

Studia austriaca

ISSN 2385-2925

Emilia Fiandra
(Roma)

«*Auferstehen müssen die Toten*»
Atomare Apokalypse in Kurt Bescis «Atom vor Christus»

Abstract

The atomic play *Atom vor Christus* (1952) by the Viennese playwright Kurt Besci (1920-1988) is one of the very numerous works on the subject of the nuclear threat that appeared in German-speaking countries in the 1950s and '60s. This article investigates the complex Christian religious discourse that embeds the dramatization of atomic issues and apocalyptic ideas of the End in Besci's play. Special focus is given to such aspects as the struggle between generations and, in particular, the conflict between the unscrupulous scientist (and his hubris) and the figure of the repentant bomber pilot that becomes a monk (Science *versus* love, logic *versus* Christian grace).

1951 gab Generalintendant Herbert Maisch dem Dramatiker Kurt Besci (1920-1988) ein Stück für das Städtische Theater Köln in Auftrag. Bescis dazu eingereichtes Spiel, das historische Don Carlos-Drama *Das Spanische Dreieck*, wurde jedoch vom einflussreichen Erzbischof von Köln, Josef Frings, als ungeeignet abgelehnt. So verfasste der Wiener Autor in wenigen Wochen das apokalyptische Drama in drei Akten *Atom vor Christus*, das mit dem bischöflichen *Imprimatur* am 20. Mai 1952 auf der Kölner Bühne uraufgeführt werden konnte¹.

In der Rezension zur Premiere des Spiels verweist Ulrich Seelmann-Eggebert auf den revolutionären Geist des «mit allerhand gedanklichen Sprengstoff»² geladenen Textes. Zweifellos weist das äußerst komplexe und

¹ Über das genaue Datum der Uraufführung gibt es leicht divergierende Angaben. Die oben genannte Angabe ist von Bescis Biograph und Interpret W. Bortenschlager, Verfasser der bislang einzigen Monographie über ihn. Vgl.: Wilhelm Bortenschlager: Kurt Besci. Dramatiker einer neuen Weltansicht. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1981, S. 63.

² Zit. in Kurt Besci: Theater der dreifachen Revolution. Versuch einer Selbstinterpretation. In: Österreich in Geschichte und Literatur (1970), H. 6, S. 297.

komplizierte Stück schockierende Thesen und katastrophale Endzeitvorstellungen auf, wie sie bis dahin im blühenden Nachkriegstheater gegen die Atombombe mit solcher Virulenz noch nicht vorgekommen waren³. Das Stück spielt laut Regieanweisung in der “Gegenwart”, kurz nach dem ersten Atombombenabwurf. Trotz der aktuellen Themenstellung deutet aber schon der Titel an, wie das Werk – in der kosmisch-religiösen Perspektive, die Becsi für sich in Anspruch nimmt – das geschichtliche Phänomen der Atomenergie und -anwendung transzendiert und in einen abstrakten Zusammenhang setzt. Er deutet auf die Doppelfrage hin, ob das Atom, d.h. die reine Technik, den Vorrang vor Christus, d.h. vor der Ethik, hat oder ob es “vor” Christus eine Atomdimension gegeben hat, die als vitalistischer Ausdruck einer in der Natur vorhandenen, immerwährenden Energie zu verstehen ist.

Zur Gestaltung dieser vornehmlich religiösen Fragestellung wählt Becsi den Rahmen einer von inneren Spannungen zerrissenen Familie und lässt den sozialen und kulturellen Konflikt zwischen Ethos und Wissenschaft, der sich wie ein roter Faden im gesamten Atomdiskurs durchzieht, von zwei in mehrfacher Hinsicht für das Genre der Atomdramen prototypischen Figuren tragen, dem Wissenschaftler und dem Hiroshima-Piloten. Zwischen die beiden legt der Autor eine unüberbrückbare Distanz, die menschlicher und geistiger Natur ist. Der mehrmals gekrönte Physiker, Lord Jack Lindsay, Entwickler der ersten Atombombe, und der zum Mönch gewordene ehemalige Bomberpilot, Bruder Thomas – der obendrein Lindsays Frau,

³ Zum Thema Atombombe und nukleare Bedrohung existiert eine massive Anzahl an Stücken, von denen trotz manchem Bühnenerfolg nur wenige Dramen anhaltenden Ruhm erlangt haben. Viele Schauspiele liegen ausschließlich als Typoskripte vor, einige Hördramen sind nur noch in Radio-Archiven erhältlich. Die meisten Texte scheinen allerdings kaum noch bekannt zu sein. Über diese in der Sekundärliteratur nur teilweise berücksichtigte Thematik erlaube ich mir auf meinen Aufsatz zu verweisen: Emilia Fiandra: Theater gegen den Atomkrieg. Versuch einer graphischen Darstellung. In: Günther Stocker, Michael Rohrwasser (Hg.): Spannungsfelder. Zur deutschsprachigen Literatur im Kalten Krieg (1945-1968). Wuppertal: Arco Wissenschaft 2014, S. 233-261. Bedeutungsvoll ist, dass im Verhältnis zu den mehr als fünfzig Werken, die in den zwei Deutschlands und der Schweiz dem Genre des sogenannten “Atomdramas” zuzurechnen sind, lediglich vier von Autoren aus Österreich stammen. Außer Becsis Drama, sind es Alfred Gongs *Die Stunde Omega* (1955), Helmut Schwarz’ *Im Aschenregen* (1961) und Hans Friedrich Kühnelts *Es ist später als du denkst* (1962). Sicher begegnet die österreichische Literatur dem Nuklearrisiko mit eher lauwarmem Interesse, was auch damit zusammenhängt, dass hier – aus vielerlei geopolitischen Gründen, die über den Rahmen dieses Beitrags weit hinausführten – ein entscheidender Faktor wie der Antiamerikanismus, den die meisten Atomdramen ausdrücklich thematisieren, nicht so stark ausgeprägt ist wie in den beiden deutschen Staaten.

Judith, einmal geliebt hatte –, führen im Werk geschliffene Dialoge, in denen sich, wie wir sehen werden, auch die Hauptargumentationen des Textes entfalten und zur äußersten Konsequenz getrieben werden.

Um diesen zentralen Kern kreist eine ganze Gruppe von Familienfiguren, die in ebenso vielen Konflikten involviert sind. Erstens die schon erwähnte Judith, die in ihrem Mann nicht mehr den «moderne[n] Ritter» der Jugend, der «den Tod besiegt und dem Leben die Tore öffnet»⁴, sondern nur noch den fanatischen Weltzerstörer erkennt. Dem biblischen Vorbild entsprechend, ist sie im Spiel bestimmt, als weltgerichtliches Racheinstrument zu fungieren: Aus der gestörten Mann-Frau-Beziehung entsteht ein Geschlechter- und Ideenkonflikt, der für den Dramenschluss, Judiths Mord an dem Mann, fatal sein wird.

Parallel daneben läuft ein Generationenkampf, der doppelt konnotiert ist. Als Vater-Sohn-Konflikt bestimmt er einen wichtigen Handlungsstrang: Lindsays Sohn, Robert, der das Werk des Vaters als «egoistisch und gefährlich» (AC 16) verurteilt und dessen exaltierten Nihilismus verachtet («Lindsay und das Nichts», AC 16), wird die Arbeiter der Versuchsanlagen gegen den Vater – den «Totengräber» (AC 15) – aufhetzen und zur Zerstörung der Laboratorien anstimmen.

Noch relevanter ist die Tragweite des Generationenkonfliktes zwischen Lindsay und dem jungen weitsichtigen Mitarbeiter, Dr. Charles Campell, der im dichten Beziehungsnetz des Stückes mit Lindsays Tochter verlobt ist. Als Lehrer-Schüler-Verhältnis – eine in zahlreichen Atomdramen auftauchende Veränderungsmodalität des Generationenkampfes – ist der Konflikt zwischen dem alten und dem jüngeren Physiker nicht nur emotional sondern auch theoretisch bedingt. Zwar ist sich Campell, wie er selbst einräumt, der Dankeschuld und seiner Verpflichtungen gegenüber dem Professor völlig bewusst («Was ich geworden bin, verdanke ich Ihnen, aber ...», AC 76). Doch entfernen sich die Standpunkte der zwei Wissenschaftler immer mehr voneinander. Der Konflikt zwischen Lindsay und seinem Assistenten, der vergeblich versucht, den trotzigen Fanatiker der Wissenschaft zur Einsicht zurückzuführen, bringt wiederum das grundsätzliche Problem der Auswirkungen atomarer Waffenanwendung dialektisch zur Debatte. In der doktrinären Auseinandersetzung werden Pflichten und Konsequenzen, Lösungen und Auswege erwogen, die von Lindsays Vorhaben, sich «bis zur letzten Grenze des Erkennbaren zu wagen» (AC 76), über Politiken der

⁴ Kurt Beccis: *Atom vor Christus*. Ein Drama in drei Akten [Vervielfältigtes Typoskript]. Berlin: Felix Bloch Erben 1952, S. 20. Im Folgenden unter der Sigle AC direkt im laufenden Text zitiert.

«Kontrolle» (AC 78), bis zu dem in der Atomliteratur topisch gewordenen Argument des möglichen Formelverrats «an die anderen» (AC 77) reichen. Total getrennte Wege wandeln aber die beiden. Auf der einen Seite steht die Hoffnungslosigkeit, der Pessimismus des Protagonisten, Lindsay, für den die Erde nur eine «Summe von Widersprüchen [...] Eine Stätte der Qual» ist, mit der einzigen Aufgabe, «die raffinierteste Folterkammer zu sein, die je im Universum gerollt ist» (AC 80); auf der anderen Campells Idealismus, der sich mit den Plänen des Lehrers nicht abfinden kann. Dem Vorgesetzten gesteht er folglich seine tiefe Unruhe, seine Indisponiertheit: «Nicht mehr stehe ich mit meinem Gewissen hinter meiner Arbeit, Herr Professor ... Ich kann es nicht mehr ... im Gegenteil. Ich beginne diese zu hassen und mich zu verachten» (AC 77).

Zu dieser Fokussierung auf den typischen Motivkomplex Forschungs-Verantwortung gesellen sich in Beccis Stück auch Bildfigurationen, die alles aufbieten, was das Theater gegen den nuklearen Krieg in der Ikonographie der Atombombe verarbeitet hat: vom Topos der Unvorstellbarkeit des Ausmaßes der Vernichtung («Begriff Ich nicht? – fragt Bruder Thomas – Zweihunderttausend Menschen ... Nicht wahr, – das kann man sich nicht vorstellen», AC 5), über schaudererregende Erzählungen («Kinder und Frauen, Greise und Mütter ... [...] von den Trümmern erschlagen, [...] bei lebendigem Leibe verbrannt», AC 6), bis zu den üblichen lexikalischen und semantischen Stereotypen der Explosion («einem schwarzen Wolkenberg [...], eine weisse Wolke doppelt so hoch [...] wie ein Schwamm [...], die Erde versunken [...], kleine Feuerlöcher», AC 43-44). Dazu lassen sich auch Wendungen und metaphorische Übertragungen rechnen, die ebenso typisch sind⁵, wie beispielsweise die «Hitze, die den Atem nimmt» (AC 43), Hiroshima als «ein Riesengrab» (AC 44), die Bombe als «furchtbares Gesicht [...] über Hiroshima» und «ungeheure Maske» (AC 67). Aber die Liste ließe sich beliebig fortsetzen.

Dies in Kürze die Figuren- und Motivkonstellation im Spiel, dessen Handlung an sich eher dürrig ist, da das Drama, abgesehen von der abschließenden tragischen Serie von Toden und Selbstmorden, mehr von der Thematisierung von Atomkraftproblematiken als von Aktionen geprägt ist. Vor allem auf solche Thematisierung soll im Folgenden näher eingegangen werden.

⁵ Vgl. die hervorragende Untersuchung von Matthias Jung: Öffentlichkeit und Sprachwandel. Zur Geschichte des Diskurses um die Atomenergie. Wiesbaden: Springer 1994.

1. Bruder Thomas und die religiöse Rahmenhandlung

Die ganze Atomfrage ist inhaltlich und expositorisch in einen verwickelten christlich-religiösen Diskurs eingebettet. Zur Handlungsexternen Exposition der Thematik gehört ein örtlich und zeitlich separates *Vorspiel*, das als Pendant zum *Nachspiel* gedacht ist und in einem Franziskaner Refektorium in Florida spielt. Leonardo Da Vincis Gemälde *Das letzte Abendmahl* an der ganzen Hinterwand unterstreicht den apostolischen Rahmen der Szene und stellt sie unter eine eindeutig sakrifikale Chiffre: Auf der Bühne sitzen rund um den Tisch ein Abt und zwölf Mönche; einer davon liest die Bibelstelle der vergeblichen Suche nach vierzig Gerechten in Sodom und Gomorra vor. Die intertextuelle Referenz postuliert eine erste begriffliche Äquivalenz zwischen Religion und Geschichte, göttlicher Strafe und historischer Weltvernichtung durch Atombomben, biblischen Sünden und menschlicher Schuld in der Gegenwart. «Bedroht bis auf den Tod ist die Welt, – bedroht bis zum Schosse des Weibes» (AC 4) ist die Menschheit für Bruder Thomas, der die Warnung vor der imminenten Katastrophe als Obsession einer tickenden Uhr wahrnimmt. Am Bild dieser Atomkriegsuhr – fast einem *Doomsday Clock*, wie es bekanntlich nach dem ersten Atomwaffeneinsatz in der Nachkriegszeit vom *Bulletin of Atomic Scientists* konzipiert worden war – verdeutlicht Beccis symbolisch das Risiko des bevorstehenden Untergangs. Wie verrückt ruft Bruder Thomas – Kriegsverwüstungen und Atombombenverheerungen auf die gleiche Ebene stellend – den anderen Mönchen zu:

Eine Uhr tickt, eine ungeheure Uhr, – ein Zeitzünder bei einer Bombe ... und dann, – dann kommt das Feuer aus Sodom und Gomorra, – auf London, Coventry, Rotterdam, Berlin, Dresden und München; – auf Hiroshima!!!! [...] Ich sage Euch, – die Uhr tickt, – noch tickt sie, doch wenn sie aufhört morgen heute, in diesem Augenblick, dann ist alles zerfetzt, zerrissen, verbrannt [...]. Immer lauter tickt sie, die Uhr – immer lauter ... Und wisst Ihr, wann sie lauter tickt? vor der Explosion! Knapp vorher ... Ganz knapp ... (AC 2, 4-5)

Den umgekehrten Weg – vom Kloster in die Welt – nimmt deshalb der Benediktiner, um die Menschheit vor «Finsternis, Wahnsinn und Schrecken» (AC 4) zu retten. Vor allem soll er aber, wie man bald erfährt, die Schuld seiner Verdammung als Piloten der mehrmals im Spiel erwähnten B-29 abbüßen, des Aufklärungsflugzeugs, das die Freigabe für den Abwurf auf Hiroshima gab: «Suchen muß ich ein Mittel, das zweihunderttausend Menschen so schnell das Leben schenkt, wie ich sie gemordet habe» (AC 6), erklärt er mit Nachdruck. In Beccis Stück heißt der Mönch Forebee, sehr

ähnlich wie der Name des Bombenschützen auf der Enola Gay, Thomas Ferebee⁶. Es handelt sich dabei um eine der ersten Bühnenvarianten zum Motiv des amerikanischen Majors, das im Atomdrama der fünfziger und sechziger Jahre, nicht nur im deutschsprachigen Bereich⁷, wiederholt auftritt und in Rolf Schneiders berühmter Dramatisierung des Falls Claude Eatherly im Stück *Prozeß Richard Waverly* (1963) gipfeln wird. Auch bei Becsi bietet die mehrschichtige Schilderung der Figur von Bruder Thomas ein Sammelbecken vieler dem Pilotenmotiv zugrundeliegender Vorstellungen: Reue, Strafbedürfnis und eine nicht unüberhörbare Selbstbemitleidung («und doch habe ich es getan, – mit einem Druck, – einem einzigen Druck dieser meiner rechten Hand, [...] und niemand hat mich gerichtet! Niemand!!!», AC 6); übertriebene Gesten wie das Aufschreien oder das verzweifelte und irrsinnige Lachen, Sühnungs- und Aufopferungsgefühle («nichts musste so kommen – Nur weil wir zu feige gewesen sind, die Liebe zu bekennen. Weil wir den harten Weg des Entweder-Oder gescheut haben», AC 57).

Zur Darstellung des reuigen Piloten gehört aber bei Becsi auch eine fast transgressive Erfahrung der Gottesabwesenheit. Angesichts der ungeheuren Kriegskatastrophe bahnt sich im Spiel das zerreisende Gefühl eines gewissen religiösen Vakuums an, «die Enigmatik der Heilsordnung», wie sie Wolf Gerhard Schmitt in seinem umfangreichen Buch zum Theater in der Nachkriegszeit *Zwischen Antimoderne und Postmoderne* zutreffend expliziert⁸. Quälend wirken auf Bruder Thomas die Zweifel am Göttlichen, die sich in seiner Argumentation der Gottesferne nach den maßlosen, unbegreiflichen Gräueltaten auf der Erde erkennen lassen: «Er kann keine Gnade mehr geben ... er schweigt, – und dieses Schweigen ist das Beklemmende ... die Ruhe vor dem Sturm» (AC 45). Aber gerade daraus erwächst der höchst ambivalenten Figur des Mönchs zugleich auch eine verwegene Intensität im Kampf um eine neue Gerechtigkeit und «ein anderes Gesetz» (AC 133), jene utopische Suche nach einem Heilsplan, um derentwegen Thomas im Vorspiel

⁶ Übrigens nur einer der vielen Namen aus der geschichtlichen und wissenschaftlichen Sphäre, die, identisch (Einstein, Tibbet, Russel, Rutherford) oder leicht verändert (Enrico Termi, Openheimer, *sic*), in den Dialogen des Stückes auftauchen.

⁷ Dazu vgl. Emilia Fiandra: „Und wenn die Atombombe fällt, dann bleiben wir ewige Jungfern“. Italienische Atomdramen und ihre deutschsprachige Rezeption in den 1950er und 1960er Jahren. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift (2014), H. 4, S. 469-484.

⁸ Wolf Gerhard Schmitt: *Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext*. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 2009, S. 247.

die feste Absicht verkündet, sich auf den Weg nach den zehn Gerechten zu machen.

2. *Naturwissenschaft versus Liebe, Logik versus Gnade*

Mit Thomas' Vorsatz, in die Welt zu gehen, wird der dramaturgische Ablauf in Gang gesetzt. Seinen damaligen Chef, Jack Lindsay, will Thomas in Irland aufsuchen, ihn nach seinem Gewissen fragen, zur Rechenschaft ziehen und überzeugen, dass der Geist von Assisi die einzig mögliche Lösung ist, «weil die Liebe zur Natur die Antwort auf die Atomphysik ist» (AC 47). Doch findet er in Lindsay ein so entartetes Wesen, dass es jeden Liebesinn verleugnet und lediglich «die naturwissenschaftlichen Disziplinen. Real, exakt» vergötzt. Zugleich aber ein so exaltiertes, dass es der Materie jede Macht abspricht («Was wir Materie nennen, ist darin nur Sensation, – ein Sonderfall», AC 60) und im Nichts die unendliche Potentialität des Weltgeheimnisses erblickt: «vor der Vernichtung aller Menschen steht das Höchste, das der Menscheng Geist begreifen kann: die Formel! Das Geheimnis, der Aufbau der Welt, das Schicksal aller Menschen, in einer einzigen klaren Formel, nichts ist so genial wie diese Formel: X ist gleich Null!» (AC 61). Die wahnsinnige Suche nach der weltvernichtenden Formel – übrigens auch ein in vielen Atomdramen wiederkehrender Topos – ist die höchste Hybris der Wissenschaft und als solche bestimmt, einen tragischen Verlauf zu nehmen. In der Einsamkeit seiner Machtposition kostet Lord Lindsay, Sohn einer Wäscherin und «eines Arbeiters in einer schmutzigen Leinenfabrik» (AC 18), den Triumph der erhofften sozialen Revanche durch die Wissenschaft aus. Berausenden Omnipotenzphantasien gibt er sich hin: «Jetzt halte ich den Erdball, fünf Kontinente, Milliarden Menschen samt den Spinnennetzen ihres Schicksals zwischen diesen meinen Händen» (AC 123).

Mit der «Formel des Todes» (AC 57), wie er sie unverblümt nennt, verleugnet Lindsay die Religion. In der Feststellung der kumulativen Steigerung der Toten verneint er Gott selbst:

Lindsay: [...] Immer mehr werden sterben, – immer mehr, – bis die Zahl der Toten die der Lebenden nicht nur übertrifft, – nein, bis die eine absolute Grösse ist, – minus unendlich ...

Thomas: Das wird Gott nicht ...

Lindsay: Wer spricht von Gott, wenn Zahlen beweisen. Exakt. Mathematische. Unwiderlegbar ...

Thomas: Dann lügen die Zahlen, ... doch das kann, das darf nicht sein ...

Lindsay: Eher lügt Gott!

Thomas: Jack!

Lindsay: Ja, – die Mathematik ist der Dolch mit dem er sich selber trifft
 ... Mitten in die Unendlichkeit ... und statt Blut tropfen Illusionen ...
 (AC 59)

«Nicht Gefühl sondern Zahl, nicht Dichtung sondern Mathematik» (AC 47) ist also die Welt für den Physiker, der für alle menschlichen Empfindungen schon abgestorben ist. In seiner Anwesenheit spürt man den Todeshauch, der jede Lebensspur vertilgt und der Kunst des atomaren Zeitalters auch jede idyllisch verklärende Darstellung der Natur verwehrt. Das im Drama mehrmals verwendete Motiv des toten Schmetterlings – eine Vision, die Judith verfolgt⁹ – tritt in diesem Zusammenhang in Erscheinung. Im (inflationären) Bild des toten Schmetterlings («Etwas Dunkles steigt aus dem Sommer ... Tot ist ein Schmetterling von der Rose gefallen [...] Nicht will ich ihn mehr sehen ... den toten Schmetterling», AC 25) lässt Becsi das Oxymoron der toten Bewegung, des erstarrten Lebens, das wie ein finsternes Urteil anmutet, ins Bewusstsein dringen. Judith empfindet und befürchtet die ganze Dämonie ihres Mannes, der in seiner Abgesondertheit ein nihilistisches Credo vertritt, einen Allmächtigkeitswahn, dessen infernalisches (“satanischen”), aber auch trügerischen Charakter (“Spiegelwelt”), Becsi im Stück amplifiziert, wie Lindsays Dialog mit der Frau exemplarisch zeigt:

Lindsay: [...] Das ist das Satanische: keiner kann los aus dem Bannkreis der Formeln, der nur einmal begonnen hat, sie zu berühren. Ein Spiegel, eine Kristallwelt ist es, die nicht den Gesetzen der Natur, nicht denen der Menschen gehorcht, sondern nur der Welt des Intellekts, der dieses Leben nicht kennt, der es hasst. Eine logische Welt, eine Welt ohne Gnade ...

Judith: Warum suchst du sie, diese Spiegelwelt?

Lindsay: Weil ich muss ... (AC 22)

Dieser Besessenheit des Bösen in seiner paradoxen materialistischen Zerstörungsrationalität steht das Modell eines christlichen Zugangs zur Natur in ihrer ungeteilten Totalität gegenüber, das Bruder Thomas verkörpert. So prallen im großen Gespräch des ersten Aktes zwischen Thomas und Lindsay zwei Anschauungen aufeinander. Der Mönch beruft sich auf den Begriff einer allumfassenden Liebe und unzertrennlichen Natur, die in ihrem einheitlichen Sinn von der Tradition analytisch-wissenschaftlichen

⁹ Das Bild kommt häufig im Spiel vor. Aber frei wie ein Schmetterling fühlt sich dann auch die achtzehnjährige Tochter Mary, die, in einem senkrechten “Flug”, in den See hinabstürzt und dort den Tod findet.

Denkens frevelhaft gespalten wurde: «Wir sind einen falschen Weg gegangen – seit der Renaissance. [...] Statt uns der Natur zu nahen in Ehrfurcht, Demut, Liebe, damit sie uns ihre Geheimnisse erschliesst wie eine Geliebte ihre Reize, – haben wir sie gespalten – hinab bis zum Atom ... [...] Hass in Analyse und Spaltung – kalten Intellekt ... Und das ist unsere Schuld» (AC 48, 53).

Gegen die rein mathematische Auffassung der Wissenschaft – den “Dolch”, den Gott laut Lindsay gegen sich selbst wendet – und im Namen der verlorenen Einheit der Natur teilt Thomas Judiths Wunsch nach einem «Orden des Lebens» (AC 51). In gewisser Analogie zu dem einige Jahre später in Hans Henny Jahnns Atomdrama *Die Trümmer des Gewissens* (1959) – nicht zufällig auch von einer Frau, der Gattin des Wissenschaftlers – theorisierten “Bund der Schwachen”, taucht auch bei Becks die Idee eines Ordens der großen Liebenden auf. «Diese müssten ausziehen, um in den Wölfen die Liebe zu wecken ... mit ihnen ringen, mit den Wölfen, – Seele in Seele verklammert, bis diese nicht mehr herrschen sondern lieben» (AC 51-52).

Demgegenüber bekennt sich Lindsay zu dem mehrmals im Drama evozierten Geist der Vernichtung, der Züge der Absolutheit aufweist und in seinen Augen das Wertdefizit moderner Gesellschaftsordnungen kompensiert: «Frage doch einen Politiker, einen Militär, einen Techniker und diese drei bestimmen unsere Zeit, ob sie an die Liebe glauben. Macht und Geld, darauf schwören sie» (AC 49). Vor dieser negativen Folie gewinnt für ihn die Zerstörung erhabene Größe; die Auslöschung der verachteten Menschheit gilt als ein Akt vollkommener, uneingeschränkter Freiheit, der sie aus ihrer Bedingtheit enthebt. Die Zukunft wird zur verklärten Dimension, in der sich das Nichts mit einem neuen Lebensanfang ausgleicht. Und in einer pathosbeladenen Szene, in einer Art kosmisch und erotisch gefärbten Deliriums, sieht er in der erfundenen Formel des Elektronengehirnes den Keim der Hoffnung auf eine kollektive Auferstehung der Toten, darunter auch des geliebten, im Koreakrieg gefallenen ersten Sohnes Austen:

Vielleicht gibt es ein Leben nach dem Tode – eine Auferstehung. Vielleicht suchen die Seelen gierig ihre Leiber – wie Männer ihre Frauen und Frauen ihre Männer, – suchen sie durstend nach Lust, – den Geist in Sinnen zu empfinden – rasend suchen sie ihre Leiber, die in Atome zerfallen sind, – doch magisch, magnetisch – elektromagnetisch ziehen die Seelen alle Atome an, die sie einmal zu Leibern gebildet, – denn grosse Ordnungen sind die Seelen – System den Atomen (sic), – dasselbe Bild wie in den Sternen ... Auferstehen müssen die Toten – und so müssen sie frei werden, die Atome! Der ganzen Erde! Vorerst

entfesselt – doch durch diesen Tanz werden Engel und Teufel die Seelen peitschen, die sich darin wieder schichten, – Atom um Atom zu den Seelen, zu denen sie gehören, – durch die sie bestimmt sind. Seit ewig ...

So wird ein neuer Himmel, eine neue Erde, – so wird Austen wieder auferstehen – wie alle Toten zu neuem Leib! Verklärt! (AC 67-68)

3. *Das extremisierende Muster der Apokalypse*

Da Lindsay allen Überredungsversuchen zum Trotz in seiner berauschten Logik der apokalyptischen Vernichtung beharrt, lässt Becsi die Dramengestalten zu extremen Lösungen greifen. Einerseits in der Form eines christlichen Sozialismus, der den aufständischen Charakter nicht scheut: Es sind hier sowohl Bauern als auch Laborarbeiter, die von Thomas beziehungsweise Lindsays Sohn Robert gegen das Atomkraftwerk mobilisiert werden. Dabei findet aber auch ein eigenartiges Überstürzen der Ereignisse statt, das eine tragische “Kettenreaktion” auslöst, so dass die Fächerung von ethischen und sozialen Bezugssystemen, die das Drama im sinnlosen Krieg und in der Zerstörung durch Atom thematisiert, sozusagen auch strukturbildend wirkt und eine Proliferation von negativen Zuständen erzeugt. Sie setzt mit dem Selbstmord ein, den Lindsays Tochter in der Überzeugung begeht, dass die vom Vater geplante Weltvernichtung schon begonnen habe. In dem von den Arbeitern angestifteten Brand, im überirdischen Licht des flammenroten Himmels, glaubt sie den Beweis für das Gelingen des allerletzten Atomexperiments zu sehen. Voller Verzweiflung folgt ihr der sie liebende Assistent, Charles Campell, in den Tod nach.

Ebenso extrem, wenn auch im Handlungsablauf vorbereitet und durch ihn fast gerechtfertigt, erscheint aber vor allem Judiths bewusste Entscheidung, den Mann zu erschießen. Zwar weiß Becsi, dass die Tötung von der christlichen Moral abgelehnt wird. Dennoch erscheint hier der Menschenmord in einem zweifachen Licht. Schon der Traum am Anfang des Stückes, der das Dramenende vorwegnimmt, legt eine andere, beinahe revolutionäre Deutung nahe. In der Vision der ersten Szene wird Judith vor einem «hohen Gericht» wegen Mordes an ihrem Gatten angeklagt, den sie aber gar nicht bereut. Damit wird vom Autor die Frage indirekt aufgeworfen, ob der Mord als «Notwehr», im Zeichen des Lebens, legitimiert werden kann.

3. Stimme: Was haben Sie zu Ihrer Verteidigung zu sagen?

2. Stimme: Die Frau tötet den Gatten. Bereuen Sie es nicht?

Judith: Nein!

Stimme: Nichts?

Judith: Nichts. Ich würde alles wieder tun ...
Stimme: Das wagen Sie vor diesem hohen Gericht zu sagen?
Judith: Ja. Denn ich habe ein Beispiel gegeben. Möge dieses zum Gesetz werden. Jedem Volke und jedem Menschen ...
2. Stimme: Lady Lindsay, Sie verantworten also ...
Judith: Vor Gott und den Menschen!
Stimme: Den Mord?
Judith: Die Notwehr!
Stimme: Den Tod?
Judith: Das Leben! (AC 13)

Von Gewissenskrupeln ist Judith natürlich nicht vollkommen frei. Der Autor gönnt seiner Heldin auch schmerzliche Zweifel, die sie in dem widersprüchlichen Gespräch mit dem Bischof O'Brien, ihrem Onkel, zu artikulieren aber auch zu beseitigen versucht. Dem Geistlichen stellt Judith die ausdrückliche Frage, ob sie zum Bestehen der Menschheit einen, ihren Mann töten darf. Bestürzend in seiner Dialektik ist der lange Dialog zwischen der verzweifelt fragenden Frau und dem kaltblutigen Geistlichen, aus dem ich hier die wichtigsten Passagen selektiv zitiere.

Judith: Eminenz, ist es erlaubt, einen zu töten um der vielen willen?
[...] Diese Frage ist es, die mich hierher getrieben hat ...
Bischof: Nicht die Hölle beschwöre ...
Judith: Nur die Erde, Eminenz ...
Bischof: Diese Frage ...
Judith: Ist es erlaubt?
Bischof: Nein!
Judith: Wenn dieser eine aber bereit ist, Kontinente mit ihren Völkern zu zerstören?
Bischof: Nein! Niemals!
Judith: Nein? Das ist eine neue Frage, Eminenz, wie sie noch nie gestellt worden ist, doch jetzt Wirklichkeit ist. Jetzt kann einer die Welt vernichten ... und wenn er will, so ...
Bischof: Nein!
Judith: Ist es überhaupt noch eine Sünde, den zu töten?
Bischof: Eine Todsünde! [...]
Judith: Ich beschwöre, ich flehe Euch an, sagt: es ist erlaubt!
Bischof: Nein!
Judith: Dann sterben sie alle [...] ...
Bischof: Nur das Heilige zwingt die Welt, nur das Reine befreit die Natur, den Kosmos und den Menschen. Der Mord aber verstrickt nur noch mehr in Schuld und Not ... Es gibt keine Lösung durch die Sünde, – nur durch die Liebe ... (AC 90-91)

Die Antworten des Alten auf diese Art von Fragen, deren neuartige Quintessenz im Text ausgesprochen wird («wie sie noch nie gestellt worden ist, doch jetzt Wirklichkeit ist»), können der Frau keine Rechtfertigung geschweige denn eine Lösung bieten. Seine verzweigte Rede über eine die Unterscheidung von Gut und Böse bestimmende Weltordnung berührt den Sinn selbst der Apokalypse als «letzte Offenbarung Gottes» (AC 95) und enthält Inhalte der Weltsicht Becsis, die zu jenem kosmisch-galaktischen Weltbild vordringt, das der Dichter im Buch *Galaktische Philosophie* (1979) entwerfen wird. «Was ist sie denn, – diese Erde?», fragt sich der Bischof, der die Schöpferkraft des Universums in seiner erstaunlichen, dem Einzelnen oft unverständlichen Energiekonzentration zelebriert:

Siehst du diese Sterne, die den Himmel weit bedecken? Eine gigantische Struktur. Mehr als eine Million von diesen Sternen können Leben tragen wie diese Erde. Doch das ist nur eine unvorstellbare Welt ... Und eine Million Lichtjahre entfernt, die nächste Weltinsel ... Wieder Millionen Sterne, die vielleicht Leben tragen ... und wieder weiter ... immer weiter ... Hundert Millionen Weltsysteme ... und überall kann Leben sein ... doch Seele hast du nur eine in alle Ewigkeit ... und was du tust, entscheidet sich für alle Zeit ... Oft und oft frage ich in diese Sterne, ob sie nicht Millionen Zellen eines riesigen Gehirnes sind, – eines Gehirnes Gottes, – und dieses Universum nicht sein Schädel ... (AC 94-95)

In diesem weit gemeinten Begriff eines kosmischen Lebenssystems brechen aus jedem Wesen das Positive und das Negative hervor. Daher können sich darin auch jene Bedrohungen verbergen, in denen Becsi die apokalyptische Konstante der Menschheitsgeschichte herausfindet. Die Endkatastrophe, würde sie entfesselt, kann und darf für den Geistlichen nicht vermieden werden. Der Mensch gehe unausweichlich auf seinen Untergang zu¹⁰. Es scheint sogar, als ob Gott selbst die Einsicht in den pervertierten Sinn seiner Doppeloffenbarung fordere: Einmal, gescheitert, in der Figur des Christus («und was haben wir getan mit ihm und seinem Wort?», AC 97), und ein zweites Mal in der Physik, dem neuen «Evangelium unserer Zeit» (AC 97). In der bevorstehenden Apokalypse betrachtet der Bischof den letzten Gottesbeweis und er resigniert mit einem Schluss, der keiner ist: «darum ist nichts sinnvoller als dieser Untergang» (AC 95).

¹⁰ Becsis tiefe Beschäftigung mit dem Thema der Apokalypse wird auch durch seine Essayistik in prägnanter Weise dokumentiert. Vgl. Kurt Becsi: *Aufmarsch zur Apokalypse: Große Allianz oder Dritter Weltkrieg?* Wien-Hamburg: Paul Zsolnay Verlag 1971.

Der christliche Relativismus, der sich hier angesichts der zunehmenden Macht der Wissenschaft kundtut und jede wenn auch negative Lebenserscheinung nur als Fügung eines göttlichen Willens ansieht, ist freilich kein isoliertes Denkphänomen in der Diskussion über den Nexus zwischen Apokalypse und Atomzeitalter am Anfang der 50er Jahre. Im Gegenteil. Was hier Becsi zu formulieren bemüht ist, ist Teil jener Reflexion über Religion und Untergangsparadigmen, die ihren Zenit in der regen Debatte um Klemens Brockmöllers *Christentum am Morgen des Atomzeitalters* (1954) erleben wird¹¹. Im Bereich des christlichen Glaubens sind es nicht wenige, die die atomare Apokalypse als Möglichkeit für den Anbruch vom *Reich Gottes auf Erden* (1949) ansehen – wie es Gerhard Traugott Buchholz bereits im Titel seines Atomdramas beschworen hatte. Auch bei Becsi wird der Aufbruch einer neuen Welt verkündet. Mit visionären und ekstatischen Worten evoziert sie der Bischof:

die Welt könnte sich verklären zu Licht. Wunder und Zeichen könnten geschehen, die die Geister der Aeonen (*sic*) entzücken ... Ein neues Organ kann in uns werden, zwingender als das Hirn, – in dem wir die Einheit wieder schauen, die Dichter, Heilige und Liebende schauen [...] noch nie sind wir dem ersten Schöpfungstag so nah gestanden ... (AC 97)

Dieser mystischen Koinzidenz von Nichts und Wiedergeburt setzt sich aber Judith genauso radikal entgegen, wie dem nihilistischen Drang nach Auferstehung durch Zerstörung und Auslöschung, dem Lindsay blind gehorcht. Als sie ihn deshalb in einer von Sinnlichkeit durchtränkten Atmosphäre tötet – die Szene enthält übrigens einen interessanten metaliterarischen Verweis auf ihr melodramatisch überladenes Register, denn sie ist «zu kitschig», um geschrieben zu werden¹² –, ruft sie Gottesgnade an und fordert, bevor sie selbst Suizid begeht, Verzeihung. Der Kreis schließt sich und Becsi greift auf die Traumvision zurück. Wie im Halbtraum der ersten Szene wendet sich Judith an den Zuschauer und spricht sich erneut von jeder Schuld frei. Die drückende Last des Verbrechens will sie als unentrinnbare Last zum Wohl der Menschheit tragen:

¹¹ Vgl. Nicolai Hannig: Klemens Brockmöller, S. J.: *Christentum am Morgen des Atomzeitalters*. In: Elena Agazzi, Erhard Schütz (Hg.): *Handbuch Nachkriegskultur. Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)*. Berlin-Boston: Walter de Gruyter 2013, S. 364-368.

¹² «Niemand wird sie glauben – sagt Lindsay dazu – ... kein Autor wird wagen, sie zu schreiben, – nur du, – willst sie spielen» (AC 128).

Judith: Richtet über mich! Ich gebe mich in Eure Hände ... [...] Sprecht Ihr mich aber frei, dann bindet Euch das Gesetz. Dann müsst Ihr dasselbe tun wie ich. Sei es Euer Bruder, Euer Vater, Euer Gatte, Euer Sohn, Euer Geliebter. Wer immer! [...] Das Gesetz des Lebens muss souverän werden ... über uns alle ... unser aller Herr und König ...

Der Arbeiter: Diese Tat sei uns Gesetz ...

Alle: Ja, – Gesetz ...

Judith: Unerbittliches Gesetz!

Der Arbeiter: Der ganzen Welt und allen Menschen! (AC 131)

Die “kitschige” Liebes- und Mordsszene steigert sich aber bis zum höhnischen Umkippen ins Zynische. Die vorläufige Abwendung des Unheils durch den Mord wird von der Entdeckung derselben Todesformel in einem anderen Land zunichte gemacht. Lindsays realistische Voraussage über den unpersönlichen Charakter wissenschaftlicher Erfindungen («Hätten wir sie nicht erfunden, – so wäre es ein anderer gewesen», AC 55) hat sich bewahrt: «Ein anderer hat sie auch gefunden, diese Formel, in einem fernen Land ... [...]. Mit Orden haben sie ihn geschmückt», AC 132). In gewisser Weise scheint hier Becsi fast die paradoxe “schlimmstmögliche Wendung” bei Dürrenmatts *Physikern* (1962) vorwegzunehmen. Der Weltuntergang ist nur prolongiert, die atomare Bedrohung eine Frage der Zeit. Bei dieser letzten, verblüffenden Relativierung der Problematik – noch ein jäher Perspektivenwechsel im Stück – überlässt Becsi Bruder Thomas, einem der wenigen Überlebenden, das Schlusswort. Seiner These der Fehlentwicklung der westlichen Kultur nach der Renaissance folgend, urteilt Thomas über das Schicksal der Menschheit und bestätigt, dass «kein anderes Gesetz» (AC 133) in der Welt wirksam ist als die reine Vernunft. Der Herr allein, und nicht der Mensch, wird das Weltende bestimmen. Mit einer Strophe aus dem *Sonnengesang* des heiligen Franz von Assisi schließt der dritte und letzte Akt.

Im Nachspiel im Kloster wird diese Ansicht noch einmal am Gleichnis von Sodom und Gomorra erörtert. Der Abt erläutert, dass die Erde um der vielen Gerechten willen bestehen wird, die unschuldig umgekommen sind und «ohne Schuld verbrennen und vergehen» (AC 138). Trotz oder auch gerade bei der Verzweiflung des tragischen Epilogs versucht also der Dramenschluss, dem Menschen einen letzten Trost zu spenden und neben dem Warnungsgefühl, das den eigentlichen Inhalt des Dramas ausmacht, auch die Hoffnung auf einen Ausweg hervorzurufen. Dem Zuschauer bleibt es vorbehalten, über den versöhnenden Ausgang im Kloster hinaus weiterzudenken und hinter dem christlichen Glauben das ferne Licht einer immer noch vorhandenen Zukunft oder das Anzeichen für ein nur aufgeschobenes Ende zu entdecken.