

Why the Hell Not: Zu einer Theologie des Absurden

Knut Wenzel

Abstract

In a stroll through a gallery of figures of the absurd – Kinky Friedman, Louise Labé, Alexei Navalny, Jesus Christ – the theological absurd is characterized as “unreserved trust without reason”, ultimately culminating in the idea that faith is a “desireless longing”.

Key-Words

Aporia, Ambivalent Shoah Remembrance, Existential Riskiness of Love, Solace Without a Cause, Abyssal Trust, Forgoing Faith

*Dem Leben bin ich tot, und lebe
Von Gott begehrt ich nichts, und glaube
Ich kenn die Tiefen der Verzweiflung, und hoffe
Ohne Hoffnung, Glaube, Lebens-Lust: ich liebe
(Marie de l'Âme)¹*

Einleitung

Das Folgende entwirft keine neue Theorie des Absurden. Es bewegt sich im Paradigma, wie es von Søren Kierkegaard und Albert Camus formuliert worden ist. Das Absurde resultiert aus der unbewältigbaren Diskrepanz (oder bezeichnet sie) zwischen menschlicher Vernunft und dem absoluten Paradox der Inkarnation als Selbstvergegenwärtigung des Göttlichen im Endlichen (Kierkegaard), bzw. zwischen der Sinn- und Bedeutungslosigkeit der Welt und dem absoluten Bedeutungsverlangen des Menschen (Camus). Dieses Paradigma wird im Folgenden eher vorausgesetzt als ausdrücklich angesprochen. Wenn schon Namen genannt werden, will ich anfügen, dass ich sehr viel der (Religions-)Philosophie des Aporetischen bei Heinz Robert Schlette verdanke, ohne mich hier ausdrücklich auf sie zu beziehen.

Was ich vielmehr vorlege, ist eine Galerie von Allegorien des Absurden. Topik, Rhetorik und Kunstgeschichte einmal freihändig zusammengezogen, ist eine Allegorie die Personifikation einer Bedeutung, die nur *allos*, anders sprechend, thematisiert werden kann. Wenn der Duktus dieser Ga-

1 Vgl. zum Werk der Marie de l'Âme Wenzel 2019: 253-266.

lerie von der Peripherie in die Mitte führt, sagt das nur etwas über die Relevanz des Rands für das Zentrum aus.

1. *Texas Jewboy*

Der Titel enthält das Thema. Er stellt, was auch immer folgt, unter das Vorzeichen der Sinnfrage: Warum? – Er führt die Handhabung dieser Frage mit der Rhetorik des Fluchens durch den Abgrund des Negativen – Warum, zur Hölle? – und lässt das Ganze in eine Negation der Negativität münden: Warum, zur Hölle, nicht?

Der Titel ist ein Zitat. Es handelt sich um den Slogan, unter dem Kinky Friedman 2006 als unabhängiger Kandidat seine Kampagne für das Amt des Gouverneurs von Texas lanciert hat. Wer ist Kinky Friedman? – „[E]iner der unterhaltsamsten Lebensverbesserer der Gegenwart“ befindet 2010 Wiglaf Droste in der SZ. Der Slogan wird zum Titel eines Tribute-Albums, das 2006 von führenden Country-Musikern für Friedman eingespielt wird: Dwight Yoakam, Lyle Lovett, Willie Nelson ... 1994 veröffentlicht Friedman den Song *They Ain't Makin' Jews like Jesus Anymore*. In den Siebzigern hat er eine Band, *Kinky Friedman and The Texas Jewboys*, eine Anspielung auf *Bob Wills and His Texas Playboys*, die vor allem in den Vierzigern den von Wills erfundenen Country Swing populär machen. Eignet schon den „Playboys“ vor dem allusiven Hintergrund „Cowboys“ eine schräge Konnotation, sind die „Texas Jewboys“ die ultimative Realisation eines Oxy-morons; welches Eisen könnte hölzerner sein als ein jüdischer Cowboy? (... vielleicht ein jüdisches Cowgirl ...) Allein diese Namensgebung ist eine Zeichenhandlung gegen Antisemitismus, Rassismus, überhaupt gegen das weiße, bewaffnete Redneck-tum, mit dem assoziiert zu werden Texas sich nicht recht energisch wehrt. Sein Jüdischsein dem exponierend, hat Richard Samet Friedman *Kinky* zu seinem *nom de guerre* gewählt. Die enge Wortbedeutung von *kinky* lautet etwa: verdreht, kraus, abartig. So zwischen den Stühlen platziert, kandidiert es sich besonders komfortabel für den Gouverneursposten im *Lone Star State: Why the hell not*. Am Ende holt er 12,4 Prozent.

In einem weiten Radius umfasst der im Sprachgebrauch von *kinky* festgelegte Sinn die Normabweichung bezüglich der sexuellen Praxis, den schrillen Glamour in Auftreten und Habitus bis hin zu einer exzentrischen Persönlichkeit; ja, sogar eine ungewöhnliche Idee, in ihrer Unableitbarkeit neue Horizonte eröffnend, kann *kinky* sein. Es ist dann vielleicht nicht ganz

falsch, *kinky* als eine Art Vorläuferbegriff zu *queer* aufzufassen: quer zu stehen, zu sein, zu tendenziell allem. Quer zur Welt, quer zur Wirklichkeit – und genau so Anspruch auf Geltung zu erheben, auf Würde: auf Anerkennung, Würdigung. Friedman ist ein Aktivist der Kunst wie der Politik. Er hat keinen Grund und kein Programm. Bei all dem Spielerischen, das Pop-Kunst auch hat, und bei der Lust, die ins Spiel kommt, hat das, was Kinky Friedman tut, nichts Beliebigen, vielmehr im Kern etwas Absolutes: die *performance* der Selbstbestimmung des Subjekts in ihrer Unüberspringbarkeit. Am 27. Juni 2024 ist Friedman gestorben. Das Netz hält eine ganze Reihe an Würdigungen vor (vgl. exemplarisch Plathaus 2024).

Sein erstes Album von 1973, *Sold American*, enthält den Song *Ride 'em Jewboy*. Aufgenommen in Nashville, dem Zentrum der *Country Music*, taucht das Lied die Erinnerung an die Shoah tief in Musik, Kultur und Metaphorik des Country ein. Man würde meinen, das gehört nicht zusammen. Genau deswegen amalgamiert Friedman das eine mit dem anderen. Er investiert das Ideal – oder Klischee – der Cowboy-Solidarität, eine Art Arbeiter-Klassensolidarität, in das Shoah-Gedenken. Wie auf den großen Viehtrecks ein Cowboy seine *mates* nicht im Stich lässt, so auch jene Person, die der Opfer der Shoah gedenkt: *Ride, ride 'em Jewboy / Ride 'em all around the old corral / Oh, I'm, I'm with you boy / If I've got to ride six million miles* – „Reite mit ihnen, Jewboy, reite mit ihnen ... / Oh ich bin dabei, / selbst wenn ich sechs Millionen Meilen reiten muss“. In dieser Metaphorik wird, ohne dass die entsprechenden philosophisch-theologischen Theoriebildungen eigens aufgerufen oder auch nur gekannt werden müssten, das Shoah-Gedenken als anamnetische Solidarität vergegenwärtigt. Das Herz schlägt im Rhythmus der Seele, heißt es im Lied weiter, die zerbrochenen Träume, die unaussprechliche Einsamkeit, schwingen das Lasso und reiten ins Lied, der Tod spielt das Lied, das sich tief in dein Innerstes brennt: So wird das Lied dein eigen. Wenn er den Song aufführt, erzählt Friedman einleitend, dass Vertraute Nelson Mandelas ihm erzählt haben, eine Kassette mit *Ride 'em Jewboy* sei in Mandelas Zelle geschmuggelt worden, und dieser habe es über Jahre hinweg jeden Abend angehört. Friedman selbst vermutet in Helen Suzman die Schmugglerin, als Jüdin die einzige Parlamentsabgeordnete in Pretoria, die konsequent gegen jedes Apartheid-Gesetz gestimmt, für Verbesserungen der Haftbedingungen gekämpft und Mandela oft im Gefängnis besucht hat. Photos aus der späten Zeit geben ein berührendes Zeugnis von der Vertrautheit zwischen Mandela und Suzman – woran wieder erinnert worden ist, als Südafrika im Dezember 2023

beim Internationalen Gerichtshof der UN Klage gegen Israel eingereicht hat.

Friedman kommentiert die Bedeutung, die sein Song für Mandela gewonnen hat, als Erweis des universalen Moments, das der Solidarität mit dem je einzigartigen, unverwechselbaren menschlichen Leid zu eigen ist. Aber der Sinn einer die Grenze des Tods überschreitenden Solidarität ist schwer rational ausweisbar. Das jedenfalls klingt aus Max Horkheimers Reaktion auf und gegen Walter Benjamins Gedanken der anamnetischen Solidarität mit den Toten als den Opfern der Geschichte heraus: Die Toten sind tot. Der Rest ist Theologie. Es nimmt deswegen nicht Wunder, dass Benjamins Konzept über Johann Baptist Metz und vor allem Helmut Peukert insbesondere in der (katholischen) Theologie rezipiert und entfaltet worden ist.

Warum der Opfer der Shoah gedenken, warum überhaupt, wie Benjamin es tut, freilich von einer (zeitlichen) Position aus, die das Ausmaß der NS-Verbrechen nicht ermessen konnte, die Toten schlechthin als Opfer der Geschichte betrachten und ihrer gedenken? Das Shoah-Gedächtnis wird in der Regel durch eine moralische Instrumentalisierung gerechtfertigt: damit, dass das sich nicht wiederhole. All jenen, die den Überfall der Hamas auf Israel am 7/X/23 als genozidales Massaker ernst nehmen, ist das unter dem Slogan *Nie wieder ist jetzt* sehr gegenwärtig. Adorno hat dieses zum Prinzip negativer Dialektik zu deren „neue[m] kategorischen Imperativ“ erhoben: „Denken und Handeln so einzurichten, daß Auschwitz sich nicht wiederhole, nichts Ähnliches geschehe.“ (1990: 358) Und doch werden die Opfer der Shoah zugunsten einer besseren Gegenwart und Zukunft instrumentalisiert: Die Opfer der Shoah zu erinnern, damit jetzt und zukünftig so etwas nicht mehr passiere, hilft den Opfern selbst kein bisschen. Der gesunde Menschenverstand schaut an dieser Stelle kurz irritiert auf: Was sollte denn den Opfern helfen können, sind sie doch tot? Genau auf diese Irritation zielt Benjamin: Was sollte aus dem Gedächtnis der Toten als den Opfern der Geschichte für Gegenwart und Zukunft zu lernen, zu gewinnen sein – künftig Geschichte zu vermeiden? Benjamin ist bei den Toten. Und genauso Friedmans *Ride 'em Jewboy*. Es geht um die Opfer, um die Menschen selbst, die Opfer der Shoah geworden sind, Opfer der Geschichte. Bei ihnen ist die Erinnerung, ihnen zur Seite: als sei noch etwas, als seien sie noch zu retten.

Die Opfer für die Gewinnung einer besseren Zukunft zu instrumentalisieren, hat etwas von einem systemischen Zynismus. Diese Instrumentalisierung nimmt die Unveränderbarkeit des Totseins der Toten, des Opferseins der Opfer, in Kauf. So wie – das ist Benjamins Kritik – linear

gedachter historischer Fortschritt sich nicht darum schert, dass seine Straße in die paradiesische Zukunft mit den Opfern der Geschichte gepflastert ist, die ihrerseits von jedem Genuss einer strahlenden Zukunft ausgeschlossen sind. Eine Geschichtsvision, der diese exploitative Exklusion der Toten bewusst ist, ohne daraus Konsequenzen zu ziehen, ist zynisch. Dagegen wird anamnetische Solidarität aufgeboten: *Ride 'em Jewboy*, reite mit ihnen – den Toten. Das darin enthaltene Aufbegehren gegen einen kulturell normativen Zynismus gegenüber den Toten ist aller Ehren wert; aber die einzige Konsequenz, die dieses Aufbegehren unverkürzt ausformuliert, nämlich die Toten nicht im Tod sein zu lassen, sondern auch für sie eine Perspektive unvergänglicher Lebendigkeit zu fordern, überstrapaziert eine dem gesunden Menschenverstand gemäße Rationalität. Die Absolutheit des Bedeutungsverlangens ist in seinem realen Unverhältnis eigentlich nicht quantifizierbar. Friedman präsentiert eine deswegen nur symbolisch zu nehmende Bezifferung mit den sechs Millionen Meilen, die der *Jewboy* zu reiten bereit ist – entsprechend der Zahl der jüdischen Opfer der Shoah.

So lässt diese Verschmelzung von Jewishness und Cowboyism, aus Kinkiness und anamnetischer Solidarität, wofür die Figur des Kinky Friedman steht, sich als ziemlich popistische Allegorie des Absurden auffassen. Bedeutungszenit dieser Allegorie ist die Grundlosigkeit – oder Abgründigkeit – des Subjekts: das *Why the hell not*.

2. *le suis corps*

Eine weitere Allegorie des Absurden, sie hat etwas Konstruktivistisches, gefügt aus einer Person und ihrem poetischen Werk, einer Übersetzung und einer Deutung. Louise Labé ist eine Poetin des 16. Jahrhunderts. Ein schmales Werk aus Sonetten, Elegien – und einem wunderbaren Brief weiblicher Selbstermächtigung – ist überliefert. Die Sonette stehen in der Tradition Francesco Petrarcas, mithin in einem poetisch-rhetorischen Diskurs der Liebe, der in die römische Antike zurückreicht, es gibt motivisch-thematische Kontinuitäten von Labé über Petrarca zurück zu Catull. Mit Louise Labé trägt eine Frau sich in die petrarkistische Tradition ein. Was wird anders? Sie wird noch einmal sinnlicher, nicht in irgendeinem billig-erotischen, sondern in einem anthro-po-etologischen Sinn. 1555 erscheint eine Sammlung mit 24 Sonetten von Louise Labé. Im Sonett 7 identifiziert das

lyrische Ich sich mit dem Körper: *le suis corps*² – „ich bin Körper“. Im Poetenzirkel in Lyon, dessen Mitglied Louise Labé ist, denkt und dichtet man im platonistischen Paradigma des Florentiner Humanismus; sie aber kehrt den Platonismus materialistisch um: Das lyrische Ich bleibt (beim) Körper, die Seele ist es, die entschwindet – im Tod. Die Polarität von liebender und geliebter Instanz des Liebesdiskurses wird so ins platonische Paradigma von Leib und Seele eingetragen, dass das körperliche Ich es ist, das liebt, während die Seele, die entschwindet, es ist, die geliebt wird. Indem das lyrische Ich (beim) Körper bleibt – und nicht mit der Seele geht, die doch Prinzip der Unsterblichkeit ist –, hält diese Anthro-po-Poetologie Louise Labés ein Moment des Absoluten an der sterblich-endlichen, leiblich-materiellen Dimension des Menschen fest. Denn diese ist es, die liebt – während die Seele, die hier die Instanz der Geliebten einnimmt, flüchtig ist. Die hierin enthaltene Taxonomie von Lieben und Geliebtwerden hat attraktiv wirken müssen auf Rainer Maria Rilke, der im Schlussteil des *Malte Laurids Brigge* (1910) eben eine solche taxonomische Phänomenologie der Liebe entwirft: „Geliebtwerden ist vergehen. Liebe ist dauern“. Und tatsächlich, 1917 erscheint Rilkes Übertragung der Sonette Louise Labés als Band 22 der Insel Bücherei. Dieses Bändchen macht Louise Labé im deutschen Sprachraum bekannt, es wird immer wieder aufgelegt. Rilkes Übersetzung ist das zweite Element in der Konstruktion dieser Allegorie des Absurden.

Labés Materialismus einer poetischen Korporealität erhöht noch einmal den Druck auf die ohnehin schon dramatische Konstellation von Liebe und Tod. Im ersten Sonett, auf Italienisch geschrieben als Reverenz an Petrarca, artikuliert sie die Vulneranz der Erfahrung, von Liebe überwältigt zu werden, nicht etwa im Bild des Pfeils, abgeschossen vom Gott der Liebe, sondern in dem des Skorpion-Stichs: So ist Liebe, sie vergiftet. Die Vergiftung der Liebe ist ambivalent: Sie kann mit Sehnsucht kontaminieren, und diese ist süß. Für das Gift der Sehnsucht will das lyrische Ich immer offen sein. Aber wenn dieses Gift nicht Sehnsucht entfacht, dann ist des Skorpions Stich Resultat nur: der blanke Tod. Die Liebe ist ambivalent; dem Tod auf der anderen Seite steht aber nicht eine Liebeserfüllung auf dieser Seite gegenüber, sondern eben die Sehnsucht. Das Gift der Liebe bewirkt zuerst und vor allem die Ent-Souveränisierung des Ich. Und diese hat einen doppelten Ausgang.

2 Im Original so.

Damit ist der Tod ins Bild gerückt, und Louise Labé sieht noch einen ganz anderen Tanz der Liebe mit dem Tod vor, jedenfalls in der Interpretation, die Ralph Dutli auf der Basis von Rilkes Übertragung vorträgt (vgl. Dutli 2024). Damit ist die dritte Komponente dieser konstruktivistischen Allegorie des Absurden aufgerufen. Es geht um das Sonett 13. Liebe und Tod werden hier von Louise Labé tatsächlich durch einen Tanz geführt, und wie bei einem Tanz üblich, dreht sich das Paar ständig, so dass eine vielleicht weniger geübte Beobachtung nie eine eindeutige Konstellation der zwei zu identifizieren vermag. Dutli verfügt aber anscheinend über den Schlüssel zur Schrittfolge. Übrigens hätte er mit der Übersetzung, die Monika Fahrenbach-Wachendorff für die Erlanger Übersetzerwerkstatt verfertigt hat, einen womöglich noch eindeutigeren Gewährstext (vgl. Labé 2021). Worum es geht, ist dies: Dutli lässt die Liebe der Liebenden sich in ihrem Tod erfüllt sehen, die Lippen des Geliebten sind zugleich die Lippen des Tods, die sie küsst, die Erfüllung, die Besiegelung der Liebe fällt mit dem Tod zusammen, fällt in den Tod.

Ist nicht eben noch, im Skorpion-Sonett, der Tod als der andere Ausgang einer Ent-Souveränisierung des Ich präsentiert worden: antagonistisch zur Öffnung des Ich für das Risiko des Liebesbegehrens, in dem es sich komplett entschert, sich ausliefert an eine prinzipiell unregierbare Instanz der Erfüllung: das, die, der Andere: Und der Tod ist dort der opake Schatten des Liebesbegehrens, mit dem diesem Begehren das eigene Scheitern immer vor Augen steht? Und jetzt sei derselbe Tod die Besiegelung jenes Liebesbegehrens? – *However absurd*. Dutlis Interpretation folgend wird das unterm Begriff der Liebe firmierende absolute Moment des Subjekts von Louise Labé nicht-souveränistisch gedacht, insofern sie es mit der Sehnsucht identifiziert; vor allem aber lässt sie die Erfüllung dieser offenen Subjektstruktur einer Liebessehnsucht mit dem absoluten Ereignis der Endlichkeit dieses Subjekts zusammenfallen, dem Tod. Die Erfüllung endlicher Existenz im Ereignis ihrer, der Existenz, Vernichtung, oder: Das Real-Symbol der Endlichkeit wird zum Zeichen ihrer endgültig-unwiderprüflichen Erfüllung oder Vollendung. Tropologisch, als rhetorische Figur, ist das ein Oxymoron, als Gedanke ein Paradox, als existentielle Situation absurd.

Der Bedeutungskern des Absurden besteht hier darin, dass der Endgültigkeitscharakter des Tods beibehalten, aber umgedeutet wird: von der endgültigen Vernichtung in die endgültige Erfüllung und Vollendung endlicher Existenz. Doch was berechtigt dazu? Die Vehemenz des Liebes- und daher Lebensbegehrens, ein auf die Bedeutungshaftigkeit endlichen Lebens

gerichteter *élan vital*, ein Sprung, der das gegenüberliegende Ufer aus der Dynamik der eigenen Unbedingtheit ableitet, ohne es aber als Bedingung seiner sicheren Landung sehen zu können.

3. „... trösten wir uns ...“

In einem Nachruf auf seinen Tod am 15. oder 16. Februar 2024 wird eine kurze Passage aus einem Brief zitiert, den Alexej Nawalny kurz vor dem Überfall Russlands auf die Ukraine aus der Lagerhaft an eine befreundete Journalistin geschrieben hat: „Alles wird gut“, heißt es darin, „[u]nd sogar wenn es das nicht wird, trösten wir uns damit, dass wir ehrliche Menschen waren“ (Schmidt/Veser 2024: 3). Im zweiten Teil dieser Aussage bewegt Nawalny sich ganz im Camus'schen Paradigma des Absurden. Die Aufbaumung des Subjekts in einer sinnlosen, wenn nicht feindlichen Welt – und gegen diese Welt, nämlich weil es das sich selber schuldig ist, als ultimativen Akt der Statuierung des eigenen Werts: „... trösten wir uns damit, dass wir ehrliche Menschen waren ...“.

Der Gestalt Nawalnyis sind Jesus-ähnliche Züge abgelesen worden – was genauso kritisiert und zurückgewiesen worden ist. In einer Hinsicht wenigstens hat das Ziehen dieser Analogie womöglich ihr Recht – nicht pathetisch, sondern präzise. Jesus kann unterstellt werden, dass er zu einem bestimmten Zeitpunkt der sich zuspitzenden Konfliktlage um ihn klar hat absehen können, welches Geschick auf diesem Weg auf ihn zukommen wird, und dass er in diesem Moment in die Entscheidung gestellt gewesen ist und er sich entschieden hat, sehenden Auges diesen Weg weiter zu gehen – aus der dreifachen Treue, so könnte dies gelesen werden, den Menschen gegenüber, die ihr Vertrauen in ihn gesetzt haben, aus Treue zu seiner Botschaft – um diese nicht zu de-legitimieren –, aus Treue schließlich und erstlich dem Vater gegenüber. Nicht in dieser inhaltlichen Entfaltung, aber in der Grundstruktur ist die Analogie dieser Wegentscheidung Jesu zu Nawalnyis Entschluss, nach dem Giftanschlag auf ihn im August 2020 und der darauffolgenden Behandlung in der Charité in Berlin, im Januar 2021 nach Russland zurückzukehren, ersichtlich.

„Alles wird gut“: Wenn das nicht als Floskel, sondern, was der Kontext wohl gebietet, ernst genommen wird, stellt es die Inanspruchnahme eines weitestmöglichen Bedeutungshorizonts dar. Die Frage ist, ob die dann erfolgende *reductio ad individuum* des Trosts ohne den Resonanzraum dieses

Bedeutungshorizonts funktionieren kann: Wenn alles nicht gut wird, also schlecht, ist kein Raum da, um Trost in der eigenen Ehrlichkeit noch finden zu können. Anders gesagt: Die *reductio ad individuum* der Sinnfrage muss die Möglichkeit der Gutheit des Ganzen weiterhin in Anspruch nehmen, ohne das aber noch sagen zu können, weil das „Alles wird gut“ von der eignen Kontrafaktizität überwältigt zu werden droht. Das Motiv der Revolte bei Camus steht für die Unhaltbarkeit einer affirmativen Unterströmung in der Philosophie des Absurden: Das Ich kann in der Selbstbehauptung von Sinn für sich die Sinnlosigkeit der Welt schlechterdings nicht auf sich beruhen lassen und steht in seiner Selbstbehauptung zwingend in der Revolte gegen eine Welt ohne Sinn. Camus' Verhältnis zum Christentum ist intrikater als dass es auf das Schwarz-Weiß der Ablehnung des letzteren durch den ersteren reduziert werden könnte. Die Geschichte Jesu, der durch seinen Tod das Heil der Welt wirkt, kann dargelegt werden als die Ausformulierung der (Leerstellen der) Philosophie des Absurden des Albert Camus.³

4. „... in deine Hände ...“

Mit der vierten allegorischen Figur bin ich dem einleitenden Hinweis entsprechend im Zentrum angekommen. Es mag an dieser Stelle der Hinweis angebracht sein, dass die Allegorie in dem hier veranschlagten Verständnis sich nicht darin erschöpft, rhetorischer Schmuck zu sein, das wäre dem Folgenden durchaus unangemessen, sondern eine Weise ist, etwas so zum Ausdruck zu bringen, dass diesem Auszudrückenden zugleich eine Gestalt gegeben wird: nicht nur eine Form, sondern eine personale, also handelnde Gestalt. Die Weise, in der die Allegorie „anders“ spricht, ist die, dass sie, was sie sagen will, zeigt. Dies kann eine Geste sein oder eine Körperhaltung, wie es etwa in Figuren antiker Malerei und Skulptur begegnet oder in denen der Renaissance oder des Barock. Im hier angesteuerten Fall ist es ein gesamter syntagmatischer Handlungs- und Bedeutungszusammenhang, und dieser wird dargestellt in einer Geschichte, Geschichte hier betrachtet als auf der Indifferenzschwelle zwischen Geschehen und Erzählung angesiedelt.

Die Geschichte Jesu, auf die eben schon angespielt worden ist, hat ihren zentralen Höhepunkt in seinem Tod am Kreuz. Zentral wird dieser

3 Vgl. hierzu ausführlicher Wenzel 2013.

Höhepunkt genannt, weil er nicht der einzige (in) dieser Geschichte ist: Ihr initialer Höhepunkt ist die Verkündigung bzw. Geburt als Ereignisort (des Beginns) der Inkarnation, vollendender Höhepunkt ist jener der Auferstehung; sie stehen am Anfang und am Ende der Geschichte, ohne sie dahingehend zu limitieren, offensichtlich eignet der Geschichte ein Bedeutungsüberschuss, der sich narrativ nicht einfangen lässt. Zentral ist der vom Kreuz markierte Höhepunkt schon insofern, als von ihm die gesamte Geschichte – nun eindeutig im Sinn der Erzählung der Geschehnisse – ihren Ausgang nimmt. Die Geschichte hat ihren Grund im Kreuz, nicht in der Verkündigung/Geburt, nicht in der Auferstehung. Ohne das Kreuz gäbe es die Geschichte nicht. Wenn eben von einem Überschuss die Rede war, muss jetzt präzisiert werden: Dieser besteht nicht in einer Fülle der Bedeutung. Das Kreuz ist Ausgang und Zentrum der Geschichte Jesu, weil es erklärungsbedürftig ist. Wenn überhaupt, kann nur in der negativistischen Weise der Erklärungsbedürftigkeit ursprünglich von einer Bedeutungsfülle des Kreuzes (bzw. seiner Geschichte) gesprochen werden.

Diese Dialektik gründet in der inneren Erfahrung, im Bewusstsein Jesu selbst. Dass zu diesem keinerlei unmittelbarer Zugang besteht, dass vielmehr alles, was hierzu gesagt wird, nur auf Basis der Geschichte Jesu gesagt werden kann, ist klar. Umgekehrt sollte aber damit gerechnet werden, dass das in der Fläche einer Geschichte Ausgebreitete einen inneren Kern hat: pränarrativ, metanarrativ ... oder wie immer hier zuzuordnen ist. Auch wenn das, angesichts der Mahnung Paul Ricœurs, die Bedeutung eines Texts liege immer vor ihm, nie hinter ihm, wie eine un-hermeneutische Bemerkung anmuten mag, scheint es mir doch eine produktive hermeneutische Maxime zu sein, eine Geschichte als in ihrer externalen Ausgebreitetheit nicht als sich selbst genügend zu betrachten.

Auf der Ebene der Geschichte Jesu ist ihr meta- oder pränarrativer, materialer Bezugspunkt am ehesten im Zentrum der Schilderung vom Sterben Jesu zu finden, in den Worten des sterbenden Jesus. Markus und Matthäus haben hier wohl die am wenigsten überarbeitete Fassung des ihnen Überlieferten, während diese Überarbeitung von Lukas zu Johannes immer weiter fortschreitet. Überarbeitung bedeutet hier Einpassung ins theologische Deutungssystem des jeweiligen Evangeliums, Abschleifung und Umarbeitung des Irritierenden, Störenden, Herausfordernden, solange, bis es „passt“. Auch wenn vielleicht nicht mehr behauptet werden kann, die Zitierung von Ps 22 in Mk 15,34 und Mt 27,46 durch Jesus sei authentisch, ist das Irritationspotenzial dieser Eintragung in den Evangelien Erzählungen

noch so hoch, als begegnete hier etwas gegen die Drift der Erzählung – und wäre darin von Jesus her lesbar oder zu lesen.

Der Jesus dieser beiden Evangelien zitiert bekanntlich den ersten Vers des Psalms, der mit einer brüskten Beklagung der Gottverlassenheit einsetzt. Brüsk deswegen, weil es sich bei diesem Text um ein Gebet handelt, brüsk erst recht, wenn es sich um ein Gebet auf den Lippen Jesu handelt, adressiert an den, den er Vater nennt. Nun erschöpft sich Ps 22 nicht in der gegen Gott erhobenen oder an ihn gerichteten Klage, sondern hat auch Verse des Lobs, dem geltend, der rettet. Werden beide Sinnlinien nicht gegeneinander ausgespielt, kann gesehen werden, wie sie ineinandergreifen, denn auch das Thema der Klage erschöpft sich keineswegs im ersten Vers, sondern reicht tief in den Psalm hinein. Wird nun noch hinzugenommen, dass entsprechend zeitgenössischer Gebetspraxis mit dem Sprechen des ersten Verses performativ der gesamte Text intendiert ist, muss für den in die Kreuzigungsszene eingetragenen Gebetsakt Jesu angenommen werden, dass er eben den integralen Sinnkomplex dieses Psalms als Lob des rettenden Gottes und Klage über seine Abwesenheit hier und jetzt intendiert: Das ist das Gebet Jesu in diesem Augenblick. Es braucht nur die entsprechende Passage des Johannesevangeliums danebengelegt zu werden, um sich ein Bild dessen zu machen, was eben „Drift der Erzählung“ genannt worden ist: Joh vermerkt zum wiederholten Mal auch an dieser Stelle, wie perfekt Jesu Vollzug seines Lebens die Abarbeitung eines Skripts ist, so dass nun „Mission accomplished“ gemeldet werden kann: „... damit sich die Schrift erfülle ...“ – „Es ist vollbracht!“ (Joh 19,28.30). Das Beten von Ps 22 durch denselben Jesus klingt hierzu so gegenläufig, dass hierin zu Recht ein Echo Jesu wahrgenommen werden darf. In seinem Sterben erfährt Jesus eine weit reichende Verlassenheit: durch Petrus, die (männlichen) Jünger und Apostel (nur einige Frauen bezeugen den Tod aus der Ferne, darunter seine Mutter und Maria Magdalena) und eben durch den Vater. Diese Verlassenheit wird zudem durch die Schmähungen und Verhöhnungen des Gekreuzigten hindurch gespiegelt. Der Gründe, verzweifelt zu sein, sind viele. Und wie könnte es vorderhand ausgeschlossen werden, dass einer Gebetsklage auch ein Moment Verzweiflung innewohnt. Es endet nicht in einem Nullsummenspiel, wird das im Psalm enthaltene Gotteslob daneben gehalten, sondern wird zu einem dialektischen Verhältnis: Das Gebet aus Lob und Klage wird an den adressiert, der jetzt nicht da ist, es hat jetzt keinen Empfänger – dass dies eine unter Menschen notorische Gebetserfahrung ist, muss wohl angenommen werden. Dasselbe Gebet, so sehr es auch Ausdruck von Verzweiflung sein mag und wohl auch ist, ist auch Ausdruck

eines Vertrauens – einfach dadurch, dass es gesprochen wird –, Vertrauen auf den dermaßen Abwesenden, dass mit seiner einstigen Anwesenheit jetzt nicht gerechnet werden kann. Im Sterben Jesu ist Gott, der Vater, nicht gegenwärtig – oder genauer: Der Modus der Gegenwart Gottes, des Vaters, im Moment des Sterbens Jesu ist einzig das Vertrauen dieses Jesus auf ihn, den Vater. Nur im durch Sterben und Todesverzweiflung hindurch aufrecht erhaltenen Vertrauen auf ihn durch Jesus ist Gott gegenwärtig – ohne jede Gewähr, dass dieses Vertrauen überhaupt und jemals verifizierbar, legitimierbar ist. Vor diesem Hintergrund erschließt sich der ungeheure Wagnischarakter der Geste, die das Lukasevangelium den sterbenden Jesus tun lässt: „In deine Hände lege ich meinen Geist.“ (Lk 23,46; Ps 31,6) Nur wenn der Kreuzestod Jesu nicht schon gleich von der Auferstehung her gelesen wird, kann das volle Ausmaß dessen, was Inkarnation meint, überhaupt sichtbar werden: Gott ist gegenwärtig im ungedeckten Vertrauen des Menschen Jesus. Wäre dieses Vertrauen in diesem Moment in seinem Grund schon verifiziert und von diesem her legitimiert, wäre Inkarnation nicht vollends geschehen.

Zugleich ist der Tod Jesu im Vertrauen auf den abwesenden Vater als vollendete Inkarnation auch eine Situation des Absurden. Von hierher zeigt sich der Bedeutungsskopus dieser Galerie der Allegorien des Absurden: Von Kinky Friedman über Lousie Labé, über Alexej Nawalny bis zu Jesus zeigt das Absurde sich als rückhaltloses Vertrauen ohne Grund, rückhaltlos, insofern es nichts zurückhält, aber auch, insofern es selbst keinen Rückhalt hat. Solches Vertrauen könnte als Statuierung unbedingter Subjektfreiheit aufgefasst werden, es könnte auch – und mein Vorschlag wäre, dass eben dieses beides hier in eins fällt – nichts anderes als der Akt religiösen Glaubens sein. Was diesen angeht, würde ich bei aller Konzessionierung der Notwendigkeit und Möglichkeit, den Glauben durch Vernunftgründe einzuhegen, an einer solchen Abgründigkeit des Glaubens als einem Merkmal festhalten, das ihn in Verwechslungsnähe zum Absurden erscheinen lässt.

5. „Was brauchst du?“

Ich schließe mit etwas völlig Anderem. Das soll nicht umständlich aus dem bisher Gesagten hergeleitet werden, selbst wenn wenig wahrscheinlich ist, dass es sich ohne jede Verbindung zum Vorhergehenden hat aufdrängen können. Die Musik kennt das Formprinzip der Coda, eines frei oder gar nicht mit den Hauptteilen verbundenen Schlusses.

Den Anstoß für diesen Gedanken brachte eine ziemlich unwahrscheinliche Lektüre, nämlich die eines signifikant *woke* erzählten Fantasy-Romans. Weder das gesellschaftspolitische Normativ der *wokeness* noch das Genre der Fantasy halte ich für sonderlich literarische Prinzipien; die Lektüreauswahl würde kaum von ihnen sich leiten lassen. Diesen Roman gelesen zu haben geschah also nicht *contre cœur*, aber *contre principe* – und hinterließ doch Dankbarkeit (Vgl. Chambers 2024b). Seine zentrale Frage lautet: „Was brauchst du?“⁴ In der Ausgangskonstellation ist es übrigens ein Roboter, der diese Frage einem Menschen stellt, und zwar mit existentieller Emphase. Im Lauf von Handlung und Lektüre wird diese Frage hin und her gewendet. Sie wird gewissermaßen narrativ freigelegt – auch wenn das ein Oxymeron zu sein scheint, legt doch das Narrative gar nichts frei, sondern kleidet alles noch und noch in Erzählgewänder ein. Dennoch wird auf diesem Weg deutlich, worauf die Frage zielt und worauf nicht: Es sind nicht die tagesaktuellen Bedarfe, nach denen der Roboter fragt, sondern die Bedürfnisse tiefer als jene, die uns unmittelbar bewusst und benennbar sind: Worauf solle der Inbegriff deines Lebens lauten? Wie es für Literatur in einem emphatischen Sinn generell gilt, führt auch dieser Roman nicht eine fiktive Geschichte nur vor; in sie hat deren Lektüre vielmehr das Leben der lesenden Person selbst mit hineinverwickelt und dadurch anschaulich gemacht. Entlang der narrativen Entblößung wie Verschleierung dieser Frage – was brauchst du? – klingt immer klarer das Echo der eigenen prävit(alistisch)en Bedürfnisse, des *transzendentalen Begehrens* durch.

Das christlich gestimmte Bewusstsein wird dieses Begehren immer schon in die kirchlich formatierte Religiosität investiert, der mal rudimentären, mal verwaisten, mal intensiv geübten Religionspraxis überlassen, und das bedeutet: den offiziellen Chiffrierungen Erlösung, Rettung, Heiligung, Vollendung, Seligkeit ... unterworfen – aber nicht als ihm intrinsisches Begehren sich zu eigen gemacht haben. Die Religion, wie jede andere integrale

4 Kurz vor dem endgültigen Untergang der Erde besinnt sich die Menschheit, zieht sich aus dem maschinellen Zeitalter zurück, überlässt die Hälfte der Natur sich selbst, während die Roboter, zu Bewusstsein gekommen – „Dir ist schon klar wieviel Ressourcen ein Bewusstsein benötigt, oder?“, wendet Helmling, der Roboterprotagonist gegen den anfänglichen Bewusstseinsdünkel von Dex, dem Menschenprotagonisten, ein –, sich aus den industriellen Ausbeutungsdispositiven winden und in die Natur zurückziehen – woraus sie eines Tages einen Abgesandten zu den Menschen schicken, um zu schauen, wie sie zurechtkommen, und dieser Abgesandte, Helmling, in der Erstbegegnung mit einem Menschen, Dex, erstmals diese Frage stellt: „Zur Sache – ich wurde hierhergeschickt, um folgende Frage zu beantworten: Was brauchen die Menschen?“. Chambers 2024a: 77 (für beide Zitate).

Ideologie, lässt es – dieses Begehren – zu ihren Bedingungen, in ihrer Symbolik, sich von selbst verstehen. Es sind Widerfahrnisse wie die Lektüre von *Dex und Helmling*, die diesen Schein religiös externalisierter Selbstverständlichkeit intrinsischen Subjekt-Begehrens zerreißen. Unterm disruptiven Eindruck der Frage „Was brauchst du“ wird evident, dass das dogmatische Standardvokabular am Subjekt-Begehren gar nichts bezeichnet, allenfalls Platzhalter für es im christlichen Paradigma anbietet. Auch dem durchschnittlichen Glaubensbewusstsein, das die eschatologische Nomenklatur von Erlösung, Heiligung, Vollendung, etc. als Bezeichnungsregister der eigenen Tiefenbedürfnisse für selbstverständlich nimmt und hinnimmt, ohne weiter darüber nachzudenken, mag der Roman des „Was brauchst du“ die Augen dafür öffnen, dass mit dieser Nomenklatur die besagten Bedürfnisse *als je-meine* überhaupt noch nicht artikuliert sind, dass sie sich vielmehr in ihrer transzendentalen Subjektivität keineswegs von selbst verstehen. An die Stelle früherer Selbstverständlichkeit tritt die Einsicht, keinen Begriff des je-eigenen Subjektbegehrens zu haben. Dem Eingeständnis der Unvertrautheit mit den eigenen Tiefenbedürfnissen mischt sich alsbald Verwunderung, Befremden darüber bei. Die eigenen transvitalen, präreligiösen Bedürfnisse, das dem eigenen Subjektkern intrinsische *desiderium individualis*, nicht zu kennen, hat schon etwas Absurdes.

Die Antwort auf die Frage „Was brauchst du?“ – diese in die Obhut eines Roboters zu geben desavouiert sie nicht, ist vielmehr *a noble move* des Geists der Erzählung – hat ihr *fundamentum in re* jenseits der Alternative von satt oder hungrig, erfüllt oder bedürftig, angekommen oder verloren, sie ist weder Absage noch intrikate Affirmation, sie erfolgt außerhalb einer Ökonomie des Begehrens, sie lautet: *nichts*. Hier waltet eines sommerheißen Spätnachmittags Stille, nichts ist noch notwendig, nichts überwunden. Die Antwort ist keine im Sinn einer Reaktion, Replik, usw., sie ist vielmehr eine Rekurrenz, sie meint kein ontologisches – ontisches – Nichts, keine bestimmte Negation des Nicht-Etwas, sie kommt bloß auf die Frage zurück. Deren eigentlich disruptive Wirkung besteht darin, das Subjekt sich als in ihr gelesen zu entdecken: „Was brauchst du?“ – ist das Subjekt in seinem Begehren. Es gibt keine Antwort auf ein Bedürfnis, ein Begehren, die nicht eine Antwort des Subjekts selbst wäre. Im Mitvollzug der narrativen Durcharbeitung der Frage kann das Subjekt sich darüber aufklären lassen, dass es nicht nach diesem oder jenem verlangt, dass ihm deswegen aus der Welt der begehrlischen Dinge kein Wissen über sich entgegen kommt. Das Subjekt kennt sich, wenn es denn sein Begehren ist, nicht. Der Horizont der Frage, die das Subjekt in seinem Begehren

ist, ist absolut. Dahinein kann schlechterdings kein Objekt als Antwort eingetragen werden.

Die Frage fremd sich sagen lassen, deswegen sie als Bezeichnung des eigenen Begehrens erkennen, sie deswegen durch nichts beantworten: ist die Rückkehr zu sich selbst, in die ganze Unbestimmtheit dieses Selbst. Und es ist, zugleich und in eins, die Hinkehr zu Gott als dem absoluten Horizont in unbestimmter Fülle. In dem Begehren, das je-ich bin, kein Verhältnis zu sich haben, heißt: das rechte Verhältnis zu Gott haben. Aus der abysmalen Unbestimmtheit seines Begehrens kann das Subjekt es selbst auch in der Hingabe sein, in der es sich verliert. Ist es doch im Prinzip – in diesem Grund, der keiner ist – unverfügbar. Am Ende der Lektüre dieser Erzählung von der Frage nach dem, was du brauchst, ist dem Begehren (welches das Subjekt ist) jeder Wunsch abhanden gekommen. *Wunschlose Sehnsucht*: das ist Glaube in seiner Tiefendimension, in der er berührt ist von der unbestimmten Fülle Gottes. Aus der überwältigenden Sprachlosigkeit dieses Glaubens kann dann das Subjekt sich frei in der Symbolwelt der Religion bewegen, ihre Gebete sprechen, ihre Liturgie feiern, ihre Dogmatik durchdenken – ohne je an sie noch ausgeliefert zu sein.

Wenn einer Theologie des Absurden dieses zum Paradox sich verdichtet, so ist es das Paradox der Freiheit: wo die Unbestimmtheit des sprachlosen Glaubens in keiner Glaubensartikulation gebannt wird, wo Glaube auf Religion, in der er artikuliert wird, irreduzibel bleibt, und Religion ohne den ihr unverfügbaren Subjektglauben – ohne das Begehren, welches das Subjekt ist – leblos ist.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik, in: Gesammelte Schriften 6. 4. Auflage, Frankfurt 1990.
- Chambers, Becky: Ein Psalm für die wild Schweifenden: Dex und Helmling 1. Berlin 2024a.
- Chambers, Becky: Ein Gebet für die achtsam Schreitenden: Dex und Helmling 2. Berlin 2024b.
- Droste, Wiglaf: „Nur wer Ehrlichkeit heucheln kann, ist fit für die Welt“: Portrait Kinky Friedman, in: Süddeutsche Zeitung vom 15.5.2010.
- Dutli, Ralph: Ein Doppel-Leben für zwei, in: FAZ vom 3.8.2024, 20.
- Labé, Louise: Sonette und Elegien, übersetzt von Monika Fahrenbach-Wachendorf, mit einem Nachwort und Anmerkungen von Elisabeth Schulze-Witzenrath, frz.-dt. Ausgabe. Tübingen ²2001: [<https://uebersetzerwerkstatt-erlangen.de/louise-labe-sonette>] (Letzter Zugriff: 29.9.2024).

Platthaus, Andreas: *Enfant sensible: Zum Tod des Musikers Kinky Friedman*, in: FAZ vom 29.6.2024, 11.

Schmidt, Friedrich, Vesper, Reinhard: *Unbeugsam bis zuletzt*, in: FAZ vom 17.2.2024, 3.

Wenzel, Knut: *Verteidigung des Relativen: Albert Camus und das Christentum*, in: Willi Jung (Hg.), *Albert Camus oder der glückliche Sisyphos – Albert Camus ou Sisyphes heureux* (= Deutschland und Frankreich im wissenschaftlichen Dialog 4), Bonn 2013, 157-172.

Wenzel, Knut: *Atemberaubend ist die Wahrheit des Schönen. Marie de l'Âme oder Theologie als Auslegung eines nie geschriebenen Werks*, in: ders.: *Poesie des aufgegebenen Worts. Theologische Lektüren in den Gefilden der Literatur*. Ostfildern 2019, 253-266.