

feinerte Geschmackskultur steht neben den Trümmern vergangener Herrlichkeit. Die Kultur des Abendlandes wird auf Abbruch verkauft, ähnlich wie damals die Kultur der Antike. Aber es hat sich noch kein Käufer gefunden.

Erst der Mensch der großen Naivität, der Kindlichkeit, wie ihn das frühe Mittelalter kannte, könnte das Werk vollbringen. Er müßte wieder die Welt mit großen Augen ansehen und staunen über die Geheimnisse des verborgenen Gottes. Aber wir haben das Staunen verlernt. Unsere Kunst ist „existentialistisch“ geworden. Wer dieses Fremd- und Schlagwort nicht gebrauchen will, müßte sagen, sie ist traurig geworden. Vielleicht gehen wir deshalb zurück in die Kinderzeit des Abendlandes, die Zeit des Staunens und der Geheimnisse, weil wir aus dieser Trauer heraus wollen.

Doch unsere Augen sehen nicht mehr das, was die Maler und Besteller dieser Werke sahen. Wir sagen in einer solchen Ausstellung und wir hören die Menschen um uns sagen, „großartige Formen, ein wunderbares Lichtgrün, merkwürdig“, oder wenn man noch einiges aus dem Vokabular der kunstgeschichtlich Gebildeteren anfügen will, „spätantik, kleinteilig, male-risch, ornamental, Schule von ... usw.“. Der Mönch aber, der das Werk geschaffen hat, schreibt¹: „Zuende geht das Evangelium, die Worte und die Taten des Herrn Jesus Christ. Amen. Erfasse, daß es die Worte des Herrn sind, Leser, und bete für den Schreiber, so verdienst du die Krone aus der Hand des Erlösers und das Leben mit seinen Heiligen. Verwalter und Leser denkt an mich Sünder; denn wenn auch nur drei Finger schreiben, es leidet der ganze Mensch ...“

Hinter den Werken der ARS SACRA steht also eine bestimmte Haltung, eine besondere Frömmigkeit, genau so wie hinter den Bildern der Großen Kunstausstellung München 1950 weithin religiöse Heimatlosigkeit steht. Heimatlosigkeit muß freilich nicht unbedingt Katastrophe bedeuten, sie kann auch Weg und Weisung sein zu neuem Aufbruch.

Die Dramen Gabriel Marcel's

Von MICHEL RONDET S. J.

Gabriel Marcel ist der bedeutendste Vertreter einer Geistesrichtung in Frankreich, die man, im Gegensatz zum atheistischen, den „christlichen Existentialismus“ genannt hat. Wie sein Gegenspieler Sartre ist auch Gabriel Marcel nicht nur Philosoph, sondern auch Dramatiker. Doch dient ihm das Drama nicht dazu, philosophische Themen zu erläutern. Wie er es selbst oft ausdrücklich gesagt hat, kommt das Drama nicht nach der Philosophie, um sie erklärend zu übersetzen, sondern es geht ihr voraus, so wie eine Erfahrung früher ist als der Gedanke, in dem sie sich niederschlägt. „Drama“ ist

¹ Vgl. Beißel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters, Freiburg 1906, S. 93f.; Mon. Cod. lat. 6224 Cim. 13.

für Marcel der engere Kontakt mit dem Leben, die teilnahmsvollere Aufmerksamkeit der Existenz gegenüber, aus der die philosophische Betrachtung sich erst entwickelt.

Marcel's dramatische Gestaltung widerspricht vielem, was der französische Leser vom klassischen Theater her gewöhnt ist. Die Personen finden sich nicht vor ein Problem gestellt, das am Schluß gelöst wird, sondern sie werden durch die Handlung geführt, damit sie immer mehr zum Bewußtsein eines Geheimnisses kommen, des Geheimnisses der menschlichen Existenz unter einer ihrer privilegierten Formen: der Liebe oder des Todes.

Auch scheinen die Stücke kein Ende zu haben. Wie das Leben, das vor dem Tod sein letztes Wort nie gesagt hat, so schließen die Stücke nicht ab, sondern sie weisen höchstens eine Richtung, nach der der dramatische Konflikt sich weiter entwickeln wird. Die Handelnden haben das Licht geahnt, aber immer nur wie eine Hoffnung, die stets aufs neue zu verdienen sein wird. Wenn der Vorhang fällt, hat das Drama nicht aufgehört. Für alle Beteiligten geht es weiter mit seinem Wechsel von Licht und Finsternis, von Hoffnung und Verzweiflung.

Marcel ist Konvertit. Erst am Ende eines langen und geduldigen Weges ist er zum Glauben gelangt. Die fünfzehn Dramen, die er von 1919 bis 1939 geschrieben hat, markieren diesen Weg.

Schon das erste Stück „Die Gnade“ (La Grâce) faßt die menschliche Liebe nicht als eine Leidenschaft, sondern als ein tiefes Geheimnis auf. Obwohl er noch sehr fern vom katholischen Glauben war, erkannte Marcel bereits, daß eine wahre Liebe mit der Selbstverleugnung, die sie verlangt, nur möglich ist, wenn sie in einer höheren Wertordnung gründet. Er hat schon damals tief empfunden, daß der Mensch in sich selbst oder außer sich eine überweltliche Kraft finden muß, wenn sich zwei menschliche Schicksale trotz aller Schwäche zu einem aufrichtigen Ganzen verbinden sollen. Aber diese Kraft ist hier noch nicht die Gnade. Die religiöse Erfahrung wird vielmehr als eine Illusion dargestellt. Die Religion verneint das Leben, sie ist ein Trost der Schwachen, und die „Gnade“ ist unfähig, zwei Menschen zusammenzuhalten.

Franziska, die Heldin des Dramas, ist eine junge moderne Frau, die im naturwissenschaftlichen Geist der Universitäten erzogen wurde. Sie ist treu, aber unabhängig, edel, aber atheistisch. Sie liebt ihren Mann Gerhard. Auch als er schwer erkrankt, hört ihre Liebe nicht auf. Sie pflegt ihn mit Aufopferung bis zu dem Augenblick, wo er unter dem Einfluß eines Geistlichen einem falschen Mystizismus verfällt. Franziska läßt nicht gelten, was sie für eine Flucht vor dem Leben hält. Sobald er wieder gesund wird, gibt Gerhard zu, sich geirrt zu haben, und versucht mit Leidenschaft, sich wieder dem Leben zuzuwenden. Aber es ist zu spät. Franziska ist weggegangen, denn sie zweifelte daran, eine wahre und starke Liebe bei einem Mann finden zu können, den seine Religion in eine andere Welt verbannt hat. „Weil du nicht mehr

die Kraft gehabt hast, wie ein Mann zu lieben, hast du angefangen, wie ein Heiliger zu lieben.“

In diesem Stück erscheint der Glaube also noch als gefährliche Täuschung, die hinter sich nur die Trümmer eines menschlichen Glücks zurückläßt. Doch wenn Marcel die Gestalt der Franziska mit Sympathie gezeichnet hat, so hat er auch Gerhard und sein Streben nach Gott nicht ganz verurteilt. Vielleicht hat er sich selbst in der Gestalt des jungen Olivier gemeint, den der Glaube seines Bruders fast gegen seinen Willen anzieht.

Auf den modernen Menschen, der immer Gewißheiten sucht, die nicht täuschen, kann der religiöse Glaube mit seiner geistigen Sicherheit wie eine Burg wirken. Aber diese Burg ist, nach dem Titel des zweiten Stückes, nur ein „Sandpalast“ (Un Palais de Sable). Die Sicherheit des religiösen Menschen ist unecht, denn sie hat ihren Grund in der Selbstsucht und dem Stolz kleiner Geister, die im ruhigen Besitz sogenannter ewiger Wahrheiten sich von ihrer eigenen Eitelkeit nähren. Der Sandpalast wird den Stürmen des Lebens nicht standhalten. Das zeigt das Stück am Schicksal einer bürgerlichen Familie.

Was dem Glauben nicht gelingt, wird es der Kunst gelingen? Diese Frage stellen die zwei folgenden Stücke, die nach dem Weltkrieg geschrieben wurden: In „Das Herz der anderen“ beantwortet Daniel, ein Künstler, die Frage mit Ja. „Das Werk ist unsere eigene Ewigkeit, alles andere gehört dem Nichts an ... Alles, was in unserem Leben wert ist, bewahrt zu bleiben, das spreche ich aus und weihe es so.“ In Wirklichkeit macht ihn aber der Primat des Werkes zum Unmenschen. Anstatt das Leben seiner Familie, indem er es darstellt, zu „weihen“, entwürdigt er es, weil er es zum bloßen Objekt nimmt. Alles persönliche Leben ist für ihn nur Stoff, um Theaterstücke zu schreiben. So bleibt ihm das „Herz der anderen“ für immer verschlossen.

Ebensowenig kann die Musik die letzte Bürgschaft für das Leben zweier Menschen übernehmen. „Ist eine schöne Melodie nicht unsere höchste Wahrheit?“ fragt Stephan, der Komponist, in „Das Quartett in Fis-Dur“ (Le Quatuor en Fa dièse). Aber es stellt sich auch hier heraus, daß diese Wahrheit nicht stark genug ist, „zwei Menschenschicksale in voller Lauterkeit einander zu verbinden.“

Noch einmal vor seiner Bekehrung wendet sich Marcel vergeblich an die Religion, um von ihr einen Sinn für das Leben zu erfahren. Der Dichter führt uns in das Heim eines evangelischen Pfarrers. Claude Lemoyne scheint wirklich zu sein, was er heißt: „Ein Mann Gottes“ (Un Homme de Dieu). Seine Rechtschaffenheit, sein religiöser Eifer haben ihm die Hochachtung seiner Christen verschafft, und er wird wahrscheinlich bald zu einem der höchsten Ämter seiner Kirche aufsteigen. In einer moralischen Krise jedoch offenbaren die Wahrheit und der Glaube, die er den andern zu vermitteln suchte, ihre Unfähigkeit, den Frieden in seinem eigenen Gewissen und in dem eigenen Haus aufrechtzuerhalten. Vor zwanzig Jahren hatte Claude seiner

Frau einen Treubruch vergeben und eine Tochter angenommen, die in Wahrheit nicht die seine war. Er glaubte, als wirklicher Christ gehandelt zu haben. Aber er muß zu der Einsicht kommen, daß in seinem Vergeben viel Engherzigkeit verborgen war. Er hat verziehen, um sich seine Ruhe nicht stören zu lassen, um einen Skandal zu vermeiden, um durch die heroische Tat sich in den eigenen Augen ein höheres Ansehen zu geben. Ein geheimer Ehrgeiz hat von innen her seine Tat zerfressen und sie jedes religiösen Wertes beraubt. Anstatt von Herzen zu kommen und sich auf die Person der geliebten Frau zu richten, war ihm der Akt der Vergebung nur eine Gelegenheit, das Bild des „gerechten Mannes“ in sich nachzuzeichnen, das er für sich entworfen hatte. „Wenn du mir nicht verziehen hast, weil du mich liebtest, — was soll ich dann mit deiner Verzeihung anfangen? . . . Weißt du, wenn deine Güte nur eine Tugend deines Berufes ist . . .“ Vor diesem Vorwurf bricht in Claude alle Selbstsicherheit zusammen. Er will seinen Beruf als Pfarrer aufgeben. Von seinem Glauben ist nur mehr der Anruf des göttlichen Gerichtes übrig geblieben: „Einmal als der erkannt sein, der man ist . . .“

So schließt sich der erste Zyklus der Dramen Marcells mit einer neuen Vergeblichkeit. Nacheinander haben sich Religion, Kunst, moralisches Streben (die Haltung Claudes, des Pfarrers, ist in der Tat dem Moralismus näher als echtem religiösem Glauben) dem Dichter als unzureichend erwiesen, dem tiefsten Wunsch des menschlichen Herzens Erfüllung zu schenken.

Die folgenden vier Stücke gehören, obwohl mit den vorigen zum Teil gleichzeitig, als „Stücke aus der Kriegszeit“ zusammen. Sie stehen alle mehr oder weniger mit den Erfahrungen in Beziehung, die Gabriel Marcel während des ersten Weltkrieges im Dienst des Roten Kreuzes gemacht hat. Ihre Namen: „Ein neuer Blick“ (Un Regard Neuf), „Die Toten von morgen“ (Le Mort de Demain), „Die Totenkapelle“ (La Chapelle Ardente) und „Der Bilderstürmer“ (L'Iconoclaste).

In diesen Dramen ringt Marcel mit dem anderen Geheimnis, das ihn so tief berührt — dem des Todes. Er sieht die Beziehungen, die der Tod und die Liebe miteinander haben, und spürt diesem Zusammenhang nach. Aus der Erkenntnis der innigen Verbindung von Tod und Liebe gewinnt er allmählich die Hoffnung, die seine späteren Werke durchhellt.

Er geht von der Wirkung aus, die der Tod auf den Liebenden ausübt. Die Liebe empört sich gegen den Tod des geliebten Menschen, sie wehrt sich gegen die Trennung, die er, anscheinend endgültig, herbeiführt. „Jemanden lieben, das bedeutet soviel wie ihm zurufen: du, du wirst nicht sterben!“ („Die Toten von morgen“).

Das Verlangen, den Tod zu überwinden, dessen Ruf er im Krieg in seiner ganzen tragischen Dringlichkeit vernahm, lenkte ihn auf den Ausblick zurück, den er früher als trügerisch bezeichnet hatte. Vor dem Tod wird sich die Liebe dessen bewußt, was in ihr nicht untergehen, sondern ewig sein wird. So hat die Liebe ihm wieder die Hoffnung erweckt. Später schreibt er einmal von ihr: „Die Hoffnung ist eine prophetische Macht, sie geht nicht

auf das, was sein müßte oder sein soll; sie geht einfach auf das, was sein wird ... Sie ist nicht nur eine Zusage, eingegeben von der Liebe, sie ist wie ein Anruf, eine verzweifelte Ausschau nach einem Verbündeten, der selber auch Liebe ist“ („Etre et Avoir“ p. 115).

Wenn der Tod gegenüber der Liebe ein Anruf zu seiner Überwindung ist, hilft der Tod seinerseits der Liebe, indem er sie läutert. Der Schmerz, den der Tod der Liebe durch den Entzug des Geliebten antut, führt zum Wiederfinden des Geliebten in einer höheren Verbindung. Diese Dialektik der Liebe und des Todes findet sich auf dieser Stufe im Werk MarceIs freilich erst angedeutet. Jedenfalls wird der Tod nicht mehr als eine endgültige Vernichtung dargestellt, sondern als das Tor zu einer anderen Welt, wo die Liebe ihre Verheißungen erfüllt sehen wird.

In den Jahren zwischen 1925 und 1933 veröffentlicht Gabriel Marcel kein Drama. Ein paar Tagebuchnotizen erlauben uns, ihn während dieser Zeit auf seinem Weg zu Gott zu begleiten. Am 26. Februar 1929 schreibt er zum Beispiel: „Ich habe ebenso sehr Furcht wie Sehnsucht, mich einzusetzen. Aber diesmal spüre ich, daß etwas in mir ist, das über mich hinausgeht: ich habe eine Verpflichtung auf Grund eines Angebotes angenommen, das mir im Tiefsten meiner Seele gemacht worden ist“ („Etre et Avoir“ p. 16f.).

Am 5. März 1929: „Ich zweifle nicht mehr. Es ist ein wundersames Glück. Heute morgen habe ich zum ersten Male klar erfahren, was Gnade bedeutet. Diese Worte sind voll Schauer, aber es ist so. Ich bin vom Christentum umhüllt und ich bin darin eingetaucht. Welch glückseliges Untertauchen! Es ist wahrhaft eine Neugeburt, alles ist anders!“ (Ebd. S. 17).

Einige Tage später fügt er die Zeilen hinzu, die für unsere Interpretation der letzten Dramen wichtig sein werden: „Gegenseitige Abhängigkeit der seelischen Schicksale, Plan des Heiles: das ist für mich das Erhabene und Einzigartige im Katholizismus“ (Ebd. S. 26).

Am 29. März 1929 kann er endlich demütig und froh eintragen: „Heute morgen habe ich die Taufe empfangen in einer inneren Verfassung, die ich kaum zu erhoffen wagte. Keine gefühlvolle Erhebung, sondern ein Empfinden des Friedens, der Ruhe, der Hoffnung und des Glaubens“ (Ebd. S. 30).

Nach seiner Bekehrung glaubt Marcel durchaus nicht, nun etwa mehr „erbauliche“ Theaterstücke schreiben zu müssen. Er ist überzeugt, daß die Treue zum Leben, die Aufmerksamkeit für das Geheimnis der menschlichen Existenz, die ihn zum Glauben geführt haben, ihm auch weiterhin erlauben werden, seine neue Weltanschauung auszudrücken, ohne daß er etwas Gekünsteltes hinzufügen muß. Seine folgenden Dramen sind wie die vorhergehenden schwer und tief, manchmal düster, immer der menschlichen Tragik sehr nahe, und doch lassen sie jetzt ein neues Licht durchleuchten. Immer steht die Hoffnung im Mittelpunkt, nicht wie eine leichte Lösung, die von außen kommt, sondern wie ein „Angebot im Tiefsten der Seele“, das man annehmen oder ablehnen kann.

Im selben Jahre 1933 erschien „Die zerbrochene Welt“ (Le Monde Cassé). Christiane Chesnays hat in ihrer Jugend einen Mann geliebt, der ihr in dem Augenblick, wo sie ihm ihre Liebe gestehen wollte, eröffnete, daß er in ein Benediktinerkloster eintreten werde. Sie heiratet einen anderen und sucht ihre innere Enttäuschung in einem mondänen Leben zu betäuben. Be-neidet und umworben und von vielen für glücklich gehalten, täuscht sie sich doch nicht über die Leere ihres liebelosen Daseins. „Hast du nicht auch manchmal den Eindruck, daß wir in einer zerbrochenen Welt leben? ... Zerbrochen wie eine entzweigegangene Uhr. Die Feder ist gesprungen ... Die Welt der Menschen ... muß ehemals ein Herz gehabt haben, aber man möchte meinen, daß das Herz aufgehört hat zu schlagen ...“

Sie läßt sich auf dem Weg der Lüge und der Treulosigkeit mitreißen, denn sie hat nicht die Kraft, die Welt in ihrem Bereich wenigstens wieder zusammenzufügen. Da erfährt sie eines Tages, daß der Mönch, den sie früher geliebt hat, kurz vor seinem Tod auf geheimnisvolle Weise ihre Liebe erraten hat. Als ob er ahnte, daß seine eigene Hinkehr zu Gott sie vielleicht der Verzweiflung überlassen hat, hat er für sie auf dem Totenbett gebetet und für sie sein Leben aufgeopfert. So ist Christiane nicht mehr allein. In dem Gebet und dem Opfer des andern findet sie die Kraft, mit der Lüge zu brechen und ein Leben der Wahrheit und der Treue gegen ihren Mann zu beginnen. Wir erinnern uns an das Wort aus dem Tagebuch: „Gegenseitige Abhängigkeit der seelischen Schicksale: das ist für mich das Erhabene und Einzigartige am Katholizismus“.

Ein ähnliches Thema hat „Der Stachel“ (Le Dard) (1937). Werner, ein deutscher Musiker, der von den Nationalsozialisten verfolgt wird, lebt bei einem Freund in Frankreich. Als sich zwischen ihm und der Frau seines Freundes ein Liebesverhältnis zu entwickeln anfängt, das ernst zu werden droht, beschließt er, nach Deutschland zurückzukehren, obwohl er weiß, was das für ihn bedeuten wird. Kraft seines eigenen Opfers glaubt er das Recht zu haben, von Beatrice zu verlangen, daß sie sich nunmehr mit ganzer Seele ihrem Mann zuwendet und ihn aus einem erniedrigenden Verhältnis, in das er abgeglitten ist, zu retten sucht. Doch Beatrice begehrt auf: „Sie verlangen von mir, bei einem Aussätzigen zu leben, ich bin dazu nicht tapfer genug, Werner, glauben Sie mir!“ — Werner sucht sie zu stärken: „Sie werden an mich denken ... Nach meinem Tode werde ich Ihnen beistehen ... und Sie werden dann an das denken, was ich Ihnen gesagt habe: Es gibt nicht nur die Lebenden ...“

Wir müssen noch von einem letzten Drama „Der Durst“ (La Soif) (1938) sprechen.¹ Es bedeutet einen weiteren Schritt in die Sinntiefe des Todes hinein, um den die vorausgehenden Dramen kreisen. Wenn der Tod als Opfer angenommen wird, bringt er die Erlösung, indem er voll und endgültig den

¹ Inzwischen sind bei Plon zwei weitere Stücke erschienen: „Unter dem Zeichen des Kreuzes“ (Sous le Signe de la Croix) und „Der Abgesandte“ (L'Émissaire). Beide sind unter dem einen Buchtitel vereinigt: Vers un autre Royaume.

Egoismus und die Selbstliebe aufhebt. Hier liegt seine tiefere geistliche Bedeutung. Dieses Sterben der Selbstliebe kann aber schon der Lebende verwirklichen, indem er entsagt. Ein Beispiel sind die Ordensgelübde. Hier vollzieht sich ein geistlicher Tod, dessen Wirkkraft uns Marcel in diesem Drama offenbart. Der Eintritt eines jungen Mannes in das Kloster hat hier dieselbe Wirkung wie der Tod des Benediktiners in der „Zerbrochenen Welt“. Aus seinem Opfer wird den Seinen so viel reine Liebe angeboten, daß sie die Kraft finden, Familienbände, die sich lösten, neu zu knüpfen.

Wir haben in dem kurzen Überblick längst nicht alle Stücke Gabriel Marceles besprechen können. Die Fragestellungen sollten herausgeschält werden, um zu zeigen, worum es dem Dichter geht. Man muß zugestehen, daß Sartre, was Klarheit und Konstruktion angeht, der bessere Dramatiker ist. Aber beide haben dieselben Probleme, und vielleicht ist Marcel auch deshalb so lange verkannt worden, weil er tiefer geht und der Versuchung zur einseitigen, nihilistischen Übertreibung des Tragischen widersteht.

In Straßburg und in Paris ist das Stück „Un Homme de Dieu“ mit Erfolg aufgeführt worden. Vielleicht bricht sich das Werk des Mannes allmählich Bahn, in dem hinter der Verzweiflung immer leuchtender die Hoffnung aufsteigt.

Umkämpfte Funkorchester

Von WILLIBALD GÖTZE

Wie oft ist schon versucht worden, das Stimmen der Orchesterinstrumente vor einem Konzert in Worte einzufangen! Jenes scheinbar regellose Durcheinander von Tönen, Läufen, Trillern, die doch alle um einen Ton kreisen. Es muß auf den Hörer wohl einen eigenartigen Reiz ausüben, seine empfangsbereite Stimmung erhöhen. Sie erfährt noch eine kleine, ruckartige Steigerung, wenn sich der Konzertmeister erhebt, alle anderen verstummen läßt und eben jenen einen Ton anstreicht, auf den die Musiker ihre Instrumente einstimmen, um dann den Dirigenten zu erwarten. Sein Erscheinen bringt Hörer und Musiker wieder einen Schritt näher an jenes Unausweichliche, Unwiderrufliche, das bevorsteht und mit der ersten Bewegung des Dirigenten seinen Anfang nimmt.

Jede Reproduktion wird zum schöpferischen Akt, indem sie in der Wiedergabe einen Schöpfungsvorgang lebendig werden läßt. Und je stärker diese Wiedergabe den Eindruck des Einmaligen, Unwiederbringlichen vermittelt, desto tiefer ist ihre Wirkung auf den Hörer wie auf den ausübenden Musiker.

Ja, auch auf den Musiker! Nie wird er ein Versehen, ein Nachlassen seiner Konzentration, der Zusammenfassung aller seelischen und technischen Kräfte, wieder gutmachen können, und wenn er sein ganzes Leben darum diene. Da gibt es kein rettendes Abklopfen wie in der Probe, kein Wiederbeginnen — unwiderruflich vollzieht sich das Gesetz des Werkes wie im Großen, so im