

Peter Sloterdijk



Den Himmel zum Sprechen bringen

Suhrkamp

SV

Peter Sloterdijk

Den Himmel zum
Sprechen bringen

Über Theopoesie

Suhrkamp

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

Erste Auflage 2020

© Suhrkamp Verlag Berlin 2020

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Satz-Offizin Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: GGP Media GmbH, Pößneck

ISBN 978-3-518-42933-4

Inhalt

Vorbemerkung 7

I Deus ex machina, Deus ex cathedra

- 1 Götter auf dem Theater 11
- 2 Platons Einspruch 33
- 3 Von der wahren Religion 39
- 4 Gott darstellen, Gott sein: Eine ägyptische Lösung 46
- 5 Vom besten aller möglichen Himmelsbewohner 59
- 6 Poesien der Kraft 68
- 7 In Plausibilitäten wohnen 76
- 8 Die theopoetische Differenz 83
- 9 Offenbarung woher? 100
- 10 Göttersterben 111
- 11 »Religion ist Unglaube«: Karl Barths Intervention 114
- 12 Im Garten der Unfehlbarkeit: Denzingers Welt 127

II Unter hohen Himmeln

- 13 Erdichtetes Zusammengehören 141
- 14 Götterdämmerung und Soziophanie 166
- 15 Herrlichkeit: Poesien des Lobs 183
- 16 Poesie der Geduld 198
- 17 Poesien der Übertreibung:
Die religiösen Virtuosen und ihre Exzesse 220
- 18 Kerygma, Propaganda, Angebotsoffensiven oder: Wenn die
Fiktion nicht mit sich spaßen läßt 259
- 19 Von Prosa und Poesie der Suche 307
- 20 Religionsfreiheit 324

Statt eines Nachworts 339

Grußworte 343

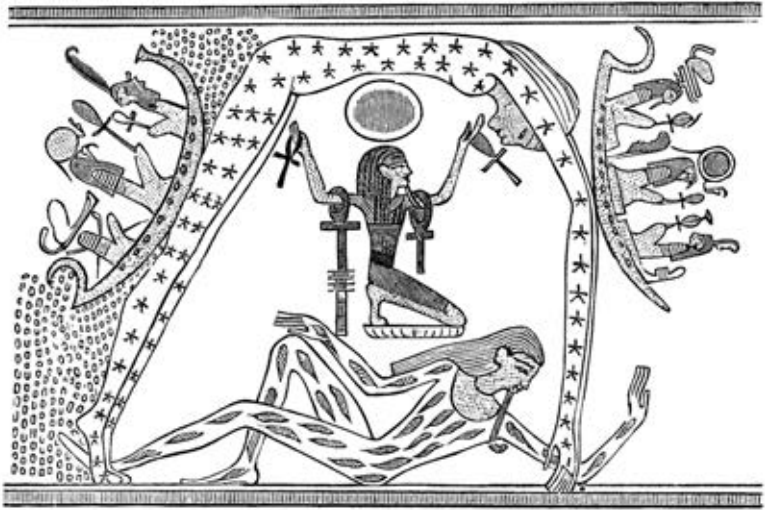
In Erinnerung an Raimund Fellingner

Vorbemerkung

Da der Titel dieses Buchs mehrdeutig klingt, soll darauf hingewiesen werden, daß im folgenden weder vom Himmel der Astrologen noch von dem der Astronomen die Rede sein wird, auch nicht von dem der Raumfahrer. Der zum Sprechen gebrachte Himmel ist kein möglicher Gegenstand visueller Wahrnehmung. Doch drängten sich beim Blick nach oben von alters her bildliche Vorstellungen auf, von vokalen Phänomenen begleitet: das Zelt, die Höhle, das Gewölbe; im Zelt tönen die Stimmen des Alltags, die Höhlenwände werfen alte Zaubergesänge zurück, im Gewölbe hallen die Kantilenen zu Ehren des Herrn in der Höhe wider.

Aus dem Gesamt von Tag- und Nachthimmel ergab sich seit je ein archaisches Konzept des Umfassenden. In ihm ließ sich das Ungeheure, Offene, Weite mit dem Beschützenden, Häuslichen in einem Symbol kosmischer und moralischer Integrität zusammendenken. Das Bild der ägyptischen Himmelsgöttin Nut, die, sternengesetzt, über der Erde eine vorwärtsgewandte Brücke macht, bietet das schönste aus dem Altertum überlieferte Emblem eines Schutzes durch das Umgreifende. Dank ihres Abbilds ist der Himmel auch an den Innenseiten von Särgen gegenwärtig. Ein Toter, der im Sarg die Augen öffnete, würde durch den Anblick der Göttin in eine wohltuende Offenheit begleitet.

Als der Himmel im Gang der Säkularisation seine Bedeutung als kosmisches Immunitätssymbol verloren hatte, wandelte er sich zum Inbegriff der Beliebigkeit, in der menschliche Absichten verhallen. Nun ruft das Schweigen der unendlichen Räume bei Den kern, die in die Leere horchen, metaphysischen Schrecken hervor. Heinrich Heine hatte die Tendenz noch mit milder Ironie übermalt, als er in seiner Verserzählung *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) beschloß, den Himmel, von dem ein Mädchen zur Harfe das »alte Ent-



Detail des Greenfield-Papyrus (10. Jahrhundert v. u. Z.). Die Himmelsgöttin Nut beugt sich über den Erdgott Geb (liegend) und den Luftgott Schu (kniend). Ägyptische Darstellung von Himmel und Erde, Illustration nach einem alten ägyptischen Papyrus, in: *The Popular Science Monthly*, Band 10., 1877, S. 546, Foto: Wikimedia Commons

sagungsliebes» sang, den Engeln und den Spatzen zu überlassen. Charles Baudelaire hingegen hat in den *Blumen des Bösen* (1857) eine neognostische Gefangenenpanik ins Bild gebracht, als er den Himmel als einen schwarzen Deckel auf dem großen Topf beschrieb, in dem die weite unsichtbare Menschheit kocht.

Nach den konträren Diagnosen der Dichter ist es ratsam, dritte und weitere Meinungen zu hören. Im folgenden soll vorwiegend von mitteilbaren, hellen und zu Aufschwüngen einladenden Himmeln die Rede sein, weil sie, dem Auftrag poetologischer Aufklärung entsprechend, gemeinsame Herkunftszonen von Göttern, Versen und Aufheuerungen bilden.

I

DEUS EX MACHINA, DEUS EX CATHEDRA

... und er sprach zu ihnen nicht, es sei denn in Gleichnissen
Matthäus 13,34

I

Götter auf dem Theater

Die Verknüpfung der Vorstellungen von Götterwelt und Dichtung ist so alt wie die früheuropäische Überlieferung; ja, sie reicht bis in die ältesten schriftlichen Quellen der Zivilisationen in aller Welt zurück. Wer sich an den zeitlosen Wellenschlag der Verse Homers erinnert, wird noch wissen, wie der Dichter die olympischen Götter über die Schicksale der Kämpfer in der Ebene vor Troja sich beratschlagen läßt. Er bringt die Himmlischen ohne Umschweife zum Reden, nicht immer mit der bei Wesen ihres Ranges angebrachten Gravität.

Auch am Beginn der *Odyssee* ist zu hören, wie Zeus das Wort nimmt, um die eigenwilligen Äußerungen seiner Tochter Athene zu mißbilligen. Er redet hoheitlich auf sie ein: »Mein Kind, welch Wort ist dem Gehege deiner Zähne entflohen!«¹ Selbst der Erste unter den Bewohnern des Olympos kann einer für Weisheit zuständigen Göttin nicht umstandslos den Mund verbieten. Der Göttervater ist, um seinen Unmut zu äußern, zu rhetorischem Aufwand angehalten, sogar zum Gebrauch poetischer Formeln.

Darf man behaupten, Homer sei der Dichter gewesen, der dichtende Götter in die Welt setzte? Wie auch immer man auf die anzügliche Frage antwortete, als Dichter wären die Götter Homers nur im dilettantischen Modus tätig gewesen, sofern Dichtung ein Metier ist, das studiert werden will, dem Gerücht von den Wundertaten der ungelerten Inspiration zum Trotz. Das Beharren auf dem Standpunkt des *diletto* zeugte für die olympische Aristokratie. Keine Macht der Welt hätte einen amtierenden Gott nötigen können, ein Handwerk bis zur Stufe der Meisterschaft zu erlernen.

Die Götter altgriechisch-olympischen Typs verhalten sich zur

1 *Odyssee*, Erster Gesang, Vers 64.

Welt meistens als losgelöste Zuschauer. In irdische Handlungen greifen sie nicht weiter ein, als Schlachtenbummler es zu tun pflegen; bei Kriegen sitzen sie in ihren Logen wie Besucher, die auf Favoriten wetten. Verstrickungen sind ihre Sache nicht. Sie gleichen Zauberern, die das plötzliche Erscheinen wie das Verschwinden gleich gut beherrschen. Selbst wenn sie nicht mehr bloß diffuse Naturgewalten, meteorologische Phänomene und Triebkräfte botanischer und animalischer Fruchtbarkeit verkörpern, sondern abstrakteren ethischen, kognitiven, auch politischen Prinzipien zur Personifikation verhelfen, behalten sie einen leichtgewichtigen Zug. Man könnte die Olympier für eine *society* von Oligarchen halten, die sich zublinzeln, sobald der Duft der Opferfeuer zu ihnen aufsteigt.

Die Wahl ihrer Residenz verrät, sie sind Geschöpfe der Antigravitation. Sie haben das Existieren, den Aufenthalt im Feld der Schwerkraft verlernt, mit der ihre Vorgänger aus der titanischen Göttergeneration sich plagten. Den amorphen Krafttitanen war vorherbestimmt, im Dunkeln zu versinken, als die Wohlgestalteten die Oberhand gewannen – Hephaistos ausgenommen, der Mobilitätsbeschränkte unter den Göttern, der als Schmied und hinkendes Werkstattgewächs nie ganz gesellschaftsfähig wurde. Die olympische Korona, Göttervolk zweiter Generation, wird seit dem Untergang ihrer Vorläufer von der Vorahnung beunruhigt, das Besiegte könne irgendwann wiederkehren. Götter dieser Stufe wissen, alle Siege sind vorläufig. Hätten Götter ein Unbewußtes, wäre in ihm eingraviert: Wir sind Totengeister, die es weit gebracht haben.² Unseren Aufstieg verdanken wir einem namenlosen Lebensschwung, von dem nicht auszuschließen ist, er werde eines Tages über uns hinausführen.

Hieran ist für das Weitere vor allem ein Aspekt von Bedeutung:

- 2 Vgl. Émile Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Berlin 2017 [1912], S. 427: »Ein großer Gott ist in der Tat nur ein besonders wichtiger Ahne«, das heißt einer, der den Kreis eines Clans überschreitet. Durkheims Aussage bezieht sich auf die Vorstellungswelt australischer Ureinwohner, namentlich beim Stamm der Arunta.

daß Homers Götter sprechende Götter gewesen sind. Auch sie waren, wie Aristoteles von den Menschen sagte, Lebewesen, »die die Sprache haben«. Durch Dichtung wurden sie in die Hörweite von Menschen gebracht. Mögen die höheren Wesen zumeist nur untereinander sich ausgetauscht haben, die Konversationen der Unsterblichen wurden zuweilen von Sterblichen mitgehört – als würden Pferde vor dem Rennen die Wetten der Zuschauer belauschen.

Das Phänomen der sprechenden Götter wurde Jahrhunderte nach Homer in die griechische Theaterkultur aufgenommen. Das Bühnenspiel Athens setzte vor der versammelten Bürgerschaft Handlungen in Gang, die durch ihre allgemeine Verständlichkeit der emotionalen Synchronisierung des städtischen Publikums zugute kamen. Demokratie begann als affektiver Populismus; sie machte sich von Anfang an die infektiöse Wirkung von Emotionen zunutze. Wie Aristoteles später resümierte, empfand das Zuschauervolk im Theater »Furcht und Mitleid«, *phobos* und *eleos*, besser: Schauer und Jammern, zumeist an denselben Passagen der tragischen Stücke. Die von den Schauspielern dargestellten Erschütterungen wurden von der Mehrheit der Besucher, den Männern wie den Frauen, im Gleichtakt durchlebt; sie reinigten sich von ihren Spannungen durch nahezu distanzlose Anteilnahme an den Leiden der Zerrissenen auf der Bühne. Das Griechische besaß für diesen Effekt ein spezifisches Verbum: *syn-homoiopathein*,³ gleichzeitig das gleiche Leid empfinden. Auch in den Komödien, die auf die Tragödien folgten, lachte das Volk in der Regel an denselben Stellen. Für die erbauliche Wirkung des Dramas war entscheidend, daß man bei der Betrachtung der Schicksalswendungen auf der Bühne gemeinsam an die Grenze geriet, von der an man aufhörte, weitere Fragen zu stellen. Das Verhüllte, das Übervernünftige, man sagt auch: das Numinose, erfüllte in realer Gegenwart die Szene. Da dieser Effekt selten eintrat und in den mediokren Stücken der nachklassischen Zeit unterging, verlor das athenische Publikum sein Interesse. Im 4. Jahrhundert v. u. Z. wurden die Zuschauer,

3 Aristoteles, Rhetorik III, 7, 4, 140a.

die einen Tag für die ermatteten Darbietungen der Dionysos-Bühne geopfert hatten, mit einem Theaterobolus entschädigt.

Vor diesem Hintergrund ist auf eine ingeniöse Erfindung der attischen Bühnenkunst näher einzugehen. Die Dramaturgen (»Ereignismacher«) – noch weitgehend identisch mit den Dichtern – hatten verstanden, daß Konflikte zwischen Menschen, die für Unvereinbares streiten, dazu neigen, an einen toten Punkt zu gelangen. Mit menschlichen Mitteln steht dann kein Ausgang offen. Solche Momente wurden vom antiken Theater als Vorwände für die Einführung eines Gottesschauspielers begriffen. Weil ein Gott nicht einfach wie ein Bote von der Seite her auftreten durfte, war es nötig, ein Verfahren zu ersinnen, wie man ihn aus der Höhe einschweben lassen konnte. Zu diesem Zweck erbauten athenische Theateringenieure eine Maschine, die Göttererscheinungen von oben ermöglichte. *Apo mechanēs theos*: Ein Kran schwenkte über die Szene, an dessen Ausleger eine Plattform, ein Pult befestigt war – von dort her redete der Gott in die Menschenszene hinab. Das Gerät trug bei den Athenern den Namen *theologeion*.

Wer auf dem staunenerregenden Kran agierte, war naturgemäß kein Priester, der Theologie studiert hatte – eine solche gab es nicht, und ihr Begriff war noch nicht geprägt –, sondern ein Schauspieler unter einer erhabenen Maske. Er hatte den Gott, die Göttin als gebietend-problemlösende Instanz darzustellen. Offensichtlich empfanden die Dramaturgen keine Scheu, »theurgisch« tätig zu werden – Göttererscheinungen galten für sie als machbare Effekte, so wie später manche Kabbalisten überzeugt waren, theotechnische Prozeduren ausüben zu können, indem sie die Buchstabentricks des Schöpfers wiederholten. Andere hellenische Spielorte begnügten sich damit, das *theologeion* als eine Art von Empore oder als erhöhten Balkon an der Rückwand des Theaters einzurichten, dann unter Verzicht auf die faszinierende Dynamik des Hereinschwebens.

Die stärkste Bühnen-Epiphanie geschieht, wenn Athene in den *Eumeniden* des Aischylos (in Athen aufgeführt 458 v. u. Z.) gegen Ende des Dramas auftritt, um in der Sache des Muttermörders Orest

die Pattsituation zwischen der Rachepartei und der Verzeihungspartei zugunsten der versöhnenden Option aufzulösen – wodurch die rächerischen Erinnyen sich zu den »Wohlmeinenden« wandeln. Analoges wird inszeniert, wenn im *Philoktet* des alten Sophokles (aufgeführt 409 v. u. Z.) der vergöttlichte Herakles einschwebt, um den trotzigen, auf seinem Leid beharrenden Griechenfeind umzustimmen, bis er den Bogen herausgibt, ohne den der Krieg vor Troja dem Willen der Götter gemäß nicht zugunsten der Hellenen enden kann.

Das *theologeion* ist kein Rednerpult, keine Predigtkanzel, sondern eine durchaus Theater-eigene Vorrichtung. Es stellt eine triviale »Maschine« im ursprünglichen Wortsinn dar, einen Spezialeffekt, der die Aufmerksamkeit des Zuschauervolks bannen soll. Ihre Funktion ist nicht trivial: einen Gott aus dem Zustand der Nicht-Sichtbarkeit in den der Sichtbarkeit zu versetzen. Man sieht überdies den Gott, die Göttin nicht nur über der Szene schweben, man hört ihn – oder sie – sprechen und Weisungen erteilen. Ohne Zweifel ist es »bloßes Theater«, doch gäbe es das anfängliche Theater nicht, wären nicht alle Handelnden, Sterbliche wie Unsterbliche, zeitweilig von der Annahme der Darstellbarkeit erfaßt worden. Zeigen die Götter sich nicht von selbst, bringt man ihnen das Erscheinen bei. Von Effekten dieses Typs handelt der spätere lateinische Terminus *deus ex machina*, dessen dramentechnischer Sinn sich etwa so auf den Punkt bringen ließe: Nur eine von außen eingreifende Figur kann in einem aussichtslos verknöteten Konflikt die befreiende Wendung aufzeigen. Daß der Gott, die Göttin am Wendepunkt der Handlung *coram publico* auftaucht, ist zunächst nicht mehr als ein dramaturgisches Erfordernis; jedoch bedeutet ihre Erscheinung auch ein moralisches Postulat, ja geradezu die Pflicht des Theaters. Man könnte es den »dramaturgischen Gottesbeweis« nennen: Gott wird für die Lösung des Knotens im Drama gebraucht, also gibt es ihn. Es wäre respektlos, doch nicht ganz falsch, den Gott, der plötzlich auftaucht, als *Happy-end-provider* zu bezeichnen. Wünschbare Lösungen, gleich auf welchem Gebiet, sind oft nur mit Hilfe höherer Mächte zu erreichen, und wären es nur geistesgegenwärtige Einfälle. »Lösungen« werden als Dienst-

leistungen des Himmels denkwürdig⁴ – lange bevor sie als Antworten auf mathematische Aufgaben und unternehmerische Probleme in den Verkehr gelangen. Fügen wir die Beobachtung an, daß zahlreiche Opernlibretti des der Tragödie abgeneigten 18. Jahrhunderts ohne den Gott aus der Maschine nicht zu denken gewesen wären.

Vor dem Hintergrund griechischer Theodramatik läßt sich die Frage aufwerfen, ob nicht die meisten entwickelteren »Religionen« ein Äquivalent zu dem Theaterkran bzw. zu dem Balkon für die höheren Wesen besaßen? Ich nehme mit dem unheilvollen Ausdruck »Religion« bis auf weiteres vorlieb, obwohl er von Konfusionen, Spekulationen und Unterstellungen überfrachtet ist – vor allem seit Tertullian in seinem *Apologeticum* (197) die Ausdrücke Aberglaube (*superstitio*) und *religio* gegen den römischen Sprachgebrauch umkehrte: Aberglauben nannte er die herkömmliche *religio* der Römer, indes das Christentum »die wahre Religion des wahren Gottes« heißen sollte. Damit gab er Augustinus die Vorlage zu dessen epochemachendem Traktat *De vera religione* (390), mit dem der römische Begriff definitiv durch das Christentum appropriiert wurde. Inzwischen steht er für alles Mögliche, was den Tagesverstand mit Suggestionen aus Zwielficht und dunkler Materie außer Kraft setzt,⁵ obgleich es

4 Bis hin zu dem Lösegeld (*lytron*), das der Himmel für die Lösung des Sünden-knotens beim Menschen bzw. als Ablösesumme für den Übergang des Menschen aus der Dienstbarkeit des Teufels in die Freiheit unter Gott entrichtet.

5 Vgl. Ludwig Feuerbach, *Das Wesen des Christentums*, Köln 2014 [1841], S. 347: »Die Nacht ist die Mutter der Religion.«

Der generalisierte Religionsbegriff entsteht nach dem 16. Jahrhundert als Zwitter aus christlicher Weltmission und aufklärerischer Anthropologie. Die erste unterstellte, alle Menschen auf Erden hätten auf die Heilsbotschaft der Todesüberwindung gewartet. Die zweite zieht aus der Tatsache, daß der Tod allgemein ist, den Schluß, die Religion müsse es ebenfalls sein. Zwar bestatteten viele Menschen in vielen Kulturen ihre engsten Verwandten mit einiger Sorgfalt (*religio*), gelegentlich mit wertvollen Grabbeigaben – was etwa durch eisenzeitliche Fürsten- und Kindergräber bezeugt wird; das ändert nichts an der Tatsache, daß für eine Mehrheit von Menschen in der Mehrheit der Kulturen

auch nicht an Bemühungen fehlt, die mögliche Kongruenz von Rationalität und Offenbarung zu demonstrieren, um den Religionsbegriff zu retten.⁶ Gewiß wurde das *theologeion* im engeren Sinn des Worts nur einmal erfunden und ein einziges Mal so benannt. In einem erweiterten Sinn und unter anderen Namen sind die Verfahren, die oberen Götter zum Erscheinen zu drängen und zum Sprechen zu bringen, wenn nicht allgegenwärtig, so doch vielfach nachweisbar.

Was auf der attischen Bühne dramaturgisch verhandelt wurde, quasi stellvertretend für alle anderen Kulturen, war nicht weniger als die Frage, ob die Zuschauer einer feierlichen Handlung sich immer nur mit theotechnischen Effekten zufriedengeben mußten oder ob nicht »letztlich doch die Götter selbst« hinter dem Zauber des Schauspiels ihre Gegenwart erwiesen. Von alters her teilen Schamanen, Priester und Theaterleute die Beobachtung, wonach auch die tiefere Ergriffenheit im Bereich des Machbaren liegt. Jedoch: Sofern sie nicht dem latenten Zynismus ihres Metiers erlagen, glaubten sie selber, das Ergreifende als solches gewinne im Gang der heiligen Prozedur eine dichtere Präsenz. Rituellen Handlungen wohnt wie allen »tiefen Spielen« die Möglichkeit inne, daß das Dargestellte als das Darstellende zum Leben erwacht. Wenn der Gott auch »nah ist und schwer zu fassen«, schließt seine Undeutlichkeit den Ernst unserer Zuwendung zu ihm und unseres Eintauchens in seine atmosphärische Präsenz nicht aus.⁷

Gegenstücke zur hellenischen Bühnenmaschine entstehen, wo Götter diversester Herkunft, auch solche von monotheistischer Kon-

die simple, kultisch profilschwache »Leichenbeseitigung« (Jörg Rüpke) ausreichen mußte.

6 Jan Rohls, *Offenbarung, Vernunft und Religion. Ideengeschichte des Christentums*, Band 1, Tübingen 2012.

7 Walter Burkert erläutert in seinem Werk *Kulte des Altertums. Biologische Grundlagen der Religion* (München 2009, S. 18f.) den von Protagoras verwendeten Begriff *adelotes* (Undeutlichkeit, Unbestimmtheit) als ein Definitionsmerkmal der religiösen Sphäre.

stitution und mit starken Höhe-Prädikaten ausgestattete, beginnen, ihrer Erscheinungspflicht, sprich: ihrem Ruf zur Herablassung in die Wahrnehmbarkeit für menschliche Sensorien, zu gehorchen. Im Prinzip hätten die Götter so gut wie ganz verborgen bleiben können, da sie ihrem Wesen nach latent, transzendent und der mundanen Wahrnehmung entzogen sind. Nicht ohne Grund nennt man sie die Unsichtbaren. Vor allem die Unterirdischen hatten die Diskretion geliebt; sie gaben sich mit der jährlichen Machtprobe des Frühlings zufrieden; die wurde besonders bei den mittelmeeerischen Völkern in kultischer Verstärkung nachgespielt, etwa bei den athenischen Phallophorien, das heißt den Erektionsparaden, die den Matronen der Stadt anlässlich des Dionysoskults im Frühjahr Gelegenheit boten, riesige Phalloi, aus rotem Leder genäht, in einem Zustand anbetender Verspottung durch die Stadt zu tragen.

Für die Bewohner des Jenseits von einst kann das »Erscheinen« nicht mehr als eine Nebentätigkeit bedeutet haben; Epikur traf den wesentlichen Punkt, als er bemerkte, Götter seien zu selig, um sich für die Angelegenheiten der Menschen zu interessieren. Sein Vorgänger Thales hatte zwar behauptet: »Alles ist voll von Göttern« – doch konnte dies sehr Verschiedenes bedeuten: entweder daß von den Hunderten griechischer Gottheiten immer eine die an der Übergangsstelle zur Menschenwelt diensthabende sei, einer himmlischen Ambulanz vergleichbar, oder daß wir vom Göttlichen allseits und ständig umgeben sind, ohne daß wir, alltagstaub, ihre Gegenwart bemerkten. Homer hatte en passant notiert, die Götter liebten es, unerkannt an menschlichen Gelagen teilzunehmen und einsamen Wanderern zu begegnen⁸ – sie werden erst nachträglich an ihrem rätselhaften Leuchten erkannt.

Aus epiphanischen Episoden, wie auch immer man sie deuten wollte, ergaben sich mit der Zeit kultische Verbindlichkeiten. Sobald Kulte stabil wurden, fügten die Götter sich in das Ökosystem der Evidenzen ein, das ihren Erscheinungsraum umschrieb. Götter sind

8 Odyssee, Siebter Gesang, Verse 201-205.

Vagheiten, die durch Kult präzisiert werden. In alter Zeit wurden sie fast überall zum »Erscheinen« eingeladen, um nicht zu sagen genötigt, zumeist an eigens hierfür eingerichteten Orten, den Epiphanie-tauglichen Räumen, die man ihnen als Tempel (lateinisch: *templum*, ausgeschnittenes Gebiet) zuordnete, und zu festgelegten Zeiten, die darum die »Feste« hießen. Sie erfüllten ihre Erscheinungs- oder Offenbarungsaufgaben bevorzugt dank menschlicher Orakelmedien, die Sinnsprüche oder mehrdeutige Prophezeiungen äußern, oder mit Hilfe von Mitteilungen im Medium von Schriften, die eine Aura der Heiligkeit umgab; nicht ungern erschienen einige von ihnen in luziden Träumen, während des Tempelschlafs oder am Vorabend wichtiger Entscheidungen.

Ihr bevorzugter Zustand war die an Gleichgültigkeit grenzende Geduld, mit welcher sie ihre Anrufungen durch die Sterblichen ertrugen. Man durfte zu ihnen beten, sie mit Großopfern beschämen, sie anklagen, sie der Ungerechtigkeit bezichtigen, ihre Weisheit in Frage stellen, ja sogar sie beschimpfen und verfluchen, ohne sofortige Antworten zu riskieren.⁹ Die Götter konnten es sich leisten, so zu tun, als gäbe es sie nicht. Dank ihrer Abstinenz wanderte der überangerufene Himmel durch die Zeiten.

Schließlich gaben sie sich, die zu sehr Angerufenen, auch im Me-

9 Der *locus classicus* einer im Affekt begangenen Gotteslästerung in der Literatur des 20. Jahrhunderts findet sich im zweiten Teil von Thomas Manns Tetralogie *Joseph und seine Brüder*, wenn Jaakob in seiner Trauer über den vermeintlichen Tod seines Lieblingssohns Joseph einen Klageexzeß veranstaltet, der ihm nach dem Abklingen peinlich wird: »Mit stiller Beschämung gedachte er seines ausgelassenen Haderns und Rechtens mit Gott in erster Jammersblüte und fand es durchaus nicht zurückgeblieben, sondern wirklich recht fein und heilig, daß dieser ihn nicht kurzerhand zerscheitert, vielmehr ihm den Elendsübermut in schweigender Demut hatte hingehen lassen.« Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder*, Roman I: *Die Geschichten Jaakobs*, Roman II: *Der junge Joseph*, herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Jan Assmann, Dieter Borchmeyer und Stephan Stachorski unter Mitwirkung von Peter Huber, Frankfurt am Main 2018 [1933], S. 656.