

ALBERT GIER (Bamberg)

## Zwischen Gott, Mensch und Welt Edgar Quinet, *Ahasvérus* (1833)

In einer knappen Vorbemerkung zur Publikation einiger Szenen aus seinem *Ahasvérus*<sup>1</sup> spricht Edgar Quinet von „la tragédie universelle qui se joue entre Dieu, l’homme et le monde“ – besser kann man ‚Welttheater‘ kaum definieren.

Für eine Definition dieses durchaus mehrdeutigen Begriffs sei auf die Einleitung zu diesem Band verwiesen (vgl. oben, S. 7). Hier mag der Hinweis genügen, daß Quinets Dichtung nicht nur durch das zwischen Gott, Mensch und Welt spielende Geschehen, sondern auch durch den die gewöhnliche Dimension eines Theaterabends sprengenden Umfang mit bekannteren Welttheater-Dichtungen des 19. Jahrhunderts wie Goethes *Faust*, Madáchs *Tragödie des Menschen* oder Wagners *Ring des Nibelungen* vergleichbar ist: In einer zeitgenössischen Ausgabe<sup>2</sup> füllt *Ahasvérus* 440 Druckseiten. Die vier ‚Tage‘ – hinzu kommen noch Prolog, Epilog und drei Intermedien – umfassen insgesamt 54 Szenen unterschiedlicher Länge; es treten rund 130 Figuren auf, von denen manche freilich nur einen einzigen Satz zu sagen haben, hinzu kommen ca. 30 verschiedene Chor-Kollektive<sup>3</sup>. Natürlich lassen sich viele Rollen zusammenlegen: Nähme sich ein heutiger Regisseur vor, *Ahasvérus* zu inszenieren (was aus Gründen, auf die wir noch eingehen werden, allerdings kaum zu hoffen, oder zu befürchten, ist), käme er, selbst wenn er den Text kaum oder gar nicht kürzen wollte, vermutlich mit einem Dutzend Schauspielern und einem weiteren Dutzend Statisten (je zur Hälfte Männer und Frauen) für den Sprechchor aus. Höchstwahrscheinlich würde man das Stück heute in ei-

1 In der Revue des Deux-Mondes, Oktober 1833, zitiert im „Avis des éditeurs (édition de 1843)“, in: Edgar Quinet, *Œuvres complètes*, [VII] : *Ahasvérus – Les tablettes du Juif errant*, Paris o.J. [1857], S. If.

2 (wie Anm. 1).

3 Die Ausgabe (ebd.) enthält kein Personenverzeichnis. Es ist schwer zu entscheiden, ob z.B. die Sphinx, die im Epilog (S. 439f.) spricht, dieselbe ist wie in der 7. Szene des I. Tages (S. 37-42), und ob diese erste zum ‚Chor der Sphingen‘ (ebd.) gehört oder so stark individualisiert ist, daß sie eine ‚Solisten‘-Rolle beanspruchen kann; insofern sind unterschiedliche Zahlenangaben möglich (Volker Huch, *Erlösungsdenken im humanitären Epos des 19. Jhs in Frankreich*, Wiesbaden 1974, S. 189n, zählt für die erste, zweite und vierte Journée insgesamt 55 Chöre).

nem neutralen Einheitsbühnenbild und in Alltagskleidung spielen; wie viele verschiedene Dekorationen man im 19. Jahrhundert für nötig gehalten hätte, ist schwer zu sagen – sicher weniger als 54<sup>4</sup>. Nach meiner groben Schätzung könnte man mit etwa fünfzehn verschiedenen Bühnenbildern so etwas wie eine illusionistische Wirkung erzielen; das ist eine ganze Menge, wenn man bedenkt, daß Wagner für den ganzen *Ring* nur ein Dutzend Dekorationen braucht. Außerdem muß man sich fragen, wie ein Kostümbildner wohl die Städte Theben, Babylon, Ninive, Persepolis, Jerusalem, Athen, Rom und Paris eingekleidet hätte, die bei Quinet Sprechrollen haben (I[<sup>e</sup> Journée, Scène] 8; IV 10). Somit deutet alles auf ein Lesedrama hin<sup>5</sup>: Von 1833 bis heute wurde *Ahasvérus* offenbar nie aufgeführt, auch von entsprechenden Plänen ist nichts bekannt.

Das allein wäre nicht ungewöhnlich. 1827 hat Victor Hugo sein historisches Drama *Cromwell* veröffentlicht, das 6413 Alexandriner (in einer modernen Ausgabe<sup>6</sup>: 364 Druckseiten) umfaßt. Das Personenverzeichnis nennt ca. 85 Rollen, außerdem würde (allein für die Krönungsszene im letzten Akt) eine mindestens gleichgroße Zahl von Statisten benötigt; allerdings gibt es für jeden der fünf Akte nur jeweils ein Bühnenbild. *Cromwell* ist ganz offensichtlich nicht mit dem Gedanken an eine Aufführung geschrieben: Das Drama ist etwa dreimal so umfangreich wie Hugos spätere Stücke, und der Dichter scheint auch nie versucht zu haben, es bei einem Theater unterzubringen.

Hugo will in *Cromwell* ein möglichst vollständiges Bild der erhabenen und lächerlichen Seiten der menschlichen Existenz entwerfen: Der Lordprotektor Cromwell strebt nach der Krone, muß sich nebenbei mit seiner unmöglichen Familie herumschlagen (ein Schelm, wer dabei an Napoléon Bonaparte denkt!) und eine aristokratische Verschwörung bekämpfen; einer der Hauptverschwörer macht routiniert aber erfolglos Cromwells Tochter den

4 Marc-Mathieu Münch (*Ahasvérus et le théâtre romantique européen*, in: Edgar Quinet, ce juif errant. Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand. Centenaire de la mort d'Edgar Quinet. Présentation de Simone Bernard-Griffiths et Paul Viallaneix, Clermont-Ferrand 1978, S. 263-286) errechnet für die vier ‚Tage‘, Prolog, Epilog und die drei Intermedien (= 59 Szenen) 45 verschiedene Bühnenbilder; da Quinet (der ganz offensichtlich nicht mit der Möglichkeit einer Aufführung rechnet) die Schauplätze nie beschreibt und nicht immer benennt, sind im einzelnen unterschiedliche Auffassungen möglich. – Vgl. auch Ceri Crossley, *Le Paysage dans Ahasvérus (1833) d'Edgar Quinet*, in: Eidôlon. Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature (L.A.P.R.I.L.), 54: Paysages romantiques. Études réunies et présentées par Gérard Peylet, Bordeaux 2000, S. 405-417.

5 Vgl. Münch, ebd., S. 266.

6 V. Hugo, *Cromwell*. Chronologie et introduction par Annie Ubersfeld, Paris 1968.

Hof; Milton, der Dichter des *Verlorenen Paradieses*, und Cromwells Narren kommentieren die Ereignisse jeweils aus ihrer Perspektive, und so weiter. Das Handeln der Figuren wird maßgeblich von ihren religiösen Überzeugungen bestimmt, aber überirdische Mächte greifen nicht unmittelbar in das innerweltliche Geschehen ein, Gottes Wille wird von seinen Dienern verkündet, gedeutet – und oft genug auch mißdeutet.

Ganz anders bei Quinet: Sein Drama beginnt in ferner Zukunft mit einem ‚Prolog im Himmel‘ (S. 1-6). 3500 Jahre sind seit dem Weltgericht des Jüngsten Tages vergangen; Gottvater verkündet den Engeln und Heiligen, es sei an der Zeit, eine neue Erde zu erschaffen. Vorher will er ihnen aber das Geheimnis (S. 5) des ersten, wenig gelungenen Schöpfungsversuchs enthüllen und die Geschichte unserer Erde, die 6000 Jahre währte, von den Seraphim nachspielen lassen<sup>7</sup>.

Der erste Tag (*La création*, 12 Szenen) faßt die Geschichte der Welt von ihrer Erschaffung über die Sintflut (I 3) und die Entstehung der ersten Hochkulturen in Ägypten (I 7) und Mesopotamien (I 8) bis zur Geburt Christi (I 10) zusammen. Der zweite Tag (*La passion*, 9 Szenen) beginnt mit einer Reaktion der Natur auf die Kreuzigung Christi: Die Wüste – die wie alles Belebte und Unbelebte in dieser Dichtung eine Stimme hat<sup>8</sup> – erzählt, daß eine Palme, die sie liebte, aus Kummer über den Tod des Gottessohns eingegangen ist (II 1, S. 86-88). Was auf Golgatha geschieht, wird nicht direkt, sondern zweifach vermittelt dargestellt: Die Wüste berichtet, was die Palme ihr berichtet hat. Es folgt eine Rückblende: Christus, der das Kreuz trägt, bittet Ahasvérus um etwas Wasser, der aber verweigert es ihm und weist den Erschöpften von seiner Schwelle (II 1, S. 93-95). Christi Fluch macht Ahasvérus zum ‚Ewigen Juden‘, der nach der populären Überlieferung bis zum Jüngsten Tag ruhelos durch die Welt wandern muß.

Die folgenden Szenen zeigen, wie Ahasvérus sich von seinem Vater, den Brüdern und der Schwester verabschiedet und die endlose Wanderung be-

7 Der letzte Satz des Prologs – „le spectacle va durer approchant six mille ans“, S. 6 – scheint auf Identität von dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung zu verweisen (und rückt die neue Schöpfung in eine – aus menschlicher Sicht – ferne Zukunft).

8 Zur „Allbeseelung“ des Universums in *Ahasvérus* und ihren philosophischen Grundlagen vgl. Georg Bär, *Edgar Quinets Ahasvérus und seine Beziehungen zu Quinets Geschichtsphilosophie*, Diss. Rostock 1917, S. 81, sowie Huch (wie Anm. 3), S. 174.

ginnt<sup>9</sup>. Der Fluch, der ihn traf, nimmt bedeutend mehr Raum ein als die Kreuzigung selbst – und das nicht nur, weil Quinet eben kein Christus-, sondern ein Ahasver-Drama geschrieben hat<sup>10</sup>; das Los des Verfluchten wird sich auch als für die Menschheitsgeschichte bedeutsamer erweisen denn das Selbstopfer des Gottessohns.

Der dritte Tag (*La mort*, 19 Szenen) zeigt Ahasvers Leiden und Verzweiflung (III 4, S. 163-174), ehe eine Hoffnung auf Linderung aufscheint: Ein Engel, ein einziger, hat Mitleid mit dem so grausam bestrafte Ahasvérus empfunden und eine Träne für ihn vergossen; zur Strafe hat Gott ihn zum Todesengel degradiert und aus dem Himmel verstoßen (III 2, S. 156) – in Gestalt einer jungen Frau namens Rachel lebt der gefallene Engel jetzt am deutschen Rhein bei einer alten Frau namens Mob, die den Tod personifiziert und in der man weniger die Queen Mab Shakespeares als jene Shelleys wird erkennen dürfen<sup>11</sup>. Ahasvérus lernt Rachel kennen, und sie verlieben sich (hier hat die Gretchen-Tragödie aus Goethes *Faust* Pate gestanden<sup>12</sup>), allerdings zeigt der vierte Tag (*Le jugement dernier*, 14 Szenen), daß diese Liebe nicht genügt hat, um dem rastlosen Wanderer den Frieden zu schenken: Einerseits nimmt

9 In der letzten Szene des zweiten Tages (9, S. 129-137) muß ein (nicht historischer) römischer Kaiser ‚Dorotheus‘ erkennen, daß sein Reich dem Ansturm der Germanen und Hunnen nicht wird standhalten können.

10 Ahasvérus tritt zwar nur in 21 der 59 Szenen (= 38,89 %) auf, das ist aber immerhin fast dreimal soviel wie die acht Szenen (= 13,56 %) Christi, der obendrein mehrfach nur wenige knappe Repliken hat.

11 Percy Bysshe Shelley, *Queen Mab, A Philosophical Poem* (1813; benutzte Ausg.: <http://www.bartleby.com/139/shel111>, letzte Abfrage 14.1.2011; vgl. Edgar Knecht, *Le mythe du juif errant. Essai de mythologie littéraire et de sociologie religieuse*, Grenoble 1977, S. 120-125); Hans-Peter Ecker, *Poetisierung als Kritik. Stefan Heyms Neugestaltung der Erzählung vom Ewigen Juden*, Tübingen 1987, S. 29-31. Auch Willy Aeschmann, *La Pensée d'Edgar Quinet. Étude sur la formation de ses idées avec essais de jeunesse et documents inédits*, Paris – Genève 1986, S. 45n4 konstatiert, daß Mob „tire son nom de la *Queen Mab* de Shelley“. Shelleys Queen Mab lehrt das Mädchen Ianthe im Traum Mitleid mit der gequälten Menschheit; sie zitiert Ahasverus, den rebellischen Antagonisten des christlichen Gottes, als Zeugen für dessen Mitleidlosigkeit herbei. In scharfer Polemik gegen das Christentum vertritt Shelley einen pantheistischen Materialismus. Die Parallelen zu Quinet sind offensichtlich, können aber in diesem Rahmen nicht im einzelnen untersucht werden.

12 Vgl. Bär (wie Anm. 8), S. 94. Bär setzt Mob zu Recht mit Mephistopheles gleich (vgl. vor allem ihr Gespräch mit Ahasvérus, IV 11, S. 204-220); beim Rendezvous des Liebespaars auf der Esplanade des Heidelberger Schlosses (III 6, S. 177) spielt sie allerdings eher die Rolle Marthe Schwertleins. – Zu Einflüssen des *Faust* in *Ahasvérus* vgl. auch Bär, ebd., S. 122-124; Jean Boudot, *Faust et Ahasvérus*, *Revue de littérature comparée* 16 (1936), S. 691-709; Huch (wie Anm. 3), S. 186-188.

er die Zeichen des Verfalls, die das Ende der Welt ankündigen, deutlich wahr, andererseits strebt er immer weiter zu unbekanntem Zielen (IV 2, S. 304-309).

Es folgt das Weltgericht am Jüngsten Tag; nach den Städten Babylon, Athen und Rom, den Arabern, den christlichen Völkern des Mittelalters und nach Amerika (IV 10, 374-406) tritt Ahasvérus vor Gottes Thron. Christus erklärt daraufhin etwas überraschend:

Je t'avais envoyé du Calvaire pour cueillir après moi dans chaque lieu ce qui restait de douleur dans le monde. (IV 13, S. 412-422, hier S. 415)

– mit seinem Fluch hätte Christus demnach gewissermaßen zwei Fliegen mit einer Klappe geschlagen: Um Ahasvérus für seine Hartherzigkeit zu bestrafen, hätte er ihm eine unmenschlich schwere Aufgabe übertragen, die – so sah es der Plan der Weltgeschichte offenbar vor – von irgendjemandem erfüllt werden mußte (wenn, wie man vermuten kann, Christus selbst dazu bestimmt war, wäre Ahasvérus eine Art dunkler Doppelgänger des Gottessohns<sup>13</sup>). Das Universum bestätigt, daß der Sünder seine Schuldigkeit getan hat (IV 13, S. 416f.); Ahasvérus aber, der, solange er allein war, so schnell wie möglich sterben wollte, bittet jetzt um ein zweites Leben: Er will weiterwandern bis zu den Sternen und darüber hinaus, und Rachel wird ihm folgen (S. 417f.); seinen Vater und seine Brüder lädt er in die Zukunft ein (S. 419f.). Gottvater zieht die naheliegende Schlußfolgerung: „Ahasvérus est l'homme éternel“ (S. 422), der Mensch schlechthin, dessen Unglück (wie schon Blaise Pascal wußte) daher rührt, daß er nicht ruhig in einem Zimmer bleiben kann<sup>14</sup>.

Durch Rachels Liebe ist Ahasvérus erlöst, Christus hat ihm die Leidenslast abgenommen (S. 418). Sie scheint aber selbst für den Sohn Gottes zu schwer – jedenfalls zeigt uns der Epilog (S. 431-440) einen sterbenden Christus<sup>15</sup>. Gottvater und Maria sind schon tot; die Welt – „l'univers, c'était moi“, sagt Christus (S. 435, man beachte das Imperfekt!) – ist vom Einsturz bedroht, und der Gottessohn zweifelt:

13 Es ist bemerkenswert, daß Nathan, der Vater des Ahasvérus, seinen ältesten Sohn für den Messias hält, II 5, S. 106f., vgl. Huch (wie Anm. 3), S. 185.

14 Blaise Pascal, *Pensées*, in: *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Jacques Chevalier (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1954, § 205, S. 1138f.

15 Er konstatiert: „Depuis l'heure où Ahasvérus m'a rendu mon calice, ma plaie s'est rouverte à mon côté“ (S. 431).

Si je ne mettais pas le doigt dans ma plaie, ma bouche ne saurait plus dire mon nom, et le Christ ne croirait plus au Christ<sup>16</sup> (S. 434).

Die personifizierte Ewigkeit aber fordert ihn auf, ein zweites Mal zu sterben, um erneut auferstehen zu können: Der Tod werde ihn größer machen, die Heilsgeschichte werde von vorn beginnen, aber die neue Welt und die neue Religion würden vollkommener sein als die alten (S. 438; auf die Probleme, die dieser Schluß aufwirft, kommen wir gleich zurück).

Hingewiesen sei noch auf die drei zwischen den Journées eingeschobenen ‚Intermedien‘<sup>17</sup>: Im ersten (S.79-84) kommentieren die Teufel das bisher Gesehene und stellen fest, daß Gott seine Schöpfung gründlich mißlungen sei („la Création ennuie“, meint Belzébuth, S. 80); im zweiten (S. 138-145) liest ein Chor der alten Männer den jüngeren Franzosen die Leviten, erinnert an Napoléons glänzende Siege und fordert, Frankreich müsse endlich auf die weltpolitische Bühne zurückkehren; im dritten Intermedium (S. 280-296) geht es um Persönliches, der ‚Dichter‘ spricht – in vagen, auch für die zeitgenössischen Leser wohl kaum verständlichen Andeutungen – von seiner Familie und von einem Zerwürfnis mit seiner späteren ersten Frau<sup>18</sup>. Offensichtlich versteht Quinet sein Lesedrama als ‚Weltichtung‘ in dem umfassenden Sinne, daß ohne Rücksicht auf eine (ohnehin nicht gegebene<sup>19</sup>) Einheit der Handlung Vergangenheit und Gegenwart, Heilsgeschichte und aktuelle Politik, Öffentliches und Privates gleichermaßen darin Platz finden sollten.

Im *Larousse du XX<sup>e</sup> siècle*, der großen Enzyklopädie der vorletzten Jahrhundertwende, heißt es unter dem Stichwort „Edgar Quinet“<sup>20</sup>:

Après un voyage en Italie, il publia *Ahasvérus* (1833), poème mystique en prose, quelque peu obscur.

Man kann verstehen, daß die Redaktion sich auf eine Deutung dieser Dichtung nicht einlassen wollte. Die unübersehbar antiklerikale Tendenz mußte den Nachfolgern des liberal-laizistischen *Père Larousse* (1817-1875) sympathisch sein; aber so ganz geheuer war ihnen das vertrackte Werk mit

16 Die Situation erinnert an Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab dass kein Gott sei* aus *Siebenkäs* (1796, vgl. Jean Paul, *Sämtliche Werke*, hg. von Norbert Miller, Abteilung I Bd 2, Frankfurt/M. 1996, S. 270-275); merkwürdigerweise scheint Jean Paul in der Quinet-Forschung keinerlei Beachtung gefunden zu haben.

17 Vgl. auch Huch (wie Anm. 3), S. 215-221.

18 Vgl. dazu Bär (wie Anm. 8), S. 115-118.

19 Vgl. dazu Münch (wie Anm. 4), S. 269f.

20 Paul Auge (Hrsg.), *Larousse du XX<sup>e</sup> siècle*, Bd 5, Paris o.J., S. 886.

seinem hochpathetischen Stil und dem biblischen Personal offenbar dennoch nicht.

Edgar Quinet (1803-1875) ist heute einer der weniger bekannten Unbekannten unter den französischen Autoren der Romantik, was zweifellos nicht nur, aber auch an seinem bemerkenswerten Talent liegt, sich zwischen alle Stühle zu setzen. Quinet war Dichter, Historiker, Philosoph und Politiker; er bekannte sich zu den Prinzipien der Französischen Revolution und zur Philosophie des deutschen Idealismus; er veröffentlichte neben zahlreichen historischen, geschichts- und religionsphilosophischen Studien<sup>21</sup> einige Dichtungen, die auf sehr eigenwillige Art das romantische Ideal einer Synthese aller Kunstformen<sup>22</sup> bzw. literarischen Gattungen zu verwirklichen suchen<sup>23</sup>: *Ahasvérus* ist ein Lesedrama in dithyrambischem Stil, oder, wie ein zeitgenössischer Kritiker im Anschluß an Quinet selbst<sup>24</sup> bemerkte, es ist Epos, Ode und Drama zugleich; neuere Studien<sup>25</sup> rechnen das Werk umstandslos unter die ‚humanitären Epen‘. Quinet selbst<sup>26</sup> stellt sich in die Tradition des mittelalterlichen Mysterienspiels, von dem er die Technik übernimmt, „Szenen statuarisch-unverbunden aufeinander folgen und Gestalten weniger miteinander als monologisch nebeneinander sprechen zu lassen“<sup>27</sup>; deshalb gibt es viele lyrische Ruhepunkte, in denen die Figuren ihre Befindlichkeit reflektieren.

21 Vgl. die Werkliste bei Aeschimann (wie Anm. 11), 660-662.

22 Vgl. Dieter Borchmeyer, *Gesamtkunstwerk*, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hg. von D.B. und Viktor Žmegač, 2., neu bearb. Aufl., Tübingen 1994, S. 181-184; Jürgen Söring, *Gesamtkunstwerk*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd I, hg. von Klaus Weimar, Berlin – New York 1997, S. 710-712.

23 Daß Winfried Engler (*Lexikon der französischen Literatur*, Köln <sup>3</sup>1994, S. 782) *Ahasvérus* und *Merlin l'enchanteur* wie *Napoléon* (1836) und *Prométhée* (1838) umstandslos unter „Ideenlyrik“ subsumiert, ist zwar ein offensichtliches Versehen, aber dennoch bezeichnend.

24 M. Magnin, *Ahasvérus et de la nature du génie poétique* [1833], in: *Œuvres complètes VII* (wie Anm. 1), S. 489-536, hier S. 507, nach Quinets Vorbemerkung (wie Anm. 1); vgl. zu dieser Dreiheit auch Eugène Fromentin et Paul Bataillard, *Étude sur l'Ahasvérus d'Edgar Quinet*. Éd. crit. par Barbara Wright et Terence Mellors, Genève 1982, S. 47-63 (Introduction).

25 Huch (wie Anm. 3); Ceri Crossley, *Histoire et épopée romantique : le cas d'Ahasvérus (1833) d'Edgar Quinet*, in: *Poésie et poétique en France, 1830-1890. Hommage à Eileen Souffrin-Le Breton*. Études réunies et présentées par Peter J. Edwards, New York etc. 2001, S. 41-54.

26 Vgl. Huch (wie Anm. 3), S. 173f.; Münch (wie Anm. 4), S. 276.

27 Huch (wie Anm. 3), S. 174; Münch (wie Anm. 4), S. 270 spricht vom Prinzip des Fresco („les thèmes se succèdent par juxtaposition plus fréquemment que par enchaînement“).

Hier ist nicht der Ort, Quinets übrige Werke vorzustellen oder seine Biographie und intellektuelle Entwicklung<sup>28</sup> nachzuzeichnen. Auf einige Fakten, die für das Verständnis des *Ahasvérus* von Bedeutung sind, muß allerdings hingewiesen werden<sup>29</sup>: Edgar Quinet war von frühester Jugend an überzeugter Republikaner, der die Konfrontation mit den Regimes der Restauration, des Julikönigtums und des Zweiten Kaiserreichs nicht scheute. Weil er nicht Fürstendiener sein konnte oder wollte, weigerte er sich schon als Siebzehnjähriger, in die *École polytechnique* einzutreten, die auf eine Karriere im Staatsdienst oder in der Armee vorbereitete; statt dessen studierte er Jura, Literatur und Geschichte. Als erste größere Schrift veröffentlichte er 1823 eine Satire, *Les tablettes du Juif errant*<sup>30</sup>; die Zeitreise des Ich-Erzählers (vom antiken Griechenland bis ins Frankreich des 17. Jahrhunderts) erinnert ein bißchen an die Irrfahrten von Voltaires *Candide*<sup>31</sup> (1759), und wie dieser sympathische junge Mann gerät auch Quinets Protagonist ständig in Schwierigkeiten, deren groteske Ursachen auf Mängel im französischen Staats- und Gesellschaftssystem der Restaurationszeit verweisen, wie der aufmerksame Leser unschwer erkennt.

1824 entdeckte Quinet für sich Herders Geschichtsphilosophie. Von Ende Dezember 1826 bis Anfang 1829 studierte er in Heidelberg bei Friedrich Creuzer; in dieser Zeit übersetzte er Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (veröffentlicht 1827/28, mit Einleitung des Übersetzers), las Schelling und andere Philosophen des Idealismus und erwarb sich eine gründliche Kenntnis der deutschen Literatur. Während der dreißiger Jahre kehrte Quinet häufig nach Deutschland zurück, um die Familie seiner Frau Minna (Verlobung 1828, Heirat 1834) in Grünstadt (Rheinpfalz) zu besuchen. Einflüsse deutscher Philosophen, vor allem Schellings und Herders, sind in *Ahasvérus* allgegenwärtig<sup>32</sup>.

1841 wird Quinet von König Louis-Philippe zum Professor für Sprachen und Literaturen Südeuropas am Collège de France ernannt. Mit kritischen Vorlesungen über die Jesuiten (1843) und über die Ideologie des Ultramontanismus (1844) brüskiert er nicht nur die katholische Kirche, sondern auch

28 Vgl. dazu vor allem Aeschimann (wie Anm. 11).

29 Vgl. die Zusammenstellung der wichtigsten Lebensdaten ebd., S. 1-9.

30 Benutzte Ausg.: *Œuvres complètes* VII (wie Anm. 1), S. 411-488; vgl. dazu Georgette Vabre Pradal, *La dimension historique de l'homme ou le mythe du juif errant dans la pensée d'Edgar Quinet*, Paris 1961, S. 13-30; Knecht (wie Anm. 11), S. 96-101.

31 Vgl. Vabre Pradal (wie Anm. 30), S. 19; Knecht (wie Anm. 11), S. 159.

32 Vgl. schon Bär (wie Anm. 8), passim; Vabre Pradal (wie Anm. 30), S. 83-109.



die konservativ-klerikalen Kräfte in der Regierung; seine Professur verliert er nicht, aber von 1846 an darf er nicht mehr lesen.

Nach der Februar-Revolution (1848) wird Quinet in die Verfassungsgebende Versammlung, dann ins Parlament der Zweiten Republik gewählt. Der Staatsstreich Louis Napoléon Bonapartes (2. Dezember 1851) treibt ihn wie Victor Hugo und andere prominente Linke ins Exil. Bis 1870 lebt er zunächst in Belgien, später in der Schweiz; nach der Abdankung des im Krieg gegen Preußen-Deutschland unterlegenen Napoléon III und der Proklamation der Dritten Republik kehrt Quinet nach Paris zurück und wird erneut ins Parlament gewählt. Er stirbt 1875.

Dichtung war für Edgar Quinet die Fortsetzung von Politik und Geschichtsphilosophie mit anderen Mitteln. Sein *Ahasvérus* ist ein Thesenstück; und weil es sich um ein Stück Welttheater handelt, sucht die These das Verhältnis der Menschen zu Gott und den Sinn der Geschichte auf den Begriff zu bringen. Das ist ein ehrgeiziges, aber zweifellos heikles Unterfangen, und die Redakteure des *Grand Larousse Illustré* dürften nicht die einzigen gewesen sein, die das Resultat „ein bißchen dunkel“ fanden. Die Stoßrichtung seiner Argumentation ist allerdings offensichtlich.

Die Titelfigur des Dramas ist Ahasver (*Ahasvérus*), der ‚Ewige Jude‘. Seine Geschichte ist ein Mythos der Neuzeit, ähnlich wie die Überlieferungen um Don Juan, Faust, Don Quijote oder Hamlet<sup>33</sup>; die Rezeptionsgeschichte dieser fünf Stoffe weist neben beträchtlichen Unterschieden auch frappante Gemeinsamkeiten auf: Die Überlieferung über Faust (1587), Ahasver (1602), Don Quijote (1605/1615) und Don Juan (1613) setzt jeweils kurz vor oder kurz nach 1600 ein (nur die Hamlet-Sage ist schon Anfang des 13. Jahrhunderts in den *Gesta Danorum* des Saxo Grammaticus bezeugt, erhält aber durch Shakespeare 1603 ihre für die spätere Zeit verbindliche Ausformung). Alle fünf Geschichten sind Negativ-Exempla: Fausts intellektuelle Hybris, Don Juans Blasphemien (die in den frühen Fassungen viel schwerer wiegen als seine sexuellen Ausschweifungen), Hamlets Antriebsschwäche, Ahasvers Hartherzigkeit, selbst Don Quijotes groteske Verkennung der Realität sind ursprünglich keineswegs sympathisch, sondern verdammenswert,

---

33 Zu diesem ‚europäischen Gestaltengeviert‘ vgl. Werner Brüggemann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstaußfassung und Dichtung der deutschen Romantik*, Münster 1958, S. 111-127.

das Verderben ereilt diese Figuren (nach den Maßstäben des frühen 17. Jahrhunderts) durchaus zu Recht.

Während Faust, Don Juan, Don Quijote und Hamlet Individuen bzw. Charaktertypen sind, wird Ahasver von Anfang an und in allen Bearbeitungen des Stoffes als Jude bezeichnet<sup>34</sup>; seit dem deutschen Volksbuch von 1602 (*Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden mit Namen Ahaßverus*) steht die Geschichte im Kontext antijüdischer Hetze.

Die als große Werke der Weltliteratur kanonisierten Don Quijote- und Hamlet-Versionen von Cervantes und Shakespeare sind in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden; dagegen erhalten der Don Juan- und der Faust-Stoff ihre maßstabsetzende Prägung erst kurz vor bzw. kurz nach 1800, durch Lorenzo Da Ponte und Mozart bzw. durch Goethe. (Eine Ahasver-Dichtung, deren ästhetische Qualität mit der jener vier Werke vergleichbar wäre, gibt es bis heute nicht; das ist der zweite Grund dafür, daß der Stoff im europäischen Denken der Moderne deutlich weniger tiefe Spuren hinterlassen hat als die vier ‚großen‘ Mythen – der erste Grund ist natürlich die Bindung an eine ebenso widerliche wie widersinnige Ideologie.) Der Weimarer Dichter und das italienisch-österreichische Autorenteam sehen ihre Helden neu und differenzierter als die Vorgänger: Don Juans Lebensgier und Fausts Wissensdurst werden als Steigerungsformen allgemeinmenschlicher Eigenschaften ins Überlebensgroße verstanden und erzeugen nicht mehr Widerwillen, sondern Bewunderung. Zugleich liest man auch Shakespeares Drama und den Roman des Cervantes anders; erst der Romantik erscheinen Hamlets ohnmächtiger Pessimismus und Don Quijotes idealistische Träume als durchaus adäquate Antworten auf den Zustand der Welt. Im ruhelosen Ahasver wiederum sieht eine fortschrittsgläubige Epoche den allgemeinmenschlichen Drang verkörpert, alle räumlichen und intellektuellen Grenzen zu überschreiten, ehe er – vor allem im 20. Jahrhundert – zur Symbolfigur für die Geschichte des jüdischen Volkes wird.

---

34 Zur Stoffgeschichte vgl. Hannsjost Lixfeld, *Ahasver*, in: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, hg. von Kurt Ranke [später: von Rolf Wilhelm Brednich], Berlin – New York 1977ff., Bd. 1, Sp. 227; Otto Schnitzler, *Ewiger Jude*, ebd., Bd 4, 1984, Sp. 577-588; Knecht (wie Anm. 11); Ecker (wie Anm. 11), bes. S. 15-42; Frank Halbach, *Ahasvers Erlösung. Der Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto des 19. Jahrhunderts*, München 2009, sowie auch Simone Bernard-Griffiths, *Lecture de l’Ahasvérus d’Edgar Quinet. Regards sur une palingénésie romantique du mythe du Juif errant*, Romantisme H. 45 (1984), S. 79-104.

1823, als Quinet seine *Tablettes* redigiert, ist der Ahasver des antijüdischen Volksbuchs<sup>35</sup> längst eine Figur der Hochliteratur geworden. Eine Studie über Quinets *Ahasvérus*, die im Dezember 1833 in der renommierten Revue des Deux-Mondes erschien<sup>36</sup>, erinnerte an Fragment gebliebene Ahasver-Dichtungen Goethes und Schubarts<sup>37</sup>. Der ‚Ewige Jude‘ tritt in Shelleys bereits erwähntem ‚philosophischen Gedicht‘ *Queen Mab*<sup>38</sup> (1813) und in Jan Potockis Roman *Manuscrit trouvé à Saragosse*<sup>39</sup> auf, wo er seine Lebensgeschichte erzählt, die allerdings unmittelbar vor Christi Fluch abbricht. In einer Chanson Pierre-Jean de Bérangers<sup>40</sup> warnt das Schicksal des ruhelosen Wanderers vor den schlimmen Folgen der Hartherzigkeit<sup>41</sup>. Eugène Sue, den wir heute fast nur noch als Verfasser der mehrfach verfilmten *Mystères de Paris* (1842/43) kennen, machte ihn 1844/45 zum Titelhelden eines seinerzeit nicht nur in Frankreich vielgelesenen Feuilleton-Romans<sup>42</sup>. Paradoxerweise hat der Juif Errant in *Le Juif errant* nur wenige, kurze Auftritte; die Hauptfiguren sind seine Nachkommen im 19. Jahrhundert, die der Urahn vor den Intrigen der als macht- und geldgierige Dunkelmänner dargestellten Jesuiten schützen muß. Den sozialistischen Überzeugungen des Autors entsprechend repräsentiert der Ewige Jude hier die leidende Menschheit im allgemeinen und das ausgebeutete Proletariat im besonderen.

Als Anhänger der Französischen Revolution ist Quinet antiklerikal, denn die katholische Kirche stand (und steht noch 1833) auf der Seite der Reaktion; er ist aber nicht antireligiös, das verhindert der bestimmende Einfluß von Herders Pantheismus<sup>43</sup>. Vor diesem Hintergrund erscheint ihm Christus nicht als der eine wahre Gott, sondern als bloßes Glied in der Kette von Inkarna-

35 Zu den frz. Volksbüchern vgl. schon Bär (wie Anm. 8), S. 70-73.

36 Magnin (wie Anm. 24), S. 501-507.

37 Vgl. dazu auch Halbach (wie Anm. 34), S. 47-51.

38 Vgl. oben Anm. 11.

39 Der polnische Autor verfaßte den Roman auf französisch (1797-1815); seit 1805 erschienen mehrfach Auszüge in der Originalsprache, das Ganze wurde 1847 in polnischer Übersetzung veröffentlicht. Eine vollständige französische Ausgabe erschien erst 1989 (Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Première éd. intégrale par René Radrizzani, Paris 1989).

40 *Le Juif errant*, in: *Chansons de Jean-Pierre de Béranger*, nouvelle éd., 2 Bde, Leipzig o.J., S. 513-516.

41 Vgl. die letzte Strophe: „Vous qui manquez de charité, / Tremblez à mon supplice étrange. / Ce n'est pas sa divinité, / C'est l'humanité que Dieu venge.“

42 Vgl. Albert Gier, *Sue, Le Juif errant*, in: Kindlers Neues Literaturlexikon, hg. von Walter Jens, Bd. 16, München 1991, S. 168-170.

43 Zur „Verschmelzung“ von Herders Pantheismus mit „Ideen der großen französischen Revolution“ vgl. Bär (wie Anm. 8), S. 23.

tionen des Göttlichen, die die Geschichte der Religionen (oder der Religion) ausmacht: vollkommener als seine Vorgänger, aber weniger vollkommen als der künftige Gott, der notwendigerweise auf ihn folgen muß.

Daß der Ahasver-Mythos Ansatzpunkte für eine Kritik am Christentum bietet, ist offensichtlich. Christus legt in dieser Geschichte eine Unversöhnlichkeit an den Tag, die zum Bild des gütigen, verzeihenden Gottes in eklatantem Widerspruch steht. Die unendliche Buße des Ahasverus läßt sich zum einen auf Denkfiguren antijüdischer Diskurse seit dem Mittelalter beziehen (Zerstörung Jerusalems und Vertreibung der Juden aus Palästina als ‚Rache des Herrn‘ für die Kreuzigung<sup>44</sup>), zum anderen auf volkstümliche Legenden, in denen das Jesuskind (seltener der erwachsene Jesus) hartherziges oder unfreundliches Verhalten ihm selbst gegenüber bestraft<sup>45</sup>.

Oft geht es dabei um Kleinigkeiten: Weil ein Kind, das Erdbeeren aß, dem Knaben Jesus nichts davon abgeben wollte, vermögen Erdbeeren für alle Zeiten niemanden mehr satt zu machen<sup>46</sup> – das ist bedauerlich, aber wenn der kleine Sünder die Lehre beherzigt, sein Verhalten ändert und so der drohenden Verdammnis entgeht, ist der Preis wohl nicht zu hoch. Manchmal allerdings haben eher läßliche Sünden gravierende Konsequenzen: Im apokryphen Thomas-Evangelium läßt der kleine Jesus einen Jungen, der im Spiel seine Wassergruben zerstört hatte, wie einen Baum vertrocknen<sup>47</sup>. Eine geizige Bäuerin, die dem als armer Bettler auf der Erde wandelnden Christus ein Stück Brot verweigert hat, wird zur Strafe in einen Specht verwandelt<sup>48</sup> –

44 Vgl. A.E. Ford, *La vengeance de Notre-Seigneur. The Old and Middle French Prose Versions. The Version of Japheth*, Toronto 1984.

45 Vgl. Dietz-Rüdiger Moser, *Christus*, in: Enzyklopädie des Märchens (wie Anm. 34), Bd. 2, 1979, Sp. 1412-1431, speziell Sp. 1417; Donka Petkanova, *Kindheitslegenden Jesu*, ebd., Bd. 7, 1993, Sp. 1355-1361, speziell Sp. 1356. – Eine zweifellos von der Ahasver-Geschichte abgeleitete englische Sage (vgl. Mot. [=Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, 6 Bde, Bloomington etc. 1955-1958] P453.1.) berichtet, Christus habe alle Schuster dazu verdammt, auf ewig ‚jämmerliche, sabbernde Kerle‘ zu sein, weil ihn ein Schuster auf dem Weg nach Golgatha angespuckt habe.

46 A. Ritter von Perger, *Deutsche Pflanzensagen*, Stuttgart – Oehringen 1864, Nachdruck Wiesbaden 1978, S. 165f., teilt eine Variante dieser Sage mit (ein Kind, das im Wald Erdbeeren gesammelt hat, erklärt der Gottesmutter Maria, in seinem Korb wäre ‚nichts‘, seitdem sättigen Erdbeeren nicht mehr).

47 Vgl. Enzyklopädie des Märchens (wie Anm. 45), Bd 7, Sp. 1356. – Die seit dem 16. Jh. nachweisbare Geschichte von den Zigeunern, die zur Strafe dafür, daß sie der Heiligen Familie keine Unterkunft gewährten, zu ewiger Wanderschaft verurteilt worden seien (vgl. ebd., Sp. 1357), dürfte nach dem Vorbild des Ahasver-Mythos entstanden sein.

48 Vgl. ebd., Bd 1, Sp. 1346-1350 [AaTh/ATU 751A].

was aus christlicher Sicht eigentlich kein befriedigender Schluß ist: Entweder bereut die gefiederte Sünderin ihr Vergehen, dann sollte ihr vergeben werden; bleibt sie aber verstockt und unbelehrbar, dann gehört sie nicht auf einen Baum, sondern in die Hölle.

Ahasverus eine unendliche Buße aufzuerlegen, konnte nur einem sehr empfindlichen und nachtragenden Gott einfallen. Auch seine Engel läßt die Beleidigung der göttlichen Majestät vor Zorn beben (III 2, S. 156); Rachel ist die einzige, die Mitleid empfindet, dafür wird sie aus dem Himmel verstoßen. Dennoch bewirkt ihr Mitleid, ihre Bereitschaft, Ahasvérus zu folgen, daß er zuletzt gerettet werden kann – Christus der Weltenrichter selbst wird es bestätigen (IV 13, S. 418). Offenbar soll das Christentum durch eine neue Religion des Mitleids abgelöst werden, die im Epilog aufscheint; der Gott dieser Religion müßte demnach nicht wie Christus, sondern wie Rachel sein – Quinet selbst scheint an eine weibliche Gottheit nicht gedacht zu haben, aber die Folgerung ergibt sich fast zwangsläufig aus seiner Sicht des Mythos.

Gegen Ende des ersten, des Schöpfungstags schlägt Babylon den übrigen Königsstädten vor, alle ihre Götter gleichsam einzuschmelzen zu einem einzigen, „un colosse sans bornes, aussi grand que l’univers“ (I 8, S. 46); in der folgenden Szene brechen die heiligen drei Könige nach Bethlehem auf, um diesen einen Gott zu verehren. Im Epilog fordert die Ewigkeit Christus auf, nach seinem bevorstehenden Tod ein zweites Mal aufzuerstehen, „grandi par la mort, de plus de vingt coudées“ (S. 438).

Hier ergibt sich nun ein Problem: Als Erlösungstat ist der Kreuzestod Christi per definitionem einmalig. Ein Gott, der Mensch wird und sein Leben opfert, um die Menschheit nicht zum Heil, sondern zu einem Zustand zu erlösen, der nur etwas weniger unvollkommen wäre als der vorherige, ist widersinnig (ein bißchen erlöst kann man ebensowenig sein wie ein bißchen schwanger). Im übrigen macht die Auferstehung Christus nach der Lehre der Kirche nicht zu einem neuen Gott, sie läßt nur die Göttlichkeit, die unter seiner Menschennatur verborgen war, wieder sichtbar werden. Somit kann es eine zweite Auferstehung selbstverständlich nicht geben.

Quinet aber vermag sich Ewigkeit nur als unendlichen Fortschritt, als kontinuierliche Höherentwicklung der Menschheit vorzustellen<sup>49</sup>. In seinem Verständnis der Religionsgeschichte ist für Golgatha folglich kein Platz: Ein Gott wird geboren, er stirbt (nach Jahrhunderten oder Jahrtausenden), das

49 Vgl. Ceri Crossley (wie Anm. 25), S. 50f.

Göttliche wird in einer neuen, vollkommeneren Form wiedergeboren<sup>50</sup>. Nun ist die Passion Christi aber notwendige Voraussetzung für Ahasvers Buße, deshalb kann sie nicht ausgelassen werden. Aus der biblischen und apokryphen Überlieferung übernimmt Quinet nicht mehr und nicht weniger als das, was er braucht: die Konfrontation zwischen dem kreuztragenden Christus und Ahasver.

Bezeichnenderweise erfahren wir auch nicht, wovon die leidende Menschheit eigentlich erlöst werden muß: Der (in Quinets fortschrittsoptimistischer Perspektive natürlich anstößige) Sündenfall kommt in *Ahasvérus* nicht vor<sup>51</sup>. Christi Leben und Wirken ebensowenig: Bethlehem steht am Ende des ersten Tages; nach dem ersten Intermedium beginnt der zweite Tag mit dem Bericht der Wüste über die Kreuzigung (s.o.). Auch während Ahasvers Wanderschaft, zwischen Kreuzigung und Jüngstem Tag, scheinen Gott Vater und Sohn nicht in die Schöpfung einzugreifen.

Am Ende des dritten Tages haben Ahasvérus und Rachel zueinander gefunden; Mob (also der personifizierte Tod) erklärt, sie könne nicht dulden, daß die beiden anders als in rechter Ehe zusammenleben (III 17, S. 248). Das folgende Bild (III 18/19, S. 251-279) zählt zu Quinets kühnsten Erfindungen: Das Straßburger Münster erweckt mittels einer langen Rede die Statuen der Herrscher, Heiligen und Fabelwesen zum Leben; vom Evangelisten Marcus erfahren wir, daß es Zeit ist für den Totentanz. Der Chor der Toten verkündet, daß es kein Paradies (und folglich auch keine Hölle) gibt:

ô Christ! ô Christ! pourquoi nous as-tu trompés ? O Christ ! pourquoi nous as-tu menti ? Depuis mille ans, nous nous roulons dans nos caveaux, sous nos dalles ciselées, pour chercher la porte de ton ciel. Nous ne trouvons que la toile que l'araignée tend sur nos têtes. Où sont donc les sons des violes de tes anges ? Nous n'entendons que la scie aiguë du ver qui ronge nos tombeaux. Où est le pain qui devait nous nourrir ? Nous n'avons à boire que nos larmes qui ont creusé nos joues. Où est la maison de ton père ? Où est son dais étoilé ? [...] (III 18, S. 259)

---

50 Über „la naissance, la mort, le renouvellement des choses“ als „Grundrhythmus der Geschichtsevolution“ bei Quinet vgl. Huch (wie Anm. 3), S. 176 und ff. An die Stelle der teleologischen jüdisch-christlichen (ebd., S. 179) setzt Quinet eine zyklische Geschichtskonzeption (ebd., S. 175); die Vorstellung eines „nicht vollendbaren, aber nach Vollendung strebenden Weltplans“ (ebd., S. 214) ermöglicht die Versöhnung der Vorstellung ewiger Wiederkehr des (nicht vollständig) Gleichen mit dem Fortschrittsgedanken. Vgl. auch Münch (wie Anm. 4), S. 269; Knecht (wie Anm. 11), S. 174.

51 Vgl. die Antwort Quinets an Kritiker, die daran Anstoß genommen hatten, bei Knecht (wie Anm. 11), S. 178n93.

Nicht nur Attila, der germanische König „Sigefroy“, Artus und Karl der Große, selbst Papst Gregor (zweifelloos Gregor der Große) hat erkannt, daß sein Glaube nur eitler Wahn war:

Malheur! Le paradis, l'enfer, le purgatoire, n'étaient que dans mon âme ; la poignée et la lame de l'épée des archanges ne flamboyaient que dans mon sein ; il n'y avait de cieux infinis que ceux que mon génie pliait et déplaît lui-même pour s'abriter dans son désert... (III 18, S. 265)

Mob, die ‚Königin‘ der Toten (III 19, S. 267), führt Ahasvérus und Rachel herein. Was die Toten verzweifeln läßt – daß es keinen Christus, keinen Erlöser gibt, – ist für den Ewigen Juden ein Grund zur Freude: Ohne rächen den Gott keine Hölle und keine ewige Buße (ebd., S. 271-273); Rachel allerdings mag den Toten nicht glauben (ebd., S. 274). Papst Gregor ist bereit, das Paar zu trauen (in wessen Namen eigentlich? ebd., S. 276), aber auf die Frage nach seinem Namen vermag Ahasvérus nicht zu antworten; zuletzt nennt der in einem der Fenster thronende Christus den „Juif-Errant“; die Toten verfluchen ihn, ehe sie sich in Rauch auflösen, das Münster ebenfalls, nur Rachel segnet ihn und bittet für ihn um Gnade (ebd., S. 278).

Ohne Zweifel hätte man daraus eine packende Szene machen können. Quinet ist das bestenfalls ansatzweise gelungen; das liegt – die Zitate haben es vielleicht schon erkennen lassen – wesentlich an der sprachlichen Gestaltung<sup>52</sup>. Zum einen teilt der Autor die Neigung Victor Hugos, Dinge, die in fünf Zeilen bequem Platz finden könnten, in fünfzig zu sagen<sup>53</sup>; wenn Christus nach einem sechs Druckseiten umfassenden Monolog des Straßburger Münsters einwirft: „Ma cathédrale, c'est assez“ (III 18, S. 257), wird man ihm kaum widersprechen wollen. Quinet hat viel gelesen, und er will sein Wissen an den Mann (oder die Frau) bringen; für zwölf Zeilen verliert das Straßburger Münster den Totentanz aus den Augen (wenn man denn so sagen kann) und erklärt, wo in seinem Grundriß die bedeutungshaltigen Zahlen drei und sieben auffindbar sind (III 18, S. 255). Epische Breite resultiert vor allem aus Quinets Vorliebe für rhetorische Figuren der (steigernden) Wiederholung und für ausgedehnte Beschreibungen, die wohl die Anschaulichkeit der szenischen Darstellung ersetzen sollen. So stellt der heilige Marcus dem Leser die Versammlung der Toten im Münster vor Augen:

52 Auch Münch (wie Anm. 4), S. 272 bezeichnet den Stil als die Schwachstelle der Dichtung; Kritik übte schon Magnin (wie Anm. 24), S. 523f.

53 Vgl. Huch (wie Anm. 3), S. 197, der ein „Übergewicht der Mittel der Sprachkunst“ diagnostiziert.

Tous les morts ont entendu la voix de la cathédrale. Les voilà. Ils viennent, ils viennent pour la danse. Ils viennent à pas légers, sans bruit dans les galeries, sans bruit dans les chapelles, sans bruit dans le jubé, comme la neige qui tombe par flocons dans un verger par une nuit de Noël. Les voyez-vous ? Ils ont tous pris leurs habits de fête ; à présent ils se penchent sur les balcons comme des cascadelles sur leurs rochers. Oh ! qu'ils ont l'air triste pour venir à la danse ! Quand les feuilles de ce chêne tourbillonnent sous le vent dans les carrefours de bruyère, elles ne regrettent pas davantage la cime de l'arbre, ni le creux de la grotte. Mes larmes pleuvent l'une après l'autre sous mon auréole. Mais que pensent-ils de tourner leurs yeux vides du côté de l'horloge ? A présent ils se pendent avec les dents aux grilles du chœur ; ils se cramponnent avec leurs ongles aux dragons des piliers ; ils s'accouent dans les niches ; ils se heurtent, ils se broient sous les voûtes, sur les degrés du maître-autel. A présent, les portes sont fermées, l'église est pleine. Que font les papes et les archevêques ? Ils gardent leurs mitres sur leurs chefs ; après eux viennent les rois qui portent leurs couronnes sur leurs fronts de squelettes ; après les rois, six mille comtes qui couvrent leurs nuques de leurs manteaux. Voyez-les ! les rangs se serrent pour leur faire place. Les voilà maintenant qui se donnent la main. Ils font une grande ronde dans la nef, et ils vont commencer à chanter. (III 18, S. 258f.).

Daß diese Toten (die Platitudo sei erlaubt) nicht sonderlich lebendig wirken, liegt an der gravitätischen Rhetorik (zweifache Wiederholung von „ils viennent“ und „sans bruit“ zu Beginn; rhetorische Fragen; rhythmische Einförmigkeit<sup>54</sup>...) und den wenig treffenden Vergleichen (während das Bild der vom Wind herumgewirbelten Blätter passend erscheint, wirkt der stille Schneefall in der Weihnachtsnacht viel zu idyllisch, als daß er die grotesk unheimliche Versammlung charakterisieren könnte). Wenn sich die Toten mit Zähnen und Fingernägeln am Gitter und den Pfeilern festklammern, scheint sich so etwas wie Dramatik zu entwickeln, aber die Antwort auf die Frage „Que font les papes et les archevêques?“ („Ils gardent leurs mitres sur leurs chefs“ – wo auch sonst?) treibt dem Passus endgültig jede Lebendigkeit aus.

Der Dichter des *Ahasvérus* verfüge, so liest man in einer neueren Studie<sup>55</sup>, über vier verschiedene Stilarten: einen gutgelaunten, einen aggressiv spöttischen, einen dramatischen und einen lyrischen Stil, wobei der letztgenannte freilich klar dominiert: Knapp zwei Drittel der insgesamt 59 Szenen seien lyrisch geprägt<sup>56</sup>; da diese lyrischen Szenen bis zu 20 Druckseiten umfassen, während die nichtlyrischen durchgehend bedeutend kürzer sind, wird die stilistische Vielfalt (wenn man es denn so nennen kann) jedenfalls nicht als solche wahrgenommen. Trotz mancher anschaulicher Bilder und glückli-

54 Vgl. ebd., S. 272.

55 Ebd., S. 273f.

56 Münch (ebd., S. 274, vgl. die Übersicht, S. 286) klassifiziert 38 Szenen als ‚lyrisch‘, 15 als dramatisch, 8 als aggressiv spöttisch und nur zwei als gutgelaunt (da vier Szenen lyrisch/dramatisch, zwei – die oben besprochenen Schlußszenen des dritten Tages, III 18/19 – lyrisch/spöttisch seien, liegt die Summe über der Zahl von 59 Szenen).



cher Formulierungen dürfte den meisten heutigen Lesern vor allem das monotone, oft hohle Pathos schnell die Lust zum Weiterlesen nehmen.

Kaum jemand wird ernsthaft behaupten wollen, daß Edgar Quinet ein großer Dichter sei. Sein Lesedrama *Ahasvérus* verdient jedoch Beachtung als Zeugnis für eine bedeutsame und durchaus folgenreiche Strömung des französischen und europäischen Denkens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die uns sehr fremd geworden ist: Es handelt sich um einen säkularen Mystizismus, der nicht (wie bei den Festen und Ritualen der Französischen Revolution) die äußeren Formen der Liturgie und des Gottesdienstes in den Dienst weltlich-politischer Ziele stellt, sondern zentrale Bestandteile der christlichen Lehre selbst – Erlösung, Gnade, Gottesliebe – im Sinne einer nicht primär rational fundierten, aber innerweltlich wirksamen Botschaft umdeutet.

Ein beliebig herausgegriffenes Beispiel mag das verdeutlichen: Die sechste Szene des ersten Tages (S. 33-37) ist „Une nuit d’Orient“ überschrieben. Nach der Sintflut haben sich überall auf der Erde Menschen angesiedelt. Städte sind entstanden, in Babylon singt bei Nacht der Chor der Priester:

La lumière de la nuit éclaire les inscriptions de Sémiramis gravées sur le roc de la montagne d’Assur. Chaque mot brille d’ici comme une lame de feu qui écrit sur la pierre la langue du firmament. Comme la lyre répond à la lyre, que les voix des étoiles, que leurs volontés muettes éclatent parmi nous avec des voix de peuples et des échos qui durent un siècle. L’Orient a étendu autour de lui ses peuples et ses empires, comme la nuit sa robe brodée d’étoiles, pour que les dieux s’en vêtissent au jour. Mais l’univers ne fait encore que poindre, et celui qui l’a rechauffé de son souffle le tient comme le petit d’un ramier dans sa main (I 6, S. 36).

Königin Semiramis (die ihren Gatten ermordete und den Thron ihres Sohnes usurpierte) ist bekanntlich eine recht übel beleumundete Person, ihre Inschriften werden hier wohl nur deshalb erwähnt, weil sie eine der wenigen babylonischen Herrscher(innen) ist, die jeder kennt. Hier wie in der ganzen Szene geht es um die innige Verbindung zwischen Mensch und Kosmos; in diesen Kontext gehören auch die Völker und Reiche, die die Götter als Kleider anlegen, freilich scheint das Bild nicht recht stimmig. Dagegen ist der folgende Satz – der Schöpfer wärmt die neu entstandene Welt mit seinem Atem und birgt sie in seiner Hand wie ein Taubenküken<sup>57</sup> – ungemein suggestiv, wenn auch keineswegs originell: Die liebevolle Fürsorge des göttlichen Prin-

57 Zur Symbolik der Vögel, speziell zum sogenannten „Vogel-Nest-Motiv“, in *Ahasvérus* vgl. Huch (wie Anm. 3), S. 180f. und passim. – Huchs Verwendung der Termini ‚Motiv‘, ‚Erkennungsmotiv‘ und ‚Leitmotiv‘ (ebd., S. 198-214; das Verhältnis zur musikalischen Terminologie wird nicht erörtert) kann in diesem Rahmen nicht diskutiert werden.

zips für die Schöpfung wie später Rachels Mitleid verweisen auf ein Ideal von affektiver Solidarität, das in der Dichtung nicht argumentativ entwickelt wird, sondern sich in der Ereignisfolge ‚offenbart‘.

Vergleichbares findet sich natürlich auch bei zahlreichen anderen Autoren der Romantik, in Frankreich wie in Deutschland; insofern ist ohne eingehende Detailstudien kaum zu entscheiden, welche Bedeutung ein möglicher Einfluß Quinets z.B. für Drama und narrative Prosa des Symbolismus gehabt haben mag<sup>58</sup>. Besonders aussichtsreich dürfte in dieser Hinsicht ein Vergleich mit Paul Claudel sein – allerdings nicht, oder jedenfalls nicht in erster Linie, mit seinem an anderer Stelle in diesem Band behandelten Stück ‚Welttheater‘, *Le Soulier de satin* (obwohl dieses Drama mit *Ahasvérus* immerhin die Gliederung in vier Journées gemeinsam hat<sup>59</sup>), sondern eher mit *Tête d’or*, dem „Drama der Humanität ohne Gott“<sup>60</sup>, in dem sich das Ringen Claudels um seinen Glauben nach dem Damaskus-Erlebnis des Achtzehnjährigen (1886) spiegelt. Als der Text im Druck erschien, war er zweiundzwanzig, und *Tête d’or* hat einige Vorzüge und viele Fehler, die für die Werke sehr junger Autoren typisch sind – vor allem die Maßlosigkeit: Anders als *Ahasvérus* oder *Cromwell* ist *Tête d’or* durchaus aufführbar (die Truppe der Comédie Française hat es 2006 bewiesen<sup>61</sup>), aber Claudels Logorrhöe stand derjenigen des 25jährigen Victor Hugo oder des 30jährigen Quinet doch nur wenig nach (die reine Spielzeit der Pariser Aufführungen betrug vier Stunden). Und in gewisser Hinsicht ist jener Simon d’Agnel, genannt *Tête d’or*, der vom Bauern zum großen Feldherrn wird, den Königsthron usurpiert und seine Truppen bis nach Asien führt, ehe er in seiner letzten Schlacht den Tod findet, doch auch ein Verwandter Ahasvers.

Der liberale Antiklerikalismus, der Quinets *Ahasvérus* prägt, kommt spätestens nach dem Ersten Weltkrieg aus der Mode, was dazu führt, daß der Autor beim breiten Publikum in Vergessenheit gerät. Mystizismus dagegen steht

58 Knecht (wie Anm. 11, S. 180) weist nur allgemein auf ‚zahlreiche‘ Anspielungen auf *Ahasvérus* im 19. Jahrhundert hin.

59 Huch (wie Anm. 3, S. 218) hat die für *Le soulier de satin* konstitutive Vorstellung, „daß zwei Liebende einander suchen und sich doch stets verfehlen“, im dritten Intermède von *Ahasvérus* und „als zentrales Motiv“ in Quinets *Merlin* nachgewiesen.

60 So Wilhelm Grenzmann, *Weltdichtung der Gegenwart. Probleme und Gestalten*, Bonn 1955, S. 38.

61 Aufführungen im Théâtre du Vieux-Colombier, Frühjahr 2006; Regie Anne Delbée, *Tête d’or*: Thierry Hancisse.

bei manchen katholischen Autoren der Zwischenkriegszeit hoch im Kurs; und es wäre zu prüfen, ob nicht der eine oder andere Quinets laizistischen Mystizismus gleichsam unter umgekehrten Vorzeichen rezipieren konnte. In Quinets Denken nahm – was für einen Politiker eher untypisch scheint – die Zukunft breiten Raum ein; er hat nicht nur die intellektuelle Entwicklung seiner eigenen Zeit mitbestimmt, sondern auch Späteren vielfältige Anknüpfungspunkte geboten. Das macht die Beschäftigung mit seinen Dichtungen trotz des zugegebenermaßen ermüdenden (oder irritierenden) Stils lohnend.