

Harald Schroeter-Wittke

Zwischen Himmel und Hölle

Ein theophoner Sampler durch das Paradies¹

Am Abend, da es kühle war,
ward Adams Fallen offenbar,
am Abend drücket ihn der Heiland nieder.
Am Abend kam die Taube wieder
und trug ein Ölblatt in dem Munde.
O schöne Zeit! O Abendstunde!
Der Friedensschluß ist nun mit Gott gemacht,
denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht.
Sein Leichnam kommt zur Ruh,
ach! liebe Seele, bitte du,
geh, lasse dir den toten Jesum schenken,
o heilsames, o köstlichs Angedenken!

(J. S. Bach, Matthäuspassion Nr. 64)

Als Gott am Abend durch das Paradies spazieren ging, da war es schon passiert: Eva und Adam hatten von der verbotenen Frucht gegessen und waren ihrer Nacktheit gewahr geworden. Wie mag es geklungen haben, als Gott sprach: »Wo bist du? [] Wer hat dir gesagt, dass du nackt bist? [] Warum hast du das getan?« (Gen 3,9-13) Fragen über Fragen – für alle Beteiligten offenbar unangenehme Fragen. Wenn Thephonie nach dem Klang Gottes fragt, dann gibt es hier verschiedene Varianten: Ist der Ton der Stimme Gottes allwissend, besserwisserisch, strafend oder eher neugierig, traurig, rat- oder gar verständnislos? Wüssten wir den Ton der Stimme Gottes, wir wären in unseren Interpretationen dieser unerschöpflichen Geschichte enger, weil wir uns der Intention Gottes näher wähten. Glücklicherweise aber sagt die Bibel nichts, so dass wir Gottes Ton nicht kennen. So können wir den Raum des Paradieses mit unseren Fantasien, Bildern, Wünschen und Ängsten füllen, um uns ent-täuschen lassen zu können.

Die Paradiesgeschichte ist die Ursprungsgeschichte der jüdisch-christlichen Tradition. An das Ur aber, Gottes Ton z. B., kommen wir

1. Dem Andenken Henning Schröers (1931-2002), der immer wieder den Traum von einer hortensischen Theologie hegte.

nicht mehr zurück, wir sind immer schon auf dem Sprung: Paradies Lost, unser Ur-Sprung, Grund-Riss des Lebens. Kaum aber war das Paradies vollständig erschaffen, ist es auch schon wieder verloren. Nachher ist man immer klüger, wie (sich) ja schon die Schlange zurecht versprach. Das Paradies ist und bleibt Utopie, Urort und Unort zugleich, Projektionsfläche für unseren Mangel, für das, was (uns) fehlt, und das, was wir wünschen: Ort im Paradiesseits, verfehlt und zugleich herbeigesehnter Ort. Zwischen Himmel und Hölle aufgehängt sagt Jesus seinem Mitgekreuzigten: »Heute wirst du mit mir im Paradies sein.« (Lk 23,43)

Die Musiken zum Paradies² lassen diese Spanne zwischen Himmel und Hölle erklingen. Doch zwischen Himmel und Hölle gibt es keinen roten Faden. Daher wird mein Sampler durch das Paradies sprunghaft sein, weniger ein *Tema con variazioni*, was sich nur auf ein Thema bezöge, auch kein *Potpourri*, bei dem das Unterschiedene bruchlos aufeinander folgt, sondern eher eine Suite, eine Sammlung verschiedener Tänze, zusammen gehalten durch die Differenz der Tempi, der Stim(m)ung(en), der Gefühle – und darin Abbild eines Gottes, der als trinitarischer ein Beziehungsgeschehen darstellt: paradiesige Theophonie.³

1. »Schau an der schönen Gärten Zier« (EG 503,1) – Gesangbuchlieder

Ich beginne mit einem Blick in den Stammteil des Evangelischen Gesangbuchs von 1996. Dort taucht das Stichwort Eden zweimal auf, das Stichwort Garten neunmal und das Stichwort Paradies zehnmal. In der Lutherbibel 1984 begegnet Eden 18 mal, Garten 71 mal und Paradies dreimal. Das nur im NT so genannte Paradies nimmt also im Gesangbuch die wichtigste Stelle ein, während der Garten als Kulturphänomen demgegenüber geschwächt ist.

Im EG begegnet das Paradies vorwiegend in den Liedern zum Kirchenjahr: zu Weihnachten (EG 27,6: Heut schließt er wieder auf die

2. Dieser Artikel knüpft an an *H. Schroeter-Wittke*, Sehnsucht als verLust. Paradiesmucken, in: G. Fermor/R. Schmidt-Rost (Hg.), *Mein Paradies*, Rheinbach 2006, 217-230.
3. Vgl. *H. Schröer*, Wie musikalisch kann Theologie werden? Ein Plädoyer für die Wahrnehmung von Theophonie, in: G. Fermor u. a. (Hg.), *Theophonie*, Rheinbach 2000, 299-312.

Tür zum schönen Paradies), an Epiphania dreimal (EG 69,3; EG 70,7; EG 73,8), in der Passionszeit (EG 96,1), zu Ostern (EG 100,4) und am Ende des Kirchenjahres zweimal (EG 148,5; EG 150,6). In all diesen Liedern geht es darum, dass Jesus uns durch seine Heilstat das Paradies wieder geöffnet hat bzw. uns dort hineinführen wird. Das Paradies als Zielpunkt aller heilsgeschichtlichen Differenzierung wird hier hymnologisch greifbar. Dies gilt auch für die beiden weiteren Belege EG 388,7 und EG 503,15. Dabei bildet Paul Gerhardts »Geh aus mein Herz« (EG 503) insofern eine Ausnahme, als dort die Garten- und die Erlösungsthematik in der letzten Strophe zusammengeführt werden. Hier begegnet denn auch dreimal das Stichwort Garten.

»Dank für die Spuren Gottes im Garten« verlaute auch in EG 455,3, »Morgenlicht leuchtet« – eine Übertragung von Jürgen Henkys des in den 60er Jahren durch Cat Stevens bekannt gewordenen »Morning has broken« von Eleanor Farjeon (1933). Dieses Lied kann sehr gut bei christlich-muslimischen Feiern⁴ gesungen werden, denn Yusuf Islam, formerly Cat Stevens, konvertierte zum Islam⁵. »Der Glanz, der zu mir aus Eden aufbricht« (EG 455,3), spiegelt in diesem Lied auch eine Weite, die für den interreligiösen Dialog hymnologisch genutzt werden kann.

Die natürliche Bildwelt des Gartens liegt auch der Verheißung zugrunde, »dann wird die Wüste fruchtbarer Garten« (EG 429,5). Eine mystische Verinnerlichung kommt in naturtheologischer Metaphorik wiederum bei Paul Gerhardt zustande, wenn es bei »Ich steh an deiner Krippen hier« heißt: »Nehmt weg das Stroh, nehmt weg das Heu, ich will mir Blumen holen, daß meines Heilands Lager sei auf lieblichen Viole; mit Rosen, Nelken, Rosmarin aus schönen Gärten will ich ihn von oben her bestreuen.« (EG 37,7) Ebenso kommt es auch in Gerhardts »Die güldne Sonne« zu einer Verbindung von Natur und Erlösung, wenn es in der Schlusstrophe heißt: »Freude und Fülle und selige Stille wird mich erwarten im himmlischen Garten.« (EG 449,12)

Daneben gibt es in Passionsliedern zwei Belege für den Garten Gethsemane (EG 78,4; EG 95,1), welcher sich mit seiner Jesustradition des Leidens nur schwer in der eurasischen Gartentradition verorten lässt. Schließlich bleibt die Sehnsucht des Genfer Psalters in Bezug auf die Erde: »Gott will, dass sie ein Eden werde« (EG 286,2, Matthias Jorissen zu Ps 98).

4. Vgl. E. Kuhn, Christlich-muslimische Schulfeste, Neukirchen-Vluyn 2005.

5. Vgl. www.yusufislam.org.uk.

Im EG begegnet unsere Thematik vorwiegend projektiv für einen Ort, nach dem wir uns sehnen und an den wir hoffentlich noch gelangen werden. Die Gartenmetaphorik atmet eine beachtliche Weite, die auch für den Dialog mit anderen Religionen oder auch Naturliebhabern offen ist. Es geht weniger um die Grenzen des Paradieses als vielmehr um das Besingen seiner utopischen und daher faszinierenden Schönheit. Beeindruckender Höhepunkt einer Theologie, die Natur- und Erlösungsthemen christologisch miteinander verbindet, sind die Lieder Paul Gerhards. Sie basieren auf einer Theologie der Unterhaltung⁶, wonach Gott die Welt unterhält – eine Gewissheit, die mit der Moderne zunehmend ins Wanken gerät. Doch kann uns gerade die Garten- und Paradiesthematik mit ihrer Unterhaltungsmusik einer Theologie der Unterhaltung wieder näher bringen.

2. Vom Florieren der Musik – Gartenmusik

In seiner großangelegten Geschichte der Gartenmusik zeigt Walter Salmen, dass die Gartenmusik von Beginn an zur Gartenkultur untrennbar dazu gehört. Der Garten als umfriedeter Raum, in dem gestaltete Natur sowohl dem Zwecke der Präsentation von Naturbeherrschung als auch der Repräsentation von Machtfülle eines Herrschers sowie dem Zwecke der Kommunikation diente, beinhaltete von Beginn an Musikerinnen und Musiker, die z. B. bei Tische oder auch bei Spaziergängen musizierten. Dazu gab es schon in der Antike Gärten mit Wasserorgeln oder Automatophonen bzw. Musikautomaten. Dabei spielen Tänze ebenso eine wichtige Rolle wie das Kulinarische. Aber auch Bildung (z. B. bei Platon) oder Bekehrungen (z. B. bei Augustin) finden in Gärten statt. Aus dem Rahmen dieser Phänomengeschichte fällt allein der Garten Gethsemane mit seiner Jesusgeschichte.

Im Garten bzw. im Freien spielt besonders die Instrumentalmusik eine Rolle, die weniger der Vermittlung eines Inhalts galt als vielmehr der Unterhaltung dient. So verfasst z. B. Jacob Frey 1557 in Straßburg folgendes Büchlein:

»Ein new hübsches und schimpffliches Büchlein / genant die Garten-Gesellschaft / Darinn viel fröliche Gespräch / Schimpffreden / unnd sonst kurtzweilige

6. Vgl. dazu *H. Schroeter-Wittke*, Unterhaltung, in: K. Fechtner u. a. (Hg.): *Handbuch Religion und Populäre Kultur*, Stuttgart 2005, 314-325.

Possen / von Historien und Fabulen / gefunden werden / Wie je zu zeiten dieselben in den schönen Gärten / bey den kühlen Brunnen / auff den grünen Wiesen / bey der Edlen Music / auch andern ehrlichen Gesellschaften / die schweren verdrossenen Gemüter wieder zu recreiren und aufzuheben / kurtzweilige unnd lustig zu lesen / etc.«⁷

Gegenüber den Kirchen mit ihren vor allem vokalen Musiktraditionen spielt hier auch die Virtuosität der Musizierenden eine große Rolle.⁸ Um 1800 wurden hier regelrechte Wettbewerbe inszeniert. Im 19. Jh. entstehen dann auch Konzertgärten und Kurgartenmusik, Musikformen, die sich bis heute großer Beliebtheit erfreuen. Dabei markiert das Waldhorn mit seinem lieblichen und zugleich durchdringenden Ton den modernen Übergang der Musik ins Freie. Für dieses Instrument schnellte die Anzahl der Kompositionen seit ca. 1800 in die Höhe.

Im 19. Jh. wird der Priester durch den Künstler ersetzt, der zunehmend für den Kontakt zum Religiösen, Erhabenen sorgt. Mit dem Ersatz des Priesters durch den Künstler werden auch Garten und Wald zu Orten religiösen Erlebens. Clara Schumann z. B. vertont in op. 23/3 folgenden Wald-Text:

»Du liebes, freies Gotteshaus, du schließt mich mit Sturmgebraus in deine kühlen Räume! Was leise mich umschwebt, umklingt, ich will es treu bewahren, und was mir tief zum Herzen dringt, will ich, vom Geist der Lieb' beschwingt, in Liedern Kantor offenbaren!«⁹

Es gibt eine Unzahl romantischer Kompositionen für Chöre, die ihre Musik im Freien pflegen, von Fanny Hensel (1805-1847), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Robert (1810-1854) und Clara Schumann (1819-1896), Johannes Brahms (1833-1897) u. a. Viele romantische Instrumentalstücke bringen diese Idylle zum Erklingen, z. B. der dänische Komponist Niels Wilhelm Gade (1819-1890) mit seinem Klavierstück »Im Blumengarten«, mit denen er seine Idyllen op. 34 eröffnet, der Russe Mili Balakirew (1837-1910) mit seinem Klavierstück »Im Garten. Idylle«, der Engländer Frederic Delius (1862-1934) mit seiner Orchesterhapsodie »In a Summergarden« oder der Spanier Manuel de Falla

7. Zit. n. W. Salmen, *Gartenmusik. Musik – Tanz – Konversation im Freien*, Hildesheim u. a. 2006, 87.
8. Vgl. L. *Diètege/F. Baudouin/H. Kümmerling*, *Paradisus Musicus. Muziek en samenleving in Rubens' tijd*, Antwerpen 1977.
9. Vgl. G. *Fermor* (Hg.), *Spiritualität der Musik. Religion im Werk von Beethoven und Schumann*, Rheinbach 2006.

(1876-1946) mit seinen Sinfonischen Impressionen für Klavier und Orchester »Nächte in spanischen Gärten«. Aber auch die Avantgardemusik nimmt sich des Gartens an, wobei die technische Umwelt immer stärker zu Gehör kommt, so z. B. in Charles Ives' (1874-1954) »Central Park in the Dark« von 1906, in dem die Geräusche und Klänge einer Nacht im New Yorker Central Park zur Musik werden, ohne dabei den Charakter der Geborgenheit zu verlassen.

In aller Idylle – der Garten bleibt ambivalent. Diese Ambivalenz kann mit ironischer Attitüde erklingen, wie in »Giardino Religioso« (1972) des italienischen Avantgardisten *Bruno Maderna* (1920-1973), eine seiner letzten Kompositionen. Einerseits gelangt hier der Garten des Todes zu Gehör, andererseits verdankt das Stück seinen Titel dem Auftraggeber, der »Fromm Foundation«, die den Titel »Herrn Fromms Garten« nicht akzeptierte, woraufhin Maderna das Stück »Giardino Religioso« nannte. Hier werden die musikalischen Gegensätze ausgewogen präsentiert: Improvisation und vorgeschriebene Strukturen, flammende Episoden und lyrische Sequenzen. Natürlich erklingen dabei auch Hörner.

Die Ambivalenz des Gartens kommt auch bei der mittlerweile in Hamburg lebenden Tatarin *Sofia Gubaidulina* (* 1931) zur Geltung, einer der wichtigsten Schülerinnen Dmitri Schostakowitschs. In ihrem Trio für Flöte, Viola und Harfe »Garten von Freuden und Traurigkeit« können die Spieler am Ende einen Text aus dem Tagebuch des Francisco Tanzer sprechen:

»Wann ist es wirklich aus? / Was ist das wahre Ende? /
Alle Grenzen sind / wie mit einem Stück Holz / oder einem Schuhabsatz gezogen.

Bis dahin ..., / hier ist die Grenze. /
Alles das ist künstlich. / Morgen spielen wir / ein anderes Spiel.«

3. Garden of Eden

Der Garten Eden hat viele Musikgruppen des 20. Jh. zu Kompositionen animiert. Dabei versuchte instrumentale Jazzmusik Schöpfung und Naturwissenschaften in Klanggeschichten zusammen zu bringen. Im improvisierenden Klanggeschehen gelingt ein Staunen, welches sowohl die Ehrfurcht vor dieser Welt als auch vor dem, was die Naturwissenschaften erforscht haben, gefühlvoll miteinander verbindet und damit die Kälte, die der Wissenschaft oft eignet, musikalisch in ein Sich-in-die-

ser-Welt-Zurechtfinden transformiert.¹⁰ Ein älteres Beispiel dafür ist die Gruppe *Passport* des deutschen Jazzers Klaus Doldinger mit ihrer LP »Garden of Eden« (1978):

»Big Bang – Garden of Eden: a) Dawn, b) Light I, c) Light II – Snake – Gates Of Paradise – Dreamware – Good Earth Smile – Children's Dance.«

Beide biblischen Schöpfungsberichte haben das musikalische Material ebenso geprägt wie naturwissenschaftliche Erklärungsmodelle, Tiefenpsychologie und optimistischer Weltzugang, der die Welt zum kindlichen Dasein erneut öffnet. Ganz neu ist die CD »Garden of Eden« (2006) des Drummers *Paul Motion* und seiner Band, die einen Bogen über das gesamte Leben spannt:

»Pithecanthropus Erectus / Goodbye Pork Pie Hat / Etude / Mesmer / Mumbo Jumbo / Desert Dream / Balata / Bill / Endless / Prelude 2 Narcissus / Garden of Eden / Manhattan Melodrama / Evidence / Cheryl.«

So bunt und vielschichtig ist das Leben.

1998 komponierte der 80jährige U.S.-Amerikaner *George Rochberg* (1918-2005) sein Chamber Concerto for Guitar and Ensemble »Eden: Out of Time and Out of Space« und gab der CD eine komplette Theologie des Paradieses bei:

»In one of the dedicatory poems to his verse play *The Shadowy Waters* (1906), William Butler Yeats asks:

*Is Eden far away ... ?
Do our woods and winds and
ponds cover more quiet woods,
More shining winds,
more star-glimmering ponds?
Is Eden out of time and out of space?*

How do you answer such questions? We have only the vague elusive promptings of our own mysterious, troubled hearts to tell us that the Eden we long for is there, somewhere beyond the physical world which frames our existence, in another realm of different dimensions. And – what is most painful to admit – that it is closed to us in the form in which we live and breathe, even if at times we do have intimations. Yeats is telling us that this paradise, this Eden we yearn for is here – the present even if invisible, palpable even if intangible. [] Eden is the heaven of our longing and desire for release from pain and suffering. Eden is the image in our restive minds that reflects the reconciled, resolved, quiescent state of soul we hunger for. But Eden eludes because it is not a place. It is a state of soul

10. Vgl. *H.-M. Gutmann*, *Improvisation*, in: *G. Fermor/H. Schroeter-Wittke: Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Leipzig 2005, 25-31.

which answers to none of the illusory, hampering conditions that shape and bind us to the real world of our bodies, our appetites, our passions, and our beliefs. I have turned to Yeats' question »Is Eden out of time and out of space? into its own answering. However near we may sense its presence at times, Eden remains unreachable, ungraspable, unknowable, unthinkable. It forever eludes us. I wrote this music the way I did to shut out – with quietness and other-worldliness – the clamour and clang of the raucous »Garish Day«, to turn away its tumult and noise, to negate its stridency and chaos. Perhaps in the cleansing stillness and blessing of this emptied-out state of soul, Eden, though still hidden, may not be so far away; though still unreachable, may be close enough to almost touch.«¹¹

Eine ganz andere Tradition greift *Paula Cole* in ihrer Debut-CD »Harbinger« (1994) auf. In »Garden of Eden« singt sie ein bezauberndes Liebeslied, das nicht nur biblische Traditionen anspielen lässt, sondern in der Manier eines Minnesangs in seiner Sehnsucht und abgeschlossenen Unerfülltheit auch vergleichbar ist mit der marianischen hortus-conclusus-Tradition mittelalterlicher Hortensik:

»Here I am, black-eyed bird, remaining silent.
I simply watch your little life from high above.
Wanting to call you, wanting to sing
Inside your ears and lips and eyes and soul.
I'll dig my grave, behind the gates of Babylon.
Ref.: There's a Garden of Eden
In your distant heart.
Garden of Eden
In your earthly arms.

Here I stand, a serpent queen of the garden.
I'm beckoning, but you ignore my siren song.
Oh I long, to touch you, to step inside your sacred gate.
I'll dig my grave in the mine of golden bible snake.
Ref.: There's a Garden of Eden ...
The black-eyed bird is dying.
The queen is dead.
She'll never step foot in Eden.
Ref.: There's a Garden of Eden ...«

Guns N'Roses spielen auf ihrer CD »Use Your Illusion I« (1991) das High-Speed-Metal-Stück »Garden of Eden« ein. Unterlegt mit kräftigen Gitarrenriffs haut Axl Rose mit sehr hoher Stimme seinen Hörerinnen und Hörern einen langen Text auf fast nur einem Ton in atemberaubender Geschwindigkeit um die Ohren. Bis auf die Refrainzeile »Lost in the

11. Booklet der CD George Rochberg, *Eden: out of time & out of space*, 2000 Arabesque Recordings New York.

Garden of Eden« bleibt der Text meist unverständlich. Dennoch macht das Stück klar, um was es geht, um ein schier unendliches Aufzählen von destruktiven Phänomenen, die ihren Zusammenhang im untrüglich-unglaublichen Gefühl haben, im Paradies verloren und verlassen zu sein. Es ist aber auch keine Lösung dieser Situation in Sicht, außer vielleicht Rock n'Roll, mit dem der Wut im körperlichen Zucken, Stampfen, Umsichschlagen und Schreien Gestalt verliehen werden kann.

4. Paradise lost

»Lost in the Garden of Eden« ist die Umkehrung einer Situation, die wir alle erleben: Paradise lost. Wir sind nicht mehr im Paradies. Der Weg dorthin zurück ist uns verschlossen. John Miltons massenwirksame Dichtung »Paradise Lost« von 1667 hat in der Musikgeschichte viele Vertonungen gefunden: John Christopher Smith (1712-1795) komponiert 1760 »Paradise Lost« (Oratorium in 3 Akten), Friedrich Schneider (1786-1853) 1824 »Das verlorene Paradies« (Oratorium in 3 Teilen op. 74), Anton G. Rubinstein (1829-1894) 1853 »Das verlorene Paradies (Geistliche Oper) und Krzysztof Penderecki (* 1933) 1978 Paradise Lost (Oper in 2 Akten).

Ich konzentriere mich hier auf »Paradise Lost« von *Clement Harris* (1871-1897). Clement Harris wird 1871 in London geboren. Mit 17 Jahren wird er in Frankfurt noch von Clara Schumann unterrichtet. Er freundet sich an mit Siegfried Wagner, dem Sohn Richard Wagners, und mit Daniela Thode, der Stieftochter Richard Wagners, der er seine Symphonische Dichtung »Paradise Lost« auch widmet. Im Frühjahr 1897 tritt er aus freien Stücken in die griechische Armee ein, um den Griechen im Freiheitskampf gegen die Türken zu helfen. In seiner Tagebucheintragung vom 5.4.1897 ist er sich der tödlichen Gefahr seines Unterfangens durchaus bewusst. Harris fällt am 23.4.1897 im Kampf um eine Burg in Epirus. Seine Symphonische Dichtung »Paradise Lost« aus dem Jahre 1895 beginnt mit einem Forte-Akkord der Bläser und stürzt sogleich daraufhin ab in eine synkopische Bewegung der tiefen Streicher. Diese Thematik wühlt sich langsam auf, bis ein zweites Thema, fast choralartig und »grandioso un poco maestoso« bei den Bläsern einsetzt, welches die Ruhe und den Frieden des Paradieses erinnert. Im wiederholten Kampf dieser beiden thematischen Grundfiguren lässt Harris das erste Thema des abstürzenden Sprungs in die Wirklichkeit

gewinnen, der eben auch schnell tödlich enden kann. Das Paradies gilt ihm als Täuschung, die Menschwerdung geschieht durch den Sündenfall. Am 25. 9. 1895 notiert Harris in sein Tagebuch:

»Es ist wohl unnötig, zu sagen, dass ich einzig durch das Metaphysische, nicht durch das Beschreibende in Milton's Schöpfung mich habe inspirieren lassen. So beabsichtigen die Schlusstakte meiner symphonischen Dichtung die Kraft und Energie auszudrücken, mit welcher bei dem Eintritt in eine neue Welt Streit und Mühe des Lebens bekämpft werden müssen. Es ist nicht mehr die täuschende Vision des Paradieses, sondern die Wirklichkeit des Daseins, die hier gekennzeichnet wird. Der Anfang meines Werkes – der Sprung, mit dem ich mich in dasselbe stürze – ist ein anderes Beispiel für das, was ich meine, obgleich ich bekennen muss, auf meine Partitur Verse geschrieben zu haben, die jenen Schlusstakten zu widerstreiten scheinen, nämlich die Verse aus dem ersten Gesange des »Verlorenen Paradieses«:

»Ihn schleuderte kopfabwärts flammend
Vom Himmelsäther die allmächt'ge Kraft
In grauenvollem Brande und Verderben,
Hinab zum Abgrund der Verdammnis« u. s. w.

Es ist der Sturz aus der Höhe des Glaubens in die Tiefe des Zweifels und des Elends: die Niederfahrt vom Himmel zur Hölle.«¹²

Schließlich sei auf die britische Gruppe *Paradise Lost*¹³ hingewiesen, die seit 1988 existiert und mit ihrem Album »Gothic« Anfang der 90er Jahre den Gothic-Metal begründete. Diese Band hat ihren Stilreichtum in 10 Alben unter Beweis gestellt, von Heavy-Metal über Gothic bis hin zu stärker elektronischen Experimenten, aber auch lyrisch-melancholischen Einspielungen, wobei schon die Titel der Alben immer wieder religiöse Auseinandersetzungen spiegeln:

Lost Paradise (1990) – Gothic (1991) – Shades of God (1992) – Believe In Nothing (2001) – Symbol of Life (2002) – Paradise Lost (2005).

5. Intermezzo – Komisches Paradies

Vor und nach der Tragik kommt die Komik. Neben vielen Oratorien, Opern und auch Operetten zu Adam und Eva¹⁴, der Erschaffung des

12. Zitiert nach dem Booklet der Marco-Polo-CD 8.223660 1994.

13. Vgl. www.paradiselost.co.uk.

14. Vgl. dazu unter dem Stichwort »Adam und Eva« K. Schneider, Lexikon der Programmmusik Band 2, Kassel u. a. 2000, 12; A. Reischert, Kompendium der musikalischen Sujets Band 1, Kassel u. a. 2001, 29-32.

Menschen oder zu Adams Tod gibt es auch komische Inszenierungen des Paradiesstoffes: z. B. Antonio Diabellis (1781-1858) Singspiel »Adam in der Klemme« (1809), Karl Binders (1816-1860) Posse »Adam und Eva« (1858), Robert von Hornsteins (1833-1890) Komische Oper »Adam und Eva« (1870), Walter Alfred Slaughters (1860-1908) Komische Kammeroper »An Adamless Eden« (1883) oder James MacMillians (* 1958) »Adam's Rib« (1994-1995) für Blechbläserquintett.

6. »Heute noch wirst Du mit mir im Paradies sein« – Ein letztes Wort Jesu (Lk 23,43)

Die sieben letzten Worte Jesu am Kreuz sind vielfach musikalisch gestaltet worden, wobei *Heinrich Schütz* (1585-1672) mit seiner gleichnamigen Kantate SWV 478 den gewichtigen deutschsprachigen Startpunkt setzt. In zweiten bzw. dritten dieser Worte verheißt Jesus einem der beiden Mitgekreuzigten das Paradies – einer der wichtigsten Belege für die christliche Paradiesvorstellung. Anhand der Vertonungen dieses Verses lässt sich eine kleine abendländische Musikgeschichte des Paradies schreiben.

In seiner Kantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)« BWV 106 vertont *Johann Sebastian Bach* (1685-1750) unseren Vers im Zusammenhang mit anderen Bibelversen zur ars moriendi.¹⁵ Vermutlich wurde sie in Mühlhausen 1707/1708 für einen Trauer- oder Gedächtnisgottesdienst komponiert. In ihr werden mehrere Bibelstellen leicht verändert zu einem Trostbüchlein zusammengestellt: Apg 17,28 / Ps 90,12 / Jes 38,1c / Sir 14,18b / Offb 22,20c / Ps 31,6a / Lk 23,43. Die Kantate nimmt mit ihrer ruhigen, abgeklärten und friedvollen Stimmung die Angst vor Tod und Sterben, indem sie diese mit ihren dichten Fugen durchdringt.

Joseph Haydn (1732-1809) bekam 1785 aus dem spanischen Cadix den Auftrag, eine Zeremonialmusik zum Karfreitag zu komponieren. 1787 veröffentlichte er »Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze« einmal für Orchester und einmal für Streichquartett. Das Instrumentalstück bestand aus 10 Sätzen: einer Einleitung zu Beginn des 1. Teils (Nr. 1) sowie zu Beginn des 2. Teils (Nr. 6) und das Schlusstück »Das Erdbeben« (Nr. 10) Die Sätze dazwischen waren jeweils mit einem

15. Vgl. *H.-J. Schulze*, Die Bach-Kantaten, Leipzig 2006, 608-611.

der sieben letzten Worte Jesu überschrieben. 1794 lernte Haydn in Passau die Oratorienfassung seines Stückes kennen, die der dortige Kapellmeister Joseph Frieber erarbeitet hatte. Haydn überarbeitete diese Transkription. Sie wurde eines seiner meistgespielten Werke. Im Text bitten Chor und Soli darum, dass ihnen dieses Wort in ihrer Sterbestunde auch gelten möge.

Der dänische Romantiker *Otto Valdemar Malling* (1848-1915) komponierte mehrere Stimmungsbilder für Orgel, darunter u. a. Paulus op. 78 (1903) und 3 Christus-Zyklen: Die Geburt Christi op. 48 – Aus dem Leben Christi op. 63 – Der Tod und die Auferstehung Christi op. 54. 1904 komponierte er »Frelserens syv Ord paa Korset« (Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze op. 81). Das fünfsätzige Stück wird gerahmt von der Einleitung »Gang nach Golgatha« und einem Epilog mit Schlusschor. Die sieben Worte werden instrumental in drei Sätzen zusammengefasst: 1. Die Worte der Liebe, 2. Die Worte des Leidens und 3. Die Worte des Siegens. Die Paradiesverheißung steht am Ende des ersten Satzes und besteht in einem lebhaften Crescendo, das zu einem hymnischen Fortissimo führt, um daraufhin ganz ruhig zu enden. Dazu passt der Kirchenliedtext des Schlusschors, den Malling nebst Melodie selbst verfasste:

»Ich bau' getrost auf Gottes Gnad',
und fürchte nicht den dunklen Pfad,
den ich einst soll betreten.
Mein Jesus ging ihn ja vor mir!
Ich komme dann, mein Gott, zu dir,
komm' nach der Wallfahrt Leiden
zu reinen Himmelsfreuden.«

1982 komponierte die schon erwähnte *Sofia Gubaidulina* »Sieben Worte« für Cello, Bajan (die russische Variante des Akkordeons, vielfach Schweineorgel genannt) und Streicher. In diesem Instrumentalstück, dessen sieben Sätzen jeweils eines der sieben Worte Jesu vorangestellt ist, wird nicht der Text illustriert, sondern es werden klangliche Gesten, instrumentale Metaphern komponiert. So kommt die Fülle des Paradieses etwa in der Klangfülle des Bajans zum Ausdruck. Gleichzeitig erklingen Kreuzfiguren, wenn Töne auf den Instrumenten durch Nebentöne gekreuzt werden. In silbrig-hohen Clustern wird schließlich das Transzendente als Verheißungsvolles hörbar, bevor tiefe Cluster des Bajans zu dem nächsten Wort überleiten: »Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen.«

Zum Jahr der Bibel 2003 war in St. Aposteln in Köln die Ausstellung »Sieben Kreuze zu den sieben letzten Worten« des Flensburger Künstlers *Uwe Appold* zu sehen. Sieben großformatige Bilder füllten den Kirchenraum mit ihren eindrücklichen Farben. Zur Eröffnung improvisierten sieben namhafte Orgelkünstler zu jeweils einem Bild und einer Meditation. In der Improvisation *Jürgen Essls* (*1961) wird das Paradies mit leisen unaufdringlichen Tönen erahnt, die alle menschliche (Dis)Harmonie transzendieren. Wer das Paradies wahrnehmen will, muss sehr genau hinhören. Es klingt so, als ob es jederzeit wieder verschwinden könnte. Erst am Ende der Improvisation kommt so etwas wie lautere Gewissheit auf, bevor alles wieder in der Unhörbarkeit verschwindet.¹⁶

7. Islamische Anklänge im Abendland

Im 19. Jh. mit seiner romantischen Adaption islamischer Stoffe, wie sie z. B. auch in den Geschichten aus 1001 Nacht anklingt, kam es auch zu Nachklängen islamischer Paradiestraktionen. Exemplarisch dafür steht ein großes, aber weitgehend vergessenes Werk, das 90minütige Oratorium von *Robert Schumann*: »Das Paradies und die Peri« op. 50 (1843). Es war zu Lebzeiten Schumanns neben seiner Frühlingssymphonie op. 38 das erfolgreichste und meistgespielte Stück, spielte aber nach Schumanns Tod keine Rolle mehr im musikalischen Leben. Seit einigen Jahren wird es wiederentdeckt, nicht nur weil es sich bei der Musik um eine der besten Kompositionen von Schumann handelt, was Anlage, Harmonik, atemberaubende Instrumentierung und Affektkomplexitäten betrifft, sondern auch, weil mit diesem Stück eine Begegnung mit islamischer Tradition in Vergessenheit geraten war, die es wiederzugewinnen gilt. Schumann selbst hielt Paradies und Peri für seine »größte Arbeit und ich hoffe auch meine beste«¹⁷. Er bezeichnet es als ein »neues Genre für den Concertsaal«¹⁸, zwischen Oratorium und Oper stehend, in dem die Nummern alle ineinander laufen. Er nennt es »ein Oratorium, aber nicht für den Betsaal – sondern für heitre Menschen – und eine

16. Die CD und der Katalog sind zu beziehen über www.bibelwerk.de.

17. Brief an Verhulst vom 19. 6. 1843; zit. n. A. *Edler*, Robert Schumann und seine Zeit, Laaber 2002, 234.

18. Brief an Koßmaly vom 5. 5. 1843; zit. n. *Edler*, 234.

Stimme flüsterte mir manchmal zu, als ich schrieb, »dies ist nicht ganz umsonst, was du thust.«¹⁹

Schumann entnimmt seinen Stoff der orientalischen Märchensammlung *Lalla Rookh* des irischen Dichters Thomas Moore von 1817, wobei er deutliche Eingriffe in Text und Struktur vornimmt.²⁰ Die Peri ist eine Figur aus der persischen Mythologie, die auch in der islamischen Welt weite Verbreitung gefunden hat. Als Kind eines gefallenen Engels mit einer Sterblichen ist sie ein androgynes Zwischenwesen, luftig, zart, geistig, fast körperlos. Wie in seinen anderen Oratorien »Der Rose Pilgerfahrt« op. 112 (1851)²¹ und den »Szenen aus Goethes Faust« (1844-1853), so ist auch hier die Erlösung das zentrale Motiv. Es geht um Erlösung von Schuld hin zu einem symbiotischen Zustand, der frei ist von allen Spannungen und Konflikten.²² Für diese Sehnsucht steht das Paradies.

Eine Peri steht draußen vor der Paradiespforte und möchte wieder ins Paradies zurück. Ein Engel, der dort Wache hält, verspricht ihr den Eintritt, wenn sie des Himmels liebste Gabe darbringt. Die Peri fliegt nach Indien und bringt von dort den letzten Blutstropfen eines jungen Märtyrers, der sein Leben freiwillig im Kampf gegen einen Tyrannen opfert. Doch der Engel antwortet: »Viel heiliger muß die Gabe sein, die dich zum Tor des Lichts läßt ein.« (Nr. 10) Von Asien aus fliegt die Peri nun nach Afrika an die Quellen des Nils, »dessen Entstehn kein Erdgeborner noch gesehn« (Nr. 11) – noch waren die Nilquellen nicht entdeckt! An diesem mythischen Ort tankt die Peri Kraft, fliegt weiter und wird Zeuge, wie ein Jüngling an der Pest verschmachtet. Obwohl dieser seiner Braut gebietet, sich ihm nicht zu nähern, pflegt diese ihn mit zärtlichem Körperkontakt, woraufhin auch sie sterben muss. Ihren letzten Seufzer der sich selbst aufopfernden Liebe nimmt die Peri mit an die Paradiespforte. Doch auch diese Gabe des letzten Liebesseufzers öffnet der Peri nicht Edens Tor. Noch einmal macht sich die Peri auf den Weg, diesmal nach Syrien, an den Jordan. Sie schwebt an einem Tempelplatz hernieder und sieht dort einen spielenden Knaben, der zur Vesperzeit »mit reinem

19. Brief vom 3. 6. 1843 an E. Krüger; zit. n. Edler, 232.

20. Vgl. G. Nauhaus, Schumanns *Das Paradies und die Peri*, in: A. Mayeda/K. W. Niemöller (Hg.), *Schumanns Werke*, Mainz u. a. 1987, 133-148.

21. Vgl. H. Schroeter-Wittke, *Rose statt Luther – Schumann als Protestant*; in: MEKGR 56 (2007).

22. Vgl. U. Rauchfleisch, *Robert Schumann. Eine psychoanalytische Annäherung*, Göttingen 2004, 82-99.

Engelsmund [] Gottes ewgen Namen spricht« (Nr. 23): Allah. Ein furchterregender Verbrecher und Sünder nähert sich dem Knaben, aber der Anblick des unschuldig spielenden und betenden Kindes lässt ihn weinen und sein Leben bereuen. Als die Peri eine dieser Tränen der Reue an die Paradiespforte bringt, öffnen sich ihr die Tore des Himmels und sie wird in einem triumphal-jubelnden Finale vom Chor der Seligen willkommen geheißen.

Natürlich handelt es sich bei dieser Islamrezeption um westeuropäische folkloristische Projektionen des 19. Jh. Bei aller Kritik jedoch wird in diesem Oratorium die friedliebende Kraft islamischer Traditionen zur Sprache gebracht, an die zu erinnern uns wieder gut anstünde. Dazu gehört auch das unbefangene Gebet zu Allah, welches die Kraft er- und gelebter Spiritualität höher achtet als den diese Spiritualität verhandelnden Diskurs, wie der Eröffnungchor zum 2. Teil zeigt, den Schumann selbst gedichtet hat:

»Schmücket die Stufen zu Allahs Thron,
schmücket sie mit Blumen, Freundinnen alle,
daß auf des Himmels Unterste
auch gnädig ein Blick des Ewigen falle.« (Nr. 18)

8. From Genesis To Revelation

Im März 1969 erblickt ein Debut-Album das Licht der Welt, von dem nur 600 Exemplare verkauft werden: *From Genesis To Revelation*. Die Plattenhändler hatten es in die Sparte religiöse Musik eingeordnet, die sich im Popsektor aber nur sehr spärlich verkaufen lässt. Auf dem Plattencover konnte der Name der Band nicht veröffentlicht werden, weil es schon eine gleichnamige Band aus den USA gab, die sich aber kurze Zeit später wieder auflöste. So kam 1970 das zweite Album dieser Band »Trespass« mit Band-Namen in die Plattenläden und begründete ihren Welterfolg: *Genesis*, 1969 noch ohne Phil Collins in der Besetzung Peter Gabriel, Tony Banks, Mike Rutherford und Anthony Phillips. Auch wenn sich das erste Album von Genesis schlecht verkaufte, lohnt noch einmal ein Blick darauf. Das Konzeptalbum beschreibt den Prozess der Menschwerdung. Die LP beginnt mit einem merkwürdigen Wummern, welches das Schwingen des Geistes Gottes über den Wassern assoziieren lässt. »In the Beginning« beschreibt die brutalen und lebensfeindlichen Bedingungen (Lava, Vulkane etc.), aus denen sich evolutionär Leben

entwickelte. »Ocean of motion« – so lauten die ersten bewegenden und darin programmatischen Worte dieser LP. Dem stehen Friedensverheißungen gegenüber, mit denen die Religionen Schöpfung beschreiben. Mit beißender Ironie wird in »The Serpent« das Erwachen des Mannes in seiner Herrlichkeit besungen:

»And god created man from dust
 With a soul inside his mould
 And god created womankind
 The vessel of satan's hold
 Creator made the serpent wise
 Evil in tempting eyes
 Man is wonderful, very wonderful
 Look at him
 Beware the future
 Here is my world and it's waiting for me
 Paradise before my eyes
 I am alive in a new born world
 This heaven will always be mine.
 I'm waking up, the day of man has come.«

Nach dem Herausfallen aus dem Paradies werden die Leiden in und an der Moderne beklagt: Am I Very Wrong? – In The Wilderness – The Conquerer – In Hiding. Der einzige Ausweg aus dieser Misere scheint – wenn überhaupt – die Liebe²³, die natürlich erotisch-sexuell gedacht ist: One Day – Window. Doch der Sänger bleibt gefangen:

»In Limbo
 [] Peace – floating in limbo
 Limbo – leading me nowhere
 Peace – now without motion
 I cry – when will I die?
 God – where is my soul now?
 My world, please set me free.«

Die Liebe wird als unerfüllte mit paradoxen Bildern beschrieben: The Silent Sun.

»The silent sun that never shines
 She is the warmth of my lonely heart
 The motion of a turning wheel
 Can't you stop it and look around?
 Baby you feel so close
 I wish you could see my love

23. Vgl. G. Fermor, Die irdische Religion der Liebe, in: EvErz 46 (1994), 123-137.

Baby you've changed my life
I'm trying to show you ...«

Zwischen Offenbarung und Offenbarungseid steht am Ende der postmoderne Narzisst und Mystiker, geplagt von der Einsamkeit der Notwendigkeit, sich selbst zu finden: A Place To Call My Own.

»And I've nearly found a place to call my own
Waking gently feel her presence near
Devil shattered, warmth is everywhere
I am only a child of hers, my guardian goddess
Now, I'm reaching my journey's end inside her womb
And I think I've found a place to call my own.«

9. Asyl im Paradies – Deutsche Rockmusik

In der deutschen Rockmusik hatte das Paradies im letzten Jahrzehnt Konjunktur. Die Bonner Gruppe *Engel* um den Texter und Songwriter Martin Osteroth und den Keyboarder Jan Trüper veröffentlichte 1994 ihre CD »Immer Richtung Paradies«. Texte und Musik sind gekennzeichnet von tiefer Abgründigkeit, die die Doppelbödigkeit und Ambivalenz aller denkbaren Paradiese als (Ab)Grundwissen des Lebens besingen. So nimmt es nicht wunder, dass hier die Themen Krieg – Paradies – Blut – Engel – Tod – Erlösung zusammen kommen:

»Paradies

Wie du grüßt / Wenn du grüßt / Wie du gehst / Wenn du gehst /
Immer Richtung Paradies /
Jede Narbe / Schwer verdient / Jeder Schnitt / Ein kleiner Schritt /
Immer Richtung Paradies /
Und im Feld / Ein bißchen Held / Vollgepisst / Vollgepisst /
Und dein Arm / Liegt im Gras / Und er zeigt / Und er zeigt /
Richtung Paradies /
In deinem Bett / Im Lazarett / Ist die Wäsche / Blütenweiß
In das Weiß / Von deinem Bett / Fließt dein Rot / Fließt dein Rot /
Immer Richtung Paradies /
Und es fließt / Nie mehr zurück / Nie mehr zurück / Und es fließt /
Immer Richtung Paradies.«

Die Ost-Berliner Gruppe *Silly* gehörte zu den Kultbands der späten DDR. Legendar war ihre Frontsängerin Tamara Danz (1952-1996)²⁴,

24. Vgl. H. Schroeter-Wittke, *Asyl im Paradies*, in: PrTh 41 (1996), 74-77.

die mit ihren Texten Rückgrat zeigte, z. B.: »Alles wird besser, aber nichts wird gut.« Nicht von ungefähr gehörte Tamara Danz zu den führenden Künstlerpersönlichkeiten der Wendezeit. Berühmt wurde ihr Song »Verlorene Kinder« aus der CD »Februar« von 1989:

»In die warmen Länder würden sie so gerne fliehen
die verlorenen Kinder in den Straßen von Berlin.«

Nach der Wende geriet sie in Konflikte mit rein kommerziell denkenden Produzenten, die keinen Mut hatten, die anspruchsvolle Musik von Silly zu produzieren. Danz hielt die Wünsche dieser westlichen Produzenten für »infantile Scheiße, bei der sich einem die Fußnägel hochrollen«. Es gehört zu den Unergründlichkeiten des Business-Betriebs, dass diese Kultgruppe im Westen bei vielen bis heute nahezu völlig unbekannt ist. Als Tamara Danz 1996 ihre letzte CD »Paradies« mit ausschließlich eigenen Texten aufnahm, war sie schon zweimal operiert worden, hatte eine Chemotherapie hinter sich und bekam schmerzstillendes Morphin. Noch vor der Fertigstellung von »Paradies« starb sie an Lungenkrebs. »Paradies« ist voll von Lebensenergie, von Enttäuschung über die politischen Verhältnisse, von gewitztem Protest gegen eine völlig ökonomisierte Gesellschaft und von Todesnähe. Der Titelsong »Asyl im Paradies« begegnet zweimal, einmal als Ballade, einmal als Night-Groove-Version:

»Asyl im Paradies

Meine Uhr ist eingeschlafen
Ich hänge lose in der Zeit
Ein Sturm hat mich hinausgetrieben
Auf das Meer, das Meer der Ewigkeit
Ref.: Gib mir Asyl, hier im Paradies
Hier kann mir keiner was tun
Gib mir Asyl, hier im Paradies
Nur den Moment, um mich auszuruhen
Da draußen lauern deine Hände
Und ziehn mich auf den Grund
Ich sinke, ich sinke und ertrinke
an deinem warmen Mund
Ref.: Gib mir Asyl, hier im Paradies ...
Hörst du sie rufen?
Sie kommen, mich zu suchen
Siehst du die Feuer dort am Strand?
Sag ihnen, keine Macht der Welt

holt mich zurück, zurück an Land

Ref.: Gib mir Asyl, hier im Paradies ...«

Es gibt kein Zurück. Es bleibt die Frage: Kann das Paradies ein Zuhause werden? Die Cover-Version »Verlorene Kinder« auf der CD »Paradies« von 2002 hört sich heute jedenfalls als eine notwendige Erinnerung an eine Zeit an, aus der die Menschen friedlich aufbrachen in ein Paradies, das sie nicht fanden. Das Paradies ist offenbar immer woanders.

1996 produzierten *Die Toten Hosen* ihre CD *Opium fürs Volk*, deren theologische Qualität nicht besser unter Beweis gestellt werden kann als mit jenem Refrain ihres Stückes »Paradies«, der Rechtfertigungslehre zeitgenössisch kontrapunktisch in Worte fasst:

»Ich will nicht ins Paradies, wenn der Weg dorthin so schwierig ist.

Wenn ich nicht reindarf, wie ich bin, bleib ich draußen vor der Tür.«

2002 spielte *Rosenstolz* auf der CD »Macht Liebe« ein Liebeslied ein, das zwischen allen paradiesischen Parametern in der Schwebeliege bleibt:

»Paradies

Kannst du dich zu mir umdrehn

Willst du wissen was Liebe ist

Kannst du mich zu dir herziehen

Willst du küssen was du vermisst

Wirst du die Tür je finden

Willst du lösen was dich bewegt

Wirst du mich jemals spüren

Wirst du sehen wer zu dir steht

Die Sterne, die Sterne

sie woll'n es nicht wissen

Dem Himmel kannst du nicht vertrau'n

Sie woll'n das, sie woll'n das

Paradies nicht missen

Du musst selber zu uns runter schau'n

Wenn ich mich zu dir umdreh

Willst du wissen was ich dann seh

Wenn ich dich zu mir herzieh'

Ist es Liebe die mich bewegt«

Eine eigenständige Auseinandersetzung mit christlichen Themen bietet die Heavy-Metal-, Dark-Wave- oder auch Gothic-Szene. Das Bayreuther Duo *Das Ich*, welche sich in ihren Texten vor allem auf Gedanken von Friedrich Nietzsche beziehen, veröffentlicht 2002 die CD »anti'christ«, in der sie eine schwarze Dogmatik schreiben, mit der eine ernsthafte theologische Auseinandersetzung dringend notwendig wäre, aber hier

nicht geleistet werden kann. Die Titelfolge lässt erahnen, welche Klage- und Leidgesänge hier voller Inbrunst und Enttäuschung herausgeschrien werden:

»Engel – Keimzeit – Grund der Seele – Vater – Krieg im Paradies – Tor zur Hölle – Garten Eden – Das Dunkle Land – Sodom und Gomorra – Der Achte Tag.«

Dass dies keine Ausnahme ist, zeigt die Maxi-CD »Das Paradies«, die 2004 von der Gothic-Formation Mandylion in Verbindung mit der Schlagertexterin Christina Drewing veröffentlicht wurde und auf deren Titelbild die Ermordung Abels durch Kain zu sehen ist:

»Das Paradies

Dein Leben dreht sich nur im Kreis.
 Wer weiß schon, wie die Wahrheit heißt.
 Kain erschlug Abel für ein Opfergericht.
 Eine Frage der Zeit, wann sich diese Spur verwischt.
 Ref.: Das Paradies ist nur geliehn,
 wenn wir uns nicht mehr niederknien.
 Doch wenn Du ehrlich bist,
 dann bist du frei, ja endlich frei
 Garantien und Denken in Endgültigkeit,
 bauen uns Mauern als Zeichen der Zeit.
 Wann kommt das Licht ins dunkle Gewand.
 Öffne Dein Ich und knüpfe das Band.
 Ref.: Das Paradies ist nur geliehn,
 wenn wir uns nicht daniederknien ...
 Lass Dich vereinen, nur das gibt uns die Kraft,
 und zeig uns den Weg durch die finstre Nacht.«

10. »Wo liegt das Paradies?« – Welch ein Schlager

Zum Schluss werfe ich noch einen Blick auf den deutschen Schlager, der in Deutschland die meistgehörte Musikrichtung darstellt. Ein paradiesisches Highlight ist hier *Wencke Myrrhes* Wenn Gott eine Frau wär ... (1993):

»Der liebe Gott hat die Rollen vertauscht, als er Adams Rippe nahm.
 Einer schafft dann, das ist immer der Mann, die Frau macht den andern Kram.
 Doch nachts dann neben dir frag ich mich, wofür man euch Männer eigentlich braucht.
 Lieb hab ich dich schon mein Schatz, doch alles, was du kannst, kann ich auch []
 Der liebe Gott, sagt man, ist ein Mann,
 und dass er zu euch hält, ist klar,

doch vielleicht ist das alles gar nicht wahr!
Wenn Gott eine Frau wär', mein lieber Mann,
wenn Gott eine Frau wär', was wäre denn dann?
Dann würde ich fernseh'n, während du spülst.
Na, mal seh'n, wie du dich da fühlst.
Wenn Gott eine Frau wär, das wär' nicht schlecht.
Wenn Gott eine Frau wär, dann hättest du Pech.«

2002 erklang aus allen deutschen Kneipen wochenlang *Andrea Berg* mit ihrer CD »Wo liegt das Paradies?«, in der sie Irrungen und Wirrungen von Liebe und Sehnsucht zwischen Himmel und Hölle besingt, was besonders in ihrem Smash-Hit zum Ohrwurm wurde:

»Du hast mich tausendmal belogen,
du hast mich tausendmal verletzt.
Ich bin mit dir so hoch geflogen,
doch der Himmel war besetzt.
Du warst der Wind in meinen Flügeln,
hab so oft mit dir gelacht.
Ich würd' es wieder tun mit dir
heute Nacht.«

Bei diesen Zeilen gehen meine Gedanken zu meinem kürzlich verstorbenen Oberhausener Nachbarn, Herrn Durst, der immer, wenn er seinem Namen alle Ehre machte, unser ganzes Haus mit diesem Song beschallte und damit die Frage wachhielt: Wo liegt das Paradies?

»Das zweite Paradies ... Vielleicht ist man immer, ohne es zu wissen, auf der Suche nach dem ersten. Dem nie verlassenen, verlassenen. Einem fast vorgeburtlichen Glück. Rückgängigmachen der Vertreibung, der geschehenen und damit jeder künftigen. Als ob es möglich wäre, ein zweites Erstes zu haben. Tränenzoll an allen Toren, durch die der Weg führt, und es gibt keinen anderen Weg, nachdem man einmal zu gehen angefangen hat. Nur ist der Pfortner oft lax. Was für ein Pfortner, steht ein Engel an diesen Toren? Ich weiß nur, daß er weiter hinten warten kann, und daß man das Tor oft schon im Rücken hat, ehe man sich auch nur entscheidet, ob man hindurchgehen will, hinein, heraus, gleichgültig in welche Richtung.«

**Hilde Domin, Das zweite Paradies. Roman in Segmenten,
© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt a. M. 1993/2004, 72.**