

verstellt ist. Aber typologische Überzeitlichkeit hat auch ihren Sinn. Und was scheinbar so verblasen allgemein wirkt, weil es nicht – wie im Exil – unzweideutig Roß und Reiter nannte, gewinnt an Einsichten, wenn man sich eines verdeutlicht: Unterdrückung, Denunziation und Spitzelwesen gab oder gibt es nicht nur in *einer* Epoche und *einem* Regime. Gerade wir im Jahr 2022 sollten besser nicht so tun, als beschränke sich dergleichen nur auf 1933 / 45.

Daß gleichwohl der Text auch zur Entstehungszeit als sensationelle Tat empfunden wurde und keineswegs als Gegenwartsflucht, ist von Zeitzeugen vielfach belegt. Exemplarisch formulierte dies Otto von Taube in der *Frankfurter Zeitung*. „Die Handlung“ schrieb er, „ist von einer erregenden Spannung, als wären wir an ihr mitbeteiligt [!], litten unter dem giftigen Schirokko, der die Unheilswochen durchweht, und atmen auf am frischen Gerichtsmorgen, der den besseren Seelen die sittliche Kraft stärkt“.

*Wie porträtiert man seinen Unterdrücker? ♦ El Greco malt
den Großinquisitor von Stefan Andres*

Generalinquisitor Niño de Guevara beauftragt den berühmten El Greco, sein Porträt zu zeichnen. Der Maler bespricht sich mit dem befreundeten Arzt Cazalla, dessen Bruder von just diesem Inquisitor zum Feuertod verurteilt worden ist. In El Greco streiten zwei Gefühle miteinander. Anfällig für Ketzereien, fürchtet er den unmittelbaren Kontakt mit dem mächtigen Vertreter einer unerbittlich gewordenen Religion und dessen dogmatische Fallstricke. Gleichzeitig treibt ihn künstlerischer Ehrgeiz, gerade diesen kalt-dämonischen Charakter aller Welt zu enthüllen. Daher schlägt er die Alternative einer zuvor erwogenen Flucht ins freiere Venetien aus. In Sevilla erleidet

der Kardinal während der Sitzungen zu seinem Bild eine Gallenkolik. Ohne Rücksicht auf das, was er dessen Bruder angetan hat, fordert er ausgerechnet Cazalla auf, ihn zu heilen. Wie dieser den Gewissenskonflikt zwischen ärztlichem Ethos und Bedürfnis nach Rache oder Widerstand löst, bildet ein zweites Spannungselement der Erzählung. Am Ende wird Guvara wieder gesund, und El Greco sogar üppig entlohnt, obwohl ihm das Kunststück gelungen ist, im Porträt des Inquisitors die Giftschlange im Auge des „heiligen Henkers“ sichtbar zu machen.

Soweit die Handlung von Stefan Andres' 1936 publizierter Erzählung *El Greco malt den Großinquisitor*, angeregt durch ein um 1600 geschaffenes mannsgroßes Ölbild, das heute im New Yorker Metropolitan Museum of Art hängt. Der Wert dieses Klassikers der Inneren Emigration liegt, unabhängig von den Aussagen über die Zeit seiner Entstehung, bereits in der brillanten historisch-theologischen Auseinandersetzung mit einem finsternen Abschnitt der Kirchengeschichte. Doch als zweites wichtiges Thema illustriert bzw. erörtert die Erzählung zugleich verdeckte Konflikte und Probleme aus Andres' Gegenwart, insbesondere die prekäre Zwischenstellung, in er sich als Schriftsteller befand.

Denn der Autor erfreute sich zwar wohlwollender Aufmerksamkeit der neuen Kulturgewaltigen und sah von daher einer gesicherten Karriere entgegen. Doch seine christliche Prägung wie seine jüdische Frau boten Konfliktstoff und Gefahr in dieser Zeit und nötigten das Ehepaar, nach Italien auszuweichen, also eine verdeckte Emigration zu vollziehen. Andres publizierte jedoch weiterhin in Deutschland. Und seine Schriftstellerexistenz war von der ständigen Frage bestimmt, wie offen er Dissens und böse Zukunftsahnungen formulieren durfte. Auch der geschilderte El Greco erkundet ja in sich das vertretbare Maß an Anpassung, Versteckspiel und Lavieren: „Wer noch zu leben gedenkt, der lerne lügen.“ Welche Bekenntnis-Mission

kam ihm zu? Wuchs nicht mit jeder neuen Veröffentlichung die Gefahr? („Lange kann man sich verbergen, dachte el Greco, und er spürte den Schweiß unter den Achseln ausbrechen, bis der Ruhm kommt.“)

Wie verhält man sich dem Terror gegenüber, und wie überwindet man die Furcht, die einen zugleich in verhängnisvolle Fehler treibt? Oder auf Cazallas ethisches Dilemma bezogen: Darf oder muß ich jemand heilen, der vielen anderen Unheil bringt? Wie genau Stefan Andres in seiner Motivation beim Schreiben verstanden wurde, belegen exemplarisch zwei Briefe einer lettischen Freundin vom Februar bzw. 1. März 1943: „Du selber bist doch der *El Greco*, und es hat mich sehr gefreut Dich tiefer zu kennen.“ Jetzt sei es an ihm, den Großinquisitor zu malen, „möge also das Wissen El Grecos dich behüten!“ Und weiter hieß es:

El Greco kommt mir vor wie ein Präludium an Dein Schicksal, Dein Leben, Dein Werk: alle Deine Motive sind da enthalten. Jetzt befindest du Dich in seiner Lage, und wirst alles so brav wie er zu lösen verstehen! Auf dem Hintergrund des Toledo in Flammen mußst du noch viele und viele Bilder malen.

Dabei ist Andres' Alter ego, was der Textqualität zugutekommt, kein Held schlechthin, sondern zugleich fehlbarer Diesseitsmensch, dem man die ironische Erklärung nachsieht, er rechne das Porträt Guevaras zu seinen Heiligenbildern, weil der Großinquisitor das zehnfache Honorar des „geizigen“ Königs Philipp gezahlt habe. Doch dieser unernsten Begründung fügt er noch eine zweite, ernste an:

„Ich habe sein Gesicht erkannt, und dafür ist er dankbar, wie selten ist das! Er ist ein Heiliger um seiner Schwermut willen, ein trauriger Heiliger, ein heiliger Henker! Er hat Kryptenaugen“, sprach el Greco leise, „und wo sie im Dunkel seines Hauptes und seiner Welt münden, wissen wir nicht.“

Solche Ambivalenzen oder dunkle Stellen, die sich einem inzwischen geforderten undialektischen Widerstandsappell nicht fügen, haben Interpreten irritiert. Auch des Malers Ausspruch, es sei „umsonst, die Inquisitoren zu töten. Was wir können, ist – das Antlitz dieser Ächter Christi festzuhalten!“ bereitet Probleme, wo man sich nicht genügend bewußt macht, daß hier perspektivisch gesprochen wird und es Andres auch um überaktuelle Deutungen ging. Weiteres rechtfertigt sich aus der Eigengesetzlichkeit schriftstellerischer Welten, die dennoch mutige Regimekritik nicht ausschließt. Dies gilt generell für die Innere Emigration. Manche ihrer Texte enthalten zwar unverschlüsselten Widerspruch, sogar viel häufiger, als dies weithin von der Germanistik eingeräumt wird. Doch die damalige Verständigung zwischen Autor und Lesergemeinde vollzog sich in der Regel anders.

Denn oftmals setzte das zeitgenössische Publikum schlicht voraus, daß aktuelle Botschaften verfremdet waren und ihm selbst ein Teil der Entschlüsselung wie der Nutzenanwendung zukam. Es wußte, daß zensurresistente Oppositionstexte auch Unanstößiges enthielten und mögliche Provokationen in Geläufiges eingebettet waren. Auch subversive Werke sind daher meist nicht durchgängig zeitbezogen und enthalten überepochale Aussagen. Vor allem aber erzählen sie, jenseits von aktuellen Anspielungen, eigenwertige Geschichten.

Die heute gängigen Wertungsnormen, wonach glaubwürdige Belletristik im „Dritten Reich“ an der Kampfliteratur des Exils gemessen wird, wenn möglich gar an der eindimensionalen Polemik von Autoren wie Heinrich Mann, Alfred Kerr und Lion Feuchtwanger (*Der falsche Nero*, 1936), führen nicht selten in ästhetische Sackgassen. Zumindest existiert vernünftigerweise kein Zwang zur agitatorischen Eindeutigkeit oder zum literarischen Arrangement im Sinne eines psychologisch eher uninteressanten Gut-Böse-Schemas. Vielmehr scheinen mir Werke umso überzeugender und sogar aufklärerisch

eindringlicher, je psychologisch nuancierter und erzähltechnisch raffinierter der Konflikt geboten wird.

Unter diesem Gesichtspunkt gehören die spannungsgeladenen Dialoge, bei denen die ketzerischen Protagonisten stets innerhalb des dogmatischen Systems antworten müssen und ein unvorsichtiges Wort ins Verderben führen kann, zu den Höhepunkten von Andres' Erzählkunst. Dabei begnügt sich der Autor keineswegs mit der Zeichnung des Inquisitors als einfältig-sadistischer Karikatur. Der Autor wie sein „Held“ lassen sich sogar teilidentifikatorisch auf ihren potentiell todbringenden Gegenpart ein – ein Erkenntnisverfahren, das als eines der wenigen im Exil (zum Entsetzen mancher Kollegen) Thomas Mann mit dem Essay *Bruder Hitler* (1938) praktizierte. Das verleiht dieser Analyse, in der das Böse mit dem Traurigen verknüpft wird, das Heilig-Idealistische mit fanatischer Besessenheit, ihr subtiles Schillern.

Zudem spürt man, daß Macht neben den terroristischen auch ihre (wider Willen) faszinierenden Seiten besitzt, daß sie buchstäblich in Bann schlägt. Und dennoch hält Andres' El Greco ihr stand, indem er sie kraft seiner Autor- bzw. Künstlerschaft zur Kenntlichkeit bringt. In der entscheidenden Sitzung malt er, weil Gott es so wolle, die Mozetta des Kardinals „blutrot“, obwohl dieser in Wirklichkeit „adventlich violett“ gekleidet ist. „Gott befiehlt Farben?“ fragt der Inquisitor erstaunt, „nach welcher Wahrhaftigkeit“? Und der Maler repliziert:

„Nach jener Wahrhaftigkeit, die der Herr aussprach, als er sich in das Bild des Blitzes begab, der leuchtet von seinem Aufgang bis zu seinem Niedergang und alles enthüllt, was im Verborgenen ist.“ Der Kardinal blickte auf seine gespannt hängenden Hände, er sprach: „Schwarz und Rot, was enthüllt das?“ El Greco trat mit seiner ganzen Gestalt hinter der Staffelei hervor, seine Stimme zitterte nicht, gleichwohl war sie leise: „Feuer in der Nacht!“ Der Generalinquisitor

senkte kaum merklich die Stirn, alle seine Bewegungen waren langsam und immer unauffällig, nur neue Formen seiner Unbeweglichkeit, und so blickte er von unten el Greco an: „Ihr meint die heilige Kirche mit diesem Bild!“ El Greco nickte, aber nun zitterte er; und wieder nickte er, flehte zu seinem Mut, daß er ihn nicht verlasse, daß er mit diesem Nicken kein Verräter werde, und so sprach er zitternd: „Sie ist ein blutiges Feuer geworden, Eminenz!“ Der Generalinquisitor erhob sich: „Ja, die Kirche hat viele Feinde“, sagte er ruhig. Dann fügte er bei, morgen um dieselbe Stunde sei er wieder bereit.

Leichtes mit doppeltem Boden • Der Maulkorb
von Heinrich Spoerl

In „großen Zeiten“ zu leben ist nicht nur gefährlich, sondern auch seelisch belastend. Daher empfanden viele im „Dritten Reich“ ein kompensierendes Bedürfnis nach aufmunternder Ablenkung von den auf politische Mobilisierung zielenden Parolen und Alltagsnöten. Auch ein Quantum an befreiender Kritik war willkommen, selbst in Kreisen, wo keine fundamentale Gegnerschaft zum NS-Staat bestand. Ein Autor, der den vom Regime gewährten Spielraum zum Vergnügen seiner Leser virtuos nutzte, war Heinrich Spoerl. In Sachen Sprachwitz, Humor und kontrollierte Satire bediente seine gehobene Unterhaltung den Zeitgeschmack der 1930er und 1940er Jahre aufs beste. Und sein Publikum dankte es ihm durch treue Gefolgschaft.

Besonderen Zuspruch genoß sein 1936 erschienener Roman mit dem im zeitgenössischen Kontext assoziationsreichen Titel *Der Maulkorb*. Er spielt zwar wohl um 1900, genauer: in einer unbestimmten „guten alten Zeit“. Aber als keineswegs passé erwies sich der Leserwunsch, die propagierte Vollkommenheit des Staates und seiner Repräsentanten auch mal von der menschlich-komischen Seite her zu