

"A work of creation is a work of love": Schöpferische Liebe im Werk von Dorothy L. Sayers

MANFRED SIEBALD

0 Einleitung: Die Harmonie und der Kontrapunkt

In einer eindrücklichen Szene von Dorothy L. Sayers' Roman *Aufruhr in Oxford* haben Lord Peter Wimsey und Harriet Vane in einem Antiquitätenladen ein altes Spinett entdeckt und amüsieren sich, indem sie Bach spielen und Duette aus Madrigalen des sechzehnten Jahrhunderts singen. Bei dieser Gelegenheit, "nachdem Tenor und Alt sich zur letzten freundschaftlichen Kadenz umeinandergewunden hatten", spricht Peter einen Satz aus, der als eine der persönlichen Überzeugungen von Frau Sayers zum Thema "Liebe" gelten kann: "'Das . . . ist das wahre A und O der Musik. Harmonie kann haben, wer will, wenn er uns nur den Kontrapunkt läßt.'" ¹ Das ist nicht nur ein ästhetisches Urteil. Er impliziert damit erstens, dass es Unterschiede zwischen Menschen gibt – sogar geben muss. Zweitens sagt er, dass Unterschiede, wenn sie in geeigneter Weise zur Wirkung gebracht werden, zu einem polyphonen Zusammenklang führen, der viel mehr bringt als eine simpel-gefällige Harmonie, in der einer der Partner dominiert und der andere sich anpassen muss.

Später, gegen Ende des Romans, fragt ihn Harriet nach der Bedeutung seines Epigramms: "'Peter, was haben Sie neulich gemeint, als Sie sagten, die Harmonie könne haben, wer wolle, wenn er uns nur den Kontrapunkt lasse?'" Seine Antwort ist ein wundervolles Beispiel für Hintersinnigkeit: "'Nun, . . . daß ich polyphone Musik über alles liebe. Wenn Sie glauben, daß ich etwas anderes gemeint habe, wissen Sie auch, was.'" Er erläutert seine Haltung mit einem Hinweis auf Johann Sebastian Bach: "'Ich gebe zu, daß Bach sich nicht für einen eigenwilligen Virtuosen und einen fügsamen Begleiter eignet. Aber möchten Sie eines von beiden sein? Jetzt kommt ein Herr und möchte uns ein paar Balladen vorsingen. Bitte Ruhe für den Solisten. Aber hoffentlich ist er bald fertig, damit wir die große, erhabene Fuge hören können.'" ²

¹ Dorothy L. Sayers, *Aufruhr in Oxford*, übers. Otto Bayer (Reinbek: Rowohlt, 1983) 395.

² Sayers, *Aufruhr in Oxford* 468.

Die Fuge also. Sie gibt den verschiedenen Stimmen eines Satzes jeweils dieselben Rechte und Pflichten in der Verfolgung und Behauptung der Melodieführung, in Dominanz und Begleitung. Dieses Prinzip wird hörbar in Thomas Morleys *Canzonets for Two Voices*, die die beiden im Antiquitätenladen singen. Peter überlässt Harriet die Wahl der Stimme: "Welche Stimme Sie wollen – sie sind genau gleich . . ."³ Vonnöten ist ein geschickter Melodieschöpfer und Arrangeur, der diese musikalischen Linien zusammenfügt, ein Schöpfer, der die charakteristischen Eigenschaften von Stimmen, Tonarten, Harmonien und Obertönen kennt. Ganz *en passant* hat Peter kurz zuvor einen Gedanken eingeschmuggelt, der über menschliche Schöpferkraft hinausweist, als er mitten in "Greensleeves" abbrach und erklärte: "Falsche Tonlage für Sie. Gott hat Sie als Alt geschaffen."⁴

Der Ursprung musikalischen Zusammenklangs – dieser uralten Metapher für emotionale Übereinstimmung und Verständnis zwischen Liebenden – kann also nach Sayers auf zwei Ebenen gefunden werden. Auf der einen Ebene ist dieser Zusammenklang Ergebnis der Arbeit eines menschlichen Komponisten. Auf der anderen Ebene hat ein göttlicher Schöpfer jeden Sänger und jede Sängerin mit einem persönlichen Stimmprofil ausgestattet, das ihn oder sie für bestimmte menschliche Musikszenarien geeignet sein lässt. Diese beiden Ebenen – die der von Menschen geschaffenen Melodien und Arrangements und die einzigartiger, von Gott geschaffenen Individualitäten – müssen zusammenwirken, um Lord Peters (und Dorothy L. Sayers') Ideal der Polyphonie hervorzubringen.

1 *The Mind of the Maker*

Diese auf Analogien beruhende Denkweise oder Weltsicht findet sich auch in einem der gedankenreichsten Werke von Dorothy L. Sayers: ihrem Buch über die Dynamik des schöpferischen Aktes, *The Mind of the Maker* (1941). Geschrieben zu dem Zeitpunkt, als sie die Kriminalromane zugunsten der Dramen und apologetischen Schriften hinter sich ließ, analysiert es die Art, wie Sayers in der Vergangenheit Lord Peter Wimsey, Harriet Vane, Bunter, Inspector Parker, Montague Egg und ihren andere unvergesslichen Charaktere

³ Sayers, *Aufbruch in Oxford* 395.

⁴ Sayers, *Aufbruch in Oxford* 394.

konzipiert hatte. Aber es weist auch bereits auf ihre intensive Beschäftigung mit Dantes Dramatisierung von Heiligkeit und Sündhaftigkeit, Liebe und Hass, Gnade und Gesetz in der *Göttlichen Komödie* hin.

The Mind of Maker erwuchs aus der Schlussrede des Erzengels Michael in dem 1937er Canterbury-Drama *The Zeal of Thy House*, das sie als Stück über "jene staubige und unangenehme Sache, das christliche Dogma"⁵ konzipiert hatte. Als Michael Gott lobt, weil er "den Menschen zu seinem Bild geschaffen hat, einen Schöpfer und Handwerker wie er selbst, ein Abbild seiner dreieinigen Majestät",⁶ berührt er eine Saite, die durch das gesamte *The Mind of the Maker* hindurchklingt.⁷ Die These des Buches besteht darin, dass Parallelen zwischen den Personen der christlichen Trinität und den drei Elementen göttlicher Schöpfung – und damit auch jedweden Schöpfungsaktes – bestehen: dem Vater (dem Gedanken), dem Sohn (der Energie oder Aktivität) und dem Geist (der Kraft). In einem Brief an Father Kelly erklärte Sayers diese Elemente in noch praktischeren Bildern als die Elemente der schöpferischen Anstrengungen eines Schriftstellers: "The Book as You Think It", "The Book as You Write It", und "The Book as You and They Read It".⁸ Des Erzengels Hymnus in *The Zeal of Thy House* malt diese Parallelen zwar noch nicht vollständig aus, deutet aber bereits die Richtungen an, in denen Sayers' Denken sich entwickeln sollte:

Lobt Ihn dafür, dass Er den Menschen nach seinem Bild geschaffen hat,
einen Schöpfer und Künstler gleich Ihm, einen kleinen Spiegel Seiner

⁵ So Dorothy L. Sayers, Brief an Father Herbert Kelly, 4. Oktober 1937, *The Letters of Dorothy L. Sayers*, ed. Barbara Reynolds (Cambridge: Carole Green, 1996-2002) 2: 43-50; 43 (Übs. Manfred Siebold – ". . . that dusty and disagreeable thing, Christian Dogma").

⁶ Dorothy L. Sayers, *The Zeal of Thy House, Four Sacred Plays* (London: Gollancz, 1948) 103. (Übs. MS – "man in His own image, a maker and craftsman like Himself, a little mirror of His triune majesty").

⁷ Wie John Thurmer meint, finden sich die ersten Spuren dieser Analogie bereits in ihrer Einleitung zu *Great Short Stories of Detection, Horror, and Mystery* von 1931 (John Thurmer, "Trinity and Detection," *Studies in Sayers: Essays Presented to Barbara Reynolds on Her 80th Birthday*, ed. Christopher Dean [Hurstpierpoint: Sayers Society, 1994] 76-80). Wenn wir weit genug zurück gehen, liefert schon die Vorstellung einer *harmonia mundi*, einer Harmonie innerhalb der Welt, das Bild der drei Personen der Trinität im Gespräch miteinander. In jüngerer Vergangenheit dramatisierte der Schweizer Theologe Hans Urs von Balthasar in seiner *Theodramatik* das göttliche Drama der Versöhnung als eine Unterhaltung zwischen den Personen der Dreieinigkeit (s. Manfred Siebold, "Drama und christliche Tradition," *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 4. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck, 2000).

⁸ Sayers, Letter to Father Herbert Kelly, 4 October 1937, *Letters* 2: 45.

dreieinigen Majestät.

Denn jedes Schöpfungswerk ist dreifaltig, eine irdische Dreifaltigkeit, die zu der himmlischen passt.

Erstens ist da der Schöpferische Gedanke; leidenschaftslos, zeitlos, das ganze Werk auf einen Blick schon vollkommen sehend, das Ende im Anfang: und dieser ist das Bild des Vaters.

Zweitens ist da die Schöpferische Energie, gezeugt von jenem Gedanken, in der Zeit wirkend vom Anfang bis zum Ende, mit Schweiß und Leidenschaft, Fleisch geworden in den Fesseln der Materie; und dies ist das Bild des Wortes.

Drittens ist da die Schöpferische Macht, die Bedeutung des Werkes und ihr Widerhall in der lebendigen Seele; und dies ist das Bild des innewohnenden Geistes.

Und diese drei sind eins, jedes in gleicher Weise in sich selbst das ganze Werk, von denen keines ohne die anderen existieren kann; und dies ist das Bild der Dreieinigkeit.⁹

Was sagt nun *The Mind of the Maker* über die Liebe? Ein Teil der Antwort steckt in der Überschrift von Kap. 9: "The Love of the Creature". Die Doppeldeutigkeit dieses Ausdrucks umschließt wunderbar die verschiedenen Implikationen des Begriffes "Liebe" im Denken von Dorothy L. Sayers. "Das Lieben der Kreatur" im ursprünglichen Sinn bedeutet die Liebe, die ein Schöpfer seiner Schöpfung entgegenbringt. Aber dieser Ausdruck kann sich auch auf die Liebe beziehen, die diese Kreatur empfindet – gegenüber anderen Kreaturen, gegenüber dem Schöpfer oder gegenüber den eigenen Schöpfungen. Meine These ist, dass Dorothy L. Sayers die menschliche Liebe – sowohl in ihren erotischen als auch in ihren künstlerischen Dimensionen – im wesentlichen als eine Widerspiegelung göttlicher Liebe betrachtete und dass das Konzept von

⁹ Dorothy L. Sayers, *The Zeal of Thy House, Four Sacred Plays* (London: Gollancz, 1948) 7-103; 103 (Übs. MS, zit. nach Manfred Siebald, *Dorothy L. Sayers: Leben, Werk, Gedanken*, 2. Aufl. [Schwarzenfeld: Neufeld, 2007] 132 – "Praise Him that He hath made man in His own image, a maker and craftsman like Himself, a little mirror of His triune majesty. / For every work of creation is threefold, an earthly trinity to match the heavenly. / First: there is the Creative Idea; passionless, timeless, beholding the whole work complete at once, the end in the beginning; and this is the image of the Father. / Second: there is the Creative Energy, begotten of that Idea, working in time from the beginning to the end, with sweat and passion, being incarnate in the bonds of matter; and this is the image of the Word. / Third: there is the Creative Power, the meaning of the work and its response in the lively soul; and this is the image of the indwelling Spirit. / And these three are one, each equally in itself the whole work, whereof none can exist without other; and this is the image of the Trinity").

Schöpfung und Geschöpflichkeit das Zentrum ist, um das sich all diese Arten von Liebe in ihren Romanen, Gedichten, Essays, Dramen und Übersetzungen drehen. Wo immer Liebe aus dieser Quelle entspringt, folgt sie mehr dem Prinzip des Kontrapunktes als dem der bloßen Harmonie.

2 Die Liebe des Schöpfers zum eigenen Werk

Für viele Menschen ist die Liebe eines Schriftstellers zu seinem Werk vielleicht viel weniger interessant als die erotische Liebe oder die karitative Liebe zwischen Menschen oder die Liebe zwischen Gott und seinen Geschöpfen, aber für Dorothy L. Sayers schien diese Art der Liebe von zentraler Wichtigkeit zu sein. In einem Brief an C. S. Lewis bekannte sie: ". . . die einzige Art von Liebe, die ich verstehe, ist die Art, die Sie als die niedrigste einstufen – die Liebe des Künstlers zu seinem Kunstwerk. Das heißt, dass meine Werte für Sie sehr minderwertig scheinen. Das mag sehr wohl wahr sein, aber die Tatsache bleibt, dass sie die einzigen sind, die ich mit irgendeiner Art von Ehrlichkeit oder Bedeutsamkeit gebrauchen kann."¹⁰

Sie bestand darauf, "daß ein Schöpfungswerk ein Werk der Liebe ist und die Liebe die rücksichtsloseste aller Leidenschaften ist, die weder sich, noch ihren Gegenstand, noch die Hindernisse, die in ihrem Wege stehen, schont."¹¹ Diese sich selbst aufopfernde Liebe ist schwer zu fassen, weil sie oft mit anderen Dingen verwechselt wird.¹² Zum einen erinnert uns Sayers daran, dass die Liebe des Schöpfers zu seinem Werk nicht selbstüchtig ist: ". . . die Liebe des Schöpfers zu seinem Werk ist kein gieriges Besitzenwollen; er will niemals

¹⁰ Sayers, *Letters* 3: 257. (Übs. MS – ". . . the only kind of love I understand at all is the kind that you put the lowest – the love of the artist for the artefact. That means that my values seem to you to be very low-grade. That may be quite true, but the fact remains that they are the only ones I can use with any sort of honesty or meaning").

¹¹ Zitiert nach der deutschen Übersetzung: Dorothy Sayers, *Homo Creator: Eine trinitarische Exegese des künstlerischen Schaffens*, übs. Lore Zimmermann (Düsseldorf: Schwann, 1953) 147-48 (" . . . a work of creation is a work of love, and that love is the most ruthless of all passions, sparing neither itself, nor its object, nor the obstacles that stand in its way").

¹² Es ist interessant, wie oft Sayers 'Liebe' *ex negativo* definiert. Das lässt sich bei ihren theologischen Überlegungen feststellen, aber auch bei der narrativen Darstellung von Liebe zwischen ihren Charakteren. Wie Janice Brown gezeigt hat, hat Sayers' Konzept von 'Liebe' ihr negatives Gegenstück in ihrem Konzept von 'Sünde' (Janice Brown, *The Seven Deadly Sins in the Work of Dorothy L. Sayers* [Kent, OH: Kent State UP, 1998] 40-44). In der Einleitung zu ihrer Übersetzung von Dantes *Purgatorio* definiert Sayers jede der sieben Kardinalsünden als Beispiele von fehlgeleiteter Liebe: Stolz, Neid und Zorn sind "Love Perverted", Trägheit ist "Love Defective", und Habsucht, Völlerei und Wollust sind "Love Excessive" (s. Brown 40-41).

sein Werk sich selbst unterwerfen, sondern immer sich selbst seinem Werk."¹³ Genau wie Gott bei der Erschaffung von Mann und Frau entschied, nicht Schachfiguren ins Leben zu rufen, sondern Wesen mit freiem Willen,¹⁴ schafft der Schriftsteller fiktionale Charaktere, die eine ähnliche Art von 'freiem Willen' haben – ein eigenes Leben, das Schaden nimmt, wenn der Autor es so manipuliert, dass aus ihm etwas wird, was nicht den Gesetzen der fiktionalen Persönlichkeit entspricht. In diesem Kontext nutzt Dorothy Sayers die Gelegenheit, gegen alle Möchtegern-Autoren auszuholen, die dem wirklichen Schriftsteller mit Vorschlägen, direkten Forderungen oder finanziellen Versuchungen auf die Nerven gehen, um ihn zu einer bestimmten Gestaltung seiner Romanfiguren bewegen. In einem fiktiven Dialog fordert eine Leserin sie auf, Lord Peter als überzeugten Christen enden zu lassen – eine Forderung, auf die Frau Sayers mit einer donnernden Apostrophe antwortet:

*(Nein; Sie dürfen meinem Geschöpf weder Ihren noch meinen Willen aufzwingen. Er ist, was er ist, ich will keine irrelevanten Wunder für ihn wirken, weder zu Propagandazwecken noch um Gunst zu erhaschen oder die Logik meiner eigenen Prinzipien zu erhärten. Er hat sein eigenes Daseinsrecht und ist nicht da, um Ihnen zu gefallen. Hände weg!)*¹⁵

Dorothy Sayers besteht darauf, dass die Liebe der Schriftstellerin tatsächlich eine "eifersüchtige Liebe" ist, aber auch, dass sich diese Eifersucht *zugunsten* seiner Geschöpfe engagiert, und nicht *gegen* sie.¹⁶ Wenn wir diesen Sachverhalt in der Terminologie von Erich Fromm beschreiben wollen, können wir sagen, dass ein Schriftsteller weniger "haben" soll und statt dessen mehr

¹³ Sayers, *Homo Creator* 148 ("... the creator's love for his work is not a greedy possessiveness; he never desires to subdue his work to himself but always to subdue himself to his work").

¹⁴ Vgl. Sayers, *Homo Creator*, Kap. 5: "Freier Wille und Wunder" ("Free Will and Miracle").

¹⁵ Sayers, *Homo Creator* 149-50 ("No; you shall not impose either your will or mine upon my creature. He is what he is, I will work no irrelevant miracles upon him, either for propaganda, or to curry favor, or to establish the consistency of my own principles. He exists in his own right and not to please you. Hands off").

¹⁶ Vgl. Sayers, *Homo Creator* 150.

"sein", und dass eine solche Haltung dann seinen Geschöpfen die Freiheit zugestehen wird, die sie für ihre eigene Integrität brauchen.¹⁷

Aber eine andere Missbildung der Liebe ist ebenso verderblich: "Und wenn die schöpferische Liebe nicht auf Besitz aus ist, so ist sie ebensowenig sentimental."¹⁸ Sentimentalität ist deshalb gefährlich, weil eine Figur in einem Kunstwerk unglaublich wird, wenn ihr ganzes Leben auf eine Katastrophe zusteuert, sie aber dann auf wundersame Weise in einem unwahrscheinlichen Happy End gerettet wird. Sentimentalität beugt sich dem Diktat der Emotionen, aber die schöpferische Liebe gibt dem Wunsch nach Glück nicht nach: "Eine innere Stimme erinnert uns daran, daß der christliche Gott Liebe ist, und Liebe und Verzicht können keinen gemeinsamen Boden finden."¹⁹

Weder die scheinbare Harmonie, die entsteht, wenn die Herrschsucht der Starken die Schwachen und Unterwürfigen zur Anpassung zwingt, noch die Harmonie, die den Weg des geringsten Widerstandes geht, sind identisch mit der Liebe, die die Welt geschaffen hat: ". . . das vollkommene Werk der Liebe verlangt die Mitarbeit des Geschöpfes, das dem Gesetz seiner Natur gemäß antwortet."²⁰ Das ist genau das Prinzip des Kontrapunkts, den Lord Peter für erstrebenswerter hält als eine wohlfeile Harmonie.

3 Gottes Liebe zu seiner Schöpfung

Sayers' eigene Aussagen über *The Mind of the Maker*, "dieses merkwürdige Buch", wie sie es wiederholt nannte,²¹ machen seine zwei Denkrichtungen klar: Auf der einen Seite, so erklärte sie ihrem Sohn, wird dort eine zentrale Analogie angewandt, um zu deuten, was mit dem "Geist des

¹⁷ Erich Fromm, *Haben oder Sein: Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft* (München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1979).

¹⁸ Sayers, *Homo Creator* 150 ("And if the creative love is not possessive, neither is it sentimental").

¹⁹ Sayers, *Homo Creator* 153-54 (" . . . an inner voice reminds us that the Christian God is Love, and that love and resignation can find no common ground to stand on").

²⁰ Sayers, *Homo Creator* 155 (" . . . the perfect work of love demands the co-operation of the creature, responding according to the law of its nature").

²¹ Sayers, Letter to Maurice B. Reckitt, 8 May 1941, *Letters* 2: 254-56; 256; Letter to Lady Florence Cecil, 12 March 1941, *Letters* 2: 241.

Künstlers im Augenblick des schöpferischen Aktes" geschieht.²² Aber auf der anderen Seite illustrierte sie mit diesem Buch "die christliche Lehre von Gott durch die Analogie mit dem Geist des Künstlers",²³ und so wurde es zu "einer Art Übung in Angewandter Theologie".²⁴ Dadurch, dass sie das Konzept der christlichen Dreieinigkeit benutzte, um die menschliche Kreativität zu erklären, lieferte sie – wie John Thurmer es ausdrückte – "die am weitesten entwickelte und brauchbarste menschliche Analogie in englischer Sprache für die göttliche Dreieinigkeit." Sie wurde nach Thurmerts Worten "eine Theologin wider Willen".²⁵

Wie verstand Dorothy L. Sayers Gott als Schöpfer und wie seine Erschaffung der Welt und der Menschheit im besonderen? Man kann ihr sicher nicht eine unkritische Übernahme der biblischen Lehre und der biblischen Schöpfungsberichte vorwerfen. *Die Akte Harrison* (1930) enthält eine ausführliche Diskussion unter Intellektuellen über den Anfang des Kosmos und des menschlichen Lebens. Diese Unterhaltung ist von hoher Relevanz für den Plot, denn sie liefert die Hinweise, die der Entdeckung und Überführung von Mr. Harrisons Mörder dienen, aber sie bezeugt auch Dorothy Sayers' Interesse an – und ihre Vertrautheit mit – den gängigen wissenschaftlichen Theorien ihrer Zeit. In einer Wendung gegen den dogmatischen Darwinismus zitiert eine ihrer Romanfiguren, ein nüchterner Physiker, den britischen Mathematiker Sir James Hopwood Jeans (1877-1946), der feststellte: "'Alles weist mit überwältigender Macht auf ein definitives Ereignis oder mehrere definitive Ereignisse der Schöpfung zu einem Zeitpunkt oder mehreren Zeitpunkten, die nicht unendlich weit zurückliegen. Das Universum kann aus seinen gegenwärtigen Bestandteilen nicht zufällig entstanden sein.'"²⁶ Als ob sie ganz sicher gehen wolle, dass niemand diese Pointe verpasst, lässt Sayers dann den

²² Sayers, Letter to Her Son, 7 May 1941, *Letters* 2: 252.

²³ Sayers, Letter to L. T. Duff, 10 May 1943, *Letters* 2: 406.

²⁴ Sayers, Letter to Maurice B. Reckitt, 8 May 1941, *Letters* 2: 256.

²⁵ John Thurmer, "Dorothy L. Sayers, De Trinitate," *Inklings-Jahrbuch* 12 (1994): 147-62; 152-53.

²⁶ Dorothy L. Sayers, *Die Akte Harrison*, übers. Otto Bayer (Reinbek: Rowohlt, 1984) 231.

Schriftsteller John Munting in den entscheidenden Momenten vor der Aufklärung des Falls sich an Haydns Oratorium *Die Schöpfung* erinnern:

Pomm, pomti; pomm, pomti; pomm, pomti; pomm, pomti – ich sumgte nervös etwas vor mich hin, und es fiel mir nicht ein, was es war. Halt, doch – Haydns *Schöpfung* – die Stelle, wo die Kesselpauken so leise, so unbarmherzig auf einem Ton verharren –, "Und der Geist Gottes (pomti) schwebte auf der Fläche der Wasser (pomm)" – nur war es offensichtlich nicht der Geist Gottes, was sich da nicht dem Rhythmus anpaßte, sondern ein asymmetrisches Molekül. Jemand kam den Korridor entlanggegangen, ein leiser gedämpfter Takt, fast wie Kesselpauken. "Es werde Licht (pomti-pomm)! Und es ward –"

Die Tür ging auf.²⁷

Eine kurze Fußnote: Wer immer Haydns *Schöpfung* kennt, weiß, dass diese sorgfältig orchestrierte Beschreibung des Oratoriums reine Fiktion ist. Wohl gibt es ganz am Anfang von Haydns Werk *Timpani* zu hören (Takt 1-49) und das mit noch mehr Nachdruck in den späteren Takten, als das Licht erscheint – aber nicht hier, nicht in einem "pomti-pomm"-Rhythmus und nicht nur auf einer einzelnen Note. Aber das ist hier von untergeordneter Bedeutung. Sayers betont hier die Tatsache, dass – und die aufregende Art und Weise, wie – Gott liebevoll die Erde und alles Leben darauf erschuf.

Als er das tat, gab Gott allen Lebewesen auf diesem Planeten bestimmte eingebaute Gesetze oder Prinzipien mit, die ein erfolgreiches Funktionieren von tierischem und menschlichem Leben garantieren. Eines der Gesetze der menschlichen Natur ist die Gabe der Kreativität, die Gott seinen menschlichen Geschöpfen gegeben hat: "Und weil der Mensch zum Bilde Gottes geschaffen wurde, sollte er Dinge so schaffen wie Gott – er sollte eine Sache gut machen,

²⁷ Sayers, *Die Akte Harrison* 235. ("Pom, pomty; pom, pomty; pom, pomty; pom, pomty – I was nervously humming something and I couldn't think what. Oh, yes – Haydn's *Creation* – that bit, where the kettle-drums thump so gently, so ruthlessly on one note – 'And the spirit-of-God (pomty) moved-upon-the-face-of-the-waters-(pom)' – only apparently it wasn't the spirit of God, but an asymmetric molecule, which didn't fit the rhythm. Somebody was down the corridor, with a soft, muffled beat, rather like kettle-drums. 'Let there be light (pomty-pom) and there was –' The door opened").

weil sie dieser Mühe wert ist."²⁸ Wie alle anderen Gesetze der menschlichen Natur kann auch dieses übertreten werden – durch eine selbstverkündete menschliche Emanzipation von Gott wird Kreativität in Einbildung verwandelt (wie sie es in einem "Euthanasianischen Credo" ironisiert): "Ich glaube an den Menschen, den Schöpfer seiner selbst und Erfinder aller Wissenschaft. Und an mich selbst, seine Verkörperung, und den Herrn meiner Seele; und daran, dass ich nichts Schmerzliches oder Unangenehmes erleiden werde."²⁹

Die Begründung dafür liegt darin, dass Gott uns geschaffen hat "in der völligen Freiheit, nicht an ihn zu glauben, solange es uns paßt."³⁰ Statt "des Menschen Tyrann"³¹ zu spielen und auf diese Weise eine unechte Art von Harmonie herzustellen, wollte der Schöpfer einen wirklichen Partner haben, um mit ihm in eine wirkliche kontrapunktische Beziehung einzutreten. Als er in Jesus Christus auf die Erde kam, tat er, was kein menschlicher Schöpfer kann: Kein Schriftsteller kann in sein eigenes Werk eintreten, einer seiner eigenen Charaktere werden und seine Kreaturen erlösen, sozusagen "das Opfer und der Held" werden.³² ". . . was immer Gott bewogen haben mag, den Menschen zu schaffen, wie er ist – beschränkt und leidend, dem Schmerz und dem Tode unterworfen –, er hatte den Anstand und den Mut, die von ihm verordnete Medizin auch selbst zu schlucken. Welches Spiel er auch immer spielen mag mit seiner Schöpfung, er hat sich an seine eigenen Regeln gehalten und

²⁸ Dorothy L. Sayers, "Warum arbeiten?" übers. Silke Igel, *In die Wirklichkeit entlassen: Unpopuläre Ansichten über Glaube, Kunst und Gesellschaft*, hg. Manfred Siebald (Moers: Brendow, 1993) 120-38; 120. "Why Work?" *Creed or Chaos? and Other Essays in Popular Theology* (London: Methuen, 1947) 47-64 (" . . . man, made in God's image, should make things, as God makes them, for the sake of doing well a thing that is worth making").

²⁹ Dorothy L. Sayers, "Creed of St. Euthanasia," *The Whimsical Christian: 18 Essays by Dorothy L. Sayers*, ed. William Griffin (New York: Macmillan, 1987) 10 (Übs. MS). Das ganze Euthanasianische Glaubensbekenntnis findet sich in Siebald, *Dorothy L. Sayers* 144-45. Auch *Begin Here: A War-Time Essay* (London: Gollancz, 1940) macht klar, dass unter der Herrschaft der analytischen Vernunft die menschliche Kreativität verloren gehen kann und dass wir "den Ganzen Menschen wieder zusammensetzen und so seine schöpferische Kraft wiederherstellen müssen" (151, Übs. MS).

³⁰ Dorothy L. Sayers, "Das größte Drama aller Zeiten," übers. Karl Barth, *Das größte Drama aller Zeiten*, hg. Hinrich Stoevesandt (Zürich: TVZ, 1982) 27-33; 32 ("God . . . has created us perfectly free to disbelieve in Him as much as we choose").

³¹ Sayers, "Das größte Drama aller Zeiten" 33 ("play[ing] the tyrant over man").

³² Sayers, "Das größte Drama aller Zeiten" 30 ("the victim and the hero").

mitgespielt."³³ Nur Gottes schöpferische Liebe kann so handeln, und deshalb nannte Dorothy Sayers diesen Vorgang "Das größte Drama aller Zeiten". In ihrem Essay "Glaube oder Chaos" machte sie klar, dass Gottes in Christus Fleisch gewordene Liebe nicht "Harmonie" im konventionellen Sinne signalisiert: "Was immer sein Friede war – es war kein Friede lebenswürdiger Unverbindlichkeit; und er hat ausdrücklich gesagt, er sei gekommen, Feuer und Schwert zu bringen."³⁴

Aber gleichzeitig kam Gott in Christus, um das Böse der Menschen in Gutes zu verwandeln. Als er seine Schöpfung erlöste, kostete ihn das etwas. Er gab nicht einfach sentimental den Irrwegen des menschlichen Willens nach, aber er zwang den Menschen auch nicht autoritär zum Gehorsam – auch wenn er auf beide Weisen eine Art von Harmonie hätte herbeiführen können. Der Papst in Sayers' *Faust*-Drama *The Devil to Pay* bringt dies sehr prägnant auf den Punkt:

Schwer ist, sehr schwer,
die langsame und steinige Straße nach Golgatha
hinaufzugehen, um die Menschheit zu erlösen; viel besser
ist es, ein einziges spektakuläres Wunder zu wirken,
sich aus einer Wolke zu lehnen, die rechte Hand der Macht zu heben
und mit einem plötzlichen Blitz die Welt in die Vollkommenheit zu
zwingen.
Doch das war nicht der Weg Gottes, der die Macht hatte

³³ Sayers, "Das größte Drama aller Zeiten" 28 ("... for whatever reason God chose to make man as he is – limited and suffering and subject to sorrows and death – He had the honesty and the courage to take His own medicine. Whatever game He is playing with His creation, He has kept His own rules and played fair").

³⁴ Dorothy L. Sayers, "Glaube oder Chaos?" übers. Margrit Naegeli, Hinrich und Elisabeth Stoevesandt, *Das größte Drama aller Zeiten*, hg. Hinrich Stoevesandt (Zürich: TVZ, 1982) 47-74; 61 ("Whatever His peace was, it was not the peace of an amiable indifference; and He said in so many words that what He brought with Him was fire and sword").

aber sie beiseite ließ und das Kreuz, den Dorn wählte,
und die schmerzenden Wunden.³⁵

In dieser Erklärung des Papstes drückt sich Sayers' allgemeine Überzeugung aus, dass Gott, der Schöpfer, von welchem menschliche Schöpfer – Schriftsteller, Musiker und bildende Künstler – sowohl ihre Gaben als auch das Bedürfnis, etwas zu schaffen, verliehen bekommen haben, die Gesetze seiner eigenen Schöpfung nicht verletzt – genau so wenig, wie eine wahrer Autor nicht die natürlichen Charakterzüge seiner Figuren verraten würde.

4 Liebe der Geschöpfe untereinander

Die "Tatsachen der dem Menschen eigenen Natur" spielen auch eine wichtige Rolle in der Beziehung zwischen Menschen und insbesondere zwischen den Geschlechtern – dem Feld, das wir gewöhnlich als Schauplatz dessen verstehen, was "Liebe" genannt wird. Seit längerer Zeit werden Dekonstruktionisten nicht müde, "gender" als lediglich soziale Konstruktion zu demaskieren, die Männern und Frauen bestimmte Rollen zuweisen. Auch wenn sie eine ausgesprochene Kritikerin solcher Rollenfixierungen war, verfiel Frau Sayers jedoch nicht in den Fehler, Frauen als generell den Männern überlegen darzustellen.

Wogegen sie etwas hatte, war männlicher Chauvinismus oder Machotum, wie sie es immer wieder in ihren Romanen und Dramen beschrieb. So liebenswürdig und charmant Lord Peter in vieler Hinsicht auch ist, sieht er sich am Beginn seiner Laufbahn doch als der Typ von Mann, der kommt, sieht und siegt. *Starkes Gift* enthält jene eindrucklichen Szenen, in denen er lernen muss, dass Harriet seinen Antrag nicht erhört, weil sie ein eigenes Leben mit eigenen Vorlieben lebt. Godfrey Daybrook, der männliche Hauptdarsteller der Komödie *Love All*, repräsentiert eine noch viel besitzergreifendere "Liebe". Was er von dem Konflikt seiner Ehefrau zwischen Ehe und Haushaltspflichten auf der einen Seite und einer beruflichen Karriere auf der anderen hält, wird darin deutlich, dass er zu denken scheint, mit ihm verheiratet zu sein, sei ein "whole-

³⁵ Dorothy L. Sayers, *The Devil to Pay, Four Sacred Plays* (London: Gollancz, 1948) 117-212; 156 (Übs. MS – "Hard it is, very hard, / To travel up the slow and stony road / To Calvary, to redeem mankind; far better / To make but one resplendent miracle, / Lean through the cloud, lift the right hand of power / And with a sudden lightning smite the world perfect. / Yet this was not God's way, Who had the power, / But set it by, choosing the cross, the thorn, / The sorrowful wounds").

time job".³⁶ Deshalb verweigert er den drei Frauen in seinem Leben jedwede eigene schöpferische Existenz. Obwohl diese Frauen wenig miteinander verbindet, sind sie sich doch in ihrem Urteil über ihn einig, und auch in ihrem Entschluss, ihre jeweils eigenen Karrieren ihm zum Trotz zu verfolgen.

Frau Sayers' Ausgangspunkt bei der Diskussion von Geschlechterrollen ist die Geschöpflichkeit von Frauen und Männern. Wenn Gott Männern und Frauen bestimmte Gaben gibt, dann besteht deren angemessener Umgang miteinander darin, dass sie diese Gaben im jeweils anderen anerkennen und jedem Individuum den Beruf zugestehen, für den es geeignet ist. Selbst die Ausbildung ist nicht gewichtiger als göttliche Begabung – und sie kann diese auch nicht ersetzen: "Eines dürfen wir *nicht* tun: mit dem gelegentlichen Auftauchen eines weiblichen Mechanikergenieus den Beweis zu führen, dass alle Frauen mit der entsprechenden Ausbildung Mechanikergenieus wären. Sie wären es nicht."³⁷ An dieser Stelle des Essays "Sind Frauen Menschen?" berühren sich ihre Sicht von Schöpfung und ihre Sicht von Arbeit.

Mrs. Bendick in dem Roman *Aufbruch in Oxford* ist hierfür eines der besten Beispiele. Während ihrer Universitätsstudien war sie "[s]ehr intelligent, sehr geistreich, sehr lebhaft und die beste Studentin ihres Jahrgangs" gewesen.³⁸ Anstatt nun ihren Gaben gemäß zu leben, ist sie die Frau eines verarmten Bauern geworden, und Harriet hat von ihr den Eindruck einer "farblosen, unvorteilhaft gekleideten Frau, die einsam dasaß und in einer Illustrierten las."³⁹ Harriets Reaktion ist: "Es hätte sich doch weiß Gott besser für Sie bezahlt gemacht, eine geistige Tätigkeit auszuüben und jemand für die körperliche Arbeit einzustellen."⁴⁰ Alle Rechtfertigungen von Mrs. Bendick – dass es ein

³⁶ Sayers, *Love All, Love All: A Comedy of Manners by Dorothy L. Sayers and Busman's Honeymoon: A Detective Comedy by Dorothy L. Sayers and Muriel St. Clare Byrne*, ed. Alzina Stone Dale (Kent: Kent State UP, 1984) 198.

³⁷ Dorothy L. Sayers, "Sind Frauen Menschen?" übs. Manfred Siebald, *In die Wirklichkeit entlassen: Unpopuläre Ansichten über Glaube, Kunst und Gesellschaft*, hg. Manfred Siebald (Moers: Brendow, 1993) 95-110; 104 ("What we must *not* do is to argue that the occasional appearance of a female mechanical genius proves that all women would be mechanical geniuses if they were educated. They would not").

³⁸ Sayers, *Aufbruch in Oxford* 53.

³⁹ Sayers, *Aufbruch in Oxford* 53.

⁴⁰ Sayers, *Aufbruch in Oxford* 53.

edles Geschäft sei, der Scholle zu dienen, und dass man seinem Ehemann gegenüber loyal sein solle – überzeugen Harriet nicht: "Sehen Sie, ich bewundere Sie ja zutiefst, und trotzdem meine ich, daß Sie völlig unrecht haben. Ich bin überzeugt, daß jeder *seine* Arbeit tun sollte, und sei sie noch so trivial, anstatt sich zu zwingen, eines anderen Arbeit zu tun, und sei diese noch so erhaben."⁴¹

Aus der Sicht von Sayers gab der göttlicher Schöpfer aller Dinge, als er in dem Menschen Jesus Christus auf die Erde kam, Frauen genau die gleiche Freiheit als Individuen, die Männer ihnen so zögerlich zugestehen. Jesus war

[e]in Prophet und Lehrer, der niemals an ihnen herumnörgelte, ihnen niemals schmeichelte oder sie beschwatzte oder gönnerhaft tat; der niemals kluge Witze über sie machte, sie niemals als 'die Damen – Gott steh uns bei!' oder 'die Damen – Gott hab sie selig!' behandelte; der ohne Nörgelei tadelte und ohne Herablassung lobte; der ihre Fragen und ihre Argumente ernst nahm; der ihnen niemals ihren Bereich vorschrieb, sie niemals drängte, fraulich zu sein, oder sie niemals wegen ihrer Weiblichkeit verspottete; der niemals sein eigenes Süppchen kochte und nicht ängstlich eine männliche Würde zu verteidigen hatte; der sie so nahm, wie sie waren, und völlig unbefangen mit ihnen umging.⁴²

Eine solche Anerkennung der Gaben von Frauen – genau natürlich wie derjenigen von Männern – öffnet die Tür zu einem wirklichen Kontrapunkt, zu einer Kooperation, die den Namen "Liebe" verdient. Eine solche Beziehung gibt jedem Mann und jeder Frau die Chance, sich wesentlichen Dingen zu widmen. In der Begrifflichkeit der Musik kann "Liebe" als Kontrapunkt nur funktionieren, wenn die Melodien – oder ihre Funktionen innerhalb des Musikstücks –

⁴¹ Sayers, *Aufruhr in Oxford* 55.

⁴² Dorothy L. Sayers, "Mensch-und-doch-nicht-ganz-Mensch," übers. Manfred Siebald, *In die Wirklichkeit entlassen: Unpopuläre Ansichten über Glaube, Kunst und Gesellschaft*, hg. Manfred Siebald (Moers: Brendow, 1993) 111-19; 119 ("A prophet and teacher who never nagged at them, never coaxed or patronised; who never made arch jokes about them, never treated them either as 'The women, God help us!' or 'The ladies, God bless them!'; who rebuked without querulousness and praised without condescension; who took their questions and arguments seriously; who never mapped out their sphere for them, never urged them to be feminine or jeered at them for being female; who had no axe to grind and no uneasy male dignity to defend; who took them as he found them and was completely unself-conscious").

unterschiedlich genug sind, um als Einzelstimmen wahrgenommen zu werden. Diese von Gott geschaffene Unterschiedlichkeit muss nicht nur erkennbar sein, sondern auch anerkannt werden, wenn man zu einer Konsonanz, einem Zusammenklang gelangen will, der kein Unisono ist, keine flache Harmonie im Sinne einer Abwesenheit von Dissonanzen, sondern eine wahrhafte Komplementarität von gleichwertigen Wesen.

Geschaffene Unterschiedlichkeit macht ein bestimmtes bewusstes Verhalten auf beiden Seiten der Partnerschaft notwendig. Wie Frau Sayers in einem ihrer frühen Gedichte sagte, ist Liebe "Mühe und zugleich Lohn".⁴³ Zum einen kann es sein, dass die Verständigung zunächst durch Sprachunterschiede oder unterschiedliche Sprachcodes behindert wird. In einem der "Wimsey Papers" von 1939 spricht Lord Peter (und seine Schöpferin, die sich später ganz auf die Aufgabe des Übersetzens konzentrieren sollte) über die horizontweiternde Aufgabe, mit jemandem zu kommunizieren, dessen Sprache man nicht spricht: "Wenn man verhandelt und nicht weiß, was die Worte des anderen für ihn bedeuten oder was die eigenen Worte für ihn bedeuten, ist das so, als ob man mit einem Federbett einen Ringkampf austrägt. . . . [D]as Sprechen einer anderen Sprache verändert instinktiv die eigene Geisteshaltung, damit man dem Medium gerecht werden kann."⁴⁴

Dieser "Wert des doppelten Geistes" ist auch in jeder emotionalen Kommunikation zwischen Liebenden erstrebenswert. Man muss hier natürlich gleich an Lord Peters letzten und erfolgreichen Heiratsantrag denken, den er Harriet Vane am Ende von *Aufruhr in Oxford* macht: Als beide nach dem Wort suchen, das sie "über die letzte schwierige Kluft" tragen kann, greift Peter nicht zu sentimental Gesten oder großkalibrigen Worten, sondern er findet instinktiv den gemeinsamen Boden, auf dem sie beide intellektuell und

⁴³ Dorothy L. Sayers, "Pygmalion," *Poetry of Dorothy L. Sayers*, ed. Ralph E. Hone (Hurstpierpoint: Dorothy L. Sayers Society, 1996) 92-94 (Übs. MS – "'Love is the sum of this world's whole delight, / Love' said the bird, 'the ending of desire, / Love brought us, timid, forth to the lovely light, / Love the sole outlet, love, both toil and hire, / Love, with whose death the songs of life expire'").

⁴⁴ Dorothy L. Sayers, "Wimsey Papers – IV," *The Spectator* 8 December 1939: 809 (Übs. MS – "To negotiate, not knowing what the other fellow's words mean to him, or what one's own words mean to him, is like wrestling with a featherbed. . . . in speaking another language one instinctively alters one's mental attitude to suit the medium").

emotional stehen. Seine Frage "'Placetne, magistra?'"⁴⁵ und ihre Antwort "'Placet'" verraten sowohl ein Gespür für die akademische Umgebung als auch eine feine ironische Distanz zu der Bedeutung der Situation. Dies ist nicht der Beginn einer süßlichen Harmonie; dies ist der Anfang der harten und gleichzeitig freudigen Arbeit des kontrapunktischen Zusammenlebens.

Wir sollten uns aber zum Schluss davor hüten, die zwischenmenschliche Liebe auf das Verhältnis zwischen Mann und Frau zu begrenzen. Für Sayers hatte sich diese Liebe auch in der Gesamtheit aller menschlichen Beziehungen zu bewähren. Als der göttliche Schöpfer jedem Menschen einen ihm angemessenen Anteil individueller Gaben verlieh, stellte er alle von uns damit auf die gleiche Ebene; darum hat niemand von uns irgendeinen Grund, sich über irgendein anderes menschliches Geschöpf erhaben zu fühlen. Umso mehr gilt dieser Grundsatz, weil jeder und jede von uns von der Sünde korrumpiert worden sind. Peter verbringt am Ende von *Busman's Honeymoon* eine schlaflose Nacht über der Frage, ob er angesichts seiner eigenen Unzulänglichkeiten überhaupt eine Berechtigung hat, jemand anderes an den Galgen zu liefern. Und auf einer globaleren Ebene äußerte Dorothy Sayers starke Zweifel an dem Recht des englischen Volkes, das deutsche Volk generell zu verdammen.⁴⁶ Hier wird noch deutlicher, dass die "schöpferische Liebe" mehr als *Eros* ist – sie ist *Agape*.

5 Schlussfolgerungen

Wie aus unserer kurzen Durchsicht des Sayersschen Oeuvres deutlich geworden sein mag, bringt Liebe, wie sie Dorothy L. Sayers verstand, nicht eine gefällige Harmonie oder gar ein Unisono hervor, indem sie die Unterschiede zwischen Gott und Menschen, zwischen menschlichen Liebenden oder zwischen den Romanfiguren ignoriert oder übertüncht. Ganz im Gegenteil: da für Sayers menschliche Schöpfungen und menschliche Kreativität ihren Ursprung in dem Schöpfungsakt Gottes haben, möchte sie individuelle Unterschiede nicht nur geduldet sehen; sie schätzt sie als die notwendige Vorbedingung eines wahren Kontrapunktes. Menschliche Schöpfungsakte

⁴⁵ Sayers, *Aufbruch in Oxford* 469.

⁴⁶ Siehe dazu Manfred Siebald, "Dorothy L. Sayers and Germany," *Inklings-Jahrbuch* 12 (1994): 63-86.

spiegeln den großen göttlichen Schöpfungsakt wider. Umgekehrt ist die Trinität ein Schlüssel zum Verständnis jedes menschlichen Schöpfungsaktes: Den Gottespersonen Vater, Sohn und Heiliger Geist entsprechen Gedanke, Aktivität und Kraft auch menschlicher Schöpfungen. Die Art und Weise, wie Gott seine Schöpfung liebt, schlägt sich sowohl in Sayers' Aussagen zur Praxis des Schreibens als auch zu den *gender roles* und zum Verhältnis von Individuen und Nationen nieder.

Dorothy L. Sayers lebte in vieler Hinsicht das, was sie predigte. Sie betrachtete sich selbst als Kunstwerk, als Artefakt des göttlichen Schöpfers – so wie sie ihre Romane, Gedichte, Dramen und Übersetzungen als von ihr geschaffene Kunstwerke betrachtete. Auf einer Ebene mit anderen Geschöpfen angesiedelt zu sein, hilft dem Menschen, demütig zu sein und befördert die kontrapunktische Interaktion. Die "schöpferische Liebe", die auf menschlicher Ebene immer erst eine "geschöpfliche Liebe" sein muss, klingt durch das Ende eines ihrer Briefe an C. S. Lewis hindurch, in dem sie mit ihm über das Verhältnis von Literatur und Religion diskutierte. Mit ihrer Unterschrift unter diesen Brief, mit der sie sich als von dem göttlichen Künstler geschaffenes Werk bezeichnet, möchte auch ich schließen: "Very sincerely, your fellow-artefact, Dorothy L. Sayers."⁴⁷ – "Mit aufrichtiger Hochachtung, Ihr Mitkunstwerk, Dorothy L. Sayers."

⁴⁷ Dorothy L. Sayers, Letter to C. S. Lewis, 5 August 1946, *Letters* 3: 257.