

INTERJEKTE 11

2017

HEILIGE TEXTE IN DER MODERNE LEKTÜREN, PRAKTIKEN, ADAPTIONEN

Yael Almog, Caroline Sauter, Daniel Weidner
(Hg.)



ZENTRUM
FÜR LITERATUR- UND
KULTURFORSCHUNG

Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin
Schützenstraße 18 | 10117 Berlin
T +49(0)30 20192-155 | F -243 | sekretariat@zfl-berlin.org

INTERJEKTE ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren E-Mail-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an zimmermann@zfl-berlin.org.

IMPRESSUM

Herausgeber Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL)
www.zfl-berlin.org

Direktorin Prof. Dr. Eva Geulen

Redaktion Dr. Gwendolin Engels

Gestaltung KRAUT & KONFETTI GbR, Berlin

Layout/Satz Georgia Lummert

Titelbild Ausschnitte aus der Jesajarolle (ca. 180 v. Chr.), der Lutherbibel von 1534 und der Einheitsübersetzung

© 2017 / Das Copyright liegt bei den Autoren.

»A CLAMOR FOR MIRACLES«?

MAX REINHARDT, G. B. SHAW UND DAS NUMINOSE STAUNEN IM ENGLISCHEN DRAMA UND THEATER DER LITERARISCHEN MODERNE

Verena Keidel

Auch wenn in der Nachfolge der Aufklärung sowie mit dem Siegeszug der modernen Naturwissenschaften eine Verlustgeschichte des Transzendenzwunders geschrieben wurde und Max Weber in seinem vielzitierten Diktum von 1917 die moderne Welt als ›entzaubert‹ deklarierte, entpuppte sich das vermeintlich vor-moderne Phänomen des Wunders in der literarischen Moderne als Reflexionsgegenstand verschiedener Fachdisziplinen. Gleichzeitig erlebte das Wunder im Drama und Theater der Moderne eine Renaissance: Jener »clamor for miracles«,¹ so George Bernard Shaw in seinem Vorwort zu *Androcles and the Lion*, wird im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in England nicht nur diskursiv verhandelt, sondern für das Publikum durchaus Bühnenwirksam eingesetzt, wie ich im Folgenden erläutern möchte.

1. WUNDER(N) UND STAUNEN: EREIGNIS UND AFFEKT

Für Alexander Geppert und Till Kössler bietet das »Überflussphänomen« des Wunders im 20. Jahrhundert die Möglichkeit, »die vielfältigen Debatten um die Grenzen von Wahrnehmung, Erkenntnis und Wissen [...] zu bündeln und aufeinander beziehen. [...] Was sie selbst in höchst unterschiedlichen Kontexten verbindet, ist das hervorgerufene Gefühl von Staunen [...] und Verwunderung, [...] welches in beiden Fällen auf das [...] Numinose zurückverweist.«² Die Reziprozität von wundersamem Ereignis und Affekt ist dem Wunderbegriff bereits etymologisch eingeschrieben: Das griechische Wort *thauma*, das dem deutschen

Begriff des Wunders am nächsten kommt, bedeutete ursprünglich das ›Staunenerweckende‹.

In der abendländischen Tradition beginnt die Auseinandersetzung mit dem Staunen bekanntlich im platonischen Dialog *Theaitetos*, in dem Sokrates den Affekt des Staunens als Ursprung der Philosophie beschreibt. Aristoteles drängt in seiner Beschreibung des *thaumazein* in der *Metaphysik* wiederum auf die Überwindung der sich im Staunen manifestierenden Unkenntnis angesichts des nur *scheinbar* Wunderbaren: »denn wunderbar erscheint es einem jeden, der den Grund noch nicht erforscht hat.«³

Die spätere christliche Vorstellung des Staunens als *stupor* lässt sich auf die Beschreibungen der Wunder-tätigkeit Jesu zurückführen, in denen die Reaktion auf das Wirken Christi mit dem griechischen Ausdruck des *thaumazein*, später *stupere*, belegt wird. Auch wurden die echten *miracula* Christi von der ›Zauberei‹ des Simon Magus abgegrenzt. Bereits in den Evangelien wurde also das ›falsche‹ Wunder mit einer Form der Theatralität in Verbindung gebracht, während gleichzeitig die besondere performative Wirkkraft des ›richtigen‹ Wunders betont wurde: In den neutestamentlichen Wundererzählungen »ist nicht das Ereignis selbst, sondern die Wirkung im Akt der Rezeption der Ort, an dem das biblische Wunder Wirklichkeit wird.«⁴ Im Zuge der späteren reformatorischen Bewegungen wurde schließlich unter anderem von Martin Luther gegen die nicht-biblischen »Gäukelwunder« und damit gegen einen katholischen Wunderglauben

1 George Bernard Shaw: »Preface on the Prospects of Christianity«, in: ders.: *Androcles and the Lion*, London 1969, S. 1–102, hier S. 25.

2 Alexander C. T. Geppert/Till Kössler: »Einleitung: Wunder der Zeitgeschichte«, in: dies. (Hg.): *Wunder. Poetik und Politik des Staunens im 20. Jahrhundert*, Berlin 2011, S. 9–68, hier S. 15 f.

3 Aristoteles: *Metaphysik*, übers. von Hermann Bonitz, München 1966, 983a, 16–17. Vgl. ebenso Stefan Matuschek: *Über das Staunen. Eine Ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen 1991, S. 8–23.

4 Ruben Zimmermann: »Wundern über ›des Glaubens liebstes Kind‹. Die hermeneutische (De-)Konstruktion der Wunder Jesu in der Bibelauslegung des 20. Jahrhunderts«, in: Geppert/Kössler (Hg.): *Wunder* (Anm. 2), S. 95–125, hier S. 101.

polemisiert.⁵ Und im Kontext der Aufklärung verband sich die Kritik am religiösen *miraculum* mit der Kritik am Staunen. So deutet beispielsweise Spinoza das Moment des *stupor* angesichts des Wunders als Mittel priesterlicher Bevormundung und hegemonialer Machterhaltung.⁶ Das Wunderdispositiv und der damit zusammenhängende Staunensdiskurs wurden somit im Laufe der Jahrhunderte zwischen den nur scheinbar gegensätzlichen Theoremen von Glauben und Wissen, Verwunderung und Erkenntnis, Religion und Aufklärung verhandelt.

Bevor ich auf die Fortschreibung des Wunders beziehungsweise auf dessen Reinszenierung im englischen Kulturraum der Moderne zu sprechen komme, möchte ich auf zwei zeitgenössische religionsphänomenologische und -soziologische Reflexionen über das Wunder verweisen, die ebenfalls dessen performative und affektive Momente in den Vordergrund stellen und das Wunder zudem als transnationale Diskursformation der literarischen Moderne zu erkennen geben.⁷

2. NUMINOSES UND CHARISMATISCHES: DAS WUNDER BEI RUDOLF OTTO UND MAX WEBER

Es war bekanntlich der protestantische Theologe Rudolf Otto, der den bereits erwähnten Begriff des Numinosen in seiner Schrift *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (1917) prägte. In seiner Abhandlung sucht sich Otto der »besondere[n] Gefühlsreaktion« anzunähern, welche die Begegnung mit dem Heiligen auslöst. Der Theologe betont dabei das affektive Potential des Wunders, das auch in der deutschen Sprache etymologisch festgeschrieben sei:

»Sich wundern« kommt [...] – was wir fast vergessen haben – von *Wunder* und bedeutet in seinem ersten Sinne: im Gemüte von einem [sic] Wunder, einem Wunderding, einem mirum betroffen sein. Das Sich Wundern im echten Sinne ist also ein rein im Gebiete des numinosen Gefühles liegender Gemütszustand

und nur in abgebläster und verallgemeinerter Form wird es zum Erstaunen im allgemeinen.«⁸

Den christlichen Affekt des *stupor* beschreibt Otto im Anschluss als adäquaten Ausdruck »für die dem mirum entsprechende Gemütsreaktion«.⁹ Das Wunder erklärt Otto abschließend als »Ausdrucksmittel [des Moments des Numinosen], das in allen Religionen wiederkehrt und von Religion schier unzertrennlich zu sein scheint«.¹⁰

Während der Theologe und Religionswissenschaftler Otto das Gefühlsmoment angesichts des Wunders in den Kontext der numinosen Erfahrung einordnet, erwähnt der (Religions-)Soziologe Max Weber das Wunder im Zusammenhang mit seiner machttheoretischen Begründung sozialer Ordnung: der Analyse sogenannter »charismatischer« Herrschaftsformen. Die Etymologie des Wortes Charisma, von Gott verliehene Gnadengabe, verweist dabei bereits auf den ursprünglich religiösen Deutungskontext. Bevor der Begriff einem säkular-soziologischen Wandel unterzogen wurde, assoziierte man Charisma folglich mit einer besonderen Nähe zu Gott. Weber fragt nach der Legitimität charismatischer – militärischer wie religiöser – Führerfiguren, die sich »durch *Bewährung* – ursprünglich stets: durch Wunder – [...] die *Anerkennung* durch die Beherrschten«¹¹ sichern können. Das Wunder sieht Weber als Voraussetzung religiöser Herrschaftsmechanismen. »Er muß Wunder tun, wenn er ein Prophet, Heldentaten, wenn er ein Kriegsführer sein will.«¹²

Valentin Rauer nähert sich Webers Konzeption innerhalb eines performanztheoretischen Rahmens an und hebt dabei den zeitlich-situativen Aspekt von Charisma hervor: Rauer fasst Webers Vorstellung des Wunders als charismatisches *event*, als »unerwartete« Kontingenzerscheinung, in deren performativem Vollzug sich jedoch für die Zeugenschaft eine neue Form der Wirklichkeit konstituieren würde. Die tatsächlichen Ursachen des charismatischen Ereignisses seien für die Anhänger charismatischer

5 Vgl. Rubert Bruce Mullin: *Miracles and the Modern Religious Imagination*, New Haven/London 1996, S. 12–14.

6 Vgl. Matuschek: *Staunen* (Anm. 3).

7 Zum Wunder in der Moderne siehe auch Natascha Adamowskys Monographie: *Das Wunder in der Moderne. Eine andere Kulturgeschichte des Fliegens*, Paderborn 2010.

8 Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München 2004, S. 29.

9 Ebd., S. 30.

10 Ebd., S. 82.

11 Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft I*, hg. von Johannes Winckelmann, Köln/Berlin 1964, S. 179.

12 Ebd. II, S. 835.

Führerfiguren und Propheten sekundär.¹³ Bei aller säkularen Entzauberung gesteht also auch Weber dem Wunder eine besondere affektive, ›charismatisierende‹ Wirkmacht zu. Im frühen 20. Jahrhundert¹⁴ oszillieren somit die religionssoziologischen und religionsphänomenologischen Beschreibungen des Wunders zwischen Transzendenz- und Kontingenzerrscheinung: als numinoses Staunen erzeugendes *mirum* im Sinne Ottos und als charismatisches Ereignis im Sinne Webers.

3. KATHOLISCHES THEATERWUNDER IN LONDON: MAX REINHARDTS INSZENIERUNG VON »THE MIRACLE«

In der Theaterpraxis stellte das Wunder seit jeher bisweilen manipulative Praktiken der Steuerung von Emotionen und Affekten bereit. Im englischen Kulturraum bildete sich im Mittelalter eine eigene Form des religiösen Spiels heraus, das sogenannte *miracle* oder *saints' play*, welches seinem Publikum das wundersame Wirken von Heiligenfiguren mittels früher Bühnen- und Pyrotechnik als großes Spektakel präsentierte.¹⁵ Eine moderne Neuauflage des mittelalterlichen Wundertheaters lieferte Max Reinhardt 1911 mit einer Inszenierung im Herzen von London: *The Miracle* feierte – in der Tradition der *English Christmas Pantomime* – einen Tag vor Weihnachten seine Englandpremiere in der Londoner Olympiahalle.

Reinhardts Inszenierung, die als antipodischer Referenzrahmen für die Shaw'sche Dramaturgie des Wunders dienen soll, bot seinen Zuschauern eine spektakuläre Überblendung aus religiösen *miracula* und technischem Wunderwerk, weswegen Tobias Becker *The Miracle* in seiner detaillierten Analyse als paradigmatisch für den Wunderdiskurs im 20. Jahrhundert beschreibt, da es »Gegensätze zwischen

Wunder und Wissenschaft, Religion und Rationalität, Transzendenz und Technik diskutiert«.¹⁶

Zunächst ist *The Miracle* ein weiteres Beispiel für die Erschließung neuer Theaterräume durch den Avantgarderegisseur Reinhardt. Für die Inszenierung wurde die gesamte Londoner Olympiahalle in typisch Reinhardt'schem Inszenierungsstil in einen gigantischen gotischen Dom verwandelt: mit Pfeilern, bunten Glasfenstern und Seitenschiffen, die als Zuschauerränge dienten. Der besondere theatrale Raum in Form einer Kathedrale sollte eine performative Vergemeinschaftung von Zuschauern und Schauspielern erleichtern.¹⁷

Es wurden über 1.500 Statisten verpflichtet und ein 500-köpfiger Chor eingesetzt. Im Mittelpunkt der Textvorlage des *Miracle*, die sich an eine Legende des Mittelalters anlehnt, stehen die Erlebnisse einer Nonne, die dem Klosterleben entflieht und am Ende den Weg zurück in die Klostersgemeinschaft findet. Der Höhepunkt des Dramas ist die Menschwerdung der klösterlichen Marienfigur, die daraufhin im Kloster den Platz der entflohenen Nonne einnimmt.¹⁸ Diese Szene liest sich in der Textvorlage von Karl Vollmoeller und Max Reinhardt folgendermaßen:

»Die Lichtergirlande über dem Marienbild beginnt zu zucken und bläulich zu glühen. Der ausgestreckte Arm der Maria sinkt langsam herab. [...] Sie steigt langsam vom Altar hernieder, nimmt das Gewand und den Schleier der entflohenen Nonne auf und hüllt sich in die heilige Tracht. Die Lichter verlöschen. [...] Plötzlich deutet die alte Sakristanin mit verzücktem Ausdruck auf die junge Schwester; die vordersten Nonnen weichen mit lautem Schreien zurück: Die göttliche Schwester erscheint wie von unsichtbaren Händen emporgehoben, ihr Haupt umstrahlt ein Heiligenschein. Alles liegt betend auf den Knien, das Gesicht vor dem neuen Wunder gesenkt.«¹⁹

Der Damentext betont zum einen die affektiven Reaktionen der Klostersgemeinschaft auf das Wunder (»verzückte[r] Ausdruck«, »laute[s] Schreien«). Zum

13 Valentin Rauer: »Magie der Performanz. Theoretische Anschlüsse an das Charisma Konzept«, in: Pavlína Rychterová/Stefan Seit/Raphaella Veit (Hg.): *Das Charisma. Funktionen und symbolische Repräsentationen*, Berlin 2008, S. 155–171.

14 Für eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit dem Phänomen des *Heiligen* in der Moderne siehe auch Héctor Canal u. a. (Hg.): *Das Heilige (in) der Moderne. Denkfiguren des Sakralen in Philosophie und Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2013.

15 Darryll Grantley: »Saints' plays«, in: Richard Beadle (Hg.): *The Cambridge Companion to Medieval Theatre*, Cambridge 1996, 265–289.

16 Tobias Becker: »Das doppelte Mirakel. Theaterwunder und Wundertheater im frühen 20. Jahrhundert«, in: Geppert/Kössler (Hg.): *Wunder* (Anm. 2), S. 332–362, hier S. 335.

17 Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Einleitung. Wahrnehmung – Körper – Sprache«, in: dies. (Hg.): *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen/Basel 1995, S.1–14, hier S. 7.

18 Vgl. Becker: »Mirakel« (Anm. 16), S. 336–337.

19 Karl Vollmoeller/Max Reinhardt: *The Miracle: Great Pantomime in Two Acts and an Intermezzo*, Berlin 1912, Nabu Public Domain Reprints, S. 36–42.

anderen wird deutlich, dass die Menschwerdung der Marienfigur auf der Bühne nur mithilfe der Mittel der Theater-technik, etwa einer gigantischen Licht- und Soundmaschinerie, einer Hebebühne und Falltüren, inszeniert werden konnte. Bezüglich der schwebenden Marienfigur, die »wie von unsichtbaren Händen emporgehoben« werden sollte, notierte Reinhardt in seinem Regiebuch für die New Yorker Aufführung: »[S]he gently floats a short distance into the air without changing her position. This is done on a trap on the right.«²⁰

Und Reinhardts Ziel einer perfekten Theater-Illusion – hervorgerufen durch die modernen ›Wunder der Technik‹ – schien in der Londoner Aufführung aufzugehen: Der Publizist und Jesuit Jacob Overmans, der eine der Londoner Inszenierungen besuchte, beschreibt die Reaktionen des Publikums auf das Marienwunder 1912 wie folgt: »[W]ährend die Erscheinung langsam niederschwebt, erklingen die sanften Töne eines englischen Marienliedes. [...] Der erste Akt ist aus. Die Zuschauer sitzen in stummer Ergriffenheit. Niemand wagt Beifall zu klatschen: man fühlt sich fast wie in einer Kirche.«²¹ Und ein Rezensent der New Yorker Aufführung bemerkte: »I'm not quite sure even now that it was a play I saw [...] it was a Miracle [...] It is an epoch-making wonder.«²²

Mit seiner Inszenierung der Bühnenwunder, die nicht nur die Zeugen der Fiktionsebene, sondern auch die Zuschauer vor der Bühne in Staunen versetzen sollten, knüpfte Reinhardt also nicht nur namens-technisch an mittelalterliche Spielformen wie das *miracle* oder *mystery play* an. Ebenso erinnert das Reinhardt'sche Wunderspektakel von 1911 an das multimediale und synästhetische Theater der Jesuiten, das visuellen und auditiven Effekten und deren performativer Wirkkraft ebenfalls eine große Bedeutung zusprach²³ (wie zum Beispiel auch dem Einsatz symbolhafter Gewänder, wie sie auch in *The Miracle* eingesetzt wurden). Ähnlich wie *The Miracle* handel-

ten auch die frühen jesuitischen Dramen oftmals von persönlichen religiösen Entscheidungssituationen, »an denen der Weg eines ›Helden‹ zur Katholischen Kirche nachvollzogen werden konnte«.²⁴

Reinhardt inszenierte mit dem Marienwunder folglich nicht nur einen zentralen Aspekt einer spezifisch katholischen Glaubensausprägung, er stellte sich auch theaterhistorisch in eine vor- beziehungsweise gegenreformatorische Tradition. Während der Jesuit Overmans das *Miracle* daher als »glänzende Verherrlichung der reichen katholischen Kultusformen«²⁵ lobte, regte sich im Herzen von London Widerstand vonseiten evangelikaler Gruppierungen. Die Reinhardt'sche Inszenierung katholischer Bühnenwunder fiel mit Rekatholisierungsversuchen der zweiten Generation des *Oxford Movement* zusammen, die sich für eine Stärkung der katholischen Elemente in der anglikanischen Kirche aussprach. So werteten Anhänger der *Protestant Truth Society* 1911 *The Miracle* als Rückfall in einen katholischen »Aberglauben« und versuchten, mit Plakaten gegen den »Papismus« bewaffnet, Geistlichen den Eingang zur Olympiahalle zu verwehren.²⁶ Im Kontext eines wiedererstarkenden konfessionellen Disputs um die Exegese des Problemkinds der Theologie schien Reinhardts *Miracle* in seiner Verknüpfung der technisch-theatralen und religiösen Dimension des Wunders schließlich selbst zum *tremendum et fascinosum* der literarischen Moderne zu werden.

4. CHARISMATISCHE BEKEHRUNGSWUNDER IN SHAW'S »ANDROCLES AND THE LION«

Wenige Monate nach der Aufführung von Reinhardts *Miracle* in London informiert der anglo-irische Dramatiker George Bernard Shaw seinen Übersetzer und langjährigen Freund, den österreichischen Dramatiker Siegfried Trebitsch, über seinen neuen Dramentext, *Androcles and the Lion*: »I have written a new play quite unlike any of the old ones. [...] One of the principal characters is a lion. The rest are Christian martyrs [...] and Roman emperors. The final scene

20 »Appendix I. The Miracle«, in: Oliver M. Saylor (Hg.): *Max Reinhardt and his Theatre*, New York/London 1968, S. 249–322, hier S. 262.

21 Jakob Overmans: »Reinhardts Miracle in London«, in: *Stimmen aus Maria-Laach. Katholische Blätter* 82 (1912) 4, S. 373–387, hier S. 379.

22 Alan Dale, zit. nach Becker: »Mirakel« (Anm. 16), S. 354.

23 Vgl. Barbara Bauer: »Multimediales Theater. Ansätze zu einer Ästhetik der Synästhesie bei den Jesuiten«, in: Heinrich F. Plett (Hg.): *Renaissance-Poetik. Renaissance Poetics*, Berlin/New York 1994, S. 197–238. Den Hinweis auf das Jesuitentheater verdanke ich Wolfgang Braungart und Daniel Weidner.

24 Thomas Erlach: *Unterhaltung und Belehrung im Jesuitentheater um 1700. Untersuchung zu Musik, Text und Kontext ausgewählter Stücke*, Essen 2006, S. 17.

25 Overmans: »Reinhardts Miracle in London: Schluß«, in: *Stimmen* (Anm. 21), Heft 5, S. 511–519, hier S. 514.

26 Vgl. »Mystery Play. Clergy Men See ›The Miracle‹«, in: *The Telegraph* [Brisbane] 20. Jan. 1912, <http://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175080202?> (zuletzt aufgerufen: 05.06.2017). Vgl. auch Becker: »Mirakel« (Anm. 16), S. 348.

is in the Coliseum and requires a revolving stage. [Max] Reinhardt [sic] had better build a big circus and produce it.«²⁷ Shaws Hinweis auf eine potentielle Reinhardt'sche Bühnenversion bringt zum Ausdruck, dass er den Inszenierungsstil des Avantgarderegisseurs und dessen Erschließung neuer Theaterräume (wie die aufwendige Umgestaltung des Olympiastadiums oder die Inszenierung von Aischylos' *Orestie* im Berliner Zirkus Schumann) zur Kenntnis genommen hatte.

Der Brief an Trebitsch signalisiert zudem das Interesse des Theaterregisseurs Shaw an alternativen Bühnenformen wie der Drehbühne, die Reinhardt bereits 1905 für eine sehr erfolgreiche Produktion von Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* im Neuen Theater in Berlin eingesetzt hatte. Der Theaterwissenschaftler Hans Knudsen beschreibt das szenische Mittel der Drehbühne, die 1896 von Carl Lautenschläger erfunden worden war, als »a welcome artistic tool for people like Reinhardt whose aim was a [...] theatre to enchant the audience«.²⁸

Kurz nach der Fertigstellung von *Androcles and the Lion. A Fable Play* schreibt Shaw abermals an Trebitsch: »Androcles is just the sort of play for Reinhardt to produce.«²⁹ Wie *The Miracle* steht auch Shaws *Androcles and the Lion* in der Tradition der *Christmas Pantomime*, die jährlich einen Tag vor Weihnachten aufgeführt wurden. *Androcles* ist ein hybrides Drama, das physische Bühnenaktion, farcenhafte Komik und lange diskursive Passagen über Fragen der Glaubensfreiheit verbindet. Die Handlung spielt zur Zeit der frühen Christenverfolgung und lehnt sich an bekannte Fabelemente und biblische Narrative an.

In Shaws idiosynkratischem Märtyrerdrama ist es die Figur des griechischen Schneiders Androcles, die einem verletzten Löwen zu Hilfe kommt. Nach dieser Begegnung wird der Christ aufgrund seines Glaubens von den Römern verhaftet und soll im Kolosseum den wilden Tieren vorgeworfen werden. Als er in der Arena jedoch auf »seinen« Löwen trifft, erkennt ihn dieser als früheren Retter wieder und verschont ihn. Der anwesende römische Kaiser zeigt sich durch dieses

»Wunder« so beeindruckt, dass er dem Christen die Freiheit schenkt.

In der anglistischen Forschung gilt der Dramatiker Shaw bis heute vornehmlich als Repräsentant des sogenannten *discussion play*, eines ideologiekritischen, aufklärerischen Diskurstheaters. Dies ist wahrscheinlich einer der Gründe, weswegen die Forschung das Wunder als zentrales Element der Shaw'schen Dramaturgie in *Androcles and the Lion* bisher nicht zur Kenntnis genommen hat. Eine Verknüpfung von *miraculum*, (charismatischem) Wundertäter und moderner Wunderbühne, die bereits das Reinhardt'sche Publikum 1911 in Staunen versetzte, ist aber auch in Shaws Damentext angelegt.

Nach einer expositorischen clownesken Interaktion, der ersten Begegnung von Androcles und dem Löwen, verlagert sich der Schauplatz von *Androcles and the Lion* vor die Tore Roms. Der erste Akt spielt auf einem öffentlichen Platz, auf dem die Römer »Christian prisoners of both sexes and all ages«³⁰ versammeln. Androcles, dessen Gefangennahme sich *off-stage* ereignet hat, trifft hier unter anderem auf den christlichen Waffenschmied Ferrovius, dem »wonderful conversions in the northern cities«³¹ zugeschrieben werden.

Shaw lässt nun zu Beginn des ersten Aktes die versammelten Christen Zeugen eines solchen Bekehrungswunders werden. Der folgenden Interaktion zwischen dem missionarischen Christen und einem Römer, dem Patrizier Lentulus, geht voraus, dass Letzterer dem hünenhaften Ferrovius eine Ohrfeige verpasst hatte – in der Annahme, dass dieser als Christ keine (Gegen-)Gewalt anwenden dürfe, worauf er eines Besseren belehrt wird:

»[He (Ferrovius) holds him (Lentulus) with one hand and clenches the other fist]. [...]

Lentulus. Let me go. Your religion forbids you to strike me.

Ferrovius. On the contrary, it commands me to strike you. How can you turn the other cheek, if you are not first struck on the one cheek?

Lentulus [almost in tears] [...] I apologize for striking you.

27 George Bernard Shaw: »To Siegfried Trebitsch«, 7. Mar. 1912, in: Samuel A. Weiss (Hg.): *Bernard Shaw's Letters to Siegfried Trebitsch*, Stanford 1986, S. 159.

28 Hans Knudsen: »Max Reinhardt in Berlin«, in: *Theatre Research* 5 (1963) 3, S. 128–133, hier S. 132.

29 Shaw: »Trebitsch«, in: Weiss (Hg.): *Letters* (Anm. 27), S. 164.

30 Shaw: *Androcles* (Anm. 1), S. 109.

31 Ebd., S. 113.

Ferrovius [*greatly pleased*] My son: have I softened your heart? Has the good seed fallen in a fruitful place? Are your feet towards a better path?

Lentulus [*abjectly*] Yes, yes. There's a great deal in what you say.

Ferrovius [*radiant*] Join us. Come to the lions. Come to suffering and death.

Lentulus [*falling on his knees and bursting into tears*] Oh, help me. Mother! mother!

Ferrovius. [...] God has greatly blessed my efforts at conversion. Shall I tell you a miracle – yes, a miracle – wrought by me in Cappadocia? A young man – just such a one as you, with golden hair like yours – scoffed at and struck me as you scoffed at and struck me. I sat up all night with that youth wrestling for his soul; and in the morning not only was he a Christian, but his hair was as white as snow. [*Lentulus falls in a dead faint.*] There, there: take him away. The spirit has overwrought him, poor lad. Carry him gently to his house; and leave the rest to heaven. [...] *The deepest awe has settled on the spectators.*³²

Durch die Dopplung von einer sich in der Spielgegenwart ›live‹ vollziehenden Bekehrung und einer ›erzählten‹ Bekehrungsgeschichte der Vergangenheit ironisiert Shaws Drama bereits zu Beginn die performative Wirkmacht charismatischer Ereignisse sowie deren affektive Begleiterscheinungen. Das ›reenactment‹ des Bekehrungswunders der Erzählung, das mit dem Ohnmachtsanfall des Römers endet, wiederholt scheinbar das ›Glaubensbekenntnis‹ des jungen Mannes aus Kappadokien, weswegen Ferrovius das Geschehen als (erneute) Bestätigung göttlicher Wirkkräfte in der Gegenwart deutet. Er betrachtet Lentulus' Ohnmacht als Folge der besonderen ›numinosen‹ Erfahrung: »The spirit has overwrought him.«³³ Ferrovius bewirkt jedoch – für das Theaterpublikum offensichtlich – nicht die erhoffte innere Wandlung, ein wahrhaftiges Bekenntnis zum christlichen Glauben, vonseiten Lentulus'. Im Akt der Erzählung vollzieht sich vielmehr mehr die Selbstvergewisserung des vermeintlich charismatischen Wundertäters selbst, was wiederum auch die anwesende Zeugenschaft des Wunders auf der Bühne in »deep awe«³⁴ zurücklässt. Dass die körperlichen Reaktionen der

›Bekehrten‹ beide Male lediglich der Angst vor der imposanten Physis des selbsternannten Missionars Ferrovius geschuldet sind, bleibt dem ›Wundertäter‹ ebenso verborgen wie seiner ehrfürchtig stauenden Zeugenschaft. Die Diskrepanz zwischen Ferrovius' Anliegen – seinen Zuhörern Gottes »blessing« als Ursache des »miracle« kenntlich zu machen – und der tatsächlichen Ursache der Geschehnisse verkehrt somit in *Androcles* das erste charismatisierende ›Wunder‹ schlichtweg ins Komische. Dies wird schließlich am Ende der Szene von der Konvertitin Lavinia auch ironisch angemerkt: »So that is how you convert people, Ferrovius.«³⁵

Und auch im zweiten Akt von *Androcles* wird der Wunderdiskurs von Shaw aufgegriffen und dieses Mal mittels der modernen Theatertechnik Bühnenwirksam vorbereitet. Anders als in Reinhardts und Vollmoellers Textvorlage von *The Miracle* lassen bei Shaw diskursive Formen der Selbstreferenz die Theatralität des Bühnengeschehens stets deutlich werden. So werden die Christen mit dem Aufruf »The stage is waiting« in die Arena geschickt und die blutigen Spiele als heidnisches »spectacle«³⁶ bezeichnet. Auch ermöglicht Shaw seinem Publikum in *Androcles* zunächst eine Distanz zum Bühnengeschehen, indem er ihm das blutige Spektakel der Kämpfe im Kolosseum visuell schlichtweg vorenthält. Die Gladiatorenkämpfe in der Arena werden dem Theaterzuschauer zu Beginn nicht sichtbar gemacht. Der dramatische Schauplatz ist »behind the Emperor's box at the Coliseum, where the performers assemble before entering the arena«.³⁷

Diese mangelnde Einsicht in das Kolosseum ändert sich kurz vor dem eigentlichen Höhepunkt des dramatischen Geschehens: dem Wunder in der Arena. Androcles, der dem Löwen vorgeworfen werden soll, marschiert von der für den Theaterzuschauer sichtbaren Rückseite des Kolosseums in die Arena, was der dramatische Nebentext folgendermaßen beschreibt: »[He marches out along the passage]. / The cast audience in the amphitheatre now sees the Emperor re-enter his box and take his place as Androcles, desperately frightened, but still marching with piteous devotion, emerges from the other end of the passage, and finds himself at the focus of thousands of eager eyes.«³⁸

32 Ebd., S. 120–121.

33 Ebd., S. 121.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Beide Zitate ebd., S. 135–136.

37 Ebd., S. 126 (Hvh. V.K.).

38 Ebd., S. 142.

Um nach Androcles' ›Marsch‹ dem Theaterpublikum nun die Innenseite des Amphitheaters mitsamt dem römischen »cast audience« sichtbar zu machen, muss an dieser zentralen Stelle bei der Aufführung die Drehbühne zum Einsatz kommen, die Shaw in seinem Brief an Trebitsch erwähnt hatte. Die nachfolgende Rezension beschreibt eine Inszenierung am New Yorker Wallack's Theatre im September 1915: »The scene is built so that the back side shows the reverse of the door and the wall and the emperor's box; and when [...] Androcles starts through the door to his martyrdom, the lights go out, the stage revolves [...], and when the lights flash on we see Androcles coming through the other side of the door. The illusion is perfect.«³⁹ Der unmittelbare Schauplatzwechsel durch die Drehbühne ermöglicht auch in Shaws *Androcles* zumindest temporär jene Theaterillusion, die der Theaterwissenschaftler Heinrich Braulich als charakteristisch für den Reinhardt'schen Inszenierungsstil ansieht: »Er [der Zuschauer] schwang sich im Geist auf das Drehscheibenkarussell, um mitzutun in der Welt des theatralischen Spiels. Die Magie des Theaters hatte ihn gefangengenommen.«⁴⁰

Mithilfe der modernen Wunderbühne wird auch das Shaw'sche Theaterpublikum in *Androcles* kurzerhand mitten unter die römischen Zuschauer der Spielebene katapultiert. Erst dieser zeitgenössische *special effect*, die technisch-theatrale Fortschreibung des Mirakulösen in der Moderne,⁴¹ gibt bei Shaw den Blick frei auf das nun folgende bühnenwirksame Spektakel in der Arena. Nachdem die Ereignisse in der Arena dem Theaterzuschauer bisher lediglich über teichoskopische Berichte der Spielfiguren überbracht wurden, kann der Zuschauer durch den Einsatz der Drehbühne am Ende selbst Zeuge der wundersamen Wiederbegegnung von Androcles und dem Löwen werden:

»The Emperor gives a signal. A gong sounds. Androcles shivers at the sound; then falls on his knees and prays. [...] The lion bounds into the arena [...] and utters an appalling roar. Androcles crouches and hides his face in his hands. [...] The lion checks at

the sight of Androcles's face. He then [...] smells him; arches his back; purrs like a motor car; finally rubs himself against Androcles, knocking him over. [...] Androcles holds out his hands to the lion, who gives him both paws, which he shakes with enthusiasm. They embrace rapturously, finally waltz round the arena amid a sudden burst of deafening applause, and out through the passage, the Emperor watching them in breathless astonishment until they disappear, when he rushes from his box and descends the steps in frantic excitement.

THE EMPEROR. »My friends, an incredible! an amazing thing! has happened. I can no longer doubt the truth of Christianity.«⁴²

Das Wunder in der Arena, die Reaktion des Löwen auf den christlichen ›Märtyrer‹, bewirkt bei den Zuschauern der Fiktionsebene – ähnlich wie bei der Klostersgemeinschaft im Reinhardt'schen Mirakel – eine besondere Affizierung, die sich in affektiven Gesten der Beifallsbekundung – »a sudden burst of deafening applause« – offenbart und sich beim römischen Imperator gar in der religiösen *admiratio*, einem numinosem Staunen, entlädt: Der Nebentext beschreibt die physische Reaktion des Caesaren als Moment atemloser Verwunderung und Aufregung angesichts des schier ›Unglaublichen‹. Das charismatische Ereignis wie der vermeintliche Wundertäter Androcles werden durch die Ausrufe des heidnischen Herrschers schließlich auch diskursiv als ›außergewöhnlich‹ legitimiert: »an incredible! an amazing thing! has happened. I can no longer doubt the truth of Christianity.«

Dieses Bekenntnis resultiert jedoch abermals nicht aus einer tieferen Einsicht in die ›Richtigkeit‹ des neuen Glaubens, sondern aus der performativen Wirkmacht des charismatischen Ereignisses. So bezeichnet der Herrscher Androcles auch nach seinem vermeintlichen Bekenntnis zum Christentum als »Christian sorcerer«.⁴³ Der Begriff der Zauberei erinnert dabei eher an die Gäukelwunder des Simon Magus, die dem ›echten‹ Wunderwirken Christi jedoch diametral entgegenstanden.

Im Gegensatz zu den Theaterzuschauern ist der römische Kaiser über die tatsächliche Ursache des Wunders, die frühere Begegnung von Mensch und Tier, nicht informiert, weswegen er Androcles

39 Walter Prichard Eaton: *Plays and Players. Leaves from a critic's scrapbook*, Cincinnati 1916, S. 191, https://archive.org/stream/playsplayersleav00eato/playsplayersleav00ea-to_djvu.txt (zuletzt aufgerufen: 05.06.2017).

40 Zit. nach: Edda Fuhrich/Gisela Prossnitz (Hg.): *Max Reinhardt – »Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt...« Eine Dokumentation*, München 1987, S. 51.

41 Vgl. Hent de Vries: »Of Miracles and Special Effects«, in: *International Journal for Philosophy of Religion* 50 (2001) 1, S. 41–56.

42 Shaw: *Androcles* (Anm. 1), S. 142–143.

43 Ebd., S. 143.

besondere Kräfte zuschreibt. Im Sinne des aristotelischen *thaumazéin*⁴⁴ ist die tatsächliche Ursache der Verbrüderung von Mensch und Tier nicht bekannt, was die unwissenden Zuschauer der *Fiktionsebene* daher in Staunen versetzt. Während die Römer darum Androcles als charismatischen Wundertäter ansehen, weiß das Theaterpublikum durch den Prolog um die frühere Begegnung zwischen Mensch und Löwen; es kann die kollektive Begeisterung der Römer sowie das Staunen des römischen Imperators aus der sicheren Distanz belachen und das Phänomen des Wunders und seine affektive Wirkmacht reflektieren. Nach dem Überraschungsmoment des technischen Wunders der Drehbühne erfolgt die Affizierung der Theaterzuschauer in *Androcles* daher gerade nicht durch ein perfektes Illusionstheater, sondern durch die absurd-komische Entzauberung des vermeintlichen *miraculum*: Eine gänzlich anthropomorphe und somit *illusionsbrechende* Löwenfigur schüttelt seinem Retter Androcles die Hand und umarmt ihn publikumswirksam. Bezüglich der englischen Uraufführung in London beschreibt Meisel, dass die Darstellung der Löwenfigur durch den Schauspieler Edward Shillard als »absurd stage lion«⁴⁵ jeglichen Bühnenrealismus verhindert habe. Und auch der grausame ›Todestanz‹ des historischen Märtyrers wird von Shaw allzu wörtlich in einen echten Walzer verwandelt: einen konventionalisierten Standardtanz, der hier von zwei gänzlich unkonventionellen Tanzpartnern aufgeführt wird, was abermals eine distanzierte Rezeption der sich anschließenden finalen Bühnenaktion ermöglicht: Ein für das Theaterpublikum wenig furchteinflößender Löwe hetzt einen panischen römischen Imperator durch die (Theater-) Kulisse. Der ›Zauberer‹ Androcles wird schließlich aus Furcht vor dem ›wilden‹ Tier in die Freiheit entlassen.

Reinhardts *Miracle* wie Shaws *Androcles and the Lion* lassen sich als zeitgenössische dramatische und theatrale Auseinandersetzungen mit dem Wunderdiskurs der literarischen Moderne betrachten. Beide verhandeln diskursiv wie performativ die affektiven Wirkkräfte des Wunders, die sowohl Rudolf Otto als auch Max Weber in ihren Überlegungen zum Phänomen des Heiligen als zentral erachten. Trotz unterschiedlicher Positionen und fachdisziplinärer Prämissen verweisen Otto und Weber darauf, dass Religion und Glaube nicht von Gefühlszuständen zu trennen sind, dass das Wunder als numinoses oder charis-

matisches Ereignis mit bestimmten Affektzuständen verbunden ist und sich für den ›Gläubigen‹ im Erleben des Wunders eine neue Wirklichkeit manifestiert.

Max Reinhardts spektakuläre Inszenierung von *The Miracle* konnte die Londoner Zuschauer 1911 ebenso in ein ehrfürchtiges Staunen versetzen wie die Figuren der Spielebene. So wurden die zahlreichen Transzendenz- und Marienwunder für das Publikum mittels des technischen Theaterapparats effektiv in Szene gesetzt, was ein perfektes Illusionstheater kreierte, das von Rezipienten als quasireligiöses Erlebnis, als ›miracle‹ und ›wonder‹ bezeichnet wurde. Im Gegensatz zu Reinhardt setzt Shaw in *Androcles and the Lion* auf die komische Brechung des Wunders, wenn am eigentlichen Höhepunkt des Dramas ausgerechnet die clowneske Pantomime des Löwen den römischen Herrscher in einen Zustand (vermeintlich) numinoser Verwunderung versetzt. Anders als bei Reinhardt werden die (Bekehrungs-)Wunder und die mit ihnen einhergehenden Affektzustände stets für das Theaterpublikum ironisiert und daher gerade die Kontingenz charismatischer *events* vorgeführt. Gleichzeitig wird den Ereignissen auf der Spielebene wie auf der Rezeptionsebene aber eine echte performative Wirkkraft zugestanden, indem sie als jene Gesinnungsrevolutionen präsentiert werden, die Wolfgang Schluchter als zentrales Merkmal charismatischer Situationen betrachtet.⁴⁶

Die anfängliche Profanisierung des christlichen *miraculum* korreliert bei Shaw am Ende mit dem Einsatz der modernen Bühnentechnik im Stile von Max Reinhardt; die *revolving stage* beeindruckt den Theaterzuschauer in *Androcles* nicht nur durch den raschen Szenenwechsel, sondern lässt das nachfolgende Wunder der Spielebene überhaupt erst *sichtbar* werden. Bei aller (komischen) Distanz zum Bühnengeschehen und zu den aufgeführten Konversionswundern sollte also auch das Publikum des Shaw'schen Bühnenstücks 1912/13 in Staunen geraten, wie Shaws Brief an Trebitsch sowie die zeitgenössische Rezension der Aufführung verdeutlichen: Nicht durch eine illusionistische Aufführung von Transzendenzwundern wie in *The Miracle*, aber ebenfalls mittels der damaligen technischen Bühnenwunder. Die Renaissance des *miraculum* im englischen Drama beziehungsweise seine Inszenierung auf der englischen Bühne schienen zwischen 1910 und 1920 gerade durch die Begleiterscheinungen

44 Vgl. Aristoteles: *Metaphysik* (Anm. 3), 982 b, 10–20; 983 a, 12–17.

45 Martin Meisel: *Shaw and the Nineteenth Century Theatre*, New Jersey 1963, S. 331.

46 Wolfgang Schluchter: *Religion und Lebensführung. Studien zu Max Webers Religions- und Herrschaftssoziologie*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1988, S. 539.

der Säkularisierung, die ›technischen Mittel‹ einer vermeintlich entzauberten Moderne, erst befeuert zu werden.

Die Wunder der Spielebene erfolgen bei Shaw wie auch bei Reinhardt aber wiederum unter dem Rückgriff auf die historische Vergangenheit: den Beginn des frühen Christentums oder das Mittelalter – eine Zeit, in der das *miraculum* noch nicht durch Naturwissenschaften oder Aufklärung ›entzaubert‹ war. Es scheint, dass erst die historische Distanz eine ›moderne Dramaturgie des Wunders‹ ermöglicht: ein Theater, das beide konträren Deutungen des Wunders, als Kontingenz- und Transzendenzerscheinung, verhandeln kann; ein Theater, das den Synergieeffekt aus theatraler ›Ent- und Verzauberung‹ einsetzt und das religiöse wie das Theaterwunder auch in seinen metadramatischen und komischen Elementen reflektiert.

Die idiosynkratische Dramaturgie des Wunders bei Shaw, die in *Androcles and the Lion* zwischen komischer Entzauberung des *miraculum* und performativer (Publikums-)Verzauberung durch die Drehbühne oszillierte, machte das vermeintliche Diskursdrama Shaws schließlich auch für den Meister des (Massen-)Spektakels und Effekttheaters interessant: Die deutsche Uraufführung von *Androklus und der Löwe* erfolgte am 25. November 1913 an den Berliner Kammerspielen in einer Inszenierung von Max Reinhardt.