

Die wenigsten von uns werden, so dürfen wir hoffen, jemals als Schiffbrüchige auf dem Meer treiben und dann von den Erfahrungen Bombards Nutzen ziehen. Aber wir alle bedürfen des Mutes. Die Menschen leiden weit hin an dem Gefühl der Unterlegenheit. Unser „Meer“ sind die Anforderungen, denen wir uns nicht gewachsen glauben. Das moderne Leben deckt uns mit den haushohen Wogen der anonymen Kräfte zu. Was ist schon ein einzelner?

Nun, das Beispiel von Alain Bombard enthüllt die Kraft, die im einzelnen verborgen ruht. Es ist bezeichnend, daß er sich mit seinem Mäzen entzweite, weil dieser die ganze Sache mit einem großen wissenschaftlichen Apparat aufziehen wollte. Bombard wollte gerade das nicht. Er wollte gewöhnlich und verwundbar sein wie irgendein anderer Schiffbrüchiger, der auf den Wogen treibt — wie ein jeder von uns.

## Christopher Fry — Dramatiker des Metaphysischen

Von ERWIN STÜRZL

„Der ist ein seltsamer Kauz, der Worte nur um ihrer selbst willen schreibt.“ Mit diesem Urteil wendet sich der englische Dramatiker Christopher Fry in einem Vortrag über das zeitgenössische Theater gegen die seichten Dialoge der meisten modernen Drawing-room-Komödien, die nichts anderes sind als der Spiegel von schalen Alltagsunterhaltungen ohne jeden tieferen Sinn.<sup>1</sup> Es hat nun nicht an englischen Kritikern gefehlt, die den Fryschen Vorwurf „Worte, Worte, nichts als Worte“ gegen den Dichter selbst kehren wollten und seinem Werke jeden tieferen Inhalt absprachen. Ohne Zweifel macht es Frys bilderreiche Sprache, die am Ohr des Zuhörers in berauscher Harmonie vorübertönt, nicht leicht zu erfassen, welche Botschaft der Dichter vermitteln will. Gleichwohl sind seine Worte, was inzwischen auch die englische Kritik schon eingesehen hat, keine toten Gebilde, die um ihrer selbst willen existieren, sondern „lebende und zeugende Wesen, die uns bei ihrer Zeugung dem Verstehen oder zumindestens dem Gefühl des Verstehens näher bringen“. In ihrer Vitalität und Sinn geladenheit sind die Worte Frys in den Dienst des metaphysischen Witzes gestellt. „Ein Witz, manchmal auch ein schlechter Witz, kann das erstaunliche Licht spiegeln, worin wir leben.“

Das Staunen vor dem Geheimnis des Lebens, das die Frage nach seinen Grundlagen in sich schließt, steht im Mittelpunkt des Fryschen Werkes. Mit leichtfertiger Frivolität wird diese Frage in dem Einakter „A Phoenix too Frequent“ (Ein Phönix zuviel) (1946) gestellt, aus ethischer Tiefe heraus in dem 1951 entstandenen Festspiel „A Sleep of Prisoners“ (Schlaf der Ge-

<sup>1</sup> Über das zeitgenössische Theater. Ein Vortrag. Übertragen von Hugo F. Koenigsgarten, Die Neue Rundschau, 62. Jg. (1951), 2. H., S. 71.

fangenen), das in einer Jahrtausende umspannenden Schau das Urdrama der menschlichen Existenz aufrollt. Hier wie dort erweist sich der erst sieben- und vierzigjährige Engländer als der Dramatiker des Metaphysischen, dem es um die Fragen nach den Urgründen des menschlichen und darüber hinaus nach den letzten Prinzipien des gesamten Seins geht. Die Probleme von Leben und Tod, Zeit und Unendlichkeit, Gott und dem Übernatürlichen tauchen in Frys Dramen immer wieder auf. Was den Dichter aber vor allem in seinen Bann geschlagen hat, ist das ewig sich erneuernde Wunder des Lebens, das Mysterium der Existenz. Des Menschen Erscheinen in der Welt, sagt Fry in dem genannten Vortrag, „ist fast der großartigste Auftritt, der je erdersonnen wurde, und er wird vielleicht nur übertroffen durch das Erscheinen des Weltalls, das ihn eingeführt hat“.<sup>2</sup>

Das menschliche Leben ist durch die Zweiheit von Leib und Seele gekennzeichnet. Das Leben ist „ein Durcheinander von Fleisch und Geist“, jenen beiden Ebenen, auf denen unsere Handlungen zu gleicher Zeit ablaufen. „Die Komödie kann sich auf diesen beiden Ebenen so natürlich abspielen wie die Tragödie. Wenn die Tragödie die Darstellung des menschlichen Dilemmas ist, dann ist die Komödie der Kommentar zum menschlichen Dilemma.“ Das menschliche Dilemma, der Widerstreit zwischen Geist und Fleisch wird in Frys Komödien zu einer Quelle des Komisch-Paradoxen. Am offensichtlichsten ist diese Paradoxie in dem genannten Lustspiel „A Phoenix too Frequent“, dessen Thema auf Petrons Erzählung von der Witwe aus Ephesus beruht, die der Konvention entsprechend beschlossen hatte, ihrem Gatten in der Gesellschaft ihrer treuen Dienerin in den Tod zu folgen. Denn der Tod ist, wie Dynamene, die Witwe im Fryschen Stück, erklärt, nur eine Art von Liebe. Doch die sinnliche Leidenschaft ist stärker als diese Art von Liebe. Der *élan vital* geht aus dem Konflikt, der zwischen der sittebedingten Bereitschaft zur Selbstaufopferung und dem instinktiven Lebenswillen erwächst, als Sieger hervor. Dynamene faßt die paradoxe Wahrheit, daß die „Stärke“ ihres Willens nur allzu schnell vom schwachen Fleisch bezwungen wird, in die Worte: „Wenn die Gedanken sterben wollen, segeln die Triebe ins Leben hinaus. Und wenn die Gedanken zu leben bereit sind, toben die Triebe und zerschellen an den Felsen.“

Nicht mehr in der Art wie im „Phoenix too Frequent“, sondern von einer höheren Warte aus gesehen, erscheint der Gedanke, daß die lebenerhaltende Kraft der Liebe allen Todeswünschen entgegenwirkt, auch in dem Lustspiel „The Lady is not for Burning“ (Die Dame ist nicht fürs Feuer) (1948). Dynamene verrät ihren Gatten bewußt; sie wirft sich über dem Totenbett ihres Mannes dem ersten besten Soldaten in die Arme und findet für ihren animalischen Trieb die leichte Entschuldigung, daß sie das Leben und nicht den Tod ihres Gatten geliebt habe. Frys Einakter steht noch irgendwie im Schatten der Kriegszeit, in der sich der Dichter, selbst Soldat, als Regisseur und Librettist von Soldatenvarietés betätigt hatte. Aus dem Wissen heraus,

<sup>2</sup> Ebda., S. 67.

daß der Soldat, wie vielfach der heutige Theaterbesucher überhaupt, in erster Linie unterhalten sein will, ist Frys „A Phoenix too Frequent“ entstanden.

Mit der Komödie „The Lady is not for Burning“ ist Fry wieder endgültig in die Friedenszeit zurückgekehrt, ist doch auch die Hauptgestalt des Thomas gegenüber dem aktiven Tegeus-Chromis ein ausgedienter Soldat. Das Lustspiel ist die erste von vier Stimmungskomödien, die von Fry für je eine Jahreszeit gedacht waren. Mit der Bezeichnung „comedies of mood“ will er zum Ausdruck bringen, daß Szene, Jahreszeit und Charaktere aufeinander abgestimmt sind. Es ist Frühling und der Kuckuck ruft durch das Aprilwetter in dem kleinen Markte Cool Clary, von dessen Obrigkeiten Thomas Mendip — fast klingt es wie ein Aprilscherz — gehängt zu werden verlangt, indem er sich fälschlicherweise eines Mordes bezichtigt. „Das verrückte zeremonielle Bum der Alltagstrommeln“ und der Trug menschlicher Emotionen, die Scheinheiligkeit der Welt und der „Hokuspokus der Wirklichkeit“ haben ihn lebensmüde gemacht.

Das Gegenstück zu Thomas ist die Alchemistentochter Jennet Jourde-mayne. Unter der Bevölkerung als Hexe verschrien — das Stück spielt um 1400 —, ist sie in Wirklichkeit nur eine hausbackene Materialistin, „die sich von den Spuren der Ewigkeit nicht ganz freimachen konnte“.<sup>3</sup> Von Jennet wird zwar Thomas für diese Welt zurückerobert, doch sein Weltbild ändert sich nicht im Handumdrehen wie die Gesinnung Dynamenes. „Mädchen, du hast die Welt nicht geändert. Ich liebe dich, aber die Welt widert mich doch.“ Über den Dächern der Stadt sieht Thomas noch immer Scheinheiligkeit und Großmannssucht, gierige Lust und Vulgarität. Als Jennet ihn fragt, ob sie für ihn eine Last sei, erklärt er, sie sei so unentrinnbar wie die Erbsünde. Im Bewußtsein des menschlichen Dilemmas wünscht sich Thomas, während er mit Jennet in die Unvermeidlichkeit des Lebens fortzieht, Gott möge ihren Seelen gnädig sein.

Die dramatische Situation unserer Existenz ist auch das Problem von Frys „Venus Observed“ (Venus im Licht), einem Stück von besonderer Reife, das gleichfalls in die Reihe der Saisonkomödien gehört. Während der Himmel des Hexenspiels von Frühlingswetterfahnen überzogen war, liegt eine herbstliche Grundstimmung über der „Venus Observed“. Der Oktober hat die Blätter auf den Bäumen des Parks in Stellmere gelbbraun gefärbt, und auch das herzogliche Landhaus mit seinen zerbrochenen Fensterscheiben und Spinnweben auf den Stiegeingängen kann die Spuren der Zeit nicht verhehlen. Im Herbst des Lebens stehen auch die meisten der Personen: die drei einstigen Geliebten des Herzogs, seine Diener Reddeman und Bates und der Intendant Reedbeck. Der Herzog von Altair selbst, ein Kavalier voll Charme und Witz, dem auch die Güte nicht fehlt, will sich seinen physischen Herbst noch nicht recht eingestehen, wenngleich er ebenso wie Thomas die Welt in der Erkenntnis ihrer Eitelkeit weit hinter sich zurück-

<sup>3</sup> Derek Stanford, Christopher Fry. An Appreciation, London 1951, S. 68.

gelassen hat. Sein Interesse gilt der Astronomie. Zur Beobachtung des Sternhimmels hat er sich in seinem einstigen Schlafzimmer ein Observatorium eingerichtet. Ebenso wie die Apfel- und Bogenschußszene ist dieses Observatorium symbolisch zu fassen. Es versinnbildlicht die Warte, von der aus der Herzog auf Welt und Menschen herabblickt, und eröffnet gleichzeitig einen Ausblick in das Transzendent-Metaphysische. Das Observatorium ist der Brennpunkt, von dem aus der Herzog sein Leben lang nach der Vollendung strebt.

„In jeder menschlichen Beziehung, selbst der vollkommensten“, erklärt Fry über seine ‚Venus Observed‘, „bleibt ein Kämmerchen des Herzens unbefriedigt. Und aus diesem Kämmerchen heraus suchen die Menschen nach etwas, worin sie ihre Vollendung zu finden hoffen.“<sup>4</sup> Vater Reedbeck richtet sein lebenslanges Streben, das der Dichter „the battle of the gap“ nennt, auf die Geborgenheit zivilisierten Wohlstandes und verübt daher die Betrügereien, mit denen er dem Verlangen seines Sohnes nach Rechtschaffenheit zuwiderläuft. Der Herzog hatte nach dem Tode seiner Frau immer gehofft, die Befriedigung seines ruhelosen Geistes in der sinnlichen Liebe zu finden. Schon zu Beginn des Spieles aber dämmert ihm auf, daß er nicht auf der richtigen Bahn war. Da kreuzt Perpetua, die Tochter Reedbecks, die von sich sagt „I am any girl: Perpetua Perpetual“, seinen Weg. Gleich der griechischen Helena stellt sie das Bild der ewigen Schönheit dar, was symbolisch durch ihren Namen angedeutet wird. Noch einmal gerät der Herzog in den Wirbel dieses „blendenden Schneesturms von Jungfräulichkeit“. Als er aber aus der Perpetuaepisode geschlagen hervorgeht, muß er endgültig die Nichtigkeit seines bisherigen Lebens erkennen. Weder die sinnliche Liebe seiner Don Juanaden, noch die geistige Klausur in der Hingabe an die Astronomie haben ihm die Vollendung gebracht. Das Symbol dieses Lebens, sein Observatorium, ist ein Raub der Flammen geworden.

Man könnte erwarten, daß der Herzog nach der Absage Perpetuas als eine gebrochene Gestalt dasteht. Doch nein, er geht nur edler und weiser aus der Läuterung hervor. Trotz der Erkenntnis aller Problematik des Menschseins sieht der Herzog noch immer einen Weg zum Glück. „Soll ich mich glücklich preisen?“ fragt er. „Ich will mich glücklich preisen im Namen der Existenz!“ Er sucht aber sein Glück nicht mehr bei den Scharen von Mädchen, „so jüngst von Gott geküßt“, sondern erkennt den Wert des Einzelmenschen, dessen Verschiedenheit von sich selbst er voll zu respektieren gedenkt. Nach ihrer Entlassung aus der sechsmonatigen Haft will er mit Rosabel seine Einsamkeit teilen, mit ihr seinen Geist in Höhen tragen, „die selbst die Nachtigall nicht kennt“. Der Herzog ist der Liebe nicht fremd geworden, doch hat ihn Zeit und Erfahrung ihre Grenzen gelehrt. Der ungestüme Eros ist zur verzeihenden Agape geworden.

Das Individuum ist nach Fry der authentische Angelpunkt der Existenz. Der in den Komödien gezeigte Einzelmensch ist irgendwie aus der Gemein-

<sup>4</sup> Ebda., S. 83.

schaft herausgetreten. Dynamene und Thomas wollen dem Leben auf immer Lebewohl sagen, die angebliche Hexe soll aus der Gesellschaft ausgestoßen werden; der Herzog distanziert sich intellektuell und physisch von der Welt und die emanzipierte Perpetua stellt ihre Freiheit über alles. Alle müssen sie aber erkennen, daß der Mensch nicht in sich selbst Genüge finden kann, sondern durch eine geheimnisvolle Kraft, durch das Mysterium der Existenz, in die Gemeinschaft des Lebens gezogen wird.

Frys Komödien sind ernsthafte Lustspiele, Seriokomödien, in denen nach Derek Stanford<sup>5</sup> der Stoff und die Handlung zwar den Anschein einer amoralischen Extravaganz geben, der Sinn des Dramas aber direkt an unser moralisches Empfinden appelliert. In einer gewissen Konzession an die Farce legt Fry — und hier kommt er sicherlich Shakespeare am nächsten — seine ernstesten Gedanken einer heiteren, ja manchmal sogar ausgelassenen Muse in den Mund; in kunstvoller Weise versteht er es, das Metaphysische gleichsam in das Physische hineinzublenden.

Viel mehr noch als in den Komödien steht in Frys einziger Tragödie und in den religiösen Festspielen das Metaphysische im Vordergrund. Die Tragödie „The Firstborn“ (Der Erstgeborene) zeigt den Konflikt zwischen der Forderung nach Menschlichkeit und der Uneingeschränktheit eines absoluten Herrscherwillens. Obwohl sich Fry für seine Darstellung die biblische Erzählung von der Knechtschaft der Juden in Ägypten zum Ausgangspunkt genommen hat, liegt doch die Identität seines Machtpolitikers Seti mit den Vertretern totalitärer Regime jüngst vergangener Zeiten auf der Hand. Mit dem Rufe „Ein Mann muß mehr sein als ein Pharao; er muß wagen, über die Sicherheit parteiischer Blindheit hinauszuwachsen“ verlangt Moses als Fürsprecher der Gemeinschaft seines Volkes von Seti die Freiheit der Juden. „Was haben wir schon erreicht, wenn wir eine Welt gebaut, eine Welt erobert haben, mag auch die Zivilisation vollkommen geworden sein. Wir haben nur eine Krone auf das Skelett gesetzt. Es ist der Einzelmensch in seiner individuellen Freiheit, der mit seinem warmen Geist die unreife Welt zum Reifen bringt.“ Dieser mächtige Appell an das Gewissen findet jedoch kein Echo bei dem Dynasten, der, wenn es um die Größe seines Landes geht, vor keiner Maßnahme zurückscheut.

Da versucht Ramases, der jugendliche Sohn des Pharao, sich als Mittler zwischen seinen Vater und seinen „Onkel“ Moses zu stellen. Die Gestalt und Entwicklung dieses unschuldigen Jünglings muß in metaphysischem Licht gesehen werden. Er umschlingt, wie Fry selbst sagt, „die Wege Gottes und die Wege der Menschen mit einem tiefen und dringenden Fragezeichen“.<sup>6</sup> Im Verlauf der Ereignisse dämmern ihm die Geheimnisse von Leben und Tod, die Bedeutung der Zeit und die Verworrenheit dieser Welt auf. Eine Jagd draußen im Schilf, bei der er einen Vogel tötet, wird ihm zur Offenbarung: „Ich ertappte mich dabei, wie ich versuchte, in seinen

<sup>5</sup> Ebda., S. 88.

<sup>6</sup> The Firstborn, 2nd edition, Oxford University Press 1952, im Vorwort.

Tod zu sehen. Es war ein langer Weg dahin. Der Morgen lag seltsam weit davon getrennt.“

In der Gestalt des Moses, den Fry auf dem Wege von der ahnenden Ungewißheit zum positiven Glauben an das Übernatürliche zeigt, gewinnt das Drama erst seine volle metaphysische Weite. Moses fühlt, daß ihm in seiner hehren Sache nicht die Fürsprache des Ramases, nicht die schwache Kraft eines Menschen nützen kann, sondern daß es jener Macht bedarf, „die da irgendwo wartet, zu uns geführt zu werden“. Er weiß aber noch nicht bestimmt, ob er es vermögen wird, die Kraft Gottes — denn sie ist gemeint, in Bewegung zu setzen. Moses wird Gottes erst sicher, als nach einer erneuten Abweisung seiner Forderungen durch Seti der Donner des „unendlichen Lauschers“ vernehmbar wird und nach diesem ersten Eingreifen des Übernatürlichen die gottgesandten Heimsuchungen Ägyptens beginnen. Das mächtige Strafgericht, das alle Erstgeborenen des Landes hinwegrafft, stellt aber selbst Moses, der mit seinen bloßen fünf Fingern „die Saiten Gottes zum Tönen gebracht“ zu haben glaubt, vor die Unergründlichkeit des Rätsels, in dem die Werke Gottes verborgen liegen. Moses weiß, daß auch Ramases einer der Erstgeborenen Ägyptens ist; er möchte ihn gern gerettet sehen und versucht, die göttliche Macht, die er ausgelöst hat, vor dem einen zu bannen. Doch er kann mit seinem Ruf nach „mehr Leben!“, dem Unheil nicht mehr Einhalt gebieten. Der Sturz des Ramases im Augenblick des glanzvollen Auftrittes seiner Braut, der syrischen Prinzessin Phipa, wird zum dramatischen Höhepunkt des Stückes, in dem „die Endpunkte der menschlichen Existenz — Schönheit, Liebe und Tod zusammentreffen“.<sup>7</sup>

Wie Fry selbst sagt,<sup>8</sup> erleidet hier Moses, dessen Charakter nach einer Balance des Lebens innerhalb des Mysteriums strebt, für einen Augenblick einen geistigen Tod, bevor er zum großen Führer der Juden in der Wüste aufersteht. Mit dem Rufe „Das Gute hat sich gegen sich selbst gekehrt und ist sein eigener Feind geworden“ enthüllt Moses einen Kernpunkt des Fryschen Credo, nämlich die Überzeugung, daß am Grunde aller Dinge das Paradox wohnt. Moses, der fürchtet „einem Lichte in die Blindheit gefolgt“ zu sein, muß erkennen, daß das Gute nicht ohne das Böse existieren kann, daß das Glück nur um den Preis des Leides gewonnen wird, daß die Erkenntnis der Wahrheit mit einer Enttäuschung verbunden ist. Wenn Moses erklärt: „Ich kann nicht begreifen, warum sich Gottes Notwendigkeit am Grame nähren sollte“, so stößt er auf dasselbe Paradoxon, vor dem der Christ steht, der weiß, daß uns der Erlöser durch seinen Tod das Leben geschenkt hat.

Auf diesem eigenartigen Zwiespalt, auf der Dialektik gegensätzlicher Kräfte, gründet sich auch Frys Festspiel „A Sleep of Prisoners“ (Schlaf der Gefangenen), das unter seinen Dramen die größten Anforderungen an den Zuschauer stellt, da es vom normalen Drama fast nur mehr den Dialog

<sup>7</sup> Derek Stanford, a. a. O., S. 136.

<sup>8</sup> The Firstborn, 2nd edition, Oxford University Press 1952, im Vorwort.

beibehalten hat, alles übrige aber, ähnlich wie das Elisabethanische Theater, der geistigen Vorstellungskraft überläßt. Das Stück, das anlässlich des Festival of Britain geschaffen worden war, zeigt eine Nacht aus dem Leben der Soldaten David King, Peter Able, Tim Meadows, die zusammen mit dem Korporal Joe Adams in einer Kirche gefangen gehalten werden. Schon durch die Namen der Gefangenen wird der Anklang an die biblischen Geschehnisse, mit denen sie in ihren Träumen verwoben erscheinen, geweckt und in symbolischer Weise das Zusammenfallen der wirklichen mit den Traumpersonen angedeutet. In der visionären Schau des Dichters werden die Spannungen, die sich aus der Notwendigkeit des Gemeinschaftslebens der vier Menschen auf dem engen Raum der Kirche ergeben, über die biblische Sphäre hinaus in das allgemein Menschliche, in die Mitte jener „leuchtenden Kugel“, in welche nach Balzacs Worten des Dichters Gedanke „die ganze Welt beschwören kann“, gerückt. Die konkreten Einzelpersonen des Peter und David werden zu den psychologischen Archetypen des Idealisten und Materialisten.

Der Konflikt zwischen dem zartbesaiteten Peter und dem Draufgänger David verdichtet sich in den Traumgesprächen zum Bruderhaß des Kain gegen Abel, zum Ärger König Davids über seinen abtrünnigen Sohn Absalom und zum Sohnesopfer des Abraham. Die metaphysische Kernfrage des Dramas nach der treibenden Kraft unseres Lebens wird von David damit beantwortet, daß er den Haß als den Weltenmotor ansieht. „Ich bin der Wille der Geschichte und muß Wahrheit werden und ich werde hassen, so lange als Haß Geschichte ist.“ Damit wird David zum Sprecher jenes großen Teils der Menschheit, der „nach Tausenden und aber Tausenden von Jahren in Qual und Gram“ nicht aufgehört hat zu hassen und zu zerstören und noch immer „Heilmittel, die nicht heilen“, zu verwenden. Trotz eines solch schauerlichen Rückblicks kennt Fry kein Verzagen, mag er sich auch von der Skepsis nicht ganz freimachen können. Der Weg des Heils steht noch offen, wenn Zweckhaftigkeit und Selbstsucht in uns verfaulen und wir uns auf die Elemente des Guten besinnen. „Öffne dein Herz“, ruft Peter dem David zu, wir brauchen nur den Blick zu wenden und „alles wendet sich wieder zum Guten“; denn das Gute ist unzerstörbar, es hat keine Angst, „es wächst und schafft und wirbt mit Tapferkeit, dem Ansturm des Bösen zu widerstehen“.

Der Born des Guten aber ruht in Gott. „Das Menschenherz“, sagt Fry, „kann über alle Weiten bis zu Gott hinauf reichen.“ „Gott sei Dank“, fährt er fort, „leben wir in dieser Zeit, wo das Unrecht überall sich erhebt, uns zu begegnen und nicht mehr zu verlassen, bis wir endlich den größten Schritt der Seele tun, den Menschen je gewagt haben“, bis wir die „Forschungsfahrt in das Innere Gottes“ antreten. In einer bewußten Absage an den ungläubigen Existentialismus bekennt sich Fry damit eindeutig zu Gott als dem letzten Pol, in dem unser ganzes Sein verankert ist. Die Kraft aber, die dieses Sein erhält, ist die Liebe. Dem Dogma des brutalen Hasses setzt

Fry die Allmacht der Liebe entgegen. Meadows, „die Gestalt der Weisheit“, welche die drei Männer im vierten Traum hinter dem läuternden Feuer entdecken, antwortet auf ihre Frage, ob sie durchkommen können: „Wenn ihr Geduld habt und Liebe.“ Nicht die kalte Ratio, sondern die warmen Regungen der Seele, nicht die meßbare und sichtbare Materie, sondern die unermesslichen und unergründlichen Kräfte des Seelisch-Sittlichen sind die Lenker sowohl im Mikrokosmos als auch im Makrokosmos.

Immer wieder stößt Fry auf seiner Suche nach den metaphysischen Wahrheiten im Bereiche des Menschlichen und des Universums auf die Elemente des Irrationalen. Im Firstborn muß Aaron bekennen: „Ich fange an zu glauben, daß das Verstandesmäßige eine Erfindung des Menschen ist und ganz und gar im Gegensatz zu den Tatsachen der Schöpfung steht.“ Das heißt mit anderen Worten, der Mensch muß erkennen, daß der Urgrund der Dinge jenseits der Grenzen seiner Erkenntnis liegt. Die letzte Wahrheit der Dinge ist für uns in ein Geheimnis gebettet. „Wir stehen immer noch vor dem Mysterium“, sagt Fry. „Einstein kann den Raum biegen, aber er kann ihn nicht brechen; es bleibt noch immer das Element des Zweifels, das zugleich das Element des Glaubens ist und das Element, in dem wir verurteilt sind zu leben.“<sup>9</sup>

## Kirche hinter dem Eisernen Vorhang

Von GEZA VON GROSSCHMID

Daß der Kommunismus mit keiner Art von Religion vereinbar ist, liegt auf der Hand. Denn schon immer hat er bestritten, daß es sowohl Materie wie Geist, zeitliche wie göttliche Autorität gibt; sie stehen für ihn nicht einmal zur Wahl. Der totalitäre Kommunismus verlangt innerhalb seines Machtbereichs restlosen Gehorsam bezüglich der Lehren von Marx und Lenin; deshalb kann er nicht dulden, daß irgend jemand neben ihm Geist und Seele des Menschen zu beeinflussen sucht. Die kommunistische Ethik kann mit keiner religiösen Ethik zusammen bestehen; kommunistische Religionspolitik ist Religionszerstörung. „Religion“, sagt Marx, „ist Opium für das Volk. Von diesem Opium müssen wir das Volk befreien.“<sup>1</sup> Und Stalin, der ausgesprungene Theologiestudent, sagte während des Interviews vor einer amerikanischen Arbeiterdelegation am 9. September 1927: „Die Partei kann gegenüber keiner Religion neutral sein und sie betreibt tatsächlich anti-religiöse Propaganda gegen jegliches religiöse Vorurteil.“<sup>2</sup> Von der Bevölkerung jener Gebiete Europas, die nach Kriegsende unter das kommunistische Joch gekommen sind, ist fast die Hälfte katholisch. In ihnen hatte die Kirche, lange schon unabhängig und mit der westlichen Welt in Verbindung

<sup>9</sup> Über das zeitgenössische Theater, S. 69.

<sup>1</sup> So in seiner „*Kritik an Hegels Rechtsphilosophie*“.

<sup>2</sup> Stalin, *Leninismus* (Cooperative Publishing Society of Foreign Workers, Moskau 1934), I, S. 386.