



ZUM INNEREN LEBEN

Leiblich beten

In deinem Namen erhebe ich meine Hände“ (Ps 62,5). Ich erhebe also die Hände im Gebet. Der Herr hat seine Hände am Kreuz für uns erhoben und seine Hände haben sich für uns ausgestreckt. So haben sich seine Hände am Kreuz geöffnet, damit unsere Hände sich für die guten Werke öffnen, weil das Kreuz selbst uns Barmherzigkeit gewährt ... Wir erheben im Gebet unsere Hände zu Gott. Und unsere zu Gott erhobenen Hände werden nicht verwirrt, wenn sie sich mit guten Werken befassen. Was tut denn derjenige, der die Hände erhebt? Woher stammt das Gebot, dass wir zu Gott mit erhobenen Händen beten? Der Apostel sagt: „Ich will, dass die Männer überall beim Gebet ihre Hände in Reinheit erheben, frei von Zorn und Streit“ (1 Tim 2,8). Wenn du deine Hände zu Gott erhebst, musst du dir deine Taten ins Gedächtnis rufen. Denk in der Tat daran, dass du dieselben Hände, die du zu Gott erhebst, um zu erhalten, worum du bittest, für das Vollbringen der guten Werke verwendest.

Augustinus (354–430) aus: „Empfangt, was ihr seid“ (Echter, Würzburg 2018)

Das Heilige

Ehrfurcht heißt Offensein gegenüber Heiligem – gegenüber dem, was wesensgemäß außerhalb des Bereichs des Manipulierbaren liegt. „Heiliges“ kann der Mensch weder herstellen noch erobern, es kann sich ihm nur selbst frei öffnen, sich ihm schenken und ihn zur Teilnahme einladen.

Tomáš Halík in: „Starker Wein, nicht lauwarmes Wasser“ (St. Benno, Leipzig 2017)

Jesu, meine Freude

Jesu, meine Freude, meines Herzens Weide, Jesu, wahrer Gott. Wer will dich schon hören? Deine Worte stören den gewohnten Trott.

Du gefährdest Sicherheit! Du bist Sand im Weltgetriebe. Du mit deiner Liebe. Du warst eingemauert; Du hast überdauert Lager, Bann und Haft. Bist nicht tot zu kriegern, niemand kann besiegen deiner Liebe Kraft.

Wer dich foltert und erschlägt, hofft auf deinen Tod vergebens, Samenkorn des Lebens. Jesus, Freund der Armen, groß ist dein Erbarmen mit der kranken Welt. Herrscher gehen unter, Trümer werden munter, die dein Licht erhellt. Und wenn ich ganz unten bin, weiß ich dich an meiner Seite, Jesu, meine Freude.

Gerhard Schöne aus: „Schwarzes Feuer – Weißes Feuer“ (Claudius Verlag, München 2018)

Heiliger Wahnsinn

Das Religiöse ist freie Beweglichkeit, Weltabstand, der geistig davor bewahrt, vom bloßen Hier und Jetzt, vom Materiellen verschlungen zu werden. Für Hugo Ball, einen der Mitbegründer des Dadaismus, war diese Kunstform nicht bloßer künstlerischer Avantgardismus, sondern „ein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind“. Diese höheren Fragen sind für Ball selbstverständlich die religiösen.

Von Rüdiger Safranski

Im Jahre 1922, zu einem Zeitpunkt, als Hugo Ball, der Dadaist vom Cabaret Voltaire in Zürich – dem Geburtsort des Dadaismus – bereits in den Schoß der katholischen Kirche zurückgekehrt war, notiert Siegfried Kracauer in dem Essay „Die Wartenden“ einige Beobachtungen zum Problem des Glaubensverlustes und zu dem sich daraus ergebenden Willen zum Glauben: „Es gibt gegenwärtig eine große Anzahl von Menschen, die ... alle durch ein gemeinsames Los verbunden sind. Jeglichem bestimmten Glaubensbekenntnis entronnen, haben sie sich ihren Teil an den heute allgemein zugänglichen Bildungsschätzen erworben und durchleben im Übrigen wachen Sinnes ihre Zeit.“

Ihre Tage verbringen sie zumeist in der Einsamkeit der großen Städte, diese Gelehrten, Kaufleute, Ärzte, Rechtsanwälte, Studenten und Intellektuellen aller Art; und da sie in Büros sitzen, Klienten empfangen, Verhandlungen führen, die Hörsäle besuchen, vergessen sie wohl häufig über dem Lärm des Getriebes ihr eigentliches inneres Sein und wöhnen sich frei von der Last, die sie heimlich beschwert. Wenn sie sich aber dann von der Oberfläche in den Mittelpunkt ihres Wesens zurückziehen, befällt sie eine tiefe Traurigkeit, die dem Wissen um ihr Eingebanntsein in eine bestimmte geistige Situation entwächst und am Ende sämtliche Wesenschichten überwuchert. Es ist das metaphysische Leiden an dem Mangel eines hohen Sinnes in der Welt, an ihrem Dasein im leeren Raum, das diese Menschen zu Schicksalsgefährten macht.“

Einer engen Kirche entronnen

Jeglichem bestimmten Glaubensbekenntnis entronnen und doch nicht damit zufrieden zu sein – das gilt auch für Hugo Ball: Er wurde 1886 in Pirmasens geboren und katholisch erzogen. Die Welt der Kindheit war ihm die Welt der Kirche. Aber er hatte sich vom Elternhaus wie auch von der Kirche losgerissen, ohne freilich formell auszutreten. Denn aus der katholischen Kirche kann man nicht austreten wie aus einem Verein. Oberflächlich ist die Bindung gerissen, tiefer gesehen aber nicht, denn er selbst wird später darüber urteilen, dass die Wiederannäherung an die Kirche eine Art Heimkehr für ihn war und dass ihm in diesem Moment der Heimkehr die Kirche

„würdig erschien, den Namen der Königin und der Mutter zu tragen, die alles Leben in seiner Kühnheit aus ihrem Schoß hervorspielt und alles Leben zu seinem Schutze in ihren Schoß wieder aufnimmt“. Wie gesagt, so sieht er es später. Zunächst aber fühlt er sich dem „Glaubensbekenntnis entronnen“.

Pirmasens, wo er aufwächst, ist die Stadt der Leder- und Schuhherstellung. Also wird auch Hugo Ball in eine Lederhandlung in die Lehre gegeben, zu seinem Leidwesen, denn er hat künstlerische Neigungen, komponiert, schreibt Gedichte und Theaterstücke. Nach einem gesundheitlichen Zusammenbruch setzt er sich durch: Er darf nun doch das Gymnasium besuchen, das er 1906 mit dem Abitur abschließt. Er studiert in München und Heidelberg Germanistik, Geschichte und Philosophie. Die geistige Welt, an der er sich vor allem orientierte, war die Nietzsches.

Nicht nur durch Nietzsche, aber durch ihn vor allem, bekam damals das Wort „Leben“ einen neuen Klang, geheimnisvoll und verführerisch. „Leben“ wurde, auch für den jungen Hugo Ball, zu einem Zentralbegriff wie vormals nur „Natur“ oder „Gott“ – ein Kampfbegriff auch, gegen zwei Fronten gerichtet. Zum einen gegen den halbherzigen Idealismus der Pflicht, wie er auf deutschen Lehrstühlen, in der offiziellen politischen Rhetorik und von den bürgerlichen Moral-konventionen gepflegt wurde. Zum anderen richtete sich die Parole „Leben“ gegen einen seelenlosen Materialismus, die Erbschaft des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts also. „Leben“ dagegen bedeutete die Einheit von Leib und Seele, Dynamik, Kreativität.

Bergentgegen gottesnackt

Mit der Nietzsche-Renaissance vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts wiederholte sich der frühere Protest vor Sturm und Drang und Romantik gegen die bürgerliche Eindimensionalität. Damals waren „Natur“ beziehungsweise „Geist“ die Kampfbegriffe gegen Rationalismus und Materialismus gewesen. Der Begriff „Leben“ hat jetzt, Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, dieselbe Funktion. „Leben“ ist schöpferische Kraft und Reichtum von Möglichkeiten und Gestalten. Hugo Ball spricht von der „dionysischen Mächtigkeit der Seele“. Für diese Sichtweise steckt das Jenseits bereits im Diesseits, eine außerweltliche Transzendenz ist deshalb nicht nötig. „Leben“ wird zur halbreligiösen Lösung des Jugendstils, der Neuromantik und jener Bewegungen, die es bereits vor dem Weltkrieg nach Ascona zog. Auch Hugo Ball wird zu diesem Zentrum der lebensreformerischen Bohème pilgern. Dort schwört man auf Nietzsches Zarathustra und seine Mahnung: „Bleibet der Erde treu.“ Bei den Sonnenanbetern und Naturaposteln hörte sich das so an: „Händefassen. / Bergentgegen gottesnackt empor. / ... die Nacht zerbricht. / Brich auf ins Licht! O Mensch, ins Licht“ (Kurt Heynicke: Menschheitsdämmerung).

Hugo Ball gehörte also zu den von Nietzsche Begeisterten, die dem alten Gott entlaufen waren und die ganze bürgerliche

Welt, vor den „Richterstuhl des Lebens“ zitierten und mit der Frage konfrontierten: Lebt dieses Leben noch? Ihre Antwort: Das wahre Leben findet man nicht in der Religion, nicht in Moral und Politik, schon gar nicht in der Wirtschaft – sondern in der Kunst, einer Kunst allerdings die am Rauschhaften, Ekstatischen, wild Expressiven teilhat. Verachtet wurde, was sonst hoch im Kurs stand: die industrielle Entwicklung, die Technik, das allgemeine Bildungsniveau, der erhöhte Lebensstandard, die ganze bürgerliche Welt also, von Max Weber als das „stählerne Gehäuse“ der Moderne bezeichnet.

Dem Auszug aus diesem stählernen Gehäuse hatte sich Hugo Ball mit seinen dionysisch gestimmten Freunden verschrieben. Er arbeitete an einer Dissertation über Nietzsche, die er dann abbrach, um sich dem eigenen literarischen Schreiben und dem Theater zu widmen. Nichts Geringeres schwebte ihm vor, als die Bühne, im Geiste Nietzsches, zu erneuern als „Geburtsgrund alles dramatischen Lebens ... aus der Wurzel heraus zugleich in Tanz, Farbe, Mimus und Wort“. Eine schöpferische „Entladung“ im großen Stil sollte es werden.

Solcher Kunstenthusiasmus gibt einstweilen Sinn und stiftet kleine Gemeinschaften inmitten der großen Städte, wo sonst die Beziehungslosigkeit herrscht. Hugo Ball hält sich bevorzugt dort auf, in Berlin, in München, Dresden, Wien. Eine heiße Kunstwelt in der kalten Einsamkeit der großen Städte.

Dann beginnt der Krieg. Ball hatte, noch mitten in der allgemeinen Friedensgewissheit, die darauf hintreibende Dynamik gespürt, und zwar nicht zuletzt in den künstlerischen Hervorbringungen. Über eine Ausstellung futuristisch-expressionistischer Bilder schreibt er 1913: „Rotglühende Männer und aufrüllende Sklaven, Wahnsinn und Umsturz: atemberaubende heulende Dinge, die kommen werden, die kommen werden.“

Kunst-Chaos, Welt-Chaos

Mit Kriegsbeginn ergeht es ihm zunächst so wie den meisten: Er wird von der Euphorie der ersten Wochen mitgerissen. Im Moment gibt es kein größeres Gefühl als diesen kollektiven Rausch. An die Schwester schreibt er: „Kunst? Das ist nun alles aus und lächerlich geworden. In alle Winde zersprengt. Das hat alles nun keinen Sinn mehr.“ Er meldet sich als Kriegsfreiwilliger, wird aber aus gesundheitlichen Gründen abgewiesen. Wenn er schon nicht kämpfen darf, so will er doch wenigstens sehen, was geschieht. Er reist als Tourist in die Nähe der Westfront, wo er die Zerstörungen, die Toten und Verletzten sieht, hört dort vom Tod eines Freundes im Garnisonslazarett. Er ist desillusioniert, schreibt im November 1914 ins Tagebuch: „Was jetzt losgebrochen ist, das ist die gesamte Maschinerie und der Teufel selber. Die Ideale sind nur aufgesteckte Etiketten. Bis in die letzte Grundfeste ist alles ins Wanken geraten.“

War ihm die Kunst beim euphorisch erlebten Kriegsbeginn zunächst als lächerlich belanglos erschienen, so kommt er jetzt, angesichts der grausamen Wirklich- ➔

→ keit, wieder auf sie zurück. In Berlin kehrt er in den Kreisen der expressionistischen Avantgarde. Seine Idee: die Grenzen der Kunst von innen, mit künstlerischen Mitteln also, aufsprengen und auf diese Weise die Blamage des herkömmlichen Schönen, Guten, Wahren angesichts der Kriegsbarbarei zu zeigen und zu verspotten. Gemeinsam mit Richard Huelsenbeck veranstaltet Ball im Februar 1915, wenige Monate vor der Übersiedlung ins Züricher Exil, einen Expressionistenabend, wo es zu Rezitationen und Kunstaktionen kommt, die noch nicht Dadaismus heißen, aber eigentlich schon Dadaismus sind. „Lasst uns chaotisch sein!“, lautet die Losung.

In Berlin tut er sich mit Emmy Hennings, einer „heiligen Johanna der Bohème“, zusammen, die große Liebe seines Lebens. Mit ihr geht er im Mai 1915 ins Exil nach Zürich. Wegen der Militärüberwachung ist er unter falschem Namen gemeldet, wird für vierzehn Tage in einem Züricher Gefängnis eingesperrt, tritt danach mit Emmy in verschiedenen kleinen Varietés auf: „Wir haben Schlangenmenschen, Feuerfresser, Drahtseilkünstler, alles was man sich wünschen kann. Man sieht tief ins Leben hinein...“.

Auf die Dauer ist ihm das doch zu sehr Zirkus und deshalb begründet er ab Februar 1916 in der Züricher Spiegelgasse 1 das „Cabaret Voltaire“. Es ergeht ein Aufruf an die jungen Künstler, sich mit Eigenem auf die kleine Bühne zu wagen, mit Musik, Bildern, Gedichten und sonstigen Aktionen. Wenn schon in der kriegerischen Wirklichkeit der Wahnsinn herrscht, so muss in der Kunst alles möglich sein. Auf den blutigen Wahnsinn antwortet sie mit ihren Verrücktheiten. In diesen Wochen formiert sich um die Kerngruppe herum – Huelsenbeck, Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco und als „Spiritus Rector“ (lenkender Geist, treibende Kraft; *d. Red.*) Hugo Ball – das, was sich fortan „Dadaismus“ nennt.

Dada – das Stottern der Kunst

„Dada“ ist, so heißt es in Balls erstem Manifest, eine neue Kunstrichtung, was man ganz einfach daran erkenne, „dass bisher niemand etwas davon wusste und morgen ganz Zürich davon reden wird“.

Zielscheibe des Spotts ist von Anfang an und sehr vorausschauend die unweigerliche Kunstvermarktung, deren Exzess wir heute erleben: eine Vermarktung, die jedem Unsinn die höhere Weihe zu geben in der Lage ist. Und absichtsvoller Unsinn sollte ja das sein, was man präsentieren wollte. Dada sei furchtbar einfach, erläutert Ball; im Französischen bedeutet es so viel wie Steckenpferd, das man gerne reitet und das dem einen nichts und dem anderen alles bedeutet; im Deutschen bedeutet es: „Rutsch mir den Buckel runter“; im Rumänischen: „Ja, wahrhaftig! Sie haben recht, so ist's Jawohl, wirklich, machen wir“.

Dada bedeutet nichts, genauer: Es ist die Kontaminierung all dessen, was sich seriös und bedeutungsvoll gibt, mit dem Nichts. Durch bloße Berührung mit dem Wort Dada zeigt sich das Verlogene und Hohle; DadaDeutschland, DadaWeltkrieg, DadaRevolution, DadaDichter. Dada ist das „da“ des Stotterers. Im Dadaismus kommt die Kunst ins Stottern. Bei den ersten Veranstaltungen treten auf: ein russisches Ba-

lalaikaorchester, Rimbaudverse, auseinandergerissen und neu collagiert, werden deklamiert, unterbrochen vom Scheppern des soldatischen Kochgeschirrs, Gasmasken werden verteilt, Farben auf Leinwände gespritzt, Tänzer hinter Masken bewegen sich zu schriller Musik und dumpfen Trommeln, die nach Urwald klingen. Ein Herr mit Zigarre verteilt Papiergeld, selbstgemaltes. „Unser Kabarett ist eine Geste“, schreibt Ball im Tagebuch, „jedes Wort, das hier gesprochen und gesungen wird, besagt wenigstens das eine, dass es dieser erniedrigenden Zeit nicht gelungen ist, uns Respekt abzunütigen... Unsere freiwillige Torheit, unsere Begeisterung für die Illusion wird sie zuschanden machen.“

An einem Abend rezitiert Ball Verse ohne Worte, nur aus sinnlosen aber voll klingenden Lauten. Er wird dabei auf die Bühne getragen, weil er in Papprollen steckt, wie eine kubistische Figur, mit weißblau gestreiftem Schamanenhut, ein „magischer Bischof“.

In Balls dadaistischer Phase, hier in närrischen Klamauk, beginnt bereits das Religiöse, was damals die wenigsten bemerkten – und die heutigen Kunstbessenen in der Regel immer noch nicht bemerken. Im Tagebuch kommentiert Ball die dadaistischen Exerzitien so: „Es gibt eine gnostische Sekte, deren Adepten vom Bilde der Kindheit Jesu derart benommen waren, dass sie sich quäkend in eine Wiege legten und von den Frauen sich säugen und wickeln ließen. Die Dadaisten sind ähnliche Wickelkinder einer neuen Zeit.“

Sakrales – provokanter als Kunst

Für die einen, Huelsenbeck, Tzara und andere, war der Dadaismus ein zunächst politisch anspruchsvoller, dann aber artistisch verselbstständigter künstlerischer Avantgardismus, der letzte Schrei, der in der Kunstszene und vor allem auf dem Kunstmarkt gehört werden soll. Deshalb tragen dann auch einige der Protagonisten später ihre Urheberrechtskämpfe vor bürgerlichen Gerichten aus, was unwiderleglich beweist, dass der Dadaismus schon damals zu jenem Kunstbewirtschaftungskomplex gehörte, den Dada eigentlich verspotten wollte.

Für andere, besonders für Hugo Ball, ist Dada aber doch noch etwas anderes, nämlich, wie Ball im Tagebuch schreibt, „ein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind“.

Die höheren Fragen sind für Ball selbstverständlich die religiösen. Das „helle Gelächter“ eines Narrenspiels ertönt vor dem Hintergrund des Heiligen und des Sakralen, das für Ball an Bedeutung gewinnt noch während er den künstlerischen Klamauk inszeniert. „Es gibt wohl noch andere Wege, das Wunder zu erreichen, auch andere Wege des Widerspruchs“, notiert er. Und so ist es nicht erstaunlich, dass Ball im *Cabaret Voltaire* auch eine Art Krippenspiel inszeniert, bei dem Evangelientexte rezitiert werden, begleitet von dissonanter Musik und szenischen Darstellungen. „Die Ironien hatten die Luft gereinigt. Niemand wagte zu lachen“, notiert Ball im Tagebuch. Vielleicht lachte man nicht im Augenblick, aber hinterher wohl doch, denn es kam zur Entfremdung zwischen den Freunden.

Ball weiß, was sich heute noch deutlicher bemerken lässt: Für die säkulare Öff-

entlichkeit ist nicht der Kunstklamauk die eigentliche Provokation, sondern das Sakrale. Hugo Ball fühlt sich in seiner Umgebung nicht mehr wohl. Er zieht sich mit Emmy Hennings im August 1916 nach Ascona zurück. Ein halbes Jahr später, im Frühjahr 1917, kommt es allerdings noch einmal zu einer Annäherung in der inzwischen gegründeten *Galerie Dada* in der Bahnhofstraße. In ein phantastisches Kostüm gehüllt trägt Ball seinen Prosatext „Grand Hotel Metaphysik“ vor, worin in mythologischen Karikaturen die Geburt des Dadaismus aus dem Leibe von Mulche-Mulche geschildert wird. Sie ist die Bulbo, der fruchtbare Schoß des heiligen Wahnsinns. Aus diesem Schoß kommt das „schwankende Häuflein dadaistischer Wanderpropheten“ gekrochen, um dann schließlich im „Spülicht, Geröll, Schutt, Schlamm und Gerümpel“ verloren zu gehen. Für Hugo Ball ist der Dadaismus damit zu Ende. Der Rest ist Kunstgewerbe.

Wo ist der Gott der Freiheit?

Wie soll es weitergehen? Hugo Ball sucht sein Heil „in der Absonderung; im Verlassen, im Sichentziehen der Zeit“. Kurz vor dem Abschied von Dada hatte er im Tagebuch auf die Frage, welche andere Wege des Widerstandes es gäbe, geantwortet: „die Askese zum Beispiel, die Kirche“.

In dem Augenblick, als er hinüberblickt zu solchen Möglichkeiten von Transzendenz, ist das vorherrschende Gefühl doch noch das der Unmöglichkeit. Das geht alles nicht mehr. Denn es ist unwiderruflich verschwunden, sagt er in seinem Vortrag über Kandinsky, gehalten im April 1917 in der Dada-Galerie: „Eine tausendjährige Kultur bricht zusammen... Kirchen sind Luftschlösser geworden.“

Doch für Ball begleitet kein Gelächter diesen vermeintlichen Untergang, er sei „traurig“, notiert er in seinem Tagebuch. Man merkt, Ball hatte mit dem Glauben, mit der Religion, noch längst nicht abgeschlossen.

Mögen die traditionellen Kirchen inzwischen zu „Luftschlössern“ geworden sein. Es muss noch einen anderen Weg ins Religiöse geben; vielleicht ist das gegenwärtig Religiöse noch gestaltlos – jedenfalls, so seine Überzeugung um 1918 herum, findet man das Religiöse wohl weniger in der Ver-

gangenheit als in der Zukunft. Diese Überlegungen stellt er gerade zu dem Zeitpunkt an, da er sich mit Ernst Bloch befreundet, der auch im Berner Exil lebt.

Ball schreibt, inspiriert von Bloch und diesen inspirierend, 1918 den großen Essay „Kritik der deutschen Intelligenz“, wo er den deutschen Untertanengeist auf das Luthertum und den Protestantismus zurückführt und für eine Art religiösen Anarchismus eintritt. Wir brauchen keinen Gott, schreibt Hugo Ball, der uns noch stärker an die irdischen Herrschaftsverhältnisse fesselt, sondern einen, der uns davon befreit, einen Gott der Freiheit eben. „Gott kann weder inkarniert noch dargestellt werden... Gott und die Freiheit sind eins... Sichtbare Kirche ein Sakrileg... Theokratie, von Gott eingesetzte Gewalt, das Sakrileg aller Sakrilege. Gott ist die Freiheit...“

Es geht Hugo Ball, auch und gerade beim Religiösen, um freie Beweglichkeit, im Kern um einen Weltabstand, der ihn geistig davor bewahrt, vom Realitätsprinzip, von der bloßen Immanenz verschlungen zu werden. Er möchte einen Fuß in der Tür behalten, damit diese offen bleibt. Wenn man auch nicht genau weiß, was das ist, die Transzendenz, so will man doch wenigstens die Fähigkeit zu transzendieren nicht verlieren. Das ungefähr ist die Haltung, die Hugo Ball einnimmt, ehe er sich wieder der katholischen Kirche zuwendet. Als das um 1920 herum geschieht, wird bei ihm die Einsicht leitend, dass eine bloß innerliche, inwendige Glaubenwelt zu wenig Wirklichkeit hat, dass sie keine Gestalt, keine Sinnfälligkeit besitzt.

Hugo Ball ist einfach zu sehr Künstler, um sich auch in Glaubensdingen mit solchen bloß innerlichen, allenfalls moralischen Unsichtbarkeiten abzugeben. Deshalb ist für ihn der Protestantismus auch wenig verlockend, für ihn ist er die halbe Strecke zum Nihilismus. Diese „Ausschaltung“ zunächst des sakramentalen Christentums, dieses Wütens gegen die Phantasie und die Weihe... dieser Versuch, die Welt der Vermittlung auszuschalten“ habe zu einer abstrakten Gottesvorstellung geführt, die so unlebendig ist, dass man auf sie auch leicht verzichten kann. ←

(Ein zweiter Teil folgt in der nächsten Ausgabe).

RÜDIGER SAFRANSKI

Der Literaturwissenschaftler und Schriftsteller wurde 1945 in Rottweil geboren. Er wuchs unter dem Einfluss seiner pietistischen Großmutter auf und wollte nach dem Abitur zunächst ein Theologiestudium aufnehmen, entschied sich aber schließlich, Philosophie, Geschichte, Kunstgeschichte und Germanistik an den Universitäten in Frankfurt/Main und Berlin zu studieren. Von 2002 bis 2012 moderierte er zusammen mit Peter Sloterdijk das Philosophische Quartett im ZDF. Seit Sommer 2012 ist Safranski Honorarprofessor am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin. Er ist Mitglied der Schriftstellervereinigung PEN-Zentrum. Im Jahr 2018 erhielt er den Deutschen Nationalpreis. Safranski ist verheiratet und lebt in Badenweiler im Südschwarzwald.

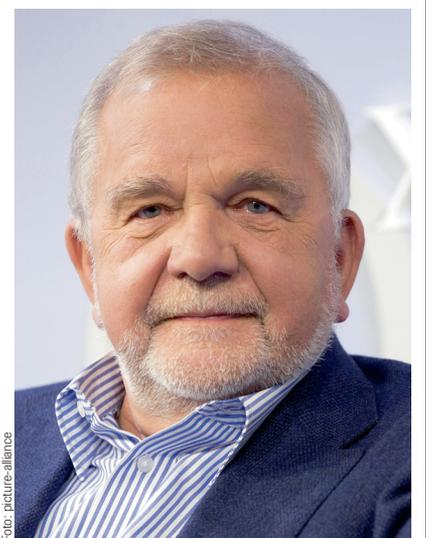


Foto: picture-alliance