

Das Schöne und das Vergängliche

Über das Verhältnis von Glaube und Kunst

Über das Verhältnis von Glaube und Kunst ist schon vielfach geschrieben worden. Der Aschermittwoch der Künstler ist immer wieder neu dazu ein Anlaß. Die Aufführung von G.B. Shaws Komödie „Androklos und der Löwe“ im Münchner Residenztheater war der zusätzliche Kontext dieser Überlegungen. **Wolfgang Frühwald**

Vielleicht ist George Bernard Shaw unter den neueren Dichtern deshalb einer der bekanntesten, weil sein Werk durchzogen ist von den Spuren klaren Denkens. In der Erbfolge der europäischen Aufklärung hat die Kunst nicht nur die Aufgabe zu erfreuen, sondern auch die zu nützen. „Aut delectare volunt aut prodesse poetae“, heißt es zwar bei Horaz, doch die europäischen Poeten des 18. Jahrhunderts haben dieses „Entweder-Oder“ selbstbewusst in ein „Sowohl-Als auch“ verwandelt: „Et delectare volunt et prodesse poetae“. So ist Shaw's Werk getragen von dem verwegenen Experiment, unsere Gewohnheiten und Rituale auf den Prüfstand unseres Verstandes zu stellen. Einer seiner dramaturgischen Söhne, Bertolt Brecht, hat deshalb schon 1926 gemeint, Shaw handhabte den Humor wie ein Instrument des Schreckens. „Dieser ungewöhnliche Mann scheint der Ansicht zu sein, dass nichts in der Welt zu fürchten sei als das ruhige und unbestechliche Auge eines gewöhnlichen Menschen, dass aber dieses zu fürchten unbedingt nötig sei.“

Shaw, meinte Brecht, habe „sich früh davor gesichert, dass ihm selber zu irgendeiner Zeit seines Lebens von irgendwelchen Leuten Weih-

rauch gestreut würde“. Seine Sentenzen gleiten leicht über die Oberfläche unseres Alltags dahin, doch wer sie meditiert, den blicken sie über die Schulter spöttisch und herausfordernd an. In der von ihnen geöffneten Gegenwelt gegen Gedankenlosigkeit und Gewohnheit ist stets die eigentlich menschliche Frage präsent; sie lautet bekanntlich: Warum? „Warum“, fragt Shaw, „bekommt der Mensch die Jugend in einem Alter, in dem er nichts davon hat?“

CHRISTENTUM IM RÖMISCHEN IMPERIUM

In Shaw's Märchenspiel Androklos und der Löwe, nach der antiken Fabel des Aulus Gellius, befreit ein mitleidiger griechischer Schneider einen Löwen von dem schmerzhaften Dorn in seiner Tatze. Er wird von diesem Löwen im Kolosseum wiedererkannt und, statt gefressen zu

Wolfgang Frühwald

geb. 1935, von 1974 bis 2003 Professor für Neuere Deutsche Literaturgeschichte an der LMU München; von 1992 bis 1997 Präsident der DFG, von 1999 bis 2007 Präsident der Humboldt-Stiftung.

werden, wie sich dies das römische Publikum bei der Christenhatz erwartet, wird er von ihm umarmt und gerettet. Wie die Kunst und ihr Publikum stehen sich der prächtige Löwe und das graue Schneiderlein gegenüber. Keiner kann ohne den anderen leben. „Komm, Tommy“, sagt Androklos zum Löwen, „solange wir zusammenhalten, gibt es keinen Käfig für dich und keine Sklaverei für mich.“ Man könnte dieses Märchen als den Mythos vom verlorenen und wieder zu gewinnenden Paradies lesen, als ein Spiel von der alten menschlichen Sehnsucht nach der Einheit aller Natur, zu welcher der Mensch gehört und ihr doch gegenübertritt – wäre da nicht der Kreuzweg der Christen und die Frage nach dem Martyrium. Wir, die wir aus der Trübsal des 20. Jahrhunderts kommen, des blutigsten Jahrhunderts der neueren Geschichte, können von Soldaten bewachte Menschenzüge nicht sehen, ohne dass uns die Bilder dieses Jahrhunderts überfallen: die Bilder der Deportation, der Selektion, der Exekution, der Flucht und der Gefangenschaft. Vermutlich war das 20. Jahrhundert, an dessen Anfang Shaw's Spiel geschrieben wurde, das im Martyrium erfahrenste aller Jahrhunderte der Geschichte. „Brüder“, sagt Ferrovius am Eingang zur Arena, „der große Augenblick ist da. Hier geht es zu euerm Kalvarienberg. Besteigt ihn mutig, aber in Demut.“ Androklos und der Löwe ist auch als eine Parabel über das Heldentum zu lesen, in deren dramatischer Gestalt Shaw die eigene Bibelkritik weit übertrifft.

Schließlich ist dieses Stück im Umkreis der europäischen Katastrophe, 1913, im Jahr vor dem Beginn des Ersten Weltkriegs, in deutscher Sprache erstmals aufgeführt worden, als allzu viele Menschen sich nach einem Heldentum sehnten, das in den folgenden dreißig Jahren

von vielen Millionen gegen ihren Willen gefordert wurde. Helden sind die meisten Gestalten dieses Stückes, oder besser: sie sind Antihelden in fast schon Brecht'scher Manier, denn sie versuchen, sich selbst zu besiegen. Feige sind hier nur die Mächtigen und der als Christ maskierte Wüstling. So ist dies ein Stück über das Verhältnis von Glauben und Macht, über den immerwährenden Streit zwischen dem, was den Menschen in seinem Innersten ergreift, und dem, was ihn in der Gemeinschaft befestigt. Dieser Streit ist dem Christentum von Anfang an vertraut. Der erste Clemensbrief, geschrieben im ersten Jahrhundert nach Christi Geburt, der eher zufällig nicht zu den kanonischen Texten des Neuen Testaments gehört, beginnt mit den Worten: „Die Kirche Gottes, die als Fremde in Rom wohnt, an die Kirche Gottes, die als Fremde in Korinth wohnt.“

Wer sich mit Paul Mikat nicht auf die (belegbare, jedoch zu einfache) Formel des Tertullian einlassen möchte, wonach (nur) das Blut der Märtyrer der Samen für die Ausbreitung des Christentums war, wer vielmehr das Verhältnis der jungen Religion zum römischen Imperium als die naheliegende Mischung aus Konflikt und Loyalität bestimmt, wird Shaw's Märchenspiel rasch näherkommen. Schließlich ist selbst in den kanonischen Schriften des Neuen Testaments jene Dialektik präsent, die auch die Situation der frühen Christen im römischen Kaiserreich gekennzeichnet hat. Paul Mikat bezieht sich auf den Exegeten Ernst Haenchen, wenn er darauf hinweist, dass Lukas in der Apostelgeschichte „nicht, wie die Offenbarung des Johannes, die Christen für das Martyrium rüsten, sondern der Kirche nach Möglichkeit das Martyrium ersparen' [wollte]“. Beide Bücher, das

nach innen gewandte Trostbuch der Offenbarung und die auch an den heidnischen Staat adressierte Geschichte der frühen Kirche, sind vermutlich in der Zeit der Domitianischen Verfolgung entstanden. Doch endet die Apostelgeschichte nicht mit der Verheißung von der Ankunft des Gerichts, sondern nüchterner mit dem berühmten, (nach Mikat) im Neuen Testament sonst nicht zu findenden Wort „akôlytôs“, das im lateinischen Text mit einer Formel aus dem römischen Polizeirecht übersetzt wird: „sine prohibitione“: „[Paulus] blieb zwei volle Jahre in seiner Wohnung [in Rom] [...]. Er verkündete das Reich Gottes und trug ungehindert [unverboten' übersetzt Martin Luther] und mit allem Freimut die Lehre über Jesus Christus, den Herrn, vor“ (Apg 28,30-31).

DER EKEL VOR DEN STAATSGÖTZEN

Die Menschen also, die uns in Shaw's Komödie begegnen, sind Bürger des römischen Staates, aus allen sozialen Schichten, vom Sklaven bis zur Patrizierin, aufgewachsen in einem System, in dem Religion und Staat untrennbar waren und die Kaiserfamilie in den Tempel aller Götter, das Pantheon, aufgenommen wurde. In diesem System der vielen Götter ist Übertragbarkeit das Grundprinzip gegenseitiger Duldung. Zeus ist Jupiter wie umgekehrt Jupiter auch Zeus. Wer den kultischen Beweis der Zugehörigkeit zu dieser Staatsgemeinschaft, die zugleich eine Religionsgemeinschaft ist, wer also das vorgeschriebene Opfer verweigert, schließt sich selbst von der Rechtsordnung des Staates aus. Die Christen tun es, aus unterschiedlichen Gründen, wie wir in der Komödie erfahren, die hier ganz ernst wird.

Weil sie es leid sind, dem an Wahnsinn grenzenden Kampftrieb zu unterliegen, bei dem das Schwert in der Hand liegt, als sei es festgewachsen. Weil sie es leid sind zuzusehen, wie Kreatur und Natur unterworfen, gequält und zerstört werden. Weil ein Staat sie ekelt, der sich selbst zum Gott macht und doch nichts anderes ist als ein Götze, der Hekatomben von Menschenopfern braucht, um bestehen zu können. „Dann opfere doch dem wahren Gotte“, sagt der römische Hauptmann zu Lavinia. „Ist sein Name denn so wichtig? Wir nennen ihn Jupiter. Die Griechen nennen ihn Zeus. Nenne ihn, wie du willst, wenn du den Weihrauch in die Flamme des Altars wirfst. Er wird dich schon verstehen.“ Das aber ist der Punkt der Unterscheidung, an dem Lavinias Natur rebelliert. Es ist ihr „physisch unmöglich“, den kultischen Beweis der Zugehörigkeit zu einem Staat zu erbringen, der sich an die Stelle Gottes setzt und mit jeder Geste des Alltags, mit dem Gruß auf der Straße schon, das Gewissen seiner Untertanen höhnisch vergewaltigt. Das ist kein Problem von gestern, weil jene, die der Zeit nachtrauern, als die Sturmabteilungen die Straßen und die Schutzstaffeln die Lager terrorisierten, mitten unter uns sind. München war einst die Hauptstadt der braunen Bewegung, doch ist sie auch die Stadt des entschiedenen Widerstandes gegen diese Bewegung, es ist die Stadt von Hans und Sophie Scholl, die (mit wenigen Freunden und ihrem Lehrer Kurt Huber), anders als die überwältigende Menge der Deutschen, die geforderte Prise Weihrauch nicht zu streuen vermochten und dafür vor 65 Jahren mit ihrem Leben büßten. Sie waren angeekelt von dem, was sie an Lüge, Verstellung und Grausamkeit umgab. In diesem Ekel wurden sie der Staatsdiktatur gefährlich, allein durch die Geste des

Widersagens. „Es ist seltsam“, antwortet Lavinia dem Hauptmann, „dass so ein bisschen Weihrauch soviel Unterschied macht. [...] Wenn [...] Menschen, die weder an meinen Gott, noch an ihren eigenen glauben und die wahre Bedeutung des Wortes Religion nicht kennen, wenn sie mich an den Fuß einer eisernen Statue schleppen, vor das Symbol des Terrors und der Dunkelheit, durch die sie gehen, vor das Symbol ihrer Grausamkeit und Habgier, ihres Gotteshasses und ihrer Unterdrückung, wenn also solche Menschen dann von mir verlangen, ich soll mit meiner Seele vor anderen dafür einstehen, dass dieser widerliche Götze Gott und all diese Bosheit und Falschheit göttliche Wahrheit sei: Das kann ich nicht, und wenn sie mir auch tausendmal den grausamsten Tod auferlegen.“

Die Wirklichkeit, die Lavinia hier erfährt, ist die Wirklichkeit des Kreuzes. Es ist das Zeichen der Torheit und des Skandals, das Zeichen „des schmählichen, ehrlosen, im Gesetz verfluchten Todes“ des Erlösers. Dieses Schandholz ist (nicht nur den frühen Christen) das Zeichen des Widerspruchs. Seine Wirklichkeit ist existentiell zu erfahren und kann von der Wirklichkeit des Staates nie eingeholt werden. Aus der Realität dieses Zeichens entspringen die Konflikte der Christen mit dem römischen Staat und allen Gesellschaften, die einen ähnlich totalen Anspruch an den Menschen stellen. Das Kreuz ist das Zeichen einer radikalen Wende, die niemals die Billigung einer staatlichen Gemeinschaft erwarten kann. Die Realität dieses Zeichens begründet das Dasein des Christentums in der Welt. Die Kirche, sagt Paul Mikat, wuchs bereits im römischen Imperium – trotz Lukas und der Apostelgeschichte – „immer mehr in die Position des ‚Gegenüber‘, dies ist [...] ungeachtet al-

ler staatskirchlichen oder kirchenstaatlichen Ab- und Irrwege in der Geschichte die einzig ihr gemäße Position in dieser Welt“.

DER GLAUBE UND DIE KUNST

Als sich die Wirklichkeit vor Lavinia in die Realität des Kreuzes verwandelt, scheint sich G. B. Shaw für einen Augenblick – es ist der dramaturgisch notwendige Augenblick, in dem sich in jedem Schauspiel der Weg ins Lustspiel oder in die Tragödie entscheidet – von seinem komödiantischen Konzept zu trennen, dem er im märchenhaften Schluss seiner Fabel doch wieder folgt. Dieser Augenblick im Zweiten Akt, als die handelnden Personen der Komödie die Hand Gottes spüren, stellt die Frage nach Schönheit oder Wahrheit. Dieser Lebensmoment fragt nach der Kraft der Kunst, in deren Formen der Glaube gekleidet ist, aber auch nach der Wirklichkeit des Todes, vor dessen Realität alle Verkleidung endet. Die Kunst und der Glaube streiten nicht um Macht. Aber sie konkurrieren oft genug um die Seelen der Menschen; und dort, wo Kunst (an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, das heißt am Beginn der ästhetischen Moderne) Religion wird, stellt sie den gleichen Anspruch auf Verfügung über den Menschen wie die Religion. Die stammesgeschichtlichen Merkmale, die den Menschen von seinen tierischen Ahnen unterscheiden, sind in diesen beiden Grundkräften des Humanen enthalten, in der Reflexion des Sterbens und im Sinn für das Schöne, anders ausgedrückt: in Religion und Ästhetik. Die alte Geschichte, die hier zu zitieren ist, lautet: Der Mensch unterscheide sich von den Tieren auch dadurch, dass er es verstehe, funktional und zweckbedingt zu bauen.

Aber, lautet die Antithese, auch die Ameisen und die Biber seien durchaus fähig zu solchen funktionalen Konstruktionen. Doch man könne sich nicht vorstellen, so schließlich die Synthese, dass der Biber, wenn er seinen Bau fertiggestellt habe, eine Seerose pflückt, sie auf die Schwelle seines Hauses legt und sich daran freut. Das aber kann der Mensch und das unterscheidet ihn vom Biber.

Es gibt einen Mehrwert des Glaubens gegenüber der Kunst.

Dass die Tiere spüren, wenn ihr Ende naht, ist unbestritten, doch schon die ersten Grabstätten von Menschen, welche die Archäologen ausgegraben haben, verweisen auf eine spezifisch menschliche Reflexion ihres Sterbens, mit Grabbeigaben und ritueller Bestattung, auf einen Blick über das Grab hinaus. Wenn aber das Schöne nur schön ist, weil es vergänglich ist, wenn es vielleicht sogar entsteht aus der Trauer um die Vergänglichkeit und die Hinfalligkeit des Menschen, dann gibt es wohl einen Mehrwert des Glaubens gegenüber der Kunst, ein Plus des Glaubens, das auch dann nicht aufgehoben wird, wenn die Kunst dazu dient, den Glauben zu festigen.

Die Dauer, welche die Kunst seit Jahrhunderten beschwört, ist eine andere Dauer als die, welche der Glaube schenkt. Die Kunst schenkt Dauer im Gedächtnis der Menschen, der Glaube Dauer im Gedächtnis Gottes. Und diese Dauer, eingeschrieben zu sein in die Hand des Schöpfers von Anfang an, auch dann, wenn der Mensch glücklos, ungeliebt und unbeachtet durch die Welt und aus dieser Welt geht, ist unabhängig von Menschenbrauch und Menschengedenken.

Über allem Glanz der Kunst und dem Wissen um ihre und des Lebens Grenzen steht das Wort des Propheten: „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein!“ (Jes 43,1)

Vor ihrer Hinrichtung am 22. Februar 1943 haben sich Hans und Sophie Scholl, unabhängig voneinander, gewünscht, dass ihnen zwei Texte vorgelesen würden. Darunter befand sich kein

im engeren Sinne literarischer Text. Keiner der Texte klassischer Bildung, die sie in ihren Flugblättern zitiert hatten, keine Zeile der

Gefährten und Wegbegleiter, kein Text des von Hans Scholl so geliebten Adalbert Stifter, keine Trostrede von Ernst Wiechert, kein Spruch Hans Carossas, kein Text Werner Bergengruens, keine Betrachtung von Theodor Haecker, kein Sonett von Reinhold Schneider. Sie wünschten sich nur das Kapitel 13 aus dem ersten Brief des Apostels Paulus an die Korinther und den neunzigsten Psalm. ■

LITERATUR

Aicher-Scholl, Inge (Hg.), Sippenhaft. Nachrichten und Botschaften der Familie in der Gestapo-Haft nach der Hinrichtung von Hans und Sophie Scholl, Frankfurt am Main 1993.

Brecht, Bertolt, Ovation für Shaw, in: Brecht, Bertolt, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Schriften 1, Frankfurt am Main 1992, S.149-153.

Mikat, Paul, Konflikt und Loyalität. Bedingungen für die Begegnung von früher Kirche und römischem Imperium, Paderborn/München u.a. 2007.

Shaw, George Bernard, Androcles and the Lion. An Old Fable Renowned by George Bernard Shaw, zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Siegfried Trebitsch, Ebenhausen bei München 1959.

Shaw, George Bernard, Androklus und der Löwe. Ein altes Märchen, deutsch von Harald Müller, Frankfurt am Main 1971 (nach dieser, der Münchner Aufführung zugrundeliegenden Übersetzung, werden die Texte Shaw's zitiert).