

dargestellten Strukturmoment „Primat der Unterscheidung“ entspricht (oder – wie der Verf. schreibt – „in einem inneren Zusammenhang steht“ (226, 271).

Im dritten Teil „Punkte zum Gespräch mit W. Pannenberg“ werden vom Vf. ebenso sorgfältig und zurückhaltend wie zugleich auch klar und entschieden die Aporien herausgearbeitet, die sich bei Annahme des zwei-einen Strukturmoments (Primat der Zukunft bzw. der Differenz) für die Trinitätstheologie ergeben. Es stellt sich die Frage: „Gibt es nicht auch eine andere Perspektive, die für den christlichen Glauben von fundamentaler Bedeutung ist und aus diesem Grund von der theologischen Reflexion nicht vernachlässigt werden darf? Es handelt sich hierbei um die Perspektive, dass Gott in bestimmten kontingenten und fragmentarischen Ereignissen und Begebenheiten, insbesondere in der Hingabe der Liebe, die geschenkt und vertrauensvoll empfangen wird, bereits ganz anwesend ist“ (198). Anders gefragt: Muss die Idee der Antizipation und Differenz nicht durch den Gedanken der *Entsprechung* (von Zukunft und Gegenwart, sowie von trinitarischer Person und Einheit des Wesens) ergänzt werden? Wie der Glaube nicht „primär auf der *vorweggenommenen*, zukünftigen Wahrheit Gottes“ beruht, sondern „in der *vorweggeschenkten* Gegenwart der Wahrheit Gottes“ (244), so ist auch die Einheit der trinitarischen Personen nicht primär in ihrer Unterscheidung, sondern in ihrem gegenseitigen Sich-Schenken zu sehen (vgl. 230; 272).

Dieser Grundgedanke der „Entsprechung“ contra „Differenz“ wird auf den letzten Seiten religionsphilosophisch weiter begründet und gegen Missverständnisse abgesichert. In gewisser Weise stellt damit die Studie von Vechtel etwas Ähnliches dar wie v. Balthasars große Auseinandersetzung mit K. Barth, wo ersterer gegen die Barthsche Dialektik die *Analogie* als spezifisch „katholische Denkform“ herausstellt (auch wenn Vechtel keinerlei konfessionsspezifische Qualifikationen vornimmt). Diese vom Vf. vermutlich nicht angestrebte, vielleicht nicht einmal bewusste Parallelität beider Studien zeigt aber auch, wie ergiebig und „spannend“ es ist, in Strukturfragen und Denkformen theologischer Entwürfe einzudringen.

Dass die vorliegende Arbeit nachhaltig zu empfehlen ist, muss nach all dem wohl kaum noch hervorgehoben werden. Ein einziges Desiderat soll allerdings am Schluss in Frageform vorgetragen werden: Warum geht Vf. nicht auf Begriff und Wirklichkeit des „Realsymbols“ ein, das ja gerade als solches Identität und Differenz von Gegenwart und Zukunft, aber auch von Einheit und Unterscheidung besagt? G. GRESHAKE

HOFMANN, PETER, *Richard Wagners politische Theologie*. Kunst zwischen Revolution und Religion. Paderborn [u.a.]: Ferdinand Schöningh 2003. 308 S., ISBN 3-596-73929-8.

Wagners Werk: „von Paradoxa umstellt, aber auch von allbekannten Tabus und Klischees vielfacher Art abgesperrt – wie die schlafende Brunnhilde auf dem feuerumwoberten Walkürenfels ... Die angesichts schwieriger Sachlage und drohender Autoritäten von Nietzsche bis Adorno sehr berechtigte Furcht, dieses Feuer zu durchschreiten, muß für den folgenden theologischen Versuch suspendiert werden“ (22).

Auf diese Autoritäten geht Teil A. ein: Lesarten. 1. Nietzsche: Dekadenz und Übermensch. „Der oft beschriebene und am *Parsifal* festgemachte ‚Bruch‘ mit Wagner durchzieht das ‚Zwiesgespräch‘ von Anfang an“ (36). Seine Tragödientheorie erscheint als rauschhafte Aneignung nüchterner Reflexionen Wagners, sein Eintreten für „absolute Musik“ ist ebenso ein wirkungsreiches Mißverständnis wie der Dilettantismus-Vorwurf. Spitze seiner Kritik aber sind „Décadence“ und Christlichkeit Wagners (statt 1878 davon überrascht zu werden, hat er Weihnachten 1869 mit Cosima den Parsifal[-Entwurf von 1865] gelesen (51). – 2. Thomas Mann: Ritualisierter Mythos und humanistische Kritik. Hier wird auf Wagners Theorie entschieden verzichtet (verständlich angesichts ihrer Kanonisierung im Bayreuther Kreis). „Aus Wagner bezieht er ... Reflexion und Legitimation des eigenen Schaffens, auf Wagner wendet er ... die Wagner-Adaptationen des eigenen Werks an – ein durchaus zirkuläres und nicht immer durchsichtiges Verfahren“ (58). Seine Rückkehr zum Mythos in psychologischer Brechung und ironischer Ambivalenz unterscheidet sich von Wagners utopisch-antizipierendem Ernst. – 3. Walter Benjamin, Theodor W. Adorno und Odo Marquard: Affirmation und Ideolo-

giekritik. Gegenüber der Kritik am Bayreuther „Gesamtkunstwerk“ insistiert Hofmann darauf, dies Wort sei „gerade kein zentraler Begriff Wagners für Wagners dramatische Ästhetik, sondern bezeichnet die revolutionäre Utopie auch der gesellschaftlichen vollendeten (Selbst-)Darstellung der Menschheit“ (68). Reauratisierung oder Schein falscher Identität? Ideologiekritik? „Adorno erliegt über weite Strecken offensichtlich dem Zauber seiner Zentralmetaphern, die er Benjamin entleiht, ohne dabei zu bemerken, daß seine ‚kritische Theorie‘ tatsächlich die Argumentation von Wagners revolutionärer Theorie des Festspiels wiederholt“ (71). Erst recht bietet bei ihm nicht etwa das Gesamtkunstwerk kompensatorisch Trost für „die revolutionäre Naherwartung nach ihrer Enttäuschung“. – „Bezeichnend bleibt, daß keine dieser Lesarten auf Wagners eigne Theorie oder auch nur auf seine leitenden Begriffe zurückgeht“ (77).

Dies ist nun Aufgabe des Hauptteils B (79–291). Wagners theologische Ästhetik: Das Kunstwerk zwischen Revolution und Religion. In Variation eines Goethe-Worts über das Christentum nennt Hofmann Wagners Werk „eine intentionierte künstlerische Revolution, die, verfehlt, schließlich Religion geworden ist“ (81). Das ergibt für den historischen Durchgang drei Etappen: I. „Theatralische Sendung“: Reform und Revolution; II. „Lehrjahre“: Dialektik der Verneinung; III.: „Wanderjahre“: Soteriologie ohne Theismus. – Die erste Etappe führt vom „Urdrama“ des Knaben, Liebe – Tragik: „Tragisch verneinte Liebe, durch den Tod wiederum verneint“ (93), über den *Fliegenden Holländer*, *Lohengrin* und *Tannhäuser* zum Dramenprojekt *Jesus von Nazareth*. Im ersten wie im dritten Stück reimt „Gott“ sich auf „Spott“. Beim zweiten zerbricht in der Aufführung (der Unaufführbarkeit) des Schlusses der schöne Schein der Bühnenoffenbarung „und löst gerade so nicht täuschend ein, was er über das Werk hinaus verheißt“ (123). In Jesus erscheint schließlich das Drama des Erlösers als Revolutionär, „kein Passionsspiel ... ,sondern eine Art biblisches Ideendrama und Lehrstück, das ‚die volle Emanzipation des Menschengeschlechtes‘ als ‚die Erfüllung der reinen Christuslehre‘ sinnfällig deuten will“ (137). – Etappe II: Im Mai '49 flieht Wagner aus Dresden. Die ästhetischen Hauptschriften markieren Wagners Weg von der Revolution zur Kunst (mit Siegfrieds Tod „ist der Traum einer Revolution von oben [durch den König bzw. Wotan] ebenso wie ... einer von unten [durch das Volk bzw. Siegfried] ... ausgeträumt“ – (147), in einer Ästhetik zwischen Feuerbach und Schiller. Hierher gehört nun auch der Aufsatz von 1850 über das Judentum in der Musik (1869 antisemitisch verschärft). Hofmann bemüht sich redlich um Differenzierung, im Ausgang vom biographischen Schlüssel bzgl. der Konkurrenten Mendelssohn und Meyerbeer wie des Kritikers Hanslick; doch ist auch für ihn Wagner „der erste Wagnerianer in dem schlimmsten Sinn des Wortes“ (170), der bis hin zu Hitler führt. Die Kritik der Oper führt zum Drama, der Tragödie. In ihr verbinden sich „männliche Dichtung“ und „weibliche Musik“, dies jedoch im Blick auf Ödipus zu sehen, „der von Jokaste geboren wurde und mit Jokaste die Erlöserin Antigone erzeugte“ (184f.). In diesem Drama gibt es weder Lösung noch Erlösung, nur Schmerz-Erkenntnis und Mit-Leiden. („Daß die Sprache analog kein Wort für ‚Mitfreude‘ bereithält, nimmt der stets etymologiefreudige Wagner als Indiz für die Triftigkeit von Schopenhauers Ansatz“ – 194). Gleichwohl ist (M. Wesendonck!) die „Geschlechtsliebe“ ... stärker als alle epistemologische Lust der Verneinung, und der *Tristan* als ihre komponierte Metaphysik unterbricht daher folgerichtig auch die Tetralogie“ (197). Dabei wird aus Schopenhauers völliger Verneinung eine erfüllende Aufhebung durch Negation der Negation von Liebe (= Verneinung leidenschaftlicher „Gier“). Dieser „göttlichen Tragödie“ folgt das Satyrspiel der Meistersinger. – Etappe III: Die Kunst rettet die mythischen Symbole einer künstlich gewordenen Religion (und die Musik verhält sich zu allen anderen Künsten wie die Religion zur Kirche). Die Festspielidee und ihr Haus erfüllen sich im *Parsival*, dem Bühnenweihfestspiel als utopischer Liturgie. Hier sammeln sich – und zwar christozentrisch (in Distanzierung zu Goethe und Faust wie zum Schöpfer-Gott) – die Erlösungsmotive. Der *Parsival* ist weder „Kunstreligion“ noch „Religionskunst“, ebensowenig in den Kirchenraum gehörend wie in den Repertoirebetrieb. Auf den Schrei nach Erlösung antwortet er, indem er „aus christlicher Theologie und Liturgie zitiert“ (263 – und im Blick auf Jesus wird auch der Gedanke der Rasse zurückgenommen). „Erlösung dem Erlöser“ heißt das Schlußwort. Was es besagt, ist weniger ein Rätsel als vielmehr das „offenbare Geheimnis“ der christlichen Religion, beschworen durch Wagners Kunst“ (296).

Eine eindrucksvolle Führung durch eine labyrinthische Landschaft (bereichert durch 20 Tafeln, darunter eine Seite aus Wagners NT, mit Anstreichungen im Blick auf das Jesus-Drama, eine Portrait-Zeichnung Renoirs und eine P. v. Joukovskys vom 12. 2. 1883, dem Vortag von Wagners Tod). Beeindruckend schon durch die schiere Fülle des herangezogenen Materials: der öffentlichen wie privaten Niederschriften Wagners selbst wie der Forschungsliteratur. Kritik und Widerspruch hätten sich dieser breiten Kenntnis zu stellen. Sodann durch die organisierende Kraft des Zugriffs und vor allem die sorgliche Differenzierung in Lektüre, Deutung und Beurteilung der Texte, literarischer wie theoretischer (samt eher sparsam gebotenen Winken zur Musik). Nicht bloß „dem rezeptionsästhetischen Vorurteil, Wagners Kunst sei eine Kunst des Rausches“ (5), ist hiermit der Abschied zu geben.

J. SPLETT

LEHR-ROSENBERG, STEPHANIE, „*Ich setzte den Fuß in die Luft, und sie trug*“. Umgang mit Fremde und Heimat in Gedichten Hilde Domin. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. 413 S., ISBN 3-8260-2398-6.

Es handelt sich um eine Habilitationsschrift im Fach Pastoraltheologie, 2001 angenommen von der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Würzburg. Sie ist als ein Beitrag zu Theorie und Praxis der katholischen Erwachsenenbildung konzipiert. Das wird von der Verf.n immer wieder in Erinnerung gerufen, aber es bleibt der Arbeit, wie sie vorliegt, eher äußerlich. Sie hätte ihren Sinn auch in anderen Verwendungszusammenhängen, überall nämlich, wo man sich mit dem Thema Heimat und Fremde befaßt, persönlich oder im Rahmen dieser oder jener Bildungseinrichtung.

Die Verf.n setzt damit ein, die Begriffe Heimat und Fremde zu problematisieren. Sie erinnert an die Erfahrungen, die Menschen in früheren Zeiten gemacht haben, wenn es um ihre Heimat ging, und was sie erlebten, wenn sie ihrer Heimat verlustig gegangen waren und in der Fremde lebten. Diese Erinnerung dient der Erschließung des aktuellen Sinns dieser Begriffe. Dabei konzentriert sich die Verf.n auf die Frage nach den Bedingungen der Identitätsbildung des Individuums im Kontext moderner Gesellschaften. Hier bedeuten Heimat und Fremde Dimensionen innerer Prozesse, die oft genug problematisch verlaufen, aber auch Chancen eigener Art in sich bergen. Diese Prozesse der Persönlichkeitsbildung und -entfaltung haben nicht nur, aber doch auch, ja in wesentlichem Sinn religiöse Komponenten, auf die auch diejenigen stoßen, die in kirchlichen Zusammenhängen Menschen auf ihren Wegen begleiten. Es ist der Verf.n wichtig, daß dabei zum einen der Pol Heimat nicht romantisierend verklärt und zum anderen der Pol Fremde in seiner ihm eigenen produktiven Kraft gewürdigt wird. Bei der Entfaltung solcher Überlegungen greift sie auf die einschlägige zeitdiagnostische und (religions-)soziologische Forschung zurück. Autoren wie Ulrich Beck, Lothar Krappmann, Karl Gabriel u. a. werden zitiert.

Und dann kommt der große Sprung in die Welt der Gedichte der Hilde Domin. Der Abstand zwischen den beiden Ufern – hier die gesellschaftsanalytischen Erörterungen, dort die Deutung der Gedichte – ist beträchtlich. Die Brücke besteht in der These, die Lesung und Deutung der Gedichte der Hilde Domin, in denen es oft um Heimat und Fremde geht, könnten als „Modelle“ der Einübung in das identitätsbildende Durchleben der Heimat und der Fremde dienen, die die moderne Zivilisation dem Einzelnen anbietet und zumutet.

Die Verf.n greift nach den Gedichten der Hilde Domin, weil sie auf dem Hintergrund einer entsprechenden Biographie die verschiedensten Schattierungen des spannungsreichen Miteinanders von Heimat und Fremde hervortreten lassen. In einem eigenen Kap. zeichnet die Verf.n den Lebensweg der 1909 geborenen Dichterin nach, die erst 1951 zu schreiben begann und es bis heute tut. Schon damals hatte sie eine wechselvolle innere und äußere Lebenswanderschaft hinter sich. Und sie setzte sich noch einige Jahre fort, bis daß sie schließlich in Deutschland wieder ankam, wo sie dann auch blieb. Diese Lebenswanderschaft trug eine spezifische, auch schmerzliche Signatur dadurch, daß sie eine moderne jüdische Frau ist und sich das Schicksal der Juden im 20. Jhd. in besonderer Brechung auch in ihrem Leben spiegelte.