



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

This accepted author manuscript is copyrighted. Changes resulting from the publishing process – such as editing, corrections, structural formatting, and other quality control mechanisms – are not reflected in this version of the text. For any quotation, please refer to the definitive version published in:

«Rosenzweig Jahrbuch / Rosenzweig Yearbook», 5 (2010), pp. 141-159

Luca Bertolino

Die Rolle des Chores in Franz Rosenzweigs *Stern der Erlösung*

Im Aufsatz von 1925 „Das neue Denken“ – nicht zufällig mit dem Untertitel „Einige nachträgliche Bemerkungen zum ‚Stern der Erlösung‘“ – gibt Franz Rosenzweig dem Leser seines vier Jahre zuvor publizierten Hauptwerks verschiedene Leitlinien an die Hand. So lädt er den hilflosen *general reader* philosophischer Bücher dazu ein, sich nicht bei jedem Satz oder Absatz aufzuhalten, gleich jener „ancien régime-Strategie, die keine Festung unerobert im Rücken lassen zu dürfen meint“, sondern sich des *Stern der Erlösung* gleichsam „napoleonisch“ zu bemächtigen: „in kühnem Vorstoß auf die feindliche Hauptmacht, nach deren Besiegung die kleinen Grenzfestungen schon von selber fallen werden.“ (GS III, 141f.) Solchen hermeneutischen Hinweisen folgend, sehe ich hier den napoleonischen Sieg über den *Stern der Erlösung* als bereits erfolgt an und kehre auf die kleine Festung des Chores im Buch zurück. Denn von dieser Warte aus erschließt sich Rosenzweigs Ästhetik und der Blick fällt – allgemeiner betrachtet – auf jenes Gebiet, von dem sein ganzes Werk wie eine Landkarte ausgebreitet werden kann.

Im *Stern der Erlösung* wird nicht oft vom „Chor“ gesprochen. Das Wort selbst erscheint elfmal, davon abgeleitete Formen insgesamt achtmal (einmal „Chorform“, sechsmal „Choral“, einmal „choralmäßig“). Diese Okkurrenzen lassen sich m. E. drei weiter gefassten Begriffen zuordnen: dem Chor in der (antiken) Tragödie, dem Chor der Erlösung, dem Chor in der Kirchenmusik. Mit Bezug auf Tragödie und Kirchenmusik ist leicht zu verstehen, warum Rosenzweigs Ästhetik von der Chor-Festung aus in den Blick kommt, auch wenn dieser unweigerlich eingeschränkt bleibt.

Rosenzweigs Theorie über die Kunst und das Schöne spielt in allen drei Büchern des ersten und zweiten und im zweiten Buch des dritten Teiles seines Systems der Philosophie eine Rolle:

„Während der erste Band [Teil] nur die geläufigen ästhetischen Grundbegriffe abhandelt und der zweite zwar sowohl in der ganzen Einordnung wie in der letzten Zuspitzung die Ästhetik aus der hier besonders fest, weil unbewußt gebliebenen Bindung in die idealistische Tradition befreite, aber zwischenhinein doch den üblichen Inhalt einer Ästhetik entwickelte, läßt der dritte Band [Teil] sie gipfeln in einer angewandten Ästhetik und verbrennt in dieser Rechtfertigung der Kunst durch das Kunstgewerbe alle Schiffe, die aus diesem Neuland in das klassische Ursprungsland der Wissenschaft vom ‚zweckfreien Wohlgefallen‘ zurücktragen könnten.“ (GS III, 157; vgl. 140f. [„Das neue Denken“])¹

Hier beschränke ich mich darauf, zum einen Rosenzweigs Gegnerschaft zur idealistischen Ästhetik zu betonen und zum anderen hervorzuheben, dass er sich der Tatsache bewusst war, eine in gewisser Weise „klassische“ Kunsttheorie zu entwickeln. Doch vermeidet er eine idealistisch „reine“ Auffassung der Kunst, da es deren Bestimmung sei, „angewandt“ zu werden.²

¹ Mit dem Begriff vom „zweckfreien Wohlgefallen“ bezieht sich Rosenzweig vermutlich auf I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), Akademie-Ausgabe, Bd. 5, 204f., 209f., 354.

² Ein umfassender Überblick über die Ästhetik Rosenzweigs findet sich u. a. in folgenden Beiträgen: S. Mosès, „L'esthétique de Franz Rosenzweig“, in: O. Mongin, J. Rolland, A. Derczanski (Hg.), *Franz Rosenzweig* (Les Cahiers de *La nuit surveillée*, Nr. 1), Paris 1982, 119-135; A. Mayer, „Die Bedeutung der Kunst in Franz Rosenzweigs Werk“, in: W. Licharz, M. Keller (Hg.), *Franz Rosenzweig und Hans Ehrenberg. Bericht einer Beziehung*, Frankfurt a. M. 1986, 35-54; A. Mayer, „Rosenzweigs Stellung zur Kunst“, und G. Baffo, „Die ästhetische Dimension im Denken Rosenzweigs“, in: W. Schmied-Kowarzik (Hg.), *Der Philosoph Franz Rosenzweig (1886-1929). Internationaler Kongreß Kassel 1986*, Freiburg/München 1988, Bd. 2, 951-964 bzw. 965-978; F. P. Ciglia, „Pigmalione in ginocchio“, in: Ders., *Fra Atene e Gerusalemme. Il «nuovo pensiero» di*

Rosenzweigs Verwendung des Bildes von *gan 'eden*, d. h. vom bereits verlorenen Gottesgarten (1. Mose 2, 8.15)³, ist emblematisch dafür, dass er dem Idealismus vorwirft, die Kunst vergöttert zu haben,⁴ um Abhilfe für die Armut seiner eigenen Logik zu schaffen und um den Kontakt zum Reichtum des lebendigen Daseins nicht zu verlieren. Denn nach Rosenzweig ist es gerade die idealistische Philosophie, die den „Sündenfall“ (das ist bezeichnenderweise das einzige Mal, wo dieses Wort im *Stern der Erlösung* erscheint) beging, als

„sie der eigenen Weisheit mehr vertraute als der sichtbar sie umfangenden Schöpfermacht Gottes [...]. An Stelle des geschaffenen Gottesgartens der Sprache, in dem sie ohne das Mißtrauen und die Hintergedanken der Logik gelebt hatte, und den sie durch eigene Schuld verlassen mußte, suchte sie nach einem Menschengarten, einem Menschenparadies. Es mußte ein Garten sein, den der Mensch selbst gepflanzt hätte und der doch nicht sein bewußtes Werk wäre; denn wäre er das, so hätte er keinen Ersatz für den verlorenen Garten bieten können, den Gott selber gepflanzt hatte. Wie jener verlorene Garten mußte es einer sein, der den Menschen umgab, er selber wußte nicht woher; er mußte ihn wohl gepflanzt haben, aber er durfte es selber nicht wissen; er mußte sein Werk sein, aber sein bewußtloses, alle Zeichen zweckvoller Arbeit tragen und doch zwecklos entstanden sein, gewirktes Werk und doch pflanzenhaft gewachsen. So kam es, daß der Idealismus in dem Augenblick, wo er die Sprache verwarf, die Kunst vergötterte.“ (GS II, 162f.)

Seinem „Grunddogma“ (GS II, 165) der Identität von Sein und Denken getreu stellt der Idealismus die sozusagen totalitäre Forderung, das All zu erzeugen. Hierbei soll die mathematische Logik mit ihren Gründen, ihrer Rechenschaft und ihrer Errechenbarkeit als „Organon des Denkens“ (GS II, 23) im Menschenparadies die Sprache des Gottesgartens ersetzen. Doch besteht sie aus stummen Zeichen und ist daher unfähig, dem Leben vollen Ausdruck zu verleihen. Deshalb vergöttert der Idealismus die Kunst, indem er in ihren Werken, die zwar sein eigenes Erzeugnis sind, ihm aber als Stück Natur erscheinen, einen Schutz vor der „Methode des ‚panlogistisch‘ reinen Erzeugers“ (GS II, 163) entdeckt. Anstatt den *gan 'eden* der Sprache zu bebauen und bewahren, als ursprüngliche Natur, die zuvörderst von Gott gepflanzt und dann dem Menschen übertragen wurde, wird der Mensch vom Idealismus dazu verurteilt, im *hortus conclusus* der Kunst zu leben. So tritt Kultur an die Stelle der Natur, wo das Kunstwerk als bewusstloses Erzeugnis des Geistes gilt und in Unbewusstheit seines Werdens als Offenbarung der Wirklichkeit bzw. als sichtbare Erscheinung eines Absoluten angenommen wird.

Einerseits beklagt Rosenzweig also den Exilzustand des Menschen und verweist auf seine Absurdität, andererseits scheint er ihn zu rehabilitieren, indem er von ihm als von einer „immerwährende[n] Vorwelt“ (GS II, 1) ausgeht. Insbesondere zeigt er, dass gerade in jenem heidnischen Menschengarten die ästhetischen Grundbegriffe (äußere Form, innere Form und Gehalt: Vgl. GS II, 41, 65f., 87f.) aufzufinden sind: Auf diesen baut er in der „allzeiterneuerte[n] Welt“ (GS II, 101) der „Reihe Schöpfung-Offenbarung-Erlösung“ (GS II, 210) in einer ganz systematischen, stammbaumartigen Art und Weise (vgl. GS II, 167) seine „Theorie der Kunst“ (GS II, 161, 209, 270) auf. Es handelt sich demnach um eine „klassische“ Ästhetik, um eine Ästhetik, die das Phänomen der Kunst in seinen wesentlichen Elementen untersucht: Urheber (sei er Genie, Dichter, Künstler oder Mensch: Vgl. GS II,

Franz Rosenzweig, Genova/Milano 2009, 106-144.

³ „ER, Gott, pflanzte einen Garten in Eden, morgenseits, / und setzte darein den Menschen, den er gebildet hatte.“ „ER, Gott, nahm den Menschen und setzte ihn in den Garten von Eden, / daß er ihn baue und hüte“ – so nach der von Martin Buber gemeinsam mit Rosenzweig unternommenen Verdeutschung: *Das Buch Im Anfang (Die Schrift. Die fünf Bücher der Weisung. Erstes Buch)*, Berlin o. J. [1926], 12f.

⁴ Vgl. hierzu F. P. Ciglia, „Arte, profezia della rivelazione“, in: Ders., *Scrutando la «Stella»*. Cinque studi su Rosenzweig, Padova 1999, 97-122, bes. 101-107, und M. Bienenstock, „Rosenzweig und die Vergötterung der Kunst“, in: ND I, 418-430.

165f., 215, 272), Werk (sei es episch, lyrisch oder dramatisch: Vgl. GS II, 216f., 272f.), Publikum bzw. Betrachter (vgl. GS II, 270-272). Außerdem zeigt Rosenzweig eine regelrechte Systematik der unterschiedlichen Künste auf: Bildkunst, Tonkunst, Dichtung (vgl. GS II, 217-221, 273-276).

Rosenzweigs Ästhetik soll jedoch, wie übrigens auch seine Logik und Ethik, eine vollkommene Erneuerung des Denkens herbeiführen (vgl. GS III, 140 [„Das neue Denken“]). Die Kunstlehre, die im zweiten Teil des *Stern der Erlösung* lediglich als „Episode“ – sofern „notwendig“ – erscheint (vgl. GS II, 213, 221), erweist sich letztlich als wesentlich mehr denn je episodisch und „klassisch“. Die Kunst als tiefreichendes Bindeglied zum wirklichen alltäglichen Leben kann nämlich den Menschen in den verlorenen Gottesgarten zurückführen. Von hier stammt Rosenzweigs Soziologie der Kunst (vgl. GS II, 393-397, 399-403, 412-415), die deren Bedürfnis, religiös werden zu müssen, aufzeigen will. Denn in der liturgischen Anwendung reinigt sich die Kunst von ihrer idealistischen Reinheit und stellt schließlich die Nähe des Menschen zur „ewige[n] Überwelt“ (GS II, 293) her.

1. Der Chor in der Tragödie

Der Chor tritt auf der Bühne des *Stern der Erlösung* erstmals mit Bezug auf die Rolle auf, die er in der Tragödie einnimmt: Er spielt eine positive Rolle in der antiken, überhaupt keine Rolle dagegen in der modernen Tragödie. Betrachtet man Rosenzweigs Systematik innerhalb der unterschiedlichen Kunstgattungen, so hat man es hier mit der Dichtung zu tun, die sich im Verhältnis zur Bildkunst und zur Tonkunst als „die eigentlich lebendige Kunst“ und folglich auch als „die unentbehrlichste Kunst“ (GS II, 273) durchsetzt. Die Dichtung ist wesentlich mit dem vorstellenden Denken verbunden, in dem nach Rosenzweig auch der Ursprung für Raum und Zeit liegt, in denen die bildende Kunst resp. die Musik entstehen. Das Dramatische des poetischen Kunstwerks schlechthin rührt daher, dass es eine breit/räumlich epische und zugleich eine unmittelbar/zeitlich lyrische Dimension enthält (vgl. GS II, 272f.).

Das poetische Kunstwerk und somit auch die Tragödie bilden sich durch die Idee, die als Form verstanden Körper/Gestalt und Stimme/Melos verleiht (vgl. GS II, 275f.). Rosenzweig lenkt seine Aufmerksamkeit auf jene Ideen, die die moderne Tragödie von der antiken unterscheiden. Vor allem zeigt er, weshalb „man sie mit Recht als Charaktertragödie jener als der Handlungstragödie entgegengestellt hat“ (GS II, 234). Während sich in der antiken Tragödie die Handlungen unterscheiden, die alle darauf zielen, das stets mit sich identische Selbst des tragischen Helden zu akzentuieren, begegnen uns in der modernen Tragödie verschiedenartige Charaktere, die je ganz persönliche, individuelle Weltanschauungen verkörpern.

Auf diesen grundsätzlichen Unterschied zwischen den beiden Tragödien-Formen lassen sich auch die anderen von Rosenzweig genannten Unterscheidungen zurückführen. Protagonist der antiken Tragödie ist der Held, der sich stets der eigenen, in sich abgeschlossenen Identität bewusst ist; Protagonist der modernen Tragödie ist der Philosoph, d. h. ein Mensch, dessen Bewusstsein nach Klarheit verlangt, vor allem dann, wenn er mit sich allein ist – absoluter Mensch angesichts des Absoluten, so wie in den „Höhepunkte[n] der modernen Tragödie überhaupt: Hamlet, Wallenstein, Faust“ (GS II, 235). Der Held der antiken Tragödie spricht nicht, er schweigt (man denke z. B. an die Tragödien Aischylos') und „erhebt sich aus den Gefilden der Persönlichkeit [...] in die eisige Einsamkeit des Selbst“ (GS II, 84); dagegen geht die individuelle Persönlichkeit der Protagonisten der modernen Tragödie aus dem dramatischen Zwiegespräch bzw. – genauer gesagt – aus der Debatte mit den anderen Gestalten hervor. Der tragische Held der Antike drückt sich – wenn überhaupt – in lyrischen Monologen aus (wie z. B. bei Sophokles und Euripides) und tritt dabei in seiner ganzen monolithischen Bewusstheit hervor; der Monolog der modernen Tragödie ist dagegen als eine Art Denkpause der Protagonisten gestaltet, als „Selbstbetrachtung, Einordnung der eigenen Existenz in die Welt, Entschlussklärung, Niederschlagung von Zweifeln“ (GS II,

234). Da der Held in der antiken Tragödie vollkommen auf sich selbst bezogen ist, fehlen in ihr auch Überredungs- und Liebesszenen, in denen die Personen der modernen Tragödie einander gegenüberstehen (vgl. GS II, 85).

Auch im Chor, der in der modernen Tragödie nicht erscheint, während er in der antiken eine für die dramatische Handlung ausschlaggebende Funktion hat, sieht Rosenzweig einen wichtigen Unterschied voller Implikationen zwischen den beiden Tragödien-Modellen. In der antiken Tragödie hat der Chor die Aufgabe, Blick und Aufmerksamkeit des Betrachters auf den tragischen Helden zu lenken, indem er diesen der Debatte entzieht, um ihm alsdann das Wort zum Monolog zu erteilen, d. h. zu

„einer jener lyrischen Monologe, zu denen das Dasein des Chors immer wieder den Anlaß gibt [...]. Die ungeheure Wichtigkeit dieser lyrisch-musikalischen Partien in der Ökonomie des dramatischen Ganzen beruht eben darauf, daß die Attiker im eigentlich Dramatischen, im Dialog, nicht die Form fanden, das Heroisch-Tragische zum Ausdruck zu bringen.“ (GS II, 84)

„Nichts anderes ist ja der Chor in der antiken Tragödie als dies Heranwallen der Außenwelt an den Helden, dies Angesprochenwerden der marmorstummten Gestalt. Auf der Bühne dargestellt mußte das werden; es genügte nicht, es dem Empfinden des Zuschauers zu überlassen; denn an sich wäre es allerdings sehr natürlich, wenn dem stummen Helden gegenüber der Beschauer sich verstummen, dem blinden gegenüber auch er sich erblinden fühlte. Aber das soll eben nicht sein; der Held soll sichtbare Gestalt sein, in der Welt stehen, auch wenn er es selbst weder weiß noch wahrhaben will; und eben dies Gefühl, daß es so ist, zwingt dem Beschauer der Chor auf, der den Helden ansieht, anhört, anredet.“ (GS II, 230f.)

In der modernen Tragödie dagegen

„ist er [der Mensch] nun unmittelbar sichtbar und hörbar geworden. Er kann ja jetzt sein Gesehen- und Gehörtwerden erzwingen; er ist nicht mehr starres Marmorbild wie der tragische Held des Altertums; nein, er spricht. Deswegen fällt in der neueren Tragödie der Chor als überflüssig weg. Es braucht dem Zuschauer nicht mehr vor Augen geführt zu werden, daß der Held trotz seiner Blindheit sichtbar, trotz seiner Taubstummheit ansprechbar ist; es braucht ihm nicht vor Augen geführt zu werden, er sieht es selbst.“ (GS II, 233)

Welche Implikationen liegen nun in der Präsenz des Chores in der antiken Tragödie, und warum fehlt er in der modernen? Im Vordergrund stehen ganz offensichtlich die Verschiedenartigkeit der Protagonisten in ihrem Verhältnis zur Welt sowie die Unterschiedlichkeit im Blick des Zuschauers. Im Hintergrund stehen, so will es mir scheinen, unterschiedliche ästhetische Theorien und hermeneutische Perspektiven.

Oben wurde bereits erwähnt, dass der Held der Protagonist der antiken Tragödie ist: Er ist schweigsam, allein und ewig. Er ist in der „Sphäre der reinen erhabenen Stummheit, des Selbst“ (GS II, 83); er isoliert sich von der Welt und den Göttern, unbesorgt um das Verständnis seines eigenen Schicksals (wie Ödipus in Kolonos und ganz anders als Hiob: Vgl. GS II, 85); er „verlangt nach der Einsamkeit des Untergangs, weil es keine größere Einsamkeit gibt als diese. Deshalb stirbt der Held eigentlich auch nicht“ (GS II, 86). Obwohl der tragische Held sich verschließt, ist er für die Welt zugänglich: Es ist der Chor, der diesen Zugang gewährt und dem Betrachter erschließt. Ganz anders der Protagonist der modernen Tragödie: Er befindet sich in ständigem Dialog mit den anderen Gestalten, er ist in die Angelegenheiten der Welt verstrickt und ist schrecklich sterblich. Er ist „ganz in das Hin- und Widerströmen der Welt hineingeworfen, ganz lebendig und voll unverhelter Scheu vor dem offenen Grab. Diesen Helden [...] sieht der Zuschauer zu voller Lebendigkeit erwachen im Dialog“ (GS II, 233).

Diesen Unterschieden zwischen den Protagonisten entspricht laut Rosenzweig ein Unterschied in der – durch die Tragödie hervorgerufenen – Gemütsverfassung des Publikums. Der Chor der antiken Tragödie ruft im Zuschauer ein Gefühl für sich selbst hervor, das dem

des Helden ähnlich ist und folglich bei ihm Furcht und Mitleid auslöst: „Und wenn er mir, in diesem Augenblick, / Wie die Antike starr entgegenkömmt, / Thut er mir leid, und ich muß ihn bedauern!“⁵ In der modernen Tragödie hingegen kommt es zu einer Art „Einfühlungsprozess“ des Betrachters in den Protagonisten: Bleiben in der antiken Tragödie Held und Betrachter voneinander getrennt, zwingt die moderne Tragödie den Menschen im Parkett auf die Bühne, gleichsam mitten unter die verschiedenen Gestalten und ihre Gefühle; „nicht zu Furcht und Mitleid steigert ihn [den Betrachter] das Geschehen auf der Bühne, sondern zu Widerspruch und Mitgerissenheit.“ (ebd.) Diese unterschiedlichen Reaktionen des Publikums erscheinen um so wichtiger, als es – gemäß Rosenzweigs Theorie der Kunst – das Kunstwerk und dessen Urheber ihrer Vorläufigkeit entreißen. Denn das Kunstwerk wird unheimlich in dem Moment, in dem der Künstler es freigibt, der Künstler ist Autor nur im Augenblick, in dem er das Werk erschafft (vgl. GS II, 270-272). Man könnte also den Schluss ziehen, dass sowohl die antiken Tragödien und Tragödiendichter als auch die modernen Dramen und Dramatiker mit dem Betrachter leben: Die ersteren wecken in ihm Gefühle für den Helden, der gleichwohl in seinem aphasischen und unbeweglichen Selbst weit entfernt auf dem Proszenium verharrt; die letzteren ziehen den Zuschauer auf die Bretter hinauf, ohne aber je in seine reale Welt einzugreifen.

Folgt man den Überlegungen Rosenzweigs, so kann abschließend der unterschiedliche Einfluss der antiken und modernen Tragödien auf das Publikum zwei verschiedenen ästhetischen Theorien zugeschrieben werden: einmal der philosophischen Kunstlehre des Altertums, die „in der lebendigen Schöne das Werk Gottes erschaut, bei Platon, Plotin, Augustin und weniger bewusst noch bei manchen andern“, zum anderen der idealistischen Ästhetik, die „von vornherein nicht das lebendige Schöne überhaupt, sondern die ‚schöne Kunst‘ auf den Schild“ (GS II, 163)⁶ erhoben hat. Rosenzweig verbirgt keinesfalls seine Vorliebe für die ästhetische Konzeption der antiken Tragödie: Sie erscheint ihm kongenialer, eben weil – so argumentiert er in den Fußstapfen von Aristoteles – sie im Betrachter „Furcht und Mitleid“ (GS II, 88, 233) erwecken kann und sich nicht mit einer einfach „dianoetisch[en]“ (GS II, 84) Debatte begnügt.⁷ So heißt es bedeutungsvoll im *Stern der Erlösung*:

„[S]chon Aristoteles voll ahnenden Tiefsinns formulierte[:] ‚Furcht und Mitleid‘. Im Beschauer werden sie wach und richten sich sofort in sein eigenes Innere, machen ihn zum Selbst. Würden sie im Helden selber wach, so hörte er auf, stummes Selbst zu sein; ‚Phobos‘ und ‚Eleos‘ würden sich als ‚Ehrfurcht und Liebe‘ enthüllen, die Seele Sprache gewinnen und das neugeschenkte Wort von Seele zu Seele ziehen. Nichts von solchem Zueinanderkommen hier. [...] Jeder bleibt für sich, jeder bleibt Selbst. Es entsteht keine Gemeinschaft. Und dennoch entsteht ein gemeinsamer Gehalt. Die Selbst kommen nicht zueinander, und dennoch klingt in allen der gleiche Ton, das Gefühl des eigenen Selbst.“ (GS II, 88)⁸

Die anscheinend uneinholbare Distanz zwischen Held und Betrachter in der antiken Tragödie, das sie trennende Schweigen mag man der anscheinend nahen Auseinandersetzung von Zuschauer und Protagonisten in der modernen Tragödie bevorzugen. Denn laut Rosenzweig findet dieser dianoetische Vergleich im engen Raum einer vom einsamen Leser nur erdachten

⁵ H. von Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel* (1821), Brandenburger Ausgabe, Bd. I/8, 73, V. 786-788, von Rosenzweig partiell zitiert („Wie die Antike starr entgegenkömmt“: GS II, 233).

⁶ Als Beispiel für „schöne Kunst“-Theorien vgl. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 1), 304ff. und G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), §§ 562f., Theorie-Werkausgabe, Bd. 10, 370-372.

⁷ Was die Begriffe „Furcht und Mitleid“ (gr. *phobos* und *eleos*) und „dianoetisch“ (von gr. *dianoia*) betrifft, vgl. Aristoteles, *Poetica*, 1449 b 24-28, 1452 b 28 - 1454 a 15 bzw. 1449 b 36 - 1450 b 20.

⁸ Zum Ausdruck „Ehrfurcht und Liebe“ siehe unten.

Bühne statt, d. h. – so das *desideratum* der idealistischen Ästhetik – in einer idealen Welt, die von der real existierenden eben nur eine Idee hat:

„Das Heim der Poesie [...], in dem sie ihre Gefangenschaft absitzt, ist der Bücherschrank. Der Raum zwischen den zwei Deckeln eines Buchs – das ist die einzige Stätte, wo die Poesie wahrhaft ‚reine‘ Kunst ist; dort ist sie in ihrer reinen Gedankenwelt, jedes Werk in seiner eignen. [...] Gar wenn sie als dramatische Dichtung etwa aufs Theater kommt, ist es um ihre ästhetische ‚Idealität‘ geschehen; das rechte Drama ist das Buchdrama; daß es theatralisch sei, gilt im Munde des Ästheteten für ein Verbrechen“ (GS II, 412f.).

2. Der Chor der Erlösung

Die zweite Stelle, an der der Chor im *Stern der Erlösung* thematisiert wird, steht im Zusammenhang mit der Erlösung. Sie ist das zeitliche Ereignis, in dem der von Gott geliebte und von ihm zur Liebe befähigte Mensch die eigene Liebestat nun auf seinen Nächsten (im Sinne von demjenigen, der ihm *rea*, *plesios*, *proximus*, zu-nächst das jeweils Nächste ist: Vgl. GS II, 243, 262) bzw. auf die Welt als lebendiges Reich richtet und damit indirekt auch auf Gott. So stehen Mensch und Welt hier in Wechselwirkung zueinander und miteinander: Der Mensch erlöst die Welt und wird von ihr erlöst. Doch nur Gott ist Erlöser im wahrsten Sinne. Indem er die menschliche Liebe in der Offenbarung ermöglicht und die lebendige Welt in der Schöpfung geschaffen hat, wird er zur Grundlage ihrer wechselseitigen Erlösung: Gott ist Erlöser der Welt durch den Menschen, Erlöser des Menschen in der Welt, Erlöser seiner selbst in der Erlösung beider (vgl. GS II, 229-265).

In der Erlösung herrscht „die Sprache des Chors“ (GS III, 151 [„Das neue Denken“]): „[D]ie Erlösung der Seele an den Dingen, der Dinge durch die Seele geschieht im gleichatmenden Zwiegesang der beiden, im Satz, der aus den Stimmen der beiden Worte zusammenklingt.“ (GS II, 255) Das ist die „Chorform“ (GS II, 258) der Erlösung: Mensch und Welt – die „Mitsprecher des Chors“ (GS III, 151 [„Das neue Denken“]) – vereinigen sich in einem Lob- und Dankgesang an Gott, weil er die Welt machtvoll erschaffen und sich dem Menschen liebevoll offenbart hat.

„Er ist gut“, „denn er ist gut“ (GS II, 258)⁹: Dies ist der

„strophisch sich steigernde[...] Gesang. Und Urgesang, der stets Gesang von mehreren ist; der Einzelne singt nicht [...]. [U]rsprünglich ist der Gesang vielstimmig gleichen Tons und Atems, und über allem Inhalt des Gesanges steht die Form dieser Gemeinsamkeit. Ja der Inhalt ist selbst weiter gar nichts als die Begründung für diese Form. Man singt nicht gemeinsam um eines bestimmten Inhalts willen, sondern man sucht sich einen gemeinsamen Inhalt, damit man gemeinsam singen kann.“ (ebd.)

Im Lob- und Dankgesang der Erlösung wie in den Psalmen als Gesängen der Gemeinde (vgl. GS II, 278f.) erheben sich also die Stimmen der erlösten Seele und der erlösten Welt. Zunächst ermahnen sie einander, um sich dann zum mächtigen Unisono des Wir zu vereinen. Das Wir – es sind „Wir alle“, „Wir alle, die wir hier beisammen sind“ (GS II, 263) und im Chor singen. Die beiden Nominative „Mensch“ und „Welt“ mit ihren jeweils unterschiedlichen Akkusativen vereinigen sich im Dativ „Gott“, dem ihr Gesang gewidmet ist (vgl. GS II, 259f.). So gehen die einzelnen Stimmen von Mensch und Welt, die Singularitäten des „Ich“ und des „Du“ auf dem Wege des Duals, mit dem sie sich gegenseitig anspornen, in die Allheit über (wohlgemerkt nicht in die Pluralität):

„Im Wir also hebt die Schlußstrophe des Gesangs der Erlösung an; im Kohortativ hatte er mit dem Aufruf der Einzelnen, die aus dem Chor hervortraten, und den Responsen des Chors darauf begonnen;

⁹ Vgl. Psalmen 106,1, 107,1, 118,1.29 und 136,1.

im Dual ging es in einem zweistimmigen Fugato, an dem sich immer neue Instrumente beteiligten, fort; im Wir endlich sammelt sich alles zum choralmäßig gleichen Takt des vielstimmigen Schlußgesangs.“ (GS II, 264)

Es leuchtet ein, dass dieses „sprechende“, „grammatische[...] Denken“ (GS III, 151 [„Das neue Denken“]), diese „Pronominalphilosophie“¹⁰ Rosenzweigs, in den *gan 'eden* gehört, d. i. in den ursprünglich geschaffenen Gottesgarten der Sprache und nicht in seinen künstlichen Ersatz, den Menschengarten der Kunst. Verglichen mit dem Chor der Erlösung ist der Chor der Tragödie unfähig, den Gipfel des Wir zu erklimmen oder auch nur den Weg des Duals einzuschlagen. Er stellt höchstens eine stimmliche Pluralität dar, die in der dritten Person Singular entstanden ist (vgl. GS II, 264), d. h. im tragischen Selbst des antiken Helden. Denn der Chor der antiken Tragödie und der tragische Held bleiben in die eigenen Akkusative eingeschlossene Nominative und wissen nichts von einem Dativ; sie ermahnen sich nicht wechselseitig, sie kennen nichts anderes als die eigene Singularität.

Obwohl die Kunst – gemeint ist nun die poetische Kunst der Tragödie – der lebendigen Sprache des verlorenen Gartens so fern ist, betont Rosenzweig doch mehrfach ihre Bedeutung: Sie ist nämlich die „Sprache [...] des Unaussprechlichen, die Sprache solange es noch keine Sprache gibt, Sprache der Vor-welt“ (GS II, 164; vgl. 87, 89, 139, 212). Wie die Sprache ist auch die Kunst positiv im Wort begründet; im Unterschied zu jener präsentiert sie sich jedoch negativ nur als Wort, und niemals als wirkliche Sprache der Grammatik. Dennoch ist sie nach Rosenzweig ein Wort, das nicht ungesprochen bleiben darf (vgl. GS II, 213). Die Kunst ist nämlich nicht nur Vor-sprache, sondern sie besitzt auch die Eigenschaft, keine „Umkehrung“ (GS II, 26, *passim*) ihrer aus der Vorwelt stammenden Grundbegriffe zu verlangen, so dass das Kunstwerk in unmittelbarer Kontinuität zur Vorwelt entsteht: Über den drei Grundpfeilern der äußeren Form, der inneren Form und des Gehalts wölben sich die Bögen, die, indem sich je zwei verbinden und ineinander überführen, das Kunstwerk aufbauen (vgl. GS II, 165). Eine solche Kontinuität erleichtert nicht zuletzt das Erkennen (nicht jedoch schon das Erleben) des Wunders der Offenbarung, soweit die Kunst eine notwendige Voraussetzung, sozusagen eine Voraus-sage dieses Wunders und der ihm eigenen Sprache bildet:

„[W]enn es keine Künstler gäbe, dann wäre die Menschheit ein Krüppel; denn es fehlte ihr dann die Sprache vor der Offenbarung, durch deren Dasein allein die Offenbarung ja die Möglichkeit hat, als historische Offenbarung in die Zeit einmal einzutreten und dort sich zu erweisen als etwas, was schon von uran ist.“ (GS II, 212)

So glaube ich, dass es möglich ist, eine Verbindung zwischen dem Chor der Erlösung und dem der antiken Tragödie anzunehmen: Diesen kann man als „Vorstufe“ bezeichnen, ja als „Voraus-schauender“ jenes Wunders, zu dessen Ehren der Chor der Erlösung seinen Gesang auf Gott anstimmt. Wie oben ausgeführt, hat der Chor in der antiken Tragödie die Funktion, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Helden zurückzulenken, um diesem das Wort zum Monolog zu erteilen. Im Zentrum der Handlung des Chores steht das tragische Selbst: Es umfasst das Selbst des Helden in seiner stummen Isolation, aber auch das Selbst des Zuschauers, der von Furcht und Mitleid für den Helden zum Selbst gemacht wird. Schließlich geht es um das Selbst der Choreuten, d. h. um die Pluralität singulärer Stimmen, die als Gegenüber der dritten Person des Helden entstanden ist. Dieses Selbst, diese Singularität, die der Chor der Tragödie kennt und uns erkennen lehrt, kann ein tiefes Erlebnis (nicht nur eine Erkenntnis) des Wunders der Offenbarung Gottes an den Menschen nicht ignorieren. Nur

¹⁰ Hiermit beziehe ich mich auf D. Di Cesare, „Per una filosofia dei pronomi. Rosenzweig e la grammatica“, in: *Teoria* 28 (2008), Heft 1, 137-147.

wem dieses In-sich-verschlossen-Sein bewusst ist, der kann das Ausmaß der Sprengkraft göttlicher Liebe vollkommen erkennen: Mit ihrem Imperativ, mit ihrem Gebot „Liebe mich“ (GS II, 197) ermöglicht sie in der Erlösung, dass sich der Mensch der Welt öffnet. *Phobos* und *eleos*, Furcht und Mitleid werden so zu „Ehrfurcht und Liebe“; die Worte, mit denen Aristoteles die Gefühle umschreibt, die die kathartische Wirkung der Tragödie hervorbringen, klingen ähnlich wie diejenigen, die im jüdischen Gebet an Sukkot beim Eintritt in die Sukka gebräuchlich sind (vgl. GS II, 456):

„Das Wort des griechischen Theoretikers der Tragödie und das Wort, das die Offenbarung, als sie griechisch reden lernte, sich wählte, ist ein und dasselbe: Phobos. Die Ehrfurcht reißt die in der Kunst- und Scheinwelt der Tragödie Getrennten, den Helden und den Zuschauer in eins; das leblose Bild wird nun selber erfüllt von dem Leben, das es bisher bloß im Betrachter erweckt, und also lebendig; es kann nun seinen Mund auf tun und reden.“ (GS II, 188)

Schreitet man auf diesem Weg der Interpretation voran, so lässt sich paradoxerweise auch eine Verbindung zwischen dem Chor der Erlösung und demjenigen herstellen, dessen Präsenz im modernen Drama fehlt. Denn der Dramatiker verzichtet auf den Chor, weil dieser nicht mehr nötig ist, um die Hauptfiguren hervortreten zu lassen, die sich mit ihrer eigenen philosophischen Weltanschauung dem Absoluten gegenüberstellen. Nach Rosenzweig stehen sie wohl dem Absoluten gegenüber, aber leben noch nicht in ihm:

„[I]m Grunde versuchen sie alle [die Tragiker], [...] die Weltanschauungs- zur Lebenstragödie zu steigern. Das kaum gewußte Ziel dabei ist dies: an Stelle der unübersehbaren Vielheit der Charaktere den einen absoluten Charakter zu setzen, einen modernen Helden, der ebenso ein einer und immergleicher ist wie der antike. Dieser Konvergenzpunkt, in dem sich die Linien aller tragischen Charaktere schneiden würden, dieser absolute Mensch, der dem Absoluten nicht nur wissend gegenübersteht, sondern der es erlebt hat und der aus diesem Erlebnis heraus nun in ihm lebt, [...] ist kein anderer als der Heilige.“ (GS II, 235)

In diesem Fall scheint der philosophische Held der modernen Tragödie zu einem „Zeichen“, nahezu zu einem „Propheten“ des Wunders zu werden, das sich im Chor der Erlösung ereignet. Denn er kündigt den Menschen an, der zusammen mit der Welt singt, indem er sie erlöst und durch sie Erlösung findet, da sie beide der Erlösung Gottes (verstanden als *genitivus subjectivus* und *genitivus objectivus*) teilhaftig sind. Dieser erlösende und erlöste Mensch lebt – eben im Unisono des Wir – absolut im Absoluten, als der „zum Höchsten entschlossene Mensch, im Gegensatz zu dem in der einen immergleichen Finsternis des Selbst verschlossenen Helden“ (GS II, 236). An die Stelle, die das tragische Selbst in der Vorwelt einnahm und an die die moderne Tragödie den philosophischen Helden zu setzen versucht hatte, tritt in der allzeiterneuerten Welt schließlich der Heilige, der Knecht Gottes.

3. Der Chor in der Kirchenmusik

Das Finale seines Auftretens hat die kleine Festung des Chores auf der Landkarte des *Stern der Erlösung* im Kontext von Rosenzweigs Soziologie der Tonkunst¹¹ als Chor in der Kirchenmusik. Die Tonkunst wird nach Rosenzweig durch Vereinigung von Rhythmus und Harmonie in der Melodie gekennzeichnet: Die Harmonie beseelt und lässt den einzelnen Takt ertönen, der im Rhythmus als stummes Glied des Ganzen erscheint; die Melodie, die Linie

¹¹ Vgl. hierzu Th. Eicker, *Einsäen der Ewigkeit ins Lebendige. Impulse der Ästhetik Franz Rosenzweigs für eine Theologie gottesdienstlicher Musik*, Paderborn/München/Wien/Zürich 2004; K.-J. Sachs, „Musik – erfahren und erörtert durch Franz Rosenzweig (1886-1929)“, in: M. Beiche, A. Riethmüller (Hg.), *Musik – Zu Begriff und Konzepten. Berliner Symposium zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht*, München 2006, 87-113; K.-J. Sachs, „Musik im Denken Franz Rosenzweigs“, in: ND I, 446-455.

des Melos, ist in dem Maße das Lebendige an der Musik, in dem sie sich über den charakteristischen Rhythmus und die stimmungsvolle Harmonie des Musikstücks erhebt (vgl. GS II, 219-221, 274). So „ist die Musik überwiegend ‚lyrisch‘, denn sie stellt ihre Werke in den Fluß der Zeit, und die Zeit ist die Form, die jeweils immer nur einen einzelnen Augenblick ins Bewußtsein treten läßt“ (GS II, 217).

Vom Chor der Erlösung ist schon gesagt worden, dass sich alles im Wir „zum choralmäßig gleichen Takt“ des vielstimmigen Lob- und Dankgesangs sammelt: „Alle Stimmen sind hier selbständig geworden, jede singt die Worte nach der eigenen Weise ihrer Seele, doch alle Weisen fügen sich dem gleichen Rhythmus und binden sich zur einen Harmonie.“ (GS II, 264) Indem Rosenzweig die Einheit von Rhythmus und Harmonie im Wir des Chores der Erlösung behauptet, führt seine Theorie der Tonkunst ohne weiteres dazu, in jenem die Verwirklichung der Melodie der Musik zu sehen. Mir scheint aber, dass diese Behauptung noch etwas Wichtigeres enthält: Dass sich die Melodie der Musik nur im Wir-Gesang der Erlösung voll verwirklichen kann.

Auf den Seiten im *Stern der Erlösung*, die abschließend der Kunst und damit der Musik gewidmet sind, scheint diese Interpretation sehr naheliegend zu sein – dies zeigt ein längerer bedeutungsvoller Abschnitt:

„[W]o würde die Einzelseele auf den Ton gestimmt, der sie mit andern zusammenstimmen ließe in harmonischer Stimmung? Solche Stimmung, unbewußt und doch die Seele geleitend auf den Weg der höchsten Bewußtheit, des schweigenden Einverständnisses mit andern, kommt der Seele nur von einer einzigen Gewalt her: von der Kunst. Und nicht von der Kunst, wie sie sich selbst samt ihrem Schöpfer und ihrem Genießer am liebsten absondern würde von aller Welt in ein letztes Abseits, sondern allein von einer Kunst, die aus jenem Sonderreich den Rückweg ins Leben gefunden, wirklich gefunden hat, den schon jene in ihr Sonderreich gebannte Kunst allenthalben als ihre Erlösung von sich selbst gesucht hatte. Erst die Künste, die man mit einem als Herabwertung gemeinten, in Wahrheit sie adelnden Namen als angewandte bezeichnet, erst sie führen den Menschen, ohne auch nur einen Funken von ihrer Herrlichkeit einzubüßen, ganz wieder ins Leben zurück, aus dem er, solange er sich dem ‚reinen‘ Kunstgenuß hingab, sich entfernt hatte. Ja, sie sind es allein, die ihn ganz heilen können von jener Krankheit der Weltentfremdung, die den Kunstfreund in den trügerischen Wahn höchster Gesundheit einwiegte grade dann, wenn er sich der Krankheit widerstandslos öffnete. Die Kunst entgiftet so sich selber; sie reinigt sich und den Menschen von ihrer eigenen Reinheit, sie wird aus einer anspruchsvollen Geliebten seine gute Frau, die ihn durch die tausend kleinen Dienste des Alltags und die Pflege des Hauses kräftig macht für den Markt und die großen Stunden des öffentlichen Lebens, und dabei selber in ihrer Würde als Herrin des Hauses erst zur Vollreife ihrer Schönheit aufblüht.“ (GS II, 393)

Die gleiche Kunst, die in ihrer Reinheit den Menschen dazu verdammt, als Ersatz für den verlorenen in einem menschlichen, allzumenschlichen Garten zu leben, kann also – als angewandte Kunst – den Menschen nach *gan 'eden*, in den göttlichen Garten des Lebens zurückführen. Die Kunst kann den Menschen wirklich dazu erheben, nicht nur als Gegenüber des Absoluten, sondern in diesem zu leben. Aber nochmals: nicht die reine Kunst, die vom Idealismus irrtümlich mit der sichtbaren Erscheinung eines Absoluten verwechselt worden ist, sondern die angewandte Kunst, die als bildende Kunst den Raum schafft, als tönende Kunst die Zeit angibt und als darstellende Kunst die Gebärde lehrt.¹² Denn in diesem Raum, in dieser Zeit und in dieser Gebärde kann der Mensch die Nähe Gottes erfassen. Folglich müssen die Kunstwerke dem magischen Kreis des Idealismus, seinem reinen Raum, seiner reinen Zeit

¹² Rosenzweigs Unterschied zwischen reiner und angewandter Kunst findet ein Echo in seiner Unterscheidung zwischen reinem und angewandtem Denken, wo nur das letztere denkt und das System der Denkbestimmungen ermöglicht, während das rein auf das Sein gerichteten Denken wohl als einheitlicher Ursprung gedacht und vorausgesetzt, aber nicht erwiesen werden kann (vgl. GS II, 46f.).

und seiner reinen Gedankenwelt entrissen und in den wirklichen Raum, die wirkliche Zeit und die wirkliche Welt eingefügt werden.

Was die Musik anbetrifft, sollte man nach Rosenzweig vor allem darauf verzichten, sie als „ideale Zeit“ zu sehen, d. h. als „Flucht aus den Aufregungen oder je nachdem auch der lähmenden Langeweile [d]es wirklichen Lebens“ (GS II, 400), also sozusagen als Realität anderer Art. So verstanden würde sie eine Gefahr für den Menschen darstellen: Sie entzieht ihn der realen Zeit, sie lässt ihn sich selbst vergessen und Hunderte von imaginären Leben leben, sie verleitet ihn dazu, mit offenen Augen zu träumen, soweit dass – wie Rosenzweig bissig bemerkt – „der Hund, der sich höllenheiß betrübt, weil seine Dame Flügel spielte, [...] echter, ja wenns erlaubt ist ‚menschlicher‘ [lebt], als der ‚Musikalische‘.“ (GS II, 401) Um die Musik von ihrem Reinseinwollen zu reinigen, muss man sie in die wirkliche Zeit der religiösen Liturgie eingliedern: „Indem die Musik sich diesen Festen und überhaupt dem Kirchenjahr einfügt, steigt das einzelne Musikwerk heraus aus dem künstlichen Rahmen seiner idealen Zeit und wird ganz lebendig, weil es gepropft wird auf den säftereichen Stamm der wirklichen Zeit.“ (ebd.) Darin besteht die Bedeutung des Chores in der Kirchenmusik:

„Wer einen Choral mitsingt, wer Messe, Weihnachtsoratorium oder Passion hört, der weiß ganz genau, in welcher Zeit er ist; er vergißt sich nicht und will sich nicht vergessen; er will sich nicht aus der Zeit flüchten, sondern im Gegenteil: er will seine Seele mit beiden Beinen in die Zeit, in die allerwirklichste Zeit, in die eine Zeit des einen Welttags, dessen alle einzelnen Welttage nur Teile sind, hineinstellen. Dahin soll ihm die Musik das Geleit geben.“ (GS II, 401f.)

Rosenzweig denkt also an den Choral, insbesondere an den Choral Bachs,¹³ aber auch an den „Gregorianischen“ der katholischen Kirche.¹⁴ Der Choral dient ihm als Modell, sogar als „eigentliche Grundlage der kirchlichen Anwendung der Musik“ (GS II, 402). Denn in der Harmonisierung des Chorals verschmelzen die einzelnen Stimmen zur Einheit einer nicht kontrapunktischen Polyphonie; die verschiedenen melodischen Linien erklingen trotz ihrer Unabhängigkeit voneinander im Unisono und werden Ausdruck der Zusammengehörigkeit aller Versammelten:

„Im Choral ist die Sprache, die sonst aus jedes Einzelnen Mund ihr eigenes und besonderes Wort zu reden hat, zum Schweigen gebracht. Nicht zu jenem Schweigen, das einfach stumm dem verlesenen Wort zuhört, sondern zum Schweigen seiner Eigenheit in der Einmütigkeit des Chors.“ (ebd.)

Außerdem stimmt der Choral nicht nur die einzelnen Stimmen des Chores harmonisch aufeinander ab, indem er sie auf die Gemeinschaft des Wir einstimmt, sondern er erleichtert auch die gemeinsame Andacht derjenigen, die diese Musik mithören, aber selbst nicht mitsingen. Es handelt sich in diesem spezifischen Fall angewandter Musik um das Publikum der musikalischen Liturgie, deren Zuhörer – ein jeder für sich – zum Gleichklang der Gefühle bewegt werden: Jeder schweigt und jeder spricht „die allen gemeinsamen Worte zur Musik.“ (GS II, 403)

Mit diesem *crescendo*, mit diesem „gleichrhythmischen Chor des gleichen Worts“ (GS II,

¹³ Über Rosenzweigs „Lieblingsidee [...] der Gewinnung Bachscher Vokalmusik für den jüdischen Gottesdienst“ siehe seinen Brief an Hermann Geiger vom 31. Dezember 1926 (GS I/2, 1119), erstmals erschienen unter dem Titel „Bach in die Synagogen! Zur Reform der Reform“, in: *Die Gemeinschaft. Hefte für die religiöse Erstkirkung des Judentums* 13/14 (18. August 1928), 20. Vgl. auch Rosenzweigs Brief an Eugen Mayer vom 26. September 1928, GS I/2, 1198f.

¹⁴ Über den „Gregorianischen Choral“ als von der katholischen Kirche weitergepflegte Tradition schreibt Rosenzweig in seinen Musikbesprechungen „Der Konzertsaal auf der Schallplatte“ (1928/1929), GS III, 448.

413) kommt die Parabel des Chores im *Stern der Erlösung* zum Abschluss. Eine Parabel, deren aufsteigende Bahn über die Anwesenheit des Chores in der antiken Tragödie und seine Abwesenheit im modernen Drama den Extrempunkt im Chor der Erlösung erreicht, um auf der absteigenden Bahn eine Rolle im Chor der Kirchenmusik zu übernehmen. Eine Parabel, die gestattet, das Hauptwerk Rosenzweigs im Lichte seiner Kunsttheorie neu zu lesen: vom Ausgangspunkt der poetischen Gattung der Tragödie zum Endpunkt der Tonkunst und ihrer Bedeutung in der liturgischen Praxis. Eine Parabel, die zeigt, wie die Kunst – idealistisch in ihrer Reinheit verstanden – den Menschen dazu verdammt, in seinem *hortus conclusus* in Verbannung zu bleiben, fern von Gott und dem wirklichen Leben. Diese Kunst kann jedoch, wenn sie korrekt angewandt wird, den Menschen in den verlorenen *gan 'eden* zurückversetzen. Also eine Parabel, die die Interpretation des *Stern der Erlösung* in dem Sinne verstärkt, dass das „neue“ Denken Rosenzweigs seine definitive Form im Bruch mit der „alten“ idealistischen Philosophie erlangt, da diese unfähig ist, die Gestaltung des wirklichen Lebens zu verstehen. Eine Parabel aber, die jetzt auch ermöglicht, Rosenzweig zwischen diesem Idealismus und der religiösen Erfahrung treffender einzuordnen. Schließlich eine Parabel, die – wie Rosenzweigs gesamtes Buch – das Tor ins Leben öffnet: „Besser Schreiben als Lesen, / besser Dichten als Schreiben, / besser Leben als Dichten!“ hat der Verfasser des *Stern der Erlösung* am 8. Oktober 1906 in sein Tagebuch geschrieben (GS I/1, 58). Und so kann man mit den Worten Goethes *An Lina* enden, auf die Rosenzweig zum Teil selbst verweist (vgl. GS II, 275): „Laß die Saiten rasch erklingen / Und dann sieh in's Buch hinein; / Nur nicht lesen! immer singen! / Und ein jedes Blatt ist dein.“¹⁵

Deutsch: Lieselotte Mangels, Luca Bertolino

¹⁵ J. W. von Goethe, *An Lina* (1800), Weimarer Ausgabe, Bd. I/1, 104.