

Manfred Siebald

“A WORK OF CREATION  
IS A WORK OF LOVE”

Schöpferische Liebe im Werk von Dorothy L. Sayers

In ihren Romanen, Dramen, Essays und Gedichten gestaltete Dorothy L. Sayers ideale menschliche Liebe als eine kontrapunktische Beziehung, in musikalischer Begrifflichkeit als eine Harmonie, die in der Unterschiedlichkeit musikalischer Stimmen begründet ist. Die Unterschiede zwischen Menschen beruhen darauf, dass Gott als der Schöpfer jeweils einzigartige Wesen geschaffen hat, die selber schöpferisch begabt sind. Menschliche Schöpfungen werden für sie zum Bild für die christliche Lehre von der göttlichen Dreieinigkeit. Der schöpferische Gedanke steht dabei für den Vater, die schöpferische Aktivität steht für den Sohn und die in dem geschaffenen Werk wirksame Kraft für den Geist. Damit leistet Dorothy Sayers gleichzeitig einen Beitrag zum Verständnis der göttlichen Trinität und der menschlichen Kreativität, und sie zeigt, wie ihrer Auffassung nach die Liebe zwischen Menschen dann am besten gelingt, wenn sie sich ihrer Geschöpflichkeit und der Liebe des Schöpfers zu ihnen bewusst sind.

*In her novels, dramas, essays and poems, Dorothy L. Sayers claimed that human love ideally is a contrapuntal relationship – a musical metaphor pointing to a harmony that depends on the difference between the individual melody lines. The differences between human beings originate in God’s creating unique individuals who are gifted to be creative themselves. In a next step, human creations then become allegories of the Christian doctrine of the Trinity. The creative thought represents the Father, the creative activity corresponds to the Son, and the power inherent in the work to the Spirit. Thus Dorothy Sayers furnishes a mutual illustration of the divine Trinity and of human creativity, and she shows what she considers to be the prerequisite of an ideal human love: that men and women know about their being divine creatures who are loved by their creator.*

*Einleitung: Die Harmonie und der Kontrapunkt*

In einer eindrucklichen Szene von Dorothy L. Sayers' Roman *Gaudy Night* 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 zu einer "last companionable cadence" verbunden haben, spricht Peter einen Satz aus, der als eine der persönlichen Überzeugungen von Frau Sayers zum Thema "Liebe" gelten kann: "This kind of thing [...] is the body and bones of music. Anybody can have the harmony, if they will leave us the counterpoint" (369). 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 – what exactly did you mean when you said that anybody could have the harmony if they would leave us the counterpoint?" Seine Antwort ist ein wundervolles Beispiel für Hintersinnigkeit: "Why," said he, shaking his head, "that I like my music polyphonic. If you think I meant anything else, you know what I meant." Er erläutert seine Haltung mit einem Hinweis auf Johann Sebastian Bach: "I admit that Bach isn't a matter of an autocratic virtuoso and a meek accompanist. But do you want to be either? Here's a gentleman coming to sing a group of ballads. Pray silence for the soloist. But let him be soon over, that we may hear the great striding fugue again" (438).

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: "Whichever part you like – they're

exactly the same [...]” (368). 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: “Wrong key for you. God meant you for a contralto” (369).

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 geschaffener Individualitäten – müssen zusammenwirken, um Lord Peters (und Dorothy L. Sayers’) Ideal der Polyphonie hervorzubringen.

### 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 ihre anderen unvergesslichen Charaktere 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 "that dusty and disagreeable thing, Christian Dogma"<sup>1</sup> konzipiert hatte. Als Michael Gott lobt, weil er "[...] man in His own image, a maker and craftsman like Himself, a little mirror of His triune majesty" (103) geschaffen hat, berührt er eine Saite, die durch das gesamte *The Mind of the Maker* hindurch klingt.<sup>2</sup> Die These des Buches besteht darin, dass Parallelen zwischen den Personen der christlichen Trinität und den drei Elementen göttlicher Schöpfung – und damit auch jedwedem Schöpfungsaktes – bestehen: zwischen 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" (*Letters* 2: 45). 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:

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.

<sup>1</sup> So Dorothy L. Sayers in einem Brief an Father Herbert Kelly, 4. Oktober 1937 (*Letters* 2: 43).

<sup>2</sup> 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 (vgl. Thurmer, "Trinity" 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 (vgl. Siebald, "Drama und christliche Tradition").

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. (103)

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 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 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.

### *Die Liebe des Schöpfers zum eigenen Werk*

Für viele Menschen ist die Liebe eines Schriftstellers zu seinem Werk vielleicht weniger interessant als die erotische Liebe oder die kari-

tative 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: "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" (*Letters* 3: 257). Sie bestand darauf, "that 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" (*Mind of the Maker* 129). Diese sich selbst aufopfernde Liebe ist schwer zu fassen, weil sie oft mit anderen Dingen verwechselt wird.<sup>3</sup> Zum einen erinnert uns Sayers daran, dass die Liebe des Schöpfers zu seinem Werk nicht selbstsüchtig ist: "[...] 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" (*Mind of the Maker* 130). Genau wie Gott bei der Erschaffung von Mann und Frau sich entschied, nicht Schachfiguren ins Leben zu rufen, sondern Wesen mit freiem Willen,<sup>4</sup> 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 Mächtgern-Autoren auszuholen, die dem wirklichen Schriftsteller mit Vorschlägen, direkten Forderungen oder finanziellen Versuchungen auf die Nerven gehen, um

<sup>3</sup> 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' (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" (vgl. Brown 40–41).

<sup>4</sup> Vgl. Sayers, *Mind of the Maker*, Kap. 5: "Free Will and Miracle".

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:

*(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.) (Mind of the Maker 131)*

Dorothy Sayers besteht darauf, dass die Liebe von Schriftstellern tatsächlich eine "eifersüchtige Liebe" ist, aber auch darauf, dass sich diese Eifersucht *zugunsten* ihrer Geschöpfe engagiert, und nicht *gegen* sie (*Mind of the Maker* 132). Wenn wir diesen Sachverhalt in der Terminologie von Erich Fromm beschreiben wollen, können wir sagen, dass Schriftsteller weniger "haben" sollen und statt dessen mehr "sein", und dass eine solche Haltung dann ihren Geschöpfen die Freiheit zugestehen wird, die sie für ihre eigene Integrität brauchen.

Aber eine andere Missbildung der Liebe ist ebenso verderblich: "And if the creative love is not possessive, neither is it sentimental" (*Mind of the Maker* 132). Sentimentalität ist deshalb gefährlich, weil eine Figur in einem Kunstwerk unglaubwürdig 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: "An inner voice reminds us that the Christian God is Love, and that love and resignation can find no common ground to stand on" (*Mind of the Maker* 136).

Weder die scheinbare Harmonie, die entsteht, wenn die Herrschaft 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:

"[...] the perfect work of love demands the co-operation of the creature, responding according to the law of its nature" (*Mind of the Maker* 137). Das ist genau das Prinzip des Kontrapunkts, den Lord Peter für erstrebenswerter hält als eine wohlfeile Harmonie.

### *Gottes Liebe zu seiner Schöpfung*

Sayers' eigene Aussagen über *The Mind of the Maker*, dieses "curious book", wie sie es wiederholt nannte,<sup>5</sup> 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 "mind of the artist engaged in an act of creation" geschieht.<sup>6</sup> Aber auf der anderen Seite illustrierte sie mit diesem Buch "the Christian doctrine of God by analogy with the mind of the artist",<sup>7</sup> und so wurde es zu "a sort of exercise in Applied Theology".<sup>8</sup> Dadurch, dass sie das Konzept der christlichen Dreieinigkeit benutzte, um die menschliche Kreativität zu erklären, lieferte sie – wie John Thurmer es ausdrückte – "the most developed and usable human analogy for God the Holy Trinity in the English language". Sie wurde nach Thurmers Worten "A Theologian despite of Herself" ("De Trinitate" 152–53).

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. *The Documents in the Case* (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 Doro-

<sup>5</sup> "Letter to Maurice B. Reckitt, 8 May 1941", *Letters* 2: 254–56; 256; "Letter to Lady Florence Cecil, 12 March 1941", *Letters* 2: 241.

<sup>6</sup> "Letter to Her Son, 7 May 1941", *Letters* 2: 252.

<sup>7</sup> "Letter to L. T. Duff, 10 May 1943", *Letters* 2: 406.

<sup>8</sup> "Letter to Maurice B. Reckitt, 8 May 1941", *Letters* 2: 256.



thy 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: “Everything points with overwhelming force to a definite event, or series of events, of creation at some time or times, not infinitely remote. The universe cannot have originated by chance out of its present ingredients” (*The Documents in the Case* 192). Als ob sie ganz sicher gehen wolle, dass niemand diese Pointe verpasst, lässt Sayers dann den Schriftsteller John Munting in den entscheidenden Momenten vor der Aufklärung des Falls sich an Haydns Oratorium *Die Schöpfung* erinnern:

Pom, pomty; pom, pomty; pom, pompty; 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 spi-rit-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. (*The Documents in the Case* 195)

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 “pomty-pom”-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: "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" ("Why work?" 47). 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): "I believe in man, maker of himself and inventor of science. And in myself, his manifestation, and captain of my own psyche, and that I should not suffer anything painful or unpleasant."<sup>9</sup>

Die Begründung dafür liegt darin, dass Gott uns geschaffen hat – "perfectly free to disbelieve in Him as much as we choose" ("The Greatest Drama Ever Staged" 5). Statt "the tyrant over man" (5) 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 "the victim and the hero" werden (5).

[...] 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. (2)

<sup>9</sup> "Creed of St. Euthanasia" 10. Das ganze Euthanasianische Glaubensbekenntnis findet sich in Übersetzung in Siebald, *Dorothy L. Sayers* 144–45. Auch *Begin Here: A War-Time Essay* macht klar, dass unter der Herrschaft der analytischen Vernunft die menschliche Kreativität verloren gehen kann: "[...] we must put the Whole Man together again and so restore his creative power" (151).

Nur Gottes schöpferische Liebe kann so handeln, und deshalb nannte Dorothy Sayers diesen Vorgang "Das größte Drama aller Zeiten". In ihrem Essay "Creed or Chaos" machte sie klar, dass Gottes in Christus Fleisch gewordene Liebe nicht Harmonie im konventionellen Sinne signalisiert: "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" (36).

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:

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. (*The Devil to Pay* 156)

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, wie ein wahrer Autor nicht die natürlichen Charakterzüge seiner Figuren verraten würde.

*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 eine lediglich soziale Konstruktion zu demaskieren, die Männern und Frauen bestimmte Rollen zuweist. 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. *Strong Poison* enthält jene eindrücklichen 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-time job" (198). 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 eine göttliche Begabung – und sie kann diese auch nicht ersetzen: “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” (“Are Women Human” 29–30). An dieser Stelle des Essays “Are Women Human?” berühren sich ihre Sicht von Schöpfung und ihre Sicht von Arbeit.

Mrs. Bendick in *Gaudy Night* ist hierfür eines der besten Beispiele. Während ihrer Universitätsstudien war sie “[v]ery brilliant, very smart, very lively and the outstanding scholar of her year” gewesen (46). Anstatt nun ihren Gaben gemäß zu leben, ist sie die Frau eines verarmten Bauern geworden, und Harriet hat von ihr den Eindruck einer “drab and ill-dressed woman who sat desolately reading an illustrated paper” (46). Harriets Reaktion ist: “Surely to goodness it would have paid far better for you to take on some kind of writing or intellectual job and get someone else to do the manual work” (47). Alle Rechtfertigungen von Mrs. Bendick – dass es ein edles Geschäft sei, der Scholle zu dienen, und dass man seinem Ehemann gegenüber loyal sein solle – überzeugen Harriet nicht: “I’m sure one should do one’s own job, however trivial, and not persuade one’s self into doing somebody else’s, however noble” (48).

Aus der Sicht von Sayers gab der göttliche 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

[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. ("The-Human-Not-Quite-Human" 47)

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 – 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 "both toil and hire" ("Pygmalion" 92). 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 horizonsweiternde Aufgabe, mit jemandem zu kommunizieren, dessen Sprache man nicht spricht: "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" ("Wimsey Papers" 809).

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 *Gaudy Night* macht: Als beide nach dem Wort suchen, das sie 'über die letzte

schwierige Kluft' tragen kann, greift Peter nicht zu sentimentalsten Gesten oder großkalibrigen Worten, sondern er findet instinktiv den gemeinsamen Boden, auf dem sie beide intellektuell und emotional stehen. Seine Frage "Placetne, magistra?" und ihre Antwort "Placet" verraten sowohl ein Gespür für die akademische Umgebung als auch eine feine ironische Distanz zu der Bedeutung der Situation (*Gaudy Night* 440). 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 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 ist. 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.<sup>10</sup> Hier wird noch deutlicher, dass die "schöpferische Liebe" mehr als *Eros* ist – sie ist *Agape*.

### 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 igno-

<sup>10</sup> Siehe dazu Siebald, "Dorothy L. Sayers and Germany".

riert 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 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" (*Letters* 3: 257).

### *Literaturverzeichnis*

- Brown, Janice. *The Seven Deadly Sins in the Work of Dorothy L. Sayers*. Kent, OH: Kent State UP, 1998.
- Fromm, Erich. *Haben oder Sein: Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1979.
- Sayers, Dorothy L. "Are Women Human?" *Are Women Human?* Ed. Mary McDermott Shideler. Grand Rapids, MI: Eerdmans, 1971. 17–36.
- . *Begin Here: A War-Time Essay*. London: Gollancz, 1940.



- “Creed of St. Euthanasia”. *The Whimsical Christian: 18 Essays by Dorothy L. Sayers*. Ed. William Griffin. New York: Macmillan, 1987. 10.
- “Creed or Chaos?” *Creed or Chaos? and Other Essays in Popular Theology*. London: Methuen, 1947. 25–46.
- *The Devil to Pay: Four Sacred Plays*. London: Gollancz, 1948. 117–212.
- *The Documents in the Case*. 1930. London: New English Library, 1975.
- *Gaudy Night*. 1935. London: Hodder and Stoughton, 1987.
- “The Greatest Drama Ever Staged”. *Creed or Chaos? and Other Essays in Popular Theology*. London: Methuen, 1947. 1–6.
- “The Human-Not-Quite Human”. *Are Women Human?* Ed. Mary McDermott Shideler. Grand Rapids, MI: Eerdmans, 1971. 37–47.
- *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.
- *The Letters of Dorothy L. Sayers*. Ed. Barbara Reynolds. Cambridge: Carole Green, 1996–2002.
- *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.
- *The Mind of the Maker*. 1941. San Francisco: Harper and Row, 1979.
- “Pygmalion”. *Poetry of Dorothy L. Sayers*. Ed. Ralph E. Hone Hurstpierpoint: Dorothy L. Sayers Society, 1996. 92–94.
- “Why Work?” *Creed or Chaos? and Other Essays in Popular Theology*. London: Methuen, 1947. 47–64.
- “Wimsey Papers – IV”. *The Spectator*, 8 December 1939: 809
- *The Zeal of Thy House: Four Sacred Plays*. London: Gollancz, 1948. 7–103.
- Siebold, Manfred. *Dorothy L. Sayers: Leben, Werk, Gedanken*. 2. Aufl. Schwarzenfeld: Neufeld, 2007.
- “Dorothy L. Sayers and Germany”. *Inklings-Jahrbuch* 12 (1994): 63–86.
- “Drama und christliche Tradition”. *Religion in Geschichte und Gegenwart*. 4. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck, 2000.
- Thurmer, John. “Trinity and Detection”. *Studies in Sayers: Essays Presented to Barbara Reynolds on Her 80th Birthday*. Ed. Christopher Dean. Hurstpierpoint: Sayers Society, 1994. 76–80.
- “Dorothy L. Sayers, De Trinitate”. *Inklings-Jahrbuch* 12 (1994): 147–62.