



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der verlorene Sohn. Rezeption einer biblischen Parabel bei
A. Gide, R. M. Rilke und E. O'Neill“

Verfasserin

Mag. Clarissa Breu

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Dr. Walter Wagner

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	5
1. Bibel und Intertextualität?.....	9
2. Der Prätext: Die Parabel vom „Verlorenen Sohn“.....	15
2.1 Der Text (Lk 15,11–32).....	16
2.2 Analyse der Gattung „Parabel“.....	17
2.3 Analyse der Parabel vom „Verlorenen Sohn“.....	22
2.3.1 Erzähltheoretische Aspekte.....	22
2.3.2 Figurenkonstellation.....	25
2.3.3 Der Kontext.....	29
2.3.4 Motive.....	31
2.4 Zusammenfassung und Ausblick.....	33
3. André Gides „Le Retour de l'Enfant Prodigue“.....	35
3.1 Gide und die Bibel.....	36
3.2 Gattung.....	37
3.3 Erzählgerüst.....	39
3.4 Figurenkonstellation.....	41
3.4.1 Der Vater.....	42
3.4.2 Der ältere Bruder.....	43
3.4.3 Die Mutter.....	44
3.4.4 Der jüngere Bruder.....	44
3.5 Auszug und Rückkehr.....	46
3.6 Zusammenfassung: Gides Rezeption der Parabel vom „Verlorenen Sohn“.....	49
4. Rainer Maria Rilke und die Parabel vom „Verlorenen Sohn“.....	51
4.1 Rilke und die Bibel.....	51
4.2 Rilke und die bildende Kunst.....	53
4.2.1 Auguste Rodin.....	54
4.2.2 Der Marburger Bildteppich.....	56
4.3 Rilke und André Gides „Le Retour de l'Enfant Prodigue“.....	57
4.4 „Der Auszug des Verlorenen Sohnes“.....	59
4.5 „Vom Verlorenen Sohn. Skizze zu einem zweiten Stück des Kreises.“.....	62
4.6 <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i>	67
4.6.1 Der Ich-Erzähler.....	67
4.6.2 Die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ als Legende.....	68
4.6.3 Der Liebesbegriff.....	69
4.6.4 Einzelne Motive im Vergleich zur biblischen Parabel.....	72
4.7 Zusammenfassung: Rilkes Rezeption der Parabel vom „Verlorenen Sohn“.....	77
5. Eugene O'Neills „The Rope“.....	79
5.1 Literaturgeschichtliche Einordnung.....	79
5.2 Analyse.....	82
5.2.1 Figurenkonstellation.....	83
5.2.2 Die Verarbeitung biblischer Motive.....	88
5.3 Zusammenfassung: O'Neills Rezeption der Parabel vom „Verlorenen Sohn“.....	94

6. Die intertextuelle Verarbeitung der Parabel vom „Verlorenen Sohn“ bei Gide, Rilke und O'Neill im Vergleich	97
6.1 Syntaktische Aspekte der intertextuellen Integration.....	99
6.2 Semantische Aspekte.....	100
6.3 Pragmatische Aspekte.....	101
Resümee.....	103
Bibliographie.....	105
1. Primärliteratur.....	105
2. Sekundärliteratur.....	106
3. Abbildungen.....	113
Anhang.....	114
Lebenslauf	

Einleitung

Die Bibel ist seit jeher eine wichtige Inspirationsquelle für die Literatur, für Hilde Spiel sogar die „Mutter der Dichtung“¹. Von den biblischen Stoffen wurde wiederum die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ (vgl. Lk 15,11–32) besonders stark rezipiert.² In der Reformationszeit diente sie zur Veranschaulichung der Rechtfertigungslehre,³ indem der Akzent auf die bedingungslose Wiederaufnahme des Sohnes durch den Vater gelegt wurde. Denn die Rechtfertigungslehre spricht von der gnadenhaften Annahme des Menschen durch Gott allein aus Gnade. Teilweise wurden vor allem die Ausschweifungen des verlorenen Sohnes in der Fremde hervorgehoben.⁴

Mit der Aufklärung wandelte sich der literarische Umgang mit biblischen Stoffen und Motiven radikal. Die Bibel wurde auch in der Theologie, in der die historisch-kritische Forschung Einzug hielt, nicht mehr als durch direkte Inspiration vermitteltes Wort Gottes, sondern als eine von Menschen geschriebene, historisch bedingte Sammlung von Texten verstanden.

Die zunehmende Säkularisierung biblischer Texte bedeutete zugleich eine Sakralisierung der Literatur,⁵ oder anders ausgedrückt: Indem die Abwandlung biblischer Geschichten und deren Indienstnahme für säkulare Anschauungen nicht mehr mit Blasphemie gleichgesetzt und sanktioniert wurde, konnten diese für die freie künstlerische Gestaltung geöffnet werden. Dies führte zu einer regen Rezeption biblischer Texte in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Die Bibel diente als Stoff- und Motivfundus bzw. als archetypisch-universales Menschheitssymbol.⁶

Der Stoff des verlorenen Sohnes gewann vor allem mit der Moderne an Bedeutung, indem er auf den Generationenkonflikt, die Orientierungslosigkeit durch das Zerfallen allgemeiner Sinnsysteme, die Einsamkeit des Individuums in seiner Entfremdung von Gesellschaft und Familie uvm. hin gedeutet wurde.

Für diese Arbeit wurden mit André Gide (1869–1951), Rainer Maria Rilke (1875–1929) und Eugene O'Neill (1888–1953) drei Zeitgenossen gewählt, deren Transformationen der biblischen Parabel auf dem Hintergrund der Moderne gedeutet werden können.

1 Spiel: *Welt*, 104.105.

2 Vgl. Langenhorst: *Theologie*, 109.

3 Vgl. Frenzel: *Sohn*, 691.

4 Vgl. Frenzel: *Sohn*, 690.

5 Vgl. Frühwald: *Bibel*, 40.

6 Vgl. Gellner: *Schriftsteller*, 9.

Diese Auswahl kann nicht repräsentativ sein, da sehr viele Autorinnen und Autoren die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ aufgegriffen haben, etwa Gustav Regler, Hans Sahl, Christine Busta, Robert Walser, Franz Kafka, Georg Trakl, Marie Luise Kaschnitz,⁷ Kurt Marti, Henrik Ibsen,⁸ Josephine Lawrence, John Barth, Alice Walker, Sinclair Lewis⁹, Voltaire, Friedrich Schiller¹⁰ uvm.

Die Auswahl wurde daher im Blick auf das Anliegen dieser Arbeit getroffen, die nach den Möglichkeiten der Transformation¹¹ der Parabel vom „Verlorenen Sohn“ fragt, denn alle drei Texte zeichnen sich durch die hohe Intensität ihrer intertextuellen Bezüge zum biblischen Gleichnis aus,¹² die nicht nur einzelne Sätze, sondern die Struktur der Werke betrifft.¹³ Die Bezüge sind deutlich erkennbar, bewusst und pointiert ausgewählt.¹⁴ Zugleich wird der biblische Text bzw. dessen gängige Auslegung relativiert.¹⁵

Teilaspekte der Frage nach der jeweiligen Transformation der Parabel sind: Welche gleichnishaften Elemente bleiben bei der Transformation der Parabel in andere Gattungen erhalten? Welche zusätzlichen Verstehensmöglichkeiten ergeben sich durch den Bezug des jeweiligen Werks auf den biblischen Prätext? Inwiefern ändert sich der Blick auf den Prätext durch die Werke von Gide, Rilke und O'Neill? Sind die Transformationen, die diese Texte an der Parabel durchführen, schon im Prätext angelegt?

Diesen Fragen soll anhand von Werkanalysen auf der Basis intertextueller Theorien nachgegangen werden, indem das fruchtbare Spannungsverhältnis zwischen Bibel und Literatur beleuchtet wird.

Gide und Rilke kommt eine besondere Stellung im Diskurs um die Transformation der Parabel zu, da nicht ausgeschlossen werden kann, dass Rilke sich in seiner intertextuellen Auseinandersetzung mit der biblischen Parabel auch auf Gide beruft.

Beide Werke sind Teil der komparatistischen Analyse von Werner Brettschneider.¹⁶ Die Studie ist allerdings recht knapp gehalten und geht daher nicht auf Details ein.

7 Vgl. Tschugall: *Gleichnis-Variationen*, 536.

8 Vgl. Hadomi: *Homecoming*.

9 Vgl. Siebald: *Der verlorene Sohn*.

10 Vgl. Frenzel: *Sohn*, 692.

11 Der Begriff wird in Anlehnung an Lachmann: *Gedächtnis*, 39 als durch Distanz und Souveränität gegenüber dem Prätext entstandene spielerische oder verändernde Aneignung desselben verstanden.

12 Vgl. Holzner: *Bibel*, 21.

13 Vgl. Pfister: *Konzepte*, 28.

14 Vgl. Pfister: *Konzepte*, 29.

15 Vgl. Pfister: *Konzepte*, 30.

16 Vgl. Brettschneider: *Parabel*.

Diese Arbeit wird einen Schwerpunkt auf Rilke legen, da das Thema des verlorenen Sohnes in seinem Werk zahlreiche intertextuelle Spuren enthält.

Eugene O'Neill soll als Vertreter der englischsprachigen Literatur in diese Arbeit einbezogen werden. Die Studie *Der verlorene Sohn in der amerikanischen Literatur* von Manfred Siebald enthält einen kurzen Abschnitt über O'Neill,¹⁷ in dem mehrere Stücke dieses Autors überblicksartig behandelt werden. Hier wurde mit „The Rope“ ein Stück, das die Parabel auf kreative Weise fortschreibt, ausgewählt. Als Drama zeigt es andere Transformationsmöglichkeiten als die Texte Gides und Rilkes. Durch seine Auseinandersetzung mit einer bestimmten Form christlicher Frömmigkeit, die einengt, statt zu befreien, ist O'Neill wiederum mit Gide vergleichbar.

Eine vergleichende Betrachtung der Texte Gides, Rilkes und O'Neills im Bezug auf ihre Transformation des biblischen Stoffes wird den Abschluss dieser Arbeit bilden.

Diesem wird zunächst eine Auseinandersetzung mit Intertextualitätstheorien und deren Anwendbarkeit auf die Bibel vorangehen. Ich werde die Bibel bzw. die Parabel aus Lk 15 im Folgenden als „Prätext“¹⁸ bezeichnen, da mir dieser Begriff, hinter dem kein spezielles intertextuelles Konzept steht, geeigneter scheint als Genettes Unterscheidung in Hypo- und Hypertext.¹⁹ Der Begriff „Prätext“ suggeriert allein die historische Priorität des Textes, auf den sich spätere Werke beziehen, während der Begriff „Hypotext“ (*hypo*, griech: „unter“) eng mit der Palimpsest-Metapher verbunden ist, die in Kapitel 1 kritisiert wird.

Ein zweiter Teil wird sich mit dem biblischen Prätext, seinen Anknüpfungspunkten für Transformationen und der Frage nach der Gattung „Parabel“ beschäftigen.

Es folgt eine Analyse der biblischen Bezüge bei Gide, Rilke und schließlich O'Neill.

Insgesamt soll so anhand einzelner Werke die komplexe Wechselwirkung zwischen Bibel und Literatur verdeutlicht werden, da jede Form der allgemeinen Systematisierung zum Konkreten zurückführt, wie einige Sammelbände zu diesem Thema zeigen.²⁰

17 Vgl. Siebald: *Der verlorene Sohn*, 218–227.

18 So auch Lindner: *Integrationsformen*.

19 Vgl. Genette: *Palimpseste*, 13.

20 Vgl. Holzner: *Bibel*; Schmidinger: *Bibel*; Polaschegg/Weidner: *Buch*; Gellner: *Schriftsteller*.

1. Bibel und Intertextualität?

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den Transformationen der Parabel vom „Verlorenen Sohn“ bei Gide, Rilke und O'Neill auf der Basis von Intertextualitätstheorien. Daher muss zunächst geklärt werden, inwiefern das Gleichnis bzw. die Bibel als Prätext gelten kann.

In der neueren Literaturwissenschaft wurde mehrfach festgehalten, dass die Bibel als Literatur erforscht und gelesen werden kann,²¹ wobei in der englischsprachigen Forschung ein Diskurs über die Grundentscheidung zwischen *The Bible as Literature*²² oder *The Bible and Literature*²³ besteht. Ist die Bibel Literatur oder steht sie dieser als eigene Größe gegenüber?

Angesichts dieser Frage muss zunächst festgehalten werden, dass es „die“ Bibel eigentlich nicht gibt.²⁴ Sie ist eine Sammlung verschiedener Bücher, die von mehreren Autoren und Redaktoren bearbeitet wurden. Sie wurden zwar nach bestimmten Prinzipien als Kanon angeordnet und enthalten intertextuelle Verweise aufeinander, vermitteln jedoch unterschiedliche Aussagen.

Hinzu kommt, dass der Text der Bibel ein virtueller Text ist. Aufgrund der langen und komplexen Überlieferungsgeschichte bieten Handschriften in mehreren Sprachen (neben den Originalsprachen Hebräisch, Aramäisch und Griechisch auch Koptisch, Syrisch, Latein uvm.) verschiedene Lesarten von denselben Versen. TextwissenschaftlerInnen versuchen, sich anhand bestimmter Kriterien an den „Urtext“ heranzutasten, der sich als solcher aber nicht mehr vollständig rekonstruieren lässt. Neben die Ebene des Urtextes tritt die Metaebene der verschiedenen Handschriften, zu denen wiederum die Meta-Metaebene der jeweiligen Übersetzung tritt.

Außerdem werden die biblischen Bücher je nach konfessioneller bzw. religiöser Tradition verschieden angeordnet. Der jüdische Kanon ist daher anders als der katholische, der sich wiederum vom Kanon der Lutherbibel unterscheidet.

Die Bibel ist also einerseits nicht *ein* Text, andererseits ein nie vollständig greifbarer Text.

21 Vgl. Holzner: *Bibel*, 17; vgl. Bachl: *Bibel*, 16; vgl. Jens: *Evangelisten*, 113; vgl. Polaschegg/Weidner: *Bibel*, 19.

22 Vgl. etwa Norton: *A History of the Bible as Literature*; Gabel/Wheeler: *The Bible as Literature*.

23 Vgl. etwa Frye: *The Great Code. The Bible and Literature*, x.

24 Vgl. Frye: *Code*, x.

M. E. kann die Bibel als Literatur gelesen werden, d. h. als „*fascinating human document of enormous importance to the culture and history of the modern world, a document that can speak volumes to humans about their own humanity.*“²⁵ Sie unterscheidet sich aber sowohl durch den Diskurs, in den sie eingebettet ist, als auch von ihrem Anspruch her von übriger Literatur, da sie in erster Linie Teil eines religiösen Diskurses ist. Dadurch lässt sich erklären, dass Gide, Rilke und O'Neill ihre Bezüge auf die Parabel in Lk 15 nicht von ihren eigenen religiösen Vorstellungen lösen. Die Bibel sagt zwar viel über die Menschlichkeit des Menschen, aber alle Aussagen, die sie über ihn trifft, können nicht losgelöst von ihrem Gottesverständnis interpretiert werden. Ihre volle Sinndimension kann nur erfasst werden, wenn über das bloße ästhetische Leseerlebnis hinaus gegangen wird, da die Bibel ins Leben hineinwirken möchte.²⁶ Die Bibel verdankt sich zum Großteil einer mündlichen Tradition und trägt daher schon in sich die Hinterfragung ihrer eigenen Schriftlichkeit. In 2Kor 3,6 heißt es: „Der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig.“ Friedrich Schleiermacher interpretiert diesen Vers wie folgt:

Jede heilige Schrift ist nur ein Mausoleum der Religion, ein Denkmal, dass ein großer Geist da war, der nicht mehr da ist; denn wenn er noch lebte und wirkte, wie würde er einen so großen Wert auf den toten Buchstaben legen, der nur ein schwacher Abdruck von ihm sein kann? Nicht der hat Religion, der an eine heilige Schrift glaubt, sondern, welcher keiner bedarf und wohl selbst eine machen könnte.²⁷

Schleiermacher stellt hier fest, dass das in der Schrift erstarrte Zeichen das Bezeichnete nie ganz erfassen kann, und nimmt so, ohne es zu wissen, die spätere Intertextualitätstheorie Roland Barthes' vorweg, der zwischen Text und Werk unterscheidet. Das Werk kann man als abgeschlossene Einheit in Händen halten, während der Text in ein unendliches kulturelles Verweissystem integriert ist.²⁸

Die Bibel würde ich somit als Text bezeichnen, im Sinne der etymologischen Grundbedeutung als etwas Gewebtes, in dem verschiedene Fäden zusammenlaufen. Sie steht in der ständigen Spannung zwischen ihrer kanonischen Fixierung und ihrem über

25 Gabel/Wheeler: *Bible*, xii.

26 Vgl. Bachl: *Bibel*, 29; Vgl. Polaschegg/Weidner: *Bibel*, 31.

27 Schleiermacher: *Reden*, 81f.

28 Vgl. Allen: *Intertextuality*, 66.

diese hinausweisenden Anspruch, die Existenz des Menschen bzw. dessen Weltsicht zu beeinflussen.

Da ich die Bibel und ihre Einzeltexte im Sinne Barthes' nicht als Werk bezeichnen würde, ist m.E. die Palimpsest-Metapher auch für die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ und ihre späteren Transformationen nicht angebracht.²⁹ Ein Palimpsest ist eine Handschrift, die aufgrund von Sparsamkeit nach Abschabung einer unteren Textschicht auf einem zuvor bereits beschriebenen Papyrusbogen verfasst wurde. Der zuvor geschriebene Text kann jedoch nicht vollständig gelöscht werden, die Einritzungen sind teilweise noch entzifferbar. Der beinahe gelöschte Hypotext scheint daher durch den Hypertext hindurch.³⁰

Meine Kritik an Genettes Metapher ist nun einerseits, dass sie einen gewissen Gewaltakt gegenüber dem Hypotext voraussetzt (er spricht von „Perversion“³¹), obwohl die Fortschreibung älterer Texte Zeichen einer lebendigen Kultur ist bzw. diese erst begründet. Die Fortschreibung anderer Texte wäre nur ein Gewaltakt, wenn diese als fest umrissene Werke (im Sinne Barthes') verstanden würden.

Andererseits ist an der Palimpsest-Metapher zu kritisieren, dass der Hypotext als erster Text mit dem Papyrus einen festen Grund hat, über den sich dann der Hypertext als „Text zweiten Grades“³² legt. Nun hat aber erstens der Prätext keine feste Grundlage wie den Papyrus, er ist nicht erster Text, weil er selbst ein Netz aus vielen anderen Texten ist. Dies gilt, wie später zu zeigen sein wird, auch für die vorliegende Parabel. Zweitens besteht neben der Überlagerung von zwei Texten auch ein Nebeneinander derselben. Im Falle unserer Parabel bedeutet dies, dass sie, auch wenn sie bei Gide, Rilke und O'Neill verarbeitet und somit von neuen Bedeutungen überlagert wurde, noch immer zugleich neben diesen Texten besteht. Hypertexte sind nicht Texte zweiten, sondern vielfachen Grades, weil sie sich auf Hypotexte beziehen, die auf wieder anderen Hypotexten beruhen.

Für das Thema dieser Arbeit bevorzuge ich aus den oben genannten Gründen die Metapher des „Gedächtnisraumes“³³ von Renate Lachmann. Sie versteht Intertextualität als ein „Immer-Wieder-Sich-Neu-und-Umschreiben einer Kultur“³⁴. Indem durch das

29 Vgl. Polaschegg/Weidner: *Bibel*, 31.

30 Vgl. Genette: *Palimpseste*, 532.

31 Genette: *Palimpseste*, 533.

32 Genette: *Palimpseste*, 15.

33 Lachmann: *Gedächtnis*, 36.

34 Lachmann: *Gedächtnis*, 36.

Umschreiben von Prätexten Neues entsteht, wird zugleich eine Gedächtnishandlung und eine Neuinterpretation geleistet.³⁵ Das Schreiben bildet vorherige Gedächtnisräume der Kultur ab und lässt zugleich neue entstehen, die wiederum von anderen Texten beschriftet werden können.³⁶

Die Metapher des Gedächtnisses tritt auch bei Genette auf.³⁷ Sie ist m. E. gerade in der Auseinandersetzung mit biblischen Stoffen geeignet, weil die Bibel selbst durch ihre Geschichtsdeutungen eine Gedächtnisarbeit darstellt³⁸ und auslöst.³⁹

Lachmann betont im Gegensatz zu Genette das Nebeneinander von Prätexten und deren Bezugstexten. Der Prätext existiert dann gleichzeitig mit der späteren Fortschreibung und wird somit aus seiner zeitlichen Fixierung gelöst.⁴⁰ Wie später zu zeigen sein wird, kann die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ besonders leicht aus ihrem Kontext gelöst werden.

Indem spätere Texte sich mit der Parabel auseinandersetzen, entsteht eine Wechselwirkung zwischen dieser und ihrer Transformation.⁴¹ Rilke, Gide und O'Neill stellen Anfragen an den biblischen Text, sodass in der Spannung zwischen beiden eine Bedeutungsvielfalt entsteht,⁴² die nicht auf eine Richtung hin determiniert werden kann. Indem Texte auf Prätexte zurückgreifen, die wiederum mit Prätexten verwoben sind, entzieht sich dem Leser der Sinn immer wieder aufs Neue.⁴³ Im Rückgriff auf Jacques Derrida kann daher von einem Spiel von Signifikanten gesprochen werden, die zu keinem Signifikat führen, sondern immer auf einander verweisen.⁴⁴

Ich verstehe Intertextualität als ein Verfahren von Bedeutungsaufbau⁴⁵ bei gleichzeitiger Bedeutungsaufschiebung. Ziel dieser Arbeit wird es sein, den Bezügen zwischen den Texten Rilkes, Gides und O'Neills und der biblischen Parabel wie einer Spur zu folgen,⁴⁶

35 Vgl. Lachmann: *Gedächtnis*, 36.

36 Vgl. Lachmann: *Gedächtnis*, 37.

37 Vgl. Genette: *Palimpseste*, 534f.

38 Ein Beispiel: Die zehn Gebote werden mit einer Reminiszenz an Gottes Heilstat an Israel, als das Volk in Ägypten versklavt war, eingeleitet (vgl. Ex 20,2).

39 Jedes Pesachmahl dient der Erinnerung des Auszugs aus Ägypten; Die Abendmahlsworte Jesu tragen die Feier des Abendmahls als Gedächtnismahl auf (vgl. 1Kor 11,25).

40 Vgl. Lachmann: *Gedächtnis*, 37.

41 Vgl. Polaschegg: *Bibel*, 30.

42 Vgl. Langenhorst: *Theologie*, 77.

43 Vgl. Lachmann: *Gedächtnis*, 7.

44 Vgl. Allen: *Intertextuality*, 65.

45 Vgl. Holthuis: *Intertextualität*, 22.

46 Vgl. Lachmann: *Gedächtnis*, 49.

indem sowohl Verfahren als auch Intention der Aufnahme des Prätextes untersucht werden.⁴⁷

Die Arbeit untersucht bewusste und in verschiedener Intensität markierte Verweise auf die Parabel, sowie eine Wechselwirkung zwischen späteren Texten und der biblischen Vorlage da der Prätext und seine Transformationen einander unter verschiedenen Blickwinkeln erscheinen lassen. Spätere Transformationen interpretieren den biblischen Text auf eine bestimmte Weise, während spätere Texte wiederum im Bezug auf die Parabel gelesen werden können.

Daher ist ein intertextueller Zugang hier gegenüber der Einflussforschung vorzuziehen, da letztere von einer Bewegung vom älteren zum jüngeren Text, die nur in eine Richtung verläuft, einer „*filiation*“⁴⁸, ausgeht. Hier wird jedoch die Interpretationsleistung durch spätere Texte, die wiederum auf das Verständnis des Prätextes zurückwirkt, und somit in zwei Richtungen verläuft, untersucht. Intertextualität wird also im Folgenden in kommunikativ-semiotischem Sinne verstanden und von der Einflussforschung unterschieden, die vor allem produktionsorientiert nach der genetischen Herkunft eines Textes fragt. Die Einflussforschung untersucht das Woher von Textelementen, intertextuelle Zugänge betonen hingegen, welche Funktion diesen Textelementen in ihrem neuen Kontext zukommt.⁴⁹ Diese Arbeit wird auch genetische Untersuchungen beinhalten, doch werden diese auf kommunikativ-semiotische Konsequenzen hin befragt. Wenn aufgezeigt wird, dass ein Text/Autor einen anderen beeinflusst, ist damit noch nicht gegeben, dass dieser Einfluss im Text thematisiert wird.⁵⁰ Der Grad der bewussten Auseinandersetzung mit dem Prätext macht m. E. den Grad der Intertextualität aus.

47 Vgl. Lachmann: *Gedächtnis*, 111.

48 Allen: *Intertextuality*, 69.

49 Vgl. Rajewsky: *Intermedialität*, 61.

50 Vgl. Rajewsky: *Intermedialität*, 64.

2. Der Prätext: Die Parabel vom „Verlorenen Sohn“

In diesem Abschnitt soll die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ als Prätext zu den Werken Gides, Rilkes und O'Neills untersucht werden, um ihre späteren Verarbeitungen angemessen darstellen zu können. Denn diese sollen daraufhin untersucht werden, inwiefern sie gleichnishafte Elemente enthalten, wie sie die vorliegende Parabel transformieren und welche zusätzlichen Verstehensmöglichkeiten durch den Bezug auf den Prätext entstehen.

Die Analyse fragt daher zunächst nach der Gattung „Parabel“ und was diese auszeichnet. Danach soll dargestellt werden, warum die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ zu dieser Gattung zählt. Abschließend soll die Parabel in Bezug auf ihren Kontext und einzelne in ihr enthaltene Motive gedeutet werden.

Die Deutung basiert auf literaturwissenschaftlichen Kriterien wie Erzählgerüst und Figurenkonstellation. Sie muss jedoch in interdisziplinärer Auseinandersetzung mit theologischer Fachliteratur geschehen.⁵¹ Obwohl die Parabel als Gattung auch in der literaturwissenschaftlichen Terminologie vertreten ist⁵² – unter anderem beschäftigten sich Goethe, Hegel, Lessing, Schopenhauer, Vischer und Kafka mit Parabeltheorie⁵³ –, liegen ihre Voraussetzungen in den Parabeln des Alten und Neuen Testaments.⁵⁴ Deshalb können zu ihrer Bearbeitung auch bibelwissenschaftliche Erkenntnisse herangezogen werden.⁵⁵ Die Methode muss dem theologischen Anspruch der vorliegenden Parabel gerecht werden und kann daher nicht vollständig von den Vorgehensweisen theologischer Exegese absehen.⁵⁶

51 Vgl. Philippi: *Parabolisches*, 222.223.

52 Vgl. Billen: *Einleitung*, 1.

53 Vgl. Billen: *Einleitung*, 4; vgl. Jeske: *Parabel*, 282–287.

54 Vgl. 2Sam 12,1–15; Ri 9,7–15; Jes 5,1–7; Mt 20,1–16; Mt 25,1–13; Lk 19,12–27; Mk 12,1–9.

55 Vgl. Billen: *Einleitung*, 2; vgl. Elm: *Parabel*, 18: „Zusammenfassend ergibt sich also die Forderung, das vorwiegend ästhetisch argumentierende Interesse der Literaturwissenschaft mit der primär praktisch-rhetorisch orientierten, der nach Funktion und Wirkung fragenden Parabelforschung theologischer Provenienz zu verbinden – um den Zusammenhang zwischen der didaktischen Wirkkraft und der poetischen Qualität des literarischen Genres zu erfassen.“

56 Vgl. Philippi: *Parabolisches*, 225, Anm. 6.

2.1 Der Text (Lk 15,11–32)⁵⁷

Der Text bei Lukas enthält im griechischen Original keinen Titel für die hier besprochene Parabel. Da sie aber im Kontext von anderen Gleichnissen, die von wiedergefundenem Verlorenen handeln, steht und da der Titel „Vom Verlorenen Sohn“ allgemein verbreitet ist, wird er in dieser Arbeit beibehalten, um die Parabel eindeutig benennen zu können.

- 11 Und er [Jesus] sprach: „Ein Mensch hatte zwei Söhne.
12 Und der jüngere von ihnen sprach zum Vater:
Gib mir, Vater, das Erbteil, das mir zusteht.
Und er teilte Hab und Gut unter sie.
13 Und nicht lange danach sammelte der jüngere Sohn alles zusammen und zog in ein fernes Land; und dort brachte er sein Erbteil durch mit Prassen.
14 Als er nun all das Seine verbraucht hatte, kam eine große Hungersnot über jenes Land, und er fing an zu darben
15 und ging hin und hängte sich an einen Bürger jenes Landes; der schickte ihn auf seinen Acker, die Säue zu hüten.
16 Und er begehrte, seinen Bauch zu füllen mit den Schoten, die die Säue fraßen; und niemand gab sie ihm.
17 Da ging er in sich und sprach:
Wie viele Tagelöhner hat mein Vater, die Brot in Fülle haben, und ich verderbe hier im Hunger!
18 Ich will mich aufmachen und zu meinem Vater gehen und zu ihm sagen:
Vater, ich habe gesündigt gegen den Himmel und vor dir.
19 Ich bin hinfort nicht mehr wert, dass ich dein Sohn heiße; mache mich zu einem deiner Tagelöhner!
20 Und er machte sich auf und kam zu seinem Vater. Als er aber noch weit entfernt war, sah ihn sein Vater, und es jammerte ihn; er lief und fiel ihm um den Hals und küsste ihn.
21 Der Sohn aber sprach zu ihm:
Vater, ich habe gesündigt gegen den Himmel und vor dir; ich bin hinfort nicht mehr wert, dass ich dein Sohn heiße.

⁵⁷ Ich zitiere die revidierte Luther-Übersetzung von 1984. Direkte Reden werden aufgrund der besseren Übersichtlichkeit eingerückt gedruckt.

- 22 Aber der Vater sprach zu seinen Knechten:
 Bringt schnell das beste Gewand her und zieht es ihm an und gebt ihm
 einen Ring an seine Hand und Schuhe an seine Füße
23 und bringt das gemästete Kalb und schlachtet's; lasst uns essen und
 fröhlich sein!
24 Denn dieser mein Sohn war tot und ist wieder lebendig geworden; er war
 verloren und ist gefunden worden.
 Und sie fingen an, fröhlich zu sein.
25 Aber der ältere Sohn war auf dem Feld. Und als er nahe zum Hause kam, hörte
 er Singen und Tanzen
26 und rief zu sich einen der Knechte, und fragte, was das wäre.
27 Der aber sagte ihm:
 Dein Bruder ist gekommen, und dein Vater hat das gemästete Kalb
 geschlachtet, weil er ihn gesund wiederhat.
28 Da wurde er zornig und wollte nicht hineingehen. Da ging sein Vater heraus und
 bat ihn.
29 Er antwortete aber und sprach zu seinem Vater:
 Siehe, so viele Jahre diene ich dir und habe dein Gebot noch nie
 übertreten, und du hast mir nie einen Bock gegeben, dass ich mit meinen
 Freunden fröhlich gewesen wäre.
30 Nun aber, da dieser dein Sohn gekommen ist, der dein Hab und Gut mit
 Huren verprasst hat, hast du ihm das gemästete Kalb geschlachtet.
31 Er aber sprach zu ihm:
 Mein Sohn, du bist allezeit bei mir, und alles, was mein ist, ist dein.
32 Du solltest aber fröhlich und guten Mutes sein; denn dieser dein Bruder
 war tot und ist wieder lebendig geworden, er war verloren und ist
 wiedergefunden.

2.2 Analyse der Gattung „Parabel“

Der „Verlorene Sohn“ gehört zur Gattung der Gleichnisse, genauer der Parabeln.⁵⁸

In diesem Abschnitt sollen Merkmale dieser Gattung festgehalten werden, um in der Analyse der Werke von Gide, Rilke und O'Neill bestimmen zu können, welche gleichnishaften Elemente bei der Transformation in eine andere Gattung übernommen

⁵⁸ Vgl. Harnisch: *Gleichniserzählungen*, 208.

wurden. Dies geschieht unter der Annahme, dass nicht nur Parabeln an sich in der modernen Literatur existieren, sondern auch Parabolik, also gleichnishafte Strukturmerkmale, die in allen Gattungen enthalten sein können.⁵⁹

Der Begriff „Gleichnis“ kann in Anlehnung an den neutestamentlichen Begriff παραβολή (*parabolē*) im weiteren Sinn als Oberbegriff für mehrere Arten bildlicher Rede gefasst werden.⁶⁰ Das Verb παραβάλλω (*paraballō*) bedeutet „vorwerfen“ (im Sinne von „etwas zum Fressen vorwerfen“), „preisgeben“ und „vergleichen“⁶¹ und weist somit darauf hin, dass Gleichnisse mit Vergleichen verwandt sind.⁶² Sie ordnen einer Sachhälfte (etwa: „Das Himmelreich ist wie [...]“, vgl. etwa Mt 13,45) eine Bildhälfte, die jeweils aus einer ganzen Erzählung besteht, zu.⁶³ Insofern wird ein unanschaulicher Sachverhalt, wie das Reich Gottes,⁶⁴ mit einer anschaulichen Begebenheit in Beziehung gesetzt. Indem Gleichnisse etwas als etwas anderes zu verstehen geben, haben sie metaphorischen Charakter.⁶⁵

Der Literaturwissenschaftler Norbert Miller beschreibt Parabeln als ein „Anders-Sagen, als ein Umspielen von geprägten Gedanken und Lehrsätzen durch Geschehnisse und Figuren, die sie illustrieren und verdeutlichen sollen.“⁶⁶ Im Gleichnis wird etwas durch etwas anderes ausgesagt. Es handelt sich jedoch nicht nur um geprägte Gedanken und Lehrsätze, sondern vor allem um neue Handlungsmöglichkeiten und Wirklichkeitsdeutungen.

In der Gleichnisauslegung muss daher beachtet werden, dass das Gleichnis, ebenso wie die Metapher, nicht einem Subjekt (S; etwa: „Gott“) ein Prädikat (P „ist eine Burg“, Ps 31,3) durch Gleichsetzung zuordnet (S = P), sondern, dass „S ist P“ auch bedeutet „S ist nicht P“. Es bleibt immer neu zu bestimmen, worin die Gemeinsamkeit von S und P besteht.⁶⁷ So wird ein lebendiger Auslegungsprozess in Gang gesetzt. Zwei Sachverhalte

59 Vgl. Billen: *Einleitung*, 2.

60 Vgl. Linnemann: *Gleichnisse*, 13; vgl. Bovon: *Parabel*, 16; vgl. Dithmar: *Fabeln*, 27; vgl. Theißen: *Jesus*, 292. Das neutestamentliche *parabolā* ist eine Übersetzung des hebräischen *maschal*, das ebenso für verschiedene Formen bildlicher Rede stehen kann; vgl. hierzu Heldmann: *Parabel*, 86.

61 Vgl. Aland: *Wörterbuch*, 1237.

62 Vgl. Bovon: *Parabel*, 16.

63 Vgl. Linnemann: *Gleichnisse*, 32; vgl. Kayser: *Kunstwerk*, 123.

64 Vgl. Mk 4,26; Mt 25,1 u.a.

65 Vgl. zum Verhältnis von Gleichnis und Metapher Banschbach Eggen: *Gleichnis*, 249ff.

66 Miller: *Moderne*, 118.

67 Vgl. Theißen: *Jesus*, 309, basierend auf der Metapherntheorie von Paul Ricoeur: vgl. Ricoeur: *Metapher*, 10; vgl. auch Lakoff/Johnson: *Metaphern*, 21.

werden einander zugeordnet, wodurch sich die Vorstellung beider Sachverhalte in Bezug auf den jeweils anderen verändert. Diese Spannung bestimmt die Definition Charles Harold Dodds:

„At its simplest the parable is a metaphor or simile drawn from nature or common life, arresting the hearer by its vividness or strangeness, and leaving the mind in sufficient doubt about its precise application to tease it into active thought.“⁶⁸

Möglicherweise besteht gerade in der Dynamik, die in der Spannung zwischen S und P wirkt, der Grund für die rege Rezeption der biblischen Gleichnisse im Laufe der Literaturgeschichte.

Die statische Gleichsetzung des Vaters mit Gott in der vorliegenden Parabel würde der metaphorischen Dynamik gleichnishafter Rede nicht gerecht. Dies stellt besonders Adolf Jülicher in seinen *Gleichnisreden Jesu*⁶⁹ dar, indem er das Gleichnis streng von der Allegorie unterscheidet.

In der Allegorie wird mehreren Einzelbildern jeweils eine wörtliche Bedeutung zugeordnet. Zwischen Bild- und Sachhälfte bestehen mehrere Vergleichspunkte.⁷⁰ Welche das sind, ist jedoch nur einer eingeweihten Gruppe zugänglich, denn die Allegorie wird erst durch einen Referenzrahmen, der außerhalb ihrer selbst liegt, verständlich.⁷¹ Allegorien können somit auch als „mehrgliedrige Metaphern“⁷² beschrieben werden.

Im Gegensatz dazu würde ich Gleichnisse mit Gerd Theißen als „narrativ entfaltete Metaphern“⁷³, mit Norbert Miller als „in Szene gesetzte Metapher[n]“⁷⁴ oder mit Paul Ricoeur als „Redeweise, die einen metaphorischen Prozess auf eine Erzählform anwendet“⁷⁵, bezeichnen. Zwischen Bild- und Sachhälfte, die jeweils als ganze aufeinander zu beziehen sind, gibt es nach Jülicher nur ein *tertium comparationis*.⁷⁶ Das heißt: Nicht der Vater als Figur steht für etwas, sondern die ganze Erzählung möchte einen Sachverhalt verdeutlichen.⁷⁷

68 Dodd: *Parables*, 5.

69 Vgl. Broer: *Gleichnis*, 453.

70 Vgl. Theißen: *Jesus*, 292.

71 Vgl. Harnisch: *Gleichniserzählungen*, 45.

72 Philippi: *Parabolisches*, 244.

73 Theißen: *Jesus*, 296.

74 Miller: *Moderne*, 120.

75 Ricoeur: *Stellung und Funktion*, 55.

76 Vgl. Linnemann: *Gleichnisse*, 32; vgl. Kayser: *Kunstwerk*, 123.

77 Vgl. Ricoeur: *Stellung und Funktion*, 60.

Gerd Theißen relativiert die strenge Trennung Jülichers, indem er davon ausgeht, dass auch im Gleichnis „bedeutsame Einzelzüge“⁷⁸ enthalten sein können, also z. B. „stehende Metaphern“⁷⁹, die aufgrund der Einordnung in den gesamtbiblischen Kontext auf bestimmte Weise gedeutet werden können.⁸⁰ In unserem Fall könnte so die Vater-Figur als stehende Metapher auf Gott hindeuten, der in der Bibel immer wieder als Vater bezeichnet wird (vgl. Joh 6,46; Lk 10,22; Mt 23,9 usw.). Trotzdem bliebe das Bild in Form der kleinen Erzählung als geschlossene Einheit bestehen.⁸¹ In der Analyse des Kontextes weiter unten (vgl. 2.4) wird zu zeigen sein, dass der Vater trotz der Existenz bedeutsamer Einzelzüge nicht ohne Weiteres auf Gott hin gedeutet werden kann.

Die Abgrenzung von der Allegorie halte ich für sinnvoll, da sie festhält, dass Gleichnisse nicht in der Bedeutung der einzelnen Bilder aufgehen, sondern in ihrer Gesamtheit als Metaphern zu betrachten sind. So sind sie offener für die individuelle Deutung der jeweiligen Leserin.

Von der allgemeinen Definition gleichnishafter Rede sind Gleichnisse im engeren Sinn zu unterscheiden.⁸² Sie stehen im Präsens und beschreiben wiederkehrende Sachverhalte, die auf einem allgemeinen Konsens beruhen.⁸³ In Mk 4,26–29 etwa wird beschrieben, wie eine Saat von selbst aufgeht. Diesem Vorgang würde niemand widersprechen.

Gleichnisse im engeren Sinn können daher von Parabeln abgegrenzt werden.⁸⁴ Sie sind in der Vergangenheitsform des Aorist, nicht im Präsens, geschrieben, schildern einen ungewöhnlichen Einzelfall⁸⁵ und fordern zu einer Stellungnahme⁸⁶ oder zu ungewöhnlichem Verhalten heraus, weil ihre Aussage gegen den allgemeinen Konsens gerichtet ist.⁸⁷ Die Spannung besteht nicht zwischen wörtlichen und metaphorischen Bedeutungen, sondern zwischen der dargestellten Szene und der Alltagswirklichkeit.⁸⁸ So wird der Leser zu einer neuen Sichtweise auf die Wirklichkeit herausgefordert. Seine

78 Theißen: *Jesus*, 293; vgl. auch Broer: *Gleichnis*, 454.

79 Theißen: *Jesus*, 293.

80 Kritisch gegenüber der Trennung von Gleichnis und Allegorie zeigt sich Banschbach Eggen: *Gleichnis*, 245.

81 Vgl. Theißen: *Jesus*, 293.

82 Vgl. Linnemann: *Gleichnisse*, 13.

83 Vgl. Theißen: *Jesus*, 295; vgl. Linnemann: *Gleichnisse*, 13.

84 Vgl. dagegen Schottroff: *Gleichnisse*, 141: Hier wird davon ausgegangen, dass Gleichnisreden nicht in Untergruppen unterteilt werden können.

85 Vgl. Jülicher: *Gleichnisreden*, 448; vgl. Söding: *Gleichnisse*, 93.

86 Vgl. Bultmann: *Geschichte*, 207.

87 Vgl. Theißen: *Jesus*, 295.

88 Vgl. Ricoeur: *Stellung und Funktion*, 65.

Aufgabe liegt nicht darin, die metaphorische Bedeutung in wörtliche zu übersetzen, sondern die eigene Lebenswirklichkeit neu zu gestalten.⁸⁹

Ein weiterer Unterschied zwischen Gleichnissen im engeren Sinn und Parabeln ist, dass Parabeln nur eine Bildhälfte enthalten, während in Gleichnissen Bild- und Sachhälfte durch ein „Wie“ voneinander getrennt werden.⁹⁰

Für neutestamentliche Gleichnisse im weiteren Sinne, also auch für Parabeln, gelten die Strukturmerkmale,⁹¹ die Rudolf Bultmann herausgearbeitet hat.⁹² Diese sind:

- Direkte Rede/Selbstgespräch⁹³
- Wiederholung
- Achtergewicht⁹⁴
- Geradlinigkeit der Erzählung⁹⁵
- Knappheit der Erzählung⁹⁶
- teilweise: fehlender Schluss⁹⁷
- szenische Zweiheit
- knappe Zeichnung der Charaktere⁹⁸
- sparsame Verwendung von Affekten und Motiven
- sparsame Charakterisierung der Nebenfiguren⁹⁹
- Gegenüberstellung von Typen¹⁰⁰

Die herausragende Bedeutung der direkten Rede rückt Gleichnisse nahe an das Drama heran,¹⁰¹ was im Kontext der Analyse von O'Neills Drama „The Rope“ noch auszuführen sein wird.

„Achtergewicht“ meint, dass „das Wichtigste [...] zuletzt geschildert“¹⁰² wird.

89 Vgl. Ricoeur: *Stellung und Funktion*, 70.

90 Vgl. Hillmann: *Gattungen*, 168; vgl. Marsch: *Die verlorenen Söhne*, 379.

91 Vgl. auch die Liste bei Elm: *Parabel*, 21.

92 Vgl. Bultmann: *Geschichte*, 203–222.

93 Vgl. Bultmann: *Geschichte*, 206.

94 Vgl. Bultmann: *Geschichte*, 207.

95 Vgl. Bultmann: *Geschichte*, 204.

96 Vgl. Bultmann: *Geschichte*, 203.

97 Vgl. Bultmann: *Geschichte*, 206.

98 Vgl. Bultmann: *Geschichte*, 204.

99 Vgl. Bultmann: *Geschichte*, 205.

100 Vgl. Bultmann: *Geschichte*, 208.

101 Vgl. Harnisch: *Gleichniserzählungen*, 24.36; Broer: *Gleichnis*, 461: „Es handelt sich ja in der Tat um ein Stück, man kann es spielen [...]“.

102 Bultmann: *Geschichte*, 207; vgl. Miller: *Moderne*, 119.

Mit „szenischer Zweiheit“ ist beschrieben, dass höchstens zwei Figuren gleichzeitig auftreten.

Die anderen Merkmale ergeben sich aus der Knappheit der Form und aus dem Anliegen, Beispielhaftes zu vermitteln.

An dieser Stelle muss jedoch betont werden, dass die genannten Strukturmerkmale im Laufe dieser Arbeit als Orientierungshilfe gelten, um gleichnishafte Elemente auch in anderen Gattungen ausmachen zu können. Ich bin mir darüber im Klaren, dass Gattungen keine statischen Größen sind.¹⁰³ Die Rede von Gattungen hat jedoch ihre Berechtigung, wenn diese als Kommunikationsgrundlage dienen. Sie legen offen, welche Deutungskompetenz bzw. welches Vorverständnis bei den Hörern und Leserinnen erwartet werden kann.¹⁰⁴ Hinzu kommt, dass Form und Inhalt einander bedingen. Nur der metaphorische Charakter gleichnishafter Rede wird der transzendenten Wirklichkeit gerecht, die diese beschreiben möchte, weil so nicht Definitionen und Festlegungen geliefert werden, sondern ein Prozess angeregt wird. Die Form der Gattung „Gleichnis“ ermöglicht es, den in ihr vermittelten Inhalt auch unabhängig von der Ursprungssituation, aus der heraus sie entstanden ist – wahrscheinlich der mündlichen Rede – zu tradieren.¹⁰⁵

Nachdem Strukturmerkmale von Gleichnissen beschrieben wurden, soll im folgenden Abschnitt die vorliegende Parabel in die Gattung eingeordnet werden, indem sie auf die oben dargestellten Merkmale hin untersucht wird. Zugleich sollen erzähltheoretische Gesichtspunkte und Überlegungen zur Figurenkonstellation in die Analyse einfließen.

2.3 Analyse der Parabel vom „Verlorenen Sohn“

2.3.1 Erzähltheoretische Aspekte

Die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ wird von einem extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler eingeführt, dem Evangelisten: „Und er sprach [...]“ (V 11). Sodann folgt Jesus als intradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler: „Ein Mann hatte zwei Söhne [...]“ (V 11).

Die Erzählung verläuft geradlinig. Es gibt keine Ana- oder Prolepsen.

So lässt sich der Bericht in zwei Episoden unterteilen: Die des älteren Sohnes schließt

¹⁰³ Vgl. Elm: *Parabel*, 21.

¹⁰⁴ Vgl. Ricoeur: *Stellung und Funktion*, 59.

¹⁰⁵ Vgl. Ricoeur: *Stellung und Funktion*, 59.

an die des jüngeren nahtlos an. Markierung des Neueinsatzes ist die parallele Satzkonstruktion: „[...] war tot und ist wieder lebendig geworden [...]“ (V 24.32).

Die beiden Episoden können noch weiter unterteilt werden: Zunächst werden die Personen eingeführt und die Ausgangssituation beschrieben (V 11f). Danach wird das Schicksal des jüngeren Sohnes in der Ferne dargestellt bis zum Tiefpunkt und dem Entschluss zur Rückkehr (V 13–19). Es folgt die Szene der Rückkehr und der Beginn der Feier (V 20–24). Schließlich setzt die Geschichte des älteren Sohnes ein, der vom Feld nach Hause kommt (V 25–32). Trotz der nahtlosen Aneinanderreihung der Ereignisse ohne Vor- oder Rückblicke ist der Text durch mehrere Leerstellen geprägt.

Ausgelassen wird etwa die Information, in welches Land der jüngere Sohn geht, was die Fiktionalität und Allgemeingültigkeit des Textes unterstreichen soll. Auch die Tatsache, dass die Söhne keine Namen haben, betont den Beispielcharakter der Parabel. Außerdem bleibt das Ende offen, weil nicht beschrieben wird, wie der ältere Sohn auf die Antwort des Vaters reagiert. Der fehlende Schluss kann ein Strukturmerkmal von gleichnishafter Rede sein. Er zeigt, dass der Ausgang der Erzählung nicht so wichtig ist wie die abschließenden Worte des Vaters.¹⁰⁶ Außerdem kann der offene Schluss als Leserlenkung verstanden werden: Die Leserin soll entscheiden, wie sie sich selbst verhalten möchte.¹⁰⁷

Es wird zudem nicht ausgeführt, aus welchem Grund der jüngere Sohn weggehen wollte,¹⁰⁸ was der Vater über diesen Entschluss denkt und wie der ältere Sohn erfährt, dass sein jüngerer Bruder das Geld des Vaters verschwendet hat. Diese Leerstellen, besonders das Motiv des Weggehens betreffend, sind wichtige Ansatzpunkte für die spätere Rezeption der Parabel.

Durch das große Gewicht der direkten Rede deckt sich die Erzählzeit weitgehend mit der erzählten Zeit. Lediglich die Wege des jüngeren Sohnes in das ferne Land und wieder nach Hause werden verkürzt sowie der Weg des Vaters und des Sohnes in das Haus. Es gibt keine überflüssigen Informationen, jedes Ereignis, das erzählt wird, baut auf dem vorherigen auf (der jüngere Sohn erhält sein Erbteil, packt alles, zieht los, verschwendet alles, dann kommt eine Hungersnot, weshalb er als Schweinehirt arbeitet usw.), indem eine Kette von Konflikten beschreiben wird.¹⁰⁹ Die Erzählung ist daher

106 Vgl. Harnisch: *Gleichniserzählungen*, 35; vgl. Linnemann: *Gleichnisse*, 21.

107 Vgl. Jeremias: *Gleichnisse*, 89; vgl. Güttgemanns: *Narrative Analyse*, 63.

108 Vgl. Bultmann: *Geschichte*, 205.

109 Vgl. Harnisch: *Gleichniserzählungen*, 35.

sowohl geradlinig als auch knapp. Durch die direkten Reden wird die Distanz zwischen Text und Leser verringert. Ausdrücke wie „er fing an zu darben“ (V 14), „und es jammerte ihn“ (V 20), „und sie fingen an, fröhlich zu sein“ (V 24) oder „da wurde er zornig“ (V 28) verringern auch die Distanz der rein erzählenden Abschnitte zur Leserin, weil sie Gefühlslagen vermitteln.

Die erzählenden Teile sind singulativ, d. h. der Erzähler berichtet nichts zweimal. Wiederholungen entstehen durch die direkten Reden: Der Sohn nimmt sich vor, seine Schuld zu bekennen (V 18f) und bekennt sie (V 21). Der Vater ruft zum Schlachten des Kalbes auf (V 23). Er wünscht eine Handlung in der Zukunft. Der Knecht berichtet dem älteren Bruder von der Schlachtung (V 27) als einer vergangenen Handlung. Dies wird wiederum vom älteren Bruder wiederholt (V 30). Die Freude über die Rückkehr des Sohnes drückt der Vater einmal gegenüber seinen Knechten (V 24) und einmal gegenüber seinem älteren Sohn (V 32) aus.

Die direkten Reden sind jeweils direkte Figurenreden, die vom Erzähler eingeleitet werden. Der Umkehrentschluss des jüngeren Sohnes ist als innerer Monolog verfasst. Er wird von zwei Reden des jüngeren Sohnes an den Vater gerahmt. Es folgt eine Rede des Vaters an die Knechte, die impliziert, dass die Aufforderungen auch erfüllt werden. Danach spricht ein Knecht mit dem älteren Sohn, der ältere Sohn mit dem Vater und der Vater mit dem älteren Sohn. Auffallend ist, dass keine direkte Rede des Vaters an den jüngeren Sohn vorkommt. Der Vater antwortet auf das Bekenntnis des Sohnes mit einem Aufruf an die Knechte. Dadurch wird die Handlung beschleunigt, während auf die Reaktion des verlorenen Sohnes kein Wert gelegt wird.

Der Auftritt des älteren Sohnes bewirkt eine entscheidende Wendung im Blick der Leserin auf den Text.¹¹⁰ Dieser ist folglich nach dem Prinzip des Achtergewichts aufgebaut.

In diesem Abschnitt konnte festgestellt werden, dass die Merkmale „direkte Rede“, „Wiederholung“, „Achtergewicht“, „Geradlinigkeit und Knappheit der Erzählung“ sowie „fehlender Schluss“ auf die vorliegende Parabel zutreffen.

110 Vgl. Klein: *Lukasevangelium*, 527.

2.3.2 Figurenkonstellation

In der vorliegenden Parabel gilt das Strukturmerkmal der szenischen Zweiheit, obwohl der Vater sich unmittelbar nach der Rückkehr des Sohnes an die Knechte wendet. Möglicherweise findet dieses Gespräch bereits im Haus statt und die Parabel verzichtet auf den Bericht über den Rückweg. Die Knechte sind dann bei der Begegnung zwischen Vater und Sohn nicht anwesend.¹¹¹ Dadurch wird die schnelle positive Reaktion des Vaters unterstrichen.

Die Charaktere werden knapp gezeichnet. Es werden weniger ihre individuellen Eigenheiten oder Eigenschaften als ihre typischen Handlungsweisen beschrieben.¹¹² So stehen einander, ähnlich wie im Märchen, keine individuellen Figuren, sondern Typen gegenüber. Ihre Geschichte setzt mit der Parabel ein, sie wirken daher geschichtslos, wodurch der Effekt des Fiktionalen und Allgemeingültigen gesteigert wird.¹¹³

Die beiden Söhne sind von ihrer Position her gleichrangig, von der Funktion her aber antithetisch.¹¹⁴ Diese Antithese wird bereits in der erzählenden Einleitung suggeriert: „Ein Mensch hatte zwei Söhne [...]“ (V 11)

Nebenfiguren, in unserem Fall die Knechte, werden gar nicht charakterisiert. Sie dienen lediglich dem Fortgang der Handlung. Die Begrenztheit der Personenzahl zeigt sich im Fehlen von weiblichen Verwandten, besonders der Mutter, und weiblichen Bediensteten. Dies ist ein Ansatzpunkt für feministische Kritik, die Bewusstsein für die patriarchale Struktur biblischer Texte schaffen möchte, welche bereits im Nicht-Erwähnen weiblicher Figuren besteht.¹¹⁵

In der Beschreibung von Haupt- und Nebenfiguren halte ich mich an die Terminologie, die Handlungssouverän, dramatische Hauptfigur und dramatische Nebenfigur unterscheidet.¹¹⁶ In der Forschungsgeschichte wurden sowohl der Vater¹¹⁷ als auch der jüngere Sohn¹¹⁸ als Handlungssouverän bezeichnet.

Für den Vater als Handlungssouverän spricht, dass er als Erster genannt wird („Ein Mensch hatte zwei Söhne [...]“ (V 11)). Der Fortgang der Handlung liegt wesentlich an

111 Vgl. Klein: *Lukasevangelium*, 531, Anm. 52.

112 Vgl. Linnemann: *Gleichnisse*, 22.

113 Vgl. Harnisch: *Gleichniserzählungen*, 35.

114 Vgl. Harnisch: *Gleichniserzählungen*, 30.

115 Vgl. Schottroff: *Gleichnisse*, 184; vgl. Bovon: *Evangelium*, 41.

116 Vgl. Ebner: *Exegese*, 76; vgl. Donahue: *Gospel*, 3.

117 Vgl. Jeremias: *Gleichnisse*, 86, Anm. 4; vgl. Philippi: *Parabolisches*, 226.

118 Vgl. Via: *Gleichnisse*, 153.

der Reaktion des Vaters sowohl auf die Rückkehr des jüngeren als auch auf die Kritik des älteren Sohnes. Ohne seine Erlaubnis könnte der jüngere Sohn gar nicht weggehen. Obwohl der Vater also nicht während der ganzen Erzählung im Mittelpunkt steht, ist sein Tun wesentlich für die Handlung.

Für den jüngeren Sohn als Handlungssouverän spricht, dass er im Verlauf der Erzählung meist im Mittelpunkt steht. In der Zeit seiner Abwesenheit ist vom Vater hingegen nur im Selbstgespräch des Sohnes die Rede.

Der Begriff „dramatische Hauptfigur“ wird m. E. der Rolle des jüngeren Sohnes gerecht, weil er sein großes Gewicht gegenüber dem älteren Sohn betont, und trotzdem den Vater, den wichtigsten Bezugspunkt der Handlung, als Handlungssouverän verstehen lässt.

Robert Funk entwickelt eine ähnliche Terminologie. Er spricht von einem Determinanten (D) statt von einem Handlungssouverän, dem zwei gegensätzliche Reaktionen in Form von Responsant 1 (R1) und Responsant 2 (R2) zugeordnet werden.¹¹⁹ D gilt als Mittelglied zwischen R1 und R2,¹²⁰ er ist die Achse, um die die Erzählung verläuft.

Nach diesem Schema könnten ebenfalls entweder der Vater oder der jüngere Sohn D sein. Interpretiert man den jüngeren Sohn als D, muss das Gleichnis als Ganzes betrachtet werden. Er wäre der Auslöser einer Krise, auf die der Vater als R1, der ältere Sohn als R2, reagiert.¹²¹

Betrachtet man das Gleichnis aber als Aneinanderreihung von zwei Episoden, so ist der Vater D, an dessen Achse sich die Geschichte des jüngeren Sohnes entwickelt, und zwar nach dem Schema Tat-Krise-positive Lösung.¹²² Erst als die Geschichte des jüngeren abgeschlossen ist, tritt der ältere Sohn als R2 auf. Seine Geschichte verläuft nach dem Schema Krise-Reaktion-negative Lösung.¹²³ In der Feier fallen die beiden Episoden zusammen, da sie Lösung für die Geschichte des jüngeren und Anlass für die Krise des älteren Sohnes ist.¹²⁴ Indem der Vater Organisator des Festes ist, bildet der die Achse, die R1 und R2 verbindet. Er bietet zwei Lösungen, indem er den jüngeren Sohn

119 Vgl. Funk: *Struktur*, 226.

120 Vgl. Funk: *Struktur*, 227.

121 Vgl. Funk: *Struktur*, 236.

122 Vgl. Funk: *Struktur*, 235.

123 „Negative Lösung“ heißt hier gegen die Erwartung des älteren Sohnes. Ihm wird nicht Recht gegeben; vgl. Funk: *Struktur*, 236.

124 Vgl. Funk: *Struktur*, 236.

aufnimmt und den älteren auffordert, gegen seinen Willen mitzufeiern. Er bestimmt die Situation, indem er dem jüngeren Sohn seinen Besitz übergibt und ihn wieder aufnimmt.¹²⁵ In der Zeit seiner Abwesenheit ist zwar der jüngere Sohn Mittelpunkt des Interesses, ab dem Moment seiner Rückkehr jedoch ist wieder das Handeln des Vaters entscheidend.

Die Tatsache, dass das Gleichnis hinsichtlich der Figurenkonstellation mehrere Lesarten zulässt, könnte ein Grund für seine reiche Wirkungsgeschichte sein.¹²⁶

Auch die Fokalisierung bietet der Leserin mehrere Identifikationsmöglichkeiten:

In der Geschichte des jüngeren Sohnes wird vorwiegend aus seiner Sicht erzählt.¹²⁷ Der Erzähler weiß nicht mehr als die Figur. Er begleitet den jüngeren Sohn wie ein Kameraauge und berichtet in der Zeit seiner Abwesenheit nicht von den Zuständen in dessen Heimat. Die Gefühlslage der Erniedrigung, des Hungers und des Heimwehs werden beschrieben.

In der Geschichte des älteren Sohnes kann sich der Leser auch in diesen hineinversetzen. Sein Neid ist nachvollziehbar. Die Reaktion des Vaters auf seine Kritik trifft daher auch die Leserin.¹²⁸

Auch die Freude des Vaters wird, etwa in der direkten Rede des Knechtes (V27) und durch die Gesten des Niederfallens und Küssens, für den Leser nachvollziehbar.

Diese Nachvollziehbarkeit der Gefühle bedeutet aber nicht, dass Affekte und Motive ausführlich dargestellt werden. Wie bereits im Abschnitt über das Erzählgerüst erwähnt, bleibt viel offen, wie etwa die Gefühlslage des Vaters angesichts der Entscheidung seines jüngeren Sohnes, der genaue Grund für dessen Entscheidung, der Grund, aus dem er sich schuldig fühlt uvm. Aufgrund der Kürze der Parabel wird die Innensicht der Figuren nur knapp dargestellt.

In diesem Abschnitt konnte festgestellt werden, dass die vorliegende Parabel die Strukturmerkmale „szenische Zweiheit“, „knappe Zeichnung der Charaktere“, „sparsame Verwendung von Affekten und Motiven“, „sparsame Charakterisierung der Nebenfiguren“ und „Gegenüberstellung von Typen“ enthält.

Weiters konnte dargestellt werden, dass sich die Parabel einer eindeutigen Festlegung

125 Vgl. Funk: *Struktur*, 236.

126 Vgl. Funk: *Struktur*, 237.

127 Vgl. Bultmann: *Geschichte*, 204.

128 Vgl. Philippi: *Parabolisches*, 227.

auf eine Deutungsrichtung entzieht, worin ihre Anschlussfähigkeit für spätere Bearbeitungen liegt.

Zusätzlich muss festgehalten werden, dass die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ in der Zeitform des Aorist geschrieben ist, was sie von Gleichnissen im engeren Sinn unterscheidet.

Außerdem wird keine alltägliche Begebenheit, sondern ein besonderer Einzelfall dargestellt. Die Geschichte des jüngeren Sohnes mag auf ähnliche Weise vorgekommen sein, sie ist jedoch nichts kontinuierlich Wiederkehrendes wie das Aufgehen der Saat (vgl. Mk 4,26–29).

Die Aussage der Parabel widerspricht dem allgemeinen Konsens, weil dieser im ersten Moment dem älteren Sohn Recht geben würde, wie es etwa Heinrich Böll beschreibt:

Dann gibt es aber auch sehr grausame Gleichnisse in den Evangelien, etwa das vom verlorenen Sohn. Dieses Gleichnis ist ja grausam. Da wird gesagt: Ihr, die ihr immer brav durch die Gegend lauft, macht euch nicht so viel Hoffnung – während uns gleichzeitig Bravheit gepredigt wird.¹²⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle oben dargestellten Merkmale einer Parabel auf die vorliegende Erzählung zutreffen. Der Erzählstil ist knapp und von direkten Reden geprägt. Die Figuren erscheinen nicht als individuelle Charaktere, sondern als Typen. Insgesamt ist die Parabel so angelegt, dass sie von zeitlicher und individueller Gebundenheit abstrahiert und zugleich, besonders in der Reaktion des Vaters auf die Kritik des älteren Sohnes und durch den offenen Schluss, den Leser zu einem eigenen Urteil und zu einem bestimmten Verhalten herausfordert.

Die metaphorische Spannung, die für gleichnishafte Rede insgesamt kennzeichnend ist, wird in der vorliegenden Parabel erhöht, da keine einleitenden oder abschließenden Worte vorhanden sind,¹³⁰ die die Bildhälfte auf eine Sachhälfte hin deuten. Das *tertium comparationis* wird nicht explizit genannt, wodurch die Interpretation der Leserin anheimgestellt wird¹³¹ und im Blick auf den Kontext vorgenommen werden muss.

¹²⁹ Kuschel: *Weil wir uns*, 71.

¹³⁰ Vgl. Schottroff: *Gleichnisse*, 188.

¹³¹ Vgl. Marsch: *Die verlorenen Söhne*, 379.

2.3.3 Der Kontext

Betrachtet man die Parabel im Kontext des ganzen Evangeliums nach Lukas, fällt zunächst auf, dass es im Mikrokontext auf zwei andere Gleichnisse, die von verlorenen und wiedergefundenen Dingen handeln, folgt.

Am Anfang dieser drei so genannten „Gleichnisse vom Verlorenen“ steht eine Streitsituation. „Zöllner und Sünder“ (Lk 15,1) hören Jesu Reden zu. Mit „Zöllner“ übersetzt Luther das Wort *telones*. Diese waren zur Zeit Jesu Kleinpächter, die das Recht gekauft hatten, lokale Steuern einzunehmen, und teilweise Wucher trieben. Sie waren allgemein unbeliebt. Das „und“ ist hier erklärend gemeint, d. h. es beschreibt die Zöllner als Sünder.¹³² Entgegen der allgemein verbreiteten Ablehnung gegenüber Zöllnern ruft Jesus sie in die Nachfolge (vgl. Lk 19,1ff). Die Gleichnisse vom Verlorenen sollen möglicherweise diese besondere Wertschätzung für die Ausgestoßenen bewirken, denn auf den Vorwurf der Pharisäer und Schriftgelehrten: „Dieser nimmt die Sünder an und isst mit ihnen“ (Lk 15,2), antwortet Jesus mit den Gleichnissen vom Verlorenen.

Das erste der drei Gleichnisse handelt von einem verlorenen Schaf. Wenn ein Schaf sich verirrt, sucht es der Hirte, auch wenn er neunundneunzig andere zurücklassen muss (vgl. Lk 15,4). Mit dem Wiederfinden des Verlorenen ist das Motiv der Freude eng verbunden (vgl. Lk 15,6). Das *tertium comparationis* dieses Gleichnisses wird in einem Jesuswort an seinem Ende genannt: „So wird auch die Freude im Himmel sein über einen Sünder, der Buße tut, mehr als über neunundneunzig Gerechte, die der Buße nicht bedürfen“ (Lk 15,7).

Das zweite Gleichnis vom Verlorenen spricht von einem verlorenen Goldstück. In einem Parallelismus zum Gleichnis vom verlorenen Schaf wird erneut die Freude über das Wiedergefundene betont (vgl. Lk 15,9). Ebenso ist die abschließende Deutung des Gleichnisses parallel zum vorhergehenden: „So, sage ich euch, wird Freude sein vor den Engeln Gottes über einen Sünder, der Buße tut“ (Lk 15,10).

Die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ kann nun als Erweiterung der beiden vorangehenden Gleichnisse gesehen werden. Der jüngere Sohn kann dann als zurückgekehrter Sünder betrachtet werden, der ältere als Gerechter bzw. als eines der

¹³² Vgl. Herrenbrück: *Zöllner*, 1729.

neunundneunzig Schafe. Auch hier wird die Freude über das Wiederfinden mit einer Feier begangen.

Obwohl der Neid des älteren Bruders als durchaus begründet dargestellt wird, zeigt der Kontext, dass das Verhalten des Vaters als das „normale“ Verhalten verstanden werden soll: „Welcher Mensch ist unter euch, der [...]?“ (Lk 15,4).

Die scheinbare Ungerechtigkeit gegenüber dem älteren Sohn wird durch die Barmherzigkeit am jüngeren Sohn aufgehoben. Dies wird durch den Makrokontext des ganzen Evangeliums bestätigt, das gegenüber den Parallelen bei Markus und Matthäus besonders die Integration von Armen und Benachteiligten betont (vgl. Lk 6,20; 16,19–31; 17,11–19; 18,9–14; 19,1–10 uvm.). Vor allem das Bildwort: „Die Gesunden bedürfen des Arztes nicht, sondern die Kranken. Ich bin gekommen, die Sünder zur Buße zu rufen und nicht die Gerechten“ (5,31f), das auch in Verbindung mit Jesu Zuwendung zu den Zöllnern fällt, unterstreicht die Aussage im vorliegenden Gleichnis. Auch hier ist das Bildwort eine Antwort auf die kritische Nachfrage der Pharisäer: „Warum esst und trinkt ihr mit den Zöllnern und Sündern?“ (5,32).

Ein weiterer Gedanke aus dem Makrokontext ergänzt die Deutung der vorliegenden Parabel: Einem Pharisäer, der sich gegenüber den Zöllnern abgrenzt, weil er sich besser zu verhalten meint, wird ein Zöllner gegenübergestellt, der sagt: „Gott sei mir Sünder gnädig“ (18,13). Abschließend heißt es: „Denn wer sich selbst erhöht, der soll erniedrigt werden; und wer sich selbst erniedrigt, der wird erhöht werden“ (18,14; vgl. auch 14,11).

Ähnliches wird in Gesprächen mit den Jüngern ausgesagt: „Denn wer der Kleinste ist unter euch allen, der ist groß“ (9,48; vgl. auch 22,26).

Der Mikro- und der Makrokontext der vorliegenden Parabel zeigen also, dass das *tertium comparationis* das Verhalten Jesu gegenüber den Sündern und Ausgestoßenen ist, auch wenn es in der Parabel selbst nicht genannt wird. Der Vater kann nicht einfach mit Gott gleichgesetzt werden,¹³³ was auch in der Wendung: „Ich habe gesündigt gegen den Himmel und vor dir“ (V 18) deutlich wird. Hier wird „der Himmel“ als Ausdruck für Gott, dessen Name im Judentum aufgrund seiner Heiligkeit nicht ausgesprochen werden darf, verwendet.¹³⁴ Der Vater wird im selben Satz auch erwähnt. Insofern kann

¹³³ Gegen eine solche Gleichsetzung spricht sich vor allem Schottroff: *Gleichnisse*, 185 aus.

¹³⁴ Vgl. Schottroff: *Gleichnisse*, 181; vgl. Mt 21,25.

er nicht mit Gott gleichgesetzt werden.¹³⁵ Vielmehr deutet die ganze Parabel auf Jesu Verhalten,¹³⁶ das wiederum Gottes Barmherzigkeit veranschaulichen soll.¹³⁷

2.3.4 Motive

In diesem Abschnitt sollen einzelne Motive, die zum Verständnis des Gleichnisses beitragen, erläutert werden. Auch intertextuelle Bezüge zu anderen biblischen oder rabbinischen Texten sollen Beachtung finden.¹³⁸

Es gibt verschiedene Meinungen darüber, was die Schuld des jüngeren Sohnes ist. Ist es der leichtfertige Lebensstil oder das Verlassen der Heimat an sich?¹³⁹ Luise Schottroff meint, dass die Bitte um das Erbteil an sich nichts Verwerfliches ist.¹⁴⁰ Der Vorgang war allgemeine Rechtsnorm und wurde „Abschichtung“ genannt (vgl. Dtn 21,17; Sir 33,20–24; Tob 8,21).¹⁴¹ Ihrer Meinung nach begeht der Sohn keinen moralischen Fehler, sondern Thema ist seine Dummheit bzw. Unerfahrenheit, und die daraus resultierenden wirtschaftlichen Probleme.¹⁴²

John R. Donahue hingegen sieht den Fehler in der Verschwendung des Geldes, das als Altersvorsorge für den Vater in der Familie bleiben musste. Indem er das Geld bewusst ausgibt, handelt er, als ob der Vater schon tot wäre.¹⁴³ Das Recht, über das Erbteil zu verfügen, würde nach dieser Auslegung erst mit dem Tod des Vaters einsetzen.¹⁴⁴ Wenn es stimmt, dass die Rechtslage zur Zeit Jesu so war,¹⁴⁵ ist tatsächlich der verschwenderische Umgang mit dem Familienbesitz die Schuld des jüngeren Sohnes.¹⁴⁶ Andererseits könnte auch der Gedanke, dass es ihm woanders besser gehen würde als zu Hause, der Fehler des jüngeren Sohnes sein.¹⁴⁷

Möglicherweise lässt die Parabel diese Frage bewusst offen. Eine Leerstelle regt das Vorstellungsvermögen des Lesers an, u. a. weil nicht ausgedrückt wird, was der Vater von der Bitte des Sohnes oder von dessen Weggang hält.

135 Vgl. Harnisch: *Gleichniserzählungen*, 204.

136 Vgl. Via: *Gleichnisse*, 161.

137 Vgl. Via: *Gleichnisse*, 161; vgl. Harnisch: *Gleichniserzählungen*, 211.

138 Besonders ausführlich hierzu: Hofius: *Alltestamentliche Motive*.

139 Vgl. Via: *Gleichnisse*, 157; vgl. Broer: *Gleichnis*, 455.

140 Dies ist wohl die Mehrheitsmeinung; vgl. auch Harnisch: *Gleichniserzählungen*, 216; vgl.

Linnemann: *Gleichnisse*, 80f; vgl. Klein: *Lukasevangelium*, S. 529, Anm. 25.

141 Vgl. Schottroff: *Gleichnisse*, 179; vgl. Bovon: *Evangelium*, 45.

142 Vgl. Schottroff: *Gleichnisse*, 180.

143 Vgl. Donahue: *Gospel*, 154; vgl. Bornkamm: *Jesus*, 116f.

144 Vgl. Via: *Gleichnisse*, 158; vgl. Jeremias: *Gleichnisse*, 87.

145 Genauer zur Rechtslage: Vgl. Pöhlmann: *Abschichtung*.

146 Vgl. Via: *Gleichnisse*, 158f; vgl. Bovon: *Evangelium*, 46.

147 Vgl. Via: *Gleichnisse*, 159.

Außerdem zeigt die offene Frage nach der eigentlichen Schuld des Sohnes, dass die konkrete Schuld nicht wichtig ist. Dadurch legt sich die Parabel nicht auf eine bestimmte Situation fest. Sie zeigt vielmehr, dass, unabhängig von der Art der begangenen Schuld, Vergebung möglich ist.

John R. Donahue meint, dass die Parabel beide Söhne gleichermaßen anklagt,¹⁴⁸ weil beide ihre Sohnschaft über die dienende Ergebenheit gegenüber dem Vater definieren: Der ältere war immer als treuer Diener zu Hause, der jüngere möchte nach seiner Rückkehr als Diener eingesetzt werden. Die Reaktion des Vaters bricht mit dieser Vorstellung und redefiniert Sohnschaft als Teilhabe am Leben im Haus des Vaters, die durch nichts verdient werden muss.¹⁴⁹

Der Wunsch zur Rückkehr resultiert nicht aus dem Schuldbekenntnis, sondern aus der erfahrenen Not. Dieser Vorgang hat eine intertextuelle Parallele in Midrasch KL 1,7 (53^b): „Wenn ein Sohn (in der Fremde vor Not) barfuß gehen muss, denkt er zurück an das Wohlbefinden im Hause seines Vaters.“¹⁵⁰ Die Not in der Ferne wird besonders durch die Tätigkeit als Schweinehirt unterstrichen, da Schweine im Judentum unreine Tiere sind (vgl. Lev 11,7; Dtn 14,8) und die Arbeit mit ihnen als Erniedrigung gilt.¹⁵¹ Möglicherweise besteht auch die Schuld des jüngeren Sohnes im Bruch des jüdischen Reinheitsgebotes.¹⁵²

Das Erbarmen des Vaters, das durch das Entgegenlaufen und Küssen des Sohnes dargestellt wird, hat eine Parallele in Gen 33,4, wo die verfeindeten Brüder Jakob und Esau sich versöhnen. Indem auf intertextueller Ebene die Versöhnung zwischen Vater und Sohn einer Versöhnung zwischen zwei Brüdern zugeordnet wird, ist bereits angedeutet, dass das Verhalten des Vaters als Vorbild für den älteren Bruder gelten soll.

Ein weiteres Motiv, das durch den alttestamentlichen Bezug erhellt wird, ist die Erwählung des Jüngeren durch Gott entgegen der allgemeinen Rechtsnorm, die den ältesten Sohn bevorzugt.¹⁵³ Dieser Zusammenhang zeigt, dass Gottes Gnade frei wählt und menschliche Festlegungen übersteigt.

Der Vater setzt den jüngeren Sohn wieder in seine Position ein und erhöht ihn sogar

148 Vgl. Broer: *Gleichnis*, 462.

149 Vgl. Donahue: *Gospel*, 157.

150 Strack/Billerbeck, II, 215.

151 Vgl. Schottroff: *Gleichnisse*, 181; vgl. Jeremias: *Gleichnisse*, 87.

152 Vgl. Philippi: *Parabolisches*, 227.

153 Vgl. Höhler: *Sohn*, 14; als Beispiele seien Jakob, Joseph, Benjamin und Salomo genannt.

noch, denn durch den Ring erhält er Teilhabe an der Verfügungsgewalt des Vaters.¹⁵⁴ Auch die Schuhe weisen auf Wiederseinsetzung in eine mächtige Position hin. Ein Gelände mit Schuhen abzugehen bedeutete, es in Besitz zu nehmen.¹⁵⁵ Die feierliche Aufnahme des Sohnes dient dazu, die Vergebung öffentlich sichtbar zu machen.¹⁵⁶ Der Zorn des älteren Bruders ist intertextuell mit dem Alten Testament verbunden. An mehreren Stellen wird der Zorn des Gerechten gegenüber der scheinbaren Bevorzugung des Schuldigen beschrieben (vgl. 1Sam 15,11; Hi 18,4; Jon 4,1.4.9 u.a.).¹⁵⁷ Der Zorn auf den jüngeren Bruder wird in der Wortwahl deutlich: Der ältere Sohn spricht vom jüngeren als „dieser dein Sohn“ (V 30), was Distanz schafft. Der Vater verringert in seiner Antwort diese Distanz durch den Ausdruck „mein Sohn“ und „dieser dein Bruder“ (V 31f). „Er war tot und ist wieder lebendig geworden, er war verloren und ist wiedergefunden“ (V 32), ist eine Reminiszenz an Ps 31,13: „Ich bin wie ein Toter gänzlich vergessen, ich bin wie ein verlorener Gegenstand.“ Die Parabel sagt aus, dass dieser Zorn nicht gerechtfertigt ist.

Einzelne Motive konnten in diesem Abschnitt in ihren intertextuellen Zusammenhang mit jüdischen Schriften sowie in den Kontext der Entstehungszeit gestellt werden, wodurch die Deutung noch vertieft werden konnte.

2.4 Zusammenfassung und Ausblick

Wie gezeigt wurde, ist der Prätext selbst in ein Netzwerk aus intertextuellen Bezügen verwoben. Er kann nicht ohne den Bezug auf den Kontext innerhalb des Lukasevangeliums oder in der alttestamentlichen und rabbinischen Literatur gedeutet werden.

Trotzdem könnte die rege Rezeption dieser Parabel damit begründet werden, dass sie leicht aus ihrem Kontext herausgelöst und somit umgedeutet werden kann, d. h. die Handlung bleibt einheitlich und plausibel, wenn sie nicht theologisch gedeutet oder als Rede Jesu verstanden wird.¹⁵⁸

Das Strukturmerkmal der Parabel, dass Motive und Affekte nicht genau dargestellt werden, was wiederum zu einigen Leerstellen führt, bietet gute Anknüpfungspunkte für

¹⁵⁴ Vgl. Schottroff: *Gleichnisse*, 184; vgl. Jeremias: *Gleichnisse*, 88.

¹⁵⁵ Vgl. Bovon: *Evangelium*, 50.

¹⁵⁶ Vgl. Jeremias: *Gleichnisse*, 88.

¹⁵⁷ Vgl. Bovon: *Evangelium*, 51.

¹⁵⁸ Vgl. Hamburger: *Geschichte*, 126.

die intertextuelle Auseinandersetzung mit der biblischen Vorlage. Es wird im Verlauf dieser Arbeit zu zeigen sein, inwieweit diese Auseinandersetzung zu anderen Deutungen der Parabel führt.

Theologisch kann der Text als Begründung und Darstellung des Verhaltens Jesu gegenüber Ausgestoßenen gelesen werden, das wiederum Gottes Wirklichkeit repräsentieren soll. Dieses Verhalten soll zugleich Hoffnung für diejenigen Leser geben, die sich mit dem jüngeren Sohn identifizieren, als auch diejenigen, die sich mit dem älteren identifizieren, zu neuem Verhalten auffordern. Indem der Text durch die Fokalisierung die Identifizierung mit beiden Brüdern ermöglicht, führt er beide Sichtweisen in einem Leser zusammen, dessen Verständnis für die jeweils andere Perspektive dadurch erweitert wird.

Der Text zeigt, dass die Gerechtigkeit Gottes in seiner Gnade besteht. Diese Erkenntnis soll in weiterer Folge auch das zwischenmenschliche Zusammenleben betreffen.

Dieser didaktische Anspruch der Parabel ist wohl der Hauptunterschied zu ihrer literarischen Repräsentationen.

3. André Gides „Le Retour de l'Enfant Prodigue“

André Gides „Le Retour de l'Enfant Prodigue“ entstand und erschien 1907¹⁵⁹ und ist Ausdruck einer religiösen Suche bzw. eines religiösen Standpunktes, muss es doch vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit den katholischen Freunden, besonders mit Paul Claudel, gelesen werden. Claudel, Vertreter des *Renouveau catholique*,¹⁶⁰ forderte den calvinistisch erzogenen Gide¹⁶¹ zur Konversion auf.¹⁶² „*Mais Gide, alors pourquoi ne vous convertissez-vous pas?*“¹⁶³

Das vorliegende Werk kann als Antwort auf die Aufforderung zur Konversion gelesen werden,¹⁶⁴ was durch die Tatsache bestätigt wird, dass Gide Claudel sein Werk zukommen ließ¹⁶⁵ und es ihm beinahe gewidmet hätte.¹⁶⁶ M. E. ist in diesem Fall die autobiografische Lesart angebracht, da Gide selbst sein Werk als „*traité*“¹⁶⁷ bezeichnete.¹⁶⁸ Es steht folglich ein Argumentationsgang dahinter, der eine bestimmte Meinung veranschaulichen soll, in diesem Fall also, warum Gide nicht konvertierte.

Außerdem belegt folgendes Zitat aus der Korrespondenz mit Christian Beck die Intention von „Le Retour de l'Enfant Prodigue“:

*Peut-être ne savez-vous pas que Claudel [...] a voulu m'entreprendre à son tour. Cela s'appelle, n'est-ce pas, 'convertir' [...] si je l'avais fait, ce n'eût pu être qu'à la manière dont mon enfant prodigue rentra à la maison, et pour aider à en sortir le petit frère, j'écrivais cette petite œuvre de circonstance où j'ai mis tout mon cœur mais aussi toute ma raison.*¹⁶⁹

Diesem Zitat zufolge schrieb Gide sein Werk, um zu zeigen, dass er nur aus Resignation und Bequemlichkeit konvertiert wäre und es als seine Aufgabe gesehen hätte, andere aus dem Bereich der Kirche zu befreien.

Im Folgenden wird dies darzustellen sein. Indem auf Fragen der Gattung, des Erzählgerüsts und der Figurenkonstellation eingegangen wird sowie durch die Analyse

159 Vgl. Schlienger-Stähli: *Rainer Maria Rilke*, 7; vgl. Brettschneider: *Parabel*, 43.

160 Vgl. zu dieser Bewegung: Weinert: *Dichtung*.

161 Vgl. Schlienger-Stähli: *Rainer Maria Rilke*, 91.

162 Vgl. Kahr: *Gide*, 287.

163 Gide: *Journal I*, 190.

164 Vgl. Savage: *Gide*, 130.

165 Vgl. Claudel/Gide: *Correspondance*, 78.83.

166 Vgl. Claudel/Gide: *Correspondance*, 72.

167 Vgl. Gide: *Le Retour de l'Enfant Prodigue. Précédé de Cinq Autres Traités*, Gallimard: Paris.

168 Vgl. Schlienger-Stähli: *Rainer Maria Rilke*, Anm. 1, 120; vgl. Kahr: *Gide*, 263.

169 Gide: *Lettres*, 621.

der Motive „Auszug“ und „Rückkehr“, soll das Werk auf seine Transformation der biblischen Parabel hin untersucht werden.

3.1 Gide und die Bibel

Gide, der seiner streng calvinistischen Erziehung kritisch gegenüberstand,¹⁷⁰ lehnte jede Form institutionalisierter Religion ab. Trotzdem bezeichnete er sich selbst als gläubig:

*„Le catholicisme est inadmissible. Le protestantisme est intolérable. Et je me sens profondément chrétien.“*¹⁷¹ Institutionalisation bedeutete für ihn einerseits Einengung, die der freien Entfaltung der Individualität schadet¹⁷² und das Denken verbietet: *„Et tout à la fois vous avez logé ce Dieu dans un Temple dont vous avez refusé l'accès à quiconque ne commençait point par se soumettre et par abdiquer toute liberté de pensée.“*¹⁷³ Andererseits bedeutet sie für ihn eine Bequemlichkeit, die den Fortschritt hemmt: *„Familles, je vous hais! Foyers clos; portes refermées [...]“*¹⁷⁴ An anderer Stelle heißt es:

*Ils m'ont cru révolté (Clandel et Jammes) parce que je n'ai pu obtenir – ou voulu exiger – de moi cette lâche soumission qui m'eût assuré le confort. C'est peut-être ce que j'ai de plus protestant en moi: l'horreur du confort.*¹⁷⁵

Auf seiner Suche nach Gott jenseits der Institutionen fühlt er sich als zu diesem zurückkehrend, wodurch möglicherweise das Interesse für die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ geweckt wurde:

*Seigneur, je reviens à toi [...] Guide-moi dans tes sentiers de lumière. J'ai suivi des routes tortueuses, et j'ai cru m'enrichir de faux biens. Seigneur, aie pitié de moi: les seuls vrais biens sont les biens que tu donnes. J'ai voulu m'enrichir, et je me suis appauvri. Après toute cette agitation je me suis retrouvé très pauvre [...].*¹⁷⁶

Dieses Zitat zeichnet gleichsam den Weg des verlorenen Sohnes in die Armut und wieder zurück nach. Ähnlich heißt es in *Les Nourritures terrestres*: *„Je reviens à vous,*

170 Vgl. Kahr: *Gide*, 288; vgl. Savage: *Gide*, 113.

171 Gide: *Journal I*, 367.

172 Vgl. Kahr: *Gide*, 287; vgl. Savage: *Gide*, 75.89.

173 Gide: *Journal I*, 1283f.

174 Gide: *Nourritures terrestres*, 74.

175 Claudel/Gide: *Correspondance*, 234.

176 Gide: *Journal I*, 27.

Seigneur Christ, comme à Dieu dont vous êtes la forme vivante [...].“¹⁷⁷ Hier wird der Christusbezug Gides deutlich,¹⁷⁸ durch den die Kritik an institutionalisierter Religion begründet ist.¹⁷⁹ Gides ganzes Werk ist von biblischen Motiven durchzogen: „*Moi aussi je suis nourri de l'Écriture*.“¹⁸⁰ Seine fundierte Bibelkenntnis könnte aus der Zeit stammen, als er seiner Mutter jeden Abend aus der Bibel vorlas.¹⁸¹ Vor seiner Reise nach Afrika bat er die Mutter, ihm eine Bibel nachzusenden.¹⁸² Direkte biblische Zitate sind die Titel seiner Werke *La Porte Étroite* (1909), *Saül* (1899) und *Bethsabé* (1902). Vor diesem biografischen Hintergrund erklärt sich das Interesse für den Stoff des verlorenen Sohnes.

3.2 Gattung

Wie bereits erwähnt, ist „*Le Retour de l'Enfant Prodigue*“ als „*traité*“ gedacht, was „Abhandlung“ oder „Lehrwerk“ bedeuten kann. Als solches steht es der biblischen Parabel gattungstypologisch nahe, insofern, als diese ein didaktisches Anliegen vertritt. Da es sich aber nicht um einen rein argumentierenden Text handelt – eine Geschichte wird erzählt –, ist bereits durch diese Gattungsbezeichnung angedeutet, dass der Leser den Text auf metaphorischer Ebene verstehen soll. Wie in der Parabel wird durch die Erzählung argumentiert.

Die Dialoge des verlorenen Sohnes mit den einzelnen Familienmitgliedern stellen auf formaler Ebene dar, was Gide inhaltlich vermitteln möchte: Das Ende monologischen Denkens, das durch den älteren Bruder vertreten wird („*Mais moi je connais bien sa [des Vaters] pensée, [...] j'en reste l'unique interprète*.“¹⁸³), zugunsten hermeneutischer Offenheit.¹⁸⁴ Wie in einer Fugenkomposition¹⁸⁵ reihen sich in den verschiedenen Dialogen wiederkehrende Themen unter jeweils anderer Perspektive aneinander. Dies entspricht den unterschiedlichen Identifizierungsangeboten der biblischen Parabel, die ebenfalls von Dialogen durchzogen ist und, wie bereits oben angemerkt, als Theaterstück aufgeführt werden könnte. Der dialogische Charakter von „*Le Retour de*

177 Gide: *Nourritures terrestres*, 221.

178 Vgl. Mauriac: *Conversations*, 149: „*Je n'abandonnerai jamais le Christ*“; vgl. Savage: *Gide*, 74.

179 Vgl. Roggenkamp-Kaufmann: *Gide*, 81.

180 Gide: *Journal I*, 1283.

181 Vgl. Roggenkamp-Kaufmann: *Gide*, 54.

182 Vgl. Roggenkamp-Kaufmann: *Gide*, 57.

183 Gide: *Le Retour de l'Enfant Prodigue* (= REP), 25.

184 Vgl. Schmeling: *Verlorene Söhne*, 129.

185 Vgl. Borchardt: *Problem*, 30.

l'Enfant Prodigue“ führte dazu, dass es immer wieder als Kurzdrama aufgeführt wurde.¹⁸⁶

Auffällig ist, dass im Werk selbst der „*lecteur*“ das Werk als Altarbild bezeichnet, das die Parabel Jesu darstellt. Der metanarrative Einstieg bekennt sich somit zu einer texttreuen Verarbeitung der biblischen Parabel: „*J'ai peint ici [...], comme on faisait dans les anciens triptyques, la parabole que Notre Seigneur Jésus-Christ nous conta.*“¹⁸⁷

Etwas später bekennt sich der „*lecteur*“ jedoch zur Abwandlung der Parabel: „*Si je me remémore et transcris ici votre sainte parabole [...].*“¹⁸⁸ Der Gedanke des Memorierens und Übertragens bzw. Abschreibens oder Bearbeitens spielt auf die vielschichtige Überlieferung biblischer Stoffe an, die sowohl durch den kanonisierten Text als auch als „kulturelles Kommunikations- und Reflexionsmedium“¹⁸⁹ existieren. So haben teilweise nacherzählte Berichte den Status von biblischen Prätexten erhalten.¹⁹⁰

Der bildhafte Charakter der biblischen Rede wird auf eine übergeordnete Ebene der Verbildlichung gehoben. Die Schrift soll veranschaulichend sein, was durch die Bezeichnung der einzelnen Abschnitte als „*tableaux*“ und die zahlreichen Beschreibungen von Gesten, die wie starre Bilder erscheinen, deutlich wird: „*[...] je suis mis à genoux, faisant pendant au fils prodigue, à la fois comme lui souriant et le visage trempé de larmes.*“¹⁹¹ Der „*lecteur*“ zeigt sich als um Wiederaufnahme Bittender, der Kampf ist noch nicht entschieden: „*[...] je ne cherche à prouver la victoire sur moi d'aucun dieu – ni la mienne.*“¹⁹² Indem er Jesus als „*Notre Seigneur*“ bezeichnet, bekennt er seine Zugehörigkeit zu diesem. Das „*nous conta*“ kommt einer wörtlichen Bibelauslegung gleich, die davon ausgeht, dass Jesus selbst die Parabel genauso erzählt hat und im Akt des Lesens direkt zu uns spricht.

Der „*lecteur*“ bezeichnet die Leserin als „*spectateur*“¹⁹³. Dadurch wird eine Traditionskette angesprochen, denn der als „*lecteur*“ bezeichnete Erzähler ist selbst Bibelleser und verarbeitet, was er gelesen hat, als Bild, das wiederum von jemandem, der eigentlich liest, betrachtet werden kann. „*Lecteur*“ kann im universitären Kontext

186 Vgl. Kahr: *Gide*, 271.

187 REP, 11.

188 REP, 17.

189 Polaschegg/Weidner: *Bibel*, 32.

190 Vgl. Polaschegg/Weidner: *Bibel*, 32.

191 REP, 11; vgl. auch 17.

192 REP, 11.

193 REP, 11.

auch „Lektor“ bedeuten, was der Gattungsbezeichnung „*traité*“ nahe käme. Dieses Spiel mit Leser- und Erzählinstanzen verweist wiederum auf die metaphorische Ebene des Werkes.

3.3 Erzählgerüst

Gide markiert durch den Titel seines Werkes den intertextuellen Bezug.¹⁹⁴ Die Wörter „*Enfant Prodigue*“ verweisen ganz klar auf die Parabel und fordern so zu einer intertextuellen Lektüre auf.¹⁹⁵ Indem Gide „*Le Retour*“ hinzufügt, zeigt er bereits im Titel an, dass der Schwerpunkt seines Werkes auf der Rückkehr des Sohnes, der im Mittelpunkt steht, liegen wird. Der von Anfang an geschlossene „Transpositionsvertrag“¹⁹⁶ überrascht dennoch die Leserin, da der Erzähler zunächst noch behauptet, die Parabel Jesu abzubilden, obwohl nach dem metanarrativen Einstieg nicht mit „Ein Mann hatte zwei Söhne [...]“ (vgl. Lk 15,11), sondern mit dem Heimweh des verlorenen Sohnes, der sich in der Fremde befindet, eingesetzt wird.¹⁹⁷ Die Szene des Auszugs wird erst mit dem Weggang des jüngeren Bruders am Schluss des Werkes nachgebildet.

Bereits die ersten Sätze zeigen, wie die Parabel abgewandelt wird, indem die Figur der Mutter eingeführt wird¹⁹⁸ und indem erzählt wird, dass der ältere Bruder noch einen Teil des Vermögens für den jüngeren aufbewahrt hat.¹⁹⁹ Der Gedanke von Gütern, die nicht aufgebraucht werden können,²⁰⁰ spielt auf Mt 6,19 an.²⁰¹

Die aufbewahrten Güter sind ein wichtiger Unterschied gegenüber der biblischen Parabel, denn der jüngere Sohn hat nicht alles verloren, er fühlt sich nicht unwürdig, Sohn genannt zu werden („[...] *sachant qu'il est le fils légitime pourtant*“,²⁰² „*je ne suis plus digne que tu m'appelles*“²⁰³), seine Rückkehr wurde in gewisser Weise erwartet.

Das Heimweh motiviert einen inneren Monolog über die mögliche Vergebung des Vaters, begleitet von einer imaginierten („*le front bas et couvert de cendre*“,

194 Vgl. Broich: *Formen*, 35; vgl. Holthuis: *Intertextualität*, 148.

195 Vgl. Genette: *Palimpseste*, 422.

196 Genette: *Palimpseste*, 418.

197 Vgl. REP, 13.

198 Vgl. REP, 13.

199 Vgl. REP, 14.

200 Vgl. REP, 28.

201 „Sammelt euch aber Schätze im Himmel, wo sie weder Motten noch Rost fressen und wo die Diebe nicht einbrechen und stehlen.“

202 REP, 14.

203 REP, 15.

„*m'inclinant devant lui*“²⁰⁴) und einer tatsächlichen Geste der Unterwerfung, einmal vor der Ankunft des Vaters („*il tombe et couvre de ses mains son visage [...]*“²⁰⁵), einmal als Reaktion auf dessen entgegenkommende Geste („*[...] l'enfant alors devant lui s'agenouille et, cachant son front d'un bras, crie à lui, levant vers le pardon sa main droite.*“²⁰⁶). Zweimal wird das biblische Schuldbekenntnis wiederholt, beim zweiten Mal, hier in eckige Klammern gesetzt, mit mehr Nachdruck: „*[Mon père!], mon père, j'ai [gravement] péché contre le ciel et contre toi*“²⁰⁷ (vgl. Lk 15,18.21) und mit der Bitte, als Diener aufgenommen zu werden.²⁰⁸

Die demütige Geste des Sohnes wird in der Bibel nicht beschrieben. Es ist Gide offensichtlich ein Anliegen, die Demut des Sohnes zu betonen und zugleich sicherzustellen, dass sein Weggang vom Haus ihn eigentlich nicht vom Vater entfernt hat.

In der Bibel ist auch nicht erwähnt, dass der Vater den Sohn zu sich hochzieht („*[...] de sa main me relevant [...]*“²⁰⁹; „*Le père le relève [...]*“²¹⁰). Gide hält sich an die biblische Vorlage, wenn er die Umarmung²¹¹ und den Kuss²¹² des Vaters beschreibt. Die Anweisungen des Vaters an die Diener sind ein exaktes biblisches Zitat, es werden lediglich die Schuhe vor dem Ring genannt.²¹³ Möglicherweise soll durch diese Vertauschung der Charakter der erinnernden und verändernden Nacherzählung betont werden. Das Zitat gilt als Wiederholung eines Teils des Prätextes²¹⁴ als intertextueller Verweis mit hoher Kommunikativität. Auch der Kontext, in den das Zitat eingebaut ist, entspricht strukturell dem biblischen. Aus dieser Tatsache wird deutlich, dass der Autor gerade auf der Basis des Originals dieses mit einer neuen, weitergehenden Deutung versehen möchte.

Auf die Rede des Vaters folgt wieder die Stimme des Erzählers. An dieser Stelle ist bereits die biblische Parabel überschritten, denn der ältere Sohn feiert unwillig mit: „*S'assied-il à la table commune, c'est que le père en l'y invitant et en le pressant l'y*

204 REP, 14.

205 REP, 14.

206 REP, 14.

207 REP, 14.15.

208 Vgl. REP, 15.

209 REP, 14.

210 REP, 15.

211 REP, 14.15.

212 REP, 15.

213 Vgl. REP, 15; Lk 15,22.

214 Vgl. Holthuis: *Intertextualität*, 95.

contraint.²¹⁵ Der offene Schluss der Parabel fñst hier zu Ende gefñhrt. Der Bericht endet mit dem Zu-Bett-Gehen aller Beteiligten und mit der Erwñhnung des jñngerer Bruders.²¹⁶ Bereits in diesem, der biblischen Vorlage gegenñber treuesten Teil sind alle Figuren, die zusñtzlich zur lukanischen Version erscheinen, eingefñhrt.

Zwischen diesem Abschnitt und dem nñchsten „*tableau*“ besteht ein formaler und inhaltlicher Bruch, das Gebiet der biblischen Parabel ist nun verlassen. Der Stil ist nicht mehr erzñhlend, sondern in vier Dialogen bespricht der zurñckgekehrte Sohn, einmal mit seinem Vater, dann mit dem älteren Bruder, schließlich mit der Mutter und dem jñngerer Bruder, die Motive seines Weggangs und seiner Rñckkehr. Das Werk endet mit dem Weggang des jñngerer Bruders.

Aufgrund der Einfñhrung neuer Figuren und der Weiterentwicklung der Parabel, die bei den Worten des Vaters zum älteren Sohn endet, kann hier von einer „Amplifikation“²¹⁷, genauer einer „diegetischen Entfaltung“²¹⁸ des Prñtextes gesprochen werden. Durch die Einfñhrung des jñngerer Bruders und seinen Auszug erweitert Gide die Parabel auch um einen „metadiegetischen Einschub“²¹⁹, d. h. um eine Episode, die im Prñtext nicht vorkommt.

3.4 Figurenkonstellation

Wie bereits angedeutet, fñhrt Gide gegenñber der biblischen Vorlage neue Figuren ein und verñndert so die Figurenkonstellation, die dort den Vater als verbindendes Glied, die Sñhne als antithetisches Zwillingspaar darstellte. Hier ist das Netz von Gegenñberstellung und Entsprechung komplexer. Es soll nach einer Analyse der einzelnen Figuren beschrieben werden.

215 REP, 15.

216 Vgl. REP, 16.

217 Genette: *Palimpseste*, 361.

218 Genette: *Palimpseste*, 366.

219 Genette: *Palimpseste*, 366.

3.4.1 Der Vater

Das Gespräch mit dem Vater wird durch dessen Frage: „*Mon fils, pourquoi m'as-tu quitté?*“²²⁰ eingeleitet, einer Transformation von Mt 27,46 (bzw. Ps 22,2): „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ Die Rollen werden hier vertauscht, um zu verdeutlichen, dass der Vater überall ist.²²¹ „*je t'attendais au bout. Tu m'aurais appelé... j'étais là.*“²²² Nicht der Vater verlässt, sondern der Sohn. Die Treue des Vaters gilt sogar über die Entfernung hinweg. Er hat „*construit toute la terre, et la Maison*“²²³ und den Sohn geformt, sodass er weiß, was in diesem vorgeht.²²⁴

Der Vater macht den Sohn reich.²²⁵ Ergänzt durch den Gedanken „*Il n'y a qu'un bien qui fasse riche: c'est Dieu*“²²⁶, aus dem Tagebuch Gides ist dies ein erstes Indiz dafür, dass die Figur des Vaters auf Gott hin gedeutet werden könnte.

Er will eine Liebe lehren, die erfrischt („*rafraîchit*“), statt zu verzehren („*consume*“), wie die Flamme im brennenden Dornbusch (vgl. Ex 3,3): „*elle brillait mais sans consumer.*“²²⁷ Das Wortspiel zwischen „*consumer*“ im Sinne von „Geld ausgeben“ und „aufzehren“ spielt auf das verschwenderische Leben des Sohnes in der biblischen Parabel an, das zugleich als Suche nach der falschen Liebe neu interpretiert wird

Trotz seiner Macht ist der Vater dem älteren Sohn in gewisser Weise unterlegen: „*ici c'est lui qui fait la loi.*“²²⁸

Da ein wörtlich verstandener Vater nicht überall sein kann, also weder die Erde bilden, noch seinen Sohn und zugleich einem seiner Söhne unterlegen sein kann, muss eine übertragene Bedeutung für den Vater gesucht werden. Er könnte für Gott und seine Liebe stehen.²²⁹

220 REP, 18.

221 Vgl. REP, 18.

222 REP, 22.

223 REP, 19.

224 Vgl. REP, 22.

225 Vgl. REP, 19.

226 Gide: *Journal* I, 27.

227 REP, 20.

228 REP, 22.

229 Vgl. Schlienger-Stähli: *Rainer Maria Rilke*, 12.13; vgl. Borchardt: *Problem*, 31; vgl. Brettschneider: *Parabel*, 44; vgl. Roggenkamp-Kaufmann: *Gide*, 288.

3.4.2 Der ältere Bruder

Der ältere Bruder, der sowohl den Zurückgekehrten als auch den Vater einschränkt, könnte Repräsentant kirchlicher Verwalter sein, Die Kirche wiederum ist im Bild des Hauses dargestellt.²³⁰ Gides kritische Haltung ihr gegenüber wird deutlich: „*La Maison, ce n'est pas Vous, mon Père.*“²³¹

Der Bruder sagt: „*Hors de la Maison, point de salut pour toi*“²³², eine Abwandlung des Diktums „*Extra ecclesiam salus non est*“²³³ von Cyprian.

Der Bruder beansprucht das Heil und die Auslegungsmacht für sich: „*Il n'y a pas plusieurs façons de comprendre le Père.*“²³⁴

Außerdem stellt er sich als Hüter des Schatzes seines Bruders dar: „*c'est ici seulement que sont tes biens.*“²³⁵

Er vertritt eine irdische Schöpfungsordnung, indem er von „*chaos*“ und der „*anarchie*“²³⁶ spricht, die es abzuwehren gilt. Er ruft seinen Bruder mit einem Zitat aus der Offenbarung (3,12) dazu auf, jeder Versuchung zu widerstehen.²³⁷ Möglicherweise kritisiert Gide eine bevormundende Schriftauslegung, die Zitate verwendet, wo sie für die eigenen Argumente nützlich sind, indem er den zurückgekehrten Bruder widersprechen lässt: „*tu ne la citais pas tout entière.*“²³⁸

Der ältere Bruder hindert den Menschen einerseits am direkten Zugang zu Gott, weil er Anspruch erhebt, als Einziger dessen Gedanken zu verstehen, andererseits an der individuellen Entfaltung, weil er Gebote vorgibt.²³⁹

Der Bruder wurde als Vertreter der Ordnung²⁴⁰, Priesterschaft,²⁴¹ als Theologe²⁴² und als Papst²⁴³ gedeutet. Ich verstehe ihn als mächtigen Vertreter eines einengenden Glaubensverständnisses innerhalb der Kirche.²⁴⁴

230 Vgl. Brettschneider: *Parabel*, 44; vgl. Borchardt: *Problem*, 33; vgl. Savage: *Gide*, 127.

231 REP, 18.

232 REP, 22.

233 Cyprian: Ep. 73,21.

234 REP, 25.

235 REP, 27.

236 REP, 26.

237 Vgl. REP, 26.

238 REP, 27.

239 Vgl. Schlienger-Stähli: *Rainer Maria Rilke*, 21.22.

240 Vgl. Schlienger-Stähli: *Rainer Maria Rilke*, 12.

241 Vgl. Schlienger-Stähli: *Rainer Maria Rilke*, 20; vgl. Brettschneider: *Parabel*, 44.

242 Vgl. Borchardt: *Problem*, 33.

243 Vgl. Roggenkamp-Kaufmann: *Gide*, 288.

244 Vgl. Savage: *Gide*, 128: „*Il incarne plusieurs côtés de l'Eglise catholique que Gide refuse*“

3.4.3 Die Mutter

Die Mutter begegnet ebenso wie der Vater dem zurückgekehrten Sohn mit Liebe. Sie erzählt ihm, dass sie für seine Rückkehr gebetet hat. Möglicherweise möchte Gide sie als Vertreterin einer naiven Frömmigkeit darstellen, denn in Bezug auf ihre Gebete sagt sie: „*Ne souris pas de moi, mon enfant.*“²⁴⁵ Andererseits erklärt der Zurückgekehrte ihr gegenüber: „*Je ne sais plus comment j'ai pu vous quitter [...]*.“²⁴⁶ Sie also allein als Vertreterin einer „unkritischen Unterordnung“²⁴⁷ zu bezeichnen, halte ich für nicht angebracht, da sie positiv besetzt ist. Die Tatsache, dass die Mutter betet, ist ein Kennzeichen dafür, dass das allegorische Verständnis nicht ganz aufgeht, wenn der Vater für Gott steht, müsste sie mit ihm sprechen, statt zu beten.

Der Sohn fordert sie auf, für ihn eine Frau auszusuchen, doch im Gegensatz zum älteren Bruder ist ihr jede Art von Zwang fremd: „*J'eusse voulu la choisir selon ton cœur.*“²⁴⁸

Die Mutter fürchtet und ahnt, dass der jüngere Bruder dem verlorenen Sohn nacheifern wird und auch fortgeht.²⁴⁹ Insgesamt steht sie m. E. für eine vorbildliche Art von Frömmigkeit, die veranschaulicht, wie eine Kirche sein könnte, in der Gide sich wohl fühlen würde, obwohl die Zugehörigkeit zu ihr ein Kompromiss wäre, weil sie sich innerhalb der vorgegebenen Ordnung bewegt.

3.4.4 Der jüngere Bruder

Der jüngere Bruder wird mit dem Heimgekehrten parallelisiert: „*il est tout pareil à ce que tu étais en partant.*“²⁵⁰ Möglicherweise repräsentiert er die nächste Generation von kritischen Intellektuellen: „*Il lit trop, et ne préfère pas toujours les bons livres.*“²⁵¹ Er ist beeinflusst von einem Schweinehirten, der von der Mutter als teuflischer Verführer dargestellt wird, er ist ein Fremder²⁵², seine Schweine eine Kampftruppe, und der Kontakt mit ihm sorgt für Gestank²⁵³. Die negative Konnotation des Schweinehütens im biblischen Text wird hier übernommen, doch in ganz anderem Kontext, denn der jüngere Sohn ist gerade vom Abstoßenden angezogen. Der wilde Granatapfel, ein

d'accepter.“

245 REP, 30.

246 REP, 35.

247 Roggenkamp-Kaufmann: *Gide*, 289.

248 REP, 33.

249 Vgl. REP, 34–36.

250 REP, 33.

251 REP, 34.

252 Vgl. REP, 33.

253 Vgl. REP, 35.

Geschenk des Schweinehirten, ist „*d'une âcreté presque affreuse; je sens pourtant que, si j'avais suffisamment soif, j'y mordrais.*“²⁵⁴ Im Haus des Vaters herrschen jedoch weder Hunger noch Durst.²⁵⁵ Ziel des Weggangs ist es, starken Durst kennen zu lernen, den die harte Umgebung unterstützt. Die Frucht soll den Durst nicht stillen, sondern sie „*fait aimer cette soif.*“²⁵⁶

Der zurückgekehrte Bruder wird ihm zum Exempel²⁵⁷ und Wegbereiter,²⁵⁸ den älteren hasst er.²⁵⁹

Im Gegenzug wird der jüngere Bruder zum Vorbild des Heimgekehrten. Er hofft, dass dieser ausführen kann, was er selbst nicht geschafft hat: „*Tu emportes tous mes espoirs [...]. Puisses-tu ne pas revenir...*“²⁶⁰

Nach der obigen Analyse kann die Figurenkonstellation wie folgt beschrieben werden:

Alle Figuren stehen im Kontrast zum älteren Bruder, auch die Mutter, die eine positive Art, innerhalb des Hauses zu bleiben, vertritt, und keinen Zwang einsetzen möchte.

Der stärkste Kontrast besteht zwischen ihm und dem Jüngsten. Der Vater akzeptiert seine Art, der Zurückgekehrte findet sich mit ihm ab, indem er versuchen will „*[...] ressembler à mon grand frère; regir nos biens; comme lui prendre une femme...*“²⁶¹

Miteinander verbunden sind Vater und Mutter durch ihre Liebe dem Heimgekehrten gegenüber: „*il ne veut pas laisser un autre dire: Mère, le fils que nous pleurons nous est rendu.*“²⁶² Indem das Weinen der Eltern und das Gebet der Mutter für den verlorenen Sohn in das Werk eingebaut werden, kann von „Transfokalisation“²⁶³ gesprochen werden. Der Erzähler folgt nicht mehr wie in der Parabel dem Sohn in die Ferne, sondern füllt die Leerstelle nach der Gefühlslage von Vater und Mutter während seiner Abwesenheit.²⁶⁴ Vater, Mutter und verlorenen Sohn verbindet die gegenseitige Liebe. Den jüngsten und den mittleren Bruder verbindet die Sehnsucht, mehr zu erfahren.

254 REP, 45.

255 Vgl. REP, 21.

256 Vgl. REP, 46.

257 Vgl. REP, 40.

258 Vgl. REP, 46.

259 Vgl. REP, 39.

260 REP, 47.

261 REP, 32.

262 REP, 15.

263 Genette: *Palimpseste*, 395.

264 Vgl. Genette: *Palimpseste*, 395: „Was wird aus Y, während X sich so verhält?“

Durch verschiedene Signale, die andeuten, dass, was hier erzählt wird, nicht wörtlich gemeint ist, kann in diesem Werk eine andere Aussageebene gesucht werden. Gide transformiert daher die biblische Parabel insofern, als er bei ihrer metaphorischen Bedeutung einsetzt und sie neu auslegt.²⁶⁵ Er sieht die Elemente der Parabel „als Symbole, deren tieferen Sinn [...] es freizulegen gilt.“²⁶⁶ Indem Gide die fehlende zeitliche und örtliche Festlegung der Handlung sowie die Allgemeinheit der dargestellten Charaktere, die keine Namen haben, beibehält, weist das Berichtete über sich selbst hinaus auf verallgemeinerbare Aussagen. Derselbe Effekt wird durch die eindimensionale Zeichnung der Charaktere erzielt, die als Typen dargestellt werden.

Auch wenn der Vater und Gott durch die Gebete der Mutter unterschieden werden, bietet sich eine allegorische Lesart an, die jede Figur und sogar das Haus als Repräsentanten für etwas anderes deutet.²⁶⁷ Gide macht somit aus der biblischen Parabel eine Allegorie, die zwar nicht als Allegorie gedacht ist, es aber ermöglicht, unter Einbezug des Kontextes in den beiden antithetischen Söhnen verschiedene Frömmigkeitsrichtungen zu sehen.

3.5 Auszug und Rückkehr

Durch die dialogische Struktur des vorliegenden Werkes erscheinen die Motive für Auszug und Rückkehr des verlorenen Sohnes in den verschiedenen Dialogszenen unterschiedlich.

Die Auseinandersetzung mit der Frage, warum der Sohn das Haus verlassen hat, ist eine Füllung der Leerstelle im biblischen Text. Die Bibel beantwortet die Frage nach der Rückkehr mit der leidvollen Situation des verlorenen Sohnes. Ähnlich ist es bei Gide, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Im Gespräch mit dem Vater betont der Sohn, dass er nicht diesen, sondern das Haus verlassen hat, das ihn einschloss.²⁶⁸ Im Unterschied zum verlorenen Sohn bei Lukas ist die Erfahrung in der Fremde nicht rein negativ, die Erinnerung²⁶⁹ und der Geschmack²⁷⁰ bleiben erhalten.

265 Vgl. Holthuis: *Intertextualität*, 145.

266 Genette: *Palimpseste*, 437.

267 Vgl. Savage: *Gide*, 127.

268 Vgl. REP, 18.

269 Vgl. REP, 20.

270 Vgl. REP, 22.

Der Sohn wandert nicht in ein „fernes Land“ (Lk 15,13) aus, sondern in die Wüste.²⁷¹ Er arbeitet nicht als Schweinehirt, sondern lebt in einer asketischen Weise, die auf Johannes den Täufer anspielt: „[...] *je me nourrissais de fruits sauvages, de sauterelles et de miel*“²⁷² (vgl. Mt 3,4). In der Wüste lernt er, seinen Durst zu lieben²⁷³, d. h. „*mon cœur, vidé de tout, s'emplit d'amour. Au prix de tous mes biens, j'avais acheté la ferveur*.“²⁷⁴ Deshalb liebt er in der Wüste auch den Vater wie nie zuvor.²⁷⁵

Die Strapazen, die mit diesem Leben verbunden waren, letztlich also die Faulheit²⁷⁶, führten ihn zurück nach Hause: „*Je supportais de plus en plus mal l'inconfort qui d'abord attisait ma ferveur*.“²⁷⁷ Wie bereits am herben Geschmack des Granatapfels gezeigt wurde, ist die Leidenschaft hier als etwas Anziehendes, das auch seinen Preis hat, dargestellt. Liebe war nicht das Motiv der Rückkehr, denn die Liebe zum Vater konnte der Sohn auch außerhalb des Hauses pflegen. Dies verdeutlicht am Ende des Gesprächs mit dem Vater die Frage: „*j'aurais donc pu vous retrouver sans revenir?*...“²⁷⁸, die unbeantwortet bleibt.

Gegenüber dem älteren Bruder gibt der Zurückgekehrte zu verstehen, dass es die Vielfalt der Welt war, die ihn zum Weggang antrieb: „*Je sentais trop que la Maison n'est pas tout l'univers*“²⁷⁹, und ein neues Ich, das es zu entwickeln galt: „[...] *j'imaginai en moi l'être neuf que je sentais s'y élancer*.“²⁸⁰ Indem er das bereits oben erwähnte Bibelzitat des Bruders ergänzt, legt er seine Angst offen: „*'Celui qui vaincra, j'en ferai une colonne dans le temple de mon Dieu, et il n'en sortira plus'* [...] *C'est là précisément qui me fait peur*“²⁸¹ (vgl. Offb 3,12). Er fürchtete, für immer im Haus bleiben zu müssen.

Im Gespräch mit der Mutter betont er die Selbstsuche als Grund für den Weggang: „*Je cherchais...qui j'étais*.“²⁸² Als Motiv für die Rückkehr nennt er die finanzielle

271 Vgl. REP, 20.32.

272 REP, 21.

273 Vgl. REP, 46.

274 REP, 20.

275 Vgl. REP, 20.

276 Vgl. REP, 21.

277 REP, 21; so verstand es auch Paul Claudel, in: Claudel/Gide: *Correspondance*, 84: „*non, ce n'est pas la paresse qui ramène à Dieu. Il faut de terribles combats et une énergie toujours tendue pour revenir à la foi et pour s'y maintenir*.“

278 REP, 22.

279 REP, 25.

280 REP, 26.

281 REP, 27.

282 REP, 31.

Abhängigkeit, in die er geraten ist, die er aber dem älteren Bruder gegenüber bewusst nicht erwähnt.²⁸³ Sie ist eine Reminiszenz an den Hunger leidenden Schweinehirten bei Lukas. Die Frage der Mutter, warum er es dem älteren Bruder nicht erzählt, bleibt unbeantwortet. Möglicherweise möchte er dessen sklavisches Gesetzestreue vor der Negativfolie der körperlichen Sklavenschaft, die er in der Fremde erlebt hat, nicht positiv erscheinen lassen.

Gegenüber dem jüngeren Bruder gesteht der Rückkehrer ein, dass er den vorherigen Zwang, wegzugehen, nun, da er gelitten hat, doch als Schuld empfindet.²⁸⁴ Er erzählt wieder von seiner Sklavenschaft, die ihm die Freiheit raubte: „*La liberté que je cherchais, je l'ai perdue; captif, j'ai dû servir.*“²⁸⁵ Die Freiheit im Sinne einer Unabhängigkeit vom Haus wird zur Gefangenschaft, wenn die Grundbedürfnisse nicht mehr gedeckt sind. Die Existenz im Haus ist zwar auch eine dienende, jedoch für gute Herren.²⁸⁶ Hier wird ein biblisches Motiv aufgenommen, denn der lukanische verlorene Sohn möchte lieber bei seinem Vater Tagelöhner sein als Schweinehirt in der Ferne. Zugleich findet mit der Einführung des Themas Freiheit/Gefangenschaft eine neue Akzentsetzung gegenüber dem Prätext statt. Diese kann als „Transmotivation“²⁸⁷ bezeichnet werden, denn bei Lukas wird nicht erwähnt, dass die mangelnde Freiheit sowohl Motiv für die Rückkehr als auch für den Weggang ist. Im Falle der Motivation für den Auszug handelt es sich um eine „positive Transmotivation“²⁸⁸, weil eine nicht vorhandene Motivation hinzugefügt wird, im Falle des Auszugs eine negative, da die vorhandene Motivation abgewandelt wird.²⁸⁹ Außerdem taucht an dieser Stelle wiederum der Gedanke des Kompromisses auf, der bereits im Abschnitt über die Mutter erwähnt wurde.

Indem der Heimgekehrte den Auszug des jüngeren Bruders letztlich gut heißt, kehrt sich am Ende des Werkes der Blick der Leserin auf die vorherigen Seiten um. Dies entspricht dem Strukturmerkmal des Achtergewichts in der Parabel vom „Verlorenen Sohn“.

Der Gedanke des Stolzes durchzieht das Werk,²⁹⁰ meist als Vorwurf gegenüber dem Ausgewanderten oder als dessen Vorwurf sich selbst gegenüber. Im Gespräch mit dem

283 Vgl. REP, 32.

284 Vgl. REP, 41.

285 REP, 43.

286 Vgl. REP, 43.

287 Genette: *Palimpseste*, 373.

288 Genette: *Palimpseste*, 439.

289 Vgl. Genette: *Palimpseste*, 439.

290 Vgl. REP 19.24.26.28.32.33.42.43.44.

jüngeren Bruder wird dieser Stolz jedoch zu einer positiven Eigenschaft: „*Que n'as-tu gardé cet orgueil! Tu ne serais pas revenu.*“²⁹¹

Der verlorene Sohn gibt schließlich zu: „*j'ai failli*“²⁹² und hofft, dass sein Bruder zu Ende führt, was er nicht geschafft hat, die Gottsuche jenseits jeder institutionellen oder kollektiven Sicherheit. Die Suche soll durch die Leere und den Durst hindurch zu einer mystischen Vereinigung mit Gott führen, in der zugleich die Individualität des Menschen gewahrt bleibt.

3.6 Zusammenfassung: Gides Rezeption der Parabel vom „Verlorenen Sohn“

André Gides Aufnahme der Parabel vom „Verlorenen Sohn“ bleibt dem Prätext verbunden, indem Teile der Erzählstruktur und direkte Zitate aufgenommen werden. Mehrere Anspielungen auf biblische Texte werden dem ursprünglichen Kontext der Parabel gerecht. Gide bestätigt im metanarrativen Einstieg auch Jesus als ursprünglichen Erzähler.

Gegenüber der Parabel verändert er die Figurenkonstellation, die zwar immer noch den Gegensatz zweier Brüder enthält, aber um andere Figuren erweitert ist. Es konnte gezeigt werden, dass Gide die Parabel allegorisch deutet.

Indem Gide das Werk einen „*traité*“ nennt, legt er offen, dass dahinter ein didaktisches bzw. ein argumentatives Anliegen steht. Dieses könnte autobiografisch als Darlegung der Gründe gegen eine Konversion zum Katholizismus gedeutet werden,²⁹³ die dazu führen müsste, die jüngere Generation zum Auszug aus der Kirche zu bewegen.

Die Motive von Rückkehr und Auszug spielen beide eine wichtige Rolle, indem Erstere einen neuen Aufbruch seitens des jüngeren Bruders begründet.²⁹⁴ Der Text ist insofern argumentativ, als er verschiedene Motive für Rückkehr und Aufbruch gegenüberstellt. Er kommt aber zu dem Schluss, dass die Rückkehr eine Niederlage ist.

291 REP, 44.

292 REP, 45.

293 Vgl. Roggenkamp-Kaufmann: *Gide*, 289.

294 Vgl. Höhler: *Niemandes Sohn*, 262.

4. Rainer Maria Rilke und die Parabel vom „Verlorenen Sohn“

Dieser Abschnitt ist der Rezeption der Parabel vom „Verlorenen Sohn“ im Werk Rainer Maria Rilkes gewidmet. Es soll festgestellt werden, wie die Parabel bei Rilke durch die Verlagerung in andere Gattungen transformiert wird und welche zusätzlichen Verstehensbedingungen sich für den Bibeltext und für die Werke Rilkes ergeben, indem diese aufeinander bezogen werden.

Um den Grad und die Art der intertextuellen Auseinandersetzung zu bestimmen, werden zunächst die Voraussetzungen beschrieben, unter denen Rilke der biblische Text begegnete, da diese bereits ein Netz intertextueller Verweise erkennen lassen.

Dies soll in drei Schritten erfolgen: In einem ersten Punkt wird dargestellt, inwiefern Rilke selbst als Leser der Bibel beschrieben werden kann. Danach soll analysiert werden, wie das Thema des verlorenen Sohnes dem Dichter über den Weg der bildenden Kunst zugänglich wurde. Ein dritter Punkt wird die Auseinandersetzung mit André Gides „Le Retour de l'Enfant Prodigue“ behandeln.

Nach diesen einleitenden Abschnitten wird schließlich auf die einschlägigen Texte selbst eingegangen: Die beiden Gedichte „Auszug des verlorenen Sohnes“ und „Der verlorene Sohn. Skizze zu einem zweiten Stück des Kreises“ aus den *Neuen Gedichten* sowie das Schlusskapitel in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.²⁹⁵

4.1 Rilke und die Bibel

In einem Brief an Ilse Erdmann vom 11. 9. 1915 schreibt Rilke, dass ihm „Russland, Frankreich, Italien und Spanien, die Wüste und die Bibel das Herz ausgebildet“²⁹⁶ haben und konstatiert so die große Bedeutung, welche die Bibel für ihn hatte. Dies wird auch in einem weiteren Beleg deutlich: „Von allen meinen Büchern sind mir nur wenige unentbehrlich, und zwei sind sogar immer unter meinen Dingen, wo ich auch bin. Sie sind auch hier um mich: die Bibel, und die Bücher des großen dänischen Dichters Jens Peter Jacobsen.“²⁹⁷

Rilke besaß eine Lutherbibel aus dem Jahr 1770, in der einige Anmerkungen und

295 Im Folgenden werden alle Werke Rilkes nach Rilke: *Werke*, 4 Bd.e, hrsg. von Engel u.a. zitiert.

296 Rilke, zit. nach Gellner: *Antichristlichkeit*, 79.

297 Rilke: Briefe an einen jungen Dichter, in: *Werke IV*, 514–548, hier: 516.

Anstreichungen darauf hinweisen, dass ihm vor allem an den Psalmen gelegen war,²⁹⁸ wie auch folgender Brief zeigt: „Ich habe die Nacht einsam hingebracht [...] und habe schließlich [...] die Psalmen gelesen, eines der wenigen Bücher, in dem man sich restlos unterbringt, mag man noch so zerstreut und ungeordnet und angefochten sein.“²⁹⁹

Dieser Akzentuierung der Psalmen entspricht die Vorliebe Rilkes für das Alte Testament. Viele Motive aus diesem nimmt er positiv auf, wie etwa „Josuas Landtag“ und „Jeremia“ in den *Neuen Gedichten*.³⁰⁰

Neutestamentliche Motive hingegen behandelt er kontrafaktisch, wie etwa „Ölbaum-Garten“, „Kreuzigung“ und „Der Auferstandene“ in den *Neuen Gedichten*, die *Christus-Visionen* oder *Der Brief des jungen Arbeiters* belegen.³⁰¹

Der negative Bezug auf das Neue Testament hängt mit Rilkes Auffassung zusammen, dass das Gottesverhältnis eine direkte Angelegenheit zwischen Gott und Individuum ist. Er lehnt die Vorstellung ab, dass Jesus Christus Mittler³⁰² und Gottessohn ist:

Da wäre ja sonst das Alte Testament noch besser dran, das voller Zeigefinger ist auf³⁰³ Gott zu, wo man es aufschlägt, und immer fällt einer dort, wenn er schwer wird, so grade hinein in Gottes Mitte [...]. Christus hat sicher dasselbe gewollt. Zeigen. Aber die Menschen hier sind wie die Hunde gewesen, die keinen Zeigefinger verstehen und meinen, sie sollten nach der Hand schnappen.³⁰⁴

Diese Stelle verweist darauf, dass Jesus nach Rilkes Meinung als Gottessohn missverstanden wurde. Er wollte, wie die Schriften des Alten Testaments, direkt auf Gott verweisen. Die Menschen verwechselten aber Zeichen und Bezeichnetes und machten ihn so zum Gottessohn. An anderer Stelle wird ein ähnlicher Kritikpunkt geäußert: „Ich will mich nicht schlecht machen lassen um Christi willen, sondern gut sein für Gott [...]. Ich könnte mit Gott reden, ich brauche niemanden, der mir Briefe an ihn aufsetzen hilft.“³⁰⁵

Der Vorzug des Alten Testaments besteht für Rilke in der Individualität und

298 Vgl. Gellner: *Antichristlichkeit*, 77.

299 Rilke: *Briefe an seinen Verleger*, 289.

300 Vgl. Gellner: *Antichristlichkeit*, 83.

301 Vgl. Gellner: *Antichristlichkeit*, 84; vgl. Fülleborn: *Rilkes Gebrauch der Bibel*, 31; hier sind die biblischen Motive in den Werken Rilkes genauer ausgeführt.

302 Vgl. Windfuhr: *Religiöse Produktivität*, 145; vgl. Merz: *Gottesidee*, 266.

303 Rilke: *Brief des jungen Arbeiters*, *Werke IV*, 735–747, hier: 736.

304 Rilke: *Brief des jungen Arbeiters*, *Werke IV*, 737.

305 Rilke: *Brief des jungen Arbeiters*, *Werke IV*, 746.

Unmittelbarkeit des Gottesbezugs sowie in der Vorstellung Gottes als eines Werdenden.³⁰⁶ „Es ist mir eine [...] doch ganz unbeschreibliche Art und Leidenschaft, Gott zu erleben, die unbedingt dem Alten Testament näher steht, als der Messiade [...].“³⁰⁷

Ein weiterer Kritikpunkt Rilkes gegenüber dem Christentum ist die negative Bewertung des Irdischen und somit auch die Abwertung der erotischen Liebe³⁰⁸: „[...] hier sind wohl die schlimmsten Wirkungen jener Herabsetzungen zu suchen, die das Christentum dem Irdischen meinte bereiten zu müssen.“³⁰⁹

4.2 Rilke und die bildende Kunst

Das Thema vom verlorenen Sohn begegnete Rilke auch in Werken der bildenden Kunst. Diese war eine wichtige Inspirationsquelle für den Autor. Er selbst studierte Kunst in Prag, München und Berlin.³¹⁰ Wichtig war für ihn zeitlebens die Sichtbarkeit der Dinge³¹¹, die beinhaltet, dass auch Transzendentes greifbar wird.³¹² Was er sucht, ist ein Sehen, das nicht wiedererkennend die Dinge bestimmten Kategorien zuordnet wie die Sprache, sondern die Tiefenschicht derselben erfasst und verinnerlicht.³¹³ Daher geht mit seiner Betonung des Sehens Sprachskepsis³¹⁴ einher:

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus.

[...]

Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.
Die Dinge singen hör ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.

306 Vgl. Windfuhr: *Religiöse Produktivität*, 138; vgl. Brunkhorst: *Bibel*, 39; vgl. Gellner: *Antichristlichkeit*, 99.

307 Brief an Pfarrer Rudolf Zimmermann vom 10.3.1922, zit. nach: Fülleborn: *Rilkes Gebrauch der Bibel*, 19.

308 Vgl. Brunkhorst: *Bibel*, 38; vgl. Merz: *Gottesidee*, 266.

309 Rilke: Brief des jungen Arbeiters, *Werke IV*, 744.

310 Vgl. Büssgen: *Bildende Kunst*, 130.

311 Vgl. Büssgen: *Bildende Kunst*, 131.

312 Vgl. Rilke: Auguste Rodin, *Werke IV*, 401–494, hier: 408.

313 Vgl. Lauterbach: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 323.

314 Vgl. Büssgen: *Bildende Kunst*, 136.

Ihr bringt mir alle die Dinge um.³¹⁵

4.2.1 Auguste Rodin

Ein Vorbild darin, dem Wesen der Dinge Sichtbarkeit zu geben,³¹⁶ ihnen „des Dingseins leise Erlösung“³¹⁷ zu schenken, war Auguste Rodin für Rilke. Ein erstes Zusammentreffen fand am 1. 9. 1902 statt. Noch im selben Jahr verfasste Rilke den Text *Auguste Rodin*.³¹⁸ Seine Frau Clara war Schülerin Rodins.³¹⁹ Rilke selbst lebte eine zeitlang als Sekretär in dessen Haus.³²⁰ Die Freundschaft blieb bis zum Zerwürfnis im Jahr 1912 bestehen.³²¹

In *Auguste Rodin* erwähnt Rilke auch Rodins Darstellung des verlorenen Sohnes:

So ist jener schmale Jüngling, der kniet und seine Arme empor wirft und zurück in einer Geste der Anrufung ohne Grenzen. Rodin hat diese Figur *Der verlorene Sohn* genannt, aber sie hat, man weiß nicht woher, auf einmal den Namen *Prière*. Und sie wächst auch über diesen hinaus. Das ist nicht ein Sohn, der vor dem Vater kniet. Diese Gebärde macht einen Gott notwendig, und in dem, der sie tut, sind alle, die ihn brauchen. Diesem Stein gehören alle Weiten; er ist allein auf der Welt.³²²

Dieses Zitat von 1902 belegt, dass Rilke Rodins Plastik kannte, bevor er sich selbst dem Thema widmete.³²³ Ihre Bedeutung für sein Werk wird vor allem in folgendem Zitat aus den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* deutlich,³²⁴ in dem die Gebärde des verlorenen Sohnes hervorgehoben wird:

[...] seine Gebärde, die unerhörte Gebärde, die man nie vorher gesehen hatte; die Gebärde des Flehens, mit der er sich an ihre Füße warf, sie beschwörend, dass sie ihn nicht liebten [...]. Es muss für ihn unbeschreiblich befreiend gewesen sein, dass ihn alle missverstanden, trotz der verzweifelten Eindeutigkeit seiner Haltung.³²⁵

315 Rilke: Mir zur Feier, *Werke I*, 63–111, hier: 106.

316 Vgl. Naumann: *Malte-Studien*, 29.

317 Rilke: Auguste Rodin, *Werke IV*, 424.

318 Vgl. Büssgen: *Bildende Kunst*, 139.

319 Vgl. Martens: *Rilke*, 48.

320 Vgl. Martens: *Rilke*, 68.

321 Vgl. Büssgen: *Bildende Kunst*, 139.

322 Rilke: Auguste Rodin, *Werke IV*, 444.

323 Vgl. Borchardt: *Problem*, 25.

324 Vgl. Schmeling: *Verlorene Söhne*, 129.

325 Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, *Werke III*, 453–660 (= MLB), hier: 635.

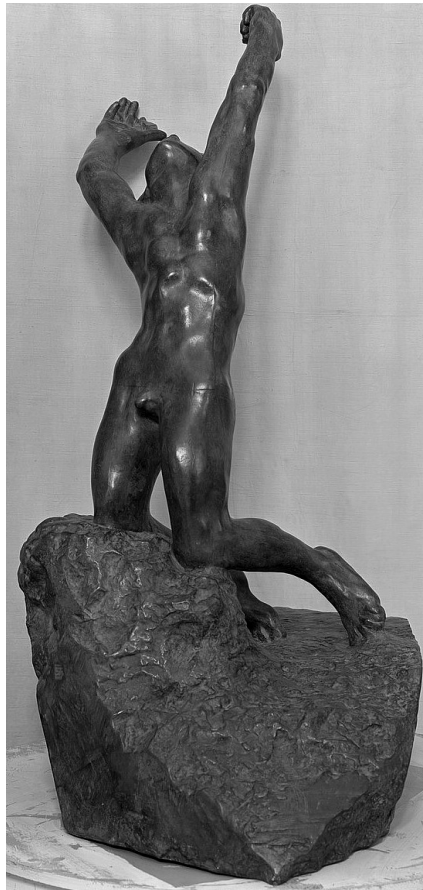


Abbildung 1: Auguste Rodin: Der verlorene Sohn

Er bittet darum, nicht geliebt zu werden. Diese Geste wird, möglicherweise auf Grundlage des biblischen Vorbildes, missverstanden und als Unterwerfung gedeutet. Der verlorene Sohn Rilkes hat also im Gegensatz zu dem Rodins ein Gegenüber.³²⁶ Zu diesem wird jedoch keine Beziehung aufgebaut. Die Kommunikation scheitert. Deshalb wendet sich der verlorene Sohn an Gott: „Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, dass nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht.“³²⁷ In diesem Sinne ist auch der verlorene Sohn Rilkes ohne Gegenüber. Seine Geste ist für Rilke wie die der Plastik Rodins „ohne Grenzen“ und „allein auf der Welt“³²⁸, was bedeutet, dass sie durch kein Gegenüber begrenzt wird. Geliebt zu werden bedeutet für Rilke Begrenzung, da die Liebe anderer einschränkt, festlegt und zur Passivität verdammt.

³²⁶ Vgl. Höhler: *Niemandes Sohn*, 41.

³²⁷ MLB, 635.

³²⁸ Rilke: Auguste Rodin, *Werke IV*, 444.

4.2.2 Der Marburger Bildteppich

Im Universitäts-Museum des Marburger Landgrafenschlosses befindet sich ein Bildteppich aus dem 14. Jahrhundert. Er erzählt die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ in acht Einzelbildern nach. Der Teppich selbst soll hier nicht näher untersucht werden.³²⁹ Zu beachten ist jedoch, dass Rilke den Teppich im Jahr 1906, in dem er auch das Gedicht „Der Auszug des Verlorenen Sohnes“ schrieb, gesehen hat. Dies bezeugt ein Brief an Karl von Heydt vom 11. 9. 1906: „Wir waren gestern im alten Marburg [...], für mich war es interessant, den schönen Wandteppich aus dem XIV Jahrhundert wieder zu sehen (im Dom), der die Geschichte des verlorenen Sohnes mit so überzeugten Ausdrücken erzählt.“³³⁰

Die Tatsache, dass Rilke in einem Brief von diesem Erlebnis berichtet, sowie der Ausdruck „wieder sehen“ sprechen für den Eindruck, den dieser Teppich, möglicherweise bereits bei seinem ersten Marburg-Aufenthalt im Jahr 1905,³³¹ bei Rilke hinterließ.



Abbildung 2: Ausschnitt aus dem Marburger Bildteppich: „Der Ausritt“

³²⁹ Für nähere Informationen vgl. Lemberg: *Marburger Bildteppich*.

³³⁰ Rilke: *Briefe an Karl und Elisabeth von Heydt*, 92.

³³¹ Vgl. Rilke: *Werke I*, 927.

4.3 Rilke und André Gides „Le Retour de l'Enfant Prodigue“

Möglicherweise ist die Bearbeitung der Parabel vom „Verlorenen Sohn“ bei Rilke von dessen Auseinandersetzung mit Gides „Le Retour de l'Enfant Prodigue“ geprägt. Dieser Annahme soll im Folgenden nachgegangen werden.

Zum ersten Mal kam Rilke mit Gides Text in Berührung, als er diesen in der Übersetzung von Kurt Singer im Jahr 1907 in der „Neuen Rundschau“ las.³³² Der Text kann daher nicht für die 1906 entstandenen³³³ Gedichte „Der Auszug des verlorenen Sohnes“ und „Vom verlorenen Sohn. Skizze zu einem zweiten Stück des Kreises“, wohl aber für die *Aufzeichnungen*, die zwischen 1904 und 1909 entstanden,³³⁴ ausschlaggebend sein.

Intensiv setzte sich Rilke erst mit dem Werk Gides auseinander, als die *Aufzeichnungen* bereits beendet waren: Er übersetzte „Le Retour de l'Enfant Prodigue“ zwischen 1913 und 1914.³³⁵ Gide wiederum übersetzte Teile der *Aufzeichnungen*. Die Fragmente wurden 1911 in der *Nouvelle Revue Française* abgedruckt.³³⁶ Zwischen 1910 und 1926 begegneten sich die beiden Künstler immer wieder,³³⁷ was in einem Briefwechsel Niederschlag gefunden hat.³³⁸

In der Sekundärliteratur wird angenommen, dass Gides Werk Rilkes Arbeit in keiner Weise beeinflusste³³⁹, oder die Frage nach dem Einfluss wird offen gelassen³⁴⁰ bzw. für möglich gehalten.³⁴¹ Einzig Helmut Naumann erkennt, dass sich die intensive Auseinandersetzung Rilkes mit Gide in den *Aufzeichnungen* niederschlägt.³⁴²

Die Übersetzungen fallen für unsere Fragestellung nicht ins Gewicht, da sie erst nach den zu behandelnden Texten entstanden.³⁴³ Sie weisen jedoch auf eine intensive Auseinandersetzung der beiden Autoren mit den Texten des jeweils anderen hin.

Was die *Aufzeichnungen* und „Le Retour de l'Enfant Prodigue“ verbindet, ist die

332 Vgl. Rilke: *Briefe an seinen Verleger*, 66f; vgl. Schmeling: *Verlorene Söhne*, 124; vgl. Brettschneider: *Parabel*, 52.

333 Vgl. Stahl: *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*, 206.207.

334 Vgl. Brettschneider: *Parabel*, 47.

335 Vgl. Borchardt: *Problem*, 30; vgl. Schmeling: *Verlorene Söhne*, 125.

336 Vgl. Schmeling: *Verlorene Söhne*, 124.

337 Vgl. Schmeling: *Verlorene Söhne*, 124.

338 Vgl. Rilke: *Briefwechsel. 1906–1926*.

339 Vgl. Borchardt: *Problem*, 33; vgl. Hamburger: *Geschichte*, 130.

340 Vgl. Brettschneider: *Parabel*, 53.

341 Vgl. Tschugall: *Gleichnis-Variationen*, 536.

342 Vgl. Naumann: *Malte-Studien*, 13.

343 Vgl. Schmeling: *Verlorene Söhne*, 138.

Erweiterung der Figurenkonstellation gegenüber der biblischen Vorlage: Beide ergänzen die Familie und Hunde, beide sehen nicht den Vater, sondern den Sohn als Handlungssouverän.

Auf der Ebene der Erzähltechnik ist der metanarrative Einstieg beiden Werken gemeinsam.³⁴⁴ Rilke distanziert sich jedoch von Jesus als dem ursprünglichen Erzähler, Gide nicht.

Auf der Sinnebene teilen beide Autoren die positive Bewertung des Auszugs und dessen Verbindung mit der Suche nach Gott.

Beide rücken den Sohn anstelle des Vaters in den Mittelpunkt. Sie beschreiben die Geste des jüngeren Sohnes, Gide als echte Unterwerfung, Rilke als missverstandene. Beide erwähnen die aufhebende Geste des Vaters bzw. der Familie: „*Le père le relève et le presse*“³⁴⁵; „Erschrocken und schwankend hoben sie ihn zu sich herauf.“³⁴⁶ Das Haus ist bei Gide und Rilke einengend.³⁴⁷

Auffällig ist, dass beide Autoren einander zwei Arten von Liebe gegenüberstellen: Gide eine verzehrende und eine erfüllende („*elle brillait mais sans consumer*“³⁴⁸), Rilke eine einengende und eine durchscheinende („Langsam hat er gelernt, den geliebten Gegenstand mit den Strahlen seines Gefühls zu durchscheinen, statt ihn zu verzehren.“³⁴⁹).

Insgesamt überwiegen jedoch die Unterschiede, denn die eben beschriebenen Gemeinsamkeiten sind inhaltlich unterschiedlich ausgefüllt.

Hinzu kommt, dass Gides Text näher an der biblischen Vorlage orientiert ist und dass Rilke in der Ich-Form erzählt, Gide hingegen dialogisch. Ein gewisser Einfluss ist jedoch nicht zu leugnen.

Nachdem die Voraussetzungen für Rilkes Auseinandersetzung mit dem Stoff des verlorenen Sohnes in Bibellektüre, bildender Kunst und in der Auseinandersetzung mit André Gide analysiert wurden, soll im Folgenden näher auf das Gedicht „Der Auszug des Verlorenen Sohnes“ eingegangen werden.

344 Vgl. MLB, 629; vgl. REP, 12; vgl. Schmeling: *Verlorene Söhne*, 128.

345 REP, 15.

346 MLB, 635.

347 Vgl. REP, 18; vgl. MLB, 630.

348 REP, 20.

349 MLB, 631.

4.4 „Der Auszug des Verlorenen Sohnes“

Das Gedicht „Der Auszug des Verlorenen Sohnes“ zeichnet sich durch eine besonders starke Transformation der biblischen Parabel aus. Es enthält keine erzählenden Abschnitte, vielmehr wird die Innensicht des von zu Hause ausziehenden Sohnes dargestellt. Das Gedicht stellt eine Form von „Versifikation“³⁵⁰ eines Prätextes dar.

Es setzt an einer Leerstelle der Parabel ein und versucht im Sinne einer „positiven Transmotivation“³⁵¹, den Motiven für den Weggang des Sohnes auf den Grund zu gehen. Was in der Parabel mit den Worten: „Und nicht lange danach sammelte der jüngere Sohn alles zusammen und zog in ein fernes Land [...]“ (Lk 15,13) abgehandelt wird, entwirft Rilke hier als einen inneren Monolog. Das Gedicht stellt daher eine „Erweiterung“³⁵² dieses Verses aus der Parabel dar:

Nun fortzugehn von alledem Verwornen,
das unser ist und uns doch nicht gehört,
das, wie das Wasser in den alten Bornen,
uns zitternd spiegelt und das Bild zerstört;
von allem diesen, das sich wie mit Dornen
noch einmal an uns anhängt-fortzugehn
und Das und Den,
die man schon nicht mehr sah
(so täglich waren sie und so gewöhnlich),
auf einmal anzuschauen: sanft, versöhnlich
und wie an einem Anfang und von nah;
und ahnend einzusehn, wie unpersönlich,
wie über alle hin das Leid geschah,
von dem die Kindheit voll war bis zum Rand-:
Und dann doch fortzugehn, Hand aus Hand,
als ob man ein Geheiltes neu zerrisse,
und fortzugehn: wohin? Ins Ungewisse,
weit in ein unverwandtes warmes Land,
das hinter allem Handeln wie Kulisse
gleichgültig sein wird: Garten oder Wand;
und fortzugehen: warum? Aus Drang, aus Artung,
aus Ungeduld, aus dunkler Erwartung,

350 Genette: *Palimpseste*, 295.

351 Genette: *Palimpseste*, 439.

352 Genette: *Palimpseste*, 314.

aus Unverständlichkeit und Unverstand:
Dies alles auf sich nehmen und vergebens
Vielleicht Gehaltne fallen lassen, um
allein zu sterben, wissend nicht warum-

Ist das der Eingang eines neuen Lebens?³⁵³

Obwohl das Gedicht ganz aus der Sicht des Sohnes geschrieben ist, spricht dieser nie in der ersten Person Singular. Er verwendet die erste Person Plural: „unser“ (V 2), „uns“ (V 2.4.6) oder er spricht von „man“ (V 8.16). Diese unpersönliche Art der Rede wird durch Infinitive verstärkt: „fortzugehn“ (V 1.6.15.21), „anzuschauen“ (V 10), „einzusehn“ (V 12), „auf sich nehmen“ (V 24), „fallen lassen“ (V 25), „zu sterben“ (V 26).

Der Handlungssouverän der Parabel, der Vater, wird nicht erwähnt. Das Gegenüber, das verlassen wird, bleibt so unpersönlich wie der Sprecher: „von alledem Verwornen“ (V 1), „von allem“ (V 4), „Das und Den“ (V 7), „sie“ (V 9), „alle“ (V 13). So war auch das vergangene Leid „unpersönlich“ (V 12).

Durch die wenig definitiven Aussagen über den Sprecher und sein Gegenüber hat das Gedicht eine Parallele zum gleichnishaften Stil der Bibel, da nicht nur dieser individuelle Sohn gemeint ist, sondern jede Leserin sich angesprochen fühlen kann. Trotz des subjektiven Charakters dieses inneren Monologes besteht also eine gewisse Allgemeingültigkeit.

Wie schon der Titel andeutet, ist das zentrale Thema des Gedichts der Auszug. Der mit dem Titel geschlossene „Transpositionsvertrag“³⁵⁴ mit der Leserin wird eingehalten.

Dies wird besonders durch die herausragende Stellung des Wortes „fortzugehn“ (V 1.6.15.21) deutlich. Es leitet das Gedicht ein, das dann in einem Kreuzreim fortgesetzt wird, bis in V 6 nach einem Gedankenstrich „fortzugehn“ dieses Schema unterbricht. Die dritte Erwähnung des Wortes in V 15 folgt auf einen Abschnitt, in dem von der Versöhnung die Rede ist (V 7–14). Es steht wiederum nach einem Gedankenstrich und stellt einen Bruch dar: „Und dann doch fortzugehen“ (V 15), also trotz der Möglichkeit zur Versöhnung. Es ist der Beginn eines neuen Abschnitts im Gedicht, der allerdings mit dem vorherigen durch das Reimschema verbunden bleibt („Rand“-“Hand“, V 14.15).

Nun wird zweimal „und fortzugehn“ (V 17.21) wiederholt, jeweils von einer Frage

353 Rilke: Der Auszug des Verlorenen Sohnes, *Werke I*, 458f.

354 Genette: *Palimpseste*, 418.

gefolgt. Die Frage nach dem „Wohin?“ (V 17) wird ähnlich beantwortet wie in der Bibel: „Ins Ungewisse,/ weit in ein unverwandtes, warmes Land“ (V 17f; vgl. Lk 15,13: „und zog in ein fernes Land“). Welches Land es jedoch genau ist, spielt keine Rolle. Zentral ist die Tatsache des Auszugs selbst (vgl. V 19f). Auch in der biblischen Vorlage bleibt das Land unbestimmt.

Die Frage nach dem „Warum?“ (V 21) wird hingegen in der Bibel nicht gestellt. Hier liegt also wieder eine oben bereits erwähnte „positive Transmotivation“³⁵⁵ vor. Sie wird mit einer Reihe von Nomen, die durch keine Verben oder Adjektive näher beschrieben werden, beantwortet (vgl. V 21–23). Die Auswahl der Nomen weist darauf hin, dass der Auszug nicht eindeutig positiv verstanden wird, was vor allem an der Dominanz der Vorsilbe „Un-“ gezeigt werden kann: „Ungeduld“ (V 22), „Unverständlichkeit“, „Unverstand“ (V 23). „Drang“ und „Artung“ (V 21) als Motive für den Auszug werden durch die häufige Wiederholung des Wortes „fortzugehn“, die dieses Drängen sprachlich umsetzt, bestätigt. Die negative Konnotation des Auszugs wird durch Formulierungen wie „als ob man ein Geheiltes neu zerrisse“ (V 16), „ins Ungewisse“ (V 17), „aus dunkler Erwartung“ (V 22), „dies alles auf sich nehmen“, „vergebens“ (V 24), „vielleicht Gehaltnes fallen lassen“ (V 25) und „allein zu sterben“ (V 26) verstärkt. Besonders der Vers „allein zu sterben, wissend nicht warum–“ (V 26) scheint die vorherige Antwort auf die Frage „warum?“ (V 21) aufzuheben.

Durch einen Absatz vom Rest des Gedichtes abgehoben, durch das Reimschema aber mit dem vorherigen Abschnitt verbunden („vergebens“–„Lebens“, V 24.27), ist der letzte Vers: „Ist das der Eingang eines neuen Lebens?“ (V 27). Das Fragezeichen und die Wendung „vergebens/vielleicht“ (V 24.25) weisen darauf hin, dass die Sinnhaftigkeit des Auszugs nicht feststeht, dass der Sprecher an seinem Vorhaben zweifelt und die Antwort auf diese Frage erst folgt. Auffällig ist die Antithese zwischen „sterben“ (V 26) und „Leben“ (V 27) sowie zwischen dem „Auszug“ des Titels und dem „Eingang“ (V 27) des Schlussverses. Hier könnte angedeutet sein, dass erst aus einem Bruch, wie dem Zerreißen oder dem Tod, Neues entstehen kann.

Sowenig wie der Auszug eindeutig positiv besetzt ist, ist das Bleiben positiv, denn alles, was den Sohn festhalten will, ist negativ konnotiert, wie etwa „das Wasser in den alten Bornen“ (V 3), das „das Bild zerstört“ (V 4) und die „Dornen“ (V 5). Das Motiv des

355 Genette: *Palimpseste*, 439.

Festhaltens ist ein neuer Aspekt gegenüber der biblischen Parabel, wo niemand versucht, den Sohn zurückzuhalten.

Im Kontext des biblischen Prätextes gedeutet, steht der Misserfolg des Auszugs schon fest. In Verbindung mit den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* gesehen, ist er jedoch notwendig, da nur die Einsamkeit und die Unabhängigkeit von der Liebe anderer wahres künstlerisches Dasein ermöglicht. Doch dies wird im Abschnitt über die *Aufzeichnungen* noch näher zu erläutern sein. Betrachtet man sowohl die biblische Parabel als auch die *Aufzeichnungen* und Gides Abwandlung der lukanischen Vorlage als Kontext, so ist im Rezeptionsvorgang das Motiv der Rückkehr mit dem Auszug mitgedacht, auch wenn es in den verschiedenen Prätexten auf unterschiedliche Art gedeutet wird. Das Gedicht selbst jedoch suggeriert, dass der verlorene Sohn möglicherweise bis zu seinem Tod in Einsamkeit leben wird (vgl. V 26).

Kommen wir nun zum Gedicht „Vom Verlorenen Sohn. Skizze zu einem zweiten Stück des Kreises“. Bereits der Untertitel deutet an, dass es als Fortsetzung zum „Auszug des Verlorenen Sohnes“ gedacht war.³⁵⁶ Es muss daher im Kontext desselben gedeutet werden.

4.5 „Vom Verlorenen Sohn. Skizze zu einem zweiten Stück des Kreises.“³⁵⁷

Als „zweites Stück des Kreises“ müsste dieses Gedicht den Kreis der Geschichte vom verlorenen Sohn eigentlich schließen, d. h. seine Rückkehr beschreiben. Es geht aber um einen erneuten Aufbruch. M. E. ist es der Aufbruch von dem Ort, an den der erste Auszug den verlorenen Sohn führte. Das Bild des Kreises träfe so auch zu, nicht im Sinne eines Kreises, der sich schließt, sondern eines Verhaltens, das sich im Kreis bewegt, also ständig unterwegs ist. Denn in Gedanken an „tausend Leben“ (V51) bzw. an die „Leben unter unserm Leben“ (V37) kann das lyrische Ich nicht an einem Ort bleiben, sich nicht binden: „Ich muss allein sein“ (V47.49) wird zweimal ausgesprochen. Die kreisende Suche passt auch zu dem Bild des „Labyrinths“ (V59) oder zu folgendem Ausschnitt aus dem *Stunden-Buch*: „Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,/ und ich kreise jahrtausendelang [...]“.³⁵⁸

Die These, dass es sich hier um einen Aufbruch vom Zielort des Auszugs handelt, kann

356 Vgl. Rilke: *Werke I*, 862.

357 Der Text findet sich aufgrund seiner Länge im Anhang.

358 Rilke: *Das Stunden-Buch*, *Werke I*, 153–252, hier: 157.

außerdem durch die intertextuelle Anspielung auf 1Sam 16,14–23 gestützt werden. Dieser Text berichtet, wie David seinen Vater verlässt, weil er als Saitenspieler und Waffenträger an den Hof des Königs Saul gerufen wird. „Ich habe, König, oft vor Dir gespielt“ (V 1) kann im Zusammenhang mit „Sooft nun der böse Geist von Gott über Saul kam, nahm David die Harfe und spielte darauf mit seiner Hand“ (1Sam 16,23), gelesen werden. „Doch nichts war besser als wenn wir uns beide/ beim Jagen fanden“ (V 2.3) könnte auf Davids Rolle als „Waffenträger“ (1Sam 16,21) anspielen.

„Wie Du mich einstmals nahmst“ (V 7) und „Du hast mich, Herr [...] / erwählt zu dir.“ (V 19.20) weisen auf „Und Saul gewann ihn sehr lieb“ (1Sam 16,21) und „Lass David mir dienen, denn er hat Gnade gefunden vor meinen Augen“ (1Sam 16,22), hin.

Möglicherweise ist also der verlorene Sohn hier David, der zunächst seinen Vater Isai verlässt, um an den königlichen Hof Sauls zu gehen, dann aber auch Saul verlässt.

Die Erwählung des verlorenen Sohnes bewirkt, wie in der Parabel, Eifersucht (vgl. V 18).

Das Gedicht thematisiert, wie das Vorhergehende, das Weggehen: „Jetzt aber lass mich“ (V 6), „fortzugeben“ (V 7), „Dich verlieren“ (V 27). Im Unterschied zur biblischen Parabel sucht der Sohn nicht nach, sondern vor seinem Weggang um Vergebung an: „Vergieb mir, königlicher Herr, in Gnaden“ (V 48). Dieser Bitte korrespondiert antithetisch der Satz „Da steigt Dein Zorn“ (V 9). Der Zorn des Vaters wird in der Parabel vom „Verlorenen Sohn“ nicht erwähnt.

Ingesamt ist auch dieses Gedicht weit vom biblischen Prätext entfernt. Im Unterschied zum „Auszug des Verlorenen Sohnes“ spricht ein lyrisches Ich (vgl. V 1.5.6.7.9...). Es benennt den König mit „Du“ als direktes Gegenüber (vgl. V 1.5.8...). Die Reaktionen des Angesprochenen werden jeweils durch die Rede des lyrischen Ichs wiedergegeben. Es liegt hier also wieder ein Monolog vor, der dialogische Elemente, wie „Du fragst an wen?“ (V 8) und „Da steigt dein Zorn. Er Zürnter: hör mir zu“ (V 9), „Du willst den Grund?“ (V 29), enthält.

Die Fragen aus dem „Auszug“ („wohin?“ und „warum?“) werden hier durch „an wen?“ und die Frage nach dem Grund ersetzt. Die Antwort auf die erste Frage: „An alles. An mein Leben.“ (V 8) weist auf das Verständnis von Liebe als Einengung, wie es in den *Aufzeichnungen* entwickelt wird, voraus, da der Sprecher im Umkreis des Königs seinem Leben, ja sogar allem, entzogen zu sein scheint.

Die zweite Frage mit der Antwort: „O frage, Herr, die Meere nach dem ihren“ (V 30), beinhaltet ein Wortspiel. „Grund“ wird mit „Ursache“ und „Meeresgrund“ verbunden. Das Anliegen des lyrischen Ichs ist es also nicht nur, allein zu sein (vgl. V 47.49), sondern auch, den Dingen auf den Grund zu gehen, das Oberflächliche zu durchbrechen (vgl. V 40). Dem oberflächlich sichtbaren Königreich wird das nur schemenhaft sichtbare unter dem Meer entgegengesetzt. Dass auch das Leben unter dem Meer als Königreich gilt, wird durch die Überschneidung der Wortfelder „Königreich“ und „Meer“ deutlich, die besonders im Wort „Berillen“ (V 23) zusammentreffen. Berillen sind „Edelsteine von meergrüner Farbe“³⁵⁹, die unter anderem die Stadtmauer des himmlischen Jerusalem schmücken (vgl. Apk 21,20) und als solche eine utopische Konnotation haben.

Das Zusammentreffen der beiden Wortfelder wird auch im zweiten Absatz deutlich, wo das Tote, das aus dem Meer aufsteigt, als „Durchlohtes“ (V 41), „Verschwenderisches, Königliches, Rotes“ (V 42) beschrieben wird.

Eine Parallele zum Text der Parabel besteht in der bildreichen Sprache, die ebensowenig wie die biblische Vorlage eins zu eins in wörtliche übertragen werden kann, wobei die Wortfelder des Gedichts einen utopischeren und irrealeren Beigeschmack haben als die Alltagssprache der Bibel.

Das Aufsteigen eines Gesichts (vgl. V 45) aus dem Meer („Mir stieg eins auf“, V 44) lässt an die *mémoire involontaire* in Marcel Prousts *À la Recherche du Temps Perdu* denken: „*Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu [...] tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.*“³⁶¹ Hier kann allerdings kein direkter Einfluss vorliegen, da Proust erst zwei Jahre nach der Entstehung dieses Gedichts an seinem Werk zu schreiben begann.³⁶²

Das Aufsteigen, das einem Offenbarungserlebnis gleicht, erinnert außerdem an C. G. Jungs Archetypen, die aus dem kollektiven Unbewussten aufsteigen können:

Jeder schöpferische Mensch weiß, dass Unwillkürlichkeit die wesentliche Eigenschaft des schöpferischen Gedankens ist. Weil das Unbewusste nicht nur reaktive Spiegelung, sondern

359 Aland: *Wörterbuch*, 280.

360 Proust: *Recherche*, 46.

361 Proust: *Recherche*, 47.

362 Eine Verbindung zwischen Rilkes Werk und der *mémoire involontaire* wird auch bei Perlwitz: *Philosophie*, 163 hergestellt.

selbständige, produktive Tätigkeit ist, so ist ihr Erfahrungsgebiet eine eigene Welt.³⁶³

Die religiösen Symbole [...] stammen nicht aus dem Kopf, sondern [...] aus einer psychischen Tiefenschicht, die dem Bewusstsein, das immer nur Oberfläche ist, wenig ähnelt. Darum haben die religiösen Symbole auch ausgesprochenen 'Offenbarungscharakter'.³⁶⁴

Den Bezug zum Unbewussten hebt auch Ulrich Fülleborn in seinem Kommentar zum Gedicht hervor: „Der Sohn [...] sucht die Begegnung mit den unbewussten Tiefen des eigenen Ich.“³⁶⁵ Freuds Instanzenmodell, das Jung abwandelte, entstand aber erst 1915.³⁶⁶

Tatsächlich gekannt haben könnte Rilke Friedrich Schleiermachers *Reden über die Religion. An die Gebildeten unter ihren Verächtern*, in denen der Theologe Religion, in Abgrenzung zur altprotestantischen Orthodoxie unabhängig von der Metaphysik, und, in Abgrenzung zu Kant unabhängig von der Moral, in der Ästhetik verankert. Er bestimmt etwa das Wesen der Religion als „Sinn und Geschmack für das Unendliche“³⁶⁷, was der großen Bedeutung der Sinne in diesem Gedicht nahe kommt („Gesicht“, V 45; „Duft“, V 60; „Geruch“, V 61). Religion ist bei Schleiermacher „Anschauung und Gefühl.“³⁶⁸ Anschauungen entstehen wiederum, ähnlich wie das „Gesicht“ (V 45) im vorliegenden Gedicht, in einer Art Offenbarungserlebnis: „das Universum ist in einer ununterbrochenen Tätigkeit und offenbart sich uns jeden Augenblick. Jede Form, die es hervorbringt [...], ist ein Handeln desselben auf uns.“³⁶⁹ Wie bei Jung das kollektive Unbewusste Archetypen eine Form gibt, indem sie ins menschliche Bewusstsein aufsteigen, gibt bei Schleiermacher das Universum den wahrgenommenen Gegenständen ihre Form. Der Gedanke einer Tiefenschicht der menschlichen Wahrnehmung war also durchaus präsent zu der Zeit, als das Gedicht entstand.³⁷⁰

Das, was das lyrische Ich sieht, nimmt dieses jedenfalls so in Bann, dass es keine akustischen Signale mehr wahrnimmt (vgl. V 45f) Es ist auch dieses Offenbarungs-

363 Jung: *Beziehungen*, 70.

364 Jung: *Mensch*, 83.

365 Rilke: *Werke I*, 862.

366 Vgl. zu Rilkes Kontakt mit der Psychoanalyse Fiedler: *Psychoanalyse*, 165–174.

367 Schleiermacher: *Reden*, 36; vgl. MLB, 602: „Mein Gott, fiel es mir mit Ungestüm ein, so bist du also [...] Dies ist dein Geschmack, hier hast du Wohlgefallen.“

368 Schleiermacher: *Reden*, 35.

369 Schleiermacher: *Reden*, 38f.

370 Der Einfluss Schleiermachers auf Rilke wird auch von Perlwitz: *Philosophie*, 159 festgestellt, allerdings in Bezug auf einen anderen Kontext.

erlebnis, das zum hervorgehobenen, weil von den anderen Absätzen getrennten Vers „Ich muss allein sein. Mich darf keiner stören“ (V 47), führt. Der Sprecher muss sich von allen Ablenkungen befreien, die „abgeladen“ (V 51) sind, „überhäufen“ (V 55), „betäuben“ (V 58), „binden“ (V 60) und „verhindern“ (V 62).

Ähnlich wie im „Auszug“ sind die festhaltenden Kräfte negativ besetzt, aber auch das Weggehen ist nicht rein positiv („Undank“, V 26; „mir selber unbegreiflich“, V 27; „verwirrt und wund“, V 28), es entsteht vielmehr aus einem Zwang: „Und doch: ich muss“ (V 29). Dieser Bruch, der einen neuen Abschnitt einleitet, erinnert an „Und dann doch fortzugehen“ (V 15) aus dem „Auszug“. Indem der König besonders positiv dargestellt wird (vgl. V 2–25), wächst die Fraglichkeit des Vorsatzes, wegzugehen. Dies ist auch ein wesentlicher Unterschied zum vorausgehenden Gedicht: Im Vergleich zum „Auszug“, in dem das Gegenüber anonym bleibt, scheint es dem Sprecher, der „ich“ und „du“ sagt, schwerer zu fallen, wegzugehen. Im ersten Gedicht ist auch davon die Rede, „wie über alle hin das Leid geschah“ (V 13), während im vorliegenden Text nur Positives über die Vergangenheit gesagt wird: „Man sieht es noch an meinem schönen Kleide/ wie groß und herrlich Deine Hand mich hielt.“ (V 4.5). Auch die Verse 10–25 sprechen von großer Vertrautheit. „Du hobst mich unter deine Tischgefährten“ (V 10) erinnert an die Mahlgemeinschaft Jesu mit Zöllnern und Sündern (vgl. Lk 7,34), sowie an das Festmahl nach der Rückkehr des verlorenen Sohnes. Hier besteht die Tischgemeinschaft allerdings vor dem Auszug.

Möglicherweise ist das Gedicht Ausdruck des Wunsches, trotz der Schönheit des Irdisch-Sichtbaren, den Bereich des Transzendenten zu betreten, der nur losgelöst von emotionalen Bindungen erreicht werden kann.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die vorliegenden Gedichte zum Thema des verlorenen Sohnes intertextuelle Bezüge zueinander aufweisen und mit den *Aufzeichnungen* in Verbindung gebracht werden können.

Sie beziehen sich, vor allem durch den Titel, auf die biblische Parabel vom „Verlorenen Sohn“, wobei sie sich auf das Motiv des Auszugs konzentrieren. Durch die Transformation in die lyrische Gattung bleibt kaum genuin Gleichnishafte erhalten. Auch die Figurenkonstellation wird aufgebrochen, indem nur noch die Stimme des Sohnes vernehmbar ist.

Die im Gleichnis vorhandene Leerstelle über die Motivation des Sohnes, das Elternhaus

zu verlassen, wird für die Fortschreibung genützt. Indem der Auszug jedoch als Weg ins „Ungewisse“ („Auszug“, V 17) beschrieben bzw. das Bild des „Labyrinths“ („Vom Verlorenen Sohn“, V 59) evoziert wird, und sich positive und negative Konnotationen abwechseln, wird eine neue Leerstelle erzeugt. Die Motive für den Auszug werden angedeutet, aber nicht klar beschrieben, Bewertung und Ausgang des Vorhabens bleiben offen.

Bis auf den eindeutigen Verweis des Titels auf den biblischen Prätext finden sich wenige strukturelle Gemeinsamkeiten mit diesem. Rilke entwickelt ausgehend vom Motiv des Weggangs eine eigene Auseinandersetzung mit dem Stoff. Durch die „positive Transmotivation“³⁷¹ gegenüber der Parabel präsentiert er dem Leser eine Innensicht des verlorenen Sohnes.

4.6 „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“

Im letzten Abschnitt der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* findet sich eine weitere Annäherung an den Stoff des verlorenen Sohnes. Sie schließt an die beiden Gedichte insofern an, als auch hier das Motiv des Auszugs im Vordergrund steht. Hinzugefügt wird das Motiv der Heimkehr, das aber, im Unterschied zum biblischen Prätext, keine versöhnliche Rückkehr bedeutet, sondern eher als zweite Phase des Auszugs,³⁷² als Ausdruck der inneren Entfernung, gesehen werden kann.

In einem einleitenden Satz ist bereits das Programm des ganzen Ausschnittes enthalten: „Man wird mich schwer davon überzeugen, dass die Geschichte des verlorenen Sohnes nicht die Legende dessen ist, der nicht geliebt werden wollte.“³⁷³

Die Untersuchung geht nun an diesem Satz entlang, um Merkmale des Abschnitts festzuhalten.

4.6.1 Der Ich-Erzähler

Das „Mich“ zeigt, dass Malte als Ich-Erzähler, der als einziger roter Faden die mosaikartig aneinandergereihten Abschnitte verbindet, auch die Legende des verlorenen Sohnes erzählt. Diese Bedeutung des Ich-Erzählers ist in zweierlei Hinsicht interessant: Einerseits wird er in Abgrenzung zum auktorialen Erzählstil gewählt. So wird deutlich, dass es keinen Blickwinkel außerhalb des Subjektes gibt, der die einzelnen Abschnitte

371 Genette: *Palimpseste*, 439.

372 Vgl. Hamburger: *Geschichte*, 134.

373 MLB, 629.

wie ein überschaubares Bild betrachten könnte:³⁷⁴ „Dass man erzählte, wirklich erzählte, das muss vor meiner Zeit gewesen sein.“³⁷⁵

Ein auktorialer Erzähler würde der Individualität des Beschriebenen nicht gerecht.³⁷⁶ Er würde wohl auf einer übergeordneten Ebene versuchen, die aneinandergereihten Skizzen zu einem sinnvollen Ganzen zu fügen, das der Ich-Erzähler selbst noch nicht gefunden hat. Auktoriales Erzählen ist eng mit Autorität verbunden: „[...] bitte, einen Erzähler, einen Erzähler, denn von den paar Zeilen, die noch bleiben, muss Gewalt ausgehen über jeden Widerspruch hinaus.“³⁷⁷ Die Perspektive des Ich-Erzählers ist nicht mit der auktorialen verwandt, denn sogar, indem er über den verlorenen Sohn spricht, betrachtet er diesen nicht von einem entfernten Standpunkt aus. Dies wird durch die stellenweise Bezeichnung des Sohnes mit „man“ und „einer“³⁷⁸ deutlich. Die Perspektive des Erzählers verschwimmt so mit der des Sohnes zu einer allgemeinen Aussage.

Außerdem spricht gegen den auktorialen Erzähler, dass er Teil der mimetischen Dichtung ist, die hier durchbrochen werden soll. Nicht die Wirklichkeit an sich, sondern die des Ich-Erzählers stellt sich gleichsam selbst dar. Der „fragende Mensch“³⁷⁹ ist mit seiner Suche nach Sinn in den sprachlichen Akt eingegangen.

Andererseits kann die Eliminierung des ursprünglichen Erzählers, Jesus, im Kontext von Rilkes Verneinung dessen Mittlerrolle gelesen werden.³⁸⁰ Das Ende einer allumfassenden, sinnstiftenden Wirklichkeitsdeutung ist zugleich das Ende der autoritativen Auslegung biblischer Schriften.

4.6.2 Die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ als Legende

Doch zurück zum einleitenden Satz: Die Betitelung der ursprünglichen Parabel als „Legende“ bedeutet, dass die Gattung des Prätextes hier bewusst transformiert wird.

M. E. meint diese Bezeichnung nicht, dass der Inhalt als unglaubwürdig gekennzeichnet sein soll,³⁸¹ sondern stellt eher den Bezug zu Heiligen-Viten³⁸² bzw. zu einer Art

374 Vgl. Fülleborn: *Form und Sinn*, 150.

375 MLB, 557.

376 Vgl. Lauterbach: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 327.

377 MLB, 588.

378 MLB, 630.

379 Fülleborn: *Form und Sinn*, 157.

380 Vgl. Davidson: *Deutung*, 130.

381 So Giloy: *Aporie*, 149.

382 Vgl. Höhler: *Niemandes Sohn*, 267.

religiöser Dichtung her, die außerhalb der biblischen Überlieferung Heilige als Vorbilder darstellt.³⁸³ Das ganze Werk ist von Beschreibungen beispielhafter Personen durchzogen. Der verlorene Sohn kann daher als abschließendes Beispiel verstanden werden, das alle anderen in sich einschließt.³⁸⁴ Dies wird noch zu zeigen sein.

Als beispielhafte Figur stellt Rilkes verllorener Sohn etwas Einmaliges dar, das nicht denselben Anspruch auf Allgemeingültigkeit stellen kann wie eine Parabel.³⁸⁵

Indem mehrere Motive des ganzen Werks in diesem Schlussabschnitt zusammenlaufen, könnte man den *Aufzeichnungen* das Strukturmerkmal des „Achtergewichts“, das für Parabeln herausgearbeitet wurde, unterstellen.

Die Bezeichnung als Legende ist zugleich eine Absage an die Gattung „Parabel“, was wiederum mit Rilkes Gottesbegriff und seiner Sprachskepsis zusammenhängt. Gott ist für ihn vom Menschen radikal unterschieden. Daher kann auch nicht in gleichnishafter Form über ihn gesprochen werden.³⁸⁶ Analogien zwischen Göttlichem und Menschlichem sind ausgeschlossen. Gott ist bloß die „Richtung der Liebe“³⁸⁷, keine personal zu denkende Größe, weil er sonst zum „Liebesgegenstand“³⁸⁸ des Menschen und damit objektiviert würde.

Hier klingt bereits eines der Hauptmotive an, die den Abschnitt über den verlorenen Sohn mit dem ganzen Werk verbinden, die Liebe. Der oben zitierte Eingangssatz nennt den verlorenen Sohn einen, „der nicht geliebt werden wollte.“³⁸⁹ Dies soll nun erläutert werden.

4.6.3 Der Liebesbegriff

Die Voraussetzung für die Ablehnung des Geliebt-Werdens in den *Aufzeichnungen* ist erkenntnistheoretisch, nicht psychologisch begründet.³⁹⁰

Malte befasst sich immer wieder mit der Frage nach dem Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem: „Ist es möglich, dass man 'die Frauen' sagt, 'die Kinder', 'die Knaben' und nicht ahnt [...], dass diese Worte längst keine Mehrzahl mehr haben, sondern nur

383 Vgl. Woesler: *Legende*, 236.

384 Vgl. Rilke: *Werke III*, 1041.

385 Vgl. Naumann: *Malte-Studien*, 5.

386 Vgl. Hamburger: *Geschichte*, 138; vgl. Davidson: *Deutung*, 128.

387 MLB, 628.

388 MLB, 628.

389 MLB, 629.

390 Vgl. Elm: *Parabel*, 141; vgl. Hamburger: *Geschichte*, 137.

unzählige Einzahlen?“³⁹¹ Es werden im Alltag Kategorien aufgestellt, die als Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis diese kanalisieren: „Das Schicksal liebt es, Muster und Figuren zu erfinden.“³⁹² Die Aufgabe, die Malte sich stellt, besteht jedoch darin, die Welt ungefiltert wahrzunehmen: „Es war eine Aufgabe, in diesem Schrecklichen [...] das Seiende zu sehen [...]. Auswahl und Ablehnung giebt es nicht.“³⁹³ Rilke entwirft eine ästhetisch begründete Weltsicht, die dem Individuellen gerecht wird,³⁹⁴ was in einer Geste des verlorenen Sohnes ausgedrückt wird: „[...] die Arme ausgestreckt, als könnte er in dieser Breite mehrere Richtungen auf einmal bewältigen.“³⁹⁵ In der Einsamkeit erlebt er, dass alles möglich ist, wenn man frei ist von der Bestimmung anderer: „[...] es war möglich, das ganze Heer zu sein oder ein Anführer zu Pferd oder ein Schiff auf dem Meer.“³⁹⁶

Die Ablehnung von Kategorisierungen erinnert wieder an Schleiermachers *Reden*: „Wie kommt sie [die Religion] zu der armseligen Einförmigkeit, die nur ein einziges Ideal kennt und dieses überall unterlegt? Weil es Euch an dem Grundgefühl der unendlichen und lebendigen Natur fehlt, deren Symbol Mannigfaltigkeit und Individualität ist.“³⁹⁷ Auch Schleiermacher spricht sich gegen Kategorisierungen aus: „Ein System von Anschauungen, könnt Ihr Euch selbst etwas Wunderlicheres denken?“³⁹⁸ Dieser Satz könnte sogar ein Leitsatz für die *Aufzeichnungen* sein, die aus verschiedenen Anschauungen bestehen und nach keinem System geordnet sind.

Die Liebe, die die Familie dem verlorenen Sohn entgegenbringt, ist für ihn Teil der einschränkenden Kategorisierung der Welt. Er ist in der Liebe „der Erkannte“³⁹⁹ und wird als solcher auch räumlich festgelegt: „Und das Haus. Man musste nur eintreten in seinen Geruch, schon war das Meiste entschieden [...] im ganzen war man schon der, [...] dem sie aus seiner kleinen Vergangenheit [...] längst ein Leben gemacht hatten; das gemeinsame Wesen, das Tag und Nacht unter der Suggestion ihrer Liebe stand.“⁴⁰⁰

Der Abneigung gegenüber jeder Festlegung entspricht das Ziel der „Entpersönlichung

391 MLB, 469.

392 MLB, 599.

393 MLB, 505.

394 Vgl. Elm: *Parabel*, 142.

395 MLB, 630.

396 MLB, 630.

397 Schleiermacher: *Reden*, 37.

398 Schleiermacher: *Reden*, 40.

399 MLB, 635.

400 MLB, 630.

des Ich“.⁴⁰¹ Am wohlsten fühlt sich der verlorene Sohn in seinen „Hirtenjahren“, als er „allgemein und anonym“⁴⁰² ist. Der Inbegriff von Individualität, das Gesicht, wird daher zu einer negativen Festlegung des Individuums: „[...] und auf ihn allein fällt [...] alle Schande, ein Gesicht zu haben.“⁴⁰³

Ziel der Loslösung von der festlegenden Liebe der Familie ist es, zu einem übergreifenden Bewusstsein zu gelangen,⁴⁰⁴ das zu einer neuen Art von Liebe fähig ist: „Solche Liebe bedarf keiner Erwidern.“⁴⁰⁵ Das passive Geliebtwerden muss ersetzt werden durch ein neues Lieben, denn: „Geliebtwerden ist vergehen, Lieben ist dauern.“⁴⁰⁶ Dieses neue Lieben wird in der Geschichte vom verlorenen Sohn mehrmals mit Metaphern aus dem Bereich des Lichts beschrieben: „Langsam hat er gelernt, den geliebten Gegenstand mit den Strahlen seines Gefühls zu durchscheinen, statt ihn zu verzehren.“⁴⁰⁷ Das Gegenüber wird „transparent“⁴⁰⁸, „durchleuchtet“⁴⁰⁹, „durchbrochen“⁴¹⁰, die Liebe ist wie „Licht, das durch Wolken fällt“⁴¹¹, „zerstreut“⁴¹², „durchdringend, strahlend“.⁴¹³ Ziel der „Arbeit“⁴¹⁴ ist die Liebe zu Gott. Zu der Liebe, die sich der verlorene Sohn wünscht, ist letztlich nur Gott fähig,⁴¹⁵ der „nur eine Richtung der Liebe ist, kein Liebesgegenstand.“⁴¹⁶ Von ihm ist aufgrund seiner großen Entfernung⁴¹⁷ keine „Gegenliebe“ „zu fürchten“.⁴¹⁸ Dieser Gedanke könnte auf eine Rezeption von Spinozas *amor Dei intellectualis*, die höchste Erkenntnis und Gottesliebe verbindet, hinweisen.⁴¹⁹ In seiner Ethik heißt es: „Wer Gott liebt, kann nicht danach streben, dass Gott ihn wiederliebt.“⁴²⁰ Denn dieser „kennt keine Leidenschaften“

401 Eifler: *Verwandlung*, 109.

402 MLB, 632.

403 MLB, 631.

404 Vgl. Fülleborn: *Form und Sinn*, 157.

405 MLB, 598.

406 MLB, 629.

407 MLB, 631.

408 MLB, 631.

409 MLB, 631.

410 MLB, 632.

411 MLB, 632.

412 MLB, 632.

413 MLB, 633.

414 MLB, 584.633.634.

415 Vgl. MLB, 635.

416 MLB, 628.

417 Vgl. MLB, 633.

418 MLB, 628.

419 Vgl. Hamburger: *Geschichte*, 135.

420 Spinoza: *Ethik*, Lehrsatz 19,278.

und „liebt oder hasst“ daher auch „niemanden“.⁴²¹ Als vom Menschen weit Entfernter und Unpersönlicher kann Gott als „Bild für die Leere, in die sich die Liebe des Einzelnen hinein entwerfen soll“⁴²² verstanden werden. Indem die Liebe zu Gott ohne Antwort bleibt, fällt sie letztlich auf den liebenden Menschen zurück.⁴²³

Die Geschichte vom verlorenen Sohn bleibt bei Rilke, wie auch die Gedichte zum selben Thema, offen, denn der Weg zur Gottesliebe ist weit: „Wir aber, die wir uns Gott vorgenommen haben, wir können nicht fertig werden.“⁴²⁴ Die Geschichte endet mit dem Satz: „Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, dass nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht.“⁴²⁵

Antithetisch steht der Wunsch nach dieser Art der Gottesliebe im letzten Satz dem Wunsch, nicht geliebt zu werden, im ersten Satz gegenüber. Das „noch nicht“ verweist auf eine mögliche Erfüllung in der Zukunft.

4.6.4 Einzelne Motive im Vergleich zur biblischen Parabel

Rilkes Legende vom verlorenen Sohn enthält einige Elemente der biblischen Parabel, die allerdings, indem sie erwähnt werden, neu gedeutet sind. Die Auseinandersetzung mit Lk 15,11–32 kann als Verweis auf vorhergehende Traditionen verstanden werden, der zugleich destruiert wird.⁴²⁶ Diese Art nichtverweisenden Verweisens wird im Text selbst thematisiert: „Man wird mich schwer davon überzeugen, dass [...]“⁴²⁷; „Die die Geschichte erzählt haben [...]“⁴²⁸; „Es ist begreiflich, dass [...] nur noch dies überliefert ward [...]“⁴²⁹ Auf der Ebene des Ich-Erzählers wird somit kritisch auf vorhergehende Erzähltraditionen Bezug genommen.

Wie bereits oben erwähnt, steht Rilke dem Erzählen in seiner auktorialen, linearen Form kritisch gegenüber. So erzählt auch die Legende vom verlorenen Sohn eigentlich keine Geschichte, es gibt keine Handlung, keine Dialoge. Vielmehr wird ein Prozess geschildert, eine zeitlose Beschreibung eines inneren Vorgangs. Die Zeitlosigkeit im Erleben des verlorenen Sohnes wird deutlich im Kontrast zur gezählten Zeit in seiner

421 Spinoza: *Ethik*, Lehrsatz 17,277.

422 Davidson: *Deutung*, 127.

423 Vgl. Schlienger-Stähli: *Rainer Maria Rilke*, 73.

424 MLB, 620.

425 MLB, 635.

426 Vgl. Lachmann: *Gedächtnis*, 27.

427 MLB, 629.

428 MLB, 634.

429 MLB, 635.

Heimat: „[...] denn dort ist nur wenig Zeit vergangen, ein wenig gezählter Zeit, alle im Haus können sagen, wieviel.“⁴³⁰ Was berichtet wird, ist die Loslösung vom Geliebt-Werden, die in mehreren Abschnitten verläuft:

Am Anfang steht die Kindheit, in der das Geliebt-Werden noch nicht negativ empfunden wird.⁴³¹ Im Knabenalter findet ein erster Weggang statt, doch noch in Reichweite des Hauses.⁴³² Der Sohn kommt wieder zurück.

Es folgt eine Zeit in Armut, aber man „fand“ „ihn wieder“.⁴³³ Versuche, das Haus zu verlassen, werden auch an anderer Stelle in den *Aufzeichnungen* beschrieben: „Das Hinauskommen war nicht so schwierig; zwischen allen den Kleidern kam man unten durch wie ein Hund, und die Tür nach dem Vorraum zu war noch angelehnt [...] und eh ich draußen war, wurde ich festgehalten und zurückgezogen.“⁴³⁴ Weiters: „So unwahrscheinlich es ist, es war mir irgendwie gelungen, gegen Abend allein aus dem Haus zu kommen [...]“.⁴³⁵

Die endgültige Entfernung gelingt dem verlorenen Sohn in den „Hirtenjahren“⁴³⁶, in denen auch die Suche nach Gott einsetzt. Doch auch nach diesen folgt eine Heimkehr, diesmal vielleicht eine endgültige: „Wir wissen nicht, ob er blieb“⁴³⁷, und „Wahrscheinlich konnte er bleiben.“⁴³⁸

In der Aufnahme des Heimkehr-Motivs aus der biblischen Parabel wird dieses destruiert. Denn die Möglichkeit zu bleiben ergibt sich rein aus der Tatsache, dass der verlorene Sohn innerlich von der Liebe seiner Familie getrennt ist. Die Heimkehr selbst ist nicht durch das Elend in der Ferne motiviert und nicht von einem Schuldbekenntnis begleitet. Die Familie reagiert aus einem Missverständnis heraus auf die Heimkehr des Sohnes mit Verzeihen.⁴³⁹ Anstelle der erneuten Aufnahme in den Sohnesstand erfolgt dessen Verweigerung,⁴⁴⁰ ein Motiv, das schon früher im Werk angesprochen wird: „Ich bin nicht abgeneigt zu glauben, die Kraft seiner Verwandlung hätte darin beruht,

430 MLB, 634.

431 Vgl. MLB, 629.

432 Vgl. MLB, 630.

433 MLB, 632.

434 MLB, 554.

435 MLB, 612.

436 MLB, 632.

437 MLB, 634.

438 MLB, 635.

439 Vgl. MLB, 634.635.

440 Vgl. Davidson: *Deutung*, 126.

niemandes Sohn zu sein. Das ist schließlich die Kraft aller jungen Leute, die fortgegangen sind.“⁴⁴¹

Bei Lukas kann der Sohn bleiben, weil die Beziehung zum Vater wiederhergestellt ist, bei Rilke kann er nur bleiben, weil die Beziehung zur Familie unterbrochen ist.⁴⁴²

Verloren ist der Sohn daher nicht nur in der Zeit abseits der Familie, sondern besonders nach seiner Rückkehr.

Motiv für die Heimkehr ist nicht die Versöhnung, sondern sie ist Teil der Suche nach einem neuen Daseinsbezug,⁴⁴³ zu dem die Aufarbeitung der Kindheit gehört: „Dies alles noch einmal und nun wirklich auf sich zu nehmen, war der Grund, weshalb der Entfremdete heimkehrte.“⁴⁴⁴ Hier wird ein früheres Motiv des Werks wieder aufgenommen: „Auch die Kindheit würde also gewissermaßen noch zu leisten sein, wenn man sie nicht für immer verloren geben wollte.“⁴⁴⁵ Die Heimkehr ist Teil des inneren Weggangs.

Rilke wandelt das Motiv für die Rückkehr gegenüber der Version bei Lukas ab und füllt, wie in seinen oben beschriebenen Gedichten, die biblische Leerstelle bezüglich des Motivs für den Weggang. Die „Transmotivation“⁴⁴⁶ in Bezug auf die Rückkehr besteht daher in einer „Demotivation“ und einer „Remotivation“⁴⁴⁷. In Bezug auf den Weggang kann von einer „positiven Transmotivation“⁴⁴⁸ gesprochen werden.

Ein weiterer Unterschied zum Prätext liegt in der Textpragmatik: Nicht ein Urteil der Leserin oder die Änderung des sozialetischen Verhaltens sollen herausgefordert werden.⁴⁴⁹ Vielmehr wird der Weg eines beispielhaften Charakters zu einem neuen Daseinsverständnis beschrieben. In seiner Beispielhaftigkeit ähnelt wiederum der verlorene Sohn dem lukanischen Vorbild. Sie soll darauf hinweisen, dass hier nicht nur ein individuell-psychologischer Vorgang beschrieben wird.

Diesem Anliegen entspricht möglicherweise die kollektive Anonymität, in die das Gegenüber des verlorenen Sohnes, wie im Gedicht „Auszug“, gehüllt ist. Weder der Vater noch ein älterer Bruder spielen eine Rolle. Die Figur des Vaters könnte lediglich

441 MLB, 587.

442 Vgl. Höhler: *Niemandes Sohn*, 282.

443 Vgl. Eifler: *Verwandlung*, 109.

444 MLB, 634.

445 MLB, 567.

446 Genette: *Palimpseste*, 373.

447 Genette: *Palimpseste*, 440.

448 Genette: *Palimpseste*, 339.

449 Vgl. Borchardt: *Problem*, 25.

in dem Gesicht, das erkennt, angedeutet sein.⁴⁵⁰ „Und in einem ganz alten [Gesicht] schlägt plötzlich blass das Erkennen durch.“⁴⁵¹ Daraus ergibt sich eine andere Konstellation als in der Parabel: Nicht der jüngere Sohn wird mit dem älteren verglichen. Über beiden steht nicht das Verhalten des Vaters als vorbildliches, das die Liebe Gottes symbolisiert, sondern der eine Sohn steht dem Kollektiv der Familie gegenüber, die negativ besetzt ist, während er zu Gott hinstrebt. Die Bezeichnung „Gott“ wird klar ausgesprochen, die Geschichte hat also nicht den Anspruch, auf seine Wirklichkeit zu verweisen, ohne sie zu benennen, wie die Parabel. Keine übergeordnete Größe verbindet den Sohn mit der Familie, sondern der Bezug zu Gott ist zugleich die Entfernung von den Verwandten. Dies erinnert an einen früheren Abschnitt der *Aufzeichnungen*, wo es heißt: „Der Weg ist irgendwie enger geworden: Familien können nicht mehr zu Gott.“⁴⁵² Diese Anspielung auf Gides Roman *La Porte étroite*, wo menschliche Liebe mit der Liebe Gottes konkurriert, und auf Mt 7,13⁴⁵³ verdeutlicht die Vorstellung, dass der Weg zu Gott nicht als Kollektiv, sondern nur in der Einsamkeit beschritten werden kann.

Zum Kollektiv der Familie wird im Unterschied zur lukanischen Version das Motiv der Hunde hinzugefügt. Hunde spielen im gesamten Werk eine wichtige Rolle.⁴⁵⁴ Sie versinnbildlichen Häuslichkeit und Heimatgefühl: „Und man hat niemand und nichts und fährt in der Welt herum mit einem Koffer und mit einer Bücherkiste und eigentlich ohne Neugier. Was für ein Leben ist das eigentlich: ohne Haus, ohne ererbte Dinge, ohne Hunde.“⁴⁵⁵ Im Abschnitt über den verlorenen Sohn sind sie Teil der vereinnahmenden Liebe: „[...] weil auch sie ihn liebten; weil in ihren Blicken Beobachtung war und Teilnahme, Erwartung und Besorgtheit.“⁴⁵⁶ Durch ihre Beziehungsfähigkeit sind sie es, die den Zurückkehrenden empfangen und einschränken, denn sie „trieben einen zusammen zu dem, den sie meinten.“⁴⁵⁷ Die Fähigkeit, Menschen zu erkennen und eine Beziehung zu ihnen aufzubauen,

450 Vgl. Naumann: *Malte-Studien*, 15.

451 MLB, 634.

452 MLB, 548.

453 „Gehet ein durch die enge Pforte. Denn die Pforte ist weit, und der Weg ist breit, der zur Verdammnis führt; und ihrer sind viele, die darauf wandeln.“

454 Vgl. MLB, 456, 460, 483, 517, 535, 544, 545, 570 u.a.

455 MLB, 464.

456 MLB, 629.

457 MLB, 630.

unterscheidet sie von den Schafen, deren Anhänglichkeit vom Hunger geleitet ist.⁴⁵⁸

Im Unterschied zur biblischen Parabel erhält das Haus (vgl. Lk 15,12) eine besondere Funktion. Es repräsentiert die einschränkende Liebe im Raum.⁴⁵⁹

Auf der Suche nach der wahren Liebe versucht der verlorene Sohn bei Rilke, durch „grobe Bezahlung“⁴⁶⁰ der Frauen zu verhindern, geliebt zu werden. Dies ist eine Reminiszenz an den Vorwurf der Hurerei durch den älteren Bruder in der Parabel (vgl. Lk 15,30). Hier ist es jedoch Teil eines wichtigen Prozesses, dort reines Fehlverhalten.⁴⁶¹

Auch auf das Hirtentum in der Parabel wird nichtverweisend verwiesen, indem die niedrige Aufgabe des Schweinehirten durch die des Schafhirten ersetzt wird. Hinter diesem steht eine lange dichterische Tradition, die das Hirtenleben positiv beschreibt. Der Hirte bei Rilke erfährt das wahre Sein.⁴⁶² Er wandert durch mythische Landschaften⁴⁶³ und steht als überzeitliche Gestalt in einheitlicher Verbundenheit mit seiner Umgebung.⁴⁶⁴

Indem außerdem auf die Armut angespielt wird,⁴⁶⁵ sind, bis auf die explizite Erwähnung des Hungers, alle Motive, die das Leben des verlorenen Sohnes nach Lukas in der Ferne ausmachen, in den *Aufzeichnungen* enthalten.

Eine weitere Gemeinsamkeit ist der offene Schluss. Bei Rilke verweist er jedoch auf die nicht abgeschlossene Suche, bei Lukas wird nicht beschrieben, wie der ältere Sohn reagiert.

Abschließend sei noch die Gebärde des Sohnes erwähnt. Der Erzähler beruft sich auf frühere Überlieferungen, indem er diese thematisiert. Hier ist jedoch nicht der biblische Text gemeint, der zwar auch von einer Gebärde, aber nicht der des Sohnes, berichtet. Der Vater „lief und fiel ihm um den Hals und küsste ihn“ (Lk 15,20). Möglicherweise bezieht Rilke sich auf die oben beschriebene Plastik Rodins und andere Darstellungen der bildenden Kunst. Interessanterweise finden sich in der bildenden Kunst mehrere Darstellungen, in denen der Sohn auf die Knie fällt.⁴⁶⁶ Diese Bilder füllen, so scheint es,

458 Vgl. MLB, 632.

459 Vgl. MLB, 630.

460 MLB, 632.

461 Vgl. Stahl: *Rilke-Kommentar*, 247.

462 Vgl. Schlienger-Stähli: *Rainer Maria Rilke*, 68.

463 Vgl. Höhler: *Niemandes Sohn*, 275.

464 Vgl. Hamburger: *Geschichte*, 134.

465 Vgl. MLB, 632.

466 Etwa bei Rembrandt, Marc Chagall, Bernardino Licinio und Friedrich Giessmann; vgl. Naumann:

eine Leerstelle, sie interessieren sich nicht nur für die aufnehmende Gebärde des Vaters, sondern imaginieren auch die im Text nicht erwähnte unterwürfige des Sohnes.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Motiv des Auszugs und die Suche nach einer gegenstandslosen Liebe die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* abschließen und zugleich durchziehen. Es konnte gezeigt werden, dass Elemente der Parabel übernommen, zugleich aber transformiert werden. Die Eckpunkte „Weggang“ und „Rückkehr“ werden aufgenommen, das Motiv des Hirtenlebens und der Armut sind weniger intensive Intertextualitätssignale, weshalb ich sie als Allusionen bezeichnen würde, die den Prätext in gewisser Weise, aber nicht mit letzter Deutlichkeit, anklingen lassen.⁴⁶⁷

Der Transzendenzbezug der Parabel wird erhalten, jedoch nicht gleichnishaft repräsentiert, sondern direkt angesprochen. Indem der Schwerpunkt auf dem Auszug und der Rückkehr, die als solche missverstanden wird, eigentlich aber keine ist, liegt, reagiert Rilke auf die Betonung der Vaterrolle im biblischen Text. Dort ist allein ausschlaggebend, wie dieser reagiert. In seinem Willen, den Sohn wieder aufzunehmen, wird dessen Antwort gar nicht abgewartet.

Im Kontext der Moderne, in der alle Gewissheiten fraglich werden, steht nun der verlorene, suchende Sohn statt der Instanz des Vaters im Mittelpunkt. Die Möglichkeit, die Perspektive des Sohnes zu betonen, ist aber bereits in der Parabel angelegt, da sie teilweise aus dessen Sicht berichtet.

Die Analyse von Rilkes Werk wirft auch ein neues Licht auf den biblischen Text, indem offengelegt wird, dass die großzügige Liebe des Vaters unter anderen Verstehensbedingungen auch als vereinnahmend wahrgenommen werden kann.

4.7 Zusammenfassung: Rilkes Rezeption der Parabel vom „Verlorenen Sohn“

Die erste Voraussetzung für die Auseinandersetzung Rilkes mit dem Thema des verlorenen Sohnes ist seine intensive Bibellektüre und die Bedeutung biblischer Motive in seinem Werk bei gleichzeitiger Geringschätzung für das Neue Testament bzw. für die institutionelle Interpretation desselben.

Die zweite Voraussetzung ist die Repräsentation des verlorenen Sohnes in einer Plastik

Malte-Studien, 17.

467 Vgl. Holthuis: *Intertextualität*, 124.

Rodins sowie im Marburger Bildteppich. Rodins Werk ist möglicherweise der Einbezug der Gestik und das Motiv, dass der verlorene Sohn ohne Gegenüber ist, geschuldet.⁴⁶⁸

Der Marburger Bildteppich könnte Rilke dazu angeregt haben, die Szene des Auszugs als gesondertes Motiv im Gedicht „Der Auszug des verlorenen Sohnes“ zu behandeln.

Die dritte Voraussetzung für die Auseinandersetzung Rilkes mit dem Thema des verlorenen Sohnes ist Gides „Le Retour de l'Enfant Prodigue“. Es bestehen gewisse Parallelen zwischen Gides Fassung der Parabel und Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, die beide von der biblischen Grundlage unterscheidet.

Im Kontext seiner Religionskritik löst Rilke die Parabel aus ihrem biblischen Erzählszusammenhang und sieht sowohl von ihrer Form und ihren Strukturmerkmalen als auch von Jesus als ihrem Erzähler ab. Er wandelt ihre dialogische Struktur in eine monologische und ändert die Figurenkonstellation. Der Vater als Handlungssouverän wird vom Sohn abgelöst.

Rilke setzt bei Leerstellen der Parabel ein, indem er die Frage nach dem Motiv des Weggangs beantwortet und die Geste des wiederaufgenommenen Sohnes beschreibt.

Während die beiden Gedichte negative Implikationen des Auszugs betonen, scheint dieser in den *Aufzeichnungen* ein notwendiges Durchgangsstadium auf dem Weg zu einem tieferen Daseinsverständnis zu sein. Der Handlungsstrang der biblischen Parabel, der vom negativ besetzten Weggang zur positiven Rückkehr führt, wird somit in sein Gegenteil verkehrt, denn die Rückkehr ist nur insofern möglich, als ihr ein äußerer und innerer Auszug vorausgeht. Die Rückkehr ist daher keine Heimkehr wie in der biblischen Vorlage.

Aus dem oben Erarbeiteten lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass Rilke durch den Verweis auf die Parabel diese nicht bestätigt, sondern die Andersheit seines eigenen Verständnisses betont. Der Erwartungshorizont des Lesers wird durchbrochen und neu ausgerichtet, sodass er wiederum auf das Verständnis des Prätextes zurückwirken kann.

468 Vgl. Naumann: *Malte-Studien*, 29.

5. Eugene O'Neills „The Rope“

5.1 Literaturgeschichtliche Einordnung

O'Neill gilt als einer der Begründer des amerikanischen Theaters der Moderne,⁴⁶⁹ das sich in Anlehnung an die europäischen Strömungen des Naturalismus, Symbolismus und Expressionismus entwickelte.⁴⁷⁰ Im Folgenden soll der Analyse von „The Rope“ dessen Einordnung in die Literaturgeschichte und in O'Neills Denken vorangestellt werden.

Insgesamt schrieb O'Neill 50 Dramen, von denen nur vier ohne religiösen Bezug sind.⁴⁷¹ „*Most modern plays are concerned with the relation between man and man, but that does not interest me at all. I am interested only in the relation between Man and God.*“⁴⁷² Der Autor war Katholik, befand sich aber unabhängig von der Institution Kirche auf der Suche nach einer tragenden Weltdeutung.⁴⁷³ Als solcher kann er als Beispiel einer Epoche auf Sinnsuche gelten.⁴⁷⁴

Eugene O'Neill's Einakter „The Rope“ wurde erstmals 1919 mit sechs anderen Stücken in einem Band mit dem Titel *The Moon of the Caribbees and Six other Plays of the Sea* veröffentlicht.⁴⁷⁵ Es ist eines von mehreren Stücken, in denen das Meer eine wichtige Rolle spielt. Zugleich kann es zu den Stücken O'Neills gezählt werden, die sich mit dem Stoff des verlorenen Sohnes auseinandersetzen. Diese sind etwa *Long Day's Journey into Night*⁴⁷⁶, *A Wife for a Life*, *Desire Under the Elms*, *Dynamo* und *Days Without End*.⁴⁷⁷

Der Aufnahme eines biblischen Stoffes entspricht das Anliegen des modernen amerikanischen Theaters, als Reaktion auf die Auflösung von traditionellen religiösen Vorstellungen, den Mythos durch Transformation in die Moderne zu reintegrieren.⁴⁷⁸

Das Theater sollte zum Medium von Sinnvergewisserung werden⁴⁷⁹ oder, wie O'Neill es

469Vgl. Zapf: *Gattung*, 298.

470Vgl. Zapf: *Gattung*, 283.

471Vgl. Seidel: *Bibel*, 7.

472O'Neill, aufgrund fehlender Angaben zit. nach Seidel: *Bibel*, 8.

473Vgl. Seidel: *Bibel*, 7; vgl. Winther: *O'Neill*, II, 6.

474Vgl. King: *Pilger*, 24; vgl. Ajouri: *Literatur*, 71.

475Vgl. Floyd: *Plays*, 134; vgl. Clark: *O'Neill*, 75.

476Vgl. Hadomi: *Homecoming*, 35–48.

477Vgl. Siebald: *Der verlorene Sohn*, 218.

478Vgl. Zapf: *Gattung*, 285.

479Vgl. Zapf: *Gattung*, 287.

ausdrückte, „an answer to the meaning of life after God's death“⁴⁸⁰ geben. Die Rezeption Nietzsches ist hier eindeutig. Sowohl die Rede vom Tod Gottes als auch die Vorstellung der dionysischen Tragödie, die am Diesseits orientiert ist,⁴⁸¹ klingen an.

Inspiriert zur Aufnahme der biblischen Parabel wurde O'Neill möglicherweise durch die Aufführung von Maurice Victor Samuels *The Wanderer* im Manhattan Opera House 1917, eine Produktion, in der sein Vater als Schauspieler mitwirkte.⁴⁸² Indem O'Neill diesen Stoff aufnimmt, zeigt er seine Distanzierung von der kommerzialisierten Aufführungspraxis seiner Zeit,⁴⁸³ die sein Vater James durch seine Auftritte zu unterstützen schien.⁴⁸⁴

O'Neill kannte den Stoff der Parabel jedoch nicht allein über das Stück *The Wanderer*. Es ist, angesichts der vielen biblischen Zitate in „The Rope“ und in anderen Werken, anzunehmen, dass er über eine fundierte Bibelkenntnis verfügte.

Außerdem ist Henrik Ibsen als Naturalist für O'Neill neben August Strindberg und Frank Wedekind⁴⁸⁵ ein wichtiges Vorbild. Ibsens Drama *Gespenster* (Originaltitel: *Gengangere*) lässt ebenfalls Reminiszenzen an den Stoff des verlorenen Sohnes erkennen: „Ja, das ist wirklich der verlorene Sohn, Herr Pastor“⁴⁸⁶, sagt der aus dem Ausland zurückgekehrte Sohn Oswald zu Pastor Manders.

O'Neill löst sich wie Ibsen von der puritanischen Vorstellung, dass klar erkennbare Pflichten bestehen, die Kriterien für die Unterscheidung von Gut und Böse liefern, indem er der puritanischen Todeskultur Amerikas eine an Nietzsche angelehnte dionysische Lebenskultur entgegensetzt.⁴⁸⁷ „Und dann musste so ein Kind der Lebensfreude [...] in einer mittelgroßen Stadt leben, die keine Freude zu bieten hatte, nur Vergnügungen [...]. Alle Dinge mündeten in Pflichten.“⁴⁸⁸ Der Autor kann daher als Kind einer Zeit verstanden werden, in der eine wertende Unterscheidung in Gut und Böse keine Rolle mehr spielte,⁴⁸⁹ sei es weil jedes übergeordnete, allgemeingültige Wertesystem in Frage gestellt wurde, sei es weil es im Sinne des eng mit dem

480 O'Neill, aufgrund fehlender Angaben zit. nach Zapf: *Gattung*, 287.

481 Vgl. Nietzsche: *Geburt*, 35.

482 Vgl. Seidel: *Bibel*, 156; vgl. Siebald: *Der verlorene Sohn*, 219; vgl. Bogard: *Contour*, 107f; vgl. Sheaffer: *O'Neill*, 375.

483 Vgl. Zapf: *Gattung*, 283.

484 Vgl. Zapf: *Gattung*, 285.

485 Vgl. Chothia: *Trying*, 198; vgl. Clark: *Contour*, 116; vgl. Zapf: *Gattung*, 287.

486 Ibsen: *Gespenster*, 23.

487 Vgl. Zapf: *Gattung*, 299; vgl. Winther: *O'Neill I*, 3.

488 Ibsen: *Gespenster*, 75.

489 Vgl. Ajouri: *Literatur*, 126; vgl. Winther: *O'Neill VI*, 9.

Naturalismus zusammenhängenden Determinismus keine individuellen Schuldzuschreibungen geben kann.

Das vorliegende Stück ist dem Naturalismus verhaftet, was inhaltlich am „*ugly set of characters, some of them bordering on the grotesque*“⁴⁹⁰ und an deren durch ihre Geschichte determiniertem Verhalten, deutlich wird, formal an der Alltagssprache⁴⁹¹ und der Beschränkung auf einen Akt. Die Autoren des modernen amerikanischen Dramas bevorzugten Einakter als bewusstes Gegengewicht zu den Monumentalwerken, die am Broadway aufgeführt wurden.⁴⁹² Außerdem stellten Einakter in der Literatur der Jahrhundertwende einen Kontrast zum final ausgerichteten Aristotelischen Drama dar. Stattdessen trugen sie einer diskontinuierlichen, dem Augenblick verhafteten Konzeption des Subjekts Rechnung.⁴⁹³ Auch das vorliegende Stück bietet keine abschließene Lösung, es wirkt vielmehr wie ein Ausschnitt aus dem Leben der dargestellten Figuren. Dramen mit offenem Schluss wie dieses zeigen einerseits die Ausweglosigkeit der dargestellten Situation, verweisen andererseits auf die Rolle des Zuschauers bzw. der Leserin als Problemlöserin,⁴⁹⁴ die wiederum durch vorherige Bewertungssignale gelenkt wird.⁴⁹⁵

Ein wichtiges Element in „The Rope“ ist die symbolische Dimension, die auf eine Wirklichkeit jenseits des Sagbaren verweist: „*It is the symbol that matters in an O'Neill play, because he has something more to say than can be said in plain unshaded words.*“⁴⁹⁶ O'Neills Symbolismus ist keiner, der subtil hinter der realistischen Handlung verläuft, sondern er betrifft Handlung, Charaktere und Requisiten gleichermaßen.⁴⁹⁷ Der Autor regt so zu einer Suche nach dem Unendlichen hinter dem Endlichen an.⁴⁹⁸

Auf dem Hintergrund dieser allgemeinen Analyse soll nun das Stück selbst auf seine Transformation der Parabel vom „Verlorenen Sohn“ hin untersucht werden.

490 Clark: *O'Neill*, 85.

491 Vgl. Ajouri: *Literatur*, 149.

492 Vgl. Zapf: *Gattung*, 284.

493 Vgl. Ajouri: *Literatur*, 125.

494 Vgl. Pfister: *Drama*, 140.

495 Vgl. Pfister: *Drama*, 140.

496 Winther: *O'Neill X*, 3.

497 Vgl. Parks: *Symbolism*, 443.

498 Vgl. Parks: *Quest*, 103.

5.2 Analyse

In „The Rope“ transformiert O'Neill die lukanische Parabel in die Gattung des Dramas. Diese steht, wie bereits in Abschnitt 2.2 erwähnt wurde, der Parabel sehr nahe,⁴⁹⁹ die ebenfalls von Dialogen geprägt ist. Die erzählenden Elemente der Parabel sind mit der Funktion von Regieanweisungen im Drama vergleichbar.⁵⁰⁰ Auch in der Parabel werden mehrere Szenen aneinandergereiht. Indem im Drama die vermittelnde Rolle des (auktorialen) Erzählers entfällt, entsteht der Eindruck von unmittelbarer Gegenwärtigkeit der Handlung.⁵⁰¹ Auch die Fokalisierung entfällt, weshalb verschiedene Sichtweisen nebeneinander existieren.⁵⁰² Die Figuren stellen sich durch ihre Rede gleichsam selbst dar.⁵⁰³ Ähnlich wie bei Gide und Rilke entfällt bei O'Neill, diesmal durch die Dramatisierung, eine übergeordnete Perspektive.

O'Neills Einakter ist nicht sichtbar in Szenen unterteilt, die Szenen entstehen durch die jeweilige Kommunikationssituation. Die Handlung spielt sich zur Gänze an einem Ort ab, auf der Farm des Abraham Bentley, und an einem Abend, von etwa sechs Uhr, bis der Sonnenuntergang alles in ein purpurfarbenes Licht taucht.⁵⁰⁴

Die Handlung zeigt einen Ausschnitt aus dem Leben des alten, etwas senilen Puritaners Abraham Bentley, der mit Annie, seiner Tochter aus erster Ehe, und deren Mann Pat Sweeney sowie ihrer Tochter Mary auf einer heruntergewirtschafteten Farm lebt. Luke, sein angeblicher Sohn aus zweiter Ehe, ist vor fünf Jahren verschwunden, nachdem er einen Teil des Geldes gestohlen hatte. Pat und Annie hoffen daher, die Farm zu erben. Bereits bei seiner Abreise bereitet Abraham ein Seil vor, an dem sich Luke bei seiner Rückkehr erhängen soll. Als dieser im Laufe der Handlung tatsächlich zurückkehrt, allerdings nur, um den Rest des Geldes zu finden, erinnert ihn Abraham Bentley an diese Forderung. Luke hört nicht auf ihn und macht sich auf die Suche nach dem Geld, während Mary an dem Seil schaukelt. Es fällt mit einem Sack voll Zwanzig-Dollar-Münzen herunter, die Mary in einem Anfall ekstatischer Freude nacheinander ins Meer wirft, bevor der Vorhang fällt.

499 Vgl. Lenz: *Intertextualität*, 165.

500 Vgl. Pfister: *Drama*, 22.

501 Vgl. Pfister: *Drama*, 23.

502 Vgl. Genette: *Palimpseste*, 386.

503 Vgl. Pfister: *Drama*, 23.

504 Vgl. O'Neill: *The Rope* (= *Rope*), 547.569.

5.2.1 Figurenkonstellation

Ein Gliederungsmerkmal des Stückes sind die Auftritte der einzelnen Charaktere, die durch erzählerisch wirkende Regieanweisungen über deren Aussehen begleitet sind.

5.2.1.1 Mary

Die zehnjährige Mary, Tochter von Annie und Pat Sweeney, ist anwesend, als sich der Vorhang hebt und als er sich senkt, sie eröffnet und schließt das Stück. Ihr kommt daher eine Schlüsselrolle zu, was mit ihrer Charakterisierung als unzurechnungsfähiges, leicht behindertes Kind kontrastiert: „*Her face is stupidly expressionless. Her hands flutter about aimlessly in relaxed, flabby gestures.*“⁵⁰⁵ Ihre sprachlichen Ausdrucksformen haben groteske Züge: „*She hums shrilly to herself*“⁵⁰⁶; „*laughing shrilly*“⁵⁰⁷; „*giggling ecstatically*“⁵⁰⁸. Ihr Bezug zu Abraham Bentley ist von Angst geprägt: „*Maw, I'm skeered!*“⁵⁰⁹ Sie wird von allen außer Luke hart behandelt. Von Bentley wird sie als „*Spawn o' the Pit*“⁵¹⁰ beschimpft, von ihrem Vater wird sie bedroht: „*And you stay here [...] ye brat [...] or I'll skin ye alive*“⁵¹¹, von ihrer Mutter weggestoßen: „*She runs to her mother, who pushes her away angrily.*“⁵¹² Umso auffälliger ist, dass Luke auf ihre Kindlichkeit eingeht und sie sich über seine Rückkehr freut: „*[...] hopping up and down wildly: I'ts Uncle Luke, Uncle Luke, Uncle Luke!*“⁵¹³

5.2.1.2 Abraham Bentley

Die zweite Person, die die Bühne betritt, ist Abraham Bentley. Der 65-Jährige ist altersschwach und sieht schlecht. Sein geistiger Zustand rückt ihn in die Nähe von Mary, denn er wird immer wieder als „*lunatic*“⁵¹⁴ mit Anfällen geistiger Umnachtung bezeichnet. Manchmal verslägt es ihm die Sprache: „*he makes a tremendous effort to utter words.*“⁵¹⁵

Er misstraut Pat und Annie, die nichts von dem restlichen Geld wissen. Annie

505 Rope, 548.

506 Rope, 548.

507 Rope, 569; vgl. auch 553.

508 Rope, 569.

509 Rope, 553.

510 Rope, 548.

511 Rope, 568.

512 Rope, 556.

513 Rope, 556.

514 Rope, 551; vgl. auch 552,553,555,556.

515 Rope, 564.

gegenüber ist er sehr hart, weist sogar ihre Verwandtschaft mit ihm zurück: „*None o'mine!*“⁵¹⁶ und schlägt sie mit seinem Stock. Pat beschimpft er als „*Papist*“⁵¹⁷. Ansonsten antwortet er auf Anreden durch Annie oder Pat nur mit Bibelversen aus dem Buch Jeremia oder den Klageliedern, sodass keine richtigen Gespräche mit ihm möglich sind. Diese fromme Berufung auf die Bibel entlarvt Annie als Hypokrisie: „*A fine one you be to be shoutin' Scripture in a body's ears all the live-long day – you that druv Maw to her death with your naggin', and pinchin', and miser stinginess.*“⁵¹⁸ Sie wirft ihm vor, durch sein Verhalten ihre Mutter getötet zu haben und kurz nach deren Tod eine Hure geheiratet zu haben, die ihn bald darauf verließ und ihm Luke zurückließ, den Annie und Pat schließlich aufzogen, obwohl sie gehofft hatten, fliehen zu können. Pat war für Annie die einzige Möglichkeit, von zu Hause zu entkommen. Sie wirft Abraham vor, seine scheinbare puritanische Frömmigkeit nur in Abgrenzung zu dieser Ehe entwickelt zu haben: „*[...] you gittin' religion all of a moment just for spite on me 'cause I'd left [...] you sayin' it was a sin to marry a Papist, after not bein' at Sunday meetin' yourself for more'n twenty years!*“⁵¹⁹

Die Sicht Abrahams und Annies widersprechen sich in gewisser Weise. O'Neill löst nicht auf, wer Recht hat, weil es keine übergeordnete Perspektive gibt, die beurteilt, ob die Anschuldigungen Annies wahr sind. Wenn sie wahr sind, so verwendet Abraham seine religiösen Überzeugungen nur als Forderungen gegen andere, statt seine eigenen Fehler zu erkennen, was ihn zu einem unglaublichen Vertreter seiner Konfession macht. Annie ruft ihn zur Buße auf: „*If you've a mind to pray, it's down in the medder you ought to go, and kneel down by her grave, and ask God to forgive you for the meanness you done to her all her life.*“⁵²⁰

Bentley ist auf Kriegsfuß mit allen in seiner Umgebung. Auch Luke lässt nichts Gutes an seinem Vater: „*The damned son of a gun!*“⁵²¹, den er als Geizhals beschreibt.

Pat vertraut Abraham nicht. Er denkt, dass dessen Anfälle vorgetäuscht sind, und vergleicht seine hinterhältige Listigkeit mit einem Fuchs, einem Vogel und einem Schwein.

516 Rope, 551.

517 Rope, 551.

518 Rope, 549.

519 Rope, 550.

520 Rope, 549.

521 Rope, 565.

5.2.1.3 Annie und Pat Sweeney

Annie, eine ausgelaugte Vierzigjährige, ist ebenso geistig beschränkt wie ihr Vater und ihre Tochter: „*Her habitual expression is one of a dulled irritation.*“⁵²² Sie beschuldigt ihren Vater für die Vergangenheit und sein ungerechtes Verhalten ihr gegenüber. Der Umgang ihres Mannes mit ihr ist ebenso rau wie mit allen anderen: „*ye lazy slut*“⁵²³; „*Shut your mouth*“⁵²⁴. In seiner Verachtung für Abraham Bentley ist dieser sich jedoch mit seiner Frau einig. Er bekreuzigt sich immer wieder in Reaktion auf Abraham, was seine katholische Religiosität offenbart. Abraham ist für ihn ein Teufel. Genauso wie dieser den katholischen Familienteil durch die biblischen Racheverse verteufelt, verteufelt Pat den Schwiegervater. Pat verachtet auch Luke und verurteilt ihn wie seinen Vater: „*I'd not lower myself to take the hand of a –*“.⁵²⁵ Trotzdem stellt er sich mit diesem gut, weil er erkennt, dass er durch ihn zu Geld kommen kann bzw. von ihm als offiziellem Erben der Farm abhängig ist. Auch er fühlt sich ungerecht behandelt, weil er durch seine Arbeit als Tischler Abrahams Arztrechnungen bezahlt, aber keinen Dank dafür bekommt.

5.2.1.4 Luke

Der einundzwanzigjährige Luke selbst wird als gewissenloser Ausreißer charakterisiert, für den in erster Linie das Geld wichtig ist: „*I want coin yuh kin throw away.*“⁵²⁶ Der Leser erfährt über ihn nur, dass er in der Fremde viel arbeiten musste, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Als Heimgekehrter ist es sein Ziel, das Geld zu finden und Rache an seinem Vater zu üben, ohne klarzustellen, wofür: „*goin' to make him pay for –*“⁵²⁷. Möglicherweise gilt die Rache der Idee mit dem Seil, möglicherweise bleibt sie auch bewusst unspezifisch, um als Rache für das Verhalten Abrahams insgesamt zu gelten.

5.2.1.5 Symbolik der Figurennamen

Zunächst ist anzumerken, dass die Figuren bei O'Neill überhaupt Namen haben. Bei Gide und Rilke bleiben die Figuren anonym oder werden etwa als „verlorener Sohn“

522 Rope, 549.

523 Rope, 551.

524 Rope, 562.

525 Rope, 557.

526 Rope, 567.

527 Rope, 569.

und „*filis prodigue*“ zu Typen. Auch in der Parabel werden aufgrund des Anspruchs auf Allgemeingültigkeit keine Namen genannt. Durch die konkreten Namen und die sprachliche Verankerung in einem bestimmten Milieu sowie im Kontext des Konflikts zwischen Puritanern und Katholiken findet eine Verlagerung der Parabel in eine konkrete Situation statt.⁵²⁸

Figurennamen haben bei O'Neill meist symbolische Bedeutung. Auch in „The Rope“ ergibt sich aus den Bedeutungen der Namen ein Netz aus Verflechtungen: Abraham, Ahnherr der Israeliten, gilt als biblische Vaterfigur schlechthin. Sein Name bedeutet „Vater vieler Völker“ (vgl. Gen 17,4f). In Bentleys Namen ist also seine Vaterrolle enthalten. Indem das Stück das Thema Vererbung anspricht, ist er nicht, wie der biblische Abraham Wurzel der Verheißung an Israel, sondern Ursprung der Probleme in seiner Familie. Der biblische Name weist auf seine puritanische Herkunft hin.⁵²⁹

Zu diesem Vatersnamen steht „Mary“ als Name der biblischen Mutterfigur schlechthin in typologischem Kontrast (männlich-weiblich, Vater-Mutter, Altes-Neues Testament), was sie neben dem Kontrast Ältester-Jüngste mit Abraham verbindet. Möglicherweise ist durch die typologische Dimension der Namen implizit gesagt, dass Mary, indem sie das Geld ins Meer wirft, Probleme löst, die durch den „falschen“ Abraham entstanden sind.

Luke ist der Autor des Evangeliums, das die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ enthält. Auf der symbolischen Ebene ist Luke somit Autor seiner eigenen Geschichte. Zugleich wird er an den realen Autor O'Neill herangerückt. Seine Nähe zu Mary wird deutlich, da diese Teil des Evangeliums nach Lukas ist.

Der Name „Annie“ ist eine Ableitung des hebräischen „Hanna“, was „Gnade“ bedeutet. Sie ist auch Teil des Lukas-Evangeliums (vgl. Lk 2,36–38). Der Name kommt ebenso im Alten Testament im Zusammenhang mit einer Geburt vor (vgl. 1Sam 1). Die Bedeutung ihres Names steht in ironischem Kontrast zu ihrem Verhalten, da sie Luke nicht vergibt.

„Pat“, also „Patrick“, weist auf Pats irisch-katholische Herkunft hin.⁵³⁰ Sein Name fällt aus der Reihe der biblischen Namen, wodurch seine Position als katholischer Eindringling in die Familie unterstrichen wird. Seine Tochter Mary ist das Ergebnis einer

⁵²⁸ Vgl. Genette: *Palimpseste*, 405–408.

⁵²⁹ Vgl. Seidel: *Bibel*, 95.

⁵³⁰ Vgl. Seidel: *Bibel*, 73.

konfessionellen Mischung, da der Name traditionell katholisch konnotiert ist, aber auch in die Tradition biblischer Namensgebung fallen könnte.

Nach diesem Überblick über die einzelnen Figuren des Stücks fällt auf, dass sie keine individuellen Charakterzüge aufweisen.⁵³¹ Sie sind alle trostlose Figuren und jeder steht mit jedem in Konflikt. Die Konstellation Vater-jüngerer Bruder-älterer Bruder, die in der Parabel gegeben ist, wird hier durch Abraham-Luke-Annie/Pat/Mary angedeutet, obwohl die Lager nicht so klar bestimmt werden können:

Bentley steht in negativer Abgrenzung zu allen Figuren. Sein Verhältnis zu Luke ist von allen am besten, weil es ambivalent und nicht rein negativ ist. Er steht durch seine Charakterisierung als wenig zurechnungsfähig und ausdruckschwach in gewisser Analogie zu Mary.

Luke steht ebenfalls allen außer Mary negativ gegenüber. Die größte Diskrepanz besteht aber zwischen ihm und Annie, die am stärksten den Typus des älteren, neidischen Bruders der Parabel darstellt. Durch den Ausbruch aus der Familie steht Luke in Analogie zu Annie und Pat, die ebenfalls für kurze Zeit ausgebrochen sind.

Pat und seine Frau sind auf der Ebene der Figurenkonstellation verbunden, weil sich beide benachteiligt fühlen und auf mehr Geld aus sind. Er arbeitet aber nicht konstruktiv mit ihr an einer besseren Lösung. Stattdessen versöhnt er sich aus Kalkül mit Luke.

Trotz einer gewissen Typisierung bzw. Lagerbildung durchziehen also die Fäden der negativen Verhältnisse die ganze Familie. Die Beziehungen sind von gegenseitigen Verurteilungen geprägt.

Alle Figuren erscheinen in ihrem Verhalten determiniert und ohne Handlungsspielraum. Es ist, als hätte ihre Geschichte über sie entschieden. Dies wird durch den Gedanken der erblichen Fehler unterstrichen: „*You're as looney as the rixt of your breed*“,⁵³² und „*It's the curse in the wits of your familiy, not mine*“,⁵³³ sagt Pat zu Annie. Auch Abraham nagelt Annie auf das Erbe ihrer Mutter fest: „*As is the mother, so is her daughter*“⁵³⁴ (vgl. Ez 16,44). In diesem Zitat aus Ezechiel ist implizit gesagt, dass das *tertium comparationis* zwischen Mutter und Tochter die Hurerei ist, denn in Kapitel 16 wird Jerusalem, das von Gott abgefallen ist, mit einer Hure verglichen. Annie wendet dieses

531 Vgl. Parks: *Symbolism*, 448.

532 Rope, 559.

533 Rope, 553.

534 Rope, 549.

Zitat jedoch, um als *tertium comparationis* zwischen Luke und seiner Mutter das Verlassen Abrahams zu bestimmen: „*As is the mother, so is her son.*“⁵³⁵

Der Gedanke, dass Fehler der Eltern vererbt werden, ist dem Naturalismus O'Neills geschuldet, der sich an Ibsens *Gespenster* orientiert: „Ich wollte nicht, dass mein Sohn Osvald auch nur das Geringste von seinem Vater erbt.“⁵³⁶ Aus diesem Grund schickt Frau Alving ihren Sohn weg, wodurch er zum verlorenen Sohn wird. Die Entfernung ist jedoch keine Lösung, weil das Erbe innerlich ist: „Aber ich glaube fast, wir sind allesamt Gespenster [...]. Es ist ja nicht nur, was wir von Vater und Mutter geerbt haben, das in uns herumgeistert; auch alte, abgestorbene Meinungen [...].“⁵³⁷

Insgesamt ist in „The Rope“ die Figurenkonstellation der Parabel nachvollzogen und noch erkennbar. Statt ihrer klaren Gegenüberstellung der Typen steht hier allerdings ein Netz aus negativen Beziehungen. Der Vater ist, im Unterschied zur Bibel, nicht rein positiv dargestellt, die Sympathie der Leserin mit dem Heimgekehrten hält sich in Grenzen. Nicht nur vom älteren Bruder, in unserem Fall also von Annie und Pat, wird ein Umdenken gefordert, sondern alle werden negativ charakterisiert. Im Unterschied zur Parabel wird jedoch nicht erwartet, dass eine Umkehr oder Veränderung eintreten kann.

Die Veränderung muss daher im Zuseher stattfinden, weshalb ich der Meinung bin, dass dem Stück wie auch der Parabel eine gewisse didaktische Absicht innewohnt.

5.2.2 Die Verarbeitung biblischer Motive

Der vorliegende Einakter bezieht sich durch ein direktes Zitat und die Aufnahme von Motiven auf die Parabel vom „Verlorenen Sohn“. Er enthält aber auch andere biblische Anspielungen, was im Folgenden darzustellen sein wird.

Es wurde bereits gezeigt, dass in der Figurenkonstellation Unterschiede und Gemeinsamkeiten zum biblischen Vorbild erkennbar sind. Auch die Heimkehrszene enthält Analogien und Differenzen. O'Neill beschreibt die Heimkehr durch die eindeutigste Form intertextueller Anspielung, das Zitat: „*Bring forth the best robe, and put it on him; and put a ring on his hand, and shoes on his feet: And bring hither the fatted calf, and kill it; and let us eat, and be merry: For this my son was dead, and is*

535 Rope, 550.

536 Ibsen: *Gespenster*, 36.

537 Ibsen: *Gespenster*, 45; Der Gedanke der Erblichkeit spielt in der biblischen Parabel keine Rolle, da der Vater in klarem Kontrast zu seinem weggegangenen Sohn steht.

*alive again; he was lost, and is found*⁵³⁸ (vgl. Lk 15,22–24). Es sind dieselben Verse, die auch Gide, etwas abgewandelt, zitiert.⁵³⁹ Möglicherweise haben beide Autoren diese Verse als Schlüsselstelle verstanden, was auch angebracht ist, da V 24 in V 32 wiederholt wird und in ihnen das Thema von Verlorenheit und Rückkehr am stärksten hervortritt. Das Zitat kann hier, weil es besonders charakteristisch für die biblische Parabel ist, als Evozierung des Prätextes im Sinne eines *pars pro toto* verstanden werden. Im Moment, in dem der Leser oder die Zuseherin dieses Zitat hört, erschließt sich die Struktur des ganzen Stückes auf der Folie des biblischen Prätextes.⁵⁴⁰ Im Unterschied zu Gide und Rilke wird der Prätext selbst nicht erwähnt. Das Zitat allein markiert auf deutliche Weise den Bezug auf diesen. Es wird zwar nicht als Zitat eingeleitet, ist jedoch durch den stilistischen Kontrast zu seinem Umfeld, das von Umgangssprache geprägt ist, markiert.⁵⁴¹

Im Kontext der oben erwähnten anderen Bibelzitate Abraham Bentleys fällt auf, dass dieses das einzige freudvolle und neutestamentliche Zitat ist.⁵⁴² Statt der Rache beschreibt es die Versöhnung. So wird in Form von Zitaten gezeigt, wie sehr sich Abrahams Beziehung zu Luke von der zu Annie und ihrer Familie unterscheidet.

Das Motiv des freudigen Wiedersehens wird aus der Parabel entnommen, die Details werden allerdings abgewandelt. So ist etwa die Begrüßungsgeste keine Umarmung und kein Kuss, sondern ein Händeschütteln, das nicht vom Vater, sondern vom Sohn ausgeht: „*He holds out his hand. The old man totters over to him, stretching out a trembling hand. Luke seizes it and pumps it up and down.*“⁵⁴³ Die Rollen der biblischen Parabel werden vertauscht. Aufgrund seiner mangelnden Ausdrucksfähigkeit („*The old man stutters and stammers incoherently as if the very intensity of his desire for speech had paralyzed all power of articulation.*“⁵⁴⁴) kann Abraham nicht dieselbe aktive Rolle spielen wie der Vater im Prätext. Er wird von Luke weniger respektvoll behandelt als sein biblischer Vorgänger von dessen Sohn: „*That's the boy!*“⁵⁴⁵ Durch seine von Annie berichtete Vorgeschichte ist seine Autorität auch für die Leserin angegriffen.

Das Händeschütteln ist dem Vater nicht genug, er betastet den Sohn: „*Bentley passes*

538 Rope, 563.

539 Vgl. REP, 15.

540 Vgl. Lachmann: *Gedächtnis*, 60; vgl. Pfister: *Konzepte*, 29.

541 Vgl. Broich: *Formen*, 42.

542 Vgl. Seidel: *Bibel*, 74.

543 Rope, 563.

544 Rope, 563.

545 Rope, 563,

his trembling hand all over Luke, feeling of his arms, his chest, his back.“⁵⁴⁶ Lukes Reaktion „*You needn't be scared I'm a ghost*“⁵⁴⁷ erinnert an Ibsens *Gespenster*, wo Frau Alving ihren Sohn als Gespenst beschreibt.⁵⁴⁸ Bentleys schlechte Augen und das Motiv des Betastens des jüngsten Sohnes sind eine Anspielung auf den Kampf Jakobs und Esaus um das Erstgeburtsrecht.⁵⁴⁹ Jakob nützt die schwache Sehkraft des Vaters, um sich als der ältere Bruder auszugeben und so den Segen des Vaters zu erhalten, der eigentlich dem Erstgeborenen gilt: „Da sprach Isaak zu Jakob: Tritt herzu, mein Sohn, dass ich dich betaste, ob du mein Sohn Esau seiest oder nicht“ (Gen 27,21).

Der Vater ist nicht der Erste, der den wiedergekehrten Sohn sieht, sondern Mary. Es wurde bereits erwähnt, dass durch die geistige Schwäche eine Parallele zwischen Mary und Abraham besteht. Diese Analogie wird nun über den Umweg des Prätextes verstärkt, denn sie sieht als Erste den Sohn, den in der Parabel der Vater als Erster bemerkt. Auch sie freut sich über dessen Wiederkehr.⁵⁵⁰ Pat und Annie stehen zu ihr in Kontrast, weil sie verweigern, Luke die Hand zu geben: „*Keep your hands to yourself.*“⁵⁵¹

Für die Freude Abrahams werden verschiedene Ausdrucksmittel verwendet. Er ist zunächst „*in an extraordinary state of excitement, shaking all over, gasping for breath, his eyes devouring Luke from head to foot.*“⁵⁵² Es folgt die bereits erwähnte Stelle, an der Abraham keine Worte findet, bis ihm das Zitat aus Lk 15 seine Worte leiht, wodurch ebenfalls Freude ausgedrückt wird. Pat hält diese Freude für gespielt, weil er an das Seil denkt, das für Luke aufgehängt ist. Aber die Regieanweisung beschreibt ein authentisches Gefühl „*An expression of overwhelming joy suffuses his worn features.*“⁵⁵³ Hinzu kommt, dass Abraham Alkohol trinkt, obwohl er diesen fünf Jahre lang verweigert hat: „*He must be glad to see ye or he'd not drink*“,⁵⁵⁴ stellt Pat fest. Als Abraham erneut die Sprachfähigkeit verliert und mit den Worten „*Luke–Luke–rope–hang*“⁵⁵⁵ auf das Seil deutet, sieht Pat sein Misstrauen bestätigt. Lukes Freude schlägt in

546 Rope, 563.

547 Rope, 563.

548 Vgl. Ibsen: *Gespenster*, 38.

549 Vgl. Seidel: *Bibel*, 295, Anm. 2.

550 Vgl. Rope, 556.

551 Rope, 557.

552 Rope, 562.

553 Rope, 563.

554 Rope, 564.

555 Rope, 564.

Wut um. Die Heimkehrszene der biblischen Vorlage wird so keine Versöhnungsszene, sondern die Stelle, an der die Wut erst richtig hervortritt. Die Handlung ist an dieser Stelle doppelbödig, denn Abraham möchte seinem Sohn eigentlich nur Gutes, jedoch unter der Bedingung, dass dieser bereit ist, sein Leben zu verlieren. Würde der Sohn in derselben Welt biblischer Zitate leben wie sein Vater, hätte er dessen Intention erkennen können:

Das geforderte Opfer des Sohnes und der Name „Abraham“ spielen auf die Opferung Isaaks an (vgl. Gen 22,1–19),⁵⁵⁶ die als Test des Vertrauens Abrahams in die Verheißung Gottes an seine Nachkommenschaft (vgl. Gen 17,1–22) gelesen werden kann. Wäre die Beziehung zwischen Abraham und Luke nicht schon von Misstrauen geprägt, hätte der Sohn dem Vater vertrauen können. Trotzdem bleibt die Frage im Raum, die auch dem biblischen Text gilt, warum dieser Test notwendig ist. Indem Abraham eine Bedingung für die Belohnung des Sohnes stellt, wird seine Liebe missverstanden.⁵⁵⁷

Das Symbol der Bereitschaft, sich selbst zu hängen, um reich zu werden, könnte eine Illustration des Zitates: „Wer da sucht, seine Seele zu erhalten, der wird sie verlieren; und wer sie verlieren wird, der wird ihr zum Leben helfen“ (Lk 17,33 parr), sein.⁵⁵⁸ Gerade weil Luke unbedingt Geld finden möchte, sucht er am falschen Ort. Die Antithese von Verlieren und Finden, die das genannte Zitat prägt, ist auch grundlegend in der Parabel vom „Verlorenen Sohn“. Die Paradoxie des Zitates könnte darauf anspielen, dass gerade im Auszug des Sohnes seine Rettung besteht.

Die Heimkehrszene ist zweiteilig, denn zunächst herrscht die Freude vor, die durch die Erinnerung an das Seil in Wut umschlägt. Die an dem Seil entfalteten Handlungselemente stellen einen „metadiegetischen Einschub“⁵⁵⁹ gegenüber dem Prätext dar, weil diesem eine ihm ursprünglich fremde Episode hinzugefügt wird.⁵⁶⁰

Anders als Gide und Rilke, aber in Analogie zur Parabel, setzt sich O'Neill nicht mit der Frage nach dem Motiv für den Auszug des Sohnes auseinander. Die Szene des Weggangs besteht darin, dass Luke den Beschluss bereits gefasst hat und den Vater damit konfrontiert. Er ist im Unterschied zur Parabel nicht von der Reaktion des Vaters abhängig, weil er das Geld, das er braucht, bereits von diesem gestohlen hat: „*Told you*

⁵⁵⁶ Vgl. Bogard: *Contour*, 106.

⁵⁵⁷ Vgl. Siebald: *Der verlorene Sohn*, 221.

⁵⁵⁸ Vgl. Siebald: *Der verlorene Sohn*, 221.

⁵⁵⁹ Genette: *Palimpseste*, 366.

⁵⁶⁰ Im biblischen Prätext wird die Freude des Vaters durch den Neid des Bruders abgelöst, wodurch ebenfalls eine zweiteilige Heimkehrszene entsteht.

in your face he'd stolen and was leavin'.“⁵⁶¹ Der Vater antwortet auf diesen Entschluss mit Flüchen und indem er das Seil aufhängt: „*Remember, when you come home again there's a rope waitin' for yuh to hang yourself on, yuh bastard.*“⁵⁶² Er unterscheidet sich daher vom biblischen Vater, der den Sohn einfach gehen lässt. Schon bevor dieser heimkehrt, stellt er eine Bedingung auf, die er bei einer eventuellen Rückkehr erfüllen muss. Auch darin unterscheidet er sich vom biblischen Vater. M. E. besteht hier wiederum ein Bezug zu Lk 17,33. Der Vater verliert letztlich den Sohn, weil er ihn festhalten möchte, weil er seinen Entschluss zu gehen nicht akzeptiert und dadurch seine Liebe, die an Bedingungen geknüpft ist, missverstanden wird.⁵⁶³ Da er in seiner Wut das Seil aufhängt, kann der Sohn bei seiner Rückkehr nicht darauf vertrauen, dass dieses Seil ihm Gutes bringen soll. Wenn Abraham, wie der biblische Vater, Luke hätte gehen lassen, wäre das Vertrauensverhältnis noch intakt. Durch die Transformation des biblischen Textes zeigt O'Neill, dass der Bibelbezug Bentleys eigentlich ein Missbrauch ist, durch den er seine eigene Weltsicht stützt. Wenn Abraham die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ auf sein eigenes Leben bezieht, so müsste er sich auch verhalten wie der Vater in dieser Parabel. Er verhält sich aber genau gegenteilig, einerseits weil er den Sohn nicht einfach gehen lässt, andererseits weil er eine Bedingung für die restlose Wiederaufnahme stellt. Eigentlich müsste er diesen Kontrast erkennen und so seine eigene Schuld an den zerstörten Beziehungen eingestehen, wie es Annie von ihm fordert.

Luke selbst provoziert allerdings, dass sein Vater sich anders verhält als der Vater in Lk 15, weil er nicht um das Geld bittet, sondern es stiehlt. Neben der Tatsache, dass er so im arbeitsfähigen Alter Farm und Familie im Stich lässt, ist der Diebstahl der Hauptanklagepunkt Annies und Pats gegen Luke. Was die Schuld des Sohnes ist, ist daher deutlicher ausgesprochen als in der biblischen Parabel. Wie der ältere Sohn im biblischen Text, können auch Annie und Pat nicht vergeben. In einer ähnlichen Formulierung wie dem biblischen „dieser dein Sohn“ (Lk 15,30) zeigen sie ihre Distanz zu Luke „*that Luke of your's*“⁵⁶⁴, „*thief of a son of yours.*“⁵⁶⁵ Letztlich finden sich Luke und Pat wieder in ihrer Wut gegen Abraham und in ihrem Wunsch, zu Geld zu kommen:

⁵⁶¹ Rope, 550.

⁵⁶² Rope, 561.

⁵⁶³ Vgl. Siebald: *Der verlorene Sohn*, 221.

⁵⁶⁴ Rope, 550.

⁵⁶⁵ Rope, 552.

„*I'm harborin' no grudge agen you these past years. Ye was only a lad when ye ran away an' not to be blamed for it.*“⁵⁶⁶ Der letzte Dialog des Stückes stellt Lukes und Pats gemeinsamen Racheplan dar.

Das Thema von Schuld und Vergebung ist daher ein Motiv aus der biblischen Parabel, das das ganze Stück durchzieht. Die gegenseitigen Schuldzuweisungen innerhalb der Familie werden als obsolet entlarvt, da jeder und jede in ein Netz aus Schuld verstrickt ist. Anders als der jüngere Sohn der Parabel zeigt Luke keine Reue und das Stück endet mit dem Wunsch nach Rache.

„The Rope“ füllt eine Leerstelle der Parabel, nämlich die Frage nach der Gefühlslage des Vaters in der Zeit der Abwesenheit des Sohnes. Diese wird zwar nicht mit psychologischem Tiefgang beschrieben, sondern eher eindimensional, aber es wird deutlich, dass der Vater seinen Sohn die ganze Zeit verfluchte: „*[...] you cursin' an' callin' down the wrath o' God on him by day an' by night.*“⁵⁶⁷ Umso kontrastreicher und verwunderlicher ist Abrahams Freude über die Rückkehr des Sohnes.

Wie in der Parabel, so wird auch hier, diesmal nicht durch den Erzähler, sondern durch den verlorenen Sohn selbst, über dessen Zeit in der Ferne berichtet. Es ging ihm nicht gut in der Ferne und als er kein Geld mehr hatte, fiel ihm ein, dass er zurückkommen könnte. Das Motiv für die Rückkehr ist also, wie bei Lukas, Gide und Rilke mit der Not gegeben: „*Paid off a week ago—had a bust-up—and took a notion to come out here [...].*“⁵⁶⁸ Wie der biblische verlorene Sohn, so musste auch er hungern und viel arbeiten: „*After me bummin' and starvin' round the rotten earth, and workin' myself to death on ships and things [...].*“⁵⁶⁹ Diese Not könnte in Anlehnung an den biblischen Bezugstext durch Verschwendung zustande gekommen sein. Denn im Gegensatz zu seinem Vater versteht Luke Geld als etwas, das ausgegeben werden muss: „*That's all it's good for—to throw away.*“⁵⁷⁰ Das Wegwerfen ist hier ein doppeltes, es funktioniert sowohl auf der Ebene der symbolischen Handlung, in der Mary Geld ins Meer wirft, als auch auf der wörtlichen Ebene des Verschwendens: „*I want coin yuh kin throw away—same's your kid chucked that dollar of mine overboard, remember?*“⁵⁷¹ Der Wert des Geldes besteht darin, weggeworfen zu werden, was mit der Farm kontrastiert, deren Wert darin besteht,

566 Rope, 560.

567 Rope, 552.

568 Rope, 557.

569 Rope, 566.

570 Rope, 558.

571 Rope, 567.

erhalten zu werden. Luke verlässt sich lieber auf bewegliche, dafür aber vergängliche Güter. Bei Gide wird die Divergenz zwischen mitnehmbaren, vergänglichen Gütern⁵⁷² und dem Grund und Boden, der erhalten bleibt,⁵⁷³ ebenfalls betont.

Die Auflösung des Geldes im Meer könnte auf symbolischer Ebene für den Eingang des Endlichen ins Unendliche stehen. Indem das Meer das ganze Geschehen mit einem eintönigen Geräusch von unten her unterlegt („*From the rocks below the headland sounds the muffled monotone of breaking waves*“⁵⁷⁴), kann es als unendliche Dimension hinter der endlichen verstanden werden,⁵⁷⁵ die wiederum nur von dem Kind erkannt wird, das sich in einen anderen Bewusstseinszustand versetzen kann als die anderen Figuren und sich jenseits der sprachlichen Ausdrücke bewegt: „[...] *she hops up and down in a sort of grotesque dance, clapping her hands and laughing shrilly.*“⁵⁷⁶

5.3 Zusammenfassung: O'Neills Rezeption der Parabel vom „Verlorenen Sohn“

O'Neill bindet in „The Rope“ die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ in ein Netz von intertextuellen Anspielungen ein. Bezüge zu biblischen Texten und zu Ibsens Drama *Gespenster* wurden dargestellt.

Die Parabel wird, ähnlich wie bei Rilke, abgewandelt, indem sie aufgegriffen wird.

Übernommen werden die einzelnen Etappen des Sohnes, Auszug, Leben in der Ferne und Rückkehr. Letztere wird allerdings durch die Episode mit dem Seil, das während des ganzen Stücks schon präsent ist, anders gewichtet. Zentral ist nicht die Begrüßungsszene, in der Abraham Bentley Lk 15 zitiert, sondern die Frage nach dem Umgang mit dem Seil, was bereits im Titel angedeutet wird. Der Auszug wird durch die Wut Abrahams und das Stehlen Lukes abgewandelt.

Handlungssouverän ist, wie in der Parabel, der Vater, dessen Verhalten über das Schicksal aller anderen Figuren entscheidet. Er freut sich wie der biblische Vater über die Rückkehr des Sohnes und wird doch von ihm unterschieden, vor allem durch seine gestörte Beziehung zu allen anderen Figuren und seine fragwürdige Vergangenheit. Der intertextuelle Bezug auf die biblische Parabel dient vorwiegend dazu, die puritanische Religiosität Bentleys als unglaubwürdig zu entlarven. Indem Abraham dem biblischen

572 Vgl. REP, 28.

573 Vgl. REP, 27.

574 Rope, 547.

575 Vgl. Parks: *Quest*, 103.

576 Rope, 569.

Vater antithetisch gegenübersteht, wirft das Drama auch neues Licht auf die Vaterfigur der Parabel, deren bedingungslose und Freiheit schenkende Liebe gegenüber der einengenden puritanischen Bibelauslegung Bentleys hervortritt. Indem Abraham Lk 15 ohne Einleitung zitiert, als wären es seine Worte, wird das Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit in Verschriftlichung und Rezeption der Bibel thematisiert.⁵⁷⁷ Außerdem wird deutlich, dass diese Worte durch die Gattung der Parabel, die auf Allgemeingültigkeit ausgelegt ist, aus der Ursprungssituation herausgenommen und in einen anderen Kontext versetzt werden können, nicht ohne einen gewissen ironischen Bruch einzuleiten.

Indem alle Charaktere gleichermaßen in Schuld verstrickt sind, wird die Aussage der Parabel aufgenommen, dass die Gerechten nicht mehr gerecht sind, sobald sie ihre scheinbare Gerechtigkeit über die Schuld anderer stellen, wie es der ältere Sohn tut. Die Kategorie der Schuld, die in der Parabel die beiden Söhne trifft, wird hier auch auf den Vater übertragen, der in keiner Weise Gott darstellen soll. So wird auch von Jesus als dem Erzähler der Parabel abgesehen, das Drama hat nicht den Anspruch, die Beziehung zwischen Gott und Mensch zu erhellen. Nicht durch die Relation der Figuren untereinander wird auf eine transzendente Wirklichkeit verwiesen, sondern durch das Symbol des Meeres. Die Gottesvorstellung wird somit entpersonalisiert.

Erhalten bleibt auch die typenhafte Darstellung der Charaktere, die nicht besonders individuell erscheinen, sondern durch ihre Rolle in der berichteten Situation definiert werden. O'Neill folgt so dem Gedanken seiner Zeit, keine allgemeingültigen Aussagen zu machen und transzendiert diesen zugleich, indem er eine symbolische Ebene in sein Stück einbezieht.

⁵⁷⁷ Vgl. Polaschegg: *Bibel*, 31.

6. Die intertextuelle Verarbeitung der Parabel vom „Verlorenen Sohn“ bei Gide, Rilke und O'Neill im Vergleich

Im Folgenden soll die vorangehende Untersuchung im Hinblick auf Art und Intensität der intertextuellen Verarbeitung in den besprochenen Texten gebündelt werden.

Die Art intertextueller Bezüge soll auf drei Ebenen untersucht werden, der syntaktischen, der semantischen und der pragmatischen.⁵⁷⁸ Es geht also um die Frage, *was* aus dem Prätext übernommen wurde, *auf welche Weise* auf ihn Bezug genommen wird und *zu welchem Zweck* er in den Folgetext einbezogen wurde.

Diese Form der Analyse soll verfeinert werden, indem zusätzlich von Manfred Pfister erarbeitete quantitative (Dichte, Zahl) und qualitative (Referentialität, Kommunikativität, Autoreflexivität, Strukturalität, Selektivität, Dialogizität) Kriterien herangezogen werden.⁵⁷⁹ Pfister betont, dass diese nicht eine mathematische Messbarkeit signalisieren,⁵⁸⁰ sondern sie helfen zu bestimmen, wie stark der Prätext im Folgetext thematisiert und erkennbar ist.⁵⁸¹ Zugleich bieten sie die Möglichkeit, in systematisierter Weise mehr über die Art der intertextuellen Auseinandersetzung zu sagen. Im Folgenden sollen die Kategorien Pfisters weniger als Gradmesser der Intertextualität verwendet werden als ein heuristisches Kriterium für die Beschreibung der Werke Gides, Rilkes und O'Neills und ihr Verhältnis zur Parabel vom „Verlorenen Sohn“ bieten.⁵⁸²

Hierfür werden sie unter die Kategorien der syntaktischen, semantischen und pragmatischen Ebene subsummiert. Im Folgenden sei daher der Analyse vorausgeschickt, welche Kriterien zu welcher Kategorie gezählt werden können und worauf sie abzielen.

Aus *syntaktischer* Perspektive ist zu fragen, welche Elemente in welchem Umfang aus dem Prätext übernommen werden und in welcher Quantität dies geschieht.⁵⁸³ Pfisters Kriterien der Dichte und Zahl fallen daher unter diese Perspektive.

Ebenso zählt das Kriterium der „Strukturalität“⁵⁸⁴ zu diesem Bereich, denn es fragt

⁵⁷⁸ Vgl. Orosz: *Intertextualität*, 24–29.

⁵⁷⁹ Vgl. Pfister: *Konzepte*, 25–30.

⁵⁸⁰ Vgl. Pfister: *Intertextualität*, 26.

⁵⁸¹ Vgl. Pfister: *Intertextualität*, 25.

⁵⁸² Vgl. Pfister: *Intertextualität*, 30.

⁵⁸³ Vgl. Orosz: *Intertextualität*, 28.

⁵⁸⁴ Pfister: *Konzepte*, 28.

danach, ob der Prätext anzitiert wird oder als Folie für die Struktur des ganzen späteren Textes gilt.

Auch „Selektivität“⁵⁸⁵ fällt in diesen Bereich, indem es um die Prägnanz der gewählten Bezüge zum Prätext geht. Ein Zitat, das im Sinne eines *pars pro toto* den ganzen Prätext evoziert, ist anders geartet als die Anspielung auf eine ganze Gattung.⁵⁸⁶

Der *semantische* Aspekt beschäftigt sich mit der Art, in der intertextuelle Bezüge stattfinden.⁵⁸⁷ Er enthält die generelle Unterscheidung in abweichende⁵⁸⁸ oder bestätigende⁵⁸⁹ Integration des Prätextes.

Zu diesem Aspekt kann auch Pfisters Kriterium der „Referentialität“⁵⁹⁰ gezählt werden, mithilfe dessen untersucht werden kann, ob die Fremdheit des Prätextes betont wird, ob dieser also verwendet oder kommentierend aufgenommen bzw. thematisiert wird.

Das Kriterium der „Autoreflexivität“⁵⁹¹ fragt danach, ob die intertextuelle Bedingtheit im Text selbst reflektiert wird.

In der Terminologie Pfisters zählt auch die „Dialogizität“⁵⁹² zum semantischen Aspekt intertextueller Verweise. Sie fragt nach der Relativierung, Unterminierung, neuen Kontextualisierung usw. des Prätextes, inwieweit dieser also durch semantische Spannung in einen neuen Diskurs eingebaut wird. Die Spannung ist höher, je stärker sie sich zwischen Anknüpfung und Distanzierung bewegt. Die Spannung sinkt bei reiner Distanzierung oder Übernahme des Prätextes.

Bei der *pragmatischen* Ebene handelt es sich um die Erkennbarkeit intertextueller Bezüge,⁵⁹³ bzw. um das bei Pfister als qualitativ beschriebene Kriterium der „Kommunikativität“⁵⁹⁴. Es gilt also zu erheben, inwieweit die Referenz als bewusste erkennbar ist und was dem Leser durch den Bezug auf den Prätext vermittelt werden soll, wobei vorausgeschickt werden muss, dass die Deutlichkeit der Markierung auch vom (kulturellen, Bildungs- etc.) Hintergrund der jeweiligen Leserin abhängt.⁵⁹⁵

585 Pfister: *Konzepte*, 29.

586 Vgl. Pfister: *Konzepte*, 29.

587 Vgl. Orosz: *Intertextualität*, 25.

588 Vgl. Orosz: *Intertextualität*, 26.

589 Vgl. Orosz: *Intertextualität*, 25.

590 Pfister: *Konzepte*, 26.

591 Pfister: *Konzepte*, 27.

592 Pfister: *Konzepte*, 29.

593 Vgl. Orosz: *Intertextualität*, 27.

594 Pfister: *Konzepte*, 27.

595 Vgl. Orosz: *Intertextualität*, 28.

Im Folgenden soll dieses heuristische Modell nun auf die analysierten Texte bezogen werden.

6.1 Syntaktische Aspekte der intertextuellen Integration

André Gide übernimmt das Zitat des Vaters aus dem Evangelium nach Lukas, in dem er die Knechte anweist, das schönste Kleid zu bringen, das Kalb zu schlachten usw. in kaum merklicher Abwandlung. Auch das Schuldbekenntnis des Sohnes wird übernommen, außer dass bei „*je ne suis plus digne que tu m'appelles*“⁵⁹⁶ keine Wendung wie „*ton fils*“ vorkommt. Der Titel „Le Retour de L'Enfant Prodigue“ könnte ein möglicher Titel der Parabel sein.

Übernommen wird außerdem die Figur des Schweinehirten, die jedoch eine eigene Figur neben dem verlorenen Sohn darstellt. Außerdem gilt, wie in der Parabel, als Motiv für die Rückkehr des Sohnes die Notlage in der Fremde. Direkte Zitate gibt es jedoch wenige.

Trotzdem sind alle Szenen der Parabel bei Gide enthalten: Der Auszug in Form des Weggangs des jüngsten Bruders, der Entschluss zur Heimkehr, die Begrüßungsszene, das Festmahl, die negative Haltung des älteren Bruders, die Parabel ist also in vollem Umfang vertreten. Die Dichte von Anspielungen auf den Prätext ist unterschiedlich: Im ersten, kürzeren Teil ist sie dichter, im zweiten, dialogischen Teil werden die einzelnen Elemente eigenständig entfaltet. Die Parabel ist somit Folie für den ganzen Text. Die direkten Zitate sind als prägnante Elemente des Prätextes ausgewählt. Sie stammen beide aus der Begrüßungsszene bei der Heimkehr des Sohnes und verweisen so zusammen mit dem Titel auf die Akzentsetzung des Textes, der besonders das Motiv für die Rückkehr bearbeitet.

Rainer Maria Rilke übernimmt in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* keine wörtlichen Zitate aus dem Prätext. Übernommene syntaktische Elemente sind eher einzelne Wörter oder strukturelle Aspekte wie das offene Ende, die Hirtentätigkeit, die Armut, der Umgang mit käuflicher Liebe, das Haus bzw. die grobe Struktur von Auszug und Heimkehr. Diese Allusionen auf den Prätext sind selten, dafür aber breit gestreut. Es wird deutlich, dass die Parabel als Folie für den ganzen Text gilt, weshalb der Grad an Strukturalität hoch ist, während Selektivität eine untergeordnete Rolle spielt.

Auch für die beiden Gedichte gilt, dass keine wörtlichen Zitate übernommen werden.

596 REP, 15.

Sie konzentrieren sich auf das Motiv des Auszugs, weshalb nur ein Teilaspekt der Parabel übernommen wird und Anstoß zu einer eigenen motivischen Weiterentwicklung gibt.

Eugene O'Neill übernimmt dasselbe Zitat des Vaters, das auch Gide verwendet. Allein die Tatsache, dass beide Autoren dieses Zitat ausgewählt haben, ist ein Indiz dafür, dass es als prägnante Abrufung der Parabel geeignet ist. Besonders bei O'Neill steht es als *pars pro toto* für den ganzen Prätext, der an keiner anderen Stelle so wörtlich zitiert wird, aber trotzdem strukturgebend für das ganze Stück ist.

Motivische Übernahmen aus der Parabel sind der Geschwisterstreit, den auch Gide in sein Werk einbaut, das offene Ende, der didaktische Anspruch, die zweiteilige Heimkehrszene, das Motiv von Arbeit und Armut in der Ferne, von Erbschaft, Schuld und Verschwendung. Im Unterschied zu Gide und Rilke und in Anlehnung an die Parabel wird kein Motiv für den Weggang Lukes genannt.

6.2 Semantische Aspekte

Gides Umgang mit dem Prätext ist im Hinblick auf die Rolle des liebenden Vaters bestätigend. Er wandelt jedoch die Intention der Parabel, die Rückkehr als etwas Positives zu beschreiben, indem er diese als Niederlage zu verstehen gibt. Indem Gide die Parabel als Allegorie deutet, setzt er bei ihrer metaphorischen Dimension an, um sie abzuwandeln. Aus dem im biblischen Text dargestellten Verhältnis zwischen Mensch und Gott wird bei Gide das Verhältnis zwischen Mensch und Gott einerseits, zwischen Mensch und Kirche andererseits. Der gesetzliche Ansatz des älteren Bruders wird, wie in der Parabel, abgewehrt. Insofern wird auch an diesem Punkt der Prätext bestätigend integriert.

Bei Gide ist ein relativ hoher Grad an Referentialität gegeben, da der Erzähler sich zu Beginn und ein zweites Mal vor dem Gespräch mit dem älteren Bruder zu Wort meldet und den Bezug auf die lukanische Parabel kommentiert. Zitate aus der Parabel werden nicht nur verwendet, sondern thematisiert. Das Werk Gides wird so gleichsam als zweite Version des Prätextes eingeführt. Durch die Rolle des Erzählers ist, wenn auch nicht in besonders hohem Maße, das Kriterium der Autoreflexivität erfüllt.

Die intertextuellen Bezüge in „Le Retour de l'Enfant Prodigue“ zeichnen sich einerseits durch die Berufung auf die Treue zum Original aus. Sie verlegen den Prätext auch nicht merklich in eine andere Welt. Andererseits lassen sie durch den Dialog mit dem

jüngsten Bruder die Parabel vom Ende her unter einem neuen Licht erscheinen. Durch diese Spannung zwischen Übernahme und Veränderung ist ein hoher Grad an Dialogizität gegeben. Die Umdeutung ist nicht im Sinne einer Abwertung der Parabel selbst, sondern ihrer institutionellen Interpretation zu verstehen.

Rilke bezieht sich in den *Aufzeichnungen* durch Verweise auf den Prätext, die im selben Moment destruiert bzw. abgewandelt werden. So erhalten alle oben genannten, auf der syntaktischen Ebene übernommenen Motive eine neue Deutung. Der Grad an Autoreflexivität ist geringer zu veranschlagen als bei Gide, denn lediglich der einleitende Satz thematisiert den vorliegenden Text als intertextuell bedingten. Dasselbe gilt für die Gedichte, die den Prätext nur durch den Titel thematisieren.

Der Grad an Referentialität ist in den *Aufzeichnungen* allerdings relativ hoch, da die Parabel vom „Verlorenen Sohn“ schon durch den ersten Satz als Folie für den ganzen Abschnitt gilt. Der Text ist außerdem von Dialogizität geprägt, weil die Spannung zwischen Anknüpfung und Distanzierung besonders hoch ist. Der Prätext wird durch die Aussage, dass Liebe einengen kann, relativiert, denn eine Kehrseite der freudigen Begrüßung des Sohnes in der Parabel wird dargestellt.

Wie bei Gide, so wird auch hier der Prätext in ein neues Licht getaucht. Der erste Satz deutet an, dass dies im Sinne einer Neudeutung mit gewissem autoritativem Anspruch geschieht.

O'Neill bezieht sich in ironischer Brechung auf die Parabel, indem er ein Zitat aus ihr in den Mund der grotesken Figur Abraham Bentley legt. Dadurch wird auch die Eigenart des Prätextes thematisiert, der sich vom Sprachstil der Umgebung abhebt. Sein Einbezug wird aber nicht autoreflexiv thematisiert.

Das Kriterium der Dialogizität kann auf „The Rope“ angewendet werden, jedoch wird weniger die Grundaussage des Prätextes durch den Folgetext als das Verhalten Abraham Bentleys durch den Prätext hinterfragt.

6.3 Pragmatische Aspekte

Bei Gide ist der intertextuelle Verweis durch den „*lecteur*“ eindeutig markiert, indem sogar auf Jesus als den ursprünglichen Erzähler hingewiesen wird. Auch der Titel weist einen hohen Grad an Kommunikativität auf.

Die Aufnahme der Parabel bei Gide dient dazu, seine eigene Position gegenüber institutionell gebundener Frömmigkeit darzustellen. Indem er betont, dass die Liebe des

Vaters außerhalb des Hauses stärker empfunden werden kann, und die Heimkehr negativ bzw. nur als Kompromiss bewertet, spricht er sich für eine Gottsuche jenseits der Institutionen aus. Statt der einengenden Ordnung des Hauses kann die unmittelbare Gottesbegegnung zu einer erfüllenden Liebe führen.

Rilke markiert in den *Aufzeichnungen* eindeutig den Bezug auf die Parabel vom „Verlorenen Sohn“, der nach diesem Transpositionsvertrag mit dem Leser von diesem hinter den abstrakteren Andeutungen gesucht werden muss. Dasselbe gilt für die beiden untersuchten Gedichte, die durch den Titel klar markiert sind.

Rilke bewertet den Auszug in den Gedichten ambivalent. Wohin er führt, bleibt offen.

In den *Aufzeichnungen* hingegen wird der Auszug zu einer Notwendigkeit, die innere Entfernung von der einengenden Liebe der Familie wird zur Voraussetzung, um die neue Dimension der göttlichen Liebe zu erleben.

Im Unterschied zu Gides Version wird bei Rilke die Liebe des Vaters (bzw. der Familie) nicht allegorisch mit der Liebe Gottes verbunden. Der Transzendenzbezug der Parabel bleibt erhalten, wird jedoch umgedeutet.

O'Neills Drama zeichnet sich durch den geringsten Grad an Kommunikativität aus. Weder der Titel noch das Zitat sind eindeutig als auf die Parabel verweisend gekennzeichnet. Das Zitat setzt dessen Kenntnis bei der Leserin voraus, ist jedoch dadurch markiert, dass es sich vom übrigen Stil der Figurenrede unterscheidet.

Der kontrastive Bezug auf den Prätext unterstreicht gewisse didaktische Absichten, etwa die Forderung einer Liebe, die von Freiheit und Bedingungslosigkeit gekennzeichnet ist; die Schuld zunächst bei sich selbst zu suchen oder sich nicht an vergänglichen materiellen Gütern auszurichten.

Resümee

In der vorliegenden Arbeit wurde die Wechselwirkung zwischen einem biblischen Text und literarischen Texten, die sich auf diesen beziehen, untersucht.

Dabei konnte festgestellt werden, dass die Parabel vom „verlorenen Sohn“ besonders gut für spätere Fort- und Umschreibungen geeignet ist. Durch ihren metaphorischen und damit polyvalenten Aussagegehalt ist sie anschlussfähig für verschiedene Deutungsvarianten. Die Parabel eröffnet mehrere Identifizierungsmöglichkeiten, sodass Rilke und Gide die Rolle des verlorenen Sohnes gegenüber der des Vaters betonen können. Die Parabel kann außerdem aus ihrem Kontext gelöst werden, weshalb es Rilke und O'Neill möglich ist, von Jesus als ihrem ursprünglichen Erzähler abzusehen. Obwohl vom biblischen Kontext abstrahiert wird, bleibt der Transzendenzbezug, wenn auch in abgewandelter Form, erhalten. Die Tatsache, dass in der Bibel keine abschließenden Worte die Parabel in eine Richtung deuten, unterstützt diese Möglichkeit. Hinzu kommen ihre vielen Leerstellen, die Umdeutungen ermöglichen. Vor allem die Fragen nach dem Motiv für den Weggang, sowie nach der Schuld des Sohnes oder die Innensicht der Figuren beschäftigen spätere Texte.

Ein weiteres Ergebnis dieser Arbeit ist, dass der literaturgeschichtliche Kontext Einfluss auf die Art der Uminterpretation des biblischen Textes hat und dass durch den Bezug auf die biblische Parabel als Prätext ein „Gedächtnisraum“ entsteht. So wird einerseits der biblische Text als Teil des kulturellen Gedächtnisses vorausgesetzt, andererseits zu einem solchen gemacht. Zugleich wird er uminterpretiert, wodurch wieder neue Gedächtnisräume betreten werden können. Intertextuelle Bezüge auf kanonisierte Prätexte können somit als erinnerndes Weiterschreiben der Kultur verstanden werden. Der Kontext der Jahrhundertwende und der Moderne, der alle drei Autoren betrifft, wird deutlich, weil die Parabel als Teil eines umfassenden Sinnsystems und seiner institutionellen Verankerung hinterfragt wird und zugleich für eine Suche nach neuen Sinnkategorien Anstoß gibt.

Außerdem konnte festgestellt werden, dass der Bezug späterer Texte auf die Parabel auch den Blick auf diese verändern kann. Die intertextuelle Verflechtung verläuft somit nicht nur in eine Richtung. Durch die Texte von Rilke und Gide etwa wird aufgezeigt, dass die Loslösung vom Vater- bzw. Elternhaus auch positiv sein kann. O'Neills Drama

betont durch das Negativbeispiel Abraham Bentleys die Bedingungslosigkeit der Vaterliebe bei Lukas.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass die Kanonizität biblischer Texte nicht eine einseitige Allgemeingültigkeit ihrer Bedeutung impliziert. Vielmehr ermöglicht ihre allgemeine Bekanntheit einen kreativen Umgang mit ihnen. Anspielungen genügen, um bei vielen Lesern auf der Grundlage des Prätextes neue Bedeutung entstehen zu lassen.

Bibliographie

1. Primärliteratur

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen (revidierte Fassung von 1984), Österreichische Bibelgesellschaft: Wien 1990.

CLAUDEL, Paul/GIDE, André: *Correspondances 1899–1926*, Gallimard: Paris 1949.

GIDE, André: Le Retour de l'Enfant Prodigue, in: DERS.: *Le Théâtre Complet*, Ides et Calendes: Neuchatel/Paris 1947, 5–47.

GIDE, André: *Journal 1889–1939*, Gallimard: Paris 1948.

GIDE, André: *Les Nourritures Terrestres et Les Nouvelles Nourritures*, Gallimard: Paris 1948.

GIDE, André: Lettres à Christian Beck, in: *Mercure de France CCCVI/1032* (August 1949), 616–637.

IBSEN, Henrik: *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Akten*, übers. von Heidi Krüger, Reclam: Stuttgart 1992.

JUNG, Carl Gustav: *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, dtv: München ³1991.

JUNG, Carl Gustav: Mensch und Kultur, in: DERS.: *Grundwerk*, Bd. 9, hrsg. von Walter Olten ⁴1995.

MAURIAC, Claude: *Conversations avec André Gide. Extraits d'un Journal*, Albin Michel: Paris 1951.

NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Goldmann: Augsburg 1999.

O'NEILL, Eugene: The Rope, in: DERS.: *Complete Plays I. 1913–1920*, Library of America: New York 1988, 545–569.

PROUST, Marcel: *À la Recherche du Temps Perdu*, Gallimard: Paris 1999.

RILKE, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von Manfred Engel u.a., Insel: Frankfurt/Leipzig 1996.

RILKE, Rainer Maria: *Briefe an seinen Verleger I. 1906 bis 1926*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke, Insel: Wiesbaden 1949.

RILKE, Rainer Maria: *Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt 1905-1922*, hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg, Insel: Frankfurt 1986.

RILKE, Rainer Maria: *Briefwechsel. 1906–1926*, übers. von Wolfgang A. Peters, Deutsche Verlags-Anstalt: Stuttgart 1957.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Reclam: Stuttgart 1969.

SPINOZA, Baruch de: *Die Ethik nach geometrischer Methode dargestellt*, übers. von Otto Baensch, Felix Meiner: Hamburg 1976.

2. Sekundärliteratur

AJOURI, Philip: *Literatur um 1900. Naturalismus-Fin de Siècle-Expressionismus*, Akademischer Verlag: Berlin 2009.

ALAND, Barbara und Kurt: *Griechisch-deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments und der frühchristlichen Literatur von Walter Bauer*, Walter de Gruyter: Berlin/New York ⁶1988.

ALLEN, Graham: *Intertextuality*, Routledge: London/New York 2000.

BACHL, Gottfried: Die Bibel als Literaturerlebnis, in: SCHMIDIGNER, Heinrich u.a. (Hg.): *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2 Bde., Matthias-Grünwald-Verlag: Mainz 1999, 15–38.

BANSCHBACH EGGEN, Renate: *Gleichnis, Allegorie, Metapher. Zur Theorie und Praxis der Gleichnisauslegung*, Francke Verlag: Tübingen 2007.

BILLEN, Josef: Einleitung, in: DERS. (Hg.): *Die Deutsche Parabel. Zur Theorie einer Modernen Erzählform*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt: Darmstadt 1986, 1–7.

BOGARD, Travis: *Contour in Time. The Plays of Eugene O'Neill*, Oxford University Press: New York 1972.

BORCHERDT, Hans-Heinrich: Das Problem des „Verlorenen Sohnes“ bei Rilke, in: ERDMANN, Gustav/EICHSTAEDT, Alfons: *Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag*, Walter de Gruyter: Berlin 1961, 24–33

BORNKAMM, Günther: *Jesus von Nazareth*, Kohlhammer: Stuttgart ¹⁵1995.

BOVON, François: Parabel des Evangeliums – Parabel des Gottesreiches, in: WEDER, Hans (Hg.): *Die Sprache der Bilder. Gleichnis und Metapher in Literatur und Theologie*, Gütersloher Taschenbücher: Gütersloh 1989, 11–21.

- BOVON, François: *Das Evangelium nach Lukas (Lk 15,1–19,27)*, Benziger/Neukirchener: Düsseldorf/Zürich 2001.
- BRETTSCHNEIDER, Werner: *Die Parabel vom verlorenen Sohn. Das biblische Gleichnis in der Entwicklung der europäischen Literatur*, Erich Schmidt: Berlin 1978.
- BRUNKHORST, Kataja: Bibel, in: ENGEL, Manfred (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J. B. Metzler: Stuttgart/Weimar 2004, 37–43.
- BROER, Ingo: Das Gleichnis vom Verlorenen Sohn und die Theologie des Lukas, in: *New Testament Studies* 20 (1974), 453–462.
- BROICH, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität, in: DERS./PFISTER, Manfred: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Niemeyer: Tübingen 1985, 31–47.
- BULTMANN, Rudolf: *Die Geschichte der synoptischen Tradition*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1979.
- BÜSSGEN, Antje: Bildende Kunst, in: ENGEL, Manfred (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J. B. Metzler: Stuttgart/Weimar 2004, 130–150.
- CHOTHIA, Jean: Trying to write the family play. Autobiography and the dramatic imagination, in: MANHEIM, Michael (Hg.): *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, Cambridge University Press: Cambridge 1998, 192–205.
- CLARK, Barrett Harper: *Eugene O'Neill. The Man and His Plays*, Jonathan Cape: London 1933.
- DAVIDSON, Anika: „Dies, scheint mir, wäre zu erzählen gewesen ...“ Die theopoetologische Deutung des Gleichnisses vom Verlorenen Sohn in Rilkes „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, in: KNAUER, Bettina (Hg.): *Das Buch und die Bücher. Beiträge zum Verhältnis von Bibel, Religion und Literatur*, Königshausen & Neumann: Würzburg 1997, 115–134.
- DITHMAR, Reinhard (Hg.): *Texte zur Theorie der Fabeln, Parabeln und Gleichnisse*, dtv: München 1982.
- DODD, Charles Harold: *The Parables of the Kingdom*, London 1961.
- DONAHUE, John R.: *The Gospel in Parable. Metaphor, Narrative and Theology in the Synoptic Gospels*, Fortress Press: Philadelphia 1988.
- EBNER, Martin/HEININGER, Bernhard: *Exegese des Neuen Testaments*, UTB: Paderborn 2005.
- EIFLER, Margret: Existentielle Verwandlung in Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in: *The German Quarterly* 45/1 (Jan. 1972), 107–113.

- ELM, Theo: *Die moderne Parabel. Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte*, Fink: München 1982.
- FIEDLER, Theodore: Psychoanalyse, in: ENGEL, Manfred (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J. B. Metzler: Stuttgart/Weimar 2004, 165–174.
- FLOYD, Virginia: *The Plays of Eugene O'Neill. A New Assessment*, Frederick Ungar: New York 1985.
- FRENZEL, Elisabeth: Sohn, der Verlorene, in: DIES.: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Alfred Kröner: Stuttgart ³1970, 689–692.
- FRYE, Northrop: *The Great Code. The Bible and Literature*, ARK: London 1983.
- FRÜHWALD, Wolfgang: Die Bibel als Literatur produzierende Kraft, in: SCHMIEDINGER, Heinrich u. a. (Hg.): *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur, Bd. I. Formen und Motive*, Matthias-Grünwald-Verlag: Mainz 1999.
- FÜLLEBORN, Ulrich: Rilkes Gebrauch der Bibel, in: ENGEL, Manfred/LAMPING, Dieter (Hg.): *Rilke und die Weltliteratur*, Artemis & Winkler: Düsseldorf/Zürich 1999, 19–38.
- FÜLLEBORN, Ulrich: Form und Sinn der „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman, in: LAZAROWICZ, Klaus/KUNISCH, Hermann (Hg.): *Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch zum 60. Geburtstag*, de Gruyter: Berlin 1961, 147–169.
- FUNK, Robert W.: Die Struktur der erzählenden Gleichnisse Jesu, in: HARNISCH, Wolfgang (Hg.): *Die neutestamentliche Gleichnisforschung im Horizont von Hermeneutik und Literaturwissenschaft*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt 1982, 224–247.
- GABEL, John B./WHEELER, Charles B.: *The Bible as Literature. An Introduction*, Oxford University Press: New York/Oxford 1986.
- GELLNER, Christoph: „... beinah rabiate Antichristlichkeit“. Rilke als Leser der Bibel und des Koran, in: BADEWIEN, Jan (Hg.): *Rainer Maria Rilke. Eine Annäherung*, Evangelische Akademie Baden: Karlsruhe 2004, 77–101.
- GELLNER, Christoph: *Schriftsteller lesen die Bibel. Die Heilige Schrift in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Primus: Darmstadt 2004.
- GENETTE, Gerard: Palimpseste. *Die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Suhrkamp: Frankfurt 1993.
- GILOY, Birgit: *Die Aporie des Dichters. Rainer Maria Rilkes „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“*, ars una: München 1992.

- GÜTTGEMANNS, Erhardt: Narrative Analyse synoptischer Texte, in: *Linguistica Biblica* (1973, Heft 25/26), 50–73.
- HADOMI, Leah: *The Homecoming Theme in Modern Drama. The Return of the Prodigal. 'Guilt to be on Your Side'*, Edwin Mellen Press: Lewiston u. a. 1992.
- HAMBURGER, Käte: Die Geschichte des Verlorenen Sohnes bei Rilke, in: RÖSSLER, Dietrich u. a. (Hg.): *Fides et communicatio. Festschrift für Martin Doerne zum 70. Geburtstag*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1970, 126–143.
- HARNISCH, Wolfgang: *Die Gleichniserzählungen Jesu. Eine hermeneutische Einführung*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen ²1990.
- HELDMANN, Werner: Die Parabel. Geschichte und Formen, in: BILLEN, Josef (Hg.): *Die Deutsche Parabel. Zur Theorie einer Modernen Erzählform*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt: Darmstadt 1986, 84–117.
- HERRENBRÜCK, Fritz: Art. Zöllner, in: BURKHARDT, Helmut u. a. (Hg.): *Das Große Bibellexikon*, Brockhaus: Wuppertal 2004, 1729–1730.
- HILLEMANN, Heinz: Gattungen des Erzählens, in: BILLEN, Josef (Hg.): *Die Deutsche Parabel. Zur Theorie einer Modernen Erzählform*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt: Darmstadt 1986, 160–180.
- HOFIUS, Otfried: Alltestamentliche Motive in Lk 15,11–31, in: *New Testament Studies* 24 (1977/8), 240–248.
- HÖHLER, Gertrud: *Niemandes Sohn. Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes*, Fink: München 1979.
- HOLTHUIS, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Stauffenburg: Tübingen 1993.
- HOLZNER, Johann/ZEILINGER, Udo: *Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur*, Niederösterreichisches Pressehaus: St. Pölten/Wien 1988.
- JENS, Walter: Die Evangelisten als Schriftsteller, in: SCHULTZ, Hans Jürgen (Hg.): *Sie werden lachen-die Bibel. Überraschungen mit dem Buch*, Kreuz: Stuttgart/Berlin 1975, 113–123.
- JEREMIAS, Joachim: *Die Gleichnisse Jesu*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen ¹¹1996.
- JESKE, Wolfgang: Die Parabel, in: KNÖRRICH, Otto (Hg.): *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Alfred Kröner: Stuttgart ²1991, 281–289.
- JÜLICHER, Adolf: *Die Gleichnisreden Jesu*, 2 Bände, Mohr: Tübingen 1899.

- KAHR, Brigitte: André Gide und seine Dramen, Diss., Universität Wien, 1954.
- KAYSER, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Francke: Bern/München ¹¹1965.
- KING, Martina: *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 2009.
- KLEIN, Hans: *Das Lukasevangelium*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen ¹⁰2006.
- KUSCHEL, Karl-Josef: *Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zu Hause fühlen. 12 Schriftsteller über Religion und Literatur*, Piper: München/Zürich ³1986.
- LAKOFF, George/JOHNSON, Mark: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, Carl-Auer-Systeme: Heidelberg ³2003.
- LACHMANN, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Suhrkamp: Frankfurt 1990..
- LANGENHORST, Georg: *Theologie und Literatur. Ein Handbuch*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt 2005.
- LAUTERBACH, Renate: „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, in: ENGEL, Manfred (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J. B. Metzler: Stuttgart/Weimar 2004, 318–336.
- LEMBERG, Margret/OBERLIK, Gerhard: *Der Marburger Bildteppich vom verlorenen Sohn*, N. G. Elwert: Marburg 1986.
- LENZ, Bernhard: Intertextualität und Gattungswechsel. Zur Transformation literarischer Gattungen, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 2009, in: BROICH, Ulrich/PFISTER, Manfred: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Max Niemeyer: Tübingen 1985, 158–178.
- LINNEMANN, Eta: *Gleichnisse Jesu. Einführung und Auslegung*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen ⁴1966.
- LINDNER, Monika: Integrationsformen der Intertextualität, in: BROICH, Ulrich/PFISTER, Manfred: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Niemeyer: Tübingen 1985, 116–135.
- MARSCH, Edgar: Die verlorenen Söhne. Konstitution und Reduktion in der Parabel, in: BILLEN, Josef (Hg.): *Die Deutsche Parabel. Zur Theorie einer Modernen Erzählform*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt: Darmstadt 1986, 292–321.
- MARTENS, Gunter/POST-MARTENS, Annemarie: *Rainer Maria Rilke*, Rowohlt Taschenbuch: Reinbek 2008.

- MERZ, Veronika: Die Gottesidee in Rilkes „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, in: MARTINI, Fritz u. a. (Hg.): *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* (26/1982), Alfred Kröner: Stuttgart 1982, 263–295.
- MILLER, Norbert: Moderne Parabel?, in: BILLEN, Josef (Hg.): *Die Deutsche Parabel. Zur Theorie einer Modernen Erzählform*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt: Darmstadt 1986, 118–131.
- NAUMANN, Helmut: *Malte-Studien*, Schäuble: Rheinfelden 1983.
- NORTON, David: *A History of the Bible as Literature*, Cambridge University Press: Cambridge 2000.
- OROSZ, Magdolna: *Intertextualität in der Textanalyse*, ISSS: Wien 1997.
- PARKS, Edd Windfield: Eugene O'Neill's Quest, in: *The Tulane Drama Review* 4/3 (März 1960), 99–107.
- PARKS, Edd Windfield: O'Neill's Symbolism. Old Gods for New, in: *The Sewanee Review* 43/4 (Oktober–Dezember 1935), 436–451.
- PERLWITZ, Ronald: Philosophie, in: ENGEL, Manfred (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*, J. B. Metzler: Stuttgart/Weimar 2004, 155–164.
- PFISTER, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, Fink: München ¹¹2001.
- PFISTER, Manfred: Konzepte der Intertextualität, in: DERS./BROICH, Ulrich: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Max Niemeyer: Tübingen 1985, 1–30.
- PHILIPPI, Klaus-Peter: 'Parabolisches Erzählen'. Anmerkungen zu Form und möglicher Geschichte, in: BILLEN, Josef (Hg.): *Die Deutsche Parabel. Zur Theorie einer Modernen Erzählform*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt: Darmstadt 1986, 222–265.
- PÖHLMANN, Wolfgang: Die Abschichtung des verlorenen Sohnes (Lk 15,12f) und die erzählte Welt der Parabel, *Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft* 70 (1979), 194–213.
- POLASCHEGG, Andrea/WEIDNER, Daniel: *Das Buch in den Büchern. Wechselwirkungen von Bibel und Literatur*, Fink: München 2012.
- POLASCHEGG, Andrea/WEIDNER, Daniel: Bibel und Literatur: Topographie eines Spannungsfeldes, in: DIES. (Hg.) *Das Buch in den Büchern. Wechselwirkungen von Bibel und Literatur*, Fink: München 2012, 9–35.
- RAJEWSKY, Irina O.: *Intermedialität*, Francke: Tübingen/Basel 2002.

- RICOEUR, Paul: *Die lebendige Metapher*, Fink: München ²1991.
- RICOEUR, Paul: Stellung und Funktion der Metapher in der biblischen Sprache, in: DER./JÜNGEL, Eberhard: *Metapher. Zur Hermeneutik religiöser Sprache*, (Evangelische Theologie, Sonderheft), Chr. Kaiser: München 1974, 45–70.
- ROGGENKAMP-KAUFMANN, Antje: *Der Protestant André Gide und die Bibel*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1993.
- SAVAGE, Catharine H.: *André Gide. L'Évolution de sa Pensée Religieuse*, A. G. Nizet: Paris 1962.
- SCHLIENGER-STÄHLI, Hildegard : Rainer Maria Rilke–André Gide. Der verlorene Sohn. Vergleichende Betrachtung, Diss., Universität Zürich 1974.
- SCHMELING, Manfred: Verlorene Söhne. Rilke und Gide im übersetzerischen Dialog, in: ENGEL, Manfred/LAMPING, Dieter (Hg.): *Rilke und die Weltliteratur*, Artemis & Winkler: Düsseldorf/Zürich 1999, 123–148.
- SCHMIDIGNER, Heinrich u.a. (Hg.): *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2 Bd.e, Matthias-Grünwald-Verlag: Mainz 1999.
- SCHOTTROFF, Luise: *Die Gleichnisse Jesu*, Gütersloher Verlagshaus: Gütersloh ²2007.
- SHEAFFER, Louis: *O'Neill. Son and Playwright*, J. M. Dent & Sons Limited: London 1968.
- SEIDEL, Margot: *Bibel und Christentum im dramatischen Werk Eugene O'Neills*, Peter Lang: Frankfurt 1984.
- SIEBALD, Manfred: *Der verlorene Sohn in der amerikanischen Literatur*, Winter: Heidelberg 2003.
- SPIEL Hilde: Die Welt im Wort, in: SCHULTZ, Hans Jürgen (Hg.): *Sie werden lachen-die Bibel. Überraschungen mit dem Buch*, Kreuz: Stuttgart/Berlin 1975, 103–112.
- STAHL, August: *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*, Winkler: München 1978.
- STAHL, August: *Rilke-Kommentar zu den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk*, Winkler: München 1979.
- STRACK, Hermann L./BILLERBECK, Paul: *Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch*, Bd. II, Beck: München 1924.
- THEISSEN, Gerd: *Der historische Jesus. Ein Lehrbuch*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen ³2001.

- TSCHUGALL, Peter: Gleichnis-Variationen, in: SCHMIEDINGER, Heinrich u. a. (Hg.): *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur, Bd. I. Formen und Motive*, Matthias-Grünwald-Verlag: Mainz 1999, 525–540.
- VIA, Dan Otto: *Die Gleichnisse Jesu. Ihre literarische und existentielle Dimension*, Chr. Kaiser Verlag: München 1970.
- WEINERT, Hermann.: *Dichtung aus dem Glauben. Einführung in die geistige Welt des Renouveau catholique in der modernen französischen Literatur*, Hansischer Gildenverlag: Hamburg 1948.
- WINDFUHR, Manfred: „Religiöse Produktivität“ – die biblisch-jüdischen Motive in Rilkes Neuen Gedichten, in: DÜSING, Wolfgang (Hg.): *Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacher*, Max Niemeyer: Tübingen 1997, 137–150.
- WINTHER, Sophius Keith: *Eugene O'Neill. A Critical Study*, Random House: New York 1961, zit. nach: <http://www.eoneill.com/library/winther/contents.htm>, 30. 6. 2012.
- WOESLER, Winfried: Die Legende, in: KNÖRRICH, Otto (Hg.): *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Alfred Kröner: Stuttgart ²1991, 236–242.
- ZAPF, Hubert: Die verspätete Gattung. Das amerikanische Drama der Moderne, in: DERS.: *Amerikanische Literaturgeschichte*, J. B. Metzler: Stuttgart/Weimar ²2004, 283–305.

3. Abbildungen

Abb.1

Bildindex der Kunst und Architektur: <http://www.bildindex.de/obj20795416.html#home>, 24. 7. 2012.

Abb.2

LEMBERG, Margret/OBERLIK, Gerhard: *Der Marburger Bildteppich vom verlorenen Sohn*, N. G. Elwert: Marburg 1986, S. 23.

Anhang

Vom Verlorenen Sohn

*Skizze zu einem zweiten Stück des Kreises*⁵⁹⁷

Ich habe, König, oft vor Dir gespielt.
Doch nichts war besser als wenn wir uns beide
beim Jagen fanden: jung ohne Geschmeide –
Man sieht es noch an meinem schönen Kleide
wie groß und herrlich Deine Hand mich hielt.
Jetzt aber laß mich, König, und geruh,
wie Du mich einstmals nahmst, mich fortzugeben.
Du fragst an wen? An alles. An mein Leben.–

Da steigt dein Zorn. Erzürnter: hör mir zu:
Du hobst mich unter Deine Tischgefährten
(nur königliche Hände heben so);
ich durfte im Palast sein, in den Gärten,
in Deinem Schlafgemach, auch dorten wo
geheime Schreiber Deine Briefe siegeln,
selbst zu den Zimmern, tief von Duft und Spiegeln,
zu welchen hin Dein Mißmut manchmal floh,
durft ich Dir folgen. Du hast nie geglaubt
wenn mich der Eifersucht Auswendig-Lerner
an Dich verrieten, und ich durfte ferner
eintreten bei Dir mit bedecktem Haupt.
Du hast mich, Herr (ich kann es nicht verstehn)
erwählt zu Dir; wie Kenner wohl im Stillen
aus einem großen Haufen von Berillen
den einen greifen und gerade den
(vielleicht um eines schönen Fehlers willen –)
und nun: zu Undank redet Dir mein Mund;
mir selber unbegreiflich. Dich verlieren
was macht mich, so wie das, verwirrt und wund.

Und doch: ich muß –. Du willst den Grund?

597 Rilke: Vom Verlorenen Sohn. Skizze zu einem zweiten Stück des Kreises, *Werke I*, 365–367.

O frage, Herr, die Meere nach dem ihren.
Du wirst erfahren, daß aus Tang und Tieren
aus Algen, Muscheln und Korallen und
Unzähligen die sich zur Liebe zieren
und schön sein wollen, funkelnd oder bunt:
Geschicke sich ins Unermeßne weben,
phantastischer als dieses Schicksal hier –.
Sieh, so sind Leben unter unserm Leben.
Wir wissens kaum, doch manchmal sehen wir
wie etwas aufsteigt, irgend etwas Totes –;
(denn an die Oberfläche treibt nur dies.)
aber selbst tot ist es noch ein Durchlohtes,
Verschwenderisches, Königliches, Rotes –
oder bestickt mit lauter Silberkies.

Mir steigt eins auf. Und ich bin so vertieft
in dies Gesicht; ich würde nie mehr hören
wenn ihr hier zu mir redet und rief.

Ich muß allein sein. Mich darf keiner stören.

Vergieb mir, königlicher Herr, in Gnaden:
Ich muß allein sein; zwar ich bin noch jung,
doch dieses hier hat die Erinnerung
von tausend Leben auf mir abgeladen.
Wie vielleicht Gärtner, wenn sie im August
die Früchte pflücken aus den langen Läufen
der trächtigen Spaliere, unbewußt
mit ihren Äpfeln etwas überhäufen,
und wie der Käfer oder das Insekt
– das eben was sich unten stemmt und sträubt –
sich schließlich stille hält, erschreckt, betäubt –:

So muß ich jetzt in diesem Labyrinth,
in dem mich unten Duft und Schwere binden,
aushalten bis sich der Geruch verdünnt
der mich verhindert einen Gang zu finden.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit untersucht die Wechselwirkung zwischen der Parabel vom verlorenen Sohn in Lk 15 und literarischen Texten, die sich auf diese beziehen, auf der Basis von Intertextualitätstheorien.

Mit Gides *traité* „Le Retour de l'Enfant Prodigue“, einem Ausschnitt aus Rilkes romanhaften *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, sowie zweien seiner Gedichte und O'Neills Drama „The Rope“ wurden Texte unterschiedlicher Gattungen ausgewählt. So kann die Möglichkeit der Transformation einer Parabel in andere Gattungen analysiert werden.

In einem einleitenden Teil wird gezeigt, inwiefern intertextuelle Theorien auf biblische Texte angewendet werden können und die Entscheidung für den Begriff „Prätext“ gegenüber Genettes „Hypotext“ wird begründet.

Der folgende Abschnitt der Arbeit beschäftigt sich mit der biblischen Parabel und zeigt auf, inwiefern diese durch ihre Deutungsoffenheit bereits Möglichkeiten für spätere Fort- und Umschreibungen bietet.

Die folgenden drei Abschnitte stellen eine Analyse der ausgewählten Texte im Vergleich mit der biblischen Parabel dar. Auswirkungen der intertextuellen Auseinandersetzung werden aufgezeigt.

Schließlich analysiert der sechste Abschnitt anhand von syntaktischen, semantischen und pragmatischen Aspekten Art und Grad der intertextuellen Auseinandersetzung in den drei untersuchten Texten und vergleicht diese auf theoretischer Basis miteinander.

Lebenslauf

06.04.1986 geboren in Wien

Schule

1992–1996 Besuch der Volksschule Knollgasse, Wien 17

1996–2004 Besuch des Gymnasiums Maria Regina, Wien 19

Studium

2004–2006 Studium am Diözesankonservatorium für Kirchenmusik in Wien

2004–2012 Studium der Evangelischen Theologie an der Universität Wien

seit 2006 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien

Auslandsaufenthalte

WS 2006–WS 2008, WS 2009 Studium an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

SoSe 2009 Erasmussemester an der Sorbonne Nouvelle, Université Paris III

Beschäftigung

SoSe 2006 Mitarbeit beim interdisziplinären Projekt „Ostkirchen“ bei Kronreif & Partner, Wien 23

WS 2008 Mentorin beim interdisziplinären Schulprojekt „Menschenwürde am Lebensanfang“, geleitet von Univ. Prof. Dr. Wilfried Härle, Universität Heidelberg

WS 2008 Tutorin beim „AnfängerInnenprojekt“, geleitet von Dr. Christian Polke, Universität Heidelberg

SoSe 2011 Studienassistentin bei Univ.-Prof. Mag. Dr. Marianne Grohmann am Institut für Alttestamentliche Wissenschaft und Biblische Archäologie, Universität Wien

WS 2011 Tutorin zum Kurs „Französisch für LiteraturwissenschaftlerInnen II“, geleitet von Dr. Beate Burtscher-Bechter, Universität Wien