

Horst Dieter Rauh
Vögel des Himmels

Horst Dieter Rauh

Vögel des Himmels

Gleichnis und Metamorphose

Kulturverlag Kadmos Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2018, Kulturverlag Kadmos Berlin.

Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin

Foto: Tambako The Jaguar, Quelle: <https://flic.kr/p/dmaric> (CC BY-ND 2.0)

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Axlo

Printed in EU

ISBN: 978-3-86599-387-8

Inhalt

Metaphorisches Fortleben	7
--------------------------	---

Erstes Hauptstück: Vögel

Himmlische Zeichengeber	17
Vogelgeschwister. Franziskus und Giotto	23
Der Milan und der Sperling: Leonardo / Shakespeare	30
Flugträume. Hölderlin, Nietzsche, Benn	36
Fürst Andrejs abgebrochenes Zitat	49
Die Stärke schwacher Metaphern. Eichendorff / Emily Dickinson	52
Rilke: Weltinnenraum mit Eule	58
Vogelpartituren: Messiaen	67
Im Zeichen Maiastras: Brancuși	73
Teppich des Lebens – Matisse	78
Der Loplop des Max Ernst	85
Schwarzvogel und Paradiesvogel: Wallace Stevens I	92
Melvilles Falke, Hitchcocks Furien	101
Amseln als Welterklärer: Seamus Heaney / John Burnside	113

Zweites Hauptstück: Lilien

Wegrand mit Königslilien	125
Naturallegorien	130
Andacht vor der Schöpfung: Van Eyck / Hugo van der Goes	136

Madonnenlilien. Von Hölderlin zu Emily Dickinson	141
Kierkegaard oder Die Ethik der Lilie	150
Halldór Laxness – Gleichnisse am Gletscher	156

Drittes Hauptstück: Gras

Das Kleid der Erde	167
Walt Whitman – Ein grünes Testament	174
Der gute Hirte Alberto Caeiro	183
W.B.Yeats – Ein Bett aus Gras	191
Aussaat und Erwartung: Wallace Stevens II	197
Edward Hopper oder Das Gras der Vanitas	203
Anmerkungen	216
Bildnachweise	222

Metaphorisches Fortleben

1

Vögel des Himmels – eine biblische Metapher, die sich von selbst versteht. So scheint es jedenfalls. Doch was bedeutet sie wirklich? Und welche Auslegung ergibt sich in ihrer Bildgeschichte? Gerade dieses Gleichnis hat ein besonderes Fortleben, an seiner Rezeption, genauer: an seinen Metamorphosen läßt eine ganze Kulturgeschichte sich ablesen. In den Evangelien spielen Gleichnisse und ihre Exegese eine entscheidende Rolle. Ihre Verfasser benutzen das Gleichnis – griechisch *parabolé*, das »Danebengestellte« – als ein Verfahren, den Menschen auf irdische Weise das Gottesreich nahe zu bringen. Diese Methode war der Antike fremd. Die Frohe Botschaft ist voll von Metaphern und sie ist selbst Metapher: die Botschaft des Messias lebt substantiell vom Gleichnis. Das liegt an seiner Sendung als Verkünder, ja Repräsentant des Gottesreiches. Doch er *beschreibt* dieses Gottesreich nicht, sondern legt dessen Wahrheit einzig in Gleichnissen dar. Dem entspricht, daß die Verkündigung sich am Alltag und an der Lebenswelt der Hörer orientiert: im biblischen Ambiente gehörte Natur noch dazu. Das Neue Testament verwendet Naturmetaphern auffällig sparsam; umso aufschlußreicher, wo und warum sie erscheinen. Das Evangelium des Matthäus – Ausgangspunkt dieser Studie – bringt im sechsten Kapitel als Messiasrede drei wichtige Gleichnisse, die mit Naturbildern arbeiten: es geht um die Vögel des Himmels, die Lilien im Feld und am Wegrand das Gras.

Seht die Vögel des Himmels: sie säen nicht, sie ernten nicht, sie sammeln keine Vorräte in Scheunen; euer himmlischer Vater ernährt sie. Seid ihr nicht viel mehr wert als sie? [...] Lernt von den Lilien, die auf dem Felde wachsen: sie arbeiten nicht und sie spinnen nicht. Aber ich sage euch: selbst Salomo in all seiner Pracht war nicht gekleidet wie sie. Wenn aber Gott schon das Gras so prächtig kleidet, das heute auf dem Feld steht und morgen ins Feuer geworfen

wird, wieviel mehr dann euch, ihr Kleingläubigen! Macht euch deshalb keine Sorgen und fragt nicht: Was sollen wir essen? Was sollen wir trinken? Was sollen wir anziehen? Denn um all das kümmern sich die Heiden. Euer Vater im Himmel weiß, daß ihr das alles braucht. Sucht ihr zuerst das Gottesreich und die Gerechtigkeit; alles andere wird euch dazu gegeben (Mt 6,26.28–33).

Daß Vögel, Lilien und Gras zu himmlischer Sorglosigkeit ermutigen, weckt Neugier. Die biblische Rhetorik ist wirksam: in gedrängtester Form gelingt der vollkommene Einklang des Emotionalen mit dem Kognitiven. Aus dem Lob der Natur erwächst die Überbietung: was Aristoteles *argumentum ad hominem* nannte, wird im Mund des Messias zum *argumentum ad Deum*. Dem Evangelisten geht es nicht um Naturästhetik, sondern um eine Ethik, die sich an der Schöpfung orientiert. Doch entsteht eine Rangfolge: erst die Vögel, privilegiert mit der Freiheit der Lüfte, dann die wildwüchsigen Lilien im Feld, schließlich das üppige Gras, mit dem schon die Psalmen den Menschen verglichen (Ps 103,15). Allesamt Gleichnisse flüchtigen Daseins. Matthäus wertet sie um, damit sie zu Zeichen göttlicher Fürsorge werden; der Gedanke trivialer Selbsterhaltung ist hier nicht von Belang. Für einen Gott, dem höchste Vernunft und höchste Güte zuzuschreiben sind, versteht es sich von selbst, daß seine Geschöpfe – vom Menschen bis zum Grashalm – alles zum Auskommen Nötige haben. Als einziger Dank wird Schöpfungsvertrauen erwartet. Für ein Evangelium, das expressive Schilderungen bietet, sind Vögel, Lilien und Gras eher »schwache« Metaphern. Doch ihr ethisch-eschatologischer Anspruch ist offenkundig: Es gibt sie, die Wahrheit im Gleichnis. Und den Berufenen ist gegeben, im einfachen Bild das Geheimnis des Himmels zu fassen (Mt 13,11).

Die Dreiheit »Vögel-Lilien-Gras« weist motivgeschichtlich ein erstaunliches Nachleben auf. So kehren die Vögel des Himmels in Metamorphose springlebendig wieder: in den Paradiesfantasien von Matisse, in Brăncușis mythischem Vogel Maiastra, in den geflügelten Phantasmen von Max Ernst. Sie tauchen in Romanen von Melville, Tolstoj und Laxness, in Gedichten von Hölderlin, Rilke und Benn, Seamus Heaney und John Burnside auf; sie werden gerühmt in der Musik von Messiaen und dämonisiert bei Hitchcock. Ihre seßhaften Schwestern, die Lilien im Feld, animieren Kierkegaard zu ethischen Reflexionen, Dickinson

zu poetischer Verkündigung und Laxness zu ironischer Predigt. Das unauffällig-mysteriöse Gras grünt in Gemälden von Hopper, geistert durch Gedichte von Whitman und Yeats, Alberto Caeiro und Wallace Stevens. Als Repräsentanten belebter Natur bestreiten diese Bilder die Herrschaft des technoiden Weltmodells. Die Moderne, der es an tragfähigen Symbolen mangelt, reaktiviert die überlieferten Figuren auf ihrer Suche nach Sinnpotentialen. Einer entschieden profanen Kultur mit ihrer Ethik konsequenter Weltlichkeit, die gleichwohl ihre Defizite ahnt, senden sie weiterhin ihre Impulse.

2

Die Evangelien brauchen weder das Pathos der Tragödie noch den erhabenen Stil, ihnen genügt – mit einem Begriff aus der antiken Rhetorik – das *genus humile*. Wie Erich Auerbach in seinem epochalen Werk über das Verfahren der Mimesis beschrieb¹, ereignet sich mit dem Auftreten des Christentums ein fundamentaler Wandel in der Bewußtseinsgeschichte. Das Reich der paganen Rhetorik wird abgelöst vom Reich der Symbole und Zeichen – im Evangelium offen selbst für die Letzten Dinge. Eine fundamentale Umwertung aller Werte. Kleine, unscheinbar wirkende Wesen und Dinge erhalten eine Würde, die dem Geringen als Werk des Höchsten zukommt. Die Metaphorik der Bibel bedient sich hierbei eines ethischen Symbolismus, der mit Verdichtung, Minimalismus und Zuspitzung arbeitet. Der jesuanische Appell »Ihr seid das Salz der Erde« (Mt 5,13) enthält in einfachster Form eine komplexe ethische und missionarische Botschaft.

Sorglos zu sein im Vertrauen auf einen Schöpfergott, ist ein ethischer Akt, der den Menschen in hohem Maße beansprucht. Von diesem Anspruch her hat Auerbach die Sprache der Evangelisten dem *genus humile* zugeordnet – als niederen, um nicht zu sagen: demütigen Stil. Es ist der absolute Bruch mit der griechisch-römischen Erhabenheitsrhetorik; aber in diesem Stil werden wichtigste Dinge behandelt. Die Evangelien, denen die irdische Wirklichkeit nur Provisorium und deren Telos heilsgeschichtlich ist, begründen aus dieser Spannung heraus eine vollkommen neue Gattung von Literatur – so wie der Wanderprediger Jesus von Nazareth gegenüber der antiken Kultur einen vollkommen

neuen Diskurs begründet.² Zu diesem Diskurs gehört die Methode des »Senfkorns«: das Große versteckt sich im Kleinen. Ein Hauch metaphysischer Ironie ist dabei, wenn Jesus das Himmelreich mit einem Senfkorn vergleicht (Mt 13,31–32). Kleiner als alle anderen Samenkörner, wächst es heran zu einem Baum, in dessen Zweigen die »Vögel des Himmels« wohnen. Kein antiker Rhetoriker wäre von seinem Weltbild her auf den Vergleich gekommen. Das botanisch-ornithologische Bild enthüllt sich als ethisches: das Gottesreich ist im Treiben des Alltags verborgen, wächst mikrologisch inmitten der Lebenswelt auf.

Naturmetaphern des Evangeliums, didaktisch aufgefaßt, inspirierten bereits die christlichen Mosaiken in Rom und Ravenna. Ihr Fortleben ereignet sich fortan auch im Bereich der Kunst. Als Abbrüviaturen eignen sie sich hervorragend für ornamental-katechetische Darstellung: der Glaube erkennt sich im Zeichen. Das Zeichenhafte entspricht der Spiritualität der frühen Kirche, die gegenüber den »Bildern« gewisse Vorbehalte hat, weil das Bilderverbot des Alten Testaments immer noch nachwirkt. Deshalb konnte sich die Katakombenmalerei erst im 3. Jahrhundert entwickeln, als man die biblischen Allegorien in Bilder übertrug, sie für Theologie und Katechese nutzte.³ Das Verfahren behält für ein Jahrtausend Gültigkeit: Symbolisch-Unterweisendes mit Hang zur Typisierung prägt auch die Kunst des ganzen Mittelalters. Auflockerungen im Sinne wachsender Wirklichkeitsnähe erfolgen erst im 13. Jahrhundert, als franziskanische Weltsicht die Schöpfung nahe bringt und antike Vorbilder schon ihren Einfluß üben. Noch der vielbeschworene Realismus von Giotto und Van Eyck ist religiös begründet –: Andacht vor der Schöpfung. Die Renaissance jedoch, in jeder Weise auf Weltentdeckung aus, kehrt sich ab vom kleinteiligen System des ethisch-religiösen Symbolismus. Das Naivdidaktische ist ihre Sache nicht. Von universalem Forschergeist beflügelt, schwelgend in großrahmigen Entwürfen einer ästhetisch betrachteten Natur, stellt sie den Menschen in den Mittelpunkt der Schöpfung und macht die Kunst autonom.

3

Die Gleichnisse des Matthäus, jahrhundertlang im religiös-kulturellen Gedächtnis gespeichert, zählten konventionell zum Bildungsgut. Doch

seit dem Traditionsbruch um 1800, der provisorisch mit den Stichworten »Verweltlichung«, »Autonomiepostulat« und »Historismus« umschrieben sei, werden die überlieferten Metaphern neu gelesen. Zwar haben Rationalismus und Aufklärung die christliche Deutungshoheit geschwächt, doch die Hinwendung des 19. Jahrhunderts zu neuen Mythologien führt zur Wiederentdeckung biblischer Motive. Die kreative Aneignung, parallel zur Romantisierung der Natur, beginnt mit Hölderlin und Eichendorff, mit Kierkegaard und Emily Dickinson. Seit dem romantischen Ideenprogramm, wie es Novalis und die Brüder Schlegel formulierten, herrscht die Legitimität der Phantasie. Sie allein kann die Poesie mit Philosophie und Rhetorik wieder zusammen bringen und »die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen«. So Friedrich Schlegel 1798 in der Zeitschrift *Athenäum* (Fragment 116). Den Begriff »Historismus« hat er als erster verwendet: gemeint war reflektierte Fortschreibung des kulturellen Gedächtnisses, Umgestaltung im Zeichen künstlerischer Subjektivität. Zwar emanzipiert sich die bürgerliche Kultur von Theologischem, doch bewahrt sie den Bilderfundus der Bibel, weil ihr Bedürfnis nach Sinnfiguren bleibt. Die Metamorphose der überlieferten Formen erfüllt die romantische Forderung nach Originalität. Die Vögel des Evangeliums werden zu Chiffren poetischer Freiheit und individueller Eskapismen, die Lilien des Feldes zum Sinnbild einer Schönheit, worin der Konflikt von Ästhetik und Ethik sich abspielt, das Weltreich des Grases zum ambivalenten Symbol, das ebenso für Leben wie für Tod steht.

Kraft seiner Gedrängtheit ist der Passus aus Matthäus 6 besonders geeignet als Interpretament: er stellt intentional ein einziges »Denkbild« dar. Daß die Vögel des Himmels Vorrang haben, verdanken sie ihrem Primat in der Messiasrede und der rhetorischen Verwendbarkeit. »Denkbild« ist ein Begriff aus dem Umkreis des Symbolismus. Stefan George hat ihn in seinem Band *Der Siebente Ring* (1907) bei einem Dichterlob erstmalig eingeführt: »Und für sein Denkbild blutend: Mallarmé«. Das Wort kommt vom niederländischen *denkbeeld*, was Imagination oder Idee bedeutet; George kannte es durch seinen Dichterfreund Albert Verwey. Der Philosoph Walter Benjamin, ein großer Verehrer Georges, hat den Begriff erfolgreich adaptiert. Das Denkbild als ethisch-ästhetisches

Deutungsmodell übernimmt die Nachfolge des obsolet gewordenen Symbols. Es reduziert die Komplexität neuzeitlichen Lebensgefühls – bestimmt von Entfremdung und Dauerreflexion, von Autonomie- und Sinnproblematik – auf eine »Gestalt«, die einfach und suggestiv ist. Das Denkbild »Vögel-Lilien-Gras« verweist auf eine anthropologische Konstante, auf den Konflikt zwischen zwei Existenzialien: der Daseinsorge und dem Verlangen nach Sorglosigkeit, um nicht zu sagen Erlösung. Der biblische Aufruf zur Sorglosigkeit beeindruckte selbst Giacomo Leopardi, der wie kein anderer mit Pessimismus vertraut war. In seinen *Operette morali* verkündet der Philosoph Amelius: »Die Vögel sind ihrer Natur nach die fröhlichsten Geschöpfe der Welt«. Ein Lob aus diesem Munde zählt.

Daß die Moderne solche Motive aufgreift, gehört zu ihrer ästhetischen Freiheit und Selbstbehauptung – als souveräner Akt gegenüber den Ansprüchen von Religion und Metaphysik. Ein Exponent solcher Selbstbehauptung war Rilke. Verletzbar und sensibel hat er aus Sorge um seine Identität im »Hier« in den *Duineser Elegien* die Freiheit gewonnen, die Gestalt des Engels neu zu erfinden, eine Religion des Diesseits im Zeichen des Orpheus zu dichten und in das Leben den Tod zu implantieren. Der Vorgang – kulturell überaus folgenreich – gibt Heidegger recht, der das nachmetaphysische Zeitalter strukturell als eines der »Sorge« beschrieb: Sorge gründiert unsere Wirklichkeitserfahrung und motiviert dazu, angesichts der Verfallenheit an die Welt und des Vorlaufs zum Tode menschliches Dasein kraft eigener Verantwortung zu deuten.

Was Matthäus im Vogelgleichnis bietet, ist ein Bildimpuls. Was nach Verkürzung aussieht, ist Verdichtung in ethischer Absicht: Überwindung der Sorge im Wissen um Erwählung. Seit der Romantik bringt dieser Impuls in Literatur und Kunst seine eigene Bildgeschichte mit neuen Figurationen hervor. Selbst außerhalb des religiösen Milieus bewahren sie die Aura des Gleichnisses und damit Spuren des Heiligen. Die Rezeption ereignet sich in der Moderne auf vielfach gewundenen Wegen – mittels Anspielung und Konnotation, mittels subjektiver Aneignung, Umwidmung und Parodie. Solches Vorgehen führt notwendig zu einem Gestaltwandel: der Motivkomplex »Vögel-Lilien-Gras«, im Evangelium auf das kommende Gottesreich hin formuliert, ist ebenso

als Deutungsmuster irdischer Wirklichkeit lesbar. Dabei läßt er verschiedene Auslegung zu: er verweist auf Sinnelemente in der belebten Natur, inspiriert zu Wunsch- oder Drohbildern, regt an zu Zeitkritik wie zu Fluchtfantasien. Was das Fortleben dieses Komplexes sichert, sind seine Evidenz und erstaunliche Verwandlungsfähigkeit. Vögel des Himmels – die Metapher lebt.