaß.⁷⁶⁷ Mit der »märchenhaften Naivität«,⁷⁶⁸ dem »Komödienstil des Stückes«⁷⁶⁹ sei es »ein Irrtum anzunehmen, mit einem solchen Orff-Abend viel fürs zeitgenössische Musiktheater und dessen breiteres Verständnis« getan zu haben.⁷⁷⁰ Beim Publikum fand »Der Mond« freundliche Aufnahme.

Im Jahre 1988 erfuhr München eine weitere »Mond«-Aufführung, diesmal als Premiere der Neufassung von 1970 – Orff hatte sie unter dem Eindruck der ersten Mondlandung erstellt – am Staatstheater am Gärtnerplatz, das zugleich unter dem Titel »Der Mond« eine Ausstellung von Elisabeth Woska zeigte. Man präsentierte »Mondthemen« wie Mondliteratur und Mondabergglauben, aber auch die Münchener Mondinszenierungen und die Reisen zum Mond. Man sprach vom »Mond« als einer »vielschichtigen Märchenoper«, Hellmuth Matiasek nannte ihn ein »ethisches, erzähltes Theater«⁷⁷¹ und beantwortete die Frage, warum »Der Mond« seit seiner Uraufführung 1939 so selten gespielt werde, damit, daß eine Inszenierung angesichts von Orffs »turbulenter Phantasie« fast so schwer sei »wie Ben Hur zu inszenieren«.⁷⁷² Es gab großen Beifall für die »alpenländische Volksoper«, die »bezwingend frisch geblieben« sei.⁷⁷³ Allerdings habe man mit dem »Mond« auch ein »musikdramatisches Sorgenkind« zur Eröffnung der Saison gewählt,⁷⁷⁴ doch mit der »einfallsreichen, märchenhaften und Astronautenerfahrungen witzig verbindender Inszenierung« habe sich das »kleine Welttheater jung wie am ersten Tag« erwiesen.⁷⁷⁵

Das Staatstheater Darmstadt inszenierte den »Mond« erstmals 1990 und brachte in seinen Blättern einen Beitrag von Albert Faasch, der den »Mond« als »grandioses Nachtstück« präsentierte, das »alles andere als harmlos« und »kein Weihnachtsmärchen für Kinder« sei.⁷⁷⁶ Das Werk, das an diesem Abend ganz allein wirkte, entpuppte sich als »ein saftiges und gleichwohl hintergründiges Stück Musiktheater«.⁷⁷⁷ »Das Welttheater wird bei Orff zur Revue«, schreibt Hans Zietsch, »zu jener Revue, die er nach dem Ende des Ersten Weltkrieges als Theaterkapellmeister (in dieser Funktion wirkte er kurzfristig auch in Darmstadt) kennengelernt hatte. Daher vermischen sich alle möglichen Stile im 'Mond'«.⁷⁷⁸ Die Aufführung habe gezeigt, daß »die Zeit für dieses Stück wohl wieder geschlagen« habe: Vielleicht leite Darmstadt »eine neue

Orff-Renaissance« ein, wie sie in der »Sellner-Zeit« schon einmal von Darmstadt aus eingeläutet worden sei – nämlich vor fast 40 Jahren – und wie sie heute wieder aktuell sein könne.⁷⁷⁹ Das »Öperchen« habe dem durch wissenschaftliche Forschungen entzauberten Mond neuen Glanz verliehen.⁷⁸⁰

Am 25. April 1992 feierte der »Mond« anlässlich der 10. Wiederkehr von Orffs Todestag erfolgreich die Premiere der Neuinszenierung an den Bühnen der Stadt Bielefeld. Als Vorspiel gab man dem Stück den »Mondaufgang« und »Ein Wald bei Athen« aus Orffs »Sommernachtstraum« aus dem Jahr 1937 mit auf den Weg. Diese Kombination erachtete man als äußerst gelungen, eröffne sie doch dem Spiel eine »neue Perspektive, nämlich die der romantischen Verzauberung«; das Wort des Komponisten, die Partitur sei sein »Abschied von der Romantik«, erhalte auf diese Weise unmittelbaren Sinn.⁷⁸¹ Der alte Märchenstoff, inszeniert als »komisch-märchenhafte Oper«, sei eine »romantisch-moritatenhafte Geschichte zwischen Unterwelt und Hölle, zwischen Vanitas und göttlicher Verzauberung«.⁷⁸² Carl Orff sei ein Musiker, der »in schwerer Zeit so geschickt Musik« geschrieben habe, daß sie damals genau so gefiel wie heute.⁷⁸³ Der »Mond« sei ein »echtes musikalisches Märchen«, ein »noch nicht ganz erkennbares kosmisches Theater«, eben eine »Mondoper«. Das Welttheater präsentiere sich als »Moritat, Schauerballade, Vanitas«.⁷⁸⁴ Es sei keine »märchenhafte Kleinigkeit« gewesen, was auf der Bühne zu sehen gewesen sei, sondern »prallstes Bühnenleben, ganz im Sinne des Komponisten: nicht Abbildung der Wirklichkeit, sondern Theater teilweise sogar auf dem und über das Theater«.⁷⁸⁵

Das Düsseldorfer Marionettentheater zeigte den »Mond« erstmals am 12. Februar 1993. Den Anstoß, Orffs »kleines Welttheater« zu inszenieren, kam von dem Komponisten und Orff-Schüler Wilfried Hiller, der dem Theater auch das Gedankengut seines Lehrers als Grundlage der Inszenierungsarbeit erschloß. Insbesondere die Bezugspunkte zur altnordischen Mythologie, die Orff stets betont wissen wollte, wurden für die Umsetzung seiner Intention für die Marionettenbühne herausge-

arbeitet. »Keine Moral« habe diese Inszenierung verbreiten wollen, sondern, »ganz originalgetreu«, eine »ganz und gar märchengerechte Wahrheit« zeigen.⁷⁸⁶ »Der Mond« sei eine Erzählung, die mehr vom »Lauf der Welt« als von »Tugend, Glück und Zauber« handle, Orff hege Sympathien für menschliche Schwächen und Laster und eröffne hinter dem »konventionellen Märchenbild« ein Stück »moderner hedonistischer Lebensart, in der sich jeder selbst erkennen möge«.⁷⁸⁷ In der Form einer »heiter-sarkastischen Opern-Parodie« zeige Orff, daß der Mensch, der die Welt, zu der auch der Kosmos gehöre, verändern wolle, sie nur durcheinanderbringe.⁷⁸⁸

Die Aufführung erwies sich als so erfolgreich, daß das Ensemble auf Einladung des Goethe-Instituts Jakarta seine »Mond«-Produktion beim indonesisch-europäischen Figurentheatertreffen zwischen dem 21. Mai und dem 8. Juni 1994 in den Städten Jakarta, Bandung und Yogyakarta präsentieren durfte.

Als die Bühnen der Stadt Gera am 14. Juli 1994 wieder den »Mond« auf dem Spielplan hatten, erklärte der Dirigent Michael Stolle den Erfolg von Orffs Musik mit deren »raffiniertes Einfachheit« oder »kunstvoller Primitivität«, die der Komponist bewußt gegen die »Kompliziertheit der 20er und 30er Jahre, die bis zum Exzess fortgeschritten« sei, gestellt habe.⁷⁸⁹ Orff sei der »stilistische Einzelgänger des 20. Jahrhunderts«,⁷⁹⁰ dessen »Theater-Fabel« »Der Mond« innerhalb der »Varianten der Theaterlandschaft der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Unikum darstelle«: »Elementares Theater« verbinde sich mit »Symbolhaftem«, »komödiantische Wirklichkeit mit Stilisierung«, »Statik und Bewegung« speisten sich aus Quellen, die lange versiegt schienen und denen man als »museale Hinterlassenschaft früherer Generationen« kaum noch »zeitgemäßen Einfluß« zugetraut hätte.⁷⁹¹ »Carl Orff«, schrieb Hans Lehmann, »hat in der Musik unseres Jahrhunderts unverwechselbare Spuren hinterlassen. Seine geradezu philologische Freude an der Auslotung sehr alter und neuer Texte auf ihren rhythmischen Gehalt, gekoppelt mit einem Gespür für wirkungsvolle Instrumentation, das ist es, was und stets neu zu faszinieren vermag.«⁷⁹²

Nach 1953 brachte das Coburger Landestheater den »Mond« am 12. Oktober 1994 erneut auf die Bühne. Der »Theatererneuerer« habe aus der Verbindung von Tanz, Pantomime, Schauspiel und Musik eine ganz neue Form des Musiktheaters zu schaffen verstanden.⁷⁹³

Das Stadttheater Pforzheim brachte im Vorgriff auf die Feierlichkeiten zum Geburtstag von Carl Orff, der sich am 10. Juli 1995 zum 100. Male jähren sollte, am 4. November 1994 den »Mond« in der Neuinszenierung auf die Bühne. Deutlich, und ganz besonders in der Figur des Erzählers, merke man den »Einfluß von Brechts epischem Theater«; habe er doch als Schüler von Kaminski Schauspielmusiken für das Münchener Falkenberg-Theater geschrieben, an dem verschiedene Brecht-Werke zur Uraufführung gebracht worden waren.⁷⁹⁴ »Der Mond« sei eine »Mischung aus derbem Volkstheater und mystischem Zauberspiel«, er sei ein »metaphorisches Possenspiel«, eine »Mondgroteske«.⁷⁹⁵ Die »Theaterkomponente« stehe bei dieser Oper im Vordergrund.⁷⁹⁶ Das »musikalische Märchenspiel« gleiche einem »gewalt-

gen modernen Totentanz, in dem die Vergänglichkeit des Menschen wie auch das Ineinander von irdischer und jenseitiger oder unterirdischer Welt« gegenübergestellt wird.⁷⁹⁷ Das »parabolische Welttheater« sei eine Mischung aus »romantischem Märchen und philosophischem Mysterium«.⁷⁹⁸

Vom 17. bis zum 26. Juni 1998 kam im Rahmen des Festivals »Orff in Andechs«, das alle zwei Jahre stattfindet, erstmals »Der Mond« im Florianstadel des Klosters Andechs zur Aufführung, begleitet von einer »Mond«-Ausstellung im Fürstentrakt des Klosters, welche die Entstehung des Werks und seine Bühnenlaufbahn dokumentierte. Die »große Oper« des Komponisten sei zugleich ein »musikalisches Volkstheater«.⁷⁹⁹ Die Aufführung war so erfolgreich, daß für den Sommer 1999, abweichend vom ursprünglichen Biennale-Gedanken, bereits die Wiederaufnahme des »kleinen Welttheaters« festgelegt wurde. In einem Interview sagte Regisseur Hellmuth Matiasek: »Ich habe mich überall, wo ich ein Theater geleitet habe und wo ich ein bißchen Einfluß auf den Spielplan hatte, für das Werk von Carl Orff eingesetzt. Er hat mich früh in viele seiner Gedanken, etwa zur Aufführungspraxis seiner Werke, eingeweiht. Er hat das ja mit großer Offenheit und auch sehr gerne getan. Ich habe Carl Orff sehr geschätzt, er hat meine Sicht auf das Musiktheater ganz ungeheuer beeinflusst.«⁸⁰⁰

Erstmals nach 44 Jahren ging am 7. März 1999 »Der Mond« wieder am Kieler Opernhaus gemeinsam mit der »Klugen« auf. Man feierte einen geradezu »märchenhaften« Erfolg. Gerade im »Mond« glänzte der »Märchenerzähler Orff« als ein »charmanter, ja zuweilen naiver Betrachter der Ereignisse«, die »philosophische Aussage« stehe 'zwischen den Zeilen' verborgen.⁸⁰¹ Orffs Musik harre »der szenischen Umsetzung«, und als »Meister der kleinen Form« zeige er in der »Maske des Märchenspiels« »großes Welttheater«, mehr noch: Sein Erstling »Der Mond« trage »alle Merkmale der großen Oper«.⁸⁰² »Der Mond« sei eine »Märchenoper«,⁸⁰³ in der sich »Szene, Gesang, Bewegung und Instrument zu einer bestechend akustischen Bildhaftigkeit« zusammenfügten.⁸⁰⁴ Carl Orffs Opern »Der Mond« und »Die Kluge« seien »vertonte Märchen, eben Märchenspiele«, denen »ein tieferer Sinn« innewohne.⁸⁰⁵ Dennoch habe den wesentlichen Anteil am Orffschen Spiel die Musik.⁸⁰⁶

Am 17. Juli 1999 begann erneut das Festival »Orff in Andechs« mit der Inszenierung des »Mondes«, der wiederum von einer Ausstellung über die Geschichte des Werkes begleitet wurde. Den Biennale-Gedanken für »Orff in Andechs« hatte man zugunsten eines jährlichen Zykluses des Orffschen Gesamtwerkes aufgegeben. Prior Anselm Bilgris Wunsch, Andechs zu einem »Zentrum der Orff-Rezeption« zu machen, ging an diesem Abend wohl in Erfüllung. Hellmuth Matiasek heimste nicht nur mit seiner »Mond«-Inszenierung, sondern auch mit einer mutigen Umdichtung des Orffschen »Mond«-Librettos – gewagte Reime, aufrüttelnde Verse fügten sich zu einem gewaltigen Epos – Ovationen ein. Matiasek äußerte sich dazu folgendermaßen: »So wie Max Reinhardt in den zwanziger Jahren seine Bühnenbretter vor dem Salzburger Dom aufgeschlagen hat, wollen wir in gebührendem Abstand zu dem verehrten und legendären Anwalt des Theaters in aller Schlichtheit und Einfachheit

mit Orff in Andechs ein ähnliches Novum auf klösterlichem Terrain wagen.«⁸⁰⁷ Nicht nur, weil Orff hier begraben liegt, sei es so reizvoll, hier zu musizieren, meinte Dirigent Mark Mast, sondern auch, »weil es eine Klappe nach oben gibt, eine Verbindung zwischen Himmel und Erde«.⁸⁰⁸ »Kräftige Volkstheatereffekte, die Totentanzszenen mit ihren Affinitäten zur Prügelszene des zweiten 'Meistersinger'-Aktes, die an Brueghel erinnernden Figuren«, das alles halte genau die »Balance zwischen irdischer Lustigkeit, kosmischer Magie und dem Schuß Sentiment«, das den »Mond« noch heute »so reizvoll« mache.⁸⁰⁹ »Der Mond« sei ein »Musiktheater, keine Oper im klassischen Sinne, sondern Volksgut zu einer Kunstform erhebendes und dabei Elemente der barocken Mysterienbühne aufgreifendes Spiel.«⁸¹⁰

Letztlich ist es dem Andechser Orff-Festival zu verdanken, daß in unseren Tagen eine gewisse »Carl Orff-Renaissance« begonnen hat.

7.0. Chronologische Übersicht der Aufführungen

Auf der Grundlage der Aufführungsberichte folgender Vorstellungen wurde der oben wiedergegebene repräsentative Querschnitt an Aussagen erstellt, der das allgemeine Verständnis von Carl Orffs »kleinem Welttheater« »Der Mond« widerspiegeln soll.

Bemerkenswert ist, dass sich Sänger von hohem Ansehen in den Dienst Orffschen Werkes stellte, wie beispielsweise der bekannte »Evangelist« der Passionen Johann Sebastian Bachs, Karl Erb, oder Julius Patzak, der berühmteste »Palestrina«-Sänger seiner Zeit, der wiederholt die Rolle des Erzählers übernahm und damit deutlich machte, welchen Rang er diesen Partien beimaß. Solche Sänger von internationalem Format werfen ein Glanzlicht auf Orffs Werk und verweisen auf dessen Stellenwert in der Opern- und Theaterwelt.

5. Februar 1939: Uraufführung an der Bayerischen Staatsoper in München

Dirigent: Clemens Krauß

Inszenierung: Rudolf Hartmann

Bühnenbild und Kostüme: Ludwig Sievert

Chor: Josef Kugler

Erzähler: Julius Patzak

Vier Burschen: Theo Reuter, Emil Graf, Karl Ostertag, Georg Wieter

Petrus: Paul Bender

Weitere Solisten: Josef Knapp, Udo Ruepp, Carl Seydel

Weitere Aufführungen: 11. und 20. Februar 1939

Anfang März 1939: Rundfunkübertragung beim Deutschlandsender

Dirigent: Karl List

Chor: H. G. Görner

Erzähler: Karl Erb

Petrus: Eugen Fuchs

Weitere Solisten: Wolf, W. Blank, H. A. May, F. Nothold, Beiszner

10. Mai 1939: Erstaufführung am Preußischen Theater in Gera

Dirigent: Georg C. Winkler

Inszenierung: Rudolf Scheel

Ausstattung: Alfred Siercke

Chor: Rolf Ehrhardt

Erzähler: Hans Schnabel

Vier Burschen: Heinz Ramacher, Fritz Zipper, Michael Frank, Otto Edelmann

Petrus: Hermann Reißner

14. Mai 1939: Erstaufführung am Staatstheater Braunschweig

Dirigent: Kurt Teichmann

Inszenierung: Alexander Schum

Ausstattung: Paul Sträter

Erzähler: Gerhard Knauer

Vier Burschen: Carl Momberg, Julius Alpheis, Karl A. Streib, Heinrich Gramer

Petrus: Eduard Zimmermann

Weitere Solisten: Adolf Glasner, Rolf Kordit, Harry Bartels, Kurt Udo Fischer,

Liselotte Lehnich, Inge Müller

Weitere Aufführung: 24. Mai 1939

Mai 1940: Aufführung an den Städtischen Bühnen Halle

Dirigent: R. Kraus

Inszenierung: S. Skraup

Bühnenbild: L. Zuckerman del

Juli 1947: Uraufführung der Neufassung am Staatstheater Darmstadt

Dirigent: Carl Mathieu

Inszenierung: Walter Jokisch

Erzähler: Wilhelm Krings

Vier Burschen: Horst Eberbach, Heiner Hörn, Alfred Krober, Georg Stern

Petrus: Josef Lindlar

22. November 1950: Erstaufführung an der Hamburger Staatsoper

Dirigent: Paul Schmitz

Inszenierung: Günther Rennert

Bühnenbild: Alfred Siercke

Chor: Günther Hertel

Erzähler: Kurt Marschner

Vier Burschen: Johannes Draht, Adolf Meyer-Bremen, Fritz Göllnitz, Karl Otto

Petrus: Sigmund Roth

Schlussbemerkung

Weitere Solisten: Toni Blankenheim, Guido Diemer, Erich Zimmermann, Albert Vilth, Josef Vedder

28. November 1950: Erstaufführung am Nürnberger Opernhaus

Dirigent: Alfons Dressel

Inszenierung: Rudolf Otto Hartmann

Bühnenbild und Kostüme: Kurt Hallegger

Chor: Helmut Kästner

Erzähler: Hugo Kratz

Vier Burschen: Georg Goll, Robert Licha, Albert Vogler, Hans Joachim

Worringen

Petrus: Arthur Bard

Weitere Mitwirkende: Alfred Stein (Bauer), Hans Richal, Karl Hermann, Willy Pister

13. Dezember 1951: Erstmalige Schulaufführung

Humanistisches Gymnasium Ludwigshafen am Rhein

(es folgten Gastspiele in Heidelberg, Kaiserslautern und Frankenthal)

Dirigent: Walter Wilde

Leitung: Dr. Werner Thomas

25. Januar 1954: Erstaufführung am Theater Krefeld

Dirigent: Romanus Hubertus

Inszenierung: Erich Geiger

Erzähler: Hans-Heinz Hepp

12. Juni 1954: Erstaufführung an der Dresdner Staatsoper

Dirigent: Gerhard Lenssen

Inszenierung: Heinz Arnold

Ausstattung: Gerhard Schade

Chor: Ernst Hintze

Erzähler: Johannes Kemter

Vier Burschen: Hans Löbel, Siegfried Rudolf Frese, Karl-Heinz Thomann,

Wolfgang Markgraf

Petrus: Manfred Huebner

Weitere Solisten: Philipp Sacks (Bauer), Erich Händel, Anton Scheurich, Ernst Römer

März 1955: Erstaufführung an den Vereinigten Bühnen Graz

Dirigent: Maximilian Kojetinsky

Inszenierung: Stefan Haag
Ausstattung: H. Ludwig

Oktober 1955: Aufführung am Düsseldorfer Opernhaus
Dirigent: Arnold Quennet
Bühnenbild: Dominik Hartmann
Erzähler: Walter Jenckel
Vier Burschen: Willi Brokmeier, Kurt Gester, Alfons Holte, Erich Winkelmann
Petrus: Anton Imkamp
Weitere Solisten: Friedrich Wilhelm Andreas (Bauer), Hans Neidhart, Albert Althaus (Schultheiß), Willy Schenk (Wirt), Ingrid Oxenfort (Kind)

23. Oktober 1956. USA-Erstaufführung am City Center in New York
Dirigent: Joseph Rosenstock
Inszenierung: Anna Sokolow
Erzähler: Norman Kelley
Vier Burschen: Donald Gramm, Richard Wentworth, Michael Pollock, Joshua Hecht
Petrus: Norman Treigle
Weitere Solisten: Bernard Green (Bauer), Gregory Miller (Schultheiß), Thomas Powell (Wirt)

5. Februar 1958: Aufführung an der Münchener Staatsoper
Dirigent: Kurt Eichhorn
Inszenierung: Heinz Arnold
Bühnenbild: Helmut Jürgens
Chor: Herbert Erlenwein
Erzähler: Lorenz Fehenberger
Vier Burschen: Josef Knapp, Karl Hoppe, Paul Kuen, Georg Wieter
Petrus: Max Pröbstl
Weitere Solisten: Albrecht Peter, Walther Carmuth, Paul Kürzinger, Max Jonetzko

25. Oktober 1958: Konzertante Aufführung von zwei Szenen an der Berliner Hochschule für Musik
Dirigent: G. O. Schumann
Orchester: Berliner Symphonie-Orchester

28. Oktober 1958: Erstaufführung am Pfalztheater Kaiserslautern
Dirigent: Rolf Reinhardt
Inszenierung: Helmut Kuhl

Anmerkungen

Bühnenbild: Wolfgang Hardt

Chor: Paul Landenberger

Erzähler: Horst Heinrich Braun

Vier Burschen: Hanns Hanno Daum, Johannes Blaha, Richard Schilbach,
Werner Wegener

Petrus: Helmut Funken

Weitere Solisten: Herbert Kromath (Bauer), Walter Richter (Schultheiß),
Martin Friedberg (Bauer), Herbert Böhm (Wirt), Heinrich Geller
(Schultheiß), Stefania Hammerle (Kind)

Februar 1959: Erste Aufführung in französischer Sprache am Théâtre de la
Monnaie in Brüssel

Dirigent: Frits Célis

Inszenierung: Roger Lefèvre

Ausstattung: Roger Broë

Chor: Lius Van de Plassche

Erzähler: Guy Fouché

Vier Burschen: Robert Vernay, Jean Laffont, Michel Trempont, Germain
Ghislain

Petrus: Tadeusz Wierzbicki

Weitere Solisten: Pierre Fischler, Pol Trempont, Rene Lits, Robert Lilty,
Jean-Baptist Pestiaux, G. Van Jean, H. Mabilie, L. François

März 1959: Aufführung als »Ein-Mann-Oper« in Hannover

Entertainer: Gerhard Lennsen

12. Juni 1959: Premiere der Neuinszenierung an der Wiener Volksoper

Dirigent: Miltiades Caridis

Inszenierung: Otto Fritz

Bühnenbild: Walter Hoesslin

Kostüme: Reny Lohner

Chor: Franz Holetschek

Erzähler: Julius Patzak

Vier Burschen: Theo Bayle, Karl Weber, Erich Kuchar, Ottokar Schöfer

Petrus: Ludwig Weber

Weitere Solisten: Friedrich Nidetzky (Bauer), Franz Böheim (Schultheiß),
Herbert Prikopa (Wirt)

Weitere Aufführungen: 18., 25., 29. Juni / 24. September / 13., 26. November /
8., 14., 21., 22. Dezember 1959

18. Juni 1959: Aufführung der Neuinszenierung an der Wiener Volksoper

Dirigent: Miltiades Caridis

Inszenierung: Otto Fritz

Bühnenbild: Walter Hoesslin

Kostüme: Reny Lohner

Chor: Franz Holetschek

Erzähler: Erich Majkut

Vier Burschen: Theo Baylé, Karl Weber, Erich Kuchar, Ottokar Schöfer

Petrus: Johannes Kathol

Weitere Solisten: Friedrich Nidetzky (Bauer), Franz Böheim (Schultheiß),

Herbert Prikopa (Wirt)

25. Juni 1959: Aufführung der Neuinszenierung an der Wiener V9olksoper

Dirigent: Miltiades Caridis

Inszenierung: Otto Fritz

Bühnenbild: Walter Hoesslin

Kostüme: Reny Lohner

Chor: Franz Holetschek

Erzähler: Julius Patzak

Vier Burschen: Theo Bayle, Karl Weber, Erich Kuchar, Ottokar Schöfer

Petrus: Ludwig Welter

Weitere Solisten: Friedrich Nidetzky (Wirt), Franz Böheim (Schultheiß),

Herbert Prikopa (Wirt)

29. Juni 1959: Aufführung der Neuinszenierung an der Wiener Volksoper

Dirigent: Miltiades Caridis

Inszenierung: Otto Fritz

Bühnenbild: Walter Hoesslin

Kostüme: Reny Lohner

Chor: Fritz Holetschek

Erzähler: Julius Patzak

Vier Burschen: Theo Bayle, Karl Weber, Erich Kuchar, Ottokar Schöfer

Petrus: Ludwig Welter

Weitere Solisten: Friedrich Nidetzky (Bauer), Franz Böheim (Schultheiß),

Herbert Prikopa (Wirt)

24. September 1959: Aufführung der Neuinszenierung an der Wiener Volksoper

Dirigent: Franz Bauer-Theussl

Inszenierung: Otto Fritz

Bühnenbild: Walter Hoesslin

Kostüme: Reny Lohner

Chor: Franz Holetschek

Anmerkungen

Erzähler: Julis Patzak

Vier Burschen: Theo Bayle, Karl Weber, Erich Kuchar, Ottokar Schöfer

Petrus: Johannes Kathol

14. Dezember 1959: Aufführung der Neuinszenierung an der Wiener Volksoper

Dirigent: Franz Bauer-Theussl

Inszenierung: Otto Fritz

Bühnenbild: Walter Hoesslin

Kostüme: Reny Lohner

Chor: Franz Holetschek

Erzähler: Julis Patzak

Vier Burschen: Theo Baylé, Karl Weber, Erich Kuchar, Ottokar Schöfer

Petrus: Ludwig Welter

Weitere Solisten: Friedrich Nidetzky (Bauer), Franz Böheim (Schultheiß),

Herbert Prikopa (Wirt)

21. November 1959: Aufführung der Neuinszenierung an der Wiener Volksoper

Dirigent: Franz Bauer-Theussl

Inszenierung: Otto Fritz

Bühnenbild: Walter Hoesslin

Kostüme: Reny Lohner

Chor: Franz Holetschek

Erzähler: Erich Kienbacher

Vier Burschen: Theo Bayle, Karl Weber, Erich Kuchar, Ottokar Schöfer

Petrus: Ludwig Welter

Weitere Solisten: Friedrich Nidetzky (Bauer), Franz Böheim (Schultheiß),

Oskar Hugelmann (Wirt)

22. Dezember 1959: Aufführung der Neuinszenierung an der Wiener Volksoper

Dirigent: Franz Bauer-Theussl

Inszenierung: Otto Fritz

Bühnenbild: Walter Hoesslin

Kostüme: Reny Lohner

Chor: Franz Holetschek

Erzähler: Julius Patzak

Vier Burschen: Theo Baylé, Karl Weber, Erich Kuchar, Ottokar Schöfer

Petrus: Ludwig Welter

Weitere Solisten: Friedrich Nidetzky (Bauer), Franz Böheim (Schultheiß),

Oskar Hugelmann (Wirt)

11.-16. Dezember 1959: Aufführung anlässlich der Orff-Woche an der Stuttgarter Oper
Inszenierung: Günther Rennert
Bühnenbild: Leni Bauer-Ecsy

8. Juni 1960: Aufführung an der Städtischen Bühne Heidelberg
Dirigent: Karl Rucht
Inszenierung: Hans Neugebauer
Bühnenbild: Artur Hamm
Kostüme: Anne Schmidt
Chor: Walter Hagen Groll
Erzähler: Kurt Richey
Vier Burschen: Heinz Peters, Wilhelm Oehlmann, Jürgen Trautmann,
Hans Nowack
Petrus: Walter Kocks
Weitere Solisten: Georg Ueltzhöffer (Bauer), Rolf Doleisch (Schulheiß),
Hans von Hoffen (Wirt), Erwin Schild (Bettler)

30. August 1963: Aufführung am Bayerischen Staatstheater am Gärtnerplatz in
München
Dirigent: Kurt Eichhorn
Inszenierung: Arno Assmann
Bühnenbild und Kostüme: MaxBignens
Chor: Hanns Haas
Erzähler: John van Kesteren
Vier Burschen: Willi Brokmeier, Erich Winkelmann, Werner Kotzerke,
Claudio Nicolai
Petrus: Heinz Herrmann

8. Oktober 1964: Aufführung am Theater in Freiburg im Breisgau
Dirigent: Gustav Fülleborn
Inszenierung: Claus Thomas
Ausstattung: Erwin Zimmer

11. Juli 1965: Aufführung an der Staatsoper in Stuttgart im Rahmen der Orff-Woche
Dirigent: Josef Dünnwald
Inszenierung: Günter Rennert
Bühnenbild: Leni Bauer-Ecsy
Chor: Heinz Mende
Weitere Aufführung: 12. Juli 1965

30. November 1965: Aufführung am Dortmunder Opernhaus
Dirigent: Hans Feldigl

Anmerkungen

Inszenierung: Reinhold Schubert
Ausstattung: Adolf Mahnke und Gisela A. Zeh

16. Januar 1966: Erstaufführung in Zagreb
Dirigent: Boris Papandopulo

20. Februar 1966: »Mond«. Eigenproduktion im »Danmark Radio«
26. März 1966: Tschechische Erstaufführung in Liberec (Reichenberg)
Dirigent: Rudolf Vagata
Regie: Ivan Glanc
Bühnenbild: Vratislav Habr
Kostüme: Jan Schmid
Chor: Milan Uberek

11. Dezember 1966: Schweizer Erstaufführung am Berner Stadttheater
Dirigent: Max Sturzenegger
Inszenierung: Edgar Kelling
Bühnenbild: Max Röthlisberger
Kostüme: Krista Recker
Chor: Anton Knüssel
Erzähler: Gabriel Trujillo
Vier Burschen: Christian Boesch, Peter Binder, Horst Küster, Tassos Panu
Petrus: Gottfried Fehr
Weitere Solisten: Richard Bedel (Wirt), Laurence Shadur (Schultheiß)

5. November 1968: »Ein-Mann-Aufführung« in Winterthur
Entertainer: Gerhard Lenssen

24. Juni 1970: Aufführung an der Wiener Volksoper
Dirigent: Franz Bauer-Theussl
Inszenierung: Otto Fritz
Bühnenbild: Walter Hoesslin
Kostüme: Reny Lohner
Chor: Franz Gerstacker
Erzähler: Rudolf Christ
Vier Burschen: Wolf gang Schellenberg, Erland Hagegaard, Peter Drahosch, Kurt Ruzicka
Petrus: Otto Edelmann (18. November 1971: Ernst Gutstein)
Weitere Solisten: Daniel Haider (Bauer), Walter Jenewein (Schultheiß),
Friedrich Nidetzky (Wirt)
Weitere Aufführungen: 30. Juni / 7. September 1970,
15. und 18. Februar, 20. Oktober und 8. November 1971

8. Oktober 1970: Erstaufführung am Tiroler Landestheater in Innsbruck

Dirigent: Karl Randolf

Inszenierung: Franz Göd

Ausstattung: Heinz Hauser

Erzähler: Hans Sojer

Vier Burschen: Paul Neuner, Hermann Vogel, Anton Wendler, Otto Lagler

Petrus: Samuel van Düsen

Weitere Solisten: Nandor Tomory, Rudolf Tlustý, Hermann Mair,

Emmerich Havasi

4. Dezember 1970: Konzertante Aufführung im Bayerischen Rundfunk

Dirigent: Kurt Eichhorn

Erzähler: John van Kesteren

Vier Burschen: Heinz Friedrich, Richard Vogel, Ferry Gruber, Benno Kuschl

Petrus: Franz Grass

Weiterer Solist: Raimund Grumbach (Bauer)

19. Juni 1971: Erstaufführung der Neufassung am Wiesbadener Staatstheater

Dirigent: Ludwig Kaufmann

Inszenierung: Werner Kelch

Bühnenbild: Frank Schultes

Kostüme: Christel Räder

Chor: Martin Binger

Erzähler: Reinhold Bartel

Vier Burschen: Heinz Peters, Hermann Becht, Wolfgang Frey, Ude Krekow

Petrus: Eduard Wollitz

Weitere Solisten: Gerhard Meiske (Bauer), Karl Achter (Schultheiß),

Viktor Hospach (Wirt), Barbara Scheerer (Kind)

23. Juli 1975: Premiere der Marionetten-Theater-Aufführung am Marionettentheater an der Blumenstraße in München

Inszenierung: Franz Leonhardt Schadt und Elga Blumhoff-Schadt

7. September 1978: Premiere der Neuinszenierung an der Deutschen Oper am Rhein in Duisburg

Dirigent: Jiří Kout

Inszenierung: Bohumil Herlichka

Ausstattung: Ruodi Barth

28. Februar 1980: Aufführung in Stockholm

Dirigent: Glenn Mossop

Inszenierung: Donya Feuer

Anmerkungen

Bühnenbild: Ramon Cavaller

Kostüme: Carina Dangoor

Weitere Aufführungen: L, 2., 3., 4., 5., 6., 7., 8., 9. März 1980

10. Juni 1981: Premiere am Stadttheater Regensburg

Dirigent: Tilo Fuchs

Inszenierung: Klaus Froboese

Bühnenbild: Ulrich Hüstebeck

19. April 1985: Aufführung an der Berliner Staatsoper Unter den Linden

Dirigent: Herbert Kegel

Inszenierung: Ehrhard Warneke

Bühnenbild: Dieter Lange

Kostüme: Christine Stromberg

Chor: Christian Weber

Erzähler: Eberhard Bücher

Vier Burschen: Bernd Zettisch, Frank-Peter Späthe, Peter Menzel, Heinz Reeh

Petrus: Gerd Wolf

Weitere Solisten: Peter Olesch (Bauer), Martin Kiefert (Schultheiß),

Günther Fröhlich (Wirt), Yvonne Zeuge (Kind)

27. Oktober 1988: Premiere am Staatstheater am Gärtnerplatz in München

Dirigent: Reinhard Schwarz

Inszenierung: Hellmuth Matiasek

Ausstattung: Ekkehard Grübler

Chor: Hans-Joachim Willnich

Erzähler: Robert Swenson

Vier Burschen: Johannes Preißinger, Yaron Windmüller, Laurence Gien, Martin Hausberg

Petrus: Hans Sisa

10. November 1990: Premiere am Staatstheater Darmstadt

Dirigent: Hans Drewanz

Inszenierung: Gerd Heinz

Bühnenbild: Rudolf Rischer

Kostüme: Susanne Birke

Erzähler: Wilfried Plate

Vier Burschen: Frank Schneiders, Thomas Jesatko, Wolf gang Lange, Marek Gaszdecki

Petrus: Hubert Bischof

Weitere Solisten: Francesch Chico-Bonet (Bauer), George Maran

(Schultheiß), Horst Schäfer (Wirt)

25. April 1992: Premiere an den Bühnen der Stadt Bielefeld

Dirigent: Rainer Koch

Inszenierung: Matthias Oldag

Ausstattung: Axel Schmitt-Falckenberg

Chor: Ewald Hesse

Erzähler: Drew Abbot

Vier Burschen: Helmut Kegler, Werner van Mechelen, Lassi Partanen, Nikolaus Bergmann

Petrus: Eelco von Jordis

Weitere Solisten: Gerd Kaczmarek (Bauer), Alexander Schlischefsky (Schultheiß), Heribert Wendland (Wirt)

12. Februar 1993: Premiere am Düsseldorfer Marionettentheater

Künstlerische Leitung: Anton Bachleitner

Dramaturgie: Martin Pfeiffer

Kostüme: Verena Maier

21. Mai bis 8. Juni 1994: Gastspielreise des Düsseldorfer Marionettentheaters durch Indonesien

Auf Einladung des Goethe-Instituts Jakarta zeigt das Düsseldorfer Marionettentheater seine bereits in über 100 Vorstellungen dargebotene Produktion beim indonesisch-europäisch Figurentheatertreffen in den Städten Jakarta, Bandung und Yogyakarta

14. Juli 1994: Aufführung an den Bühnen der Stadt Gera

Dirigent: Michael Stolle

Inszenierung: Hubert Kross Jr.

Ausstattung: Hanne Eckart

Chor: Christian Frank

Erzähler: Günter Markwarth

Vier Burschen: Bernhard Hänsch, Albert Zetzsche, Markus Süß, Thomas Unger

Petrus: Neven Belamaric

Weitere Solisten: Helmut Weidel (Bauer), Joachim Recknagel (Schultheiß),

Günter Matthes (Wirt)

Weitere Aufführung: (15.) Juli 1994

12. Oktober 1994: Aufführung am Landestheater Coburg

Dirigent: Hartmut Brüsch

Inszenierung: Ernö Weil

Bühnenbild: Michael D. Zimmermann

Kostüme: Ellen Haub

Chor: Alexander Kowalsky

Erzähler: Markus Petsch

Vier Burschen: Johannes Schwärsky, Taimo Toomast, Snorri Wium, Petri Antikainen

Petrus: Neven Belamaric

Anmerkungen

Weitere Solisten: Peter Bern (Bauer), Göran Fransson (Schultheiß),
Wolfgang Krautwig (Wirt)

4. November 1994: Aufführung der Neuinszenierung am Stadttheater Pforzheim

Dirigent: Gerhard Boger

Inszenierung: Thomas Schindler

Bühnenbild: Klaus Roth

Erzähler: Bernhard Gärtner

Vier Burschen: Karlheinz Thomamüller, Klaus Geber, Andrew Zimmermann, Wolfgang
Kornetzky

Petrus: Werner Mann

Weitere Solisten: Arkadius Burski (Bauer), Peter Gassmann (Schultheiß),

Wolfgang Dieske (Schultheiß), Günter Schmieding (Wirt)

10. Februar 1995: Premiere am Nationaltheater in Brno/Brunn

Dirigent: Jan Stych

10./12. März 1995: Aufführung am Thomas Jefferson Community Center Theatre,
Opera Theatre of Northern Virginia, U.S.A

Dirigent: John Edward Niles

Inszenierung: Jane Christenson

Bühnenbild: Lou Stancari

Kostüme: Alan Smith

Solisten: Chris Flint, David Williams, Peter Joshua Burroughs, Wayne Kemp, Randal
Woodfield, Jon Cart

8. Juli 1995: Aufführung im Rahmen des Opern-Sommers 1995 am Münchener
Marionettentheater an der Blumenstraße

Leitung: Franz Leonhard Schadt

Weitere Aufführungen: (15. Juli / 9., 13. September 1995)

17. Juli 1998: Aufführung im Kloster Andechs

Dirigent: Mark Mast

Inszenierung: Hellmuth Matiasek

Ausstattung Thomas Pekny

Chor: Anton Ludwig Pfall

Erzähler: Daniel Gundermann

Vier Burschen: Mar-Olivier Oetterli, Simon Pauly, Jan-Martin Mächler, Matthias Schaletzky

Petrus: Jan-Hendrik Rootering

Weitere Solisten: Peter Kellner (Wirt), Michael Lerchenberg (Schultheiß), Josef

Hanneschläger (Wirt)

Weitere Aufführungen: 18., 25., 26. Juli 1998

13. September 1998: Konzertante Aufführung an den Bühnen der Landeshauptstadt Kiel
Dirigent: Thorsten Schmid-Kapfenburg
Inszenierung: Matthias Oldag
Bühnenbild: A. Christian Steiof

23. Januar 1999: Konzertante Aufführung am Leipziger Gewandhaus im Rahmen der Operngala
Dirigent: Roger Epple
Solisten: Garsten Arbel, Jörn Dopfer, Ji Won Park, Martin Weidmann

7. März 1999: Aufführung am Opernhaus Kiel
Dirigent: Rainer Mühlbach
Inszenierung: Matthias Oldag
Bühnenbild: A. Christian Steiof
Kostüme: Antje Gebauer
Chor: Frank Meiswinkel
Erzähler: Burkhard Ulrich
Vier Burschen: Jörg Sabrowski, Bernd Valentin, Hans-Jürgen Schöpflin, Matthias Klein
Petrus: Hans-Georg Ahrens
Weitere Solisten: Andrzej Bernagiewicz (Bauer), Hans Hoffman (Schultheiß), Kurt Augenstein (Wirt), Katharina Mengers (Kind)
Weitere Aufführungen: 9., 17., 20., 26. März 1999

17. Juli 1999: Aufführung im Kloster Andechs
Dirigent: Mark Mast
Inszenierung: Hellmuth Matiasek
Ausstattung: Thomas Pekny
Chor: Anton Ludwig Pfaff
Erzähler: Daniel Gundermann
Burschen: Simon Pauly, Sebastian Leebmann, Jan-Martin Mächler, Christian Hilz
Petrus: Jan-Hendrik Rootering
Weitere Solisten: Peter Kellner (Bauer), Michael Lerchenberg (Schultheiß), Winfried Hübner (Wirt)
Weitere Aufführungen: 18., 24., 25. Juli 1999

1. Dezember 1999: Aufführung an den Bühnen der Landeshauptstadt Kiel
Dirigent: Thorsten Schmid-Kapfenburg
Inszenierung: Matthias Oldag
Bühnenbild: A. Christian Steiof

27. Februar 2000: Konzertante Aufführung am Konzerthaus Freiburg im Breisgau

Anmerkungen

Dirigent: Thomas Schmieger
Orchester: Philharmonisches Orchester Freiburg
Weiter Aufführungen: 28., 29. Februar / 1. März 2000

27. Oktober 2000: Aufführung in Berlin am Theater Saalbau Neukölln
Dirigent: Herrmann Bäumer
Orchester: Sinfonie-Orchester Schöneberg
Weitere Aufführungen: 28., 29. Oktober 2000

26. Juli 2001: Aufführung im Kloster Andechs
Dirigent: Mark Mast
Inszenierung: Hellmuth Matiasek
Ausstattung: Thomas Pekny

28. Juni 2002: Aufführung im Schloß Ellwangen
Dirigent Willibald Bezler
Inszenierung: Angelika Lutz

In den Jahren 2000 bis 2002 scheint Orffs »Mond« in der Hauptsache nur noch konzertant aufgeführt worden zu sein, so etwa am 3. Februar 2001 in Magdeburg, am 9. Dezember 2001 in Hagen, am 26. und 27. April in Dortmund. Nur wenige szenische Aufführungen sind aus dieser Zeit zu verzeichnen, so etwa vom 18. Oktober 2000 in Oeffingen im Rahmen des Liederkranzes Oeffingen, vom 18. und 22. Mai 2001 in Schwäbisch Hall, als er von Schülern und Schülerinnen dargeboten wurde, oder vom 14. Juli 2001 in Bietigheim im Alten Keller.

Eines aber zeigen diese Inszenierungen deutlich: Für die großen (Opern-)Bühnen der Welt scheint der »Mond« seinen Glanz verloren zu haben.

Schlußbemerkung: Zum Orffschen Weltenklang des »Mondes«:
Versuch einer Einordnung

Als die Uraufführung des »Mondes« in München angekündigt wurde, wollte man sich auf die Gattung dieses Werkes nicht festlegen: Man kündigte es einfach als »Bühnenspiel« an.⁸¹¹ Auch Carl Orff selbst vermied in seinem Textbuch eine Gattungsbezeichnung. Er schrieb kurz und bündig: »Der Mond. Von Carl Orff.«

Rudolf Hartmann, der am Tag vor der Premiere gebeten worden war, etwas über Orffs Werk sowie über die Inszenierung zu sagen, meinte: »Das Werk ist keineswegs eine Oper im herkömmlichen Sinn. Es ist ein in der Grundstimmung heiteres, zu volkstümlicher Wirkung strebendes Spiel, das seine eigenen Gesetze hat. In der Anlage gleicht es am ehesten dem Typus des mittelalterlichen Laienspieles und, richtig verstanden, erstrebt auch unsere Inszenierung die Wirkung eines solchen Spieles. Im Ausdruck, in den Bewegungen der Figuren wird man eine starke Stilisierung

beobachten können, die dem Charakter des Stückes angemessen erscheint. Die szenischen Probleme waren nicht einfach zu lösen, da das pausenlos ohne Verwandlung durchgespielte Werk drei Schauplätze — Himmel, Erde und Unterwelt – auf der Bühne verlangt. Für die Kostümierung haben wir uns die Bauertrachten der Bruegelzeit gewählt.«⁸¹² Über die Begegnung mit dem bayerischen Komponisten schrieb Rudolf Hartmann: »Die Begegnung mit Carl Orff und die Arbeit am 'Mond' waren der Beginn unserer jahrzehntelangen persönlichen Verbindung. Ich erinnere mich noch genau meiner ersten Unterredung mit ihm, bei der er höchst phantasiavoll seine Vorstellung vom Bild, vom szenischen Geschehen, entwickelte. Diese lebendige Beziehung zu allem, was die Bühne an Möglichkeiten, an bekannten und neu zu erfindenden, zu bieten hatte, verlor er auch später nie, und aus dieser Gestaltungskraft erklärt sich auch die faszinierende Wirkung, wenn er, selbst vorlesend, ein Werk interpretiert. Wer ihn einmal erlebt hat, etwa mit 'Astutuli' oder mit Szenen aus der 'Bernauerin', wird verstehen, daß ich ihn als Sonderfall unter den Autoren, denen ich begegnete, bezeichnen möchte. Er war nie mißtrauisch oder pedantisch hinsichtlich der Erfüllung seiner szenischen Vorschriften, immer aufnahmebereit; kameradschaftlich freute er sich über jede neue Anregung. Für Orff war 'Der Mond' ein Markstein in seiner weiteren Entwicklung.«⁸¹³ Orff selber hat immer wieder auf den Spielcharakter des Werkes abgehoben, weil er nicht von einem Arrangement für Text und Musik, sondern von einem szenischen Entwurf ausging. Deshalb schuf er eine Simultanbühne, auf der alle drei Schauplätze während der gesamten Aufführung gleichzeitig sichtbar sein sollten.

Der szenischen Präsentation der Handlung galt mithin Orffs größtes Interesse. Das ganz auf die Wirkung der Szene ausgerichtete Musiktheater wurde zum Vorreiter einer neuen Theaterlandschaft. Wie wichtig für Carl Orff die Szene war, spricht er in seinen Erinnerungen an die Arbeit am »Mond« aus: »Ganz vom Bühnengeschehen ausgehend, entstanden diesmal nicht Text und Musik zuerst, sondern ein szenischer Entwurf, der den Rahmen für das ganze Spiel bilden sollte«; und weiter: »Hatte ich anfangs mit dem Gedanken gespielt, das Märchen vom Mond für Marionettentheater einzurichten, so wurde mir bald klar, daß nur eine große Opernbühne den szenischen Anforderungen gerecht werden könne.«⁸¹⁴

Theater und Musik, Musik und Theater, das sind die beiden Begriffe, die sich beim »Mond« unweigerlich aufdrängen. Eine komplexe Handlung steht einer verhältnismäßig einfachen Musik gegenüber. Die Arbeit des Komponisten, der auch den Text schuf, erstreckt sich nicht nur auf die Musik, sondern auch und ganz besonders auf das Szenische, das Teil der Komposition ist. Von der Wirkung der Szene bei Orff ausgehend, stellten die »Blätter der Bayerischen Staatsoper« der Spielzeit 1938/39 zur Vorstellung des »Mondes« die Gedanken Friedrich Schillers von der Wirkung der Schaubühne voran: »So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstabe, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze. Die Schaubühne ist mehr als jede andere öffentliche Anstalt eine Schule der praktischen Weisheit, ist die Stiftung, wo sich Vergnügen und Unterricht, Ruhe und

Anstrengung, Kurzweil und Bildung gattet.« Orff war unbestritten ein großer Szeniker und Dramatiker. »Die Orffsche Musik ist nicht autonom oder absolut«, schreibt Franzpeter Messmer, »sie drängt zur Sprache und vor allem zur Szene, was sich schon in den 'Carmina Burana' ankündigt. Die Art, wie Orff den Text vertont, ist theatralisch, und seine Musik dient ihm zur Verdeutlichung szenischer Aktionen und Einheiten. Theater ist für ihn eine Form des Spektakels, wie es in der Barockzeit blühte und vielfach im süddeutsch-bayerischen Volkstheater weiterlebte. Es ist Theater für alle Sinne, zum Schauen und Hören, zur Versinnbildlichung der Weltzusammenhänge. Max Reinhardt hatte diese neue Form des anaturalistischen Theaters geprägt. Orff setzte sie radikal – wie es seine Art war – in Musik um.«⁸¹⁵

»Es war die Leistung Carl Orffs«, heißt es bei Werner Oehlmann, »die Wandlung des Theaters produktiv zu verwirklichen. Orffs Schaffen ist von Anfang an unprogrammatisch, es ist nicht Abstraktion und Verneinung, sondern Schöpfung der Fülle; aber diese Fülle ist nicht die nachgeahmte Realität der Illusionsbühne, sondern Spiegelung einer Welt, deren Umfang und Raumtiefe weit über die naturalistische Wirklichkeit hinausgehen. Das Spiel vom 'Mond' hat den Raum des Orffschen Musiktheaters abgesteckt. [...] {und} die Wandlung des modernen Theaters besiegelt. Er hat den Blick des Zuschauers in Fernen gelenkt, die früher von den Kulissen einer nachgeahmten Wirklichkeit verstellt waren. Er hat an alte Formen des Theaters angeknüpft [...]«⁸¹⁶

»Das Theater ist eine mir angeborene Sache«, meinte Carl Orff in einem Interview mit Wolfgang Seifert, »ich habe aus allem Theater gemacht. Wenn ich Kegel gehabt hab',dann habe ich mit den Kegeln Theater gespielt. Später war es das Puppentheater, bis ich dann endlich am richtigen Theater gelandet bin. Man kommt halt hin, wo manhin muß [...] Gegen die Oper und das Theatralische der Oper der damaligen Zeit hatte ich große Vorbehalte, während damals die Münchener Kammerspiele im Mittelpunkt des geistigen Interesses standen. Es war die Zeit der großen Uraufführungen von Strindbergs Werken, von Wedekind, den ich noch selbst erlebt habe, dann später die ersten Anfänge von Brecht. Es war ein höchst lebendiges Theater, fern von allem Musealen, was der Oper doch angehaftet hat. Hier fühlte ich mich also zu Hause. Alles, was später meine theatralische Imagination bedeutete, geht wohl auf diese Anregungen zurück. Auch die ersten Begegnungen mit dem Brechtschen Theater waren sehr wesentlich für mich, für meine Theateranschauung.«⁸¹⁷

»Orffs 'theatralische Herkunft' [Antike, spätmittelalterliches Mysterienspiel, Renaissance, Barockoper] findet ihren Niederschlag in den verschiedenen Darstellungs- und Äußerungsformen seiner Werke. Ähnlich wie bei Wagner stehen wir hier wieder der Idee eines Gesamtkunstwerkes gegenüber, die aber die Einzelelemente des zu Schaffenden nicht aus dem eigenen Zeit-Stand heraus, sondern aus dem Rückblick des Menschengedankens bezieht [...] Dort ist Keim und Ausgangspunkt für Orffs Schaffen zu suchen [...] Eine Kunst, die sich in ihrer eigenen Historizität begreift, nicht neu sein will, sondern es einfach ist, läßt auch ihre Stilmittel, so alt sie sein mögen, vollkommen neu erscheinen.«⁸¹⁸ Der Gestus, der bis dahin im Musiktheater

als überholt und antiquiert galt, bekam bei Orff eine neue, tragende Bedeutung. Auch der Musik selbst stellte Orff eine neue Aufgabe: Wo Seelenzustände durch Gestik und Mimik zum Ausdruck gebracht werden, wird die Musik zur »szenischen Musik«. Sie ist nicht bloße Unterhaltung, sondern wird zum Mittel einer neuen Ausdruckshaltung, in der jedes musikalische Mittel – und das umschließt nicht nur den Rhythmus, sondern letztlich auch das Medium der Sprache – legitim ist. Das ist das Neuartige an Orffs musikalischem Theater: Die Musik ist nicht bloßer Bestandteil des Theaters, sondern Übertragung des gestischen, mimischen in den Bereich des akustischen Werkelements. Darin manifestiert sich Orffs Idee vom »Urgrund Musik«.

Vielleicht ist der Begriff eines Musiktheaters noch zu wenig aussagekräftig, um den Orffschen »Mond« ins rechte Licht zu rücken. Es ist ein musik-dramatisches Theater, das Orff geschaffen hat, bei dem der szenisch-theatralische Aspekt stärker hervorzuhelben ist und die Musik in typisch Orffscher Prägung einen fest zugewiesenen Platz einnimmt: Musik wird in seinem Theater zum knappsten Ausdruck, zur engstmöglichen Umhüllung des Wortes und der Szene.⁸¹⁹ »Orffs Musik, seine 'musiké' – ich gebrauche mit Absicht den griechischen Ausdruck –, sagte Hans Maier anlässlich Orffs 100. Geburtstag, »bietet weniger für das Ohr als die traditionelle Opernmusik. Dafür bezieht sie aber alle Sinne ein; denn sie ist nicht nur Ton, sondern auch Tanz, nicht nur Klang, sondern auch Spiel, nicht nur Gesang, sondern auch Szene, Theater– sie ist Musik im Sinne einer alle Künste vereinenden und zusammenschließenden Musenkunst, wie sie zuerst die Griechen entwarfen.«⁸²⁰

Orffs Theater ordnet sich so zu einem universalen Aspekt des abendländischen Geistes. Er hauchte nicht nur dem barocken »Theatrum mundi« neues Leben ein, sondern rekurrierte im »Mond« zudem auf die Natur als den Flucht- und Orientierungspunkt des Menschen – ein antiker Gedanke, den Orff gegen den herrschenden Zeitgeist in der deutschen Literatur- und Theaterlandschaft aufgriff. Prediger des – nicht nur – deutschen Zeitgeistes war Friedrich Nietzsche mit seinen beängstigenden Ansichten der »amor fati«, wie sie unter anderem Nelly Sachs und Selma Lagerlöf vertraten. So konnte auch die Dramaturgie des »Mondes« nicht dem Zeitgeist entsprechen. Orff betrat mit seinem kleinen Welttheater in der Tat Neuland. Hier melden sich die Zeichen einer anderen Moderne, die das Theater mit neuen Mitteln auf die Bretter der Welt stellte.

Kaum ein Schaffender seiner Zeit gab den Blick auf dieses andrängende neue Weltbild so frei wie Carl Orffs künstlerisches Werk mit seinem Zug zum Elementaren. Dieses Elementare drückt sich zugleich in dem Rückgriff auf den vermeintlich archaischen Stoff des Märchens aus. Orff hatte seinen Standpunkt klar formuliert: Für ihn war seine Epoche eine Endzeit. Wie der einzelne Mensch im Alter, so neigten sich auch die Kulturen in ihrer Spätzeit zurück auf ihre Jugend. Der Zug zurück zu den Ursprüngen, zur Vergangenheit, war ein überaus romantischer Gedanke, dem Orff in den »Endzeiten unserer Zeit« große Bedeutung beimaß. In einem Interview sagte Orff: »Ich werde manchmal gefragt, warum ich meist alte Stoffe für meine Bühnenstücke wähle. Ich empfinde sie nicht als alt, nur als göltig. Das Zeitgebun-

dene fällt, die geistige Kraft bleibt bestehen.«⁸²¹ Orff liebte die merkwürdigen und oftmals skurrilen Gestalten der Romantik und primitiver Kulturen, verehrte die Welt der Märchen, Sagen und Mythen und interessierte sich außerordentlich für das alte Brauchtum. Seine schöpferische Persönlichkeit war aus den geistigen Hintergründen jener Welt hervorgegangen, die Orff mit seiner humanistischen Bildung aufgesogen hatte. Er verstand sich als Bewahrer jener Traditionen und bot in seinem Werk eine bewußte Um- und Überschau über das Erbe der vergangenen Epochen. So war er kein Historist im klassischen Sinne, sondern war es als Mensch der Gegenwart, der sich selbst in der Vergangenheit wiederfand. Orffs Historismus und Humanismus ist lebendige Bindung an den Geist aller Epochen.

Wenn das Christentum auf persisch-jüdischer Grundlage den schärfsten Dualismus ausformt – hier Gott und Engel, dort Teufel und Dämonenwelt, die als Urheber alles Unheils in Natur und sittlicher Welt gelten und in ihr leibhaftig zugegen sind –, so setzt Orff diesem Dualismus den sicheren Glauben an die Allgewalt des Guten entgegen. Zum Ausdruck dieser »Ur-Überzeugung« nutzt Orff die Mittel des »Ur-Grundes« des Elementaren. »Orffs Grunderlebnis wurzelt zweifelsohne in der 'Coincidentia', der letzten Einheit der Welt«, schreibt Andreas Liess, »jedoch, wenn die Schauer des in der Gegenwart wieder aufsteigenden Pandaimonions ihn besonders berühren und ihr fascinans seinen Blick fesselt, so zeigt sich das Bild seines Theaters ebenso stark der christlichen Tradition mit ihrem scharfen Dualismus verhaftet; was der Bühne als Anstalt der 'Schau' im Bedürfnis nach Widerstreit und Kampf sehr entgegenkommt. Der christliche kosmische Weltenkampf zwischen Licht und Dunkel findet in seinen Dichtungen und musikalischen Gestaltungen der Weltliteratur seine Widerspiegelung. Das ist die Grundprägung seines 'Welttheaters' in einer großen Zahl seiner Schöpfungen.«⁸²² Der Kampf zwischen Licht und Finsternis ist also stets im christlichen Vorstellungssinne zu sehen. Die Bilder des Orffschen Theaters sprechen eine eindeutige Sprache, und sein Welttheater gibt in der Schau von Gestalten und Bildern zugleich das Erlebnis der hintergründigen Welt des Geistigen und der dämonischen Mächte. »Ob Fortuna über dem Reigen der 'Carmina Burana' thront, ob Petrus im 'Mond' die Weltordnung aufrechterhält, ob die dämonischen Mächte das reine Liebesglück zweier Menschen zerschmettern [»Die Bernauerin«], ob 'Antigonae', 'Oedipus' oder 'Prometheus' als Gestalten der griechischen Tragödie in Orffs Schaffenskreis treten oder Shakespeares 'Sommernachtstraum' das Ineinanderspiel der dämonischen Mächte und der Menschenwelt zeigt: Das 'theatrum mundi' ist allgegenwärtig, allsichtbar in diesen Formungen Orffs verkörpert. Weihnachts- und Osterspiel zeigen die Heilsereignisse als Widerspiegelungen des ewigen Streites der göttlichen und teuflischen Mächte, kosmischer Ereignisse nicht minder wie der gigantische Versuch des 'Spiels von den letzten Dingen', der eschatologische Fragen der Menschheit ins Blickfeld rückt.«⁸²³ Sein Theater stellt den Menschen hinein ins volle »Welt-Theater«.

Schon als Kind entdeckte Orff seine tiefe Liebe zum Theater. Es war ein Puppentheater, welches er geschenkt bekam, und das ihm die erste lebendige Begegnung

mit der Welt des Theaters und all seinen Möglichkeiten eröffnete. Es bedeutete ihm weit mehr als nur ein bevorzugtes Spielzeug. Schon damals schrieb er sich die Musik für seine Theaterstücke selbst, denn daß Theater und Musik als eines seiner elementarsten Ausdrucksmittel unweigerlich zusammengehören, war dem Musikdramatiker seit jeher ein Grundpfeiler des abendländischen Theaters: Bild, Sprache und Klang, jedes Element Ausdruck des anderen, eines das Requisite des anderen. Das Theater ist ihm stets ein Gesamtkunstwerk, das zur Anregung der Phantasie dieser drei grundlegenden Mittel bedarf. So ist es Carl Orffs großes Verdienst, der Dramatik durch die Neugestaltung der Szene, die mit den musikalischen, dichterischen und darstellerischen Elementen des Ausdruckes konzipiert wird, eine neue, tiefere Dimension verliehen zu haben. Von der Szene her ist der Dichter Orff vom Komponisten nicht zu trennen.

Wie ließe sich also das Theater Orffs am besten beschreiben? Es ist ein symbolisches Theater, Welt-Theater im ureigensten Sinn. Mit der musikdramatischen Märchenbearbeitung vom »Mond«, dessen Symbolgehalt weit über die Grenzen eines bloßen Musiktheaters hinausgeht, hat Orff einen neuen Weg in die Theaterlandschaft geschlagen: »Eine Befreiung ins szenisch Unabhängige, ins Irrationale, in die freie Wirksamkeit der Szene, der das Werk szenischer Anlaß ist«, schrieb Gustav Rudolf Sellner, »eine Befreiung, die das Theater auf den Weg brachte zum Gesamtkunstwerk auf der Bühne.«⁸²⁴

Ein nachdenkliches Gleichnis von der Vergeblichkeit menschlichen Bemühens, die Weltordnung zu stören, und gleichzeitig eine Parabel vom Geborgensein in eben dieser Weltordnung, habe der »Mond« sein sollen. In der Parabel ist nun ein Gleichnis ohne ausdrücklichen Vergleich, also ein Stück lehrhafter Erzählung, die sich von ihrem Gegenstand ablöst und zur selbständigen Erzählung wird. Orff hat seinem szenischen Werk niemals das Etikett einer bestimmten Theatergattung aufgeprägt. »Der Mond« nennt sich im Untertitel »Ein kleines Welttheater«; »Die Kluge« wird kurz mit »Die Geschichte vom König und der klugen Bauerntochter« zusammengefaßt; bei der »Bernauerin« liest man im Untertitel »Ein bairisches Stück«. Bei der Trias »Trionfi« findet man angegeben: »Weltliche Gesänge mit magischen Bildern« für die »Carmina Burana«, »Szenische Spiele« für die »Catulli Carmina«, »Szenisches Konzert« für den »Trionfo di Afrodite«. Die antiken Tragödien »Antigona« und »Oedipus der Tyrann« aber tragen als Untertitel: »Ein Trauerspiel des Sophokles in der deutschen Übertragung von Friedrich Hölderlin.« Diese komprimierten Zusätze deuten auf die Grundabsicht des Orffschen Theaters hin, nämlich auf seine Sinnfälligkeit.

Parabelspiel? Schauspiel mit Musik? Musikalisiertes (Sprech-)Theater? Es ist ein modernes Theater, das präzise Fragen aufwirft und gleichzeitig beantwortet. Es ist ein Theater, das in der einzigartigen Reihe fruchtbarer Kooperationen zwischen Dichtern und Komponisten steht, die gemeinsam nach neuen geistigen Dimensionen für das musikalische Theater strebten. Bei Orff nun fielen Dichter und Komponist in eine Person. Diese Fortschritte sind an Namen wie Max Reinhardt, Jürgen Fehling, Erwin Piscator, Caspar Neher, Bertolt Brecht, Emil Preetorius, Carl Ebert geknüpft. Wie

Anmerkungen

diese integrierte er bewußt die Musik in das Total des Bühnengeschehens. In diesem Geiste entstanden Werke wie »Oedipus Rex« von Cocteau / Strawinsky, »Antigone« von Cocteau / Honegger, »Christoph Columbus« von Claudel / Milhaud, die »Dreigroschenoper« von Brecht / Weill, die »Bürgschaft« von Neher / Weill.⁸²⁵

Anmerkungen

¹ Melichar, Alois: Musik in der Zwangsjacke. Die deutsche Musik zwischen Orff und Schönberg, Wien / Stuttgart 1958, S. 11.

² *Ib.*, S. 11 ff.

³ *Ib.*, S. 40.

⁴ Carl Orff und sein Werk. Dokumentation, Band V: Märchenstücke, Tutzing 1979, S. 11.

⁵ Moser, Dietz-Rüdiger: Theorie- und Methodenprobleme der Märchenforschung. Zugleich der Versuch einer Definition des »Märchens«, in: Brückner, Wolfgang / Grass, Nikolaus (Hg.): Nachdruck aus Jahrbuch für Volkskunde, NF 3, Würzburg / Innsbruck / Freiburg 1980, S. 47-64, S. 53.

⁶ Bettex, Albert: Der Mond in Dichtung und Volksglauben, S. 22.

⁷ Tieck, Heinrich (Hg.): Trost bei Goethe, 97. – 116. Aufl., Wien 1940, S. 39.

⁸ Jansen, Elmar (Hg.): Ernst Barlach. Prosa aus vier Jahrzehnten, München 1958, S.38.

⁹ Carl Orff und sein Werk. Dokumentation, Band I: Frühzeit, Tutzing 1975, S. 296 ff.

¹⁰ Vgl. dazu Wolf, Werner: Der Mond im deutschen Volksglauben, Bühl 1929.

¹¹ Castles, Eduard (Hg.): Nikolaus Lenau. Gedichte, Ausgabe letzter Hand, erster und zweiter Band, siebente, durchgesehene und vermehrte Auflage, Stuttgart / Tübingen 1844, S. 515 f.

¹² Brontë, Charlotte: Jane Eyre. An Autobiography (London 1847), dt. Jane Eyre, Zürich 1988, S. 457.

¹³ Castles, Eduard (Hg.): Nikolaus Lenau. Gedichte. Ausgabe letzter Hand, erster und zweiter Band, siebente, durchgesehene und vermehrte Auflage, Stuttgart / Tübingen 1844, S. 515 f.

¹⁴ Plath, Sylvia: Ariel, Gedichte englisch und deutsch, Frankfurt/Main 1974, S. 88 f.

¹⁵ Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie erster Teil (Leipzig 1808), Darmstadt o. J., S. 161.

¹⁶ *Ib.*, S. 165.

¹⁷ Bettex, Albert: Der Mond in Dichtung und Volksglauben, S. 23.

¹⁸ *Ib.*, S. 22.

¹⁹ Castles, Eduard (Hg.): Nikolaus Lenau. Gedichte, Ausgabe letzter Hand, erster und zweiter Band, siebente., durchgesehene und vermehrte Auflage, Stuttgart / Tübingen 1844, S. 515 f.

²⁰ Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie zweiter Teil (Leipzig 832), Darmstadt o. J., S. 255.

²¹ Kreis, Rudolf (Hg.): Gottfried Keller. Romeo und Julia auf dem Dorfe, Primärtext und Materialien zur historisch-soziologischen Erschließung, Frankfurt/Main / Berlin / München 1974, S. 51.

²² Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 3., überarbeitete und erweiterte Aufl., Stuttgart 1988, S. 553.

- ²³ Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie erster Teil (Leipzig 1808), Darmstadt o. J., S. 135.
- ²⁴ Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte (Berlin 1798), Berlin 1842, S. 105.
- ²⁵ Günther, Frank (Hg.): William Shakespeare. Othello (1604), zweisprachige Ausgabe, deutsch von Frank Günther, München 1995, S. 247.
- ²⁶ Rahner, Hugo: Symbole der Kirche, S. 92.
- ²⁷ *Ib.*, S.92 f.
- ²⁸ Bettex, Albert: Der Mond in Dichtung und Volksglauben, S. 24.
- ²⁹ Tieck, Heinrich (Hg.): Trost bei Goethe, 97. – 116. Aufl., Wien 1940, S. 90.
- ³⁰ Es geht dabei nicht, wie in den meisten einschlägigen Anthologien, um die reine »Mondliteratur« der Dichter, also um Gedichte, Oden, Balladen, Berichte, individuelle Phantasien, Abenteuer und dergleichen, sondern vielmehr um die rein kulturgeschichtlichen Vorstellungen vom Mond (die natürlich ihren Niederschlag in der Literatur gefunden haben), die hier zu systematisieren versucht wurden.
- ³¹ Brueton, Diana: Der Mond, S. 8.
- ³² *Ib.*, S. 232.
- ³³ *Ib.*, S.240.
- ³⁴ Um ganz genau zu sein: Der Mond läßt uns tatsächlich 59% seiner Oberfläche sehen, weil er ein bißchen schwingt und seine Rotationsachse gegen die Ekliptiknormale um 5,9° geneigt ist.
- ³⁵ Erneut angeregt hat die Diskussion um die Bedeutung der Gestirne in der Geschichte der Menschheit der Fund der sogenannten »Himmelscheibe von Nebra«. Die aus der Bronzezeit stammende, 3600 Jahre alte Sternenscheibe ist ein außergewöhnliches kosmologisches Zeugnis, dessen Befunde neue Erkenntnisse über die Geschichte von Astronomie und Religion in der Frühgeschichte Europas liefern. Die Scheibe, die als älteste Abbildung des Kosmos gehandelt wird, wurde im Juli 1999 in der Nähe der kleinen Unstrutgemeinde Wangen bei Nebra an der Unstrut in Sachsen-Anhalt gefunden. Der Fundort liegt in einer mit einem Durchmesser von ca. 160 Metern ringförmigen Wallanlage, dem nach jetzigen Einschätzungen ältesten Observatorium der Welt, auf dem 252 Meter hohen Mittelberg. Es hat den Anschein, als sei die Kunst der Sternenbeobachtung im Geheimen geschehen. Zwei etwa 300 Meter lange Erdwälle am Fuß des Berges legen die Vermutung nahe, daß die Anlage weiträumig abgesperrt war – ein Hinweis darauf, daß der Zutritt nur wenigen Auserwählten gestattet war. Die Scheibe enthält 32 kleine Goldplättchen, die wohl als Sterne zu deuten sind. Sieben davon stellen mit großer Sicherheit das Siebengestirn, die Plejaden, dar. Offenbar wurde bewußt vermieden, die verbliebenen 25 Sterne als Sternbilder anzuordnen; sie finden sich ohne konkrete Anordnung verstreut auf der Scheibe. Der Teller weist am Rand zwei seitliche Rundbögen auf, von denen heute nur noch einer erhalten ist. Sie können als östlicher und westlicher Horizontbogen interpretiert werden, die den Lauf der Sonnenaufgangs- und -untergangspunkte über das Jahr darstellen. Ihre Winkel entsprechen dem Sonnenlauf für die frühe Bronzezeit und dem Bereich der Breitengrade durch Sachsen-Anhalt. Am Fundort bei Nebra beträgt dieser Winkel zwischen den beiden Extrempunkten etwa 82 Grad, und genau diesen Winkel decken auch die beiden Goldbleche ab. Die Gestalt von Sonne und Mondsichel ist auf der Himmelscheibe deutlich zu erkennen, doch ließe sich die Sonne ebenso gut als Vollmond deuten und die Mondsichel als partielle Finsternis von Sonne oder Mond. Von erheblicher Bedeutung ist, daß sich Fundort und Bildinventar der Scheibe ergänzen. Für den Betrachter vom Mittelberg

Anmerkungen

aus gesehen ging die Sonne zur Sommersonnenwende über dem Brocken, dem markantesten Berg des Harzes, unter. Dieser ist bei klarem Wetter trotz der Entfernung von ca. 80 Kilometern deutlich zu sehen. Im Westen versank am 1. Mai die Sonne hinter dem Gipfel des Kulpenberges, des Hauptberges des Kyffhäusers. Die Geometrie der bildlichen Darstellung auf der Scheibe deckt sich also ziemlich genau mit den örtlichen Gegebenheiten am Fundplatz. Eine solche Verbindung ist für das prähistorische Europa nicht ungewöhnlich. Man findet Parallelen von Schottland bis zur Ägäis. Die Datierung der Bronzescheibe in die Zeit um 1600 v. Chr. fällt in die letzte Phase der Errichtung von Stonehenge.

³⁶ Drößler, Rudolf: Als die Sterne Götter waren, S. 9 f.

³⁷ Keppler, Erhard: Sonne, Mond und Planeten. Was geschieht im Sonnensystem?, München / Zürich 1982, S. 9.

³⁸ Drößler, Rudolf: Als die Sterne Götter waren, S. 12.

³⁹ Gundel, W.: Mond, in: Kroll, Wilhelm (Hg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 31. Halbband, Stuttgart 1933, Sp. 78.

⁴⁰ Keppler, Erhard: Sonne, Mond und Planeten. Was geschieht im Sonnensystem?, München / Zürich 1982, S. 14 f.

⁴¹ Mazal, Otto: Die Sternwelt des Mittelalters, Wiesbaden 2001, S. 35.

⁴² Ib., S.35.

⁴³ Zahlreiche Abendländer beteiligten sich ab dem 13. Jahrhundert an der Übersetzung arabischer Texte ins Lateinische. Damit strömte eine Fülle astronomischen Wissens ein und bewirkte eine wahre Explosion der Kenntnisse. An erster Stelle muß die Schule von Toledo mit Gerhard von Cremona genannt werden; er hat 1175 den »Almagest« übersetzt. Weiter wurden Texte von Autolykos, Hypsikles, Theodosios, Geminus und Menelaos übertragen. Zu den meistgelesenen Kosmographen des Mittelalters zählte Johannes de Sacrobosco (John of Holywood, 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts); sein Lehrbuch »Sphaera mundi« stützte sich weitgehend auf die arabische Astronomie eines al-Fargani und al-Battani; Robert Grosseteste (gestorben 1253), Bischof von Lincoln, brachte in seinem »Compendium sphaerae« bereits Fortschritte über Sacrobosco hinaus. Michael Scotus (gestorben um 1235) übersetzte das astronomische Buch des al-Bitruji sowie die Aristoteles-Kommentare des Averroes. Für das 14. Jahrhundert bahnbrechend wurden die Werke von Männern wie Aegidius von Rom (gestorben 1316), Petrus von Abano (gestorben um 1315/18), Johannes Buridanus (gestorben nach 1358) und Nicolaus Oresme (gestorben 1382). Nach der Aufarbeitung des ungeheuren Quellenmaterials konnte das 14. Jahrhundert zu neuen Entwürfen in Physik und Kosmologie voranschreiten. Bald stieß man an die Grenzen des griechisch-arabischen Weltbildes, denn dieses ließ kein Vakuum und keinen unendlichen Raum zu; an ein unendliches Universum oder gar an mehrere Weltsysteme war nicht zu denken. Erst mit Buridanus und Franciscus de Marchia fiel die Mauer zwischen sublunarer und himmlischer Sphäre. John Maudith (gestorben nach 1346) und Richard de Wallingford (gestorben 1335) wurden zu Bahnbrechern der abendländischen Trigonometrie. Heinrich Heibuch von Langenstein (gestorben 1397) legte dar, daß Gott direkt und nicht durch Gestirne handle; er lehnte die Trennung der Welt in die Sphären unter und über dem Mond ab; vielmehr lehrte er die Teilnahme aller Körper an einer gemeinsamen Natur, was der Konzeption eines mechanischen Universums nahekam. Für das 15. Jahrhundert wurden kühne Denker wie Nicolaus Cusanus (gestorben 1464) maßgebend; er postulierte ein unbegrenztes Universum. Zu einem Bahnbrecher der beobachtenden und rechnenden Astronomie wurde Johann von Gmunden (gestorben 1442); Georg Peurbach (gestorben 1461) und Johannes Regiomontanus brachten nochmals eine nach rückwärts orientierte Wissenschaftspflege,

denn ihr vielbenütztes Lehrbuch »Theoricae novae planetarum« stützte sich ausschließlich auf das System des Ptolemäus und übernahm die von den Arabern bevorzugte Idee der kristallinen Sphären. Die entscheidende Revolution begann, als Nikolaus Kopernikus (gestorben 1543) das heliozentrische Weltbild vertrat. Den letzten Anstoß gab Johannes Kepler (gestorben 1630); er hat die Grundlage zu einer neuen Kosmologie gelegt, die erst jetzt die mittelalterlichen Ideen über den Kosmos als hinfällig erscheinen ließen. Die Erfindung des Teleskops durch Galilei lieferte die ersten nachprüfbaren Bestätigungen für die kopernikanische Theorie.

⁴⁴ Vgl. dazu Bies, Werner: Mondmythologie, in: EM, Bd. 9, 2. Lieferung, Berlin / New York 1998, Sp. 805-812.

⁴⁵ Dröbner, Rudolf: Als die Sterne Götter waren, S. 13.

⁴⁶ *Ib.*, S. 19 f.

⁴⁷ »Die Färber des Mondes«, in: Löwis of Menar, August von (Hg.): Finnische und estnische Volksmärchen, Jena 1922, S. 220-224 (Märchen der Welt 24).

⁴⁸ »Die Schöpfung«, in: Krickeberg, Walter (Hg.): Indianermärchen aus Nordamerika, Jena 1924, S. 305-307 (Märchen der Welt 28).

⁴⁹ »Die Quirlung des Milchmeeres«, in: Zimmer, Heinrich: Maya. Der indische Mythos, Neuausgabe, Frankfurt/Main 1978, S. 132-134.

⁵⁰ »Die Schöpfung«, in: Krickeberg, Walter (Hg.): Märchen der Azteken und Inka, Maya und Muisca, Jena 1928, S. 221 f. (Märchen der Welt 34).

⁵¹ »Der Sonne- und Mondfels«, in: Bäcker, Jörg (Hg.): Märchen aus der Mandschurei. Aus dem Chinesischen übersetzt, München 1988, S. 5-8 (Märchen der Welt 13).

⁵² »Der Ursprung von Sonne und Mond«, in: Frobenius, Leo (Hg.): Volksmärchen der Kabylen. Erster Band: Weisheit, Jena 1921, S. 84 f. (Atlantis, Bd. I).

⁵³ »Die ersten Menschen und Sonne und Mond«, in: Karlinger, Felix / Zacherl, Elisabeth (Hg.): Südamerikanische Indianermärchen, Düsseldorf / Köln 1976, S. 253 f. (Märchen der Welt 105).

⁵⁴ »Wie Sonne und Mond entstanden sind«, in: Graeger, Rose-Marie (Hg.): Mit bloßen Füßen zum Mond, S. 80 f.

⁵⁵ »Sonne und Mond«, in: *Ib.*, S. 150 f.

⁵⁶ »Der Selbstgewordene und die Fesselung der Gestirne«, in: Frobenius, Leo (Hg.): Dichtkunst der Kassaiden, Jena 1928, S. 160-163 (Atlantis, Bd. XII).

⁵⁷ »Sonne, Mond und Regen«, in: Graeger, Rose-Marie (Hg.): Mit bloßen Füßen zum Mond, S. 80 f.

⁵⁸ Sachs, Maryam: Der Mond, München 1998, S. 144 f.

⁵⁹ *Ib.*, S. 145.

⁶⁰ Graeger, Rose-Marie (Hg.): Mit bloßen Füßen zum Mond, S. 254 f.

⁶¹ *Ib.*, S. 181 f. Auch in Westafrika und Siebenbürgen ist dieser Mythos bekannt: »Mond und Sonne«, in: Meinhof, Carl (Hg.): Afrikanische Märchen, Jena 1917, S. 191 f. (Märchen der Welt 14); »Die Feindschaft des Sonnenkönigs und des Mondkönigs«, in: Wislocki, Heinrich von: Volksdichtungen der siebenbürgischen und südingarischen Zigeuner, Wien 1890, S. 180 f.

⁶² »Um Sonne und Mond«, in: Schönwerth, Xaver von (Hg.): Aus der Oberpfalz. Sitten und Sagen, II. Teil, Augsburg 1869, S. 57 ff.

⁶³ »Warum die Sonne im Osten und der Mond im Westen aufgeht«, in: Schild, Ulla (Hg.): Märchen aus Papua-Neuguinea, Düsseldorf / Wien 1977, S. 72 f. (Märchen der Welt 109).

⁶⁴ »Warum der Mond ein fleckiges Gesicht hat«, in: Karlinger, Felix / Pögl, Johannes (Hg.):

Anmerkungen

- Märchen aus der Karibik, Köln 1983 (Märchen der Welt 133); »Die Sonne und der Mond«, in: Barüske, Heinz (Hg.): Eskimo-Märchen, Düsseldorf / Köln 1969, S. 14 f. (Märchen der Welt 84); »Das Erdzeichen«, in: Diederichs, Ulf (Hg.): Die schönsten Märchen vom Mond, München 1998, S. 142 f.
- ⁶⁵ »Ein Mondmärchen«, in: Weber, Gottwalt: Aus der Stadtmauer. Neue deutsche Märchen, Gütersloh 1913, S. 33-39.
- ⁶⁶ Vgl. dazu Wolf, Werner: Der Mond im deutschen Volksglauben, Bühl 1929, S. 12 f.; auch Prof. Dr. Otto Zerries wies in einem Interview vom 23. Juli 1969 in der Reihe »Eine kleine Mondologie – acht Wissenschaftler zu acht Mondthemen« auf der Europawelle Saar auf dieses Merkmal hin; in: Die Funkpostille. Ein Querschnitt durch das Wortprogramm des Saarländischen Rundfunks im Sendejahr 1970, Saarlouis 1979, S. 81.
- ⁶⁷ Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen (Chemnitz / Leipzig 1883-1891), Zürich 2000, S. 169.
- ⁶⁸ Goldberg, Christine: Mann im Mond, in: EM, Bd. 9, 2. Lieferung, Berlin / New York 1998, Sp. 183.
- ⁶⁹ Brueton, Diana: Der Mond, S. 28.
- ⁷⁰ Sachs, Maryam: Der Mond, München 1998, S. 103 f.
- ⁷¹ Ib., S. 104 f.
- ⁷² Goldberg, Christine: Mann im Mond, in: EM, Bd. 9, 2. Lieferung, Berlin / New York 1998, Sp. 184.
- ⁷³ Stählin, F.: Mond, in: Kroll, Wilhelm (Hg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 31. Halbband, Stuttgart 1933, Sp. 84.
- ⁷⁴ »Der heilige Georg spielt auf dem Mond – aus Polen«, in: Karlinger, Felix / Mykytiuk, Bogdan (Hg.): Legendenmärchen aus Europa, Düsseldorf / Köln 1976, S. 178 f. (Märchen der Welt 77).
- ⁷⁵ Dähnhardt, Oskar (Hg.): Natursagen, Bd. 1: Sagen zum Alten Testament, S. 134.
- ⁷⁶ Ib., S. 254 ff.
- ⁷⁷ Ib., S. 319.
- ⁷⁸ Röhrich, Lutz: Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Bd. 2, Freiburg / Basel / Wien 1992, S. 1045.
- ⁷⁹ Graeger, Rose-Marie (Hg.): Mit bloßen Füßen zum Mond, S. 242 ff.
- ⁸⁰ Ib., 224 f.
- ⁸¹ »Die Spinnerin im Mond«, in: Schönwerth, Xaver von (Hg.): Aus der Oberpfalz. Sitten und Sagen, II. Teil, Augsburg 1869, S. 59 ff.
- ⁸² Graeger, Rose-Marie (Hg.): Mit bloßen Füßen zum Mond, S. 215.
- ⁸³ Dröbler, Rudolf: Als die Sterne Götter waren, S. 46.
- ⁸⁴ Goldberg, Christine: Mann im Mond, in: EM, Bd. 9, 2. Lieferung, Berlin / New York 1998, Sp. 186.
- ⁸⁵ Dröbler, Rudolf: Als die Sterne Götter waren, S. 49.
- ⁸⁶ Sachs, Maryam: Der Mond, München 1998, S. 107.
- ⁸⁷ Graeger, Rose-Marie (Hg.): Mit bloßen Füßen zum Mond, S. 169.
- ⁸⁸ Sachs, Maryam: Der Mond, München 1998, S. 107.
- ⁸⁹ Meinel, Gertraud: Mond, in: EM, Bd. 9, 2. Lieferung, Berlin / New York 1998, Sp. 797 f.
- ⁹⁰ Brueton, Diana: Der Mond, S. 34.
- ⁹¹ Röhrich, Lutz: Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Bd. 2, Freiburg / Basel / Wien 1992, S. 1045; vgl. dazu auch: Sieber, Friedrich: Dem Monde kann man kein Kleid machen. Ein Beitrag zur Geschichte eines Schwankmotivs, in: Fraenger, Wilhelm (Hg.):

Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Institut für deutsche Volkskunde und der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 3. Band, Berlin 1957, S. 366-387.

- ⁹² Vgl. dazu Art. »Mond«, in: Kluge, Friedrich: Ethymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 19. Aufl., Berlin 1963, S. 485 f.
- ⁹³ Vgl. dazu: Gundel, W.: Mond: VIII. Die periodischen Zeiten des Mondes, in: Kroll, Wilhelm (Hg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 31. Halbband, Stuttgart 1933, Sp. 100 f.
- ⁹⁴ Brueton, Diana: Der Mond, S. 220.
- ⁹⁵ Drößler, Rudolf: Als die Sterne Götter waren, S. 48.
- ⁹⁶ Graeger, Rose-Marie (Hg.): Mit bloßen Füßen zum Mond, S. 220.
- ⁹⁷ Brueton, Diana: Der Mond, S. 26.
- ⁹⁸ Drößler, Rudolf: Als die Sterne Götter waren, S. 52.
- ⁹⁹ Sachs, Maryam: Der Mond, München 1998, S. 92 f.
- ¹⁰⁰ *Ib.*, S. 97.
- ¹⁰¹ *Ib.*, S. 147.
- ¹⁰² *Ib.*, S. 143 ff.
- ¹⁰³ *Ib.*, S. 153 f.
- ¹⁰⁴ Bin Gorion, Micha Josef (Hg.): Die Sagen der Juden, Köln 2000, S. 13 f.
- ¹⁰⁵ Sachs, Maryam: Der Mond, München 1998, S. 24.
- ¹⁰⁶ Bartels, Klaus (Hg.): Lukian. Zum Mond und darüber hinaus (Ikaromenippus). In der Übersetzung von Christoph Martin Wieland, Zürich 1967, S. 29 ff.
- ¹⁰⁷ Alighieri, Dante: La Divina Commedia (1312-1321), dt. Die göttliche Komödie, München 1957, S. 319.
- ¹⁰⁸ Streckfuss, Karl (Hg.): Ariosto's Rasender Roland und dessen fünf Gesänge, 2., umgearbeitete Ausgabe letzter Hand, Halle 1939, Sp. 552.
- ¹⁰⁹ Corti, Walter Robert: Die Fahrt auf den Mond, in: Du. Schweizer Monatsschrift, 7. Jg., o. O. 1947, S. 51.
- ¹¹⁰ Schumacher, Hans: Von vielen Büchern unter dem Mond, in: Du. Schweizer Monatsschrift, 7. Jg., o. O. 1947, S. 30.
- ¹¹¹ Godwin, Francis: Der fliegende Wandersmann nach dem Mond: Oder eine gar kurzweilige und seltsame Beschreibung der Newen Welt deß Mondes, wie solche von einem gebornen Spanier Dominico Gonsales beschrieben [...], 2. deutsche Ausgabe, Wolfenbüttel 1660, S. 12.
- ¹¹² Morus, Thomas: Utopia (London 1516), dt. Utopia, München 1986, S. 74.
- ¹¹³ Frisé, Adolf (Hg.): Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften, Hamburg 1978, S. 21.
- ¹¹⁴ Vignal, Marc: Haydns letzte »Opera buffa«, in: Joseph Haydn (1732-1809), »Il Mondo Della Luna«, recorded at the Grande Salle, Epalinges, Switzerland, 1977, Deutschland 1980, Booklet, 3 CDs 432 420-2, S. 24.
- ¹¹⁵ Diese Wendung ist vor allem durch Paul Linckes »Frau Luna« bekanntgeworden, wo es in der Schlussszene heißt: »Schlösser, die im Monde liegen / Bringen Kummer, lieber Schatz...« Die sprichwörtliche Redensart »etwas liegt im Monde« meint, es ist nur in der Phantasie oder als Wunschtraum vorhanden. So sind die »Schlösser, die im Monde liegen« dasselbe wie »Luftschlösser« (vgl. das französische Sprichwort »promettre la lune – den Mond versprechen«, im Sinne von »etwas Unmögliches versprechen«, in: Röhrich, Lutz: Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Bd. 2, Freiburg / Basel / Wien 1992, S. 1044.
- ¹¹⁶ Unger, Anette: Die erste Münchner Mondfahrt, in: Leos Janáček: Die Ausflüge des Herrn Brouček, deutsche Erstaufführung am 19. November 1959, Prinzregententheater, hg. von

Anmerkungen

der Bayerischen Staatsoper, München 1994, Booklet, 2 CDs Orfeo C 354 942 I, S.7.

¹¹⁷ Panofsky, Walter: Eines Spießers seltsame Abenteuer, in: *ib.*, S. 13.

¹¹⁸ Der Mond ist stets gegenwärtig: Schon zu Beginn erklingt auf einer Glasharfe das Lied »Guter Mond, du gehst so stille...« wie ein Sphärenengesang. Kristall wird dem Mond zugeordnet, ebenso der Ton D, der oft auf der Geige angezupft wird und eine zentrale Stelle in der Komposition einnimmt. Auch die Zahl 7 ist ein Symbol für den Mond: Wenn Josa – nach sieben Tagen Übungszeit – auf seiner Fidel zaubert, dann erklingt im 7/8-Takt die siebentönige Melodie der Zigeunertonleiter; und sieben Tänze sind es insgesamt, die Josa spielt. Hiller greift damit auf eine uralte Vorstellung der Menschheit zurück. Bereits in das Altertum geht die Idee von der himmlischen Musik der Planetensphären zurück. Nachdem die Bedeutung von Zahl und Rhythmus im Bereich der Himmelskörper entdeckt war, war der Weg nicht weit zu der Konzeption, daß die Intervalle und Geschwindigkeiten der Planeten und der Fixsternsphäre musikalischen Intervallen und Schwingungen entsprechen, daß also die Himmelskörper eine astrale Musik erzeugten. Seit der Schule des Pythagoras gab es in Griechenland verschiedene Modelle der Planetenmusik; noch Ptolemäus hat im zweiten nachchristlichen Jahrhundert die Sphärenharmonie berechnet. Die christlichen Autoren nahmen die Idee auf. Von Philon stammt der Gedanke, daß Gott der Urheber dieser Harmonie sei und als »archimusicus« auf der siebensaitigen Leier der Sternkreise spiele. Als weltbewegende Kraft wurde dabei die Liebe verkündet. Ergänzt wurde die Idee der Sphärenharmonie durch die Vorstellung vom Gesang der Engelschöre. Vertreter der Sphärenharmonie sind Clemens von Alexandria (gestorben vor 215), Origenes (gestorben 253), Eusebios von Kaisareia (gestorben 340), Athanasios von Alexandria (gestorben 373), Ambrosius (gestorben 397) und Augustinus (gestorben 430). Bei Augustinus weitet sich die antike Konzeption zum Wissen des Christen aus, daß Gott selbst die unerforschliche Harmonie ist. Boethius (gestorben 524) unterschied Weltenmusik, Menschenmusik und Instrumentalmusik. Noch die spätantiken Enzyklopädisten Cassiodor (gestorben 580) und Isidor von Sevilla (gestorben 636) kennen und beschreiben die Sphärenharmonie, die Honorius Augustodunensis und Gottfried von St. Victor befürworteten; Albertus Magnus (gestorben 1280) und Thomas von Aquin (gestorben 1274) lehnten sie entschieden ab. Noch Nikolaus Kopernikus sah die Planeten an ihre Kristallsphären geheftet, die zusammen ihren Reigen um die Sonne vollführen. Erst für Galilei gab es keinen Platz mehr für eine Planetenmusik. Noch im Prolog zu Goethes »Faust« klingt das Motiv der sphärischen Musik an. Die mit dem ältesten Modell verbundene Tonfolge hat der Neupythagoreer Nikomachos von Gerasa im zweiten nachchristlichen Jahrhundert überliefert: Um die im Mittelpunkt des Kosmos ruhende Erde kreisen die Sphären von Mond, Venus, Merkur, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn sowie der Fixsternhimmel. Vom Mond zur Venus entspricht das Intervall einem Ganzton, dem Mond entspricht dabei der Ton d'; zwischen Venus und Merkur liegt ebenso ein Ganzton, der Ton c' wird der Venus zugeordnet; zwischen Merkur und Sonne liegt ein Halbton, der Ton b wird dabei dem Merkur zugeordnet; zwischen Sonne, der der Ton a zugemessen wird, und Mars liegt wieder ein Ganzton; auch zwischen Mars und Jupiter liegt ein Ganzton, der Ton g entspricht dem Mars; zwischen Jupiter und Saturn liegt wiederum ein Halbton, wobei dem Jupiter der Ton f und dem Saturn der Ton e zugeordnet wird. Die unterste Sphäre des Mondes war in Analogie gesetzt zur untersten Saite der Leier, der Nete, die auch den höchsten Ton erzeugt; denn der Mond hat innerhalb der Planeten die höchste Eigengeschwindigkeit, die höchste Schwingungszahl und die kürzeste Bahn. Die Pythagoreer dachten die Planetenbahnen als zum Kreis gebogene Saiten; je größer die Umlaufbahn des Planeten war, desto tiefer mußte der Ton sein. Deshalb kam auch dem

Saturn ob seines am weitest von der Erde entfernten Kreises der tiefste Ton zu. Die Sonne in der Mitte bildet auch zwei Quarten mit den beiden Ecktönen, die Quarte a-d' mit dem Mond und die Quarte a-c mit dem Saturn. Auch zwischen Venus und Mars und zwischen Merkur und Jupiter sind Quarten gegeben. Zwischen Mond und Mars, Venus und Jupiter, Merkur und Saturn erklingt je eine Quinte. Während dieses System der Sphärenharmonie an der Eigengeschwindigkeit der Planeten orientiert war, existierte ein zweites pythagoreisches System, das nach den täglichen Umschwüngen der Himmelskörper um die Erde und ihren Entfernungen von der Erde ausgerichtet war. Man ging von der Annahme aus, daß die erdnahen Planeten wie Mond, Merkur, Venus und Sonne für die Umkreisung der Erde in 24 Stunden eine geringere Geschwindigkeit benötigten als die erdfernen Planeten Jupiter und Saturn und der Fixsternhimmel. Daher war der Ton desto höher, je schneller die Bewegung und daher je rascher die Schwingungen wären. Deshalb schrieb man dem Mond den tiefsten Ton, dem Fixsternhimmel den höchsten Ton zu. Dieses System paßte letztlich besser zur religiösen Vorstellung des Aufstieges von der grobstofflichen Sphäre zu den vergeistigten Himmelsphären bzw. dem Abfall der Seele aus der Welt der lichten Klänge in den Bereich des Leibes und der dumpfen Klänge. Freilich gründete das zweite System der Planetenharmonie auf rein spekulativ angenommenen Entfernungsangaben, die nicht mit der Realität übereinstimmten. Das System überlieferten Alexandros Lychnos (1. Jahrhundert v. Chr.), Theon von Smyrna (1. Jahrhundert – 1. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr.), Censorinus (3. Jahrhundert n. Chr.), Favorinus Eulogius (um 400 n. Chr.), in variierten Form auch Plinius der Ältere (gestorben 79 n. Chr.). Platon ordnete in seiner Planetentheorie den höchsten Ton f_1 dem Mond, den tiefsten, A, dem Saturn zu, Ptolemäus, auf den die letzte Synthese der antiken Astronomie zurückgeht, weist dem Mond den Ton e zu.

- ¹¹⁹ »Die Entstehung des Mondes – erzählt von den Leuten am Sepik-Fluß«, in: Schild, Ulla (Hg.): Märchen aus Papua-Neuguinea, Düsseldorf / Köln 1977, S. 73 ff. (Märchen der Welt 109).
- ¹²⁰ »Der Kaiser von China zu Besuch auf dem Mond«, in: Diederichs, Ulf (Hg.): Unter dem Märchenmond. Lieblingsmärchen aus aller Welt, München 1996, S. 12 ff.
- ¹²¹ »Der Flug zum Monde – erzählt von den Inuit in Baffinland«, in: Krickeberg, Walter (Hg.): Indianermärchen aus Nordamerika, Jena 1924, S. 2 f. (Märchen der Welt 28).
- ¹²² »Nalicateq«, in: Rasmussen, Knud (Hg.): Grönlandsagen, übersetzt von Julia Koppel, Berlin 1922, S. 34 ff.
- ¹²³ Kant, Immanuel: Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes nach Newtonschen Grundsätzen abgehandelt, Nachdruck der Ausgabe Königsberg / Leipzig 1755, Erlangen 1988, S. 199.
- ¹²⁴ Lavant, Christine: Spindel im Mond, Salzburg 1959, S. 131.
- ¹²⁵ Dröbner, Rudolf: Als die Sterne Götter waren, S. 51 f.
- ¹²⁶ Landau, Marcus: Hölle und Fefeuer, S. 129 f.
- ¹²⁷ Dröbner, Rudolf: Als die Sterne Götter waren, S. 68 ff.
- ¹²⁸ Ballabene, Alfred: Shiva Linga. Geist und Natur, Wien 1999, S. 2.
- ¹²⁹ »Der Weg ins Jenseits«, in: Deussen, Paul (Hg.): Die Geheimlehre des Veda. Ausgewählte Kapitel der Upanishads. Aus dem Sanskrit übersetzt, 6. Aufl., Leipzig 1921, S. 138 ff.
- ¹³⁰ Interview mit Prof. Dr. Otto Zerries zum Thema »Der Mond in der Mythologie« vom 23. Juli 1969 auf der Europawelle Saar in der Reihe »Eine kleine Mondologie – acht Wissenschaftler zu acht Mondthemen«, in: Die Funkpostille. Ein Querschnitt durch das Wortprogramm des Saarländischen Rundfunks im Sendejahr 1970, Saarlouis 1970, S. 82.
- ¹³¹ Sachs, Maryam: Der Mond, München 1998, S. 97.

Anmerkungen

¹³² Brueton, Diana: Der Mond, S. 36 f

¹³³ *Ib.*, S. 26.

¹³⁴ Kant, Immanuel: Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes nach Newtonschen Grundsätzen angehandelt, Nachdruck der Ausgabe Königsberg / Leipzig 1755, Erlangen 1988, S. 176.

¹³⁵ *Ib.*, S. 199.

¹³⁶ Forstner, Dorothea OSB: Die Welt der christlichen Symbole, S. 100.

¹³⁷ Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 5., überarbeitete und erweiterte Aufl., Stuttgart 1988, S. 549.

¹³⁸ Gundel, W.: Mond, in: Kroll, Wilhelm (Hg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 31. Halbband, Stuttgart 1933, Sp 81.

¹³⁹ Forstner, Dorothea OSB: Die Welt der christlichen Symbole, S. 100.

¹⁴⁰ *Ib.*, S. 101.

¹⁴¹ Rahner, Hugo: Symbole der Kirche, S. 92.

¹⁴² In diesem Zusammenhang sei auf die reiche Literatur zu den Sinnbildern und Beiworten der Gottesmutter, wie sie z. B. Anselm Karl Boromäus Salzer in seinem Werk »Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters« (1893) zusammengetragen hat, hingewiesen.

¹⁴³ Forstner, Dorothea OSB: Die Welt der christlichen Symbole, S. 103.

¹⁴⁴ Rahner, Hugo: Griechische Mythen in christlicher Deutung, S. 95.

¹⁴⁵ Vgl. dazu Ders.: Mater Ecclesia, Einsiedeln 1944.

¹⁴⁶ Stingl, Miloslav: Die Inkas. Ahnen der »Sonnensöhne«, Wien / Düsseldorf 1978, S. 329 ff.

¹⁴⁷ Herrmann-Lisi, Christiane: Mondmacht, S. 18.

¹⁴⁸ *Ib.*, S. 42.

¹⁴⁹ In Syrien hatte die Mondgottheit »Sin« an verschiedenen Orten Kultstätten; Harran war eine der ältesten Tempelstätten. Im westlichen Syrien, in Hamath und Nerab, wurde er als »Sahar« verehrt, in Palmyra führte die Mondgottheit den Namen »Agli bôl« oder »Jarhi bôl«. In den Palästina nähergelegenen Gebieten Syriens heißt er »Onka-Meine« und tritt bald männlich, bald weiblich auf.

¹⁵⁰ Sicher ist, daß die Babylonier schon bei den Sumerern den Kult der Mondgottheit vorfanden. Diese hieß unter den Herrschern von Lagas »Enzu«, unter denen von Akkad »Sin«, unter denen von Ur »Nannar«. Welche Rolle der Mond als großer Zeitregler spielte, ist bekannt. In den Breiten, in denen die Sonne das Land versengt, muß sie gefürchtet, der Mond dagegen als freundliches Gestirn betrachtet werden. Ferner ist es bei Nomadenvölkern, die wegen des Klimas nur bei Nacht auf Wanderung und Raub ausziehen können, begreiflich, daß sie den in ihrer Zon gestirnten Himmel rascher und gründlicher kennenlernen als ansässige Völker, ja sogar als Nomadenvölker der gemäßigten Zone. Welchem der semitischen Völker die Priorität in der Ausbildung eines Mondkultes gebührt, läßt sich nicht eindeutig entscheiden.

¹⁵¹ Bei den Karthagern scheint die aus der Heimat mitgenommene Astarte als »virgo caelestis« Funktionen einer Mondgottheit übernommen zu haben; für diese kommt dann eine eigene Trägerin in der Göttin Tanit auf

¹⁵² Drößler, Rudolf: Als die Sterne Götter waren, S. 75.

¹⁵³ *Ib.*, S. 75 f.

¹⁵⁴ Wüst, Ernst: Mondgottheit, in: Kroll, Wilhelm (Hg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaften, 31. Halbband, Stuttgart 1933, Sp. 109.

¹⁵⁵ Ib, Sp. 109.

¹⁵⁶ Petzl, Georg: Men, in: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 7, Stuttgart / Weimar 1999, Sp. 1210 f.

¹⁵⁷ Herrmann-Lisi, Christiane: Mondmacht, S. 38 f.

¹⁵⁸ Bei der römischen Luna ist dieser Vorgang vice versa zu beobachten: So kamen vor allem in den Provinzen auch vereinzelt Weihungen an die Mondgöttin vor, die mit eigenen Beinamen, wie etwa »Lucifera«, zum Ausdruck kamen. Die Beinamen der Luna übertrugen sich aber auch auf Göttinnen, die mit der römischen Luna in Verbindung gebracht wurden. So tritt hauptsächlich Diana mit deren Beinamen auf: »Diana Lucifera«.

¹⁵⁹ Schwenn, A.: Selene, in: Kroll, Wilhelm / Witte, Kurt (Hg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 2. Reihe, 3. Halbband, Stuttgart 1921, Sp. 1142 f.

¹⁶⁰ Herrmann-Lisi, Christiane: Mondmacht, S. 40 f.

¹⁶¹ Schwab, Gustav: Sagen des klassischen Altertums (1834-40), 3. Teil, Frankfurt/Main 1975, S. 886.

¹⁶² Färber, Hans (Hg.): Horaz, Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch, Teil I: Carmina, Oden und Epoden, nach Kayser, Nordenflyht und Burger hg., München 1960, S.235.

¹⁶³ Diese geistesgeschichtlich zwischen Mythos und Geschichtsschreibung stehenden Gründungssagen haben die geschichtlichen Anfänge an einem sakralen oder profanen Ort bzw. deren Vorgeschichte zum Gegenstand und spiegeln Denken und Geschichtsbewusstsein ihrer Entstehungszeit wider. Schon die ältesten griechischen Autoren von Homer an verzeichnen solche Gründungssagen; die Gattung wurde also vor der Geschichtsschreibung ausgebildet. Bereits 500 v. Chr. stellte Hellanikos von Lesbos ein Sammelwerk von Gründungssagen und Bauplatzlegenden, »Ktiseis ethnon kai poleon – Gründungssagen von Völkern und Städten«, zusammen; vgl. dazu Priesner, Liebgard: Gründungssage, in: EM, Bd. 6, Lieferung 1, Berlin / New York 1988, Sp. 264-271.

¹⁶⁴ Färber, Hans (Hg.): Horaz. Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch, Teil I: Carmina; Oden und Epoden., München 1978, S. 36.

¹⁶⁵ Landau, Marcus: Hölle und Fegfeuer, S. 157.

¹⁶⁶ Conrady, Karl Otto (Hg.): Das große deutsche Gedichtbuch, Frankfurt/Main 1987, S. 86.

¹⁶⁷ Demandt, Alexander: Metaphern für Geschichte, S. 376.

¹⁶⁸ Ib., S. 383.

¹⁶⁹ So erinnert z. B. das Urmeer, die »Thehom«, an den Kampf Gottes mit dem Drachen des Urmeeres, der »Tiamat«, dem »Leviathan«. Das Urmeer umgibt die Erde auch über dem Himmel; die Erde ist demnach wie im Rachen der mythischen Schlange hineingestellt in die Wasser des Todes, und nur der Himmel hindert die Wasser von oben, die Erde zu überfluten und zu vernichten (vgl. dazu Mazal, Otto: Die Sternenwelt des Mittelalters, Wiesbaden 2001, S. 10).

¹⁷⁰ Bereits Hippolytos von Rom im 3. Jahrhundert, dann Tyconius, Beda Venerabilis (gestorben 735) und Beatus von Liébana (gestorben 798) verstanden dieses Apokalyptische Weib als Sinnbild der Kirche und deuteten ihre Attribute ecclesiologisch: So soll die Sonne Christus als »sol justitiae – Sonne der Gerechtigkeit« bedeuten; der Mond bezeichnet das Taufbad, seit Alkuin (gestorben 804) die Vergänglichkeit; die Sterne versinnbildlichen den Tierkreis, erst später werden sie auf die Apostel bezogen. Die Geburt des Sohnes soll die Wiedergeburt des Täuflings veranschaulichen, der Drache den Satan bedeuten. Seit Epiphanius von Salamis (4. Jahrhundert) wurde das Apokalyptische Weib auch als Mariensymbol interpretiert. Im 12. Jahrhundert gewann die mariologische Auslegung stärker an Gewicht. Bernhard von Clairvaux (gestorben 1153) sah in dieser Frauengestalt das Zeichen der

Anmerkungen

- Überwindung des Teufels durch Maria, Richard de St. Laurent deutete die Vision auf Mariens leibliche Himmelfahrt. Die Ikonographie war demnach ebenso vielfältig wie die Auslegungen, doch stets sind dabei Sonne und Mond an der Seite des Apokalyptischen Weibes.
- ¹⁷¹ Bremer Biblische Handkonkordanz oder Alphabetisches Wortregister der Heiligen Schrift, Stuttgart 1984, S. 614 f.
- ¹⁷² *Ib.*, S. 642.
- ¹⁷³ Rahner, Hugo: Symbole der Kirche, S. 93.
- ¹⁷⁴ *Ib.*, S. 93.
- ¹⁷⁵ *Ib.*, S. 93.
- ¹⁷⁶ Die Hexaemeronexegese des Theophilus von Antiochien im 2. Jahrhundert weist den Weg: »Diese Lichter, Sonne und Mond, sind Träger und Bilder eines großen Mysteriums. Die Sonne nämlich ist das Bild Gottes, der Mond das Bild des Menschen«; in: *Ib.*, S. 93.
- ¹⁷⁷ Es sind aus den Psalmen die Stellen, die auch für die lateinische Patristik maßgebend geworden sind: Ps 10,2; 71,5.7; 88,38; 103,19; 120,6; 135,9; dazu kommen noch einige andere Stellen, die traditionsgemäß immer wieder auftauchen, wenn die Väter auf die Theologie der Kirche zu sprechen kommen: Die drei wichtigsten sind Cant 6,10; Ap 12,1 und Sir 27,12, eine Stelle, die ihren Platz in der Mondtheologie befestigt durch die seit Origenes und Hieronymus festgelegte Erklärung des Wortes »Jericho« als »Mond«.
- ¹⁷⁸ Gundel, W.: Mond, in: Kroll, Wilhelm (Hg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 31. Halbband, Stuttgart 1933, Sp. 87.
- ¹⁷⁹ *Ib.*, Sp. 88.
- ¹⁸⁰ *Ib.*, Sp. 87.
- ¹⁸¹ Rahner, Hugo: Symbole der Kirche, S. 100.
- ¹⁸² *Ib.*, S. 100.
- ¹⁸³ *Ib.*, S. 101.
- ¹⁸⁴ *Ib.*, S. 102.
- ¹⁸⁵ Ohly, Friedrich: Die Gestirne des Heils, in: Ruber, Uwe / Peil, Dietmar (Hg.): Friedrich Ohly. Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung, Stuttgart / Leipzig 1995, S. 678 ff.
- ¹⁸⁶ Rahner, Hugo: Griechische Mythen in christlicher Deutung, S. 95.
- ¹⁸⁷ Ohly, Friedrich: Die Gestirne des Heils, in: Ruber, Uwe / Peil, Dietmar (Hg.): Friedrich Ohly. Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung, Stuttgart / Leipzig 1995, S. 681.
- ¹⁸⁸ *Ib.*, S. 678 ff.
- ¹⁸⁹ Rahner, Hugo: Symbole der Kirche, S. 109.
- ¹⁹⁰ *Ib.*, S. 110.
- ¹⁹¹ *Ib.*, S. 128 ff.
- ¹⁹² Rahner, Hugo: Griechische Mythen in christlicher Deutung, S. 154.
- ¹⁹³ *Ib.*, S. 109.
- ¹⁹⁴ Rahner, Hugo: Symbole der Kirche, S. 137.
- ¹⁹⁵ *Ib.*, S. 140.
- ¹⁹⁶ *Ib.*, S. 141.
- ¹⁹⁷ Gundel, W.: Mond, in: Kroll, Wilhelm (Hg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 31. Halbband, Stuttgart 1933, Sp. 83.
- ¹⁹⁸ Für all das hat sich das ganze Altertum brennend interessiert: Ebbe und Flut, Mineralien und Edelsteine, Aussaat und Ernte, Auswahl günstiger Tage für wichtige Unternehmungen – im volkstümlichen Denken und in gelehrten Astrologien wurden diese Dinge vom Mond und

seinen Phasen abhängig gemacht, wie Traktate über Landwirtschaft, Medizinrezepturen und die Geheimbüchlein der Astrologen beweisen. Die Kirchenväter führten gegen diese halb naturwissenschaftlichen, halb mythischen Vorstellungen, die wie kaum andere im volkstümlichen Denken der späten Antike beliebt waren, einen leidenschaftlichen Kampf – sofern sie sich nicht der unverdächtigen Stücke dieser Gedankenwelt bemächtigten, um aus ihnen ihre dogmatische Kirchensymbolik zu formen. Seit Theophilus von Antiochien ist es in der altchristlichen Hexaemerondeutung ein feststehender Topos, daß Gott die beiden Himmelslichter Mond und Sonne erst am vierten Tag, die Samen und Pflanzen dagegen schon am dritten Tag erschaffen hat, um anzudeuten, daß diese nicht, wie die »törichtesten Philosophen« glaubten, der Sonne und dem Mond ihren Ursprung verdanken. Basilius, Pseudo-Eustathius, Chrysostomos und Severianus von Gabala argumentierten ebenso; die Gefahr einer Vergöttlichung des Mondeinflusses schien in greifbarer Nähe. Die Ergebnisse der Naturweisheit wurden in den Händen der Kirchenväter zu Zeichen der göttlichen Weisheit des Schöpfers, der dem Mond die gewaltige Kraft gegeben habe.

¹⁹⁹ Im griechischen Mythos heißt die Personifikation des Taues »Herse«, Tochter des Zeus und der Selene. Aus diesem Mondtau stammt auch der Honig, welcher der Artemis heilig ist, ebenso die Perle. Bei Lukian ist zu lesen, daß die fabelhaften Bewohner des Mondes sich vom Mondtau ernähren.

²⁰⁰ Gundel, W.: Mond, in: Kroll, Wilhelm (Hg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 31. Halbband, Stuttgart 1933, Sp. 82 f.

²⁰¹ *Ib.*, Sp. 78.

²⁰² Rahner, Hugo: Symbole der Kirche, S. 149.

²⁰³ Forstner, Dorothea OSB: Die Welt der christlichen Symbole, S. 102. Die Frau auf dem Mond ist hier die Mutter Kirche. Doch bei Methodios von Philippi begegnet uns auch zum erstenmal im christlichen Denken der Antike die Auslegung des Textes von der Apokalyptischen Frau im Sinne der lunaren Symbolik. Die Kirche ist die jungfräuliche Mutter des mystischen Christus nur darum, weil einst eine Jungfrau-Mutter den Herrn in der Weihnacht geboren hat. Taufe und Geburt des Herrn sind letztlich ein einziges Mysterium. Die Sonne Christus kam in die Nacht des Mutterschoßes herab, auf daß in der Taufnacht aus dem Mutterschoß des von der Ostersonne befruchteten Wassers die Christen geboren würden. Immer stärker setzt sich nun die Deutung der apokalyptischen Vision auf Maria durch, wengleich stets in Zusammenschau mit dem Mysterium der gebärenden Kirche. Maria als gebärende Jungfrau ist das Urbild der gebärenden Kirche, beide sind »jene Frau, die mit der Sonne umkleidet ist, mit der Sonne der Gerechtigkeit Christus«, wie es bei Augustinus heißt. Noch klarer sagt es Caesarius von Arles: »Es freue sich die Kirche Christi: Denn in Nachahmung der seligen Maria ist sie geworden zur Mutter des göttlichen Kindes« (Rahner, Hugo: Griechische Mythen in christlicher Deutung, S. 149). Die Gleichsetzung von Maria und Kirche, also von Weihnacht und Taufnacht, wird immer deutlicher. Die karolingische Theologie, die die Kirche als Gebälerin der Glieder jenes Leibes sieht, den einst die Jungfrau Maria geboren hat, entfacht die Welt von Symbolen, aus denen die noch ganz im antiken Geist schaffende Kunst der Karolinger und des Frühmittelalters die Bilder der auf dem Mond stehenden Jungfrau geschaffen hat: es ist stets die von der Sonne Christus umkleidete und in seiner Kraft gebärende Jungfrau Maria und Jungfrau Kirche. Wenn Maria den Herrn als »Sonne der Gerechtigkeit« (Ps 18,6) geboren hat, dann ist sie gleichsam die nächtliche Chorführerin der morgendlichen Sonne, dann ist sie die Luna, mit der Sol sich in der Vernichtung seiner nächtlichen Menschwerdung verbunden hat. Somit ist sie auch die Mutter aller Lebendigen. Das frühe Mittelalter hat diesen Gedanken zu Ende gebracht: Wenn Luna »humorum

Anmerkungen

Mater« genannt wird, mütterliches Prinzip alles aus dem Wasser entstehenden Lebens, so sagt der für die Symboltheologie so wichtige Clavis Melitonis, dann ist dies zu deuten auf Maria: Denn sie ist die »Mater gratiarum«.

²⁰⁴ Rahner, Hugo: Symbole der Kirche, S. 155 ff.

²⁰⁵ Brinktrine, Johannes: Die Lehre von den letzten Dingen, Paderborn 1963, S. 76.

²⁰⁶ Rahner, Hugo: Symbole der Kirche, S. 164.

²⁰⁷ In Ägypten versprach die Göttin Isis, die schädlichen Einflüsse der Sterne abzuhalten, durch ihre Güte den Glaubenden aus den Schlingen des Fatums zu erlösen. Im Mondzauber suchte man Luna herabzuziehen, um sich ihrer zu bemächtigen und so ihrer jenseitigen Kraft, ihrer schicksalsentrückten Freiheit teilhaftig zu werden. Man trug kleine Monde aus Gold als dämonenabwehrenden Schmuck, und bei der Verfinsterung der Luna im Neumond suchte man ihr zu Hilfe zu kommen, indem man mit Lärm den Schwarm der sublunaren Dämonen zu vertreiben gedachte, voller Entsetzen darüber, daß selbst diesem das selige Land der ätherischen Ruhe begrenzenden Gestirn solches Leid widerfährt.

²⁰⁸ Forstner, Dorothea OSB: Die Welt der christlichen Symbole, S. 162.

²⁰⁹ Rahner, Hugo: Symbole der Kirche, S. 168.

²¹⁰ Die Benediktinerin Uta von Kirchberg, Äbtissin des Klosters Niedermünster in Regensburg (1002-1025), gab zu Beginn des 11. Jahrhunderts bei den benachbarten Mönchen von St. Emmeram ein kostbares Evangeliar in Auftrag. Dieses Evangeliar gilt als der eigentliche Höhepunkt der Regensburger Buchmalerei. Heute findet sich diese Stiftung der Uta in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München unter der Signatur Cim. 13601.

²¹¹ Am Anfang jeder Bibelinterpretation steht bei den Kirchenvätern die Überzeugung von der Einzigartigkeit der Heiligen Schrift, die sich grundsätzlich von aller säkularen, d. h. bei solcher Sicht der gesamten Literatur der Antike, unterscheidet. Dieser immer wieder ausgesprochene Grundsatz lautet: Während alle profane Literatur nur einen historischen oder Buchstabensinn des Wortes einschließt, enthält das Wort der Heiligen Schrift neben diesem, den es mit der heidnischen Literatur gemein hat, einen höheren, einen geistigen Sinn, einen »sensus spiritualis«. Im Neuen Testament angelegt, durch des Origenes »Peri Archon« und des Augustinus »De doctrina christiana« grundsätzlich formuliert, durch die durch die Exegese der Kirchenväter gestiftete Tradition sanktioniert und gültig, bis Luther sich von der spirituellen Interpretation der Bibel lossagte und damit auch die Tradition verwerfen mußte, hat die Lehre vom »sensus spiritualis« des Bibelwortes das gesamte Mittelalter beherrscht.

²¹² »Allegorie« meint hier dasselbe wie der moderne Begriff der »Typologie«, also den Bedeutungsbezug zwischen Präfiguration und Erfüllung wie zwischen dem Alten und dem Neuen Testament.

²¹³ Vgl. dazu Ohly, Friedrich: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, in: Ders. (Hg.): Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977, S 1-31.

²¹⁴ Die Exegese des Wortes »Mond« ist hier in Übersetzung aus der »Silva Allegoriarum« des Hieronymus Lauretus wiedergegeben, dessen Werk als Schatzhaus eines guten Jahrtausends allegorischer Auslegung des Wortschatzes der Bibel bis heute eine Fundgrube für alle Philologen, die Theologie und die Kunstgeschichte (zuzüglich der Emblemik) ganz Europas ist. Der Artikel beginnt mit einer beschreibenden Definition der buchstäblich-historischen Bedeutung des Wortes. Die folgende Aufschließung seiner spirituellen Bedeutung geschieht, immer mit Belegen, nicht geordnet nach den Richtungen des dreifachen Spiritualsinnes, sondern nach der hierarchischen Rangfolge des Bedeuteten. Bei Gott, den Himmlischen und der Heilsgeschichte beginnend, durchmißt Hieronymus die weite Welt

der Bedeutungen in »bonam partem«, um erst danach das in »malam partem« Bedeutete bis hinab zu den Todsünden und dem Teufel sich anschließen zu lassen. So durchschreitet Hieronymus, von oben nach unten gelesen, die Bedeutungswelt des Wortes vom Himmel bis in die Hölle. (vgl. dazu den Art. »Luna«, in: Ohly, Friedrich (Hg.): Hieronymus Laurentus, *Silva Allegoriarum Totius Sacrae Scripturae*, Barcelona 1570. Fotomechanischer Nachdruck der zehnten Ausgabe Köln 1681, München 1971, S. 641 f.).

²¹⁵ Vgl. dazu Beissel, Stephan SJ: Entstehung der Perikopen des Römischen Meßbuches, Freiburg/Br. 1907 (= Stimmen aus Maria Laach, Ergänzungsheft 96).

²¹⁶ Moser, Dietz-Rüdiger: Lazarus Strohmanus Jülich. Ein christlicher Volksbrauch zur Lehre von der »satisfactio vicaria«, 3., völlig veränderte Auflage, München 2000, S. 40.

²¹⁷ In diesem Werk wird der antiken Auffassung von der Geschichte als einem sich ewig wiederholenden Kreislauf aller Dinge eine grundsätzlich neue Geschichtsphilosophie gegenübergestellt, die den gesamten Komplex der Geschichte als Heilsgeschichte versteht, und zwar als einen einmaligen Ablauf an Geschehnissen von der Welterschöpfung bis zum jüngsten Gericht (vgl. dazu die Graphik des Augustinischen Geschichtsmodells in: Moser, Dietz-Rüdiger: Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der »verkehrten Welt«, Graz / Wien / Köln 1986, S. 3).

²¹⁸ Der Augustiner Martin Luther war entschiedener Gegner dieser Augustinus-Interpretation. Ihm ist der Mensch »simul justus et peccator«, also Sünder und Gerechter zugleich, weswegen er in der Wahl eben nicht frei sein könne. Dem »Zwei-Staaten-Modell« (Weltstaat und Gottesstaat) stellte er die »Zwei-Reiche-Lehre« (Welt und Kirche) gegenüber und vertrat den Standpunkt, daß beide Reiche von Gott kämen und sich der Christ in der Welt ebenso bewähren könne und zu bewähren habe wie im Bereich der Kirche. Die katholische Seite schloß eine gleiche Qualität beider Staaten aus.

²¹ Dieselbe Stelle für den Sonntag Quinquagesima verzeichnen auch die Perikopenliste des Hl. Burchard von Würzburg (starb 754) und diejenigen der Karolinger, die im 8. und 9. Jahrhundert im karolingischen Reich und in Rom gelesen wurden (vgl. dazu Beissel, Stephan SJ: Entstehung der Perikopen des Römischen Meßbuches. Zur Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters, Freiburg/Br. 1907, S. 172 [Stimmen aus Maria Laach, Ergänzungsheft 96]).

²²⁰ Rahner, Hugo: Symbole der Kirche, S. 95.

²²¹ Die Auslegung der Lesung des Priesters Beda ist hier in Übersetzung wiedergegeben nach: Beda Venerabilis, Homilien, Ausgabe Köln 1541.

²²² Vgl. dazu Moser, Dietz-Rüdiger: Verkündigung durch Volksgesang. Studien zur Liedpropaganda und -katechese der Gegenreformation, Berlin 1981, S. 562 ff.

²²³ Außlegung oder Postilla des heiligen vnd Gotzuerstendigen Zmaragdi / eines theuren Abbts aus Sachßen / der geleyt hat (als man zalt D.CCCC.LXX jar) vber die furnempsten Euangelia vnd Episteln des gantzen jars / auß den heyligen alten Marterern vnd lerern der Christlichen kirchen / nämlich / Origene / Hieronymo / Chrysostomo / Ambrosio / Augustino / Cypriano / Cyrillo / Gregorio / Victore / Fulgentio / Cassiodoro / Eucherio / Tychonio / Figulo / Beda / Primasio / vnd anderen / mit klarer kürzte zu nutz Christenlicher Kirchen zusammen getragen / vnd als ein vnpartheyisch buch für diese zeit newlich auß dem Latein verteutschet, Straßburg 1597.

²²⁴ Bougerol, Jacob (Hg.): S. Bonaventurae, Sermones dominicales [...], o.O.1977. / Pfeiffer, Friedrich (Hg.): Berthold von Regensburg, Predigten, Bd. I, Wien 1862. / Voragine, Jacobus de: Sermones de tempore [...], o.O. 1506. / Grieshaber, Franz Karl (Hg.): Deutsche Predigten des XII. Jahrhunderts, Stuttgart 1846. / Warnock, Robert J. (Hg.): Die Predigten des Johannes

Anmerkungen

- Pauli, München 1976. / Haymo Episcopi Halberstattensis: Homilia in Evangelia dominicalia, o.O. 1530. / Royard, Johann, Homiliae in omnes [...], Antwerpen 1546. / Nausea, Friedrich: Evangelia Postillarum et Homiliarum [...], Köln 1549. / Bacherius, Petrus: Homiliae In Evangelia Dominicalia, ad Adventu usque ad Pascha. [...], partim Candavi, partim Bruxellae et Louanij, partim Antwerpiae 1576. / Granatensis, Ludovicus: Homiletische Predigten auf das ganze Kirchenjahr. Aus dem Lateinischen des Ludwig von Granada O.P., Bd. 1, Landshut / Wien / Breslau 1834. / Eisengrein, Martin: Postill oder Christlicher wahre Evangelischer Predigen und Außlegung [...], Mainz 1596. / Wagner, Bartholomäus: Homiliarum Centuria de Tempore et Sanctis Postill [...], Freiburg/Br. 1613. / Faber, Matthias SJ: Concionum Sylva nova in Dominicas et Festa Totius Anni [...], Köln 1654. / Bignami, Innocentio: Dominicale Annuale et Theatrum Pietatis [...], Pars II, Moguntinae 1668. / Ertl, Ignatius: Sonn- und Feyer-Tägliche Tolle Lege [...], Nürnberg 1708. / Laselve, Zacharia: Annus Apostolicus [...], Coloniae Agrippinae, Anno MDCCXXIX.
- ²²⁵ Moser, Dietz-Rüdiger: Fest, Volk und Literatur im barocken Wien, in: Literatur in Bayern. Vierteljahresschrift für Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft, Nr.17, hg. vom Institut für Bayerische Literaturgeschichte der Universität München, S. 23-34, S. 31.
- ²²⁶ Ders.: Maskeraden auf Schlitten. Studentische Faschings-Schlittenfahrten im Zeitalter der Aufklärung, München 1988, S. 11.
- ²²⁷ Ders.: »Hanß Sachs, Schulmeister zu Narrnhausen, die Comoedi von Doctor Faust exhibierend.« Aspekte einer süddeutschen Faust-Tradition, in: Moser, Dietz-Rüdiger (Hg.): Literatur in Bayern, Vierteljahresschrift für Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft, Nr. 10, Pfaffenhofen/Ilm, S.9.
- ²²⁸ Vgl. dazu Schwedt, Herbert und Elke: Malerei auf Narrenkleidern. Die Häs- und Hanselmaler in Südwestdeutschland, Stuttgart 1975, S. 44 ff.
- ²²⁹ Benz, Richard (Hg.): Romantik. Aus Schriften, Briefen, Tagebüchern. Ein Lesebuch, München 1955, S. 219 f.
- ²³⁰ Conrady, Karl Otto (Hg.): Das große deutsche Gedichtbuch, Frankfurt/Main 1987, S. 846.
- ²³¹ Herwig, Johann Justus (Hg.): Aristophanes. Die Wolken. Eine Komödie aus dem Griechischen, mit einer Zugabe von aristophanischen Briefen begleitet, Bamberg / Würzburg 1772, S. 98 f.
- ²³² Sachs, Maryam: Der Mond, München 1998, S. 161.
- ²³³ Rahner, Hugo: Symbole der Kirche, S. 166.
- ²³⁴ Färber, Hans / Schöne, Wilhelm (Hg.): Horaz. Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch, Teil II: Sermones et Epistulae, München 1982, S. 55.
- ²³⁵ Rahner, Hugo: Symbole der Kirche, S. 166.
- ²³⁶ Ib., S. 169.
- ²³⁷ Brueton, Diana: Der Mond, S. 87 ff.
- ²³⁸ Günther, Frank (Hg.): William Shakespeare. Ein Sommernachtstraum. Zweisprachige Ausgabe, neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther, München 1955, S. 43.
- ²³⁹ Brueton, Diana: Der Mond, S. 93.
- ²⁴⁰ Der Name »Wyrð« drückt eine der wichtigsten Vorstellungen aus, die sich um den Mond ranken: Er beinhaltet die enge Verbindung von Mond und Schicksal. Die germanischen Sprachen besitzen verschiedene Ausdrücke für »Schicksal«: as. »metod«, ae. »meotod« (zum Verb »metan – messen«, also »die zu messende, schicksalsbestimmende Macht«), as. »wurd«, ahd. »wurt«, ae. »wyrð«, an. »urðr« (ursprünglich »das Werden«, später »das Verhängnis«), davon abgeleitet as. »wurdi-giscapu« (»das vom Schicksal Bestimmte«),

ferner »skop«(»unpersönliches Schicksal«, das »Geschaffene«), »ørlog«, ahd. »urlag« (»das Auferlegte«). Hinter diesem Begriff zur Bezeichnung des Schicksals kann jeden Augenblick der Urheber auftauchen; überall, wo das Schicksal als Person auftritt, hat es wie bei verschiedenen anderen indogermanischen Völkern weibliche Gestalt. Der Grund für diese Vorstellung des Weiblichen im Schicksalsglauben ist darin zu suchen, daß der Frau traditionell eine engere Beziehung zu Geburt und werdendem Leben, zu Zauber und Weissagung zugesprochen wird.

»Wurd« als höchste Schicksalsmacht ist den meisten germanischen Stämmen bekannt und dient auch zur Bezeichnung des abstrakten Schicksals. Der Begriff »Wurd« hat als »Wyrð« im Altenglischen weitergelebt und wird in den Glossen zur Übersetzung von »Parcae« verwendet. Die Annäherung des ae. »wyrð«, das auch noch nach der Bekehrung der Angelsachsen fortlebte, an die Vorstellung von den römischen Parzen geschah erst in den Dichtungen des 8. und 9. Jahrhunderts. Im Mittelenglischen ist die Wyrð unter der Einwirkung des englischen »wierð« (»Wiederwärtigkeit«) zu »werð« (mittelschottisch »weird«) verändert und ihre Gestalt in die Nähe der Hexen gerückt worden (Brednich, Rolf Wilhelm: Volkserzählungen und Volksglaube von den Schicksalsfrauen, Helsinki 1964, S. 206 f. [= FFC 193]).

²⁴¹ Herrmann-Lisi, Christiane: Mondmacht, S. 96.

²⁴² *Ib.*, S. 99.

²⁴³ *Ib.*, S. 109 f.

²⁴⁴ Telle, Joachim (Hg.): Rosarium philosophorum. Ein alchemistisches Florilegium des Spätmittelalters, Faksimile der illustrierten Erstausgabe Frankfurt 1550, erläutert von Joachim Telle, aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt von Lutz Claren, Weinheim 1980.

²⁴⁵ Brueton, Diana: Der Mond, S. 112

²⁴⁶ *Ib.*, S. 114.

²⁴⁷ Vgl. Wüst, Ernst: Mondgottheit, in: Kroll, Wilhelm (Hg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 31. Halbband, Stuttgart 1933, Sp. 107-113.

²⁴⁸ Gundel, W.: Mond, in: Kroll, Wilhelm (Hg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 31. Halbband, Stuttgart 1933, Sp. 104.

²⁴⁹ *Ib.*, Sp. 105.

²⁵⁰ Brueton, Diana: Der Mond, S. 149 ff.

²⁵¹ Wolf, Werner: Der Mond im deutschen Volksglauben, Bühl 1929, S. 39.

²⁵² *Ib.*, S. 37 ff.

²⁵³ Sachs, Maryam: Der Mond, München 1998, S. 173.

²⁵⁴ *Ib.*, S. 177.

²⁵⁵ Conrady, Karl Otto (Hg.): Das große deutsche Gedichtbuch, Frankfurt/Main, 1987, S. 263.

²⁵⁶ HdA, Sp.505.

²⁵⁷ Brueton, Diana: Der Mond, S. 118.

²⁵⁸ Sachs, Maryam: Der Mond, München 1998, S. 177.

²⁵⁹ *Ib.*, S. 177.

²⁶⁰ Wolf, Werner: Der Mond im deutschen Volksglauben, Bühl 1929, S. 39.

²⁶¹ HdA, Sp. 507 f.

²⁶² Klopstock, Friedrich Gottlieb: Die frühen Gräber, in: Conrady, Karl Otto (Hg.): Das große deutsche Gedichtbuch, Frankfurt/Main 1987, S. 185.

²⁶³ HdA, Sp. 308.

²⁶⁴ Sachs, Maryam: Der Mond, München 1998, S. 177.

²⁶⁵ *Ib.*, S. 165.

Anmerkungen

- ²⁶⁶ *Ib.*, S. 169 f.
- ²⁶⁷ *Ib.*, S. 177.
- ²⁶⁸ Brueton, Diana: Der Mond, S. 122.
- ²⁶⁹ Castles, Eduard (Hg.): Nikolaus Lenau. Gedichte, Ausgabe letzter Hand, erster und zweiter Band, siebente, durchgesehene und vermehrte Auflage, Stuttgart / Tübingen 1844, S. 515 f.
- ²⁷⁰ Gutkas, Karl: Österreich und Europa zur Zeit Joseph Haydns, in: Joseph Haydn und seine Zeit. Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, Bd. II, hg. vom Institut für österreichische Kulturgeschichte, Eisenstadt 1972, S. 16.
- ²⁷¹ Mraz, Gottfried: Barocke Frömmigkeit im aufgeklärten Staat, in: *Ib.*, S. 98.
- ²⁷² Bauer, Roger: Die Welt als Reich Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen Lebensform, Wien 1974, S. 19.
- ²⁷³ In einem Werk, das bei seinem Erscheinen großes Aufsehen erregte, hat Herbert Cysarz dem »Bildbarock« des Südens den »Wortbarock« des Nordens gegenübergestellt, das heißt die großen Leistungen auf dem Gebiet der Architektur, der Malerei, der Bildhauerei in Österreich und Bayern dem vor allem literarischen Schaffen im protestantischen Norden. Von letzterem wird behauptet, es beruhe auf einer individualistischen Weltanschauung und drehe sich im wesentlichen um das Problem, wie das auf sich allein gestellte Ich den Weg des Heils finden kann: eine Art Vorwegnahme des faustischen Drängens und Handelns und ein Widerhall von Luthers Ringen um das Heil seien darin abgebildet. Dagegen sei das Theater des Südens seinem Wesen nach Sinnenkunst, ein Zusammenspiel von anschaulichen Bildern. Auf diesem Theater offenbare sich eine objektive Ordnung, in die sich der unglückliche Mensch einfügen und somit Trost finden könne: Dem katholischen Helden stehe die Versöhnung mit der geliebten Erde offen. Demnach seien aus dem Kampf zwischen dem Geist Luthers und dem des heiligen Ignatius von Loyola in deutschen Landen zwei Barockliteraturen entstanden (Cysarz, Herbert: Deutsche Barockdichtung, Leipzig 1924).
- ²⁷⁴ Bauer, Roger: Die Welt als Reich Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen Lebensform, Wien 1974, S. 25.
- ²⁷⁵ Moser, Dietz-Rüdiger / Sammer, Marianne: Haydns »Jahreszeiten« als geistliches Werk, in: Dies., (Hg.), Literatur in Bayern, Vierteljahresschrift für Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft, Nr. 58, München 1999, S. 45.
- ²⁷⁶ *Ib.*, S. 45.
- ²⁷⁷ Vgl. dazu Stommer, Roswitha: Wiener literarische Salons zur Zeit Joseph Haydns, in: Zeman, Herbert (Hg.): Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit, Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, VI. Band, Eisenstadt 1976, S. 98 ff.
- ²⁷⁸ Moser, Dietz-Rüdiger / Sammer, Marianne: Haydns »Jahreszeiten« als geistliches Werk, in: Dies., (Hg.), Literatur in Bayern, Vierteljahresschrift für Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft, Nr. 58, München 1999, S. 39.
- ²⁷⁹ Vgl. dazu Hayn, Hugo / Gotendorf, Alfred: Floh-Literatur (de pulicibus) des In- und Auslandes vom XVI. Jahrhundert bis zur Neuzeit, o. O. 1913.
- ²⁸⁰ Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, Bd. I, Stuttgart 1971, S. 4.
- ²⁸¹ *Ib.*, S. 26.
- ²⁸² Boxberger, Robert (Hg.): Immermanns Werke, Bd. 9: Die Papierfenster eines Eremiten, Berlin 1883, S. 87.
- ²⁸³ Alewyn, Richard u.a.: Aus der Welt des Barock, Stuttgart 1957, S. 4.
- ²⁸⁴ *Ib.*, S. 4 f.

- ²⁸⁵ Die alte Wendung vom »lumen naturale« und »lumen fidei« oder »gratiae« kennt schon die Scholastik. Thomas von Aquin sagte: »Die Geschenke der Gnade fügen sich auf solche Weise zur Natur, daß sie diese nicht aufheben, sondern eher vollenden. Darum auch löscht das Licht des Glaubens (lumen fidei), das gnadenhaft in uns einströmt, das Licht der natürlichen Erkenntnis (lumen naturalis cognitionis) nicht aus, das unsere natürliche Mitgift ist«, und weiter: »Die Gnade zerstört nicht die Natur, sondern setzt sie voraus und vollendet sie« (ib., S. 9). Am Ende des Mittelalters wurden die großen scholastischen Handschriften nicht mehr gelesen. Luther hatte eine Theologie des Kreuzes auf den Weg gebracht. Des Menschen Beziehung zu Gott besteht hier durch Christi Erlösungstat und den »sola fide«-Grundsatz. Für Paracelsus wurde die Natur aber ein unermeßliches Feld religiöser Erkenntnis, und das »lumen naturale« gewann für ihn zunehmend an Bedeutung.
- ²⁸⁶ Ib., S. 5.
- ²⁸⁷ Vgl. dazu Peuckert, Will-Erich: *Gabalia. Ein Versuch zur Geschichte der magia naturalis im 16. bis 18. Jahrhundert*, Pansophie, zweiter Teil, Berlin 1967, S. 28 ff.
- ²⁸⁸ Brinktrine, Johannes: *Die Lehre von der Schöpfung*, Paderborn 1956, S. 50.
- ²⁸⁹ Ib., S. 51.
- ²⁹⁰ Ib., S. 53.
- ²⁹¹ Stern, Martin: *Haydns »Schöpfung«. Geist und Herkunft des van Swietenschen Librettos. Ein Beitrag zum Thema »Säkularisation« im Zeitalter der Aufklärung*, München 1966, S. 191.
- ²⁹² Ib., S. 124.
- ²⁹³ Moser, Dietz-Rüdiger / Sammer, Marianne: *Haydns »Jahreszeiten« als geistliches Werk*, in: Dies. (Hg.), *Literatur in Bayern, Vierteljahresschrift für Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft*, Nr. 58, München 1999, S. 46.
- ²⁹⁴ Jacob, Heinrich Eduard: *Joseph Haydn. Seine Kunst, seine Zeit, sein Ruhm*, Hamburg 1954, S. 228 f.
- ²⁹⁵ Vgl. dazu Hörwarthner, Maria: *Joseph Haydns Bibliothek – Versuch einer literarhistorischen Rekonstruktion*, in: Zeman, Herbert (Hg.): *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit, Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte*, VI. Band, Eisenstadt 1976, S. 157 ff.
- ²⁹⁶ Zeman, Herbert: *Joseph Haydns Begegnungen mit der Literatur seiner Zeit*, in: Ders. (Hg.), *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit. Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte*, Bd. VI, Eisenstadt 1976, S. 18.
- ²⁹⁷ Zeman, Herbert: *Das Textbuch Gottfried van Swietens zu Joseph Haydns »Die Schöpfung«*, in: Ders. (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte*, VII. bis IX. Band, Graz 1977-1979, S. 406 f.
- ²⁹⁸ Jacob, Heinrich Eduard: *Joseph Haydn. Seine Kunst, seine Zeit, sein Ruhm*, Hamburg 1954, S. 168.
- ²⁹⁹ Ib., S. 169.
- ³⁰⁰ Ib., S. 169.
- ³⁰¹ Ib., S. 171.
- ³⁰² Wangermann, Ernst: *Aufklärung und staatsbürgerliche Erziehung. Gottfried von Swieten als Reformator des österreichischen Unterrichtswesens 1781-1791*, München 1978, S. 9.
- ³⁰³ Ib., S. 12.
- ³⁰⁴ Ib., S. 13.
- ³⁰⁵ Haydn, Joseph / Swieten, Gottfried van: *»Schöpfung«*. Reclams Universal-Bibliothek, No. 30, S. 25 f.
- ³⁰⁶ Wangermann, Ernst: *Aufklärung und staatsbürgerliche Erziehung. Gottfried von Swieten*

Anmerkungen

als Reformator des österreichischen Unterrichtswesens 1781-1791, München 1978, S. 14.
³⁰⁷ *Ib.*, S. 15.

³⁰⁸ In Bezug auf den theologischen Studienplan stellte sich heraus, daß Josephs Forderung eines sechsjährigen Studiums auf Dauer praktisch nicht durchzusetzen war. Es meldeten sich wesentlich weniger theologische Kandidaten als in den Jahren davor. Man befürchtete gar einen Mangel an Seelsorgern, obwohl die neue Pfarr-Regulierung die Zahl der zu besetzenden Seelsorgestellen beträchtlich vermehrt hatte. So wurde schon 1785 das theologische Studium von sechs auf fünf und 1788 schließlich auf vier Jahre herabgesetzt, wobei man jedes Mal die theologischen Gegenstände der ersten Jahre reduzierte, die praktischen des letzten Jahres aber unbeschnitten beließ.

³⁰⁹ Wangermann, Ernst: *Aufklärung und staatsbürgerliche Erziehung*. Gottfried van Swieten als Reformator des österreichischen Unterrichtswesens 1781-1791, München 1978, S. 40 f.

³¹⁰ Stommer, Roswitha, *Die Rezeption der englischen Literatur im Lebensumkreis und zur Zeit Joseph Haydns*, in: Zeman, Herbert (Hg.), *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit*, Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, VI. Band, Eisenstadt 1976, S. 125.

³¹¹ *Ib.*, S. 126 ff.

³¹² *Ib.*, S. 130.

³¹³ Hörwarthner, Maria, *Joseph Haydns Bibliothek – Versuch einer literarhistorischen Rekonstruktion*, in: Zeman, Herbert (Hg.), *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit*, Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, VI. Band, Eisenstadt 1976, S. 180.

³¹⁴ Stern, Martin: *Haydns »Schöpfung«*. Geist und Herkunft des van Swietenschen Librettos. Ein Beitrag zum Thema »Säkularisation« im Zeitalter der Aufklärung, München 1966, S. 135.

³¹⁵ Bei Milton beginnt der rebellische Erzengel seinen Aufstand, weil Gott ihn zur Huldigung vor Christus zwingen will. Daraufhin wird er in einer großen Himmelschlacht geschlagen und in die Tiefe unterhalb des Chaos verbannt. Aus diesem metaphysischen Konflikt macht van Swieten ein Naturereignis, indem er den Sturz Satans mit der Erschaffung des Lichtes verquickt. Weil es das Element des »heiligen Strahles« ist, das die Mächte des Dunkels verbannt, verlieren diese gleichsam auf ewig in dessen Gegenwart ihre Kraft; es scheint undenkbar, daß auf dem lichtbeherrschten Teil der Welt je wieder das Böse herrschen, daß in der nun gestifteten Ordnung nochmals ein Angriff des Chaos stattfinden könnte. So gibt der entliehene Engelsturz dem Text schon am Anfang seinen völlig von Milton losgelösten, von strahlendem Optimismus gezeichneten Charakter. Van Swieten bedient sich eines für die Aufklärung zentralen Motivs, in dessen Glauben das »FIAT LUX« einen unumstößlichen Akt göttlicher Vernunft und zugleich den Sieg über die Finsternis des abergläubischen Mittelalters einen ebenso definitiven historischen Schritt der Menschheit bedeutet. Daß nunmehr auch die Nacht nie mehr lichtlos ist, mag in diesem Sinne sowohl als ewiges Zeichen der Allgegenwärtigkeit Gottes und seiner Gabe der göttlichen Vernunft wie auch als rettendes und führendes »Licht der Erkenntnis« aus finsterner Nacht, gleichsam ein ewiger Schimmer der Hoffnung und des Glaubens, gedeutet werden. Van Swieten konnte, ja mußte offensichtlich auf die Gestalt jenes vierten Erzengels, Michael, verzichten, der als Bekämpfer des Teufels und des Höllendrachens im Neuen Testament auftritt und folgerichtig als Beschützer der Kirche gilt: Um solche spirituelle Spezifizierung war es dem Textbuchautor nicht gelegen; seine Geistigkeit ist eine andere: Licht und Ordnung stehen am Anfang des Weltentwurfs; sie lösen das Chaos, die Verwirrung, die Dunkelheit ab. Beide sind Quellpunkte einer sich sowohl im ersten als auch im zweiten Teil des Oratoriums vollziehenden steten Steigerung: Licht und Ordnung erleben ihre äußere, sphärische voll-

kommene Erscheinung mit der strahlenden Harmonie von Sonne, Mond und Sternen am Ende des ersten Teils; ihre vollkommenste irdische Ausprägung erreichen sie am Ende des zweiten Teiles in dem lichtesten, harmonischsten Geschöpf, dem Menschen.

³¹⁶ Stern, Martin: Haydns »Schöpfung«. Geist und Herkunft des van Swietenschen Librettos. Ein Beitrag zum Thema »Säkularisation« im Zeitalter der Aufklärung, München 1966, S. 139 f.

³¹⁷ Moser, Dietz-Rüdiger / Sammer, Marianne: Haydns »Jahreszeiten« als geistliches Werk, in: Dies. (Hgg.): Literatur in Bayern, Vierteljahresschrift für Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft, Nr. 58, München 1988, S. 43.

³¹⁸ Ib., S. 43.

³¹⁹ Stern, Martin: Haydns »Schöpfung«. Geist und Herkunft des van Swietenschen Librettos. Ein Beitrag zum Thema »Säkularisation« im Zeitalter der Aufklärung, München 1966, S. 129.

³²⁰ Ib., S. 131.

³²¹ Moser, Dietz-Rüdiger / Sammer, Marianne: Haydns »Jahreszeiten« als geistliches Werk, in: Dies. (Hgg.): Literatur in Bayern, Vierteljahresschrift für Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft, Nr. 58, München 1999, S. 46.

³²² Zeman, Herbert: Das Textbuch Gottfried van Swietens zu Joseph Haydns »Die Schöpfung«, in: Ders. (Hg.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830), Graz 1979, S. 413.

³²³ Ib., S. 414.

³²⁴ Zeman, Herbert: Die österreichische Lyrik der Haydn-Zeit, in: Joseph Haydn und seine Zeit. Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, Bd. II, hg. vom Institut für österreichische Literaturgeschichte, Eisenstadt 1972, S. 121.

³²⁵ Ib., S. 123.

³²⁶ Ib., S. 125. Die starke Zweckgebundenheit des Ausbildungswesens war auf allen Stufen offenkundig: Während die Volks- oder Trivialschulen vor allem nützliche Bürger heranbilden sollten, oblag es dem Gymnasium, an dem Angehörige verschiedener Orden lehrten, durchdrungen vom Geist des aufgeklärten Katholizismus, fast ausschließlich, den Staat mit Beamten zu versorgen. Die Ausrichtung des Unterrichts blieb seit Joseph II. unverändert und hat in hohem Maße dazu beigetragen, das zu verbreiten und volkstümlich zu machen, was man die österreichische Ideologie und die ihr zugehörige Geisteshaltung nennt: Empirismus, Pragmatismus, Utilitarismus und ein vor allem aufs praktische Handeln gerichteter Moralismus, die die Stützen des aufgeklärten Staates bildeten.

³²⁷ Zeman, Herbert: Joseph Haydns Begegnungen mit der Literatur seiner Zeit – zur Einleitung, in: Ders. (Hg.): Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit. Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, Bd. VI, Eisenstadt 1976, S. 9.

³²⁸ Wie tief Haydns Verständnis für die von ihm bearbeiteten italienischen Texte geht, ist unbezweifelt (vgl. dazu Wirth, Helmut: Joseph Haydn als Dramatiker. Sein Bühnenschaffen als Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper, Phil. Diss., Kiel 1937). Haydns Ausbildung in der italienischen Sprache mag wohl gleichzeitig mit seiner musikalischen Formung erfolgt sein. Dieselben sprachlichen Verpflichtungen ergaben sich nicht selten durch die adligen Beziehungen, die sich in den italienischen Raum hineinspannten, seien sie nun diplomatischer oder auch familiärer Natur gewesen. Manche Theateraufführungen berücksichtigen solche Verbindungen und huldigen den italienischen Mitgliedern des Hauses Esterházy. Die Verpflichtung zum italienischen Sprachgebrauch entsteht aber auch im Hinblick auf die von Italienern besetzte Bühne durch Musiker, Sänger, Ausstatter. Haydn scheint seine Kenntnisse darüber hinaus auch literarisch gepflegt zu haben. In seinem Büchernachlaß finden sich neben einem Exemplar von Tassos »Gerusalemme liberata« eine zehnbändige

Anmerkungen

Metastasio-Ausgabe (1755-1769) sowie die in 13 Bänden erschienene »Commedie« Goldonis. Der Ausgabe »Le Commedie del Signor Avvocato Carlo Goldoni. 13 Tom. Bologna 1762, 1754-1763« entnahm er wahrscheinlich die Texte für die Opern »Lo Speciale« (1769), »Le pescatrici« (1770) und »Il mondo della luna« (1777); Hörwarthner, Maria: Joseph Haydns Bibliothek – Versuch einer literarhistorischen Rekonstruktion, in: Zeman, Herbert (Hg.): Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit. Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, Bd. VI, Eisenstadt 1976, S. 175.

³²⁹ Einen anschaulichen Zugang zu den italienischen Opernverhältnissen, in die ihrer Mißstände halber zuerst Zeno und nachher Metastasio umgestaltend eingriffen, gibt jene blendende, 1721 anonym erschienene Satire »Teatro alla moda« des venezianischen Komponisten Benedetto Marcello (1686-1739), die den Untertitel trägt: »Sichere und leichte Methode, italienische Opern nach modernem Gebrauch gut zu verfertigen und aufzuführen, worin nützliche und notwendige Anweisungen gegeben werden für Textdichter, Komponisten, für Sänger jeglichen Geschlechts, männlich oder weiblich, für Theaterdirektoren, Instrumentisten, Theatermaschinisten und –maler, für komische Rollen, Schneider, Pagen, Souffleure, Kopisten, Gönner und Mütter von Gesangskünstlerinnen und andere zum Theater gehörige Personen«. Es ist tatsächlich, wie der Verfasser im Geleitwort feststellt, ein »Wespennest«, in das er sticht, aber ein »notwendig aufzustörendes«. Er persifliert die Textdichter und deren unzureichende literarische wie dramaturgische Kenntnisse, zeigt die völlige Abhängigkeit des Librettisten von den szenischen Wünschen und Gegebenheiten, offenbart, wie der Theaterdirektor, der meistens weder etwas von Musik noch von Dicht- oder Malkunst verstünde, diese einfordert, prangert die unerhört opulente Ausstattung des Finales an, das aus dem Bemühen, die dekorative Gestaltung so wirkungsvoll wie möglich in Erscheinung treten zu lassen, vielerorten zu Übertreibungen und zu wenig sinnvollen Summierungen im Grund unzusammenhängender Elemente geführt hat, demaskiert den übermäßig großen Einfluß der Primadonnen und Kastraten, die als Diven der Opern sowohl ihre Ansprüche an den Librettisten stellen wie auch dem üblich gewordenen Widerspruch von Kostüm und Sozialposition der Rolle frönen; er spricht unverblümt über die oftmals schlechte Zusammenarbeit zwischen Komponist und Librettist, stellt die miserable Arbeit der Maschinenmeister und Theatermaler bloß, und auch all die anderen Randgestalten des Opernlebens ziehen samt ihren Untugenden an uns vorbei. Die Notenschreiber und deren miserable Kopierarbeit, die Theateradvokaten, die Gönner und Mäzene, die Kassierer, sogar die Mütter der Primadonnen, die hinter den Kulissen ihre Töchter in der unmöglichsten Weise betreuen, vergißt er nicht (Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas, V. Band: Von der Aufklärung zur Romantik (2. Teil), zweite, verbesserte und ergänzte Auflage, Salzburg 1976, S. 399 ff.).

³³⁰ Kanduth, Erika: Die italienischen Libretti der Opern Joseph Haydns, in: Zeman, Herbert (Hg.): Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit. Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, Bd. VI, Eisenstadt 1976, S. 63.

³³¹ *Ib.*, S. 63.

³³² Das im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert zwischen je zwei Akten eines Melodrams aufgeführte »komische Intermezzo« entwickelte sich aus den volkstümlichen Formen der »frottole« und der »villanelle«. Die Intermezzi spielten damals auf dem italienischen Theater eine so bedeutsame Rolle, daß sich sogar eine eigene Gruppe von Darstellern für sie herausbildete: die »Intermezzisten«. Ursprünglich handelte es sich um kleine, komische Gesangszwischenspiele, die zunächst nur aus zwei Personen bestanden. Erst als Scarlatti für eine größere Beweglichkeit des musikalischen Ausdrucks gesorgt hatte, wurden auch

für die Intermezzi differenziertere Formen obligat.

- ³³³ Kanduth, Erika: Die italienischen Libretti der Opern Joseph Haydns, in: Zeman, Herbert (Hg.): Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit, Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, Bd. VI, Eisenstadt 1976, S. 63.
- ³³⁴ Scheible, Hartmut: Carlo Goldoni, Hamburg 1993, S. 55.
- ³³⁵ Goldonis Komödien spiegeln in der Regel besonders die Konflikte des Bürgertums wider, können ihre Problematik aber auch aus dem Kontrast (reicher, tatkräftiger) Bürger und (verarmter, müßiger) Adel beziehen. Beliebte Themen Goldonis sind: Familienstreitigkeiten, verbunden mit der Tyrannei des Familienoberhauptes, Eheprobleme, Erziehungsfragen, Geiz und Krämertum im Kaufmannsstand. Immer wieder thematisiert er die Imitation adliger Lebensform durch Bürgerliche, die sich auf diese Weise in den Ruin treiben, nur um den Luxus einer »villegiatura«, die man im Herbst einlegte, mit viel Aufwand genießen zu können. Kritik am Aufrechterhalten eines Status, dem die gegebenen ökonomischen Mittel nicht entsprachen, trifft in Goldonis Komödien auch die verarmten Adligen, die nach dem Stadtteil, in dem sie lebten, »Barnaboti« genannt wurden. Sozialkritik bei Goldoni bezieht sich, neben einer Kritik an Bürgertum und niederem Adel, auch auf das einfache Volk. Die Drastik der Darstellung von Sozialproblemen muß, zumal wenn die Zuschauer selbst den betreffenden Schichten angehörten, als revolutionär empfunden worden sein. Doch nicht alle gesellschaftlichen Gruppen waren in Venedig einer Darstellung auf der Bühne zugänglich. Das Patriziat und die Geistlichen durften, nach den Bestimmungen der streng durchgeführten Theaterzensur, nicht als Komödienfiguren erscheinen. In diesem Punkt richtete sich auch Goldoni nach den gesetzlichen Vorschriften. Bedeutsam wird die Abschaffung der Ständeklausel in Tragödie und Komödie erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; in Lessings »Miß Sara Sampson« tritt zum erstenmal eine tragische Figur, die nicht zum Hochadel gehört, auf die Bühne. Die sogenannten »Menschen mittlerer Kondition«, das heißt meist Bürger, werden, ihrem wachsenden gesellschaftlichen Gewicht entsprechend, zum Gegenstand der rührenden Lustspiele und bürgerlichen Trauerspiele.
- ³³⁶ Riha, Karl: Commedia Dell'Arte. Mit den Figuren Maurice Sands, Frankfurt/Main 1980, S. 67.
- ³³⁷ Vgl. Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, Stuttgart 1965, S. 168-180.
- ³³⁸ Auch Gottsched verlangte die belehrende Komponente. An der groben Komik, zum Beispiel den Zoten, dem Mangel an seriösem Inhalt und am improvisierten Stil der Commedia dell'arte nahm er großen Anstoß und postulierte ein Moralprinzip: Aus der Handlung der Komödie müsse eine Lehre fließen; ihr Anliegen sollte die satirische Darstellung abzulehrender Typen (»Lastertypen«) sein. Das Lachen über abnormes Verhalten geriet somit zur sozialen Sanktion.
- ³³⁹ Maurer, Arnold E.: Carlo Goldoni. Seine Komödien und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts, Bonn 1982, S. 21.
- ³⁴⁰ Pokorny, Jaroslav: Goldoni und das venezianische Theater, Berlin 1968, S. 48.
- ³⁴¹ Kanduth, Erika: Die italienischen Libretti der Opern Joseph Haydns, in: Zeman, Herbert (Hg.): Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit, Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, VI. Bd., Eisenstadt 1976, S. 86.
- ³⁴² Tank, Ulrich: Joseph Haydns italienische Opern. Bemerkungen zu Publikum und Resonanz, in: Winkler, Gerhard J. (Hg.): Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit. Bericht über das internationale Symposium im Rahmen der »Haydn-Tage Winter 1988«, Eisenstadt, 8.-10. Dezember 1988, Eisenstadt 1992, S. 32 (= Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland Band 90).

Anmerkungen

- ³⁴³ Uhland, Ludwig: Der Romantiker und der Rezensent, in: Uhland, Ludwig: Gedichte, Ausgabe letzter Hand, Digitale Bibliothek, Bd. 1: Deutsche Literatur, S. 221 (vgl. Uhland-Werke Bd. 1, S. 106 ff.).
- ³⁴⁴ Schellings Philosophie ist eine Entwicklungslehre. In der organischen Natur sah er eine höhere Potenz der anorganischen verwirklicht. Er glaubte alle Organisationen als sukzessiv, als allmähliche Entwicklung ein und derselben ursprünglichen Organisation darstellen zu können. Die Entwicklung geschehe in der Form eines großen, ewigen Kampfes zwischen zwei Grundgewalten, die auf unzähligen Stufen in unzähligen Verwandlungen erscheine: Der Kampf sei die Geschichte der Natur und des Lebens. Da die Natur das trügste Tier sei, das die Dualität, die die Ursache des Lebens sei, hasse, versuche sie, das Individuum in ihren Schoß zurückzuziehen. Die Natur dränge beständig auf den Organismus ein, aber im ständigen Ankämpfen gegen die Natur bilde der Organismus seine Glieder zu immer tüchtigeren Waffen aus; so würden sich die Bildungen im Kampf ums Dasein immer mehr vervielfältigen. Kampf und Bewegung seien demnach das Wesen des Lebens, Sehnsucht nach Ruhe bedeute Sehnsucht nach dem Tode.
- ³⁴⁵ Die Physik war durch die Ergründung der Lehre von der Schwerkraft zu neuer Deutung des Entstehens des Sonnensystems gelangt. Kant bereitete diesen Weg schon 1755 vor. Um 1790 setzte sich eine Bewegung durch, die in Deutschland schon früher begonnen hatte. Die mechanische Naturanschauung mit ihrer quantitativen Atomistik und mit der Lehre von der Fernwirkung wurde von einer organischen abgelöst. Als letzter großer Vertreter der mechanischen Naturauffassung schuf Karl von Linné eine Ordnung von Tier- und Pflanzenreich, die sich um den Gesamtorganismus von Tier und Pflanze nicht kümmerte, sondern sich nur an ihre nächsten und auffallendsten Eigenschaften hielt. Albrecht von Haller suchte gleichzeitig, schon im Gegensatz zu Linné, eine sogenannte »natürliche Systematik« zu begründen. Erst der ältere de Candolle führte auf dem Gebiet der Botanik, Cuvier auf dem der Fauna die Absichten Hallers durch. Haller gelangte auch schon zu neuer Deutung des Organismus dank den Entdeckungen, die sich ihm auf dem Feld der Physiologie des Menschen ergaben. Noch über Haller hinaus ging der Vitalismus. Er erkannte im Menschen, im Tier und in der Pflanze nicht nur, was längst angenommen war, dasselbe Wesen organischen Lebens, er begründete auch diese Annahme auf die jüngsten Ergebnisse der Naturwissenschaft. Aus dem Vitalismus ist nicht nur Samuel Hahnemanns Homöopathie hervorgegangen, auch Mesmers Lehre vom animalischen Magnetismus. In der Pflanzenphysiologie ergab sich dank Malpighi, Lavoisier, Saussure Zuverlässigeres.
- ³⁴⁶ Mandelkow, Karl Robert: Kunst- und Literaturtheorie der Klassik und Romantik, in: Ders.: u.a., Europäische Romantik I, Wiesbaden 1982, S. 57.
- ³⁴⁷ Ib., S. 66.
- ³⁴⁸ Heselhaus, Clemens: Die romantische Gruppe in Deutschland, in: Behler, Ernst, u.a.: Die europäische Romantik, Frankfurt/Main 1972, S.58.
- ³⁴⁹ Ib., S. 73.
- ³⁵⁰ Ib., S. 78.
- ³⁵¹ Behler, Ernst: Zum Begriff der europäischen Romantik, in: Behler, Ernst, u.a.: Die europäische Romantik, Frankfurt/Main 1972, S. 12 f.
- ³⁵² Ib., S. 13.
- ³⁵³ Ib., S. 13.
- ³⁵⁴ Ib., S. 25.
- ³⁵⁵ Huch, Ricarda: Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall, Tübingen 1964, S. 325.
- ³⁵⁶ Aus dem Glauben an Seelen und Geistern in der Umwelt der Menschen entwickelte der

Kulturanthropologe Sir Edward Burnett Tylor (1832-1917) die Theorie über den Ursprung von Religion, die später von Wilhelm Wundt psychologisch untermauert wurde. Von der traditionellen abendländischen Seelenvorstellung ausgehend vertrat Tylor die These, der »primitive Mensch« habe sich nicht nur Menschen, sondern auch Tiere, Pflanzen und Gegenstände mit Seelen begabt vorgestellt. Im Laufe der Entwicklung habe man sich diese Seelen zunehmend selbständiger gedacht: Dies sei der Ursprung der Vorstellung von Geistern, Dämonen, schließlich auch von Göttern und damit von Religion insgesamt. Diese Theorie, die die Diskussion über den Ursprung von Religion im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wesentlich bestimmte, wurde durch R. R. Marets These des Präanimismus oder Animatismus erweitert und schließlich abgelöst. Danach seien der Ursprung und das Wesen der Religion in verallgemeinerten Vorstellungen von Leben und Kraft zu sehen, die zunächst unpersönlich wirkend, später personalisiert und handelnd gedacht wurden; an die Stelle des Glaubens an die Allbeseelung trat der Glaube an die Allbelebung (Alleben-digkeit) aller irdischen Dinge. Unter den Begriffen Dynamismus oder Manatismus hat die Theorie des Präanimismus eine weitreichende Wirkung gehabt (vgl. Tylor, E. B.: Die Anfänge der Cultur, 2 Bde., London 1873; Marett, R. R.: The threshold of religion, London 1914).

³⁵⁷ Der Arzt Johann Karl Passavant kam bei der Untersuchung katholischer Dogmen zu dem Ergebnis, daß die Vorstellung von der Solidarität der Menschheit von jeher unbewußt in den Menschen lebendig gewesen sein müsse, denn die Lehren von der Erbsünde und von der Erlösung, Glaubenssätze nicht nur der christlichen, sondern vieler alter Religionen, hätten nur dann Sinn, wenn die Menschen eine so reelle Einheit bildeten, daß einer für den anderen gesetzt werden könne. Dementsprechend nun, daß der Mensch sowohl Geist wie Natur sei, nahm Passavant einen doppelten Zusammenhang zwischen den Menschen an, einen organischen und einen magnetischen oder magischen, von denen der magische dem organischen so vorangehe wie die Idee des Kunstwerks im Haupte des Künstlers dem Kunstwerk selbst. Im Sinne des Magnetismus bekam so die Priesterweihe eine lebensvolle Bedeutung, indem dann wirklich eine ununterbrochene magische Kette vom ersten Geweihten bis zum letzten herunterführt. Das Bild, das Christus das Haupt der Menschen nennt, bekommt aus diesem Verständnis heraus eine ganz neue Wirklichkeit.

³⁵⁸ Von diesem Standpunkt aus wird die Zuneigung der Romantik für die Astrologie verständlicher als für die Wissenschaft, die die Beziehung der überirdischen Weltorganismen zu dem Organismus Erde und den irdischen Organismen untersucht. In der Astrologie, so glaubte man, habe sich zuerst in der alten Welt die Idee der Einheit in der Natur entwickelt, weshalb der Glaube an den Bezug des Himmels und natürlich der Planeten auf die irdischen Begebenheiten zur innersten Religion gehöre. Während Keplers verehrt wurde, verabscheuten sie Newton als den Urheber der mechanischen Weltsicht, als den Feind wahrer Religion, Philosophie und Naturanschauung, da er den Weltkörpern die Seele und das eigene Leben genommen und sie zu toter bewegter Masse herabgesetzt habe. In seiner Lehre sahen sie den Ausgangspunkt des Materialismus, der Irreligion; wer die Sterne leugne, der leugne den Menschen und müsse zuletzt auch Gott leugnen, lehrt Baader.

³⁵⁹ Huch, Ricarda: Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall, Tübingen 1964, S. 170.

³⁶⁰ Diese Auffassung erweist sich vornehmlich, wenn es sich um die Frage nach dem Zustand unseres Todes handelt. Manche romantischen Dichter schwankten zwischen dem Drang nach persönlicher Unsterblichkeit und der Sehnsucht nach Auflösung in der Natur; aus beiden Trieben ist die Unsterblichkeitsansicht der Romantik erwachsen. Grundsätzlich wird der Mensch als eine aus drei Wesensheiten bestehende Trinität gesehen: Als Ebenbild Gottes gliedert er sich in Geist, Seele und Leib, wobei der Seele die Stellung eines

Mittlers zukommt. Die Idee von der Auferstehung des Fleisches, in der sich der Wunsch nach individueller Fortdauer äußert, wird nach ihrer großartigen Auslegung durch den Apostel Paulus beibehalten. Einige nehmen einen inneren Leib oder Astralleib an, der den Verfall des materiellen Leibes überdauert, andere drücken sich so aus, daß ein Keim des materiellen Körpers nach dem Tode mitgenommen werde. Schelling war der Überzeugung, daß der Tod die Persönlichkeit nicht schwäche, sondern vielmehr erhöhe, indem er sie von manchem Zufälligen befreie, daß der Zustand nach dem Tode mit einer bedeutenden Steigerung des Bewußtseins verbunden sei. Der Arzt Johann Karl Passavant versuchte in einer ausführlichen wissenschaftlichen Untersuchung die Frage zu klären, ob und was nach dem Tod von den Sinnen übrig bleibe. Er kam zu dem Ergebnis, daß die Idee, welche die Neigung hat, mit der Natur in Bezug zu treten und dazu Organe ausbildet, diese Richtung nicht verlieren wird. Zwar könne man meinen, daß sie, nach dem Schwinden der Organe in der uns bekannten Form, ihren Zweck auf einem ganz anderen Weg zu erreichen suche, aber da man sich Entwicklungszustände – und das Entwicklungsprinzip werde auch nach dem Tode beibehalten – nur als Fortrücken und Potenzieren früherer Zustände denken könne, müsse die künftige Beziehungsweise der Seele zur Natur Ähnlichkeit mit der jetzigen haben, d. h., es müsse etwas der jetzigen Sinnestätigkeit Analoges bestehen. Es sei wahrscheinlich, daß auf höherer Stufe die Beziehungen zur Natur nicht mehr geschieden sind, sondern an Stelle der Sinne ein Allsinn tritt, der uns die verschiedenen Manifestationen der Natur ineinander übergehend oder zugleich erscheinend vermittelt. Ähnlich nannte Justinus Kerner, schwankend zwischen dem Wunsch nach einem Sichauflösen in der Natur und den Tod als innigste Vereinigung mit dem Geiste der Natur, den Zustand, in welchem man mit dem Leben der Geister und Gestirne befreundeter würde. Zugleich würden wir auch mit uns selbst inniger verbunden werden. Tiefer in unsere Seele hinabtauchend würden uns dort lebendige Gestalten, nämlich unsere Sinnesbilder, die nun je nach ihrer Art unseren Himmeln oder unsere Hölle ausmachen, begegnen. In diesem Sinne fügt Ringseis in seiner bedeutungsvollen Theorie über die Realität der Sinnesbilder hinzu, daß uns unsere Werke nachfolgten. So lehrte die christliche Mythe eine Stufenordnung im Himmel.

³⁶¹ Huch, Ricarda: Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall, Tübingen 1964, S. 311 f.

³⁶² Münk, Hans J.: Romantik in Religion und Theologie, in: Schanze, Helmut (Hg.): Romantik-Handbuch, Stuttgart 1994, S. 574.

³⁶³ Vgl. Schoberl, Franz Xaver: Die »narratio« des heiligen Augustin und die Katechetiker der Neuzeit, Dingolfing 1889. – Im dritten Kapitel der für den Unterricht der Konvertiten zum Christentum bestimmten Schrift »De catechizandis rudibus – Über die Glaubensunterweisung der Ungetauften« hatte der Bischof von Hippo als Empfehlung für die Anfangsunterweisung die Erzählung (»narratio«) »wunderbarer Ereignisse« gegeben, »welche mit größerer Annehmlichkeit [als eine trockene theoretische Belehrung] angehört werden«. Die Narratio sollte den eigentlichen Unterricht nicht ersetzen, sondern ihn einleiten und fundamentieren. Erst nach Beendigung des Erzählens (narratione finita«) sollte die Belehrung über die Grundfragen des Christentums folgen. Welcher Art die »wunderbaren Ereignisse« der Narratio sein sollten, legte das von Thomas von Aquin sanktionierte Wort des heiligen Augustinus fest: »Cum fictio refertur ad aliquam significationem, non est mendacium, sed aliqua figura veritatis « (Quaest. De Evang. II, 51 – Patrol. Lat. Bd. 35, Sp. 1362). Es besagt, daß die erfundene Geschichte dann keine Lüge, sondern eine besondere Art der Wahrheit darstellt, wenn sie auf eine »significatio«, einen höheren Sinn, also einen heilsbedeutsamen Gegenstand, bezogen ist.

³⁶⁴ Vgl. dazu die Vorrede der Brüder Grimm zu den »Kinder- und Hausmärchen«, datiert vom

3. Juli 1819, Augsburg o. J., S. 9-15.

- ³⁶⁵ Moser, Dietz-Rüdiger: Theorie- und Methodenprobleme der Märchenforschung. Zugleich Versuch einer Definition des »Märchens«, in: Brückner, Wolfgang / Grass, Nikolaus (Hg.): Nachdruck aus: Jahrbuch für Volkskunde, NF. 3, S. 47-64, Würzburg / Innsbruck / Freiburg 1980, S. 53 f. Moser schlägt folgende Definition des Märchens vor: »Das Märchen ist eine in sich abgeschlossene, tradierte und deshalb konservative erzählende Dichtung mit typischen Figuren, Requisiten, Situationen und Handlungszügen, die auf der Grundlage fester Moralvorstellungen der Darlegung von Konfliktlösungen dient. Die in ihm geschilderten Vorgänge können den unmittelbaren Erfahrungsbereich verlassen, doch bleibt der Konflikt, den es behandelt, stets in diesem Bereich verankert« (S. 61). Zudem verlange eine sachgerechte Definition des Märchens den Verzicht auf die Begriffe »Volksmärchen« und »Kunstmärchen«, da der Kunstbegriff zwangsläufig zur Annahme oder Unterstellung einer Existenz des Gegenteils führe, nämlich dem Postulat des gewissermaßen »urwüchsigen« Märchens, dem die gestaltende Hand fremd sei (S. 63).
- ³⁶⁶ André Jolles äußerte gar, ein Märchen sei eine Geschichte der Art, wie sie die Brüder Grimm in den »Kinder- und Hausmärchen« zusammengestellt hätten (Jolles, André: Einfache Formen, Tübingen 1930, S. 77).
- ³⁶⁷ Heinrich Andreas Pröhle wurde am 3. Februar 1797 zu Hunsleben bei Groß-Oscherleben in der damaligen Provinz Sachsen geboren, wo sein Vater als Kantor und Schullehrer arbeitete. Nach dem Besuch des Dorfgymnasiums, das er 1815 kurzzeitig verließ, um mit den Halberstädtischen Freiwilligen Jägern nach Frankreich zu ziehen – sein Kriegslied »Wem ruft des Hornes Eisenton?« erfreute sich größter Beliebtheit –, nahm er 1816 sein Theologiestudium an der Universität Halle auf. Ab 1819 trat er eine Stelle als Prediger in Molmerwende an, ab 1821 wirkte er in Satuelle bei Neuwaldensleben, 1828 predigte er zu Rocklum, einer preußischen Enklave im Braunschweigischen, und ab 1835 übernahm er die Pfarrersstelle in Hornhausen bei Oscherleben, wo er 40 Jahre lang als »treuer Seelsorger seiner Gemeinde, als gläubiger und streng konservativer Prediger« wirkte. 1865 feierte er sein 50-jähriges Amtsjubiläum. Er verstarb am 19. April 1875. Auf theologischem Gebiet war Pröhle ein nicht unbedeutender Schriftsteller. Viele seiner Predigten wurden einzeln gedruckt. Aus seinen Werk sind folgende Schriften besonders hervorzuheben: »Die körperliche, christliche, und bürgerliche Schulerziehung. Nebst einer erläuternden Beilage: Reden bei öffentlichen Kindergottesdiensten« (1846); »Predigtentwürfe über die Evangelien und Episteln des ganzen Kirchenjahres« (1856); »Kirchliche Sitten« (1858; die Universität Halle ehrte ihn dafür mit dem Titel eines Dr. theol.); »Andreas Pröhle, Vikar der Augustiner« (1867); eine Sammlung seiner religiösen und patriotischen Gedichte erschien unter dem Titel »Schwert und Altar« (1859) (vgl. dazu: Allgemeine Deutsche Biographie, 26. Band, hg. durch die historische Commission bei der königlichen Akademie der Wissenschaften, Neudruck der Auflage von 1888, Berlin 1970, S. 631).
- ³⁶⁸ Pröhle, Heinrich: Ueber die Sage und das Märchen und ihre Benutzung in deutschen Dichtungen, insbesondere Gottfried August Bürgers, in: Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur, nr. 39, Berlin 1854, S. 521.
- ³⁶⁹ Uther, Hans-Jörg (Hg.): Brüder Grimm. Kinder- und Hausmärchen, 4. Band: Nachweise und Kommentare, Literaturverzeichnis, nach der großen Ausgabe von 1857, textkritisch revidiert, kommentiert und durch Register erschlossen, München 1996, S. 325.
- ³⁷⁰ »Das Mondenlicht«, in: Pröhle, Heinrich (Hg.): Märchen für die Jugend, Wernigerode / Halle 1854, S. 161-163.
- ³⁷¹ Pröhle, Heinrich: Ueber die Sage und das Märchen und ihre Benutzung in deutschen

Dichtungen, insbesondere Gottfried August Bürgers, in: Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur, nr. 39, Berlin 1854, S. 535.

³⁷² Carl Orff und sein Werk. Dokumentation, Band V: Märchenstücke, Tutzing 1979, S. 11.

³⁷³ Steinen, Wolfram von den: Der Kosmos des Mittelalters. Von Karl dem Großen zu Bernhard von Clairvaux, Bonn 1959, S. 12.

³⁷⁴ Rückert, Friedrich: Der Mond am Himmel, in: Conrady, Karl Otto (Hg.): Das große deutsche Gedichtbuch, Frankfurt/Main 1987, S. 410.

³⁷⁵ Maurmann, Barbara: Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters. Hildegard von Bingen, Honorius Augustodunensis und andere Autoren, München 1976, S. 74 f.

³⁷⁶ Niehr, Herbert: Himmel, Hölle, Fegfeuer. Die biblischen Grundlagen, in: Biesinger, Albert / Kessler, Michael (Hg.): Himmel – Hölle – Fegfeuer. Theologisches Kontaktstudium 1995, Tübingen 1996, S. 55-74.

³⁷⁷ Cicero entwarf ein kompliziertes Rollenmodell, in dem er vier Masken (im Griechischen wird »Maske« mit »Gesicht« wiedergegeben), die jeder Mensch trage und deren jede eine bestimmte Verhaltensweise, eine Rolle bezeichne, unterschied. Zum ersten gebe es die Maske der Vernunft, die von Natur jedem Menschen verliehen sei; diese Rolle fordere von uns sittliches und gutes Handeln. Die zweite Maske sei die ebenfalls die von der Natur kommende Maske der individuellen Begabung, die Gegenstand sorgfältiger Selbstprüfung sein solle, um im Rahmen der bestehenden Möglichkeiten Fehler zu vermeiden. Des weiteren gebe es die Maske der äußeren Erfolge im Leben, die Zeit und Zufall verteilen; diese Rolle stelle keine besonderen Forderungen an uns, sondern begrenze nur die Möglichkeiten unseres Handelns. Die vierte und letzte Maske sei diejenige, die wir uns selber aufsetzen. Ob wir uns dem theoretischen oder dem praktischen Leben zuwenden, in den Spuren der Väter wandeln oder nicht, sie beschreibe lediglich unsere Entscheidungen und berge weder Forderungen noch Möglichkeiten in sich. Mit diesem Modell läßt sich menschliches Verhalten klassifizieren. Die erste Rolle enthält ein kategorisches Postulat, das erfüllen muß, wer als Vernunftwesen gelten will. Die zweite Rolle fordert die Anwendung dieses Postulats auf die eigenen Geistes- und Körperkräfte, damit sich jeder richtig einschätze und nicht unzufrieden werde, weil er zuviel oder zuwenig von sich verlange. Die dritte Rolle erklärt die unterschiedlichen äußeren Bedingungen des Lebens aus dem Wirken des Glücks. Die vierte Rolle beschreibt die Berufswahl, wie sie sich aus der Anwendung der ersten auf die zweite Rolle ergibt. Alle vier Rollen bezeichnen Verhaltensweisen desselben Menschen. Seien alle vier abgelegt, dann bleibe nur das Tier im Menschen, die »bestia« übrig. Cicero geht davon aus, daß alle Rollen unterschiedlich gut gespielt werden können. Da Cicero nicht wirklich daran glaubt, daß auf der Lebensbühne die Maske des Vernunftwesens völlig abgelegt werden könne, verliere auch bei unmoralischen Verhalten der Mensch nicht die grundsätzliche Möglichkeit, die Stimme der Vernunft zu vernehmen. Demnach spiele der schlechte Mensch nicht die von Natur aus verliehene Rolle eines schlechten Menschen gut, sondern die Rolle eines guten Menschen schlecht. Ciceros vierteiliges Rollenmodell war besonders in der stoischen Philosophie beliebt, der es um die Herauslösung des reinen Menschen aus der Verstrickung in seine besondere historische Situation ging. Diesem Zweck diene die Unterscheidung zwischen der Rolle, die dem Menschen zu spielen übertragen worden ist, und der Art und Weise, wie er diesen Auftrag ausführt. Im ersten Fall ist er gebunden, die Rolle liegt fest; im zweiten ist er frei, kann gut oder schlecht spielen. Die stoische Ethik unterscheidet grundlegend zwischen den Dingen, die wir nicht ändern können und daher hinnehmen müssen, und denen, die wir ändern können und daher verbessern sollen.

³⁷⁸ Demandt, Alexander: Metaphern für Geschichte, S.335.

- ³⁷⁹ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas, III. Band: Das Theater der Barockzeit, Salzburg 1959, S. 13.
- ³⁸⁰ Ib., S. 16.
- ³⁸¹ Demandt, Alexander: Metaphern für Geschichte, S. 335.
- ³⁸² Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. 1. Band: Das Theater der Antike und des Mittelalters, Salzburg 1957, S. 215 f.
- ³⁸³ Summa contra gentiles: Fratris Francisci de Sylvestris [...] Commentariis illustrata [...] Lugduni, apud Petrum Landry, 1586.
- ³⁸⁴ Vgl. Möhring, Hannes: Der Weltkaiser der Endzeit. Entstehung, Wandel und Wirkung einer tausendjährigen Weissagung, Stuttgart 2000.
- ³⁸⁵ Forstner, Dorothea OSB: Die Welt der christlichen Symbole, S. 149.
- ³⁸⁶ Ib., S. 156.
- ³⁸⁷ HdA, Bd. II, Berlin / Leipzig 1929/30, Sp. 653.
- ³⁸⁸ HdA, Bd. II, Berlin / Leipzig 1929/30, Sp. 647 f.
- ³⁸⁹ Forstner, Dorothea OSB: Die Welt der christlichen Symbole, S. 156.
- ³⁹⁰ HdA, Bd. II, Berlin / Leipzig 1929/30, Sp. 649.
- ³⁹¹ Ib., Sp. 650 f.
- ³⁹² Ruppel, Karl Heinz: Carl Orff, in: Carl Orff – ein Bericht in Wort und Bild, Mainz 1955, S. 23.
- ³⁹³ Klement, Udo: Das Musiktheater Carl Orffs, Leipzig 1982, S. 21 (= Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, Bd. 14).
- ³⁹⁴ Carl Orff und sein Werk, Band V: Märchenstücke, Tutzing 1979, S. 15.
- ³⁹⁵ Pahlen, Kurt (Hg.): Carl Orff, Der Mond. Die Kluge, Textbuch zu beiden Opern, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König, München 1981, S. 11.
- ³⁹⁶ Dégh, Linda: Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft. Dargestellt an der ungarischen Volksüberlieferung, Berlin 1962, S. 92.
- ³⁹⁷ Am 31. März 1939 leitete Carl Orff als Dirigent des Münchener Bachvereins im Münchener Künstlerhaus eine Aufführung der »Auferstehungshistorie« von Heinrich Schütz. Die Aufstellung der Mitwirkenden erfolgte nicht in der üblichen Weise eines Kirchenkonzertes, sondern wollte mit szenischen und elektro-akustischen Mitteln die Schütz'sche Komposition zur Darstellung bringen. Bei der Aufführung befanden sich nach Orffs eigenen Worten »die Sänger der Jesus-Partie und alle Colloquenten mit den sie begleitenden Instrumentalisten in einem entfernt gelegenen Raume, waren also unsichtbar. Stimmen und Instrumente wurden über Mikrophone auf sechs Lautsprecher, die im Saal verteilt waren, übertragen, während ihr Dirigent durch Kopfhörer wiederum mit dem Saal verbunden war« (Carl Orff und sein Werk, Dokumentation, Band II: Carl Orff: Lehrjahre bei den alten Meistern, Tutzing 1975, S. 177 ff.). Dieses eigenwillige szenische Konzept war damals sein erstes Experiment. Es war aber Schütz selbst, der Orff auf seinen Einfall gebracht hatte, denn es heißt im Vorwort zur »Auferstehungshistorie«, es wäre besser, »wann nemlich der Evangelist allein gesehen würde, die anderen Personen alle verborgen stünden« (Spitta, Philippe (Hg.), Heinrich Schütz. Sämtliche Werke, Bd. 1, Vorwort im Stimmuch des Bassus generalis, Leipzig 1885, S. 18). Orff benutzt die Evangelistenpartie der Schütz'schen Komposition dazu, um über Schütz hinaus in elementarere Schichten der musikalischen Sprachrezitation vorzudringen. Er entdeckte bei Schütz eine bis ins Mittelalter zurückreichende Koppelung von Sprachrezitation und Zusammenklang (Göllner, Theodor: Carl Orff und die alten Meister, in: Bayerische Akademie der Schönen Künste, Jahrbuch 2, 1. Halbband, München 1988, S. 239). In einem Gespräch mit Wolfgang Seifert sagte Carl Orff, angesprochen auf seine

Tätigkeit als Dirigent des Bachvereins, als er auch dort seine szenischen Vorstellungen an die alte Musik und speziell auch an Bach herangetragen und schließlich die Lukas-Passion am 28. April 1931 im Münchener Künstlersaal mit großem Erfolg szenisch gebracht hatte: »Es ist ein Parallellfall: Ich ging zu Zilcher, um Klavier zu studieren, und er brachte mich ans Theater. Ich werde Dirigent vom Münchener Bachverein, der bis dahin doch andere Ziele verfolgt hat als die szenische Aufführung, und sofort fange ich an, Theater zu spielen. Und es war sicher eine große Zeit des Münchener Bachvereins, weil es geistige Auseinandersetzungen gab, die natürlich immer produktiv sind und für einen solchen Verein etwas bedeuten. Also habe ich verschiedene Sachen szenisch aufgeführt, Schütz und alles mögliche. Die 'Lukas-Passion' war, wenn man so sagen darf, das berühmteste, berüchtigte Stück. Nun hatte ich doch gewisse Hemmungen bei der 'Matthäus-Passion'. Aber die sehr dramatische 'Lukas-Passion', die erstens musikalisch viel einfacher ist und auch nicht das Gewicht und vor allem auch nicht die große Tradition der 'Matthäus-Passion' hat, mit der, habe ich geglaubt, könnte ich es wagen. Es war ein Test für mich, was man da alles machen kann. Wenn ich dann später im 'Mond' den Erzähler eingeführt habe, das ist praktisch der Evangelist aus der 'Lukas-Passion' (Seifert, Wolfgang: »Auf den Geist kommt es an«. Carl Orff im Gespräch, in: Neue Zeitschrift für Musik 1970). Diese Passion schien Orff deshalb für eine Neugestaltung geeignet, da sie im Unterschied zu den bekannten Bach-Passionen nicht »sakrosankt und tabu für den Versuch eines neuen Aufführungsstils« sei. Die Bühne der Lukas-Passion war folgendermaßen angelegt: Im verdunkelten Saal stand eine halbbelichtete Bühne. Im Vordergrund links auf ihr das Pult des Evangelisten; in der Mitte, auf einer Bauernbank sitzend, der Christusdarsteller; rechts, in Korrespondenz mit dem Evangelisten, die jeweils auftretende Spielfigur (Pilatus, Petrus, der Hauptmann, Josef von Arimathia). Über dieser Vorbühne, gleichsam auf einem balkonartigen Ausschnitt, stand ein kleiner Chor, der die *turbae* sang. Über dem Ganzen waren auf den Hintergrund bunte alte Holzschnitte, je nach der Erzählung (*Ecce homo*, Kreuzigung usw.), nach alten Tiroler Meistern des 15. Jahrhunderts projiziert. Rechts und links zu beiden Seiten der Bühne, bis an das Publikum reichend, waren die Chöre aufgestellt, die die Einleitung und die Choräle sangen; vor der Szene, abgeblendet, das Orchester. Aus dieser theatralischen Aufstellung entstand später auch die szenische Form der »*Carmina Burana*«. Gegenüber Wilfried Hiller hat Orff auch des öfteren erwähnt, daß ihn der Tenor Karl Erb dazu angeregt habe, seinen Erzähler so einzufügen, wie Bach es mit dem Evangelisten gemacht hatte. Durch Erb, so Carl Orff, habe er »gelernt zu atmen«.

³⁹⁸ Schreiner, Klaus: »*Discrimen veri ac falsi*«. Ansätze und Formen der Kritik in der Heiligen- und Reliquienverehrung des Mittelalters, in: Archiv für Kulturgeschichte, 48. Band, Heft 1, Köln / Graz 1966, S.33 ff.

³⁹⁹ Moser, Dietz-Rüdiger: 'Veritas' und 'fictio' als Problem volkstümlicher Bibeldichtung, in: Bausinger, Herrmann / Saueremann, Dietmar (Hg.): Zeitschrift für Volkskunde, 75. Jg., Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1979, S. 198.

⁴⁰⁰ Moser wies dabei vor allem auf die mittelalterliche Legenden- und Exempeldichtung hin. Die Diskrepanz zwischen dem historisch Nachprüfbareren der Heiligenviten und ihrem Inhalt erklärten die Hagiographen, die nach eigenem Geständnis über ihren Helden oftmals nichts gewußt, aber dennoch »mit Gottes Hilfe« sein Leben beschrieben hatten, mit ihrer Stellung als Apologeten, die Menschen der Nachfolge Christi zeigen wollten, Menschen, deren Leben in der Erfüllung der hohen Normsetzungen der Kirche bestanden hatte und die selber weniger durch das Einwirken der »*supernaturalitas*« im Wunder als durch die Gaben des rechten Verhaltens (»*virtutes*«) gekennzeichnet waren. Es bedurfte dazu nicht

des Abbildens der Wirklichkeit, sondern es genügte, den Frauen und Männern, deren beispielhaftes christliches Leben glaubwürdig bekundet war, jene Fähigkeiten zuzuschreiben, die den Idealfall konstituierten, Tugenden, die dank der mystischen Einheit Christi übertragbar waren und die deshalb katalogartig in unzähligen Heiligenviten wiederkehren. Das Fiktive der Lebensbeschreibung wurde hier nie als solches empfunden, vielmehr entstand ein »commune sanctorum«, in dem jeder Auserwählte an allem, was die Erfüllung der Norm betraf, gleichen Anteil besaß. Für die Exempeldichtung zogen die Theoretiker von Quintilian bis zu Erasmus von Rotterdam eine scharfe Trennungslinie zwischen den »exempla historica« einerseits und den »exempla fabulosa« oder »fabulae confictae« andererseits, womit sie einen grundsätzlichen Unterschied zwischen den »vera facta« und den »figmenta« anerkannten. Die »exempla historica« erfuhren dabei eine weitgehende Unterteilung in die »exempla domestica« (aus der Hl. Schrift des Neuen Testaments) und »exempla imparia« (aus den heidnischen Schriften, insbesondere den Gesta der griechischen und römischen Antike). Diese Gliederung in »eigentliche« Familienexempel und ihnen nicht ebenbürtige »uneigentliche« Exempel knüpfte an die römische Tradition an, zur Rechtfertigung von Entschlüssen oder zur Ermahnung anderer auf die innerhalb der Familie überlieferten »exempla« (deshalb: »domestica«) richtigen und falschen Verhaltens zurückzugreifen, die jetzt nur auf die Heilige Familie bezogen wurden und die insofern sowohl den Inhalt der Evangelien (einschließlich aller lehrhaften Abschnitte) als auch das von den »familiares« Berichtete, z. B. die hagiographischen Exempel, umfaßten. Zwar wurden, wie Erasmus bezeugt, auch die »fabulae confictae« (wie sie im »risus paschalis« üblich waren) zur Unterweisung zugelassen, doch behielten die »exempla historica« den Vorrang, und eine Vermischung von beiden fand – zumindest theoretisch – nicht statt. Dennoch sind sie der mittelalterlichen Exempelliteratur nicht unbekannt, auch wenn sie nur eine verschwindende Minderheit ausmachen (Ib., S.193 ff.). Erasmus von Rotterdam empfahl den guten Seelenhirten, nur selten über die Heiligen zu predigen, weil Christus selbst ein unerschöpfliches Predigtthema darstelle. Macht das Kirchenjahr eine Heiligenhomilie zur unausweichlichen Notwendigkeit, so soll der Prediger die »maxima portio« seiner Ansprache der Auslegung von Evangelium und Epistel widmen. Auf die von dem Heiligen überlieferte »historia« solle er nur dann eingehen, wenn sie einige historische Wahrheit für sich hat und von einem gewichtigen Autor herrührt. Dabei ist nicht gefordert, das betreffende Heiligenleben in vollem Umfang zu rekapitulieren; es genügt, das Wichtigste herauszupflücken und den Hörern zur Nachahmung anzuempfehlen, so z. B. aus der Nikolaus-Vita die biblisch-richtige Form des Almosengebens. Vornehmste Pflicht des Christen bleibe es, dem Vorbild des Heiligen zu folgen. Die sachliche Richtigkeit sei dafür keine unabdingbar notwendige Prämisse, denn wer die in der Zeichenhaftigkeit von Reliquien angezeigte übersinnliche Wirklichkeit ergreife oder den hohen Tugenden der Heiligen nacheifere, für den hätten historische Echtheitsfragen ihre Dringlichkeit verloren (Schreiner, Klaus, »Discrimen veri ac falsi«, Ansätze und Formen der Kritik in der Heiligen- und Reliquienverehrung des Mittelalters, in: Grundmann, Arno (Hg.), Archiv für Volkskunde, XLVIII. Band, Heft 1, Köln / Graz 1966, S. 44).

⁴⁰¹ Schreiner, Klaus: »Discrimen veri ac falsi.« Ansätze und Formen der Kritik in der Heiligen- und Reliquienverehrung des Mittelalters, in: Grundmann, Arno (Hg.): Archiv für Volkskunde, XLVIII. Band, Heft 1, Köln / Graz 1966, S. 44.

⁴⁰² Forstner, Dorothea OSB: Die Welt der christlichen Symbole, S. 368.

⁴⁰³ Röhrich, Lutz: Erzählungen des späten Mittelalters und ihr Weiterleben in Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart. Sagen, Märchen, Exempel und Schwänke mit einem

Anmerkungen

Kommentar herausgegeben von Lutz Röhrich, Bern / München 1962, S. 270.

⁴⁰⁴ Forstner, Dorothea OSB: Die Welt der christlichen Symbole, S. 369.

⁴⁰⁵ Landau, Marcus: Hölle und Fegfeuer, S. 115.

⁴⁰⁶ Weitere Belegstellen aus dem AT: Jes 4,3; Dan 12,1; Mal 3,16; Ps 87,6; 69,29.

⁴⁰⁷ Forstner, Dorothea OSB: Die Welt der christlichen Symbole, S. 369.

⁴⁰⁸ Vgl. Wildhaber, Robert: Das Sündenregister auf der Kuhhaut, Helsinki 1955 (FFC 163).

⁴⁰⁹ Die allegorische Deutung der Zahlen im Mittelalter gehörte ihrem Selbstverständnis nach zur Exegese der Sprache Gottes in Schöpfung, Geschichte und Schriftoffenbarung. Man war überzeugt, den Zahlenverhältnissen in der von Gott geschaffenen Welt, den Daten der Heilsgeschichte und dem Gebrauch der Zahlen in der Bibel sei ein verborgener Sinn eigen, den allegorische Auslegung aufzudecken imstande sei. Der Zahl wurde so in der religiösen Überlieferung von der christlichen Antike bis zum Mittelalter besondere Wertschätzung zuteil, weil sie als Zeichen einer von Gott gestifteten Wahrheit galt. Augustinus sagt in seiner Deutung des Ruhetages Gottes nach dem Schöpfungstag, es lasse sich viel zur Vollkommenheit der Siebenzahl anführen, wichtig sei aber vor allem, daß sie die Summe der ersten geraden und zugleich teilbaren Zahl (Vier) und der ersten ungeraden und zugleich unteilbaren Zahl (Drei) bilde. Die Sieben bleibt auch für Gregor den Großen »*numerus perfectus*«, aber er hatte dafür eine andere Begründung: Nicht die besondere arithmetische Qualität, sondern das biblische Vorkommen der Zahl und ihre Bedeutungen bildeten den Grund der Vollkommenheit. Die *perfectio* der Sieben wird vor allem garantiert durch die Siebenzahl der Geistesgaben. Wichtige Bedeutungsträger für die sieben Gaben und die siebenfältige Gnade sind der siebenarmige Leuchter, die sieben Stufen zum Tempel (Ez 40,22), die sieben Säulen am Haus der Weisheit (Prov 9,1) und die sieben Augen sowie Hörner des Lammes der Apokalypse. Honorius Augustodunensis kennt auch die im hohen Mittelalter geläufige Deutung von sieben Eigenschaften der Taube. Bei Beda stehen die sieben Gaben des heiligen Geistes meistens in allegorischem Zusammenhang, wie die Auslegung der sieben Brote der zweiten Brotvermehrung zeigt: das Brot bedeutet die geistige Speise der heiligen Schrift, die Siebenzahl die »*gratia sancti spiritus*«, so daß die sieben Brote zum Zeichen des Neuen Testaments und der in ihm verkündeten Gnade werden. Gregor fügt dagegen die Gaben des heiligen Geistes in der Regel in exegetische Kontexte tropologischer Art ein. Aber auch im anagogischen Sinne kommt die Gnade des heiligen Geistes bei Gregor vor: Mit sieben Jüngern sitzt Christus vor seiner Himmelfahrt zu Tische, um so zu zeigen, daß bei der »*aeterna refectio*« nur jene Menschen zugegen sein werden, die vom Heiligen Geist erfüllt sind. Honorius erweitert die anagogische Bedeutung durch sieben Tugenden und Auszeichnungen des Menschen im ewigen Leben, die in Analogie zur Siebenzahl der Geistesgaben stehen (»*sapientia*«, »*amicitia*«, »*concordia*«, »*potestas*«, »*honor*«, »*securitas*«, »*gaudium*«). – Auf verschiedene Weise werden die Gaben des heiligen Geistes mit anderen Septenarien in Verbindung gebracht. So hat sie Gregor ferner auf die Sündenhaftigkeit des Menschen bezogen: Er spricht von den sieben Hauptsünden (»*inanis gloria*«, »*invidia*«, »*ira*«, »*tristitia*«, »*avaritia*«, »*ventris ingluvies*«, »*luxuria*«), von denen der Mensch durch die Gnade des heiligen Geistes befreit werde. Weil die Bedrohung des Menschen durch die Arten der Sünde und die Voraussetzungen der Sündenhaftigkeit von der Siebenzahl bestimmt sind, liegt zugleich schon in ihr die Möglichkeit der Erlösung durch die siebenfältige Gnade. Sieben Arten der Vergebung führt auch Honorius an, wenn er die Zahl der Wochen vor Ostern erklärt. So ist die Sieben am häufigsten als Zeichen der Gnade und der Geistesgaben, auch in ihrer Bedeutung zur Sünde, gedeutet worden. Zahlreich sind ferner jene Belege, nach denen die Siebenzahl auf die ewige Ruhe nach den sechs

Weltaltern bezogen wird. Diese Deutung hat ihren biblischen Ursprung im Ruhetag Gottes nach den sechs Schöpfungstagen, dem die Gesetzesvorschrift der Sabbatruhe entspricht. Bedeutungsträger für die ewige Ruhe ist aber auch die Grabesruhe Christi am siebten Tag (Sabbat), die vor der Ruhe des Schöpfers präfiguriert wird, so daß Schöpfung und Erlösung in ein typologisches Verhältnis zueinander rücken. Gregor hat die anagogische Bedeutung ins Tropologische überführt, indem er die Zahl des Ruhetages Gottes zum Zeichen der Contemplatio machte: Die biblische Entsprechung für diese Auslegung ist Exod 21,1, wo vorgeschrieben ist, daß ein hebräischer Sklave nach sechsjährigen Dienst die Freiheit erhalten soll. Damit ist gemeint, daß der Mensch zuerst die Vollkommenheit in Werken erlangen muß (6), um dann den Zugang zur »vita contemplativa« (7) zu erhalten. Betont man dagegen die Gesetzesvorschrift der Sabbatruhe, dann ist die Siebenzahl repräsentativ für das Alte Testament. Dieser Sinn wird bestätigt durch den Ort der Sieben unter der Acht: Während die Acht wegen der Auferstehung Christi am achten Tage nach dem Sabbat das Neue Testament und die Gnade bezeichnet, bedeutet die Sieben das Gesetz. Sie kann aber auch mit verschiedenen Begründungen Zeichen des irdischen Lebens und der irdischen Zeit werden. Wegen der sieben Wochentage vertritt sie den Ablauf der Temporalitas des Irdischen. Dieselbe Bedeutung hat sie auch als Zahl der Fülle, wenn sie für die Gesamtheit des irdischen Lebens steht. Von einer dritten Erwägung her vertritt sie zeichenhaft die vergängliche Zeit. Im Vergleich mit der Achtzahl der Auferstehung Christi, welche die Ewigkeit bedeutet, bezeichnet sie das Irdische, das so unterhalb und diesseits der Ewigkeit bleibt, wie die Sieben ihren Ort in der Zahlenreihe unter der Acht hat. Im Alten Testament, wie bei den sieben Söhnen Isais (1 Reg 16,10), kann sie für alle Angehörigen des Alten Bundes stehen. Die sieben Gemeinden aus Asien, denen Johannes seine Apokalypse widmete (Apoc 1,4), sind nicht wörtlich zu nehmen, sondern mit ihnen ist die Gesamtheit der Kirche gemeint. Aber auch im schlechtesten Sinne ist sie ein Zeichen der Fülle: Die sieben unreinen Geister (Marc 16,9; Luc 8,2; 11,26) bedeuten die Gesamtheit der Sünden (»universa vita«) des Menschen. Weitere Bedeutungen der Sieben beruhen auf ihrer Zusammensetzung aus den Zahlen Drei und Vier. Aufgrund dieser Berechnung ist sie die Zahl des Menschen, der aus Leib und Seele besteht. Dem leiblichen Sein des Menschen entsprechen die vier Elemente und die vier qualitates materiae, während die Dreizahl wegen der drei Organe der Gottesliebe, der Seelenkräfte cor, anima, virtus, sein seelisches Leben bedeuten. In dem Sinn der Sieben vereinigen sich also Leibliches und Geistiges, Irdisches und Ewiges. Beda und Honorius haben dies auf die sieben Vaterunserbitten angewandt, nämlich auf die Preisung des göttlichen Namens, die Erwartung des Reiches und die Bitte um Verwirklichung des göttlichen Willens. Die restlichen vier Bitten sprechen vom Irdischen, indem sie nach der Erlösung vom Bösen verlangen. Nach Honorius verweist die Trias der Bitten ferner auf die »vita contemplativa«, während die Tetras für die »vita activa« steht. Ferner deuten Gregor und Beda die Summe aus 3+4 im tropologischen Sinn als Zeichen der Zusammengehörigkeit von rechtem Glauben und gutem Handeln: Während die Drei den Glauben an die Trinität bezeichnet, steht die Vier für ein Handeln, das an den vier Kardinalstugenden orientiert ist. Honorius verändert die Deutung, indem er den Summanden Vier auf die Befolgung der Lehre der Evangelien bezieht. Neben den bisher genannten, im Mittelalter allgemein verbreiteten Bedeutungen der Sieben gibt es zwei weitere eschatologische Septenare in Bedas Apokalypsenkommentar: Die sieben Siegel versteht Beda als Zeichen für die Epochen der Heilsgeschichte nach Christus. Der dreifache Kampf gegen die Kirche (2. – 4. Siegel), den Beda an dieser Stelle nicht näher erläutert, wird geführt von den Juden und Heiden, den Irrlehrern und den »falsi fratres«.

Anmerkungen

Die sieben Posaunen der Apokalypse bezeichnen jene sieben Ereignisse, die das Ende der Tage kennzeichnen. (vgl. Meyer, Heinz: Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch, München 1975, S. 133-138).

⁴¹⁰ Forstner, Dorothea OSB: Die Welt der christlichen Symbole, S. 370.

⁴¹¹ HdA, Band III, Berlin / Leipzig 1930/31, Sp. 1528.

⁴¹² Ib., Sp. 1530.

⁴¹³ »Die Haselrute«, in: Die Märchen der Brüder Grimm, Augsburg o. J., S. 607.

⁴¹⁴ HdA, Band III, Berlin / Leipzig 1930/31, Sp. 1532.

⁴¹⁵ Ib., Sp. 1529.

⁴¹⁶ Ib., Sp. 1532 f.

⁴¹⁷ Ib., Sp. 1538.

⁴¹⁸ Demandt, Alexander: Metaphern für Geschichte, S. 380.

⁴¹⁹ Es darf als gesichert gelten, daß Orff die Oper »Die vier Grobiane« von Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948) kannte, die 1906 in München zur Uraufführung kam. Als Komponist geistreich-eleganter Buffo-Opern gehört Wolf-Ferrari zu den interessantesten Persönlichkeiten des Musiktheaters. Er erneuerte den italienischen Buffo-Stil und schuf ein sehr originelles, graziöses Parlando, das in seiner durchsichtigen kammermusikalischen Schönheit, in Satzbau und Motivarbeit von deutscher Sorgfalt zeugt und zugleich von italienischer Melodik inspiriert ist. In diesen heiteren Spielopern nach Goldoni-Stoffen feierte die italienische Commedia dell' arte ihre anmutig verfeinerte Auferstehung. Wolf-Ferrari schuf die komische Oper in drei Akten mit einem Text von Giuseppe Pizzolato nach der Komödie »I Rusteghi« von Carlo Goldoni: Margarita und deren Stieftochter Lucietta beklagen ihr langweiliges Dasein, denn der Hausherr Lunardo (sic!) gönnt ihnen nicht die geringste Abwechslung. Auch die Nachricht, daß Lunardo seine drei Freunde Maurizio, Simon und Cancian zum Essen eingeladen hat, kann sie nicht aufheitern, sind diese doch nicht weniger langweilig und tyrannisch wie Lunardo selbst. Vertraulich teilt Lunardo seiner Frau mit, daß er seine Tochter Lucietta mit Maurizios Sohn Filipeto zu verheiraten gedenkt. Er bestimmt jedoch, daß sich die Verlobten auf keinen Fall vor ihrer Hochzeit sehen dürfen. Währenddessen klagt Filipeto seiner Tante Marina seinen Kummer, da der Vater ihn zwingen will, ein Mädchen zu ehelichen, das er überhaupt nicht kennt. Marina verspricht ihm zu helfen, seine Braut noch vor der Hochzeit sehen zu können. Simon teilt seiner Frau Marina mit, daß sie zum Essen eingeladen sind, doch sie zieht es vor, lieber schlafen zu gehen, als sich mit ihrem bärbeißigen Mann auf eine langweilige Gesellschaft zu begeben. Da erscheint Felice in Begleitung ihres Mannes Cancian und ihre Hausfreunde Conte Riccardo. Ihr Mann gehört ebenfalls zu dem Kleeblatt der Grobiane, doch hat er zu Hause nicht viel zu sagen und wird von seiner Frau zum Hahnrei gemacht. Als Felice und der Conte Arm in Arm Marinas Haus verlassen, trägt der Betrogene in närrischer Verliebtheit seiner Frau den Muff hinterher. In Lunardos Haus bereiten sich Frau und Tochter auf den Besuch vor, kleiden sich festlich und legen ihren Schmuck an. Aber der Haustyran verlangt, daß sie den eitlen Putz wieder ablegen. Simon und Marina sind die ersten Gäste. Sofort fangen Lunardo und Simon über den Verfall von Sitte und Moral zu klagen an und schwärmen von den alten Zeiten, als die Frauen noch treu und gehorsam waren. Dann kommen auch Felice und Cancian. Die Männer ziehen sich zurück, und die Frauen vollenden ihr Komplott, das junge Paar Lucietta und Filipeto noch vor ihrer Vermählung miteinander bekannt zu machen. Conte Riccardo führt den als Mädchen verkleideten Bräutigam ins Haus, und die Verlobten haben nun Gelegenheit, sich kennenzulernen. Sie finden Gefallen aneinander, doch da kehren die alten Grobiane zurück, und die beiden heimlichen Gäste, der Conte und Filipeto, müssen

versteckt werden. Lunardo teilt nun seiner Tochter feierlich die von ihm beschlossene Verlobung mit. Aufgeregt kommt Maurizio und berichtet, daß sein Sohn mit Conte Riccardo plötzlich verschwunden sei. Als die beiden dann aus ihrem Versteck hervorkommen, gibt es ein aufgeregtes Durcheinander. Die Grobiane wollen ihre Frauen bestrafen, doch Felice hält ihnen eine Standpauke und stimmt sie versöhnlich. Den listigen Frauen wird schließlich verziehen, und die Verlobten werden zusammengegeben.

⁴²⁰ Meyer, Heinz / Suntrup, Rudolf: Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, München 1987, S. VIII (Münsterische Mittelalter-Schriften 65).

⁴²¹ *Ib.*, S. VIII.

⁴²² *Ib.*, S. VIII.

⁴²³ Meyer, Heinz: Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch, München 1975, S. 9 (Münsterische Mittelalter-Schriften 25).

⁴²⁴ In der Praxis der Exegese, vor allem bei Augustin, Gregor dem Großen, Beda Venerabilis, Rupert von Deutz und Honorius Augustodunensis, können im großen und ganzen zwölf Methoden der Deutung unterschieden werden. Sie sind nicht als »Lehrbuch« zur Zahlenallegorese zu verstehen, sondern vielmehr als historisch geeignetes Instrument zur Erfassung der in der breiten Tradition vorfindbaren Methodik zu verstehen. Man deutete nach 1. der Analogie von Zahl und Gezähltem, 2. nach der Zusammensetzung durch Summanden und Faktoren, 3. nach der Verwandtschaft von Zahlen aufgrund der Zusammensetzung, 4. nach den Gattungen der Zahlen aufgrund der Zusammensetzungen, 5. nach der einer Zahl entsprechenden geometrischen Figur, 6. nach der Summe der Divisoren, 7. nach der Summe der Zahlenreihen, 8. nach dem Ort der Zahl in der Zahlenreihe und im Dezimalsystem, 9. nach den Proportionen, 10. nach dem Verständnis einer Zahlenangabe als Synekdoche, 11. nach den Ziffern und Fingerzeichen und 12. nach weiteren besonderen Eigenschaften (*ib.*, S. XV).

⁴²⁵ Der Glaube der Christen beruhte auf Büchern, in denen Gottes Offenbarungen eine schriftliche Form angenommen hatten. Um auszulegen und verständlich zu machen, was die heiligen Bücher der katholischen Christenheit an heilsbedeutsamen Wahrheiten überlieferten, bedurfte es intellektueller Fähigkeiten und Fertigkeiten, die nur im Rahmen einer paganen Bildungstradition erlernt und erprobt werden konnten. Auf die von Hieronymus aufgeworfene Frage, was denn Horaz mit dem Psalter zu tun habe, was Vergil mit den Evangelien, was Cicero mit den Aposteln, Antworten zu finden, fiel den Gottesgelehrten der alten Kirche nicht leicht. Sie taten sich schwer, dem Wahrheitsanspruch der Kirche und der Notwendigkeit intellektueller Schulung an Hand heidnischer Bildungstoffe gleichermaßen Rechnung zu tragen. Hatte doch Hieronymus in einem seiner Briefe selbst von einem Traum berichtet, demzufolge er selber vor dem Richterstuhl Gottes von Engeln geprügelt worden sei, weil er in der Fastenzeit Cicero gelesen habe. Augustinus kommt das Verdienst zu, die christlichen Studien mit der antiken Bildungstradition versöhnt zu haben. In seiner Schrift »De doctrina christiana« legte er den theologischen Grund für diese Synthese. Um theologisch zu rechtfertigen, was sich nicht von selber verstand und in der alten Kirche immer wieder kontroverse Debatten ausgelöst hatte, deutete er die von Gott gebotene und gebilligte »Beraubung der Ägypter« (Ex 3, 20-22; 11, 1f.; 12, 35) als Aufforderung, die Heiden ihrer geistigen Schätze zu berauben, um mit diesen dem Evangelium zu dienen und das Lehrgebäude der christlichen Kirche zu schmücken. Was sich dem Bericht des Buches Exodus zufolge beim Auszug der Israeliten aus Ägypten abspielte, betrachtete Augustinus im Licht seiner allegorischen Bibelauslegung als nachahmenswertes »Vorbild« (»exemplum«). Aus dem alttestamentlichen Bericht gehe hervor, daß die Christen von dem, was die

Anmerkungen

Heiden an Wahren besäßen, guten Gewissens Gebrauch machen dürften. Die Ägypter, so der bibelgestützte Beweisgang Augustins, hatten »nicht bloß Götzenbilder und schwere Lasten, die das Volk Israel verabscheuen und fliehen mußte, sondern sie hatten auch goldene und silberne Gefäße und Schmuckgegenstände und Kleider, die sich das Volk Gottes bei seinem Auszug aus Ägypten nicht zwar aus eigener Machtvollkommenheit, sondern auf Befehl Gottes heimlich zum besseren Gebrauch aneignete; die Ägypter traten damit ihrerseits ohne ihr Wissen diejenigen Güter ab, von denen sie selbst einen schlechten Gebrauch machten« (De doctrina christiana II, 40). Zu den »schönen Künsten«, die immer noch im Besitz der Heiden seien, aber »besser zum Dienste der Wahrheit passen«, gehören nach Ansicht Augustins »einige sehr nützliche Sittenvorschriften; ja selbst über die Verehrung des einen Gottes kann man bei ihnen manches Wahres finden. Was sie so als ihr Gold und Silber besitzen, das haben sie sich nicht selbst gegeben, sondern sozusagen aus den Schächten der überall waltenden göttlichen Vorsehung, wie aus einem Bergwerk, gezogen, haben es aber dann verkehrt und ungerecht zum Dienst der bösen Geister mißbraucht«. Löse sich aber der Christ von der unglückseligen Gemeinschaft der Heiden, »dann muß er ihnen diese Schätze entreißen und in gerechter Weise zur Verkündigung des Evangeliums gebrauchen«. Von der Spätantike bis in die frühe Neuzeit, von Cassiodor bis Erasmus ist die »Beraubung der Ägypter«, so wie Augustinus sie sah, immer wieder zitiert worden, um Christen, die sich mit den Büchern und »freien Künsten« der antiken heidnischen Welt befassen, ein gutes Gewissen zu machen. Augustins Schriften haben nicht nur dem mittelalterlichen Denken eine Fülle von Ideen und Lehranschauungen des klassischen Altertums vermittelt, seine Stellungnahme zur antiken Literatur hat auch die Haltung des Mittelalters gegenüber dem Studium der profanen Wissenschaften, wie sie hauptsächlich durch griechische und lateinische Autoren überliefert wurden, auktoritativ beeinflusst (vgl. Schreiner, Klaus: »Nimm, lies.« Augustinus als Vorbild (exemplar) und Regel (regula) klösterlicher Buch- und Lesekultur im späten Mittelalter, Paring 1998, S. 27 ff.).

⁴²⁶ Nach der antiken Humoraltheorie bezieht Beda in »De temporum ratione« die einzelnen Vierergruppen aufeinander: dem Element »terra« ordnet er als »qualitas« »materiae sicca et frigida« zu, die Jahreszeit »autumnus« und als »humor« »cholera nigra«. In dieser Zusammensetzung setzen sich die Reihen wie folgt fort: »aqua« – »frigida et humida« – »hiems« – »phlegma«; »aer« – »humidus et calidus« – »ver« – »sanguis«; »ignis« – »calidus et siccus« – »aestas« – »cholera rubea« (Meyer, Heinz: Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch, München 1975, S. 124 [Münsterische Mittelalter-Schriften 25]).

⁴²⁷ *Ib.*, S. 125.

⁴²⁸ Den Grundbestand der hiermit eröffneten Kombinationsmöglichkeiten, die durch weitere Vierergruppen ergänzt werden können, bildet daher folgende Reihe (jeweils Symbol / Evangelist / Beginn des Evangeliums / christologisches Zentralmotiv): (1) »Mensch / Matthäus / menschliche Abstammung Jesu / Inkarnation«; (2) »Stier / Lukas / Zacharias-

Opfer / Passion«; (3) »Löwe / Markus / Johannes in der Wüste / Auferstehung«; (4) »Adler / Johannes / 'Höhenflug' des Prologs / Himmelfahrt« (Meyer, Heinz / Suntrup, Rudolf: Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, München 1987, Sp. 333). Die Zuordnung der Evangelien und damit der Evangelisten zu den vier Gestalten wird aus den Initien der Evangelien behandelten Inhalten hergeleitet.

⁴²⁹ Maurmann, Barbara: Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters. Hildegard von Bingen, Honorius Augustodunensis und andere Autoren, München 1976, S. 199 (Münsterische Mittelalter-Schriften 93).

⁴³⁰ Forstner, Dorothea OSB: Die Welt der christlichen Symbole, S. 51.

⁴³¹ Meyer, Heinz / Suntrup, Rudolf: Lexikon der mittelalterlichen Zahlendeutungen, München 1987, Sp. 342 (Münsterische Mittelalter-Schriften 65).

⁴³² *Ib.*, Sp. 342.

⁴³³ Ruppel, Karl Heinz: Von Oper ist nicht die Rede. Das Theater Carl Orffs, in: Theater heute. Die deutsche Theaterzeitschrift für Schauspiel, Oper, Ballett, Nr. 10, Hannover 1965, S. 27.

⁴³⁴ Carl Orff und sein Werk. Dokumentation, Band V: Märchenstücke, Tutzing 1979, S. 11.

⁴³⁵ Aus der Radiosendung »Der 'Mond' ist uraufgegangen« von 1989 von Wilfried Hiller, die anlässlich des 50. Jahrestages der Uraufführung im Bayerischen Rundfunk ausgestrahlt wurde.

⁴³⁶ Wie sehr ihn der »Mond« gefesselt hat, darüber gibt Gertrud Orff in ihren Tagebüchern anschaulich Auskunft. Sie dokumentiert, wie intensiv er wann an welchen Szenen gearbeitet hat.

⁴³⁷ Beauvoir, Simone de: La Cérémonie des adieux suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre août-septembre 1974 (Paris 1981) – dt. Die Zeremonie des Abschieds und Gespräche mit Jean-Paul Sartre. August-September 1974, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 313 ff.

⁴³⁸ Carl Orff und sein Werk. Dokumentation, Band V: Märchenstücke, Tutzing 1979, S.14.

⁴³⁹ Im griechischen NT wurde dies anstelle des weiblichen »he pétra – Fels« in der männlichen Form »ho Pétros« übersetzt (vgl. Mt 16,18). Wenn der griechisch schreibende Paulus ihn gewöhnlich »Kephäs« nennt (1 Kor 15,5), so ist dieser Beinamen offensichtlich als Amtstitel aufgefaßt.

⁴⁴⁰ Das Fest Petri Stuhlfeier am 22. Februar wurde in Rom im 4. Jahrhundert eingeführt, wahrscheinlich um ein heidnisches Totengedächtnis zu verdrängen. Dieses bestand in einer achttägigen Feier vom 14. bis zum 21. Februar mit Totenmahl (»Parentalia«), wobei für den Verstorbenen ein leerer Stuhl und ein Speisenanteil bereitgestellt wurden. Der 22. Februar war ein Fest der Lebenden (»Charistia«) und diente nach dem langen Ernst der Totenklage ausgelassenen öffentlichen Lustbarkeiten. In christlicher Umdeutung wurde aus dem Stuhl der Toten der »Stuhl Petri« (Lehrstuhl, Amtssitz, Hirtenamt). In Gallien feierte man seit dem 6./7. Jahrhundert am 18. Januar das Fest Cathedra Petri als Gedächtnis der Übertragung des Hirtenamtes. Dieses Fest drang später nach Rom, so daß man jetzt die Cathedra Petri zweimal, am 18. Januar und am 22. Februar, feierte. Das Fest am 22. Februar wurde auf Grund einer Mißdeutung später als Amtsantritt des heiligen Petrus als Bischof von Antiochia aufgefaßt. In Konsequenz dazu bestimmte Paul IV. 1558 den 18. Januar als Gedächtnis des Amtsantrittes des heiligen Petrus als Bischof von Rom. Seit der Rubrikenreform 1960 wird nur mehr der 22. Februar als »Cathedra Petri« begangen. Der Inhalt dieses Festes ist die Übertragung des Hirtenamtes an Petrus (Wimmer, Otto / Melzer, Hartmann (Hg.): Lexikon der Namen und Heiligen, 6., verbesserte und ergänzte Aufl., Innsbruck / Wien 1988, S. 658).

⁴⁴¹ Das Fest Petri Kettenfeier geht auf die Kirchweihe der Basilika S. Pietro in Vincoli auf dem

Esquilin zurück, wo zwei angebliche Ketten des heiligen Petrus aufbewahrt werden. Von den zwei Ketten in Jerusalem soll die eine nach Konstantinopel in die dortige Petruskirche bei der Hagia Sophia gebracht worden sein, die andere kam als Geschenk an Kaiserin Eudoxia (gestorben 460) die für diese Reliquie an der Stelle einer älteren Basilika eine neue größere erbauen ließ. Diese ältere Basilika ist bereits im 4. Jahrhundert bezeugt und stand möglicherweise an dem Ort, wo Petrus eingekerkert war. Die neue Basilika wurde 432 von Sixtus III. geweiht und besaß laut Inschrift schon damals eine römische Kette des heiligen Petrus. Andere Kettenreliquien zeigt man in S. Cecilia in Rom, in Metz und Minden. Das Fest wurde 1960 abgeschafft (ib., S. 658).

⁴⁴² Das Fest Petrus und Paulus wurde ursprünglich im Orient am 29. Juni als Fest aller Apostel gefeiert. Die einzelnen Apostel, jedenfalls die bekanntesten wie Petrus, Jakobus, Paulus und Johannes, hatten ihren Gedächtnistag in der Weihnachtsoktav (27. und 28. Dezember). Dieses allgemeine Apostelfest drang schon früh auch nach Rom, wurde hier aber auf die beiden Apotelfürsten Petrus und Paulus eingengt. Als solches ist es erstmals 258 bezeugt. Seit Leo dem Großen (440-461), vielleicht schon vor 300, beging man es mit einer Vigilfeier, die jedoch 1955 abgeschafft wurde (ib., S. 658).

⁴⁴³ Lipsius, R. A. / Bonne, M.: Acta Apostolorum Apocrypha, 3 Bde., Leipzig 1891-1903, Darmstadt 1959.

⁴⁴⁴ Das Kirchweihfest der Basiliken der heiligen Petrus und Paulus in Rom am 18. November ist die Erinnerung an die Weihe von Alt-St. Peter am 18. November 326 durch Silvester I. bzw. des heutigen Petersdomes am 18. November 1626 durch Urban VIII. Die Paulus-Basilika wurde 386/395 anstelle einer kleineren konstantinischen über dem Grabdes Apostels erbaut (S. Paolo fuori le mura) und nach dem Brand 1823 am 10. Dezember 1854 wieder geweiht. Seit dem 11. Jahrhundert wird die Kirchweihe beider Basiliken am 18. November begangen (ib., S. 685).

⁴⁴⁵ Buse, Adolphus (Hg.): Catechismus Romanus 1867, S. 250.

⁴⁴⁶ Ib., S. 95.

⁴⁴⁷ Ib., S. 233.

⁴⁴⁸ »Fructus poenitentiae praecipuus est vita aeterna«, lehrt die katholische Kirche und beruft sich dabei auf das Wort des Matthäus und des Ezechiel: »Nam apud S. Matthaëum scriptum est: 'Poenitentiam agite, appropinquavit enim regnum coelorum': et apud Ezechielem: 'Si impius egerit poenitentiam ab omnibus peccatis suis, quae operatus est, et custodierit omnia praecepta mea, et fecerit iudicium et iustitiam, vita vivet'; tum alio loco: 'Nolo mortem impii, sed ut convertatur impius a via sua, et vivat'« (ib., S. 235).

⁴⁴⁹ Luther, Martin: Von dem Papsttum zu Rom, wider den hochberühmten Romanisten zu Leipzig (1520), in: Bornkamm, Karin / Ebeling, Gerhard (Hg.): Martin Luther. Auseinandersetzung mit der römischen Kirche, Frankfurt/Main 1982, S. 46.

⁴⁵⁰ Ib., S. 47.

⁴⁵¹ »Sed formae etiam explicato pastoribus praetermittenda non est, quod eius rei cognito excitet fidelium animos ad percipiendam summa cum religione huius Sacramenti gratiam. Est autem forma: 'Ego te absolvo': quam non solum ex illis verbis licet colligere: 'Quaecumque solveritis super terram, erunt soluta et in coelis': sed ex eadem Christi Domini doctrina ab Apostolis tradita accepimus« (Buse, Adolphus [Hg.]: Catechismus Romanus 1867, S. 238).

⁴⁵² »Etenim ex fidei Catholicae doctrina omnibus credendum et constanter affirmandum: si quis ita animo affectus sit, ut peccata admissa doleat, simulque in posterum non peccare constituat, etsi eiusmodi dolore non afficiatur, qui ad impetrandam veniam satis esse possit, ei tamen, quum peccata Sacerdoti rite confessus fuerit, vi clavium scelera omnia remitti ac

condonari: ut merito a sanctissimis viris, Patribus nostris, celebratum sit, Ecclesiae clavibus aditum in coelum aperiiri. De quo nemini dubitari fas est, quum a Florentino Concilio decretum legamus, poenitentiae effectum esse absolutionem a peccatis« (ib., S. 250).

⁴⁵³ Brinktrine, Johannes: Die Lehre von der Menschwerdung und Erlösung, Paderborn 1959, S. 195 ff.

⁴⁵⁴ Ib., S. 60 ff.

⁴⁵⁵ Buse, Adolphus (Hg.): Catechismus Romanus 1867, S. 102.

⁴⁵⁶ Ib., S. 253.

⁴⁵⁷ Ib., S. 239.

⁴⁵⁸ Ib., S. 231.

⁴⁵⁹ Der römisch-katholische Katechismus, nach den bekannten fünf Hauptstücken der Schriftenlehre, kurz und gut erklärt, in einem vollständigen Jahrgang von Kanzel-Vorträgen auf alle Sonn- und Festtage des Kirchen-Jahres, Straubing 1818, S.67.

⁴⁶⁰ Buse, Adolphus (Hg.): Catechismus Romanus 1867, S. 237.

⁴⁶¹ »Neque vero solum fideles docendi sunt, poenitentiam in numero Sacramentorum habendam esse, sed eorum etiam, quae iterari possunt. Quaerenti enim Petro, num septies venia peccati danda esset, Dominus respondit: 'Non dico tibi usque septies, sed usque septuagies septies'. Quare si cum eiusmodi hominibus agendum sit, qui summae Dei bonitati et clementiae diffidere videantur: confirmandus erit illorum animus, atque ad spem divinae gratiae erigendus. Quod quidem facile consequentur, tum huius loci et aliorum tractatione, qui in sacris litteris permulti occurent, tum vero iis rationibus et argumentis, quae ex sactorum Chrysostomi libro de Lapsis et Ambrosii libri de Poenitentia petere licebit« (ib., S. 237).

⁴⁶² Ib., S. 103.

⁴⁶³ Ib., S. 237.

⁴⁶⁴ »Harum autem trium partium eam rationem afferre possumus, quod animo, verbis et re ipsa peccata in Deum committantur. Quare consentaneum fuit, ut nos ipsos Ecclesiae clavibus subiicientes, quibus rebus Dei sanctissimum numen a nobis violatum esset, iisdem etiam eius iram placare, et peccatorum veniam ab eo impetrare conaremur. Sed idem etiam alio argumento confirmari potest. Etenim poenitentia est veluti quaedam delictorum compensatio, ab eius voluntate profecta, qui deliquit, ac Dei arbitrio, in quem peccatum commissum est, constituta. Quare et voluntas compensandi requiritur, in quo maxime contritio versatur, et poenitens Sacerdotis iudicio, qui Dei personam gerit, se subiiciat necesse est, ut pro scelere magnitudine poenam constituere in eum possit; ex quo tum confessionis, tum satisfactionis ratio et necessitas perspicitur« (ib., S. 242).

⁴⁶⁵ Moser, Dietz-Rüdiger: Die Tannhäuser-Legende. Eine Studie über Intentionalität und Rezeption katechetischer Volkserzählungen zum Buß-Sakrament, Berlin / New York 1977, S.17.

⁴⁶⁶ Ib., S. 77.

⁴⁶⁷ Ib., S. 27.

⁴⁶⁸ Vgl. dazu Buse, Adolphus (Hg.): Catechismus Romanus 1867, S. 244 ff.

⁴⁶⁹ Ib., S. 254.

⁴⁷⁰ Bocian, Martin (Hg.): Lexikon der biblischen Personen, Stuttgart 1989, S. 419 f.

⁴⁷¹ »Der Saufbruder« (442a), in: Jungbauer, Gustav (Hg.): Volkslieder aus dem Böhmerwalde, Bd. I, Prag 1930, S. 587.

⁴⁷² Orff, Godela: Mein Vater und ich. Erinnerungen an Carl Orff, München / Mainz 1995, S. 61 f.

- ⁴⁷³ Aus einem Gespräch zwischen Carl Orff und Erich Schäfer, in: Hannoversche Presse, 16. Juli 1965.
- ⁴⁷⁴ Weber-Kellermann, Ingeborg: Die Kindheit. Kleidung und Wohnen, Arbeit und Spiel. Eine Kulturgeschichte, Frankfurt/Main 1979, S. 12.
- ⁴⁷⁵ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit, S. 76 f.
- ⁴⁷⁶ *Ib.*, S. 93.
- ⁴⁷⁷ *Ib.*, S. 10.
- ⁴⁷⁸ Wie wichtig die Taufe schon kleinster Kinder genommen wurde, belegen die Wundererzählungen über tote Kinder. Es handelt sich bei diesen Wundern darum, daß Kinder, die ungetauft gestorben sind, für die Zeitspanne wieder auferstehen, die es braucht, um ihnen das Sakrament der Taufe zu erteilen. Ein solches damals ganz und gar nicht geläufiges Wunder soll sich am 11. März 1479 in Poperinghe zugertragen haben; im 16. und 17. Jahrhundert sind sie dann schon fast so alltäglich geworden, daß für diese Art von Wundern eigens eingerichtete Kapellen existieren. Sie tragen den Namen Kapellen »à répit«. Im Zusammenhang mit einem solchen Wunder in der Annonciade von Aix-en-Provence, das sich dort am ersten Fastensonntag von 1558 ereignet haben soll, ist belegt, daß nicht die Frist das Wunder war; in dieser Kirche, in der es üblich war, die kleinen Leichname auf den Altar zu legen und auf gehäuft auftretende Zeichen der Wiederbelebung zu warten, um die Kinder taufen zu können, war es ein geläufiges Phänomen. Was vielmehr überraschte und bestürzte, war das übernatürliche Entflammtwerden einer großen Kerze während dieses Zeitraums (*ib.*, S. 57).
- ⁴⁷⁹ Molière, Jean-Baptiste: *Le malade imaginaire* (Paris 1673), dt. Der eingebildete Kranke, Frankfurt/Main 1984, S. 62.
- ⁴⁸⁰ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit, S. 99.
- ⁴⁸¹ *Ib.*, S. 94.
- ⁴⁸² *Ib.*, S. 190 f.
- ⁴⁸³ Wander, Karl Friedrich Wilhelm (Hg.): Deutsches Sprichwörter-Lexikon, 2. Bd., Leipzig 1870, Sp. 1296. Die Verbindung von Kind, Narr und Wahrheit in Sprichwörtern, die, ausgehend von der Überzeugung, daß es immer Kinder und Narren geben wird, die Annahme rechtfertigen, daß die Wahrheit deshalb nie ganz von der Erde verschwinden wird, geht zurück bis in die lateinische Antike und ist in vielerlei Varianten im abendländischen Kulturraum verbreitet: »Kinder, Narren, trunkner Mund reden aus des Herzens Grund«; »Kinder, narren vnd volle leut sagen gern die warhey«; »Kinder und Narren reden wahr«; »Kinder und Narren verrathen alles«; »Was da sagt ein Kind vnd Narr, das ist gemeiniglich recht vnd wahr«; »Was sagt ein Kind vnd Narr, das ist oft recht und wahr« (*ib.*, Sp. 1292 ff.). Weiterhin: »Bey Narren, Kindern vnd Wein kann nichts lang verborgen sein«; »De Narren un de kleinen Kinder köret üt«; »Narren und Kinder reden wahr«; »Narren, kind und druncken leut sparen offt an der Wahrheit neut«; »Narren, Kinder und trunkene Leut' sagen die Wahrheit« (Ders.: Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk, 3. Bd., nach der 1. Auflage Leipzig 1876, Augsburg 1987, Sp. 880).
- ⁴⁸⁴ *Ib.*, Sp. 887 ff.
- ⁴⁸⁵ Vgl. Moser, Dietz-Rüdiger / Tegeler, Stefanie: Wenn die Welt aus den Fugen gerät, werden die Narren weise, in: Zangs, Christiane / Holländer, Hans (Hg.): »Mit Glück und Verstand«: Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Brett- und Kartonspiele, 15. – 17. Jahrhundert, Katalogbuch zur Ausstellung im Museum Schloß Rheydt vom 29. Juli bis 25. September 1994, Aachen 1994, S. 71-83.
- ⁴⁸⁶ Mezger, Werner: Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studie zum Fortleben des Mittelalters

in der europäischen Festkultur, Konstanz 1991, S. 31.

⁴⁸⁷ Ib., S. 31.

⁴⁸⁸ Werner Mezger liefert einen äußerst interessanten sprachgeschichtlichen Hinweis für die einst völlig selbstverständliche Einreihung der Krüppel unter die Narren: Als »Narr« bezeichnet man im Deutschen nicht nur eine durch bestimmte negative Merkmale festgelegte Person, sondern auch eine mißratene Feld- oder Baumfrucht. In der Fachsprache des Obst- und Gartenbaus ist dieser Begriff bis heute ein geläufiger terminus technicus. Das Wort »Narr« galt also nach mittelalterlicher Auffassung für die verkrüppelte Frucht einer Pflanze ebenso wie für den geistig und körperlich deformierten Menschen. Mit der im deutschen Sprachgebrauch erhaltenen Idee vom Narren als Frucht ohne Kern deckt sich übrigens auch die Grundbedeutung der französischen und englischen Bezeichnung für »Narr«, nämlich »fou« und »fool«. Beide sind aus der romanischen Wurzel »fol« entstanden, die ihrerseits vom lateinischen »follis« herrührt, was zunächst soviel wie »Sack«, »leere Hülle« oder »Blasebalg« hieß. Bei den Kirchenschriftstellern wurde »follis« dann in speziellerem Zusammenhang gerne auf den menschlichen Körper übertragen und als Benennung für die »Hülle des Leibes« gebraucht; und das in verschiedenen Glossen belegte »vacuus follis« schließlich meinte den »Leib, in dem keine Seele ist«. Der primäre Sinn der Begriffe »fou« und »fool« richtet sich also in erster Linie auf die innere Leere und geistige Verkrüppelung bestimmter Individuen (ib., S. 36). Die Stellung des Narren in der auf dem Augustinischen Zwei-Staaten-Modell basierenden Karnevals-konzeption wird dadurch noch deutlicher.

⁴⁸⁹ Ib., S. 48.

⁴⁹⁰ Mezger, Werner: Der Ambraser Narrenteller von 1528. Ein Beitrag zur Ikonographie der spätmittelalterlichen Narrenidee, S. 161, in: Bausinger, Herrmann / Saueremann, Dietmar: (Hg.), Zeitschrift für Volkskunde, Halbjahresschrift der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, 75. Jg., Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1979, S. 161-180.

⁴⁹¹ Moser, Dietz-Rüdiger: Fastnacht-Fasching-Karneval, S.88.

⁴⁹² Ib., S. 35 ff.

⁴⁹³ Warum die Prediger am Fastnachtssonntag das Zwei-Staaten-Modell des Augustinus bemühten, um aus dem als »babylonisch« oder »teuflisch« bezeichneten Narrenwesen die Lehre abzuleiten, sich mit der beginnenden Fastenzeit der Gemeinschaft der Gläubigen anzuschließen, begründeten sie zumeist selbst aus den Perikopen des Fastnachtssonntags, in erster Linie aus dem Text des Evangeliums nach Lk 18,31-43, »Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem«, mit den Abschnitten der Leidensankündigung und der Blindenheilung. Der Blinde am Weg gab die Gelegenheit zur Beschreibung der »Blindheit« all derer, die mit diesem Blinden »am Weg« saßen; es waren all die Sünder gemeint, die nur ihrem eigenen Vergnügen nachlebten, ohne an das Heil ihrer Seele zu denken. Entscheidend für die Anwendung des Zwei-Staaten-Modells war der Zusammenhang des Evangeliums zum Fastnachtssonntag mit der für denselben Tag vorgeschriebenen Epistel, dem 13. Kapitel des ersten Korinther-Briefes, in dem Paulus den Lobpreis der »caritas« ausspricht: »Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe; diese drei; deren größtes aber ist die Liebe.« Es ist dieselbe Epistel, die eine klare Unterscheidung trifft zwischen denen, die diese Liebe besitzen, und denen, denen sie fehlt, und die zugleich jeden, der ohne diese »caritas« wäre, als »tönendes Erz oder klingende Schelle« charakterisiert: »Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete, hätte aber keine Liebe, wäre ich wie ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle.« Nicht umsonst sind Schellen das häufigste Attribut der Fastnachtsskulptur, und kaum ein Narrengewand kommt ohne sie aus. Damit war die Sinnggebung der Schellen festgelegt: Sie weisen auf den Menschen hin, dem die Liebe fehlt, der also sein Denken nicht auf Gott

und die Nächsten lenkt, sondern allein sich selber sieht – ein nach christlicher Auffassung für den Narren typisches Merkmal. Man versteht, weshalb der 40tägigen Fasten- und Bußzeit die sechs Tage gleichsam einer »Anti-Schöpfung«, eine Zeitspanne der »pervertierten Gottesherrschaft«, eine falsche, verkehrte Welt als »Fastnacht« vorgeschaltet wurde: um das Bewußtsein für die Geringwertigkeit und Vanitas eines Lebens irdischer Gesinnung – das Leben in einer »civitas terrena vel Diaboli« – zu wecken (ib., S. 41 ff.).

⁴⁹⁴ Ib., S. 51.

⁴⁹⁵ Mezger, Werner: Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studie zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur, Konstanz 1991, S. 480.

⁴⁹⁶ Galling, Kurt (Hg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, 3., völlig neu bearb. Aufl., 4. Bd., Tübingen 1960, Sp. 1308.

⁴⁹⁷ Vgl. Leonhardt-Aumüller, Jacqueline: »Narren um Christi Willen.« Eine Studie zu Tradition und Typologie des »Narren in Christo« und dessen Ausprägung bei Gerhard Hauptmann, München 1993 (Kulturgeschichtliche Forschungen 18).

⁴⁹⁸ Röhrich, Lutz: Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Bd. 2, Basel/Wien 1992, S. 838 ff; 1075 ff.; Wander, Karl Friedrich Wilhelm (Hg.): Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk, 3. Bd., nach der 1. Auflage Leipzig 1867, Augsburg 1987, Sp. 878 ff.

⁴⁹⁹ Landau, Marcus: Hölle und Fegfeuer, S. 43.

⁵⁰⁰ Rosenfeld, Hellmut: Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung, Münster / Köln 1964, S. 26.

⁵⁰¹ Ariès, Philippe: Geschichte des Todes, S. 161 f.

⁵⁰² Diese Vorstellung hat zu einer Vielzahl von sogenannten Wiedergängersagen geführt. Das Stören der verdienten Totenruhe tritt am augenscheinlichsten zutage in den Sagen vom Toten als Gast. Darunter sind jene Sagen zu verstehen, in denen ein Mensch die Ruhe eines Toten stört und ihn dafür als Gast in sein Haus einlädt. Der Tote, gedacht als »lebender Leichnam«, begabt mit den gleichen physischen Möglichkeiten der Lebenden und ausgestattet mit all deren Handlungsmöglichkeiten, erscheint tatsächlich, um die ihm angebotene Einladung anzunehmen. Der Tote kommt, um sich entweder zu rächen und seinen Gastgeber für immer in die Welt des Todes mitzunehmen, eine Gegeneinladung auszusprechen, dem Lebenden Rat und Hilfe zu geben oder ihm eine andere Welt zu zeigen, die er als Besucher jederzeit wieder verlassen darf. Im frühen Mittelalter wurde die Sage christlich überformt. Dabei wurden die heidnischen Elemente absorbiert bzw. ins Christliche transformiert. Das Motiv vom eingeladenen Totenschädel, pars pro toto für den Toten, war vorzüglich geeignet, christliche Glaubensinhalte zu exemplifizieren. Die Sage wurde daher im Sinne der Kirche umgeformt und dazu verwendet, die Lehre vom Seelenglauben durchzusetzen, abergläubische Praktiken mit Toten und Gebeinen zu unterbinden und die Lehre von der Bestrafung der Sünder zu verbreiten (vgl. Petzoldt, Leander: Der Tote als Gast. Volkssage und Exempel, Helsinki 1968).

⁵⁰³ Rosenfeld, Hellmut: Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung, Münster / Köln 1954, S. 50.

⁵⁰⁴ Graf, Theophil: Die Kapuziner, Freiburg/Schweiz 1957, S.158.

⁵⁰⁵ Metken, Sigrid (Hg.): Die letzte Reise. Sterben, Tod und Traueritten in Oberbayern, München 1984, S. 330.

⁵⁰⁶ Ib., S. 331. In vielen Formen der Andacht erscheinen die Armen Seelen als Empfangende. Doch die Fürbitter wurden im Laufe des Mittelalters zu Bittstellern ihrer selbst. Über die Jahrhunderte hinweg hat sich aus dem Fegfeuer- und Arme-Seelen-Kult eine vielgestaltige

Glaubenswelt entwickelt. Die breiten Volksschichten haben sich aus der christlichen Lehre vom Purgatorium jene Punkte herausgegriffen, die für die praktische Religiosität von Bedeutung waren. So beschäftigte man sich intensiv mit der Frage nach dem Schicksal derer, die weder verdammt noch erlöst sind. Daraus folgt das lebhafteste Interesse an den Schuld- und Strafmotiven sowie der Hilfe, die den Armen Seelen seitens der Lebenden zugewendet werden kann. Wie sehr sich der Mensch mit diesen Gedanken beschäftigt hat, ist an der großen Zahl der Sagenüberlieferung zu sehen, die sich zumeist mit den Erscheinungsweise der Armen Seelen auseinandersetzt; nicht die Qualen im Fegefeuer und die himmlische Barmherzigkeit stehen im Mittelpunkt, sondern die menschlichen Probleme. In Anlehnung an Gespenster- und Wiedergängersagen verhalten sich die Armen Seelen manchmal auch böse, vor allem, wenn sie in ihrer Ruhe gestört werden. Die Ursachen ihrer Ruhelosigkeit werden in den Sagen auf ein bestimmtes wiederholtes Schuldmotiv hin gedeutet. Besonders schwer wiegen hier alle Vergehen wider die christlichen Lebensanforderungen. Obwohl das Leben des Menschen in der Geschichte vielfachen und tiefgreifenden Wandlungen unterworfen war, blieb der Arme-Seelen-Glaube ein konstantes Phänomen, denn niemals hat der Mensch sich mit dem Tod als endgültigem Ende abfinden wollen.

⁵⁰⁷ Ariès, Philippe: Geschichte des Todes, S. 485.

⁵⁰⁸ Frühwald, Wolfgang: »Leib sein« und »Körper haben« oder Körperdiskurse in Geschichte und Gegenwart. In: Moser, Dietz-Rüdiger / Fromm, Waldemar (Hg.): Literatur in Bayern. Vierteljahresschrift für Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft, Nr. 73, München 2003, S. 1-11, hier S. 3.

⁵¹⁰ Vgl. Brückner, Wolfgang: Sterben im Mönchsgewand. Zum Funktionswechsel einer Totenkreiszitte, in: Foltin, Hans Friedrich (Hg.): Kontakte und Grenzen. Probleme der Volks-, Kultur- und Sozialforschung. Festschrift für Gerhard Heilfurth zum 60. Geburtstag, Göttingen 1969, S. 259-277.

⁵⁰⁹ Ib., S. 1 ff.

⁵¹¹ Maupassant, Guy de: La Vie Errante (Paris 1909), dt. Die Irrfahrten des Herrn Maupassant, Stuttgart 1967, S. 157.

⁵¹² Goethe, Johann Wolfgang von: Wahlverwandtschaften. Ein Roman von Goethe. Erster Theil. Zweiter Theil (Tübingen 1809), mit einem Essay von Walter Benjamin, Erläuterungen von Hans-J. Weitz, Frankfurt/Main 1997, S. 124.

⁵¹³ Lessing, Gotthold Ephraim: Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung, in: Stapf, Paul (Hg.), Gotthold Ephraim Lessing. Werke, Bd. 2: Kritische Schriften. Literaturbriefe, Laokoon, Hamburgische Dramaturgie, Kleine Schriften, Wiesbaden o. J., S. 1134-1179, hier: S. 1179.

⁵¹⁴ Ib., S. 1166.

⁵¹⁵ Vgl. Brednich, Rolf Wilhelm: Volkserzählungen und Volksglaube von den Schicksalsfrauen, Helsinki 1964 (FFC 193).

⁵¹⁶ Herder, Johann Gottfried: Wie die Alten den Tod gebildet? Ein Nachtrag zu Lessings Abhandlung desselben Titels und Inhalts, o. O. 1774, S. 579-630, hier: 626 f.

⁵¹⁷ Gryphius, Andreas: Menschliches Elende, in: Conrady, Karl Otto (Hg.), Das große deutsche Gedichtbuch, Frankfurt/Main 1987, S. 110.

⁵¹⁸ Ruppel, Karl Heinz: Der Vereinfacher Carl Orff, aus: Begleitheft zur Schallplattenaufnahme von (Electrola 1 C 063-00719, Querschnitt).

⁵¹⁹ Olrik, Axel: Epische Gesetze der Volksdichtung, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 51 (1909), S. 1-12.

⁵²⁰ Oehlmann, Werner: Die Wandlung des Theaters durch Carl Orff, aus: Programmheft des

- Stadttheaters Bremerhaven, 1956/57, Heft 12.
- ⁵²⁰ Pahlen, Kurt (Hg.): Carl Orff. Der Mond. Die Kluge, Textbuch zu beiden Opern, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König, München 1981, S. 11 ff.
- ⁵²² *Ib.*, S. 27.
- ⁵²³ Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie erster Teil (Leipzig 1808), Gütersloh o. J., S. 156.
- ⁵²⁴ Pahlen, Kurt (Hg.): Carl Orff. Der Mond. Die Kluge, Textbuch zu beiden Opern, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König, München 1981, S. 43.
- ⁵²⁵ Moser, Dietz-Rüdiger: Fastnacht – Fasching – Karneval, S. 261.
- ⁵²⁶ *Ib.*, S. 126.
- ⁵²⁷ Moser, Dietz-Rüdiger: Bräuche und Feste im christlichen Jahreslauf, S. 159 f.
- ⁵²⁸ Wander, Karl Friedrich: Deutsches Sprichwörterlexikon, Bd. 2, Leipzig 1870, S. 1274.
- ⁵²⁹ Moser, Dietz-Rüdiger: Fastnacht – Fasching – Karneval, S. 209.
- ⁵³⁰ *Ib.*, S. 39.
- ⁵³¹ Rahner, Hugo: Griechische Mythen in christlicher Deutung, S. 116.
- ⁵³² Forstner, Dorothea OSB: Die Welt der christlichen Symbole, S. 121 f.
- ⁵³³ Moser, Dietz-Rüdiger: Bräuche und Feste im christlichen Jahreslauf, S. 31 f.
- ⁵³⁴ *Ib.*, S. 78.
- ⁵³⁵ *Ib.*, S. 86.
- ⁵³⁶ Metken, Sigrid (Hg.): Die letzte Reise. Sterben, Tod und Trauerriten in Oberbayern, München 1984, S. 241 f.
- ⁵³⁷ Hatto, Arthur T.: EOS. An enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry, London / The Hague / Paris 1965, S. 23 ff.
- ⁵³⁸ Rösch, Gisela: Kiltlied und Tagelied, in: Brednich, Rolf Wilhelm / Röhrich, Lutz / Suppan, Wolfgang (Hg.): Handbuch des deutschen Volksliedes, Bd. 1: Die Gattungen des Volksliedes, München 1973, S. 483-550.
- ⁵³⁹ Orff, Godela: Mein Vater und ich. Erinnerungen an Carl Orff, München / Mainz 1995, S. 61 f.
- ⁵⁴⁰ Landau, Marcus: Hölle und Fegfeuer, S. 53.
- ⁵⁴¹ Ariès, Philippe: Geschichte des Todes, S. 23.
- ⁵⁴² *Ib.*, S. 20.
- ⁵⁴³ *Ib.*, S. 20.
- ⁵⁴⁴ *Ib.*, S. 21.
- ⁵⁴⁵ Landau, Marcus: Hölle und Fegfeuer, S. 49.
- ⁵⁴⁶ *Ib.*, S. 55.
- ⁵⁴⁷ Metken, Sigrid (Hg.): Die letzte Reise. Sterben, Tod und Trauerriten in Oberbayern, München 1984, S. 138.
- ⁵⁴⁸ *Ib.*, S. 186.
- ⁵⁴⁹ *Ib.*, S. 187.
- ⁵⁵⁰ Ariès, Philippe: Geschichte des Todes, S. 216 f.
- ⁵⁵¹ *Ib.*, S. 221.
- ⁵⁵² Goethe, Johann Wolfgang von: Dichtung und Wahrheit (1811-1833), Frankfurt/Main 1975, S. 354.

- ⁵⁵³ Pahlen Kurt (Hg.): Carl Orff. Der Mond. Die Kluge, Textbuch zu beiden Opern, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König, München 1981, S. 63.
- ⁵⁵⁴ Tieck, Heinrich (Hg.): Trost bei Goethe, 87.-116. Auflage, Wien 1940, S. 47.
- ⁵⁵⁵ Landau, Marcus: Hölle und Fefeuer, S. 78 ff.
- ⁵⁵⁶ *Ib.*, S. 95.
- ⁵⁵⁷ Landau, Marcus: Hölle und Fefeuer, S. 195.
- ⁵⁵⁸ Kehl, Medard SJ: Eschatologie, Würzburg 1986, S. 124 f.
- ⁵⁵⁹ *Ib.*, S. 131.
- ⁵⁶⁰ Dinzelbacher, Peter: Die letzten Dinge. Himmel, Hölle, Fegefeuer im Mittelalter, Freiburg/Breisgau / Basel / Wien 1999, S. 19 f.
- ⁵⁶¹ So wie bei Ptolemäus bildet nach den Enzyklopädien der Epoche die Erde den Mittelpunkt des Universums; sie wird aus den vier Elementen Land, Wasser, Luft und Feuer gebildet. Ihre Gestalt wurde von einigen als Kugel, von anderen als Scheibe beschrieben. Der Kosmos hat die Gestalt einer vollkommenen, aus mehreren Schichten bestehenden Kugel. Über den Planetensphären und dem Fixsternhimmel befindet sich die Kristallsphäre – eine Erweiterung des antiken Schemas, um die in der Bibel genannten Wasser oberhalb des Firmaments unterzubringen. Darüber die Sphäre des Bewegers und das Emyreum, der Wohnort der Engel und Seligen. Gern konstruierte man den Himmel aus sieben Planetensphären: Emyreum, Kristall-, Gestirn-, Feuerhimmel, olympischer, ätherischer und goldener Himmel, doch gab es zuweilen auch andere Einteilungen. Während alles, was sich unter der Mondsphäre befindet, ständigem Wechsel unterworfen ist, gibt es in den höheren Regionen nur regelmäßige Bewegungen. Sie erzeugen eine für Engel, Selige und Visionäre hörbare Musik, die harmonischen Sphärenklänge. Zu zahlreichen gelehrten Spekulationen führte seit dem 12. Jahrhundert die Rezeption bisher im Westen unbekannt gebliebener griechischer, vor allem aristotelischer Texte, teilweise aus dem Arabischen übersetzt und mit Kommentaren islamischer Philosophen und Astronomen versehen. In letzter Konsequenz führte diese Entwicklung im 16. Jahrhundert dazu, daß das geozentrische Weltbild in Frage gestellt wurde. Das aristotelische Weltbild führte zu allerlei Konflikten mit der Kirche. Das späte Mittelalter brachte eine intensiviertere astronomische Forschungstätigkeit hervor, die freilich vorläufig nur die Kosmologie der Gelehrten beeinflusste. Der Mathematiker Campanus von Novarra (gestorben 1296) versuchte sogar eine Ausmessung des Weltalls. Seit dem 14. Jahrhundert interessierte man sich verstärkt für die Himmelsmechanik. Für die fortschrittlichsten Theologen wie Wilhelm von Occam waren Himmel und Erde von gleicher Materie, was ersteren gleichsam »entzauberte«. Einzelne Denker wie Cusanus begannen sich mit der Unendlichkeit des Raumes auseinanderzusetzen. Das geschlossene mittelalterliche Weltbild brach nach und nach auf, was im Laufe der Geschichte entsprechende Konsequenzen für die Jenseitsreiche haben sollte: Sie werden aus dieser Welt in eine Parallelwelt, in eine Transzendenz, ein »wirkliches Jenseits« versetzt (*ib.*, S. 20 ff.).
- ⁵⁶² Der »limbus Patrum« gelangte durch die Aufnahme des alten orientalischen Mythos von der Besiegung der Unterwelt durch eine Gottheit in die christliche Jenseitslandschaft. Die Vorstellung von der Höllenfahrt Christi wurde erst zwischen dem 4. und 8. Jahrhundert zum verbindlichen Glaubensgut. Diese Vorhölle, »limbus« genannt, ist der Aufenthaltsort der Seelen der Gerechten, die vor Christi Tod gestorben waren. Das vierte Laterankonzil

präzisiert, daß Christus in seiner Seele hinabgestiegen sei, die Gerechten des Alten Bundes zu erlösen und die Herrschaft des Hades zu brechen. In der Heiligen Schrift findet sich eine Anspielung auf Christi Höllenfahrt bereits in Ps 15,10: »Non derelinques animam meam in inferno«, die der Apostel Petrus auf Christus bezieht. Die bekannte Stelle: »Wie Jonas drei Tage und drei Nächte im Bauche des Seetieres war, so wird auch der Menschensohn drei Tage und drei Nächte im Herzen der Erde sein«, ist auf den Descensus zu beziehen. Christologisch gesehen liegt die Bedeutung des Dogmas vor allem darin, daß sie aufzeigt, daß Christus eine wahre menschliche Seele besaß, die wie die Seelen der Vorväter zur Unterwelt abstieg, die soteriologische Bedeutung darin, daß der Herr wirklich gestorben ist (Brinktrine, Johannes: Die Lehre von der Menschwerdung und Erlösung, Paderborn 1959, S. 245 ff.). Zahlreiche Details über die Höllenfahrt Christi bieten die Kirchenväter und mit reicher Ausschmückung das apokryphe Evangelium des Nikodemus. Wichtig erscheinen in diesem Kontext die Feststellungen nach Johannes Chrysostomos und Ambrosius, wonach die bis dahin finstere Hölle vom eindringenden Christus erleuchtet wurde.

- ⁵⁶³ Dinzeltbacher, Peter: Die letzten Dinge. Himmel, Hölle, Fegefeuer im Mittelalter, Freiburg/Breisgau / Basel / Wien 1999, S. 94.
- ⁵⁶⁴ Landau, Marcus: Hölle und Fegefeuer, S. 66.
- ⁵⁶⁵ Dinzeltbacher, Peter: Die letzten Dinge. Himmel, Hölle, Fegefeuer im Mittelalter, Freiburg/Breisgau / Basel / Wien, S. 100 f.
- ⁵⁶⁶ Landau, Marcus: Hölle und Fegefeuer, S. 66.
- ⁵⁶⁷ *Ib.*, S. 138.
- ⁵⁶⁸ *Ib.*, S. 139.
- ⁵⁶⁹ *Ib.*, S. 196.
- ⁵⁷⁰ Vgl. dazu Brinktrine, Johannes: Die Lehre von den letzten Dingen, Paderborn 1963, S. 44 ff.
- ⁵⁷¹ *Ib.*, S. 61 ff.
- ⁵⁷² Brinktrine, Johannes: Die Lehre von den letzten Dingen, Paderborn 1963, S. 26 f.
- ⁵⁷³ *Ib.*, S. 127 ff.
- ⁵⁷⁴ Ariès, Philippe: Geschichte des Todes, S. 36.
- ⁵⁷⁵ Übersetzung nach Benz, Richard (Hg.): *Jacobus de Voragine. Legenda aurea*, Berlin 1963, S. 43 ff.
- ⁵⁷⁶ Vgl. Brinktrine, Johannes: Die Lehre von der Schöpfung, Paderborn 1956, S. 220 ff.
- ⁵⁷⁷ Hilberath, Bernd Jochen: Reinkarnation oder Auferstehung der Toten? Ein Vergleich zweier Hoffnungsbilder, in: Biesinger, Alfred / Keßler, Michael (Hg.): *Himmel – Hölle – Fegefeuer. Theologisches Kontaktstudium 95*, Tübingen / Basel 1996, S. 107-131, hier: S. 118.
- ⁵⁷⁸ Brinktrine, Johannes: Die Lehre von den letzten Dingen, Paderborn 1963, S. 27.
- ⁵⁷⁹ *Ib.*, S. 29.
- ⁵⁸⁰ *Ib.*, S. 52.
- ⁵⁸¹ Landau, Marcus: Hölle und Fegefeuer, Heidelberg 1909, S. 204 ff.
- ⁵⁸² Pahlen Kurt (Hg.): Carl Orff. *Der Mond. Die Kluge*, Textbuch zu beiden Opern, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König, München 1981, S. 71.
- ⁵⁸³ Moser, Dietz-Rüdiger: Fastnacht – Fasching – Karneval, S. 29 f.
- ⁵⁸⁴ Moser, Dietz-Rüdiger: Verkündigung durch Volkslied. Studien zur Liedpropaganda und -katechese der Gegenreformation, Freiburg/Breisgau 1980, S. 550 f.
- ⁵⁸⁵ *Ib.*, S.49.

⁵⁸⁶ Ib., S. 50.

⁵⁸⁷ Ib., S. 52 f.

⁵⁸⁸ Der zur weitverbreiteten und beliebten Form der Teuffelliteratur des 16. Jahrhunderts zählende »Spielteufel« des Eustachius Schildo fand Aufnahme in das 1569 von Feyrabend herausgegebene »Theatrum Diabolorum, Das ist: Warhafftige eigentliche vnd kurtze Beschreibung, Allerley grewlicher, schrecklicher vnd abschwelicher Laster, se in diesen letzten, schweren vnd bösen Zeiten, an allen orten vnd enden fast bräuchlich, auch grausamlich im schwang gehen, Frankfurt 1569«. Darin versammelte Feyrabend die berühmtesten Teufelstraktate der Zeit, so z. B. Andreas Musculus »Von des Teufels Tyranny«, Ludwig Milichius »Der Zauberteufel«, Florian Dauls »Tanzteufel«, Matthäus Friederichs »Saufteufel«, Andreas Hoppenrods »Hurenteufel«, Joachim Westphals »Hoffartsteufel«, Cyriacus Spangenberg »Jagdeufel« u. a.

⁵⁸⁹ Köger, Annette: Musikalische Spielkarten, in: Bauer, Günther G. (Hg.): Musik und Spiel. Homo ludens – Der spielende Mensch, 10. Jahrgang, München / Salzburg 2000, S. 295.

⁵⁹⁰ Vgl. Schramm, Percy: Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom 3. zum 16. Jahrhundert, Stuttgart 1954-56.

⁵⁹¹ Moser, Dietz-Rüdiger: Fastnacht – Fasching – Karneval, S. 40.

⁵⁹² Köger, Annette: Musikalische Spielkarten, in: Bauer, Günther G. (Hg.): Musik und Spiel. Homo ludens – Der spielende Mensch, 10. Jahrgang, München / Salzburg 2000, S. 296.

⁵⁹³ Moser, Dietz-Rüdiger: Fastnacht – Fasching – Karneval, S. 192 ff.

⁵⁹⁴ Ib., S. 57.

⁵⁹⁵ Ib., S. 58 f.

⁵⁹⁶ Köger, Annette: Musikalische Spielkarten, in: Bauer, Günther G. (Hg.): Musik und Spiel. Homo ludens – Der spielende Mensch, 10. Jahrgang, München / Salzburg 2000, S. 292.

⁵⁹⁷ Tauber, Walter: Das Würfelspiel im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Eine sprach- und kulturgeschichtliche Darstellung, Frankfurt/Main / Bern / New York 1987, S. 9 f.

⁵⁹⁸ Ib., S. 21.

⁵⁹⁹ Ib., S. 25.

⁶⁰⁰ Ib., S. 25 f.

⁶⁰¹ Ib., S. 26.

⁶⁰² Ib., S. 35.

⁶⁰³ Rosenfeld, Hellmuth / Kohlmann, Erwin (Hg.): Deutsche Spielkarten aus fünf Jahrhunderten, Mainz 1964, S. 37 f.

⁶⁰⁴ Ib., S. 40 f.

⁶⁰⁵ Frank, Christian (Hg.): Deutsche Gaue, Zeitschrift für Gesellschaftswissenschaft und Landeskunde. Anleitungen zu Beobachtungen und Forschungen in der Heimat. Merk- und Werkblatt des Vereins »Heimat« (Verein zur Förderung der Heimatkunde, -kunst und -sitte) des »Heimat-Werks« und der Deutschen Gauen-Aufnahme, Bd. 29, Kaufbeuren 1928, S. 76.

⁶⁰⁶ Tegtmeier-Breit, Annegret: Kegeln und Kegelbahnen in Lippe während des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Baumeier, Stefan / Dröge, Kurt (Hg.): Beiträge zur Volkskunde und Hausforschung Band 5, Detmold 1992, S. 61-74, hier: S. 61.

⁶⁰⁷ Ib., S. 62.

⁶⁰⁸ Ib., S. 62.

⁶⁰⁹ Pahlen, Kurt (Hg.): Carl Orff. Der Mond. Die Kluge, Textbuch zu beiden Opern, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König, München 1981, S. 85.

- ⁶¹⁰ *Ib.*, S. 87.
- ⁶¹¹ *Ib.*, S. 95.
- ⁶¹² *Ib.*, S. 99 f.
- ⁶¹³ Vgl. Wertheimer, Jürgen: »Zufall und Notwendigkeit« – Schicksalskonzepte zwischen Logik und Notwendigkeit um 1800, in: Bauer, Roger (Hg.): *Inevitabilis Vis Fatorum. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800*, Bern u. a. 1990, S. 90-99.
- ⁶¹⁴ Meyer-Landrut, Ehrengard: *Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, München / Berlin 1997, S. 9.
- ⁶¹⁵ Merz, Jörg Martin: *Das Heiligtum der Fortuna in Palestrina und die Architektur der Neuzeit*, München 2001, S. 17.
- ⁶¹⁶ *Ib.*, S. 18.
- ⁶¹⁷ Meyer-Landrut, Ehrengard: *Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, München 1997, S. 10.
- ⁶¹⁸ Meyer-Landrut, Ehrengard: *Fortuna in Dantes »Divina Commedia« aus der Sicht der frühen Kommentatoren*, Rheinfelden 1998, S. 28.
- ⁶¹⁹ *Ib.*, S. 5.
- ⁶²⁰ Meyer-Landrut, Ehrengard: *Fortuna – Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, München 1997, S. 19.
- ⁶²¹ *Ib.*, S. 13.
- ⁶²² *Ib.*, S. 15.
- ⁶²³ *Ib.*, S. 19.
- ⁶²⁴ Reichert, Klaus: *Fortuna oder die Beständigkeit des Wandels*, Frankfurt/Main 1985, S. 18 f.
- ⁶²⁵ Meyer-Landrut, Ehrengard: *Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, München / Berlin 1997, S. 37.
- ⁶²⁶ *Ib.*, S. 38.
- ⁶²⁷ *Ib.*, S. 39.
- ⁶²⁸ Skowronek, Marianne: *Fortuna und Frau Welt. Zwei allegorische Doppelgängerinnen des Mittelalters*, Berlin 1964, S. 88.
- ⁶²⁹ Vgl. Bauer, Roger: *Das gemißhandelte Schicksal. Zur Theorie des Tragischen im deutschen Idealismus*, in: *Euphorion* (1964), S. 243-259.
- ⁶³⁰ Schottelius, Saskia: *Fatum, Fluch und Ironie. Zur Idee des Schicksals in der Literatur von der Aufklärung bis zur Romantik*, Frankfurt/Main 1995, S. 133.
- ⁶³¹ Vgl. Moser, Dietz-Rüdiger: *Verkündigung durch Volksgesang. Studien zur Liedpropaganda und -katechese der Gegenreformation*, Berlin 1981.
- ⁶³² Pahlen, Kurt (Hg.): *Carl Orff. Der Mond. Die Kluge, Textbuch zu beiden Opern, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König*, München 1981, S. 31.
- ⁶³³ Jungbauer, Gustav (Hg.): *Volkslieder aus dem Böhmerwalde*, Bd. 1, Prag 1930, S. 176 ff.
- ⁶³⁴ Eversberg, Gerd (Hg.): *Georg Büchner. Dantons Tod, Hollfeld 1996*, S. 79.
- ⁶³⁵ Bergemann, Fritz (Hg.): *Georg Büchner. Werke und Briefe*, München 1965, S. 380.
- ⁶³⁶ Müller-Blattau, Joseph (Hg.): *Pfälzische Volkslieder mit ihren Singweisen gesammelt von Georg Heeger und Wilhelm Wüst, neubearbeitet und in einem Bande herausgegeben in Verbindung mit Friedrich Heeger*, Mainz 1963, S. 56.
- ⁶³⁷ Einem, Gottfried von: *Dantons Tod. Eine Oper in zwei Teilen (6 Bilder) frei nach Georg Büchner, Text eingerichtet von Boris Blaehner und Gottfried von Einem, Partitur, o. O. 1947*.
- ⁶³⁸ Jungbauer, Gustav (Hg.): *Volkslieder aus dem Böhmerwalde*, Bd. II, Prag 1940, S. 476 f.; Varianten dieses Liedes finden sich z. B. bei Schremmer / Schönbrunn: *Volkslieder aus dem*

- Eulengebirge, Breslau 1912 (Nr. 65) und bei Pogatschnigg, Valentin / Herrmann, Emanuel: Deutsche Volkslieder aus Kärnten, I. Liebeslieder, 2. Aufl., Graz 1879 (Nr. 1186).
- ⁶³⁹ Peter, Ilka: Gasslbrauch und Gasselspruch in Österreich, Salzburg 1953, S. 172.
- ⁶⁴⁰ *Ib.*, S. 62.
- ⁶⁴¹ *Ib.*, S. 62.
- ⁶⁴² Jungbauer, Gustav (Hg.): Volkslieder aus dem Böhmerwalde, Bd. I, Prag 1930, S. XII.
- ⁶⁴³ Erk, Ludwig / Böhme, Franz Magnus (Hg.): Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart gesammelt und erläutert von Ludwig Erk. Nach Erks handschriftlichem Nachlasse und auf Grund eigener Sammlung neubearbeitet und fortgesetzt von Franz M. Böhme, zweiter Band, Leipzig 1893, S. 346 ff.
- ⁶⁴⁴ Pahlen, Kurt (Hg.): Carl Orff. Der Mond. Die Kluge, Textbuch zu beiden Opern, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König, München 1981, S. 69.
- ⁶⁴⁵ Baumann, Hans: Horch auf Kamerad, 2. Aufl., Potsdam 1937, S. 16.
- ⁶⁴⁶ Baumann, Hans: Macht keinen Lärm. Gedichte von Hans Baumann, München 1933, S. 46.
- ⁶⁴⁷ Baumann, Hans: Siegeslied, in: »Unser Trommelbube«, Potsdam 1934, S. 20.
- ⁶⁴⁸ Grünefeld, Karl-Heinz (Hg.): Lieder der Jugend. Uns geht die Sonne nicht unter, Lenzing 1941, S. 36.
- ⁶⁴⁹ Baumann, Hans: Es zittern die morschen Knochen (Nr. 6), in: Neues Deutschland. Kampf- und Freiheitslieder für Klavier mit Text, Band I und II, Mainz 1936.
- ⁶⁵⁰ Pahlen, Kurt (Hg.): Carl Orff. Der Mond. Die Kluge, Textbuch zu beiden Opern, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König, München 1981, S. 75.
- ⁶⁵¹ Kopp, Arthur (Hg.): Volks- und Gesellschaftslieder des XV. und XVI. Jahrhunderts, 1. Die Lieder der Heidelberger Handschrift Pal. 343, Berlin 1905, S. 83 f. (Deutsche Texte des Mittelalters, Band V, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften).
- ⁶⁵² Görres, Joseph (Hg.): Altdeutsche Volks- und Meisterlieder aus den Handschriften der Heidelberger Bibliothek, Frankfurt/Main 1817, S. 59.
- ⁶⁵³ Heyse, Karl Wilhelm (Hg.): Bücherschatz der deutschen National-Literatur des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Systematisch geordnetes Verzeichnis einer reichhaltigen Sammlung deutscher Bücher aus dem Zeitraume vom XV. bis um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts. Besonders reich an Einzeldrucken von Volks- und Kirchenliedern, historischen und anderen kleinen Gedichten und Flugschriften, Volksbüchern in den ältesten Ausgaben, Schauspielen usw., Berlin 1854, S. 158.
- ⁶⁵⁴ »Kartenspiel« (Nr. 486), in: Böhme, Franz Magnus (Hg.): Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert, gesammelt und erläutert von Franz M. Böhme, Leipzig 1877, S.601 f.
- ⁶⁵⁵ Pahlen, Kurt (Hg.): Carl Orff. Der Mond. Die Kluge, Textbuch zu beiden Opern, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König, München 1981, S. 77.
- ⁶⁵⁶ Schumann, Otto (Hg.): Carmina Burana. Mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers, kritisch herausgegeben von Alfons Hilka und Otto Schumann, I. Band: Text, 2. Die Liebeslieder, Heidelberg 1941, S. 253 f.
- ⁶⁵⁷ Dangel-Hofmann, Frohmüt (Hg.): Carl Orff – Michel Hofmann. Briefe zur Entstehung der Carmina Burana, Tutzing 1990, S.28.

- ⁶⁵⁸ Willnauer, Franz (Hg.): Carmina Burana von Carl Orff. Entstehung – Wirkung – Text, Mainz 1995, S. 144.
- ⁶⁵⁹ Dangel-Hofmann, Frohmüt (Hg.): Carl Orff – Michel Hofmann. Briefe zur Entstehung der Carmina Burana, Tutzing 1990, S.49.
- ⁶⁶⁰ Pahlen, Kurt (Hg.): Carl Orff. Der Mond. Die Kluge, Textbuch zu beiden Opern, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König, München 1981, S. 91.
- ⁶⁶¹ Moser, Dietz-Rüdiger: »Ein bekanntes Volkslied in gleich bekannter Melodie.« Zur Quelle von Gottfried August Bürgers »Lenore«, in: Franz, Kurt / Pointner, Horst (Hg.): Interkulturalität und Deutschunterricht. Festschrift zum 65. Geburtstag von Karl Stocker, Neuried 1994, S. 165.
- ⁶⁶² Pröhle, Heinrich: Ueber die Sage und das Märchen und ihre Benutzung in deutschen Dichtungen, insbesondere Gottfried August Bürgers, in: Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur, Berlin 1854, S. 521.
- ⁶⁶³ Moser, Dietz-Rüdiger: »Ein bekanntes Volkslied in gleich bekannter Melodie.« Zur Quelle von Gottfried August Bürgers »Lenore«, in: Franz, Kurt / Pointner, Horst (Hg.): Interkulturalität und Deutschunterricht. Festschrift zum 65. Geburtstag von Karl Stocker, Neuried 1994, S. 168. Moser bietet hier die Rekonstruktion des Liedes von der Wiederkehr des toten Bräutigams.
- ⁶⁶⁴ Ib., S. 171.
- ⁶⁶⁵ Ib., S. 174.
- ⁶⁶⁶ Pahlen, Kurt (Hg.): Carl Orff. Der Mond. Die Kluge, Textbuch zu beiden Opern, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König, München 1981, S. 101 ff.
- ⁶⁶⁷ Sommer, Peter: Hört ihr Herrn und laßt euch sagen. Eine Geschichte des schweizerischen Nachtwächters, Volken 1988, S. 7.
- ⁶⁶⁸ Danckert, Werner: Unehrlche Leute. Die verfeimten Berufe, Bern / München 1963, S. 9 ff.
- ⁶⁶⁹ Sommer, Peter: Hört ihr Herrn und laßt euch sagen. Ein Geschichte des schweizerischen Nachtwächters, Volken 1988, S. 58.
- ⁶⁷⁰ Wichner, Josef: Stundenrufe und Lieder der deutschen Nachtwächter, Regensburg 1897, S. 15.
- ⁶⁷¹ Ib., S. 7.
- ⁶⁷² Carl Orff und sein Werk. Dokumentation, Band V: Märchenstücke, Tutzing 1979, S. 11.
- ⁶⁷³ Ib., S. 12 f.
- ⁶⁷⁴ Stahl, Heinrich: Völkischer Beobachter, München, Nr. 34, 3. Februar 1939.
- ⁶⁷⁵ Orff, Carl, in: Einem, Gottfried von / Melchinger, Siegfried (Hg.): Caspar Neher. Bühne und bildende Kunst im 20. Jahrhundert, Hannover 1966, S. 154.
- ⁶⁷⁶ Ib., S.154.
- ⁶⁷⁷ Orff, Godela: Mein Vater und ich. Erinnerungen an Carl Orff, München / Mainz 1995, S. 63 f.
- ⁶⁷⁸ Dies teilte mir Wilfried Hiller in einem Gespräch mit, das wir am 21. November 2000 in den Räumen des Bayerischen Rundfunks in München geführt haben. Zur Verwendung der Zither schreibt Orff in seinen Erinnerungen: »Unvergeßlich bleibt mir auch das allabendliche Geräusch, mit dem ich einschlief. Mein Vater war Offizier. Wir wohnten also in der Nähe der Kaserne. Und wo Soldaten sind, da gibt's auch Kneipen. Fünf, sechs, sieben Stück lagen bei uns in der Straße. Jeden Abend drang von dort eine ganz eigenartige Mischung von Klängen an mein Ohr: Soldatenlieder, bayerische Marsch- und Volksmusik, Zitherklänge

- abgedämpft durch eine hohe Kastanienallee, die sich vor unserem Haus hinzog. Es waren geradezu impressionistische Eindrücke, die ich da in mich aufnahm, nur Stimmungen, keine konkrete Musik. Von daher stammen eben die Zither im 'Mond', die Tänze in den 'Carmina Burana' und jene Stimmungen, die in allen meinen Werken anzutreffen sind« (aus einem Gespräch zwischen Carl Orff und Erich Schäfer, Hannoversche Presse, 16. Juli 1965).
- ⁶⁷⁹ Blätter der Bayerischen Staatsoper, Spielzeit 1957/58, Jahrgang 10, Heft 5, S. 74.
- ⁶⁸⁰ Hartmann, Rudolf: Das geliebte Haus. Mein Leben mit der Oper, München / Zürich 1975, S. 296 f.
- ⁶⁸¹ *Ib.*, S. 269.
- ⁶⁸² Bachler, Klaus (Hg.) u.a.: Die Volksoper: Das Wiener Musiktheater, Wien 1998, S. 135.
- ⁶⁸³ Carl Orff und sein Werk. Dokumentation, Band V: Märchenstücke, Tutzing 1979, S. 112.
- ⁶⁸⁴ Hartmann, Rudolf: Das geliebte Haus. Mein Leben mit der Oper, München / Zürich 1975, S. 270.
- ⁶⁸⁵ Hamel, Fred: in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 6. Februar 1939.
- ⁶⁸⁶ Die Signale, Nr. 7, 1939.
- ⁶⁸⁷ Deutsche Zukunft, Berlin, 19. Februar 1939.
- ⁶⁸⁸ Stahl, Heinrich, in: Völkischer Beobachter, München, 7. Februar 1939.
- ⁶⁸⁹ Ruppel, Karl Heinz, in: Kölnische Zeitung, 8. Februar 1939.
- ⁶⁹⁰ Kalkschmidt, Eugen, in: Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 33, 8. Februar 1939.
- ⁶⁹¹ Sinz, Herbert, in: Westfälische Landeszeitung, Dortmund, 8. Februar 1939.
- ⁶⁹² Gerigk, Herbert, in: Die Musik, Nr. 6, März 1939.
- ⁶⁹³ Burgartz, Alfred, in: Berliner Illustrierte, Nachtausgabe Berlin, Nr. 31, 6. Februar 1939.
- ⁶⁹⁴ Allgemeine Musikzeitung Berlin-Leipzig, Nr. 7, 17. Februar 1939.
- ⁶⁹⁵ von der Nüll, Edwin, in: 12 Uhr Blatt, München, 7. Februar 1939.
- ⁶⁹⁶ Hamburger Fremdenblatt, Nr. 39, 8. Februar 1939.
- ⁶⁹⁷ Schaub, Bernhard, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, Ausgabe Wattenscheid, 2. Dezember 1965.
- ⁶⁹⁸ Zeitschrift für Musik, März 1939.
- ⁶⁹⁹ Lade, Ludwig, in: Münchner Zeitung, 6. Februar 1939.
- ⁷⁰⁰ Holl, Karl, in: Frankfurter Zeitung, Reichsausgabe, Frankfurt am Main, Nr. 71/72, 8. Februar 1939.
- ⁷⁰¹ Zeitschrift für Musik, März 1939.
- ⁷⁰² Heifer, Kurt, in: Der Mittag, Düsseldorf, Nr. 32, 7. Februar 1939.
- ⁷⁰³ von der Nüll, Edwin, in: Deutsche Theater-Zeitung, Berlin, Nr. 17, 8. Februar 1939.
- ⁷⁰⁴ Martin, Oskar A., in: Neue Augsburger Zeitung, 7. Februar 1939.
- ⁷⁰⁵ Heifer, Kurt, in: Der Mittag, Düsseldorf, Nr. 32, 7. Februar 1939.
- ⁷⁰⁶ Carl Orff und sein Werk. Dokumentation, Band V: Märchenstücke, Tutzing 1979, S. 115.
- ⁷⁰⁷ *Ib.*, S. 118.
- ⁷⁰⁸ Zentner, Wilhelm, in: Neues Münchner Tageblatt, 29. Februar 1939.
- ⁷⁰⁹ Weber, Waldemar, in: Geraer Stadtzeitung, 11. Mai 1939.
- ⁷¹⁰ Schmidt-Garres, Helmut: Neuer Opernstil. Zu Carl Orffs »kleinem Welttheater: Der Mond«, in: Hefte des Preußischen Theaters Gera, Spielzeit 1938/39, Heft 15.
- ⁷¹¹ Bremer Zeitung, 29. Mai 1939.
- ⁷¹² Hannoverscher Anzeiger, 25. Mai 1939.
- ⁷¹³ Sievers, Heinrich, in: Braunschweiger Tageszeitung, 24. Mai 1939.
- ⁷¹⁴ Rufer, Josef, in: Berliner Morgenpost, Berlin, Nr. 56, 7. März 1939.
- ⁷¹⁵ Kroll, Erwin, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 11, 7. März 1939.

- 716 Matthes, Wilhelm, in: Signale, Nr. 11, 15. März 1939.
- 717 Pollner, Ludwig, in: Hamburger Echo, 24. November 1950.
- 718 Westdeutsches Tageblatt, Dortmund, 26. November 1950.
- 719 Hauptmann, Hans, in: Bergedorfer Zeitung, 26. November 1950.
- 720 Der Mittag, Düsseldorf, 28. November 1950.
- 721 Funke, Gustav, in: Berlin am Mittag, Berlin, Nr. 145, 26. Juli 1947.
- 722 Broesike-Schoen, Max, in: Hamburger Abendblatt, 24. November 1950.
- 723 Weiher-Waegel, H., in: Hamburger Freie Presse, 24. November 1950.
- 724 Dotzler-Möllering, Leonie, in: Lübecker Nachrichten, 28. November 1950.
- 725 Beck, Hans, in: Deutsche Tagespost, Augsburg, 9. Dezember 1950.
- 726 Stroh, Heinz, in: Frankfurter Rundschau, 13. November 1950.
- 727 Nürnberger Nachrichten, 27. November 1950.
- 728 Heß, Heinz, in: Die Neue Zeitung, München, 29. November 1950.
- 729 Kosel, Alfred, in: Abendzeitung, München, 28. November 1950.
- 730 Sächsische Neueste Nachrichten, Dresden, 17. Juni 1954.
- 731 Haufe, Heinz, in: Sächsisches Tageblatt, 18. Juni 1954.
- 732 Böhm, Hans, in: Die Union, 16. Juni 1954.
- 733 Hase, K., in: Der Mittag, Düsseldorf, 24. Oktober 1955.
- 734 Taubman, Howard, in: The New York Times, 17. Oktober 1956.
- 735 Kranz, H. B., in: Die Welt, 12. November 1955.
- 736 Bayerische Staatszeitung, München, 7. Februar 1958.
- 737 Schmidt-Garre, Helmut, in: Münchner Merkur, 7. Februar 1958.
- 738 Oster, Otto, in: Blätter der Bayerischen Staatsoper, Spielzeit 1957/58, Jahrgang 10, Heft 5, S. 66 ff.
- 739 Müller-Ahremberg, Erich, in: 8-Uhr-Blatt, Nürnberg, 7. Februar 1958.
- 740 Ruppel, Karl Heinz, in: Süddeutsche Zeitung, München, 7. Februar 1958.
- 741 Wiesbadener Tageblatt, 11. Februar 1958.
- 742 Reinhardt, Ernst, in: Pfälzische Volkszeitung, Kaiserslautern, 30. Oktober 1958.
- 743 Mattern, Hans, in: Die Freiheit, Kaiserslautern, 31. Oktober 1958.
- 744 Kralik, Heinrich, in: Theater und Kunst, 14. Juni 1959.
- 745 Rubin, Marcel, in: Volksstimme, Wien, 16. Juni 1959.
- 746 Blaukopf, Kurt, in: Heute, Wien, 20. Juni 1959.
- 747 Funk und Film, Wien, 27. Juni 1959.
- 748 Skorzeny, Fritz, in: Salzburger Volksblatt, 16. Juni 1959.
- 749 Neues Österreich, Wien, 14. Juni 1959.
- 750 Schneider, Herbert, in: Neuer Kurier, Wien, 13. Juni 1959.
- 751 Tschulik, Norbert, in: Wiener Zeitung, 14. Juni 1959.
- 752 Die Wochen-Presse, Wien, 20. Juni 1959.
- 753 Mannheimer Morgen, 9. Juni 1960.
- 754 Kaiser, Joachim, in: Süddeutsche Zeitung, 2. September 1963.
- 755 Der Bund, Bern, 12. Dezember 1966.
- 756 Riemer, Otto: Schüler spielen Orffs »Mond«, in: Musik im Unterricht, Nr. 4 (1952).
- 757 Wiener Neustädter Zeitung, 30. Juli 1970.
- 758 Hardt-Stremayr, Dr., in: Neue Front, 17. Oktober 1970.
- 759 Höpfel, Jutta, in: Tiroler Nachrichten, Innsbruck, 10. Oktober 1970.
- 760 Pringsheim, Heinz, in: Wasserburger Zeitung, 7. Dezember 1970.

- ⁷⁶¹ Süddeutsche Zeitung, 8. Dezember 1970.
⁷⁶² Danler, Karl-R., in: tz, München, 7. Dezember 1970.
⁷⁶³ Abendzeitung, München, 7. Dezember 1970.
⁷⁶⁴ Schumann, Karl, in: Süddeutsche Zeitung, 25. Juli 1975.
⁷⁶⁵ Kirchberg, Klaus, in: Opernwelt Nr. 10, 1978.
⁷⁶⁶ Bronnenmeyer, W., in: Die Opernwelt, August/September 1981.
⁷⁶⁷ Schwing, Eckart, in: Neue Zeit, Berlin, 26. April 1985.
⁷⁶⁸ Pötzsch, Wolfgang, in: National-Zeitung, Berlin, 23. April 1985.
⁷⁶⁹ Schaefer, Hansjürgen, in: Neues Deutschland, Berlin, 30. April 1985.
⁷⁷⁰ Schubert, Manfred, in: Berliner Zeitung, 23. April 1985.
⁷⁷¹ Göhl, Hans, in: Münchner Merkur, 25. Oktober 1988.
⁷⁷² Wach, Gerlinde, in: Süddeutsche Zeitung, 27. Oktober 1988.
⁷⁷³ Hübner, Ursula, in: Neue Zürcher Zeitung, 2. November 1988.
⁷⁷⁴ Heinze, Rüdiger, in: Augsburgische Allgemeine, 29. Oktober 1988.
⁷⁷⁵ Adam, Heinz, in: Schwäbische Zeitung, 29. Oktober 1988.
⁷⁷⁶ Faasch, Albert, Welttheater als Höllenrevue. Anmerkungen zu Carl Orffs »Der Mond«, in: Blätter des Staatstheaters Darmstadt zur Premiere am 10. November 1990, S. 12.
⁷⁷⁷ Köpke, Horst, in: Frankfurter Rundschau, 13. November 1990.
⁷⁷⁸ Zietsch, Heinz, in: Darmstädter Echo, 13. November 1990.
⁷⁷⁹ Lewinski, W.-E., von, in: Wiesbadener Tagblatt, 15. November 1990.
⁷⁸⁰ Mannheimer Morgen, Nr. 262, 12. November 1990.
⁷⁸¹ Kirchberg, Klaus, in: Opernwelt 7/92, S. 46.
⁷⁸² Westfalen-Blatt, 27. April 1992.
⁷⁸³ Britsch Eckhard, in: Neue Westfälische, 27. April 1992.
⁷⁸⁴ Schmidt, Jürgen, in: Westfalen-Blatt, 27. April 1992.
⁷⁸⁵ Meyer, Andreas K. W. in: Neue Zeitschrift für Musik, 7./8. Juli/August 1992, 153. Jg., S. 71.
⁷⁸⁶ Müller, Michael-Georg, in: NRZ, Nr. 35, 11. Februar 1993.
⁷⁸⁷ Dominguez, Silvia, in: Westdeutsche Zeitung, 16. Februar 1993.
⁷⁸⁸ Bernhard, Renata, in: Rheinische Post, 15. Februar 1993.
⁷⁸⁹ Böhme, E., in: Ostthüringer Zeitung, 13. Juli 1994.
⁷⁹⁰ Mielke, Ursula, in: Thüringer Allgemeine, 16. Juli 1994.
⁷⁹¹ Thiers, Hans-Jürgen, in: Thüringische Landeszeitung, 16. Juli 1994.
⁷⁹² Lehmann, Hans, in: Ostthüringer Zeitung, 16. Juli 1994.
⁷⁹³ Deutschmann, Gerhard, in: Coburger Tagesblatt, 14. Oktober 1994.
⁷⁹⁴ Pfäfflin, Sandra, in: Pforzheimer Zeitung, 4. November 1994.
⁷⁹⁵ Hartmann, Ulrich, in: Pforzheimer Kurier, 7. November 1994.
⁷⁹⁶ Bäuerlein, Ulrike, in: Pforzheimer Zeitung, 7. November 1994.
⁷⁹⁷ Mühlackertagblatt, 7. November 1994.
⁷⁹⁸ Schnabel, Dieter, in: Kreisnachrichten Calw, 8. November 1994.
⁷⁹⁹ Kalchschmid, Klaus, in: Opernwelt, September/Oktober 1998.
⁸⁰⁰ Hellmuth Matiassek im Gespräch mit Gabriele Weiner, in: Orff heute, Nr. 1, Dezember 1998.
⁸⁰¹ Kieler Nachrichten, 6. März 1999.
⁸⁰² Schinzel, Horst, in: HS-Kulturkorrespondenz, 8. März 1999.
⁸⁰³ Meyer, Jörg, in: Schleswig-Holsteinische Landeszeitung, 9. März 1999.
⁸⁰⁴ Gaska, Rolf, in: Kieler Nachrichten, 9. März 1999.

- ⁸⁰⁵ Feldhoff, Jürgen, in: Lübecker Nachrichten, 9. März 1999.
- ⁸⁰⁶ Wulff, Elisabeth, in: Segeberger Zeitung, 10. März 1999.
- ⁸⁰⁷ Moser, Augustin, in: Starnberger Merkur, 19. Juli 1999.
- ⁸⁰⁸ Görl, Wolfgang, in: Süddeutsche Zeitung, 19. Juli 1999.
- ⁸⁰⁹ Moser, Augustin, in: Süddeutsche Zeitung, 20. Juli 1999.
- ⁸¹⁰ Modlinger, Gerald, in: Augsburgener Allgemeine, 19. Juli 1999.
- ⁸¹¹ Pander, Oscar von, in: Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 34, 3. Februar 1939.
- ⁸¹² Münchner Abendblatt, 4. Februar 1939.
- ⁸¹³ Hartmann, Rudolf: Das geliebte Haus. Mein Leben mit der Oper, München / Zürich 1975, S. 148 f.
- ⁸¹⁴ Carl Orff und sein Werk. Dokumentation, Band V: Märchenstücke, Tutzing 1979, S. 11.
- ⁸¹⁵ Messmer, Franzpeter, in: Booklet zu »Der Mond« von Carl Orff, Calig 50948, S. 5.
- ⁸¹⁶ Oehlmann, Werner, in: Die Wandlung des Theaters durch Carl Orff, Programmhefte des Stadttheaters Bremerhaven, Spielzeit 1956/57, Heft 12.
- ⁸¹⁷ Seifert, Wolfgang: »Auf den Geist kommt es an.« Carl Orff im Gespräch, in: Neue Zeitschrift für Musik 1970.
- ⁸¹⁸ Meyer, Andreas K. W.: Märchen als Spiel. Carl Orffs »Der Mond« und »Die Kluge«. Originalbeitrag für das Programmheft der Bühnen der Landeshauptstadt Kiel, Spielzeit 1998/99, hg. von den Bühnen der Landeshauptstadt Kiel, S. 9.
- ⁸¹⁹ Maier, Hans: Carl Orff in seiner Zeit. Rede anlässlich Carl Orffs 100. Geburtstag, München, Prinzregententheater, 7. Juli 1995, Mainz 1995, S. 13.
- ⁸²⁰ *Ib.*, S. 14 f.
- ⁸²¹ Liess, Andreas: Carl Orff. Idee und Werk, Zürich / Freiburg/Br. 1977, S. 32.
- ⁸²² Liess, Andreas: Carl Orff und das Dämonische, Zürich 1965, o. S.
- ⁸²³ Liess, Andreas: Carl Orff, Idee und Werk, Zürich / Freiburg/Br. 1977, S. 65.
- ⁸²⁴ Sellner, Gustav Rudolf: Carl Orff und die Szene, in: Carl Orff. Ein Bericht in Wort und Bild. Mit Beiträgen von Karl Heinz Ruppel, Gustav Rudolf Sellner und Werner Thomas, Mainz 1955, S.25 f.
- ⁸²⁵ Borries, Siegfried: Die Oper im 20. Jahrhundert II, Wolfenbüttel / Zürich 1973, S. 11.

Literaturverzeichnis (in Auswahl)

Primärliteratur

- Pahlen, Kurt (Hg.): Carl Orff. Der Mond. Die Kluge, Textbuch zu beiden Opern, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König, München 1981.
- Pröhle, Heinrich: Märchen für die Jugend, Halle 1854.
- Uther, Hans-Jörg (Hg.): Brüder Grimm. Kinder- und Hausmärchen, nach der großen Ausgabe von 1857, textkritisch rezipiert, kommentiert und durch Register erschlossen, Bde. 2 und 4, München 1996.

Sekundärliteratur

- Aarne, Antti / Thompson, Stith: The Types of the Folktales. A Classification and Bibliography. Antti Aarne's types of the folktales (FFC 3) translated and enlarged (FFC 4), 2. Aufl., Helsinki 1964.
- Alewyn, Richard u.a.: Aus der Welt des Barock, Stuttgart 1957.
- Arendt, Dieter: Die Umwertung des poetischen Mond-Bildes in der Moderne, in: Katzmann,

- Ewald / Ude, Karl (Hg.): Welt und Wort. Literarische Monatsschrift, 20. Jg., Heft 6, Tübingen 1965, S. 183-187.
- Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit – Ders., L' enfant et la vie familiale sous l' ancien regime (Paris 1960), dt. Geschichte der Kindheit, München 1988.
- Ariès, Philippe: Geschichte des Todes – Ders., L' homme devant la mort (Paris 1978), dt. Geschichte des Todes, 8. Aufl., München 1997.
- Bauer, Günther G. (Hg.): Musik und Spiel. Homo ludens – Der spielende Mensch, 10 Jg., München / Salzburg 2000.
- Bauer, Roger: Die Welt als Reich Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen Lebensform, Wien 1974.
- Behler, Ernst u.a.: Die europäische Romantik, Frankfurt/Main 1972.
- Beissel, Stephan SJ: Entstehung der Perikopen des Römischen Meßbuches. Zur Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters, Freiburg/Breisgau 1907 (Stimmen aus Maria Laach, Ergänzungsheft 96).
- Beloiu-Wehn, Ioana: »Der tageliet maneger gern sanc.« Das deutsche Tagelied des 13. Jahrhunderts. Versuch einer gattungsorientierten intertextuellen Analyse, Frankfurt/Main / Bern / New York / Paris 1989 (Europäische Hochschulschriften Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1168).
- Bender, Hans: Lunarische Chronik. Zitate und Zeichen, in: Jahresring 59/60. Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart, hg. vom Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie, Stuttgart 1989, S. 344-355.
- Benz, Albert (Hg.): Romantik. Aus Schriften, Briefen, Tagebüchern. Ein Lesebuch, München 1955.
- Bettex, Albert: Der Mond in Dichtung und Volksglauben – Bettex, Albert, Der Mond in Dichtung und Volksglauben, in: Du. Schweizer Monatsschrift, 7. Jg., o. O. 1947, S. 22-24.
- Biese, Alfred: Der Mond ist aufgegangen, in: Niedersachsen. Zeitschrift für Heimat und Kultur, Nr. 29, Hildesheim 1924, S. 77-80.
- Biesinger, Albert / Keßler, Michael (Hg.): Himmel – Hölle – Fefeuer: Theologisches Kontaktstudium 1995, Tübingen / Basel 1996.
- Bocian, Martin: Lexikon der biblischen Personen, Stuttgart 1989.
- Braun, Wernher von: Erste Fahrt zum Mond, Frankfurt/Main 1961.
- Breslau, Ralf: Die Tagelieder des späten Mittelalters. Rezeption und Variation eines Liedtyps der höfischen Lyrik, Berlin 1987.
- Brintrine, Johannes: Die Lehre von der Schöpfung, Paderborn 1956.
- Ders.: Die Lehre von der Menschwerdung und Erlösung, Paderborn 1959.
- Ders.: Die Lehre von den letzten Dingen, Paderborn 1963.
- Brueton, Diana: Der Mond – Brueton, Diana: Der Mond. Mythos und Magie, Fakten und Fantasie über einen himmlischen Körper, München 1995.
- Buse, Adolphus (Hg.): Catechismus Romanus 1867 – Buse, Adolphus (Hg.): Catechismus Romanus Ex Decreto Concilii Tridentini Ad Parochos PII V. Pontificis Maximi Iussu Editus. Katechismus für die Pfarrer nach dem Beschlusse des Concils von Trient, 3. Aufl., Bielefeld / Leipzig 1867.
- Carl Orff und sein Werk. Dokumentation, Bde. I-VIII, Tutzing 1975 ff.
- Corti, Walter Robert: Die Fahrt auf den Mond, in: Du. Schweizer Monatsschrift, 7. Jg., o. O. 1947, S. 50-52.
- Couper, Heather: Astronomie, Planeten, Sterne, Galaxien, München 1984.

- Der Mond in der Mythologie. Interview mit Prof. Dr. Otto Zerries vom 23. Juli 1969, in: Die Funkpostille. Ein Querschnitt durch das Wortprogramm des Saarländischen Rundfunks im Sendejahr 1970, S. 81-82.
- Dähnhardt, Oskar (Hg.): Naturgeschichtliche Volksmärchen, Bd. I, 3., verbesserte Aufl., Leipzig 1909.
- Dähnhardt, Oskar: Natursagen – Ders. (Hg.): Natursagen. Eine Sammlung naturdeutender Sagen, Märchen, Fabeln und Legenden, Bd I: Sagen zum Alten Testament, Leipzig / Berlin 1907; Bd. II: Sagen zum Neuen Testament, Leipzig / Berlin 1909; Bd. III: Tiersagen, 1. Teil, Leipzig / Berlin 1910.
- Dégh, Linda, Märchen: Erzähler und Erzählgemeinschaft. Dargestellt an der ungarischen Volksüberlieferung, Budapest 1956.
- Demandt, Alexander: Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken, München 1978.
- Denzler, Georg u. a.: Petrusamt und Papsttum, Stuttgart 1970.
- Diederichs, Ulf (Hg.): Die schönsten Märchen vom Mond, München 1998.
- Ditschy, Hans: Mondmenschen und Mondtiere, in: Du. Schweizer Monatsschrift, 7. Jg., o. O. 1947, S. 46-47.
- Dinzelbacher, Peter, Die letzten Dinge. Himmel, Hölle, Fegfeuer im Mittelalter, Freiburg / Basel / Wien 1999.
- Drößler, Rudolf: Als die Sterne Götter waren – Drößler, Rudolf, Als die Stern Götter waren. Sonne, Mond und Sterne im Spiegel von Archäologie, Kunst und Kult, Leipzig 1976.
- EM – Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.) u. a.: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, begründet von Kurt Ranke, Bd. 9, Lieferung 2, Berlin / New York 1998.
- Forstner, Dorothea OSB: Die Welt der christlichen Symbole – Forstner, Dorothea OSB: Die Welt der christlichen Symbole, 4. Aufl., Innsbruck / Wien / München 1982.
- Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 3., überarbeitete und erweiterte Aufl., Stuttgart 1988.
- Galling, Kurt (Hg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, 3., völlig neu bearbeitete Aufl., Tübingen 1960.
- Goldberg, Christiane: Mann im Mond, in: EM, Bd. 9, 2. Lieferung, Berlin / New York 1998, Sp. 184.
- Graeger, Rose-Marie (Hg.): Mit bloßen Füßen zum Mond – Graeger, Rose-Marie: Mit bloßen Füßen zum Mond. Mythen, Legenden, Märchen, Sagen der Völker vom Mond, Mühlacker 1971.
- Graf, Theophil: Die Kapuziner, Freiburg/Schweiz, 1957.
- Grimal, Pierre (Hg.): Mythen der Völker, Bde. 1-3, Frankfurt/Main 1967.
- Gundel, W.: Mond, in: Kroll, Wilhelm (Hg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 31. Halbband, Stuttgart 1933, Sp. 67-105.
- Hadley, Eric / Hadley, Tess (Hg.): Legenden von Sonne und Mond, Baden-Baden 1983.
- Hatto, Arthur T.: EOS. An Enquiry into the Theme of Lover's Meetings and Partings at Dawn in Poetry, London / The Hague / Paris 1965.
- HdA – Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bde. II und VI, Berlin / Leipzig 1929 ff.
- Heitmann, Klaus u. a.: Europäische Romantik II, Wiesbaden 1982.

- Herrmann-Lisi, Christiane: Mondmacht – Hermann-Lisi, Christiane: Mondmacht. Lunare Einflüsse auf das irdische Leben, München 1996.
- Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Commedia dell'arte und das Théâtre Italien, Stuttgart 1965.
- Höfle, Johannes: Carlo Goldoni. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, München / Zürich 1993.
- Huch, Ricarda: Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall, Tübingen 1964.
- Huth, Otto: Das Sonnen-, Mond- und Sternenkleid, in: Laiblin, Wilhelm (Hg.): Märchenforschung und Tiefenpsychologie, Darmstadt 1969, S. 151-160.
- Jacob, Heinrich Eduard: Joseph Haydn. Seine Kunst, seine Zeit, sein Ruhm, Hamburg 1954.
- Joseph Haydn: Die Schöpfung, Programmhefte des Münchener Bach-Chores, Nr. 3, hg. von den Freunden des Münchener Bach-Chores e. V., München 1988.
- Joseph Haydn und seine Zeit, Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, Bd. II, hg. vom Institut für österreichische Kulturgeschichte, Eisenstadt 1972.
- Kaiser, Gert (Hg.): Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze, Frankfurt/Main 1982.
- Kasten, Friedrich W. u. a.: Totentanz. Kontinuität und Wandel eines Bildthemas vom Mittelalter bis heute, Mannheim 1987.
- Kehl, Medard SJ: Eschatologie, Würzburg 1986.
- Keller, Hilgart L.: Reclams Lexikon der heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, 3. Aufl., Stuttgart 1975.
- Kepler, Erhard: Sonne, Monde und Planeten. Was geschieht im Sonnensystem?, München / Zürich 1982.
- Kettler, F.-H.: Malerei, in: Andresen, Carl (Hg.) u. a.: Lexikon der Alten Welt, Stuttgart / Zürich 1965, Sp. 1820-1834.
- Kettlers großer Weltatlas. Sonderteil: Sonnensystem, Weltraumfahrt, Mond- und Sternenkarten, Rohstoffe, Energie, Klima, Weltbevölkerung, 16., korrigierte Aufl., München 1994.
- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas, I. Band: Das Theater der Antike und des Mittelalters, Salzburg 1957; III. Band: Das Theater der Barockzeit, Salzburg 1967; V. Band: Von der Aufklärung zur Romantik, 2., verbesserte und ergänzte Aufl., Salzburg 1976.
- Kippenhuhn, Rudolf: Unheimliche Welten. Planeten, Monde und Kometen, Stuttgart / München 1987.
- Klement, Udo: Das Musiktheater Carl Orffs, Leipzig 1982 (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR Bd. 14).
- Krogmann, Willy (Hg.): Sylter Sagen, Göttingen 1966 (Denkmäler deutscher Volksdichtung 7).
- Kunike, Hugo, Amerikanische und asiatische Mondbilder, in: Mythologische Bibliothek 8,4 (1916), S. 18-37.
- Ders., Die Kröte im Mond, in: Die Sterne (1926), S. 79-83.
- Landau, Marcus: Hölle und Fegfeuer – Landau, Marcus, Hölle und Fegfeuer in Volksglaube, Dichtung und Kirchenlehre, Heidelberg 1909.
- Lemke, Gerhard H.: Sonne, Mond und Sterne in der deutschen Literatur seit dem Mittelalter. Ein Bildkomplex im Spannungsfeld gesellschaftlichen Wandels, Bern / Frankfurt/Main / Las Vegas 1981 (Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 23).
- Link, Franz / Niggel, Günther (Hg.): Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart, Sonderband des literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs, Berlin 1981.

- Mandelkow, Karl Robert u. a.: Europäische Romantik I, Wiesbaden 1982.
- Masius, Herrmann: Der Mond in Sage und Dichtung, in: Ders. (Hg.), *Altes und Neues*, Halle/Saale 1892, S. 375-384.
- Maurer, Arnold E.: Carlo Goldoni. Seine Komödien und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts, Bonn 1982.
- Maurmann, Barbara: Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters. Hildegard von Bingen, Honorius Augustodunensis und andere Autoren, München 1976.
- Mazal, Otto: Die Sternenwelt des Mittelalters, Wiesbaden 2001.
- Meinel, Gertraud: Mond, in: EM, Bd. 9, 2. Lieferung, Berlin / New York 1998, Sp. 795-802
- Melichar, Alois: Musik in der Zwangsjacke. Die deutsche Musik zwischen Orff und Schönberg, 2., verbesserte und vermehrte Aufl., Wien / Stuttgart 1958.
- Menner, Robert J.: The Man in the moon and hedging, in: Larsen, Henning (ed.), *Journal of English and Germanic Philology*, Vol. XLVIII, Urbana/Illinois, U.S.A, 1949, S. 1-14.
- Merz, Jörg Martin: Das Heiligtum der Fortuna in Palestrina und die Architektur der Neuzeit, München 2001.
- Metken, Sigrid (Hg.): Die letzte Reise. Sterben, Tod und Traueritten in Oberbayern, München 1984.
- Meyer, Heinz: Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch, München 1975 (Münsterische Mittelalter-Schriften Bd. 25).
- Meyer, Heinz / Suntrup, Rudolf: Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, München 1987 (Münsterische Mittelalter-Schriften Bd. 65).
- Meyer-Landrut, Ehrengard: Fortuna in Dantes »Divina Commedia« aus der Sicht der frühen Kommentatoren, Rheinfelden 1998.
- Dies., Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten, München / Berlin 1997.
- Mezger, Werner: Der Ambraser Narrenteller von 1528. Ein Beitrag zur Ikonographie der spätmittelalterlichen Narrenidee, in: Bausinger, Herrmann / Saueremann, Dietmar (Hg.), *Zeitschrift für Volkskunde, Halbjahresschrift der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde*, 75. Jg. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1979, S. 161-180.
- Ders.: Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studie zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur, Konstanz 1991.
- Moore, Patrick: Erde und Mond, München 1992.
- Moser, Dietz-Rüdiger: Die Tannhäuser-Legende. Eine Studie über Intentionalität und Rezeption katechetischer Volkserzählungen zum Buß-Sakrament, Berlin / New York 1977.
- Ders.: 'Veritas' und 'fictio' als Problem volkskundlicher Bibeldichtung, in: Bausinger, Herrmann / Saueremann, Dietmar (Hg.): *Zeitschrift für Volkskunde, Halbjahresschrift der deutschen Gesellschaft für Volkskunde*, 75. Jg., Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1979, S. 181-200.
- Ders.: Theorie- und Methodenprobleme der Märchenforschung. Zugleich der Versuch einer Definition des »Märchens«, in: Nachdruck aus Brückner, Wolfgang / Grass, Nikolaus (Hg.), *Jahrbuch für Volkskunde*, NF 3, Würzburg / Innsbruck / Freiburg 1980, S. 47-64.
- Moser, Dietz-Rüdiger, Fastnacht – Fasching – Karneval – Ders.: Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der »verkehrten Welt«, Graz / Wien / Köln 1986.
- Ders., »Hanß Sachs, Schulmeister zu Narrnhausen, die Comoedi von Doctor Faust exhibierend.« Aspekte einer süddeutschen Faust-Tradition, in: Ders. (Hg.), *Literatur in Bayern. Vierteljahresschrift für Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft*, Nr. 10, Pfaffenhofen/Ilm 1987, S. 8-26.
- Ders., Maskeraden auf Schlitten. Studentische Faschings-Schlittenfahrten im Zeitalter der Aufklärung, München 1988.

- Moser, Dietz-Rüdiger, Bräuche und Feste im christlichen Jahreslauf – Ders.: Bräuche und Feste im christlichen Jahreslauf. Brauchformen der Gegenwart in kulturgeschichtlichen Zusammenhängen, Graz / Wien / Köln 1993.
- Ders.: Lazarus Strohmans Jülich. Ein christlicher Volksbrauch zur Lehre der »satisfactio vicaria«, 3., völlig veränderte Aufl., München 2000.
- Neske, Brigitte: Das Mondbuch. Der Mond in der deutschen Dichtung, Pfullingen 1958.
- Ohly, Friedrich (Hg.): Hieronymus Laurentus. *Silva Allegoriarum Totius Sacrae Scripturae*, Barcelona 1570. Fotomechanischer Nachdruck der zehnten Ausgabe Köln 1681, München 1971.
- Ders.: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977.
- Ders.: Die Gestirne des Heils. Ein Bildgedanke zur Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Jüngsten Tag, in: Ruber, Uwe / Peil, Dietmar (Hg.), Friedrich Ohly. Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung, Stuttgart / Leipzig 1995, S. 679-712.
- Orff, Godola: Mein Vater und ich. Erinnerungen an Carl Orff, München / Mainz 1995.
- Panzer, Friedrich (Hg.): Bayerische Sagen und Bräuche, Teil II, Beiträge zur deutschen Mythologie, Göttingen 1956 (Denkmäler deutscher Volksdichtung 2).
- Petzoldt, Leander: Der Tote als Gast, Volkssage und Exempel, Helsinki 1968.
- Peukert, Will-Erich (Hg.): Deutsche Sagen, Bd. 1: Niederdeutschland, Berlin 1961 (Europäische Sagen 1); Bd. 2: Oberdeutschland, Berlin 1962 (Europäische Sagen 2).
- Pokorny, Jaroslav: Goldoni und das venezianische Theater, Berlin 1968.
- Rahner, Hugo: Symbole der Kirche – Rahner, Hugo, Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter, Salzburg 1964.
- Ders.: Griechische Mythen in christlicher Deutung – Ders., Griechische Mythen in christlicher Deutung, Freiburg/Breisgau 1982.
- Reichert, Klaus: Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels, Frankfurt/Main 1985.
- Riha, Karl: *Commedia dell' arte*. Mit den Figurinen Maurice Sands, Frankfurt/Main 1980.
- Rosenfeld, Hellmut: Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung, Münster / Köln 1954.
- Rosenfeld, Hellmut / Kohlmann, Erwin (Hg.): Spielkarten aus fünf Jahrhunderten, Frankfurt/Main 1964.
- Röhrich, Lutz: Mond, in: Ders.: Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Bd. 2, Freiburg / Basel / Wien 1992, S. 1041-1045.
- Rühle, Oskar: Sonne und Mond im primitiven Mythos, Tübingen 1925.
- Sachs, Maryam: Der Mond, München 1998.
- Schanze, Helmut (Hg.): Die andere Romantik, Frankfurt/Main 1967.
- Ders.: Romantik-Handbuch, Stuttgart 1994.
- Scherf, Walter: Das Märchenlexikon, 2. Bd., Hamburg 1995.
- Scheible, Hartmut: Carlo Goldoni, Hamburg 1993.
- Schottelius, Saskia: Fatum, Fluch und Ironie. Zur Idee des Schicksals in der Literatur von der Aufklärung bis zur Romantik, Frankfurt / Main 1995.
- Schreiner, Klaus: »Discrimen veri ac falsi.« Ansätze und Formen der Kritik in der Heiligen- und Reliquienverehrung des Mittelalters, in: Archiv für Kulturgeschichte, 48. Bd., Heft 1, Köln / Graz 1966, S. 1-55.
- Ders.: »Nimm, lies!« Augustinus als Vorbild (exemplar) und Regel (regula) klösterlicher Buch- und Lesekultur im späten Mittelalter, Paring 1998.
- Schultheß, Erika von: Der Mond im Buch der Bücher, in: Du. Schweizer Monatsschrift, 7. Jg.,

- o. O. 1947, S. 58-60.
- Schumacher, Hans: Von vielen Büchern unter dem Mond, in: Du. Schweizer Monatsschrift, 7. Jg., o. O. 1947, S. 30.
- Schwab, Gustav: Sagen des klassischen Altertums (Stuttgart 1838-1840), Frankfurt/Main 1975.
- Schwedt, Herbert / Schwedt, Elke: Malerei auf Narrenkleidern. Die Häs- und Hanselmaler in Südwestdeutschland, Stuttgart 1975.
- Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, Bd. I, Stuttgart 1971.
- Sieber, Friedrich: Dem Monde kann man kein Kleid machen. Ein Beitrag zur Geschichte eines Schwankmotivs, in: Fraenger, Wilhelm (Hg.): Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 3. Bd., Berlin 1957, S. 366-387.
- Skowronek, Marianne: Fortuna und Frau Welt. Zwei allegorische Doppelgängerinnen des Mittelalters, Berlin 1964.
- Slaughter, J. W.: The moon in Childhood and folklore, in: Hall, Stanley G. (ed.), The American Journal of Psychology, Vol. XIII, Worcester/Massachusetts, U.S.A., S. 294-318.
- Spörrl, Reinhard: Die Commedia dell' arte und ihre Figuren, Wädenswil 1977.
- Stegemann, Victor: Finsternisse, in: HdA, Bd. II, Sp. 1509-1526.
- Ders.: Mond, in: HdA, Bd. VI, Sp. 477-534.
- Stern, Martin: Haydns »Schöpfung«. Geist und Herkunft des van Swietenschen Librettos. Ein Beitrag zum Thema »Säkularisation« im Zeitalter der Aufklärung, München 1966.
- Stingl, Miloslav: Die Inkas. Ahnen der »Sonnensöhne«, Wien / Düsseldorf 1978.
- Tauber, Walter: Das Würfelspiel im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Eine kultur- und sprachgeschichtliche Darstellung, Frankfurt/Main / Bern / New York 1987.
- Thompson, Stith: Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends, revised and enlarged Edition, Vol. 1-6, 3. Aufl., Bloomington 1961.
- Waldmann, Helmut: Petrus und die Kirche, Tübingen 1999.
- Walzel, Oskar: Klassizismus und Romantik als europäische Erscheinungen, Berlin 1981.
- Wander, Karl Friedrich: Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk, nach der 1. Aufl. Leipzig 1867, 3. Bd., Augsburg 1987.
- Wangermann, Ernst: Aufklärung und staatsbürgerliche Erziehung. Gottfried van Swieten als Reformator des österreichischen Unterrichtswesens 1781-1791, München 1978 (Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde 26).
- Weber-Kellermann, Ingeborg: Die Kindheit. Kleidung und Wohnen, Arbeit und Spiel. Eine Kulturgeschichte, Frankfurt/Main 1979.
- Wichner, Josef: Stundenrufe der deutschen Nachtwächter, Regensburg 1897.
- Wimmer, Otto / Melzer, Hartmann (Hg.): Lexikon der Namen und Heiligen, 6., verbesserte und ergänzte Aufl., Innsbruck / Wien 1988.
- Winkler, Gerhard J. (Hg.): Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit. Bericht über das internationale Symposium im Rahmen der »Haydn-Tage Winter 1988«, Eisenstadt, 8.-10. Dezember 1988, Eisenstadt 1992.
- Wolf, Werner: Der Mond im deutschen Volksglauben, Bühl 1929 (Bausteine zur Volkskunde und Religionswissenschaft 2).
- Zeman, Herbert (Hg.): Joseph Haydn und seine Zeit. Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, Bd. II, Eisenstadt 1972.

Ders.: Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit. Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, Bd. VI, Eisenstadt 1976.

Ders.: Das Textbuch Gottfried van Swietens zu Joseph Haydns »Die Schöpfung«, in: Ders. (Hg.), Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830), Graz 1979, S. 403-425.

Register

- 1 Kor 1,30 224
 1 Kor 4,9 194, 261
 1 Kor 4,10-13 249
 1 Kor 6,17 95
 1 Kor 10,20 f. 320
 1 Kor 13 103, 107
 1 Kor 15 217, 226, 252, 416
 1 Mose 1 149
 1 Mose 2,4 ff. 149
 1 Mose 3,15 149
 2 Mose 32,26-28 89
 4 Mose 10 89
 4 Mose 15 40
 5 Mose 4,19 89
 1 Tim 2,5 f. 230
 1 Tim 6,16 84
 2 Kön 2,3 243
 2 Kor 2,15 226
 2 Petr 3 294
 3 Joh 4 243
 4 Reg 7,3 217
- Abel 41, 103, 206, 248
 Aberglaube 13, 109, 115, 140,
 162, 199, 220, 255, 266, 320, 435
 Ablaß 229, 230, 298, 300, 306
 Abot 1,2 276
 Abraham 77, 103, 152, 199, 200,
 206, 252, 307
 absteigender Knoten 46
 Abtrennungstheorie 20
 Adam 29, 90, 95, 103,
 110, 125, 149, 162, 164, 181, 192,
 240, 267, 356, 425
 Aelian 109
 Aemilius Paullus 49
 Ägypten 25, 44, 49, 79, 117,
 204, 210, 281, 312, 393, 414
 Aigle 93
- Aischylos 281, 324
 Aitiologie 33, 42, 119, 189
 Aktäon 80
 Albrecht von Eyb 306, 308
 Aldrin, Edwin "Buzz" 18, 19
 Alexander der Große 57, 82
 All-Beseelung 31
 Allegorie 8, 17, 73, 100, 106,
 108, 242, 253, 264, 270, 307,
 309, 311, 324, 393
 Altenbach, Gerhard 243, 244
 Altes Testament 70, 77,
 88, 133, 149, 217,
 218, 292, 385, 413, 436
 Altsteinzeit 25, 31
 Am 2,9 200
 Ambrosius 73, 91, 92, 95,
 98, 99, 110, 220, 233, 387, 424
 Ammonius 92
 Amon Re 79
 Anastasius Sinaita 92, 98
 Anaxagoras 26, 38, 45, 49,
 53, 93
 Anaximander 44
 Andreas von Konstantinopel 249
 anomalistischer Monat 46
 Antike 8, 18, 27, 29, 40,
 45, 53, 67, 72, 74, 82, 93,
 100, 107, 110, 115, 130,
 167, 168, 172, 173, 174,
 178, 181, 183, 188, 192,
 199, 205, 209, 210, 214,
 216, 220, 251, 253, 265,
 266, 271, 280, 294, 309,
 310, 316, 379, 391, 393, 394,
 395, 409, 411, 412, 420,
 437, 438
 Antonius Diogenes 53
 Anubis 78, 205
 Apg 1-6 226
 Apg 1,13 226
 Apg 8,14 ff. 226

- Apg 9,31-43 226
 Apg 10 226
 Apg 12 226, 227
 Apg 15,5-35 227
 Aphrodite 80
 Apoc 3,5 206
 Apoc 5,1-8,1 86
 Apoc 6,12-14 86
 Apoc 7,1 219
 Apoc 7,2 ff. 219
 Apoc 8,2-9,21 86
 Apoc 11,15-19 86
 Apoc 12,1-18 86
 Apoc 13,8 206
 Apoc 15 ff. 86
 Apoc 17,8 206
 Apoc 20,12-15 206
 Apoc 21,16 216, 219
 Apoc 21,27 206
 Apogäum 20
 Apokalyptisches Weib 73, 86, 390
 Apollo 11 18
 Appolonius 27
 Apuleius 93, 97, 99
 Aradia 111
 Archimedes 27
 Ariosto, Ludovico 54, 177, 386
 Aristarchos von Samos 26, 52
 Aristophanes 110, 395
 Aristoteles 27, 28, 30, 38, 43,
 45, 49, 71, 97, 99, 104, 160,
 165, 198, 204, 238, 243,
 324, 330, 383, 388
 Aristotelismus 28
 Arme Seelen 276, 298
 Armstrong, Neil 18, 19
 Arnim, Achim von 171, 176,
 179, 180, 327
 Arorites 308
 Artemis 80, 81, 82, 392
 artes liberales 29
 Astaritta 60, 165
 Astarte 78, 90, 389
 Astoreth 44
 Astralkult 73
 Astrologie 14, 43, 110, 115, 132,
 162, 212, 213, 237, 391, 404
 Astronomie 16, 17,
 25, 26, 27, 28, 29,
 30, 31, 52, 54,
 56, 136, 137, 309, 382,
 383, 388, 434
 Athena 80
 Athenagoras 134
 Äther 28, 29, 39, 59, 98, 99, 179
 Ätherische Erde 53
 Auferstehung 12, 17, 49, 70,
 73, 85, 91, 95, 98, 99,
 102, 103, 104, 217, 219, 220,
 226, 233, 254, 255, 256,
 260, 266, 267, 273, 274,
 279, 282, 283, 286, 289,
 296, 301, 302, 303, 304, 308,
 333, 404, 408, 412, 413,
 415, 425
 Aufklärung 120, 124, 125,
 126, 128, 129, 130, 131,
 135, 136, 137, 142, 143,
 146, 148, 151, 152, 154,
 155, 156, 165, 166, 168,
 170, 174, 182, 185, 186,
 187, 288, 289, 292, 325,
 326, 395, 398, 400, 401,
 426, 435, 437, 438
 Augustinus 8, 73, 91, 92, 95,
 96, 98, 99, 103, 106, 110,
 134, 194, 203, 213, 214, 215,
 220, 247, 248, 249, 271,
 276, 297, 303, 314,
 320, 321, 326, 387, 392,
 393, 394, 405, 411, 414,
 415, 417, 418, 423, 438
 Babylon 25, 26, 46, 48, 50,
 77, 87, 103, 106, 107,

Register

- 198, 217, 248, 290, 389
Bacherius, Petrus 107, 394
Balsamische Periode 22
Baphomet 112
Barlach, Ernst 11, 381
Barock 83, 119, 120, 123,
124, 126, 128, 130, 131, 137,
145, 152, 157,
192, 193, 195, 196, 213, 265,
267, 285, 289, 325, 377,
397, 407, 432, 435
Barocktheater 123, 196
Baruch 60 87
Basilius 92, 98, 110, 134, 392
Bassewitz, Gerdt von 60
Battistelli, Johannes 56
Baum 13, 34, 65, 67,
165, 198, 199, 200, 210,
269, 331, 419, 426, 427
Bayle, Pierre 133, 365, 366, 367
Beckett Samuel 8
Beda Venerabilis 29, 104,
203, 390, 394, 414
Beethoven, Ludwig van 152, 158
Beham, Hans Sebald 247
Beheim, Michael 308
Bellona 78
Benedikt XII. 256, 297, 300, 302
Bergerac, Cyrano de 16, 57
Bernardus Silvestris 30
Bernhard von Siena 306, 308
Berthold von Regensburg 107, 124,
306, 394
Beweger 27, 124, 133,
191, 192, 423
Bibel 30, 49, 73, 83, 87, 88,
90, 98, 100, 103,
124, 135, 141, 146, 147, 151,
183, 185, 196, 205, 214, 215,
216, 218, 219, 224, 228,
243, 252, 255, 272, 292,
300, 393, 409, 411, 414, 423,
437
Bidermann, Jakob 123
Biedermeier 129, 130,
152, 357, 397, 438
Bignami, Innocentio 107, 395
Binden und Lösen 224
Birck, Thomas 308
Bison 31, 32
Blinder am Weg 8, 106, 107, 420
Blindheit 8, 106, 107, 306,
319, 420
Blosius, Ludovicus 124
Boccaccio, Giovanni 323
Boethius 213, 321, 322, 323, 387
Böhme, Jacob 131, 132, 133, 316,
329, 330, 332, 345, 418, 427,
428, 431
Boileau, Nicolas 177
Bolten-Baeckers, Heinz 61, 62
Bonaventura 107, 182, 294, 394
Bonifatius VIII. 310
Bosch, Hieronymus 305
Brandt, Sebastian 64
Brandts-Buys, Jan Willem Frans 64
Brecht, Bert 8
Bresgen, Cesar 64
Brontë, Charlotte 12, 381
Bronzezeit 25, 32, 279, 382
Brueghel, Pieter d. Ä. 247, 304,
361, 376
Brunt, Samuel 58
Buch der Natur 83, 124, 136
Buch des Lebens 205, 206, 207
Büchner, Georg 327, 329, 427
Burg, Michael von der 123
Bürger, Gottfried August 189, 335,
406, 428
Bürger. Gottfried August 406
Buße 101, 147, 195, 229,
230, 231, 232, 233, 234, 257,
291, 294, 297, 298, 299

- Calderón de la Barca, Pedro 193
 Callippos 47
 Cassius Felix 210
 Cernan, Eugene 19
 Chalcidius 28
 Chaos 83, 84,
 133, 139, 180, 182, 190,
 221, 243, 398
 Chateaubriand, Francois-René 166
 Chia 76
 Chiari, Pietro 161, 162
 Chiromantie 115
 Chonsu 79
 Christentum 27, 30, 55,
 81, 87, 93, 110, 122,
 126, 128, 129,
 135, 141, 142, 151, 179,
 181, 183, 185,
 213, 215, 251, 252, 262,
 265, 267, 278, 279,
 286, 289, 292, 304,
 314, 320, 325, 326, 379, 405
 Chrysipp 68
 Chrysostomos, Johannes
 92, 282, 392, 424
 Cicero 28, 71,
 97, 99, 293, 309, 407, 414
 Cisneros, Garcia de 100
 Claudius Ptolemäus 27
 Clement XI. 17
 Collins, Michael 18
 Columbia 18
 Corneille, Pierre 122
 Creti, Donato 17
 Cyrillus von Alexandrien 92, 208

 Dämonen 33, 50, 53, 72, 79,
 84, 99, 204, 220, 271,
 290, 320, 379, 393, 404
 Dan 7,10 206
 Dante, Alighieri 54, 177,
 196, 198, 228, 2
 90, 291, 294, 299, 323,
 324, 387, 427, 438
 Dareios 49
 Debussy, Claude 8
 Deferent 28
 Demeter 80, 81
 Denis, Michael 125, 140,
 145, 154, 155
 Descartes, René 133
 Diana 80, 81, 82,
 111, 112, 382, 385, 386,
 388, 390, 395, 396, 434
 Diderot, Denis 288
 Diktyнна 80
 Dilthey, Wilhelm 135
 Diodor 212
 Distorsion 23
 Dominik, Hans 59
 Dominikaner 257, 306, 311
 Donnergott 32, 199
 Doris 80
 Doxographen 52
 Dreizahl 217, 412
 Dürer, Albrecht 128

 Eileithyia 80
 Einem, Gottfried von 327, 329
 Eisengrein, Martin 107
 Empedokles 39, 71, 93, 130
 Endymion 53, 79, 80
 Endzeitvision 8
 Enikel, Jansen 310
 Erasmus von Rotterdam 196,
 204, 245, 409, 410, 415
 Erde 6, 12, 13, 15, 16, 17, 18,
 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27,
 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34,
 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42,
 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49,
 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57,
 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66,

Register

- 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73,
75, 76, 79, 83, 84, 85, 86,
88, 92, 94, 97, 98, 99, 104,
109, 110, 111, 112, 113, 114,
116, 124, 130, 135, 139, 147,
181, 182, 183, 190, 192, 196,
198, 202, 210, 213, 215, 216,
254, 258, 259, 262, 263, 264,
266, 267, 268, 269, 287, 288,
290, 292, 293, 294, 295, 301,
304, 308, 314, 315, 318, 322,
342, 352, 361, 376, 387, 390,
397, 404, 419, 423, 424, 436
- Erkenntnis 8, 28, 38, 44, 64, 83,
102, 133, 137, 149, 173, 174,
182, 195, 216, 246, 345, 347,
397, 398
- Erlösung 8, 12, 51, 74, 94, 95,
96, 99, 106, 116, 190, 195,
215, 217, 218, 219, 232, 252,
276, 299, 300, 404, 411, 412,
417, 424, 434
- Ertl, Ignatius 107, 395
- Esterházy, Nikolaus Graf 60, 139,
140, 156, 164, 165, 400
- Eudemos 45
- Eudoxos 26
- Euryalus 80
- Eusebius 73, 226
- Eusthatius von Thessaloniki 309
- Eva 88, 103, 112, 147, 148,
149, 323
- Evangelist 55, 85, 104, 252, 361,
408, 409, 415
- Evangelium 103, 104, 107, 109,
111, 141, 208, 209, 217, 219,
230, 259, 276, 410, 414, 424
- Exegese 92, 100, 213, 214, 215,
216, 219, 393, 410, 414
- Exod 25,26 218
- Exod 32,32 f. 205
- Ez 1,10 217
- Ez 2,8-3,3 208
- Faber, Matthias SJ 107, 395
- Farid ad-din Attar 36
- Fastenzeit 77, 103, 221, 247,
248, 249, 271, 304, 305,
414, 420
- Fastnacht 103, 107, 108, 247,
248, 249, 271, 304, 305, 309,
394, 419, 420, 422, 425, 437
- Fastnachtsbrauch 247, 309, 419,
420, 436
- Fastnachtssonntag 103, 107, 420
- Fastnachtsspiel 107, 196, 310, 327
- Fatouville, Nolant de 162
- Fatum 266, 319, 320, 322,
426, 438
- Fegefeuer 230, 254, 256, 261,
262, 264, 294, 295, 297, 298,
299, 303, 407, 421, 423, 424,
425, 432, 434
- Feuer 21, 27, 28, 29, 30, 33,
39, 44, 50, 55, 58, 68, 70,
72, 83, 87, 89, 92, 94, 98,
99, 102, 109, 112, 199, 206,
216, 254, 271, 282, 294,
296, 297, 298, 314, 335, 339,
349, 370, 423
- Feuerhimmel 30
- Fichte, Johann Gottlieb 166, 168,
171, 182, 185, 235
- Finsternis 8, 11, 13, 33, 34, 36,
37, 45, 49, 75, 79, 82, 84,
85, 91, 94, 99, 100, 109, 132,
190, 196, 213, 215, 257, 268,
269, 271, 272, 273, 274, 275,
291, 296, 298, 315, 338, 349,
379, 382, 398, 438
- Firmicus, Maternus 93
- Fischart, Johann 310
- Fixsternhimmel 27, 30, 387,
388, 423

- Fleming, Paul 83
 Forster, Georg 327, 332
 Fortuna 44, 122, 266, 309, 315,
 316, 317, 318, 319, 320, 321,
 322, 323, 324, 325, 326, 342,
 379, 426, 436, 437, 438
 Franz I. 126
 Franz II. 126, 150
 Franz von Assisi 249
 Franziskaner 257, 258, 263, 267,
 271, 283, 306
 Frau im Mond 40, 41, 65
 Freimaurer 125, 126, 138, 139,
 140, 141, 144, 146, 150,
 151, 156
 Friedrich, Caspar David 184, 289
 Fruchtbarkeit 32, 42, 43, 44, 71,
 73, 76, 77, 78, 80, 92, 93,
 96, 117, 199, 211, 317
 Fruchtbarkeitsgöttin 44
 Fuchs 361, 371
 Furcht 13, 18, 44, 49, 109, 112,
 113, 240
 Furtwängler, Wilhelm 8

 Gal 2,11 ff. 224, 226
 Galilei, Galileo 16, 23, 30, 56,
 383, 387
 Galuppi, Baldassare 60, 162, 164
 Gassmann, Florian Leopold 60,
 164, 165, 373
 Gefühlstheologie 129
 Gegenreformation 119, 120, 124,
 126, 128, 155, 192, 193, 228,
 258, 259, 269, 280, 287, 327,
 337, 394, 425, 427
 Gegenwelt 39
 Geiler von Kaysersberg 306, 311
 Gellert, Christian Fürchtegott 124
 Gen 1,3-5 85
 Gen 1,4 271
 Gen 1,14 73
 Gen 1,19 220
 Gen 1,27 244
 Gen 2,1 135, 219
 Gen 2,4 B-25 83
 Gen 2,8 271
 Gen 4,1 103, 248
 Gen 4,17 248
 Gen 6,14 216
 Gen 10,8 f. 248
 Gen 13,18 200
 Gen 14,13 200
 Gen 15,15 302
 Gen 18,1 200
 Gen 25,8 f. 302
 Gen 35,8 199
 Gen 37,31-35 302
 Gen 47,9 302
 Genesis 29, 83, 90, 92,
 134, 147, 149, 150, 199, 295
 geozentrisches System 27
 Gericht 49, 68, 101, 114, 193,
 205, 206, 219, 246, 252,
 254, 259, 282, 290, 296, 297,
 298, 299, 300, 302, 303,
 304, 394
 Gerung, Matthias 305
 G e s c h i c h t s p h i l o s o -
 phie 128, 171, 394
 Geßner, Salomon 142, 152
 Gestirn 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
 26, 29, 31, 34, 35, 37, 38,
 40, 41, 42, 45, 48, 49, 50,
 51, 52, 56, 59, 67, 70, 71,
 73, 74, 75, 84, 85, 86, 87,
 88, 90, 92, 93, 94, 97, 98,
 119, 138, 148, 190, 215, 220,
 235, 268, 293, 309, 322,
 382, 383, 384, 389, 391, 393,
 405, 423, 437
 Gezeiten
 16, 21, 22, 23
 Gilbertus Porretanus 30

Register

- Gluck, Christoph Willibald 152, 158
Gnade 12, 17, 91, 102, 132, 133,
142, 192, 217, 231, 232, 233,
252, 269, 272, 289, 298, 303,
397, 411, 412
Godwin, Frances 57, 386
Goethe, Johann Wolfgang
von 11, 15,
116, 130, 152, 165, 167, 168,
170, 175, 176, 177, 184, 264,
265, 267, 289, 290, 326, 328,
359, 372, 381, 382, 422, 423
Goldoni, Carlo 60, 119, 157, 158,
159, 160, 161, 162, 164, 400,
401, 402, 413, 435, 436,
437, 438
Görres, Joseph 175, 176, 179,
185, 332, 427
Gott 17, 26, 30, 32, 35, 38, 40,
48, 50, 54, 55, 68, 73, 74,
77, 79, 83, 84, 85, 86, 87,
88, 89, 91, 99, 101, 104, 105,
106, 107, 114, 123, 124, 130,
131, 132, 133, 134, 135, 136,
141, 142, 143, 146, 147, 148,
150, 151, 166, 168, 182, 183,
184, 189, 191, 192, 193, 194,
195, 196, 199, 200, 201, 204,
205, 206, 207, 212, 213, 214,
215, 216, 217, 218, 219, 220,
224, 229, 230, 231, 232, 233,
237, 243, 244, 246, 248, 250,
251, 252, 255, 256, 266, 267,
271, 272, 276, 279, 280, 287,
292, 294, 301, 302, 303, 306,
307, 308, 309, 320, 321, 322,
323, 324, 325, 326, 337, 379,
383, 387, 392, 393, 394, 398,
404, 411, 414, 420, 436
Gottesmutter 73, 199, 389
Gottsched, Johann Christoph 145,
152, 160, 402
Gozzi, Carlo 60, 160, 161
Grab 11, 12, 99, 116, 117, 152,
196, 217, 234, 255, 256, 266,
267, 273, 276, 279, 280,
281, 282, 286, 289, 308, 335,
336, 337, 417
gradualistische Welt 194
Gregor der Große 103, 106, 107,
207, 218, 219, 248, 294, 297
Gregor I. 205, 294
Gregor von Nazianz 134, 297
Gregor von Nyssa 134, 297
Gregor von Tours 29, 242, 301
Gregor XIII. 54
Griechen 14, 16, 26, 30, 31, 45,
46, 52, 79, 81, 82, 198, 250,
251, 266, 267, 291, 297,
319, 378
Grillparzer, Franz 128
Grimm, Brüder 8, 119, 165,
175, 186, 187, 188, 189, 210,
349, 352
Grimm, Jakob 8, 171, 176,
187, 222, 342
Grimm, Wilhelm 176, 186,
187, 188, 189
Grimmelshausen, Johann Jakob Chri-
stoffel von 57, 307
Gruft 12, 282, 284, 285,
288, 304
Gryphius, Andreas 122, 267, 327
Gulielmus Durandus 278
Gutheim, Karlheinz 62, 63

Hab 3,8 219
Hab 3,11 85
Haida 76
Halbmond 22, 32, 45, 72, 318
Hamann, Johann Georg 83, 170, 171
Hans und Grete 269, 270, 271
Harbou, Thea von 65
Hardenberg, Friedrich von 130,

- 166, 175, 181, 184, 235
 Harmonie 8, 124, 131, 135,
 137, 138, 139, 140, 148, 182,
 213, 215, 236, 325, 326, 345,
 387, 398
 Harranier 77
 Hase 41, 69, 430
 Hasel 209, 210, 211, 212
 Hathor 89
 Haubas 77
 Hauptmann, Gerhard 249
 Haydn, Joseph 6, 60, 120, 125,
 126, 130, 136, 137, 138, 139,
 140, 141, 146, 147, 148, 149,
 150, 151, 152, 156, 158, 162,
 164, 386, 397, 398, 400, 401,
 402, 435, 438
 Haymon von Halberstedt 107
 Hebr 10,19 f. 193
 Hebr 10,33 194, 261
 Hebr 12,22 f. 206
 Heine, Heinrich 128, 168, 174, 179
 Heinrich der Teichner 310
 Hekataios 53
 Hekate 78, 80, 82, 83, 110, 111
 Helios 16, 17, 37, 71, 74, 75,
 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98
 heliozentrisches System 27
 Herakleides 27
 Herder, Johann Gottfried 170, 171,
 175, 176,
 186, 187, 266, 267, 327, 422
 Hermes, Georg 133
 Herodorus aus Heraklia 53
 Herodot 309
 Herschel, William 137
 Hes 46,1 89
 Hesiod 251, 294, 319
 Hexaëmeron 92, 134
 Hexe 81, 111, 211
 Hieronymus 8
 Hildebert von Lavardin 297
 Hildegard von Bingen 190, 407
 Hiller, Wilfried 64, 359,
 386, 409, 415, 429
 Himmel 12, 13, 14, 15, 16, 27,
 29, 31, 33, 34, 35, 36, 37,
 39, 40, 42, 43, 45, 46, 48,
 49, 50, 54, 55, 57, 60, 65,
 68, 69, 70, 71, 72, 75, 79, 81,
 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89,
 90, 94, 96, 99, 100, 110, 111,
 113, 118, 124, 132, 137,
 142, 147, 162, 190, 196, 198,
 199, 206, 212, 213, 219, 220,
 222, 224, 227, 229, 230, 231,
 233, 234, 235, 248, 256,
 259, 268, 272, 279, 285, 286,
 288, 289, 290, 292, 293, 294,
 295, 296, 298, 299, 302, 303,
 304, 308, 314, 315, 322, 342,
 344, 352, 361, 376, 389,
 390, 393, 405, 407, 423,
 424, 425, 432, 434
 Himmelskönigin 44, 73, 89
 Himmelskörper 17, 21, 25,
 27, 31, 35, 44, 52, 56, 57,
 74, 85, 87, 387
 Himmelskugel 26, 28
 Hinfälligkeit 8, 105, 106, 231,
 247, 250, 253, 257
 Hiob 17,13-16 258
 Hiob 22,14 205
 Hipparchos von Nikaia 27
 Hipparchos von Rhodos 52
 Hippolyt 93, 110
 Hofmannsthal, Hugo von 122,
 189, 196
 Hohelied 6,9 73
 Hohelied 6,10 88
 Hölle 48, 108, 123, 132, 147,
 206, 227, 230, 232, 248,
 252, 254, 259, 288, 290, 291,
 293, 294, 295, 296, 298, 299,

Register

- 302, 303, 305, 308, 320, 337,
352, 358, 388, 390, 393, 405,
407, 410, 420, 423, 424, 425,
432, 434, 436
- Homer 72, 251, 300, 318, 390
- Horaz 81, 110, 320, 390, 395, 414
- Horus 79, 281
- Hrabanus Maurus 29, 110, 217, 220
- Hugo von St. Viktor 124, 136,
215, 216, 323, 324
- Hugo von Trimberg 313
- Humboldt, Wilhelm von 166
- Hund 307
- Ikarus 51
- Immermann, Karl Leberecht 129
- Inka 76, 384
- Institoris, Heinrich 112
- Interlunium 45
- Iphigenie 81
- Irenäus von Lyon 227
- Is 22,22 224
- Ischtar 78, 90
- Isidor von Sevilla 29, 215, 387
- Isis 78, 79, 80, 81, 93, 317,
318, 393
- Islam 30
- Jacobi, Carl Gustav Jacob 182
- Jacobus de Voragine 107, 294, 301
- Jaguar 34
- Jahwe 2,10-11 85
- Jansenismus 120
- Jean Paul 15, 130
- Jer 7,17-18 89
- Jer 7,18 f. 44
- Jer 8,1 f. 73
- Jeremia 44
- Jericho 8, 96, 103, 104, 105,
106, 107, 391
- Jerusalem 29, 46, 86, 88, 89,
96, 102, 103, 104, 107, 205,
206, 221, 226, 227, 243, 248,
272, 279, 292, 295, 416, 420
- Jes 2,13 200
- Jes 4,3 410
- Jes 6,13 200
- Jes 13,9-10 85
- Jes 22,22 224
- Jes 30,26 85
- Jes 34,4 213
- Jes 61,3 200
- Jesuiten 54, 108, 120, 122, 145,
154, 193, 240, 258, 259,
285, 337
- Jesus Christus 219, 230,
273, 302, 304
- Jesus Sir 73
- Jesus Sir 19,4 204
- Jesus Sir 27,11 88
- Job 38,19.20 84
- Joh 1,1 212, 272
- Joh 1,4 ff. 224
- Joh 1,5 273
- Joh 1,9 273
- Joh 1,38-42 224
- Joh 3,21 243
- Joh 5,24 96
- Joh 6,68 f. 224
- Joh 12,34 104
- Joh 13,1 96
- Joh 14 105
- Joh 16,5-15 226
- Joh 20,22 f. 230, 234
- Joh 20,23 224, 226
- Joh 21,15-17 226
- Joh 22 106
- Johannes Chrysostomos 282, 424
- Johannes von Capistrano 306
- Johannes von Rheinfelden 311
- Johannes von Salisbury 196
- Johannes XII. 310
- Johannes XXII. 300
- Jos 10,10-13 86

- Jos 24,26 200
 Joseph II. 124, 126, 140,
 143, 150, 400
 Josephinismus 120, 123,
 125, 126, 139
 Josua 41, 86, 90, 200
 Julianus von Laodikea 40
 Julius Caesar 46
 Jung, C. G. 113, 114
 Jungsteinzeit 25, 280
 Jüngstes Gericht 299
 Juno 78
 Jupiter 26, 27, 28, 29, 52, 68,
 71, 115, 199, 387, 388
 Justin 99

 Kain 41, 103, 248
 Kant, Immanuel 67, 70, 71, 133,
 136, 185, 388, 403
 Kapuziner 258, 259, 260, 261,
 262, 263, 267, 283, 421, 435
 Karl VI. 119, 120
 Karneval 103, 264,
 394, 419, 422, 425, 437
 Kartenspiel 308, 309, 311, 312,
 313, 332, 428
 Kegelspiel 313, 314
 Keller, Gottfried 14
 Kepler, Johannes 30, 56, 131,
 132, 133, 183, 383
 Kindheit 216, 217, 236, 237,
 238, 240, 241, 242, 243,
 418, 432, 438
 Kirche 17, 27, 28, 29, 30, 54,
 56, 72, 73, 74, 90, 91, 92,
 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100,
 101, 102, 103, 104, 107, 111,
 112, 115, 120, 124, 125, 126,
 129, 130, 133, 134, 137, 140,
 150, 151, 152, 179, 181, 186,
 204, 208, 209, 216, 219, 220,
 221, 224, 226, 227, 228, 229,
 230, 231, 232, 233, 235, 239,
 240, 248, 249, 250, 251, 252,
 253, 254, 255, 256, 259, 260,
 264, 275, 279, 280, 282, 283,
 285, 287, 288, 292, 293, 294,
 296, 298, 299, 300, 301, 302,
 303, 305, 306, 320, 321, 323,
 381, 389, 390, 391, 392, 393,
 394, 395, 398, 409, 412, 414,
 417, 418, 421, 424, 437, 438
 Kleanthes 97
 Klopstock, Friedrich Wilhelm 15,
 117, 152, 396
 Knoblochzer, Heinrich 306
 Kollektivismus 165, 171
 Konrad von Haslau 306
 Kopernikus, Nikolaus 30, 55,
 59, 383, 387
 Koran 49, 77, 207
 Kosmologie 26, 28, 29, 134,
 292, 352, 383, 424
 Kosmos 15, 26, 27, 29, 30, 33,
 39, 45, 51, 71, 94, 111, 123,
 126, 130, 133, 189, 190, 191,
 193, 194, 198, 213, 215, 216,
 218, 220, 290, 291, 318, 324,
 359, 382, 383, 387, 406, 423
 Kristallhimmel 30
 Kröte 42, 436
 Kulturheroen 33
 Kybele 80, 81

 Lacordaire, Jean-Baptiste-Henri 258
 Lactantius Placidus 309, 320
 Laktanz 320, 324
 Lang, Fritz 65
 Laselve, Zacharias 107, 395
 Laurentus, Hieronymus 100,
 214, 393
 Lavant, Christine 67, 388
 Lebensalter 236, 237, 238
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 131,

Register

- 132, 135, 152
Leichnam 78, 251, 255, 256,
259, 261, 262, 263, 264, 266,
267, 276, 278, 279, 282, 283,
284, 285, 286, 421
Lenau, Nikolaus 12, 14,
117, 381, 396
Leo XIII. 54
Leopold II. 126
Lessing, Gotthold Ephraim 152, 156,
184, 192, 265, 289, 422
Ley, Willy 65
Libration 47
Licht 8, 11, 12, 15, 16, 21, 33,
34, 35, 43, 44, 45, 48, 52, 60,
68, 69, 72, 73, 80, 84, 85,
86, 87, 88, 91, 92, 93, 94,
95, 96, 97, 98, 99, 100, 101,
102, 105, 106, 109, 111, 116,
129, 132, 137, 138, 143, 148,
168, 182, 189, 190, 196, 201,
202, 212, 213, 215, 220, 224,
234, 243, 250, 252, 268, 269,
271, 272, 273, 274, 275, 289,
290, 300, 304, 315, 331, 338,
349, 357, 378, 379, 397,
398, 414
Liedewij von Schiedam 295
Lilienthal, Otto 62
Lilith 111
Lincke, Paul 62
Livius 309
Lk 1,79 252
Lk 2,11 273
Lk 5,3 ff. 224
Lk 5,10 230
Lk 6,13-16 226
Lk 9,60 276
Lk 10,20 206
Lk 11,38 f. 272
Lk 12,25 f. 272
Lk 12,35 f. 272
Lk 16,19 ff. 293
Lk 18,31 ff. 8, 103
Lk 21,25-28 85
Lk 22,8 224
Lk 22,31 f. 226
Lk 22,32 230
Lk 24,34 226
Logos 74, 91, 92, 94, 95
Lucanus 110
Lucifera 81, 389, 390
Lucina 81
Ludwig II. 14
Ludwig von Granada 107, 394
Ludwig XI. 14
Luidprand von Cremona 310
Lukian 16, 52, 53,
57, 196, 386, 392
Luna 38, 52, 61, 62, 71, 72,
73, 76, 80, 91, 92, 93, 94,
95, 96, 97, 98, 99, 111, 162,
164, 317, 318, 386, 389, 390,
392, 393
Luna-Ecclesia 73, 96
Lunare 79, 435
Lunarsymbolik 95
Lunarthologie 95, 98
Lunation 45
Lunula 72
Luther, Martin 193, 194, 229,
230, 232, 250, 256, 288, 307,
308, 326, 337, 393, 394,
398, 417
Luzifer 40, 111
Lydien 79
Lykantrophie 114
Macrobius 28, 93, 251
Magie 6, 18, 50, 72, 109, 112,
113, 354, 361, 434
Maira 93
Mak 6,28 ff. 308
Makrokosmos 88, 94, 126, 131,

- 132, 133, 170, 184, 185, 219
 Mandanen 76
 Manilius 28
 Mann im Mond 13, 40, 41, 56, 62,
 64, 66, 74
 Marcellus 68
 Märchen 6, 8, 10, 33, 37, 53,
 65, 119, 126, 165, 177, 186,
 187, 188, 189, 196, 201, 202,
 222, 268, 271, 313, 327, 335,
 338, 342, 347, 348, 349, 351,
 352, 354, 355, 358, 360, 376,
 379, 384, 385, 388, 405, 406,
 408, 410, 412, 428, 432,
 434, 435
 Märchenbearbeitung 8
 Mare 39
 Maria Theresia 120, 145, 154
 Marlowe, Christopher 261
 Mars 26, 27, 28, 29, 68, 115,
 318, 387
 Marsili, Luigi Ferdinando 17
 Martial 40
 Martianus Capella 28
 Mathematik 25, 27, 28, 56, 214
 Maupassant, Guy de 264, 422
 Maximus Confessor 194
 Meister Ingold 306
 Melichar, Alois 8, 381, 436
 Men 79, 389
 Mendelssohn, Moses 137
 Menschengeschlecht 8, 96, 105,
 106, 178
 Merkur 21, 26, 27, 28, 29, 68,
 115, 318, 387, 430, 431, 432
 Meteoriten 24
 Methodios von Philippi 73, 98, 392
 Methon von Athen 47
 Metonscher Zyklus 47
 Mikrokosmos 88, 94, 126, 132,
 133, 170, 184, 185, 218
 Mithras 68, 80
 Mk 3,13-19 parr. 224
 Mk 3,16 226
 Mk 3,16-19 226
 Mk 5,37 224
 Mk 8,32 f. 224
 Mk 13,14-37 85
 Mk 14,31 224
 Moiren 316, 318, 319
 Moled 88
 Mond 1, 3, 4, 6, 7, 8, 11, 12,
 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20,
 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35,
 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42,
 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49,
 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56,
 57, 58, 59, 60, 61, 62,63,
 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70,
 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77,
 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84,
 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91,
 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98,
 99, 100, 101, 102, 103, 105,
 106, 108, 109, 110, 111, 112,
 113, 114, 115, 116, 117, 118,
 119, 135, 161, 162, 164, 182,
 188, 189, 190, 201, 202, 212,
 213, 220, 221, 222, 224, 234,
 235, 236, 243, 250, 268, 269,
 275, 282, 284, 285, 289, 290,
 314, 315, 318, 327, 328, 329,
 330, 332, 335, 336, 337, 338,
 342, 344, 345, 346, 348, 349,
 350, 351, 352, 353, 354, 355,
 356, 357, 358, 359, 360, 361,
 369, 375, 376, 377, 378, 380,
 381, 382, 383, 384, 385, 386,
 387, 388, 389, 390, 391, 392,
 393, 395, 396, 397, 400, 407,
 408, 416, 422, 423, 425, 426,
 427, 428, 430, 431, 432, 434,
 435, 436, 437, 438

Register

- Mond-Erde 53
Mondbergglaube 13
Mondangst 13
Mondbeben 19, 24
Mondberg 89
Mondbewegung 28, 47
Mondbewohner 53, 58, 61, 62
Mondboden 24
Mondbücher 79
Mondesaufgang 12
Mondfelge 45
Mondfest 66, 82
Mondfinsternis 49, 50, 62
Mondflecken 6, 13, 37, 38, 39,
41, 42
Mondflüge 20
Mondforschung 26, 52
Mondgebilde 18
Mondgestein 20, 24
Mondjungfrau 94
Mondkalb 44, 109, 115
Mondkalender 46, 47
Mondkönig 53
Mondkruste 24
Mondkult 73, 80, 96
Mondlandefähre 18
Mondlicht 13, 14, 49, 97, 110,
114, 115, 116
Mondlied 11
Mondliteratur 57, 358, 382
Mondmagie 110
Mondmathematiker 17
Mondmonat 45, 46
Mondmythen 17
Mondoberfläche 18, 23, 24, 38,
48, 59
Mondphasen 6, 14, 20, 37, 38,
44, 45, 47, 48, 52, 71, 112, 114
Mondreise 65
Mondschein 12, 14, 41, 108,
115, 116
Mondscheinzauber 11
Mondstadt 8
Mondsucht 115
Mondtheologie 16, 75, 92, 391
Mondtier 32
Mondumlaufbahn 18, 19
Mondwasser 71, 97
Mondzauber 110, 393
Mondzyklus 22, 44, 47
Monotheismus 27, 235
Moral 8
Morus, Thomas 59, 151, 386
Mozart, Wolfgang Amadeus 125,
126, 139, 140, 150, 151,
152, 158
Mt 4,18-22 parr. 224
Mt 4,24 98
Mt 5,15 272
Mt 8,14 f. parr. 224
Mt 8,22 276
Mt 10,1-4 parr. 224
Mt 10,2-41 226
Mt 14,28 ff. 224
Mt 16,18 224, 228, 230, 416
Mt 16,19 230
Mt 17,1-8 par. 224
Mt 17,4 par. 224
Mt 17,24 224
Mt 18,18 224, 230
Mt 20,20-23 233
Mt 23,13 par. 224
Mt 26,29-75 par. 224
Mt 26,37 par. 224
Müller, Adam 166, 178
Muratori, Lodovico Antonio 157, 158
Musculus, Andreas 311, 425
Musikdrama 8, 347
Musil, Robert 60, 386
Muskatplüt 314
Mysterium 6, 17, 51, 72, 73, 74,
83, 91, 92, 94, 95, 98, 99,
131, 188, 241, 267, 347,
360, 392

- Mystik 73, 129, 140, 150, 180,
 183, 352, 355
 Mythologie 34, 35, 57, 71, 80,
 81, 97, 161, 168, 180, 181, 182,
 185, 187, 198, 201, 293, 311,
 359, 388, 434, 437
 Mythos 16, 33, 34, 35, 36, 38,
 41, 42, 48, 49, 51, 68, 80,
 84, 126, 165, 185, 222, 384,
 390, 392, 424, 434
 Nabo 205
 Nachkriegstheater 8
 Nacht 12, 13, 14, 15, 16, 17, 22,
 29, 33, 34, 35, 36, 37, 38,
 43, 49, 50, 51, 65, 73, 75,
 81, 83, 84, 85, 91, 100, 101,
 102, 109, 110, 112, 116, 117,
 132, 190, 212, 226, 251, 252,
 255, 268, 269, 271, 274, 275,
 288, 291, 296, 300, 301, 315,
 340, 389, 392, 398
 Narr 243, 244, 245, 246, 247,
 249, 270, 279, 307, 419
 Narrheit, heilige 249
 Natur 6, 13, 14, 15, 18, 23, 24,
 25, 26, 28, 29, 30, 31, 34,
 40, 43, 47, 58, 77, 81, 83,
 84, 92, 93, 95, 97, 102, 107,
 108, 109, 116, 120, 122, 123,
 124, 126, 130, 131, 132, 133,
 135, 136, 137, 138, 139, 142,
 143, 147, 148, 152, 160, 167,
 168, 170, 172, 173, 174, 176,
 180, 181, 182, 183, 184, 185,
 186, 187, 190, 196, 198, 212,
 214, 229, 231, 235, 236, 237,
 242, 254, 268, 285, 290, 301,
 318, 326, 333, 341, 349, 378,
 379, 383, 388, 397, 398, 400,
 402, 403, 404, 405, 407
 Naturmythos 8
 Naturphilosophie 27, 29, 93,
 168, 171, 180, 181, 183, 185
 Nausea, Friedrich 107, 394
 Neckam, Alexander 40
 Neomystizismus 126
 Nero 82, 227
 Neulicht 45
 Neumann, Balthasar 73
 Neumond 22, 45, 46, 47, 57,
 70, 79, 88, 89, 93, 113, 117,
 349, 393
 Neumondtag 71, 73
 Neuplatoniker 53, 67, 80
 Neupythagoreer 53, 67, 99, 387
 Newton, Isaac 47, 58, 404
 Nicolai, Otto 130, 368
 Nietzsche, Friedrich 38, 378, 385
 Nikolaus von Dinkelsbühl 306
 Nippflut 23
 Nisus 80
 Nixon, Richard 18
 Notker 278
 Novalis 166, 168, 170, 173,
 174, 181, 183, 184, 185, 235
 Num 10,10 73
 Num 28,119 73
 Nut 79
 Oberth, Herrmann 65
 Observatorium 27, 382
 Odin 8, 222, 224, 341
 Offb 1,17 f. 224
 Offb 1,18 224
 Offb 20,1 224
 Offb 3,7 224
 Offb 9,1 224
 Offb 10,2 208
 Offb 10,8-11 208
 Offenbach, Jacques 61
 Offenbarung 29, 74, 85, 109,
 112, 124, 132, 136, 138, 152,
 166, 168, 174, 198, 206, 207,

Register

- 214, 215, 271, 296, 302
Oikumene 29
Oper 8, 12, 15, 60, 61, 62, 64,
135, 152, 156, 157, 158, 160,
162, 164, 199, 236, 327, 342,
344, 345, 346, 347, 348, 349,
350, 352, 353, 354, 355, 356,
357, 358, 360, 361, 365, 367,
370, 376, 377, 400, 402, 413,
415, 427, 429, 432, 438
Orbis terrarum 29
Ordnung 7, 13, 28, 87, 88, 94,
103, 123, 126, 128, 129, 130,
131, 132, 133, 137, 148, 149,
152, 190, 204, 212, 213, 215,
216, 221, 222, 235, 243, 244,
255, 275, 276, 278, 283, 289,
304, 305, 314, 315, 323, 324,
325, 326, 330, 344, 345, 347,
397, 398, 403
Orff, Carl 6, 8, 11, 119, 189, 190,
196, 201, 202, 203, 204, 212,
221, 222, 224, 236, 243, 267,
268, 269, 275, 285, 290, 304,
314, 315, 316, 328, 329, 330,
331, 332, 333, 334, 335, 338,
341, 342, 344, 345, 346, 347,
348, 349, 350, 351, 352, 353,
354, 355, 356, 357, 358, 359,
360, 361, 367, 368, 376, 377,
378, 379, 380, 381, 406, 408,
409, 413, 415, 416, 418, 422,
423, 425, 426, 427, 428, 429,
432, 434, 436, 437
Orff-Renaissance 8
Origenes 8, 73, 92, 94, 95, 100,
103, 271, 296, 297, 387,
391, 393
Orion 79, 85
Orphiker 53
Osiris 78, 79, 93
Ostern 95, 226, 411
Osterspiel 11, 234, 379
Otfried von Weißenburg 74
Otto der Große 311
Paisiello, Giovanni 60, 162, 164
Palladius 249
Pan 79
Pansophie 398
Parabel 8
Paracelsus 114, 133, 398
Paradies 29, 83, 137, 147, 148,
149, 206, 271, 286, 293, 294,
295, 299, 300
Parmenides 93
Parseval, August von 62
Pascha 95, 96, 394
Pasiphae 80
Pauli, Johannes 107, 271, 311, 394
Paulus 74, 84, 89, 100, 193,
206, 224, 226, 227, 228,
233, 235, 247, 252, 259, 282,
301, 307, 404, 416, 420
Pegasus 52, 63
Perigäum 20, 46
Periode 70, 285
Persephone 80, 291
Petrarca 323
Petrarca, Francesco 307
Petri Kettenfeier 227, 416
Petri Stuhlfeier 227, 416
Petronius Arbitrator 196
Petrus 6, 8, 107, 190, 195,
201, 203, 222, 224, 226, 227,
228, 229, 230, 233, 234, 235,
271, 296, 311, 314, 315, 326,
335, 338, 341, 346, 348, 350,
361, 362, 363, 364, 365, 366,
367, 368, 369, 370, 371, 372,
373, 374, 379, 383, 394, 409,
416, 424, 438
Petrus Bongus 214
Phil 4,3 206

- Philipp von Burgund 274
 Philipp von Harvengt 324
 Philo 100
 Philolaos von Kroton 26
 Pilon 99, 387
 Phoebe 93
 Phoebus 93, 94
 Phrygien 79
 Piccini, Nicolo 60
 Pius VI. 231
 Planet 20, 28, 43, 55, 56, 70,
 101, 222
 Planetenbewegung 26, 28
 Plath, Sylvia 13
 Platon 26, 45, 53, 67, 190,
 191, 309, 388
 Platoniker 97, 218
 Plinius der Ältere 49, 112, 388
 Plutarch 39, 68, 71, 78, 93,
 97, 99, 115, 210
 Poe, Edgar Allen 58
 Poseidonios 39, 93, 97, 98
 Pröhle, Heinrich 6, 165, 188,
 189, 406, 428, 432
 Proklos 71
 Protestantismus 138, 179, 181
 Prudentius von Troyes 207
 Ps 8,3 243
 Ps 52 246
 Ps 71,7 95, 96
 Ps 72,5 73
 Ps 81,4 73
 Ps 88,6 292
 Ps 88,37-38 88
 Ps 89,38 73
 Ps 90,12 252
 Ps 103,2 84
 Ps 103,19 87
 Ps 104,19 96
 Ps 115,17 292
 Ps 120 98
 Ps 120,6 98
 Ps 136,9 73
 Ps 139,16 207
 Ps 148 87
 Pseudo-Eustathius 92
 Puccini, Giacomo 12, 328
 Purgoldt, Johannes 310
 Pythagoras 295, 319, 387
 Pythagoreer 26, 53, 67, 97, 387
 Quevedo, Gomez de 123, 192
 Quiella 76
 Racine, Jean 122
 Raimund, Ferdinand 128, 161,
 352, 370
 Rakete 17, 19, 59, 61, 65
 Reger, Max 8
 Reinmar von Zweter 308
 Reise 18, 54, 55, 56, 57, 58,
 60, 61, 64, 108, 205, 263,
 278, 281, 312, 421, 422,
 423, 436
 Renaissance 8, 14, 54, 120, 128,
 146, 162, 167, 177, 192, 193,
 195, 239, 245, 267, 325, 358,
 361, 377
 Restauration 124, 128, 156, 166,
 173, 181, 397, 438
 Rhamnusia 78
 Ri 6,11 200
 Rokoko 130, 155, 157
 Romantik 6, 8, 10, 15, 126, 131,
 165, 168, 170, 171, 172, 175,
 176, 177, 178, 179, 181, 182,
 185, 186, 187, 190, 222, 258,
 289, 325, 326, 327, 345, 352
 355, 356, 358, 379, 395, 401,
 403, 404, 405, 426, 432, 435,
 436, 438
 Römer 14, 28, 45, 46, 250, 266,
 291, 300, 317, 363

- Tacitus 310
 Tagelied 274, 275, 341, 423, 432
 Tasso, Torquato 122, 177
 Taufe 73, 74, 98, 99, 209, 231,
 240, 297, 392, 418
 Tempel 50, 76, 81, 82, 193,
 221, 317, 318, 411
 Tertullian 286
 Teufel 11, 64, 103, 108, 189, 200,
 207, 211, 248, 305, 306, 307,
 308, 309, 320, 321, 332,
 379, 393
 Thales von Milet 26
 Thanatos 251, 266
 Theodoret von Cyrus 92
 Theodoricus von Chartres 30
 Theodosius 82, 227, 301
 Theokrit 80
 Theologie 8, 73, 91, 92, 93, 94,
 95, 96, 98, 120, 124, 132, 136,
 149, 150, 227, 302, 311, 316,
 321, 323, 391, 392, 393, 398,
 405, 420, 434
 Theophanie 74, 124, 132, 136
 Theophilus von Antiochien 16,
 94, 391
 Theophrastos 71, 92
 theozentrische Welt 194
 Thomas von Aquin 135, 194, 203,
 256, 294, 298, 324, 387,
 397, 405
 Thomasin von Zirclaria 306
 Thomson, James 136
 Thot 114, 205
 Tieck, Ludwig 15, 130, 180, 183,
 186, 381, 382, 423
 Tiefebenen 24
 Tierkreiszeichen 29, 219
 Titania 111
 Titanin-Sedna 76
 Tob 1,17-19 276
 Tob 2,11-7 276
 Tob 12,12-14 276
 Tod 12, 14, 32, 43, 48, 49, 50,
 51, 65, 67, 68, 69, 70, 72,
 73, 82, 92, 95, 96, 97, 99,
 100, 104, 109, 116, 117, 119,
 122, 129, 147, 183, 190, 193,
 195, 196, 199, 205, 208, 217,
 226, 227, 238, 240, 241,242,
 244, 247, 250, 251, 252, 253,
 254, 255, 256, 257, 258, 259,
 260, 264, 265, 266, 267, 276,
 278, 279, 280, 281, 284, 285,
 286, 288, 289, 290, 291, 295,
 296, 298, 299, 302, 303, 304,
 306, 319, 325, 327, 329, 336,
 337, 405, 421, 422, 423, 424,
 427, 435, 436
 Todestheologie 91
 Tote 69, 116, 250, 256, 276, 279,
 281, 283, 292, 293, 300, 336,
 338, 349, 421, 437
 Totenreich 51, 70, 78, 264, 276
 Totentanz 116, 245, 247, 257,
 258, 279, 360, 420, 421,
 435, 437
 Trajan 78
 Trauer 36, 50, 241, 254, 274,
 276, 282, 283, 284
 Twain, Mark 12
 Tyche 316, 317, 318, 319
 Übernatur 29
 Ultramontanismus 126
 Unbeständigkeit 8
 Universum 17, 30, 54, 57, 87,
 100, 135, 183, 184, 185, 216,
 323, 324, 383
 Unsterblichkeit 39, 41, 72, 78,
 136, 286, 290, 302, 333, 404
 Unterwelt 36, 69, 70, 79, 82,
 84, 110, 111, 196, 222, 224,

- 250, 268, 278, 281, 290, 291,
 292, 293, 294, 295, 300, 304,
 333, 342, 349, 358, 376, 424
- Vanitas 193, 245, 325, 358, 420
- Venus 20, 26, 27, 28, 29, 68,
 77, 115, 387
- Vergil 110, 251, 276, 278, 291,
 294, 414
- Vergöttlichung 31, 75, 392
- Verlaine, Paul 11
- Verne, Jules 16, 18, 58, 61, 222
- Vialatte, Alexandre 50
- Vierzahl 213, 215, 216, 217, 218,
 219, 220
- Vivaldi, Antonio 137
- Vogel, Jaroslav 63
- Volksglaube 112, 256, 396,
 422, 436
- Volksphantasie 11, 12, 13
- Vollmond 22, 23, 43, 44, 45,
 47, 80, 88, 89, 95, 96, 101,
 102, 108, 111, 114, 117, 236,
 275, 382
- Vorfastenzeit 103
- Voß, Johann Heinrich 179
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich
 130, 168, 173, 180
- Wadd 77
- Wagner, Bartholomäus 107
- Wagner, Richard 340, 377, 395
- Wandelsterne 26, 27
- Wasser 12, 22, 23, 27, 29, 30,
 33, 36, 39, 40, 41, 43, 48,
 52, 71, 73, 80, 84, 86, 96,
 97, 98, 110, 115, 116, 135, 211,
 216, 220, 224, 297, 349, 390,
 392, 423
- Weigel 133
- Weihnachtsmärchen 8
- Weissenwolf, Maria Anna Gräfin
 60, 164
- Wells, Herbert George 16, 58, 222
- Welt 6, 8, 15, 17, 18, 26, 27,
 29, 30, 31, 33, 34, 35, 40,
 43, 47, 50, 51, 53, 54, 56,
 57, 58, 59, 60, 64, 65, 67,
 68, 69, 72, 74, 78, 83, 84,
 85, 87, 90, 94, 96, 97, 98,
 99, 100, 101, 103, 107, 108,
 109, 115, 116, 119, 122, 123,
 124, 126, 128, 129, 131, 133,
 134, 135, 136, 137, 138, 139,
 141, 142, 147, 148, 149, 152,
 154, 156, 160, 161, 162, 164,
 168, 170, 173, 181, 182, 183,
 185, 186, 189, 190, 191, 192,
 193, 194, 195, 196, 198, 201,
 202, 204, 206, 208, 212, 213,
 214, 215, 216, 217, 218, 219,
 220, 221, 222, 234, 235, 236,
 242, 243, 244, 246, 247, 248,
 250, 251, 252, 253, 255, 256,
 257, 258, 259, 261, 264, 267,
 268, 269, 273, 274, 276, 278,
 279, 288, 289, 290, 291, 293,
 294, 295, 302, 304, 305, 308,
 314, 315, 316, 318, 319, 321,
 323, 324, 325, 326, 331, 332,
 333, 341, 342, 345, 346, 359,
 360, 375, 377, 378, 379, 380,
 382, 383, 384, 385, 386, 388,
 389, 392, 393, 394, 397, 398,
 404, 408, 410, 411, 412, 415,
 419, 420, 421, 422, 424, 426,
 430, 432, 434, 435, 437, 438
- Weltachse 26
- Weltall 17, 20, 26, 27, 28, 61,
 94, 168, 170, 182, 291
- Weltenplan 135
- Weltenrad 315
- Weltschmerz 128, 129
- Weltseele 15, 26, 138, 183

Register

- Welttheater 3, 4, 6–8, 123, 128,
190, 191, 192, 194, 196,
201, 222, 268, 290, 331, 342,
355, 357, 358, 359, 360, 361,
378, 379, 380, 430, 431
- Werfel, Franz 11
- Wetter 42, 233, 382
- Wiedergeburt 69, 73, 98, 167,
278, 390
- Wieland, Christoph Martin 152, 386
- Wilkins, John 56
- Würfelspiel 305, 306, 308, 309,
310, 311, 313, 332, 425, 438
- Xenophanes 45, 212
- Zach 6,12 271
- Zahlendeutung 214
- Zahlentheorie 215
- Zauber 66, 110, 117, 222, 352,
355, 356, 359, 396
- Zauberin 49, 110, 211
- Zelter, Karl Friedrich 152
- Zeno, Apostolo 157, 158, 159, 401
- Zeppelin, Ferdinand Graf von 62
- Zimmermann, Johann Georg 112,
113, 363, 372, 373
- Zimmermann, Johann Georg 362
- Ziolkowski, Konstantin 18
- Zmaragdus 106
- Zodiakus 14
- Zouldenbalch Evert van 198, 318
- Zufriedenheitsideologie 130
- Zweiplanetentheorie 20

Lebenslauf

Name: Eggerdinger

Vorname: Iris

Geboren: 23. September 1971 in Mühldorf/Inn

Nationalität: deutsch

Religion: römisch-katholisch

Familienstand: ledig

Sprachen: Englisch, Französisch, Latein

1978/79 – 1981/82 Volksschule Waldkraiburg an der Graslitzer Straße (Grundschule)

1982/83 Volksschule Waldkraiburg an der Franz-Liszt-Straße (Hauptschule)

1983/84 – 1985/86 Ruperti-Gymnasium Mühldorf/Inn, Zweigstelle Waldkraiburg

1986/87 – 1991/92 Finsterwalder-Gymnasium Rosenheim
Abitur im Juli 1992

Immatrikulation an der Ludwig-Maximilians-Universität München
zum Wintersemester 1992/93 mit der Fächerkombination

Neuere deutsche Literaturwissenschaften /
Kulturgeschichte

Deutsche Philologie des Mittelalters

Psycholinguistik

Zwischenprüfung am 26. April 1994

Abschluß des Hauptstudiums mit einer Zulassungsarbeit zum
Thema:

*„Die Liedschichten in ‚Des Knaben Wunderhorn‘ von Ludwig Achim
von Arnim und Clemens Brentano (1805/6/1808). Eine
gattungsgeschichtliche Untersuchung.“*

Ernennung zum Magister Artium am 20. Februar 1998

Einschreibung zur Promotion in Neuere Deutsche
Literaturwissenschaften zum Sommersemester 1998

Abschluß und Einreichung der Doktordissertation über das Thema:
*„ ‚Domine, ut videam – Herr, mach, daß ich sehe!‘ Stoff- und
motivgeschichtliche Untersuchungen zu Carl Orffs ‚Kleinem
Welttheater‘ ‚Der Mond‘. Ein Beitrag zur historischen und
vergleichenden Märchenforschung.“* im März 2003

Verleihung des Grades eines Doctor philosophiae am 8. Juli 2003