

bringt fast jede menschliche Entscheidung mit sich —, dann werden auch die grundsätzlichen Verteidiger der Todesstrafe keinen Anlaß haben, die Abschaffung dieser Strafe zu beklagen. Denn das Gemeinwohl ist die höchste Norm für die Gestaltung auch der Strafgesetzgebung, und das Gemeinwohl gedeiht um so besser, mit je weniger und je geringeren Strafen der Staat auskommt.

Endstation?

Theater der Gegenwart

Von WERNER BARZEL S. J.

Es wird viel darüber geklagt, daß auf den Bühnen heute so wenig Erhebendes und Tröstliches gesagt und getan wird. Aber das Theater wäre ein sehr ungenauer Spiegel unserer Zeit, wenn er uns etwas gänzlich anderes als trübe Erkenntnisse, fragwürdige Hoffnungen und erkaltete Gefühle vorsetzte. Die Häufung des Unangenehmen und Verzweifelten ist außerdem nicht erst das Werk unserer Tage. Die Selbstaufgabe des Geistes, die in der Gegenwart ihren völligen Bankrott zu erleben scheint, hat ihre Geschichte, und da auf den Bühnen gewöhnlich Stücke aus allen Generationen aufgeführt werden, kann man auf dem Theater die einzelnen Schritte zählen, welche die Entwicklung genommen hat, bis sie dort anlangte, wo wir jetzt stehen. Man kann deutlich die Phasen unterscheiden, in denen der Prozeß der geistigen Auflösung vor sich ging. Die Unbedingtheit der Wahrheit, die Geläufigkeit des Vertrauens auf das Dasein, die Herzlichkeit des Zusammenhaltes des Lebens, das sind die Posten, die nacheinander verloren gingen. Man kann die meisten der heute gespielten Stücke je einer dieser Phasen zuweisen. Aus dem Münchener Spielplan sollen einige Beispiele herausgegriffen werden, die für diese Stationen der Zersetzung als bezeichnend gelten können. Anderswo werden sich andere Stücke finden lassen, deren Platz in der Nähe je einer dieser Stationen unschwer zu erkennen ist.

Es ist schon Jahre, daß sich Nathan der Weise auf dem Spielplan hält. Zweifellos hat Lessing bessere Theaterstücke geschrieben als dies. Aber seine Tendenz kommt dem Zeitgeist ungemein gelegen. Nicht um zu erfahren, daß ein schwäbischer Ritter sich zu guter Letzt als der unvermutete Bruder eines Mädchens in Palästina herausstellt, geht das Publikum mit solcher Ausdauer zu Nathan dem Weisen in die Schule, sondern weil es neben anderen bedeutsamen Aussprüchen die berühmte Parabel von den Ringen hören möchte. Wenn sonst ein Dramatiker eine Lehre oder eine Moral auf eine so zudringliche Weise, wie es hier an vielen Stellen geschieht, ins Parkett sprechen läßt, dann rümpfen die Kritiker die Nase und das Publikum verbittet sich den „erhobenen Zeigefinger“. Aber Lessing darf sich das erlauben. Nicht weil er Lessing ist, sondern weil er die Tugend der To-

leranz so leicht und so einsichtig macht. Die Lösung klingt verführerisch: Wenn es keine letzte unwiderlegliche religiöse Wahrheit gibt, wenn alle religiösen Systeme gleich wahr und gleich falsch sind, dann ist allerdings wirklich kein Grund mehr, sich über die Verschiedenheit der Bekenntnisse aufzuregen. Was für bornierte Zeiten das gewesen sein müssen, wo man sich wegen religiöser Überzeugungen den Schädel¹ eingeschlagen hat! Man braucht nur ins Theater zu gehen, um das ganz klar einzusehen. Jeder Spieß-
 ßer kann in dem befreiten Gefühl aufatmen, daß er, von Nathans Weisheit aufgeklärt, es so weit gebracht hat, über die Vorurteile des „Fanatismus“ herrlich erhaben zu sein.

Lessing mag nicht gedacht haben, daß er für Spieß-
 ßer schrieb. Aber es ist das Schicksal der akademischen Irrtümer, daß sie im Lauf der Zeit zu sehr volkstümlichen Unwahrheiten werden. Was zuerst wie eine geistreiche Spitzfindigkeit aussah, hat sich heute als eine massive Verdrehung erwiesen. Als ob es ein Kunststück wäre, Toleranz zu üben, wenn ohnehin keine Überzeugung richtig und keine falsch ist!

Die ethische Toleranz, die als eine Forderung der Fairneß heute auch von dem heftigsten Glaubensprediger nicht mehr geleugnet wird, zerstört sich im Grunde selbst, wenn sie es sich bequem macht und die kritische Toleranz zur Voraussetzung erklärt. Wenn alle Überzeugungen gleich viel und gleich wenig zu bedeuten haben, dann hat keine mehr etwas zu bedeuten, und es ist nicht länger einzusehen, warum man die Überzeugung eines Menschen achten soll. Wer an einer Überzeugung festhält, weil er sie für wahr zu erkennen meint, ist dann minderwertig: er gehört als geistesgestört ins Irrenhaus oder als aufsässig ins Gefängnis. Eine Toleranz, die, um tolerant zu sein, die Wahrheit abschafft, endet in Intoleranz.

Es ist sehr zu beklagen, daß einer der größten und edelsten deutschen Geister sich seiner persönlichen religiösen Zweifel auf die unselige Art entledigte, daß er die allgemeine Auswechselbarkeit der Wahrheit zu einem so eindrucksvollen, von einem anscheinend so reifen Ethos verbrämten Prinzip erhob. Nur zu willig wurde das Prinzip angenommen. Ist es doch seither möglich, dem Glauben an die göttliche Offenbarung nicht nur im Trotz des Apostaten zu widerstehen, sondern ihr im Namen der Menschlichkeit, der Würde und der Reife zu entsagen. Gott hat dem Menschen den einen und einzigen Weg zu sich eröffnet, aber der Mensch² verzichtet darauf, ihn zu betreten: nicht mit der Ungebärdigkeit eines ungezogenen Kindes, sondern mit der Höflichkeit eines Gentlemans, der einen angebotenen Vorteil sanft lächelnd zurückweist.

Zwar erkennt der nüchterne Zuschauer das sanfte Lächeln Nathans als Kitsch, „Edelkitsch“ reinsten Sorte. (O Ironie, wie sich ein kluger Kopf für die eigene Verblendung selbst bestraft!) Aber wie so vieler Kitsch, der gerade im Schwang ist, wird er hingenommen. Es tut ja so wohl, der lästigen Pflicht, sich mit der Wahrheit herumzuschlagen, auf eine so angenehme Art entbunden zu werden.

Wahrscheinlich ist die Resignation vor der Wahrheit der folgenschwerste und entscheidende Schritt in die Kapitulation des Geistes.

Als der Regisseur Jürgen Fehling eine Neuaufführung von Ibsens Nora ankündigte, schüttelte man die Köpfe. Den seltenen Inszenierungen des berühmten Mannes war man gewohnt mit besonderen Erwartungen entgegenzusehen, und nun dies alte Stück! Fehling bewies jedoch, daß er mit der Wahl mehr im Sinn hatte als einer Schauspielerin eine Rolle zuzuschieben. Nora ist nicht ein Vögelchen, das, in einem „Puppenheim“ eingesperrt, daran leidet, daß es nicht ernst genug genommen wird. Der psychologische Prozeß wird zwar des langen und breiten mit aller Ausführlichkeit verhandelt, aber am Schluß ist man weit über die Erörterung eines psychologischen Falles hinaus. Freilich macht Ibsen da, wo sein Drama auf einmal neue Dimensionen annimmt, ein sehr rasches Ende, aber was er zu sagen wußte, das hat er vorher noch gesagt, — und wenn es auch nur das eine war, daß er hier nichts mehr zu sagen wisse.

Das Stück schließt damit, daß Nora, von ihrem Mann aufs tiefste enttäuscht, ihn und ihre Kinder im Stich läßt und fortgeht, um sich irgendwo der so lange versäumten Wirklichkeit zu stellen. Es nützt nichts, sich gegen einen solchen Schluß zugunsten der Heiligkeit der Ehe zu empören. Die Handlungsweise Noras ist durchaus folgerichtig. Um sie von ihrem Entschluß abzubringen, macht ihr Gatte sie auf die bestehende Bindung aufmerksam: „Hast du in solchen Sachen nicht einen untrüglichen Führer? Hast du nicht die Religion?“ Ihre Antwort: „Ach, lieber Torwald, was Religion ist, das weiß ich ja gar nicht einmal genau.“ Wie sollte sie es auch wissen! Nathans Weisheit ist in der Gesellschaft, der sie zugehört, unter der Hand so heimisch geworden, daß „was Pastor Hansen sagte“, von niemandem mehr ernst genommen wird. Klare Begriffe von der Religion hat sich Nora nicht bilden können. Dennoch hat sie, wie jeder Mensch, Sinn für das Religiöse. Sie nennt es das „Wunderbare“. Als unterrichtete Christin hätte Nora Bescheid gewußt, welche Wunder man zu erwarten hat und welche nicht oder kaum. Vor allem hätte sie unterscheiden können, von wem man Wunderbares erwarten kann und von wem nicht. In der Verschwommenheit ihrer religiösen Vorstellungen erwartet sie das „Wunderbare“ von einem Menschen, ihrem Mann, und der kann solchen Erwartungen natürlich nicht entsprechen. Als sich herausstellt, daß er der Gott, der er für sie sein sollte (und als der er sich ihr gegenüber lange genug aufgespielt hat), nicht ist, brechen ihr alle Stützen, die eine Hoffnung hochhalten könnten, zusammen. Sie muß fort, eine neue Hoffnung zu suchen, und sie weiß noch nicht, wo sie sie finden wird. Bei dem gescheiterten Gott ihrer Illusionen darf sie jedenfalls nicht bleiben. Wer dürfte sie dort zurückhalten?

So wird, was wie eine behagliche Kritik an der Gesellschaft anfang (bebaglich, weil die kritisierte Gesellschaft einer so sicher vergangenen Epoche angehört), plötzlich zum beunruhigenden Aufdecken einer religiösen Krank-

heit, wie sie einer Gesellschaft anhaftet, die keineswegs vergangen ist. Ibsen, der „Apotheker“, hat für diese Krankheit keine Medizin zu verabreichen, aber er hat die Diagnose richtig gestellt. Nur hat er sie freilich weder sehr laut noch sehr deutlich gesagt (wie man es gemeinhin mit Diagnosen nicht zu tun pflegt.) Er überläßt es den Patienten, sie herauszuhören, richtig oder falsch oder gar nicht.

Das „Puppenheim“ ist eines der Gefängnisse der Seele, in die man gerät, wenn man sich zu gutgläubig auf die Weisheit Nathans verlassen hat.

Die nächste Station in die Ratlosigkeit muß den Geist, da er vor der Wahrheit und der Hoffnung bereits kapituliert hat, an eine Endstation bringen. Dort ist von der Sehnsucht nur mehr die Begierde übrig geblieben. Tennessee Williams hat das Stück geschrieben, das so heißt: „Endstation Sehnsucht“ (oder „Begierde“, da das englische „desire“ beide Bedeutungen hat). Indessen soll hier, da von Tennessee Williams in dieser Zeitschrift schon einmal die Rede war¹, das Stück eines anderen Amerikaners zum Beispiel für das Ende, an dem wir angelangt sind, genommen werden: „Der Tod des Handlungsreisenden“ (Death of a Salesman) von Arthur Miller.

Willy Loman, von Beruf Vertreter einer Geschäftsfirma, ist alt geworden. Seine Umsätze nehmen ab; er wird von dem jungen Chef der Firma ohne Rücksicht auf frühere Verdienste entlassen. Auch in seiner Familie kann er sich nicht mehr behaupten, er, der sein ganzes Leben lang kein anderes Ziel kannte, als „beliebt“ zu sein. Seine beiden Söhne wissen mit dem alten Mann, in dessen Reden sich Gegenwärtiges und Vergangenes auf wunderliche Weise mischen, nichts anzufangen. Um sich den Zugang zum Herzen seiner Kinder zu erzwingen, verfällt er auf den Gedanken, seiner Familie die Lebensversicherungsprämie zu erwirken, indem er mit dem Auto freiwillig in den Tod fährt. Noch sein Begräbnis enthüllt, wie sehr er sich in sich selbst getäuscht hatte: statt des erhofften Zustroms der vielen Freunde, deren er sich stets rühmte, findet sich nur die Handvoll der nächsten Verwandten am Grab ein.

Überhaupt bildet die fortlaufende Aufdeckung seiner Lebenslügen den inneren Verlauf der Handlung. Am nachdrücklichsten und erbarmungslosesten wird er durch seinen Lieblingssohn Biff richtiggestellt. Der Vater hatte alle die Hoffnungen, die sich ihm selber nicht erfüllten, auf den Sohn gesetzt. Aber je weniger er es wahr haben will, daß auch sein Sohn nicht viel taugt, um so handgreiflicher werden die Beweise, daß der Sohn, durch die Schuld des Vaters, mißraten ist.

Wir haben hier eine echte Tragödie, weil es dem Dichter gelungen ist, seine Geschichte nicht nur rührend vorzutragen, sondern in ihr das Schicksal einer ganzen Menschenklasse zu gestalten. Willy Loman ist einer von denen, die im Leben nicht nur keinen Erfolg haben, sondern keinen haben können.

¹ Bd. 144, Heft 10 (1949) S. 358 ff. und Bd. 145, Heft 2 (1949) S. 152.

Zunächst ist er der Repräsentant eines typischen Schicksals der amerikanischen Gegenwart. Die Welt, die für das amerikanische Lebensgefühl dem Tüchtigen und Beherzten immer offenstand, ist zugewachsen. Ein Symbol dafür ist in dem Stück die drohend über dem Kopf des kleinen Loman-Häuschens hochgeschossene Wolkenkratzerumgebung des Bühnenbildes. Der Amerikaner, der im Herzen immer noch „Pionier“ war und sich von der Arbeit seiner Hände selbstverständlich sein bescheidenes irdisches Glück versprach, muß auf einmal erkennen, daß ein wohlgemutes Herz allein als Ausrüstung nicht genügt. Er sieht sich in die Netze einer Zivilisation verstrickt, deren Vollkommenheit keinerlei Ausweichplätze in irgendeine Art von „Westen“ mehr offenläßt, und er fühlt sich im Umgang mit dem unheimlichen Wesen, das er bislang für ein Spielzeug gehalten hatte, plötzlich rettungslos unterlegen. Er ist weder stark genug, aus dem Ring des so bestürzend Lückenlosen doch noch in eine Wildnis auszubrechen (wie es in dem Stück dem Bruder Ben geglückt ist, dessen Geist Willy in verlockenden Visionen immer wieder heimsucht: er ist im „Dschungel“ reich geworden), noch ist er den Anforderungen dieser so rücksichtslos Raffinesse verlangenden und voraussetzenden Welt gewachsen. Er ist in ihr zum Scheitern verurteilt.

Das ist das Amerikanische an der Tragödie. Aber sie erweitert sich zu allgemeiner Gültigkeit. Alle Menschen auf der ganzen Welt, deren Schicksal es ist, im Herzen höher, in der Fertigkeit der Zunge oder der Berechnung aber tiefer als ihre Umgebung zu stehen, sind in diesem Porträt Willy Lomans, des kleinen Mannes aus Brooklyn, getroffen. Bei all seiner verlogenen Selbstüberschätzung und trotz aller Schuld, die daraus an seiner Familie erwächst, kann seine Frau ihn mit Recht einen heimlichen „Fürsten“ nennen. Dieser Adel muß vielen von den Tausenden der Unterlegenen der heutigen Welt zuerkannt werden, vor allem, wenn man sie mit manchen von denen vergleicht, von denen sie überrundet werden. Hätten sie in einem Zeitalter gelebt, mit dessen Tempo sie hätten Schritt halten können, sie hätten mehr Glück gehabt.

Arthur Millers Tragödie gilt für Heiden wie für Christen. Vielleicht für Christen besonders, weil es gerade das Gesetz des Evangeliums ist, das dem weltgewandten „Mitkommen“ immer wieder Hindernisse stellt. Trotzdem ist der „Tod des Handlungsreisenden“ keine christliche Tragödie. Der christliche Glaube würde zwar Willy Loman gegen seine Schwäche nicht viel helfen; er wäre im Lebenskampf genau so verloren, wie er es jetzt ist. Aber was die Niederlage am Schluß übrigläßt, das wäre anders.

Wenn Linda Loman am Grabe die Blumen niederlegt, dann weiß sie ihrem toten Gatten nichts anderes zu sagen als: „Daß du gerade jetzt gehen mußttest . . . wo wir doch gar keine Schulden mehr hatten.“ Die Lomans sind keine schlechten Menschen. Trotz aller Fehler regen sich immer von neuem Ansätze von gutem Willen. Aber was die Familie allein notdürftig zusammenhält, ist ein rein triebhafter, fast animalischer Nestsinn. Daß die Bewältigungen und die Niederlagen des Lebens noch eine andere Dimension haben

als die der Stillung vordringlicher Bedürfnisse, wird nirgends auch nur geahnt. Im Gegenteil, es soll gerade offenbar gemacht werden, welch eine Leere hinter der Armseligkeit steht, und wie sie dadurch erst ganz trostlos armselig wird. Arthur Miller ist kein Zyniker wie etwa sein Landsmann Elmer Rice („Die Rechenmaschine“). Er führt seinen armen Wicht von Helden mit einer bei allen Bloßstellungen immer spürbaren Liebe durch die lange Reihe seiner Verdemütigungen. Aber er erspart ihm die letzte Bloßstellung nicht, die das nackte Nichts sehen läßt. Mit nichts mehr, weder mit seinem Leben noch mit seinem Sterben, weder mit seinen Wünschen noch mit seinen Enttäuschungen erreicht der Mensch etwas, das nicht wieder selbst nur eine Illusion wäre und darum als ein Nichts durchschaut werden muß. Das Ringen des Lebens ist nicht nur aussichtslos, es ist sinnlos; und wenn man Mitleid mit dem Ringenden hat, so hat man es mit einem, über den man eigentlich lachen sollte. Man muß inkonsequent werden, wenn man den Herzensschrei der gequälten Kreatur noch als einen Anruf entgegennimmt. Arthur Miller scheut sich nicht, diese Inkonsequenz zu begehen, und die Münchener Inszenierung ist ihm darin gefolgt. Aber im Vertrauen worauf leistet man sich solche Inkonsequenzen?

Nun, im Vertrauen darauf, daß, was man zwar nicht glaubt und nicht hofft, eben doch wahr ist. Eine echte Erschütterung ist nur im Glauben und in der Hoffnung möglich; denn wenn sie tot sind, dann lebt auch die Liebe nicht mehr. Wenn je, dann ist es am Ende eines falschen Weges klar, daß er in die Irre geführt hat.

Kann es nach der Endstation noch einen Standort geben, der nicht schon ein erster Halteplatz auf der Rückkehr wäre? Leider ja, denn die Kapitulation bringt den Besiegten noch nicht um. Der Geist kommt in einen Zustand, der ihm sogar wie eine beseligende Befreiung erscheinen kann. Es ist nichts mehr, was ihn festlegt; er fühlt sich weder an die Wahrheit gebunden noch an die Zukunft noch an eine Verpflichtung gegen irgendwen. Es gibt Geister, die sich in dieser völligen Entbundenheit sehr wohl fühlen. Jean Paul Sartre ist zur Zeit der berühmteste der Spieler, die sich mit den unbegrenzten Möglichkeiten der Unernsthaftigkeit ergötzen.

Er ist jenseits der Endstation dem Ausgangspunkt so fern und zugleich wieder so nahe, daß es für ihn weder einer Kraftanstrengung bedarf, seine Existenz abzuleugnen, noch ein Zugeständnis bedeutet, wenn er ihm zwischendurch wieder einmal freundlich zuwinkt. So stellt er etwa seine „Geschlossene Gesellschaft“ („Huis clos“) spaßhalber als ein Trio von „Verdammten“ vor, und zwar mit allen orthodoxen Attributen: diese „Hölle“ ist jenseitig, ewig, und ein Strafort für Sünden. Aber das ist kein Rückfall in den Glauben; es ist nur zur literarischen Drapierung gemeint. In Wirklichkeit will er nur zeigen, wie schrecklich sich Menschen das Leben schwer machen können. „Die Hölle, das sind die andern.“

Die christliche Hölle ist etwas ganz anderes. Die wirkliche Hölle ist viel furchtbarer; sie besteht nicht in der lästigen Anwesenheit eines unleidlichen Menschen, sondern in der tötenden Abwesenheit des Gottes, nach dem die Seele schreit. In Sartres Hölle ist auch die Abwesenheit Gottes abwesend. Das macht sie nicht höllischer, sondern unwirklich und unnötig; das bringt sie in die Nähe eines grausamen Scherzes. Es ist bezeichnend, daß die Zuschauer an manchen Stellen lachen. Sie sollten es noch viel öfter tun. Denn daß die Drei da auf der Bühne zu ihrer gegenseitigen Qual zusammengesperrt sind, das ist nichts als die willkürliche Erfindung des Autors.

Wenn Sartre das Zusammenleben mit Menschen als so höllisch empfindet, dann zeigt das, in welche Isolierung ihn die geistige Emanzipation getrieben hat. Nun gehen bekanntlich auch Christen einander auf die Nerven. Von einem Heiligen, noch dazu von einem sehr jungen, Johannes Berchmans, stammt das Wort: „*vita communis — mea maxima poenitentia*“ („das Gemeinschaftsleben — meine größte Buße“). Und vielleicht ist es in der Hölle tatsächlich so, daß die Verdammten sich gegenseitig zu Peinigern werden.

Aber Sartre ist weit davon entfernt, die Unverträglichkeit zwischen Menschen als einen Mißstand zu beklagen, oder vor der Verewigung dieses Mißstandes in der Hölle zu warnen. Er möchte sich lediglich etwas Luft machen, die eigene Nervosität, die der Umgang mit Menschen in ihm aufgeladen hat, auf eine geschmackvolle Art abreagieren. Zu dem Zweck wird ein wenig geistvoll übertrieben, und da ein ungemein sicheres Geschick zur Verfügung steht, ist, ehe man sich's versieht, ein Theaterstück aus dem Lamento entstanden, und siehe da, das Publikum macht mit! Es nimmt die Spielerei ernst und fühlt sich gar an den richtigen Teufel und die sieben Hauptsünden erinnert. Die Dramaturgie, wenn man sie einmal beherrscht, übt solche Wirkungen sozusagen automatisch.

Man kann nicht leugnen, daß Sartre ein glänzender Dramatiker ist. Man braucht nur den Band seiner Theaterstücke² durchzulesen, um zu sehen, wie gut da ein intelligenter Artist sein Handwerk versteht. Zwar reden die Personen mitunter auch seitenweise Papier, aber das nur so lange, als der Philosoph Sartre ihnen irgendeine Botschaft anvertraut. Der Dramaturg Sartre ist jedesmal stärker, und er findet seine Wirkung, wo immer er sie auch suchen gehen muß. Er benutzt das Heiligste wie das Gemeinste, die Kolportage wie das echt Poetische, um nach den Regeln der Kunst das unfehlbar Aufregende zusammenzubrauen. Und da er obendrein ein äußerst gescheiter Kopf ist, kann niemand bestreiten, daß es wirklich eine Art von gruseligem Genuß ist, den der Hexenmeister bereitet. Wenn aber einer so weit geht, das Ganze auf Tiefsinn und Bedeutung abzusuchen, — nun, dann ist er eben selbst schuld.

² Stuttgart 1948, Rowohlt Verlag.

Es wäre schön, wenn wir zu den Stationen des Abfalls den jeweils geeigneten christlichen Gegenruf entsenden könnten. Aber die Stücke, die dafür die Kraft haben, sind sehr spärlich vorhanden.

Ein christlicher Gegen-Nathan würde, wenn es ihn gäbe, wahrscheinlich ausgepiffen werden, und man muß hinzufügen, unter künstlerischen Gesichtspunkten nicht ganz mit Unrecht. Eine Hoffnung nach dem Untergang verkündet Jean Giraudoux in seiner „Elektra“. Aber man muß schon vorher in das Geheimnis dieser Hoffnung eingeweiht sein, um zu begreifen, was mit seiner „Morgenröte“ gemeint sein soll. Dem Zusammenbruch der Liebe wird man Paul Claudels hohen Liebesgesang entgegenhalten. Aber wird selbst seine Inbrunst viel ausrichten gegen Herzen, die erstorben sind?

Doch braucht die Armut an christlichen Stücken, so bedauerlich — Gott sei's geklagt — sie bleibt, niemanden unruhig zu machen. Das Theater ist kein Ort für die Apologetik, und es braucht es auch nicht zu sein. Zum Ereignis des Dramas gehört immer wesentlich hinzu, was der Zuschauer von seiner Seite als Beitrag leistet. Für einen Christen kann deshalb jedes Stück, wofern es nur sauberes Theater ist, zu einem christlichen Stück werden. Ein erwachsener Christ kann sich auch aus den Stücken der Heiden den Trost oder die Aufrüttelung holen, die er braucht. Auf der Bühne werden die Erscheinungen des Lebens, zusammengedrängt und gesteigert, nur zur Schau gestellt. Was dazu zu sagen ist und wie man mit dem Geschauten fertig wird, bleibt, mindestens zum großen Teil, Sache des Zuschauers. Es ist der Kunst der Bühne gegeben, einfach durch ihre Kunst und bis zu einem gewissen Grade sogar unabhängig von dem gebotenen Inhalt, den Zuschauer in sein eigenes Innere zu führen, dorthin, wo die Entscheidungen fallen. Die Entscheidung selbst kann der Dramatiker oder der Spielleiter zwar nahelegen, aber abnehmen kann er sie niemandem. Das Theater hat weniger die Aufgabe, Meinung zu bilden als Meinung und Stellungnahme herauszufordern. Deshalb ist das unchristliche Theater der Gegenwart viel weniger „gefährlich“ als andere Kanäle, durch die der Irrtum einsickert.

Sartre dürfte durch seine Philosophie erheblich mehr Verwirrung stiften als durch seine Theaterstücke. Es ist auf der Bühne leichter zu durchschauen, was „stimmt“ und was nur erdacht ist. Sartre ist ein viel zu tüchtiger Dramatiker, als daß seine Gestalten nicht doch immer eine gewisse Menge Wahrheit enthalten. Insoweit sie das tun, hören sie auf — gleichgültig durch welche Konstruktionen der Handlung sie geführt werden, — die reine Verneinung zu predigen.

Der arme Willy Loman kann auf der Bühne überhaupt nur bestehen, wenn wir ihm das christliche Mitleid, obwohl er jeden Anspruch darauf für nichtig erklärt, dennoch schenken. Und das natürliche Mitleid hat es in diesem Fall nicht schwer, christlich zu werden: es bedarf keiner zu umständlichen Übersetzung, um in dem armen Handlungsreisenden den armen Christen zu erkennen, dem es in dieser Welt, auch wenn er nicht an der vitalen Schwäche Willy Lomans leidet, nicht selten ebenso ergeht wie ihm.

Auch Nora wird einen Christen nicht mit ihrer Ratlosigkeit anstecken. Denn es ist nicht schwer zu sehen, wie ihr geraten werden müßte. Und ihr diesen Rat erteilen zu können, das kann den Fundus, aus dem man ihn schöpft, nur zum um so teureren Besitz machen.

Nur von Nathan wird der Christ traurig fortgehen. Das dort Angerichtete ist nicht mit einer Antwort des Herzens allein wieder gutzumachen. Hier wird nicht reines Theater gespielt, sondern räsonniert. Der Zuschauer wird nicht zum Mitspielen aufgefordert, sondern zum Lernen. Hier werden Theorien vorgetragen und Überzeugungen angefochten; man kann entweder den Kampf aufgeben und zustimmen oder man muß sich auseinandersetzen, aber dazu sind Waffen vonnöten, die man vielleicht nicht zur Hand hat. Nathan ist klug, wahrscheinlich klüger als manche seiner Zuhörer. Dieses Theater ist „gefährlich“, denn es ist zur Kanzel geworden.

Wir haben zwar auf der Endstation nun die ganze Summe des Irrtums zu tragen. Aber zu berichtigen wäre der Irrtum dort, wo er seinen gründlichsten Fehler beging. Wenn es gelänge, den ersten Schritt in die Resignation des Geistes rückgängig zu machen, dann würde der Fuß sofort wieder festen Boden fühlen.

Die Entstehung des Sonnensystems

Von GERHARD MICZAIKA

Das Hauptproblem der Kosmogonie ist über eine lange Zeit hinweg die Frage nach der Entstehung des Planetensystems gewesen. Bis vor wenigen Jahren schien es, als würde das Problem etwas in den Hintergrund geraten. Die aufblühende Astrophysik stellte eine gewaltige Menge von Aufgaben, deren Diskussion größere Aussicht auf Erfolg versprach als die Kosmogonie des Planetensystems, in der sich eine Reihe fast unüberwindlich scheinender Schwierigkeiten auftaten. Erst in den letzten Jahren kam es zu einem neuen Versuch von Bedeutung, den Fortschritte auf dem Gebiete der Physik ermöglicht hatten.

Die Frage nach dem Ursprung des Planetensystems gehört ohne Zweifel zu den anziehendsten Problemen der Astronomie; es ist daher keineswegs überraschend, daß eine kaum übersehbare Fülle von Hypothesen und Gedanken zu ihrer Lösung geäußert worden sind. Dennoch ist es zweifelhaft, ob diese bereits gefunden ist; vielleicht wird sie der Natur der Sache nach nie mit voller Sicherheit angegeben werden können. Nicht nur Naturwissenschaftler der unmittelbar beteiligten Fachgebiete haben sich an dem Rätsel versucht; so kam es, daß die Mehrzahl der Erklärungen über den Ursprung der Planeten oft schon bei ihrer Aufstellung mit eindeutigen und gesicherten Beobachtungstatsachen oder allgemeineren physikalischen Gesetzen in Widerspruch standen. Solche Hypothesen zu betrachten, ist im Rahmen dieses