

### Dramatiker.

Der expressionistische Dramatiker lebt natürlich auch in seiner Zeit und dichtet aus ihrem Geist heraus, vielleicht noch mehr als seine anderen Brüder in Apoll, weil er ja als Dramatiker viel unmittelbarer das Leben gestaltet als der Lyriker und Romandichter. Vieles übernimmt er vom impressionistischen Dramatiker. Vor allem die zerschlagene Form der Klassik. Ja, er geht hierin noch weiter, indem er scheinbar willkürlich Szene an Szene reiht, so wie sie in seiner inneren Schau folgen. Damit nähert er sich stark der alten deutschen Dramatik. Wir sind zu sehr darauf eingestellt, den Aufbau der alten klassischen Dramatik als den allein berechtigten und gültigen zu betrachten, und vergessen, daß wir auch eine reiche deutsche Dramatik besitzen in den mittelalterlichen Passions-, Oster-, Weihnachts-, Legenden- und Volksspielen, die, ohne den architektonischen Aufbau der altgriechischen Dramatik, einfach Szene an Szene reichten, die Handlung sich einfach nach dem geschichtlichen Geschehen, wie es wirklich war oder gedacht wurde, ablaufen ließen. Doch nicht an diese knüpfte der expressionistische Dramatiker an. Frank Wedekind und der Schwede August Strindberg sind seine Vorbilder. Wedekind, indem er die bestehende Moral umkehrt und eine neue Sittlichkeit predigt, die im Grund nur die ungebrochene, entfesselte Triebfähigkeit des Tierischen im Menschen ist, Strindberg, indem er, besonders in seinen Kammerspielen („Nach Damaskus“, „Gespensterfonate“, „Wetterleuchten“), alles Körperliche zu vergeistigen, zu versinnbildlichen sucht und schließlich die Welt in lauter Spukgestalten auflöst. Die expressionistische Dramentechnik führt uns noch weiter zurück. Schon bei den Stürmern und Drängern des achtzehnten Jahrhunderts und späterhin in Grabbes gewaltigen, gleich glühenden Lavaströmen herausgeschleuderten Dichtungen und in Georg Büchners Dramenflizze „Woyzeß“ finden wir dieselbe Zertrümmerung der überlieferten dramatischen Form. Man sucht den Rhythmus des Lebens zu finden und zur Verkörperung zu bringen, des „rasenden Lebens“ einerseits und des inneren Lebens andererseits, das auf seelische Erneuerung eingestellt ist. Aus jenem Streben erklärt sich die oft reiche Handlung, die aber nicht mehr sorgfältig in bedächtiger Entwicklung aufsteigt, sondern sprunghaft in großen Stufen zur Höhe reißt. „Handlung“ will der Dichter auf die Bühne bringen und erschüttern, nicht aber schauen oder weinen machen. Die Darstellung des inneren Lebens zielt auf seelische Typen, die vielfach nur unter den Gruppenbezeichnungen „Vater“, „Mädchen“, „Mutter“, „Sohn“, „Mann“, „Weib“ usw. auftreten und menschliche Wesensinhalte verkörpern. Der expressionistische Dramatiker stellt seine Ideen auf die Bühnen und umgibt sie nur insoweit mit menschlichen Gestalten, als es ihm unbedingt notwendig erscheint. Daher werden seine Gestalten allzuleicht Schemen, wenn er sie auch in ein impressionistisch geschautes Milieu stellt und in realistischer Sprache reden läßt. Die Sprache ist oft verrenkt, voll gehäufster Sinnbilder, bald wie ein Telegrammstil von epigrammatischer Kürze, bald in trunkenem Pathos uferlos dahinbrausend. Die Menschen reden aneinander vorbei, jeder in seiner eigenen Wesenheit befangen. Der Monolog, vom Naturalismus verbannt, von der Neuromantik wieder herbeigeht, wird zum wichtigen Instrument für die Offenbarung ethischen und ästhetischen Willens. Mit vulkanischer Kraft werden Gefühle, Gedanken, Stimmungen ausgestoßen. Der betäubenden Wirkung dieser straffen Energie und geballten Wucht kann man sich kaum entziehen und doch ist man, wenn der Taumel vorübergerast ist, kalt und unbefriedigt. Eine andere Gruppe Dramatiker setzt Verzückung an Stelle der Kraft. Alles schwillt bei ihnen aus dem unendlichen Gefühl, das Handeln ist zur Vision gesteigert, schattenhafte Gesichte huschen gespenstisch vorüber; Urlaute der Seele strömen sich aus in glühendem Stammeln und aufgelösten Gebärden. Bezeichnend für diese Dichter ist die Wendung ins Jenseitige, Überfinnliche, die einer gewissen Zeit- und Modesströmung entsprach. Seelenwanderungsideen tauchen auf; hinter allen Dingen lauert eine versteckte Bedeutung, ein kosmischer Sinn. Die neue dramatische Form, der G. Hauptmann in den „Webern“ und in „Florian Geyer“ sich genähert hatte, wird abermals versucht: Massenschicksal ist typisch, nicht Einzellos. Lyrische und musikalische Behelfe werden herangezogen; bei gehobenen Stellen

fügen sich Vers und Reime ein, der Rhythmus beflügelt sich, Musik ertönt. Die früher so peinlich wiedergegebene Umwelt ist zur Nebensache geworden und wird nur in knappen Bühnenanweisungen angegeben.

Schon dasjenige Drama, das formal am Beginn des Expressionismus steht, *Der Bettler*, von Reinhard Johannes Sorge ist erfüllt von einem neuen Stil und einer neuen Technik, in denen die junge Kunst und Weltanschauung zur Geltung kommen kann. Sorge war Berliner Kind, geb. 1892 als Sohn eines Stadtbauinspektors, Sproß einer provencalischen Emigrantenfamilie. Er sollte Kaufmann werden, kehrte aber zur Schule zurück und widmete sich nach Vollendung der Studien seinen schriftstellerischen Plänen. Jena wurde seine zweite Heimat. Von Haus aus war er Protestant, aber überkommene Religionsformen genügten ihm bald nicht mehr. Er wurde glühender Nietzsche-Berehrer und Befolger. Sein Wahlspruch war: „Ich will die Welt auf meine Schultern nehmen und sie mit Lobgesang zur Sonne tragen.“ Fortan strebte er nach Erkenntnis der Wahrheit. Nietzsche trat zurück. In der katholischen Kirche fand er, was er suchte. In Rom hat er sich zur Klarheit durchgerungen und 1912 ist er und seine Frau in der Pfarrkirche in Jena zur katholischen Kirche übergetreten. Als die Kriegsposaune des Weltgeschehens erdröhnte, folgte er ihrem Rufe und im noch nicht vollendeten 25. Jahre ist er 1916 an der Somme gefallen. Sorge war eine von tiefer Leidenschaft des schöpferisch begabten Menschen erfüllte Natur. Wahre Ursprünglichkeit kennzeichnet sein dichterisches Schaffen sowohl dem Inhalt als der Form nach. Wo sich etwa, wie bei seiner Jugend kaum anders möglich, noch einige Abhängigkeit formaler Art fühlbar macht, deutet sie auf Goethe, Nietzsche, George hin. Einzig stand er da als der ganz inbrünstige, seiner inneren Welt rückhaltlos und unbedingt hingeebene Mensch.

In einer Aufzeichnung des Dichters von 1910 heißt es: „Wilde und tiefe Sehnsucht nach einem Ewigseienden, Wandellosen, Unirdischen“. „Wann wird die große Liebe mich erlösen?“ Was ihn damals bewegte, suchte er dramatisch zu gestalten in dem Einakter *Der Jüngling*. Trotz aller Überspanntheiten ist es, wie A. Sig in seinem tief schürfenden Aufsatz über den Dichter bemerkt, eine verheißende dichterische Leistung. Ein mystischer Zug geht durch das Ganze, gebettet in die Inbrunst einer ringenden Seele. Es folgte ein zweiter Einakter: *Odyssseus*, Nietzsche gewidmet (1911), eine „dramatische Phantasie“. Der rückkehrende Odyssseus ist die Verkörperung von Nietzsches „ewiger Wiederkehr“. Als künstlerisch-dichterische Tat verdient sie volle Beachtung. Gedanklich, sprachlich, szenisch ist sie von hoher Schönheit und packender Wucht. Die Verwendung des Chors ist meisterlich. Manchmal steigert sich der schwermütige Ernst ins Dämonisch-Unheimliche. Von der Reife und Sicherheit des Stüdes stechen die Entwürfe „*Prometheus*“, „*Guntvar*“ und „*Zarathustra*“ bedeutend ab. Dagegen ist voll Wucht an Gedanken der Antichrist, in dem Sorge einen Ausgleich zwischen Christus und Nietzsche versuchte, nicht in freier Laune, sondern in heißem Verlangen nach Einheit. Die Handlung im Stücke ist wesentlich seelisch: Auseinandersetzung zwischen Christus und Judas-Nietzsche auf dem Ölberg vor der Gefangennahme. Mit dem nächsten Werke „*Der Bettler*, eine dramatische Sendung“ (1912) wird Sorge der typische Vorläufer einer kommenden Epoche, bedeutamer als durch die eigene Leistung durch den Willen einer neuen Generation, die sich in ihm ankündigt. Es ist sicher eines der merkwürdigsten Produkte, die je für die deutsche Bühne geschrieben worden sind. Die tragende Handlung ist an und für sich sehr einfach; ein junger Dichter, erzogen in kleinen, traurigen Verhältnissen, entwächst ihnen schnell durch die himmelfürmende Kraft seines Genius und gerät in den Bannkreis seiner Sendung, wird aber dadurch wurzellos und einsam und erhält endlich neue und gewisse Kraft in der Liebe eines Mädchens, das sich ihm als Frau gefellt. Sorge gestaltet hier das Schicksal des neuen Dichters, der sich als ein Reformator der Menschheit und der Kunst zugleich fühlt, und gab so innerlich und äußerlich sein eigenes Drama. Sein junger Held nimmt sich vor, die moderne, entseelte Welt wieder zum Anblick und zur Überzeugung des Ewigen, des Göttlichen, zu führen, und um das zu versümbildlichen, zeigt uns Sorge diesen Dichter im Kampf mit den Widerständen der Umgebung. Er hat das neue Drama in der Tasche, doch die Bühnen verschließen sich ihm vorläufig; er wünscht ein neues Theater, der willige Mäcen begreift seine Wünsche nicht. Des Neuen bietet das Drama viel. Die Schranken von Zeit und Raum sind aufgehoben, die Träger der Handlung kommen und gehen, wie es dem Dichter beliebt, Bild reiht sich an Bild. Ein bald abstoßendes, bald faszinierendes, hier anwidernendes, dort bezwingendes Gemisch von Ubernem und Tieffinnigem, von Verworrenem und Klarem, von Ekstaschem und Keinem, von Dilettantischem und außerordentlich Genialem, von Lächerlichem und Erschütterndem — das ist Sorges „*Bettler*“. Lyrik, Monologe, Dialoge, Szenisches, Prosa, Verse wirbeln in genialischer Weise durcheinander. Von Gestaltung ist keine Rede. Der Held sucht uns von seiner Sendung zu überzeugen, das ist alles. Dabei haben seine Worte allerdings einen so reinen, tief sinnigen Ton, daß er den Glauben, den er hat, auf uns zu übertragen weiß. Geschickt ist in die lyrischen Ergießungen in knappen Umrissen eine graufige, häusliche Tragödie eingebettet. Ein irrer Vater, eine zermürbte Mutter, die erschütterte Schwester und der überlegene Sohn, eben der Dichter, der den Eltern aus eigenem Geheiß den Tod gibt, den sie ersehnen, sind nach der Weise von G. Hauptmanns Dramen nebeneinander gestellt, aber die Situationen sind nicht wie bei diesem

mühsam, breitspurig ausgemalt, denn Sorge geht es trotz der naturalistischen Mittel um das Seelische. Der Dichter steht selber als Hauptfigur auf der Bühne, und wie er hinblickt und hinfühlt, so verändert sich die gedichtete Welt; äußere Vorgänge werden zu inneren, innere zu äußeren. Und damit war in allem Wesentlichen das gegeben, was man bald „Expressionismus“ nennen sollte. Im Schlußakt kehrt der Dichter wieder zu sich selbst zurück und hier, wie überall, wo er die Beziehungen seines Gemütes zum Ziel darstellt, ist er äußerst fesselnd. „Der Bettler“ hat er das Stück, das ursprünglich „Theatralische Sendung“ betitelt war, genannt, „weil darin ein großes Schreien an den Tag kommt, ein bettelndes Hungern und Flehen zum Himmel hin“.

Ehrliches Ringen hatte Sorge erkennen lassen, daß Nietzsche für ihn nicht das Höchste sein könne; er fühlte, daß er darüber hinaus müsse. Nach Licht hatte er sich immer gesehnt, und es ward ihm geschenkt; er erkannte Christus. Ein Satz von entscheidender Wichtigkeit deutet sein künftiges Schaffen: „Nun war und ist meine Feder nur noch Christi Griffel bis zum Tod.“ Im Ostermonat 1912 verlobten sich Reinhard und Susanna öffentlich. Vom Katholischwerden ist jedoch noch keine Spur zu entdecken. Der restlose Bruch mit seiner früheren Weltanschauung mußte bekundet werden: eine allerschärfste Absage an Nietzsche. Sich behaupten heißt jetzt auch: die eigene Vergangenheit verurteilen. So entstand Gericht über Zarathustra, in zwölf Gefängen. Die Wucht der Sprache ist ganz gewaltig. Mit stürmendem Schwung versucht sie ihre Aufgabe zu meistern. Man spürt gut das tief Aufwühlende. Die religiöse Inbrunst, das mystisch Dunkle tritt stark hervor, wohl auch überkühne Härten. Der Knabe, Sorge selber, ist der von Gott zum Nichten Berufene: „In meines Herren Namen, Zarathustra!“ Im „Gericht“ erscheint Sorge als Gotteskämpfer, in „Guntwar, Schule eines Propheten, Handlung in fünf Aufzügen, einem Vorspiel und einem Nachspiel“ (1914) als Gotteskinder.



Rudolf Johannes Sorge

Das Stück ist ganz aus Sorges Sendungsbewußtsein geboren, wiederum von tiefer Blut durchseelt, aber nicht so leidenschaftlich wie im „Bettler“. Die Gedankenfülle wird in einer Sprache geboten, die stellenweise von einer wundervollen Schöne und beseligenden Innigkeit ist. Zwischenspiele durchstoßen die Haupt-handlung, ganz im Dienste symbolhafter Deutung. Zwei Paare sind die Träger der Haupthandlung: Peter und Mirjam (Herr und Frau Grünwald) — Guntwar und Elisabeth (Reinhard und Susanna). Mirjam und Guntwar stehen einander bei geistiger Wahlverwandtschaft außerordentlich nahe; eines wirkt fördernd auf das andere bei tiefstem, gegenseitigem Verstehen. Peter leidet darunter; das anschwellende Sichverlieren eines Künstlers in der irdischen Liebe zur Gattin ist in ihm dargestellt. Trotz verschiedener Aussprachen mit Mirjam und Guntwar kann er sein Mißtrauen nicht los werden. Er wird krank und hadert mit Gott. Doch im Angesichte des Todes überkommt ihn nach einem seelischen Kampf voll Gewissensbissen die Reue und er stirbt eines seligen Todes. Aus den Verhältnissen der drei Personen entwickeln sich Spannungsszenen, die die Gesamtdichtung einer klassischen Tragödie nahe rücken. Mirjam ist die herrliche Gestalt des starken Weibes, in selbstloser Opferliebe mütterlich groß zwischen zwei Männern stehend. Guntwar ist der von Gott zum Dienste der Menschenerneuerung Erweckte. Der Sieg des Übernatürlichen, des Göttlichen ist letzter Sinn des Dramas, in dem, wie kaum in einem anderen, so viele Möglichkeiten fruchtbarer Zukunft liegen. Bald nach der Rückkehr aus Rom huldigt Sorge, äußerlich noch nicht Katholik, der Gottesmutter in tiefer Lauterkeit und heiliger Inbrunst in den zwölf Gefängen des Wertes Mutter der Himmel.

Das Erlebnis der inneren Wandlung, das künftige Wollen und Sollen, wird in ekstatischer Schau geschildert, ein Reden in Symbolen, in Symbolen der Ewigkeit. Blühend und sprühend ist die Sprache, aber bei der Fülle der Gesichte ein nach Worten ringendes Stammeln, dessen Sinn mehr erfühlbar als reflexlos klar auszusagen ist.

Als Sorge nach seiner Konversion seine Sendung erkannt hatte und aus dem Sturm und Drang aufgerührter Gedanken die Seele frei ins Licht gerettet war, erstand dem Dichter als erste Pflicht, sich in den neu gewonnenen Bezirken seines Schaffens umzusehen, sein ureigenstes Gebiet, das genug vertieft war, nun zu erweitern. Die erste Frucht dieses rein-dichterischen Prozesses sehen wir in seinem Buche *Metanoëite*, drei *Mysterien* (1915).

Das erste Spiel verbindet Mariä Empfängnis und Mariä Heimsuchung; es ist im Grunde ein langer Dialog zwischen Maria und Elisabeth und ein ebenso langer Monolog der letzteren. Das zweite Spiel handelt in drei Bildern von Christi Geburt und den heiligen drei Königen und ist an praktischer Bewegung und plastischer Gestaltung ein kleines Meisterwerk. Das Spiel schildert abermals in drei Bildern die Darstellung Christi und sein Wiederfinden im Tempel. Die drei *Mysterien* werden zusammengehalten durch den jeweilig zum Schluß über die Bühne dröhnenden Ruf des Täufers: „Metanoëite! Tuet Buße! Tuet Buße, denn das Himmelreich ist nahe gekommen.“ Das Wesentliche dieser kleinen Dichtungen liegt in ihrer sprachlichen Ausführung, in der wunderbaren Lieblichkeit und Süße der gestaltenden Phantasie. Hier steht der Dichter zum erstenmal völlig über dem Stoff, er will nichts anderes sein als Dichter und meistert die Form mit geübter Hand.

Eine ganz reife Frucht ist das große Schauspiel *König David*, meisterlich im Aufbau, voll Kraft und Wohlklang, ergreifend in Höhe und Tiefe, fesselnd vom ersten bis zum letzten Bild. Das Leben Davids, des Jahweliiblings, vom Augenblick seiner Berufung bis zum Tode, erlebt vor unserem Auge in fünf Aufzügen zu je drei Bildern. Vom begnadeten Hirtenjüngling bis zum gottgesalbten König, Vorbild Christi; eigene Menschenarmseligkeit und Schwäche verstriden ihn in Schuld; bittere Buße entsündigt ihn; in heiliger Gottesminne stirbt er. Nur wer das Schauspiel in den einzelnen Bildern, in die die Gesamtdichtung aufgelöst ist, suchen geht, wird den ganzen Reichtum der Dichtung an sich erfahren können. Wir kennen wenig Werke in unserer dramatischen Literatur, die sich dieser Dichtung an die Seite stellen lassen. Reizend ist gleich das erste Bild, das uns den Hirtenknaben zeigt, wie er wohnetrunken unter blühendem Baume ruht. „Ein Morgen! O die helle Sonne herzt — Das Land mit ihrem Herzen! Wie es blühend — Aufwirbelt aus dem Tal; die vielen Blüten — Wirbeln zum Himmel ihren Duft im Taumel — Des Frühlings. Und ich blühe, und ich blühe! — Ich blühe unter Blüten, eine Blüte — Des Herrn, ich bin des Herrn, ich, David.“ Von weihvoller Größe ist das Bild des dritten Aufzuges; Einzug der Bundeslade auf Zion. Zermalmend werden die Gewissensbisse Davids geschildert im ersten Bild des vierten Aufzuges. Welcher Segen könnte von solchem Schauspiel ausgehen! Aber wer kümmert sich darum? Es hat, obschon vergriffen, noch keine zweite Auflage erlebt.

Geheimnisdunkle, aber auch geheimnisvolle Worte hören wir in den fünf kleinen Dichtungen, die Sorge unter dem Titel *Mystische Zwiesprache* veröffentlichte. Nicht jede Zeile ist geblüht, nicht jede Gestaltung befriedigt, aber aus allem duftet die Süße heiliger Minne, die sich müht, immer Gottes Ehre zu mehren. Es sind biblische Szenen („Adam und Eva“, „Isaaks Opfer“, „Lied Moses, des Mannes Gottes“, „Hiob“, „Methusala“). Nur aus einem gottbegnadeten und glückberauschten Herzen konnte eine solche lyrische Durchdringung historischer Szenen kommen. Ein Werk des von auswählender Berufung geschüttelten Dichters ist „Der Sieg des Christus, eine Vision, dargestellt in dramatischen Bildern“. Es ist ein Doppelwerk, das kaum in schärferer Gegensätzlichkeit gedacht werden kann: „Franziskus, der heilige Bettler“, und „Luther, der ohne Reichtum“. Will man die ganze Gewalt der Gegensätze von mystischer Innigkeit und qualvoller Auflehnung empfinden, dann lasse man diese dramatische Vision nacheinander auf sich wirken. Dieser Franziskus ist reine Dichtung, in der leuchtenden Glut lauterster Wahrheit geblüht. Die Szene aus der *Scala santa* ist wahrhaft das Letzte, was Mystik noch aussprechen kann, ohne ins Triviale zu sinken. „Du reinste Lust, du Engelhüpfen, du — o süßes Kinnen! Süßes Kinnen!“ Ganz anders ist das zweite Stück, herzbelkennend, geradezu furchtbar. Zwei Jahre zuvor hatte er mit Nießsche abgerechnet, jetzt drängte es ihn, sich mit Luther auseinanderzusetzen. Sorge sieht in ihm den angstgequälten Menschen und ruft ihm zu: „Die Angst ist nicht von Christus! Christus ist Jubel, Jubel über Jubel und kein bloßes Kind!“ So lange starrt dieser angstbeseffene Mann die Hölle an, bis sie selbst mit ihrem vernichtenden Atem ihn anhaucht und ihm sein Werk in der vollen Auswirkung im Gottvernichter Nießsche zeigt. Und dies alles in Bildern, in einer Sprache, die mit ihrer grausamen Terzheit schütteln, packen, nicht mehr loslassen. Furchtbarer ist von keinem Dichter mit Luther abgerechnet worden, nirgends wurde er so wichtig ins Uebermenschlich-Titanische, ins Dämonisch-Gottwidrige überhöht. Im Tone der „Mutter im Himmel“ ist das Lourdes-Epos Preis der Unbefleckten gehalten. Leider war es dem Dichter nicht mehr gegönnt, diese in Terzinen geschriebene Dichtung zu vollenden.

Daß Reinhard Sorge nach seiner ganzen geistigen Anlage und seinem tiefen Gefühlsleben auch ein hervorragender Lyriker war, offenbaren seine Gedichte. Seine nachgelassenen Gedichte („Brautgesänge“, „Lieder, des Unmündigen Lob und Dank“, „Christuslieder“) zeigen, daß der Dichter aus tosendem Ausbruch langsam zu einer gebändigeren Art heranwuchs und sich an George und Goethe geschult hat. Sorge hat uns ein Werk hinterlassen, das den Früh-

vollendeten überdauern wird. An seinen Lesern wird sich erfüllen, was er begonnen hat: „O wie herrlich und über alles erwählenswert, sein Herz und Gebüt dem höchsten König zu weihen!“

Einen starken und eigenen Impuls erhielt die expressionistische Bewegung im April 1918 durch die Aufführung der Seeschlacht von dem Arzte Reinhard Goering (geb. 1887 auf Schloß Bieberstein bei Sulda, lebt auf Gut Fürsteneck bei Oberkirch, Baden) in Dresden. Es handelte sich bei diesem Werke nicht um eine epochemachende literarische Tat, wohl aber um eine bescheidene Dichtung von stiller Innigkeit. Die ganze Tragödie besteht aus einer einzigen Szene, die im Panzerturm eines deutschen Kriegsschiffes spielt, kurz vor Anbeginn und während der Seeschlacht am Skagerrak.

Sieben Matrosen, nur mit Ziffern benannt, gut charakterisiert und gegeneinander abgehoben, bilden die Träger dessen, was man die dramatische Handlung zu nennen pflegt. Aber diese Handlung ist kein äußeres Geschehen, sondern in einer edlen und rhythmischen Sprache, die an der Diktion Momberts geschult scheint, wird lebendig, was die Seelen dieser sieben Matrosen anrührte und erfüllte; die Verlassenheit im endlosen Ozean, die träumerische Erinnerung an die Hasenabenteuer, die Ahnungen des bevorstehenden Unheils, die Angst und der Mut des Kampfes, der Rhythmus der modernen Seeschlacht, die Schauer und Verzückungen des Todes. In dem Drange, all dies innere Leben im Wort Gestalt werden zu lassen, hat Goering sich auch nicht gescheut, den Gedanken der Meuterei in dem dramatischen Gespräche aufzuklämmen zu lassen. Einer der Matrosen hat erfüllt, „was war und sein kann zwischen Mensch und Mensch“; er verkündet zwar das Evangelium der Menschenversöhnung, ist zum Meutern bereit, tut es aber dann, als es zum Kampf kommt, an Kampfeifer und Wagenmut allen anderen zuvor. Nur irrefolgender, vaterländischer Eifer war es, wenn man gegen die Aufführung des Stückes in Deutschland protestierte. Aus formalen und inhaltlichen Gründen übte die Dichtung eine bedeutende Wirkung aus, vermochte aber ihren aktuellen Reiz nicht zu überleben, und ist heute wohl schon ganz vom Spielplan verschwunden. Das Schlusswort zur „Seeschlacht“, zum Seekrieg, bildet *Scapa Flow* (1919), die Versenkung der deutschen Flotte. Kein Drama, kein Trauerspiel, sondern ein pathetischer Trauergefang, teuer denen, die im deutschen Schicksal brannten, die es erlebten. „Da rauscht wohl — Eine ganze Welt hinab . . . — Vielleicht eine neue auf.“ Zwischen diesen beiden Dramen und nach ihnen entstanden Goerings andere Dichtungen. So der Tagebuch-Roman *Jung Schuck* (1923), der dem verwirrenden, vielgestaltigen Leben entflieht, indem er im Meere, dem Sinnbilde aller rätselhaft ziehenden Sehnsucht ins Grenzenlose, dem Ewigen, Unmittelbaren wieder ans Herz finkt. Doch gewann weder dieser Roman mit seiner Wertherstimmung noch eines seiner drei anderen Dramen die Bedeutung der „Seeschlacht“. Es sind Versuche ohne dramatische Geschlossenheit. So wird das Drama *Der Erste* als ein Rückschritt empfunden. Es handelt sich um einen Priester, der als Einsiedler lebt, sich in ein junges Weib verliebt, das er in einer Nacht aus dem Wasser zieht; warum sie hineingegangen, erfährt man nicht — sie schließlich morder, um wieder seiner Mission ungehindert leben zu können, aber am Ende an den Gewissensqualen zugrunde geht, nachdem er den „ersten Geliebten“, den Fähnmannssohn, der Tat beschuldigt. Vieles, wenn nicht alles, bleibt in diesem Stücke dunkel. Eindringlich werden wir versichert, daß wir alle in „Einbildungen“ leben, aus denen wir am Ende jäh gerissen werden. Das Drama bewegt sich in einer Folge von Bildern, teils gefühlsmäßig geschaut, teils abstrakt erläutert; es läßt uns kalt und zeugt nicht von etwas Starkem und Lebenskräftigem. Es folgte die Tragödie *Der Zweite* (1919), eine Ehetragödie zweier Paare, deren rettungslose und trostlose Verworfenheit die eine, Esther, die Reife, Gefaste, in des Dichters Lebenssinn zu klären sucht: „Verlasse nicht so leicht, wo je du standst. — Was du auch findest, eines findest du nie — Dich selbst, dir treu, wie du dich brauchst zum Wachsen.“ Das tragische Spiel *Die Retter* (1919) handelt von zwei sterbenden Greisen, die in ihrer Todeseinsamkeit den Untergang ihrer eigenen wurzellosen Zeit erleben und, in sie noch einmal verschlungen, im Liebestanze eines jungen Paares schauen, was Leben sein kann: kein Denken, kein Sinnen, kein Werten, kein Wollen, kein Leiden, nur Geschehen, nur Sein. Außer den genannten Werken sind eine „Kriegerische Feier“, ein „Weihfestspiel für unsere Toten“, einige Gedichte und der zweite „Das Meer“ überschriebene Gesang einer Dichtung in Terzinen von Goering bekannt. Seine Kraft hat sich auch zeichnerisch und malerisch ausgewirkt, und daß er viel über Leben, Sterben, Sein, Werden, Zeit und Ewigkeit nachgrübelte, zeigen die Sprüche, die mit den „Rettern“ gleichzeitig entstanden sind.

Ganz unmittelbar von Wedekind stammt geistig *Karl Sternheim* (geb. 1878 in Leipzig als Sohn eines jüdischen Bankiers, lebt in Uttwill, Thurgau). Wie Georg Kaiser ist auch er in erster Linie nicht durch die Leidenschaftlichkeit des Gefühls, sondern des Intellektes bestimmt. Auch er ist von der Spannung zwischen moderner Zivilisation und modernem Menschentum erfüllt, aber er schafft sein Pathos in Komik, in Satire, in Burleske um. Sein eigentliches Thema ist der wilhelminische Mensch, der europäische Bourgeois und die mit seiner Existenz verbundene Börsartigkeit und Heuchelei. Sie in allen ihren Spielarten aufzudecken, den ganzen Morast einer höchst fragwürdigen Lebensform zu enthüllen, das ist Sternheims Lust als Satiriker und Pamphletist. Dabei ist er ohne jeden tieferen Humor, ein kritisches Talent, ein Analytiker ohne Liebe, ein mehr hassender und diabolisch lächelnder Richter als aufbauender Literat. Seine Dramen,

die, teilweise kaltherzig ausgeflügelt, sich oft im Dunstkreis einer unappetitlichen Lüsternheit abspielen, können durch den Sinnenfidel den Mangel an Humor und Gestaltungskraft nicht verdecken. Der Kampf gegen die kleine bürgerliche Moral wandelt sich ihm zum Kampf gegen das Kleinbürgertum überhaupt. Das Bürgertum ist ihm der Inbegriff aller inneren Schwäche und Unechtheit und der Kulturlosigkeit. Der Proletarier, der Bürger werden will, und der in den Adel hinaufstrebende Bürger sind die Hauptobjekte seiner tendenziösen Satire. Zwar steigert er seine Figuren in vollkommene Typik, aber sie sind fast sämtlich böse und bissige Karikaturen geblieben, es findet sich bei ihm kein erlösendes, aufbauendes Moment; nirgends spürt man den Atem einer neuen Menschlichkeit, und wenn er einmal einige seiner Figuren davon reden läßt, bleibt es reine Deklamation und gewinnt keine Gestalt.

Überall, wo er ins Positive vorstoßen will, wird die Grenze seiner menschlichen Kraft und seiner dichterischen Begabung deutlich sichtbar. Er ist der eigentliche Karikaturist der neuen Richtung. Dazu schuf er sich einen eigenen Stil, der auf äußerste Knappheit ausgeht, dem Sachlichkeit das höchste Gebot ist, der auch vor gewalttätigen Verzerrungen und Umbiegungen der Sprache nicht zurückbebt, wenn er nur dadurch den beabsichtigten Eindruck erzielen kann. Neben der Handlung dient auch die Sprache als Mittel der Charakteristik. Wie die Personen in der Mehrzahl Puppen sind, die maschinenhaft in einer bestimmten Lage sich einstellen, so erhält auch ihre Sprache etwas Puppenhaftes. Verbindungsteile fehlen, alle irgendwie entbehrlichen Wörter, Präpositionen, Artikel, Pronomina fallen weg, Infinitive und Partizipien werden bestimmend, das Unpersönliche soll herrschen. Es gibt Stellen, wo die Sprache wie die Puppen in den Gelenken schlenkert. Auch sie wird, wie diese bürgerliche Welt, in ihre Bestandteile aufgelöst; hinter der Verstiegtheit der Metapher wird die klappernde Hohlheit und Kahlheit im Sprachgerüst aufgezeigt. Indem die Sprache alle Bindeglieder, alle sinnlich malenden Beiwörter, jedes auf das Gefühl wirkende rhythmische Gefüge aufgibt, bekommt sie einen negativen Gefühlswert und verkörpert gewissermaßen die seelenlose Eier, die rohe Kraftmeierei der fallreifen Gesellschaft. Aus der Schnelligkeit, mit der sein Stil zu einer toten Manier erstarrte und die Sprache der abgehackten und umgekehrten Sätze aus einem Mittel zur Charakterisierung zu einer unausföhllichen und vielfach unentzifferbaren Sternheimischen Privatsprache wurde, spricht die feilsche Dürre der Begabung Sternheims.

Sternheim hatte sich mit einem vollkommen effektischen, in hundert Farben mystisch schillernden erotischen Drama *Don Juan* (1909) eingeföhrt, das aber bei einer Aufföhung geräuschvoll durchfiel. Wie dieses Drama wurzelt auch das schwache dramatische Gedicht *Ulrich und Brigitte* (1909) noch in der Romantik. Dann aber brach Sternheim mit der Romantik und trat als moderner Komödiendichter auf. Was *Plautus* für Rom, *Molière* für das Frankreich Ludwigs XV. war, das möchte er, wie er in anmaßender und lächerlicher Weise erklärt, für das Deutschland, das Europa von 1900 sein, einer der „seltenen Glücksfälle“ einer Nation. „Der Arzt am Leibe seiner Zeit“ — das ist für ihn nach einem Bekenntnis in den „Argonauten“ (1914) der dramatische Dichter. Aus dem bürgerlichen Heldenleben betitelt er eine Reihe von elf Komödien und Schauspielen, die er von 1908 bis 1922 schrieb. Sie sind ihm der Hauptteil eines „dichterisch-politischen Werkes . . . welches die ägende permanente Kritik jener Zustände ist, die zum Krieg geführt haben.“ Die gehaßte Bürgerwelt wird entlarvt, indem sie sich bei nichtigen anekdotenhaften Alltagslebnissen entblöht. So in dem „bürgerlichen Lustspiele“ *Die Hofe* (1911), einer Karikatur des bürgerlichen Ehelebens. Die Frau des königlichen Beamten Theobald Maske verliert auf offener Straße die Hofe. Dieses peinliche Ereignis verfehlt den Mann und sie für ein paar Tage in die größten Senationen. Aber statt der gefürchteten Schwierigkeiten in Amt und bürgerlicher Ehre bringt es ihm Zimmermieter ins Haus, gesteigerte Einnahmen und Liebesabenteuer, dann verjunkt das Ganze wieder in den bürgerlichen Alltag. Dieses Familienstück gibt lediglich hinzögernde Zustandschilderung, hat keine dramatische Verklammerung und Stoßkraft, die Grundstimmung ist, bei allem komischen Schimmern, immer gedämpft, gedrückt und schießt nirgends in lösender Froheit auf. Fortwährend drängen Lüsternheiten und geile Situationen heran.

Irrführend ist der Titel des Stückes *Der Snob* (1913), denn es handelt sich in ihm nicht um einen Snob, d. h. Modegecken, ja nicht einmal um den reinen Typus des Prozenparvenu, sondern um einen tüchtigen, redlich strebenden Mann, dem es im Verhältnis zu seiner Intelligenz schwer fällt, sich die Manieren der guten Gesellschaft anzueignen, und den ein kindischer Ehrgeiz besetzt, es dieser gleich zu tun. So weit wäre die Sache nur harmlos. Das Schiefe der Gefömmung setzt dort ein, als dieser Mensch dem Adel als Typus des Bürgers gegenübergestellt wird, — denn der Partner Graf Bahlen, dessen Tochter der Snob schließlich heiratet, hält eine höchst ernste Vorlesung über den nie zu



Arninfríð Jónssonar Þorgeir



überbrückenden Unterschied der beiden Stände, und das Empörende tritt dort hervor, als dieser anfangs harmlose und nicht unsympathische Streber die Ressentiment-Instinkte des Plebejers hervorkehrt und diese vom Autor bis zur Müttererschändung gesteigert werden: Sternheim läßt Snob, nur um seiner jungen Frau gegenüber in den Schein aristokratischer Abkunft zu geraten, seine gute, selige Mutter dem Verdacht eines Ehebruchs mit einem französischen Witome preisgeben; denn es stammt nun selbst aus dieser formlos-komischen Figur ein Haß hervor gegen den Stand, in den er hineinheiratet und dem er, das fühlt er, nie gleich werden kann. Hier nun liegt, wie Rudolf Klein-Diebold bemerkt, der Grundfehler des Stückes, der identisch ist mit einer Verhöhnung: denn zwischen echtem, deutschem Bürgertum, zumal Bauerntum, und

dem Adel des Landes besteht dieser Gefühlsunterschied nicht, und wo er beim Parvenu gelegentlich durchbricht, wäre er harmlos-heiter zu behandeln und nicht als sozial-revolutionäre Satire. Der Snob ist Christian Maske, der Sohn des Theobald Maske aus dem Stücke „Die Hofe“, „Maske“ ist ein bei Sternheim häufig wiederkehrender Name, das heißt wohl, man muß sich eine Maske vornehmen, wenn man ein tüchtiger Kerl sein will; man darf kein Mensch, man muß ein Automat, eine Larve sein, wenn man Erfolg haben will. Die Leute zu demaskieren, betrachtet Sternheim als sein Richteramt. Das Stück „Der Snob“ zeigt, mehr nebenbei, das für die jüngste Dichtung so bedeutame Sohn-Vater-Motiv von einer besonderen Seite. Dem Sohn wird nach seinem Aufstiege der Vater, der kleine pensionierte Beamte, unbequem; er muß nach Zürich verschwinden und erst, wie es zeitgemäß wird, daß die Leute mit den großen Erfolgen von armen, einfachen Eltern abstammen, darf er wieder zurückkehren. Das Schauspiel „1913“ bringt das Ende Christian Maskes (1913—1914). Freilich vom Snob hat der Industriemagnat Freiherr Christian Maske von Buchow, der nun vor seinem Ende im eigenen Hause Ordnung machen will, fast nichts mehr. Der Sohn ist ein Modegeck, der um eine troddelhafte Modemarotte alles Recht aus der Hand gibt, die jüngste Tochter unzu-



*Kurt Bernheim*

verlässig romantisch, die älteste Tochter aber eine Ausgeburt der Zeit, die der kapitalistische Teufel reitet, vom Herrenwahnsinn so befallen, strupel- und mitteillos, daß sie über den noch Lebenden weg schon die Hand nach dem ganzen Erbe ausstreckt. Aber der Alte ist feinhörig, fühlt die Zeitwende. Er wittert Krieg und Zusammenbruch und, nicht unbeeinflusst von seinem Sekretär, dem Nationalsozialisten Wilhelm Krey, eine neue Wirtschaftsordnung. Und läme es nur auf ihn an, er wäre „bereit, wieder von der Pike an zu dienen.“ Ob General, ob Unteroffizier, — nur mitten im Gewühle stehen.“ Das Schauspiel zeigt, daß Sternheim die satirische Spiegelung der Gegenwartsmenschen gelingt, dagegen die Zeichnung des Zukunftsmenschen, der hier nach dem Freunde Ernst Radler benannt ist, farblos bleibt.

Vor „1913“ entstanden noch andere Stücke; so die Kassetten (1911). Philisterleute belauern eine Erbtante; allen Bodensatz ihrer geldgierigen Seele treibt eine entdeckte Kassette, deren Inhalt in Wahrheit längst der Kirche vermacht ist, hoch. Die geheimnisvolle Kassette wird zum Dämon. Der Oberlehrer Heinrich Krull und sein zukünftiger Schwiegersohn, der Photograph Alfons Seidenschmur, alle beginnen, von der Erwartung des Geldes toll gemacht, zu rasen; alle Bande irgendwelcher Scheu fallen von ihrem Benehmen und von ihren Sätzen, die wie eine Gespensterjagd dahinsausen, fallen alle entbehrlichen Wörter weg; in lauter verkürzten Sätzen, schließlich in bloßen Ausrufen jagt der Dialog dahin. Eine Veröhnung des Bürgerholzes und bürgerlichen Standesbewußtseins ist Bürger Schippel (1912). Der Proletarier Schippel drängt ins Bürgertum. Es bietet sich dazu Gelegenheit. Das Gesangsquartett alteingesessener standesbewußter Bürger des Goldschmieds Hidetier braucht schnellstens, will es nicht auf den fürstlichen Preis verzichten, einen Ersatz für den verschiedenen Tenorsänger. Schippel wird um seines leuchtenden Tenors willen in das Quartett aufgenommen. Als die hochmütige, bürgerliche Gesellschaft den Proletarier in die Schranken seines Standes zurückweisen will, kommt ihm der Fehltritt der Schwester Hidetiers mit dem jungen Fürsten zu

Hilfe; wie ein Bürger schlägt Schippel, der Bastard, der selber keinen Vater hat, das Mädchen aus, stellt im Duell seinen Mann und wird von Sternheim durch Hidetier als „kompletter“ Bürger entlassen. Schippel ist eine mit Glück und ohne Rücksicht sich durchsetzende Natur wie der Diener Jean in Strindbergs „Fräulein Julie“, die ungehobelte, natürliche Gemeinheit, die zu spießbürgerlicher Ehre kommt, honorig wird und zu den „honorigen Segnungen des Bürgertums“ gelangt. Dieses aber strebt nach den Altären der großen Welt. In dem Stücke „Die Hofe“ taucht der junge Dichter Starron auf, ekstatisch redend, hingerissen zuletzt von einer Dirne, die er mit Gebeten der Demut wie eine Heilige verehrt, aber eben ironisch behandelt. Und noch einmal in Verleberg (1913), der Familienkomödie zweier Schwäger, erscheint in der selbstsüchtig-bürgerlichen Welt der Kleinstadt der reine und fast ekstatische Jüngling der neuen Dichtung in der Gestalt des Volksschullehrers Tack, des harmlosen Friedensmenschen, freilich nur, um in ihr zugrunde zu gehen. In dieser Welt Sternheims setzt sich sonst überall die Gemeinheit durch und diese Welt ist hoffnungsloser, als je die des Naturalismus war, weil hier auch die Gegenspieler in Gemeinheit dargestellt und mit Hohn und Spott übergossen sind. Es folgten noch die politische Komödie *Der Kandidat* (1913), eine Bearbeitung des Flaubert'schen gleichnamigen Dramas. Daran schlossen sich Werke, in denen Sternheim sich wiederholt, sein Stil zur Manier und seine selbstgefällige Überhebung lächerlich wird. Am wenigsten noch in *Tabula rasa* (1916), einem Schauspieler, in dem er die roten Parteihäuptlinge entlarvt, die sich in kapitalistische Bürger wandeln, und in dem Stücke *Fossil* (1922), worin er über den Titelträger, einen altpreussischen General, Gericht hält; ganz offenbar aber in den verflügeltsten Komödien *Der entfesselte Zeitgenosse* (1921) und *Der Neblich* (1925), der Komödie der Nichtse, der durch den Krieg oder nach ihm Emporkommener.

Es folgte eine Reihe von Bearbeitungen fremder Stoffe; so die von Klingers Drama *Das leidende Weib* und die Komödie *Der Scharmante* (1915), in der ein selbstgefälliger Ged hämisch gezeichnet wird, der nur sein äußerliches Ich liebt, ferner Molières *Der Geizige*, *Die Marquise von Arcis* (1919) nach einer von Schiller übersehten Erzählung *Diderots*, und *Manon Lescaut* (1921). Auch diese beiden letzten Dramen ergehen sich in der Kritik des Bürgertums. Ganz klar gestaltet Sternheim seine Sehnsucht nach einmal in dem Bekenntniswerk *Oskar Wilde, Sein Drama* (1925). In dem Vorwort dazu erklärt er, was er wollte und will, nämlich „Privatcourage“ verbreiten, und wenn seine Liebe gehört: den drei europäischen Schöpfern des gesamten neuen Begriffsinhaltes von 1825 bis 1925, soweit er für bessere Europäer noch kaum brauchbar ist, außer Oskar Wilde noch Vincent von Gogh und Heinrich Heine. „Heines alle deutschen Dichter überragendes Denkmal gegen die fortschreitende Verblödung meiner Landsleute allein zu errichten, behalte ich mir für die Zeit meines fünfzigsten Lebensjahres vor, wo ich die geistige Reife, die es zu seiner Deutlichmachung braucht, im Ausland erreicht zu haben hoffe.“

Auch in seinen Prosadichtungen hat Sternheim eine eigene, zynisch-verwegene, oft freche, immer stark gepfefferte Satire geschaffen. Er begann mit *snappen*, kurzen Werken, mit *Schuhlin* (1913), einem Virtuosen, der nur sich und seinen Vorteil kennt, *Busekow* (1914), einem Schutzmann, der, bisher nur Gliederpuppe der Sitte und Ordnung, durch eine Dirne zu eigenem Leben erwacht, *Napoleon* (1915), ein Pariser Koch, der die Gaumen der großen Welt befriedigt und deren Hohlheit durchschaut. Außer diesen drei mit dem Fontanepreis ausgezeichneten Erzählungen schrieb Sternheim noch andere, wie *Ulrike*, ein adeliches Mädchen wird im Kriege unter der Hypnose einer menschlichen Bestie, des jüdischen Malers *Posinsky*, eine schwarze Geliebte, ganz *Urwesen*, „berauschte *Affin*“, die sich sogar bemalen und tätowieren läßt, „berücktes *Fleisch*“, das eigentlich eine deutsche Gräfin war. Gesammelt sind Sternheims Erzählungen in der *sarkastisch-schamlosen Chronik von des 20. Jahrhunderts Beginn*. „Zur Wirklichkeit erwachte Menschen jedes Alters, jedes Standes und jedes Geschlechtes werden dargestellt, Menschen, die ihren einmaligen Trieben immer neu nachgeben, die Freiheit der „*Beziehungsinhalte*“ genießen. Die in den Dramen mehr unterdrückte Erotik bricht sich später bis zum Ekel beherrschend Bahn. Mehr noch als in den Dramen wird die Sprache mißhandelt; er, der Romanische, dreckselt sich seinen lateinischen Stil, einen Stil, der den Artikel wegläßt, Partizipien häuft, Genitive voran, dafür das Subjekt gern an das Ende setzt. Am meisten entstellt die Sprache den zweibändigen, mit Fremdwörtern gequälten und mit Metaphern überladenen Roman *Europa* (1919), in dem er alle Kräfte zu einem großen Weltbilde sammeln wollte. Er will das Gefüge der heutigen, westeuropäischen Menschengemeinschaft bis zu ihrem Zusammenbruche im Weltkriege bloßlegen. Dieses Ziel zeigt schon die Teilung des Stoffes in vier Bücher: „*Deutschland*“, „*Frankreich*“, „*Europa*“ und die „*Welt*“. Man wird zwar manches anders werten, aber aus dem Roman, der die neue, den Männern überlegene Frau — hier heißt sie *Europa* oder *Eura* — in den Mittelpunkt rückt, spricht viel Geist, die Kritik der Vorkriegszeit ist im allgemeinen wahr und echt. Aber die Technik ist primitiv, manche Stellen sind von geiler Erotik überwuchert und das Selbstbildnis, das Sternheim durch den Dichter *Bundt* zeichnet, ist durch Selbstlob maßlos überlichtet. In der nächsten stilistisch mehr gewinnenden Erzählung *Fairfax* mit dem Motto „*Europa zum Kojen*“ gibt er eine Groteske der deutschen Inflationszeit. Im Mittelpunkt steht der amerikanische *Milliardör Jimmy Fairfax*, der, durch den Friedensschluß um die notwendigen „*Sensationen*“ gebracht, nach *Europa* geht, um seiner Tatkraft ein neues Ziel zu setzen. Was Sternheim, der fanatische Deutschenhasser, hier an Schmach den Deutschen zufügt, mag von den Schiefern gelten, nicht aber von dem ganzen deutschen Volk. In der galligen Erzählung *Libusse*, des *Kaisers Leibproß* (1922), wühlt der Verfasser in *Klatzch* und *Tratsch*.

Um Sternheims Schaffen zu vervollständigen, seien noch seine kritischen Bücher *Berlin oder Juste Milieu* (1920) und *Tasso oder Kunst des Juste Milieu* (1921) erwähnt. Dort übt er wieder ätzende Kritik an dem deutschen Bürgertum, wirft ihm innerliche Unwahrheit vor und findet es verächtlich, weil es nicht den Mut zur Wahrheit im Leben und Denken habe und darum eine Doppelrolle spiele, innerlich zu allen Lasten geneigt sei, äußerlich aber den Weg des *Juste Milieu* einschlage; hier ergeht er sich in der Kritik

der bürgerlichen Dichter aus älterer Zeit bis auf die Gegenwart. In seiner Annäherung verurteilt er Shakespeare, Goethe, Schiller, Hebbel, R. Wagner und läßt nur Hölderlin, Novalis, Heine und Büchner nebst den Ausländern Stendhal, Flaubert, Dostojewski und Tolstoi als Dichter gelten. Als die wirklich großen Europäer nennt er Oskar Wilde, Vincent von Gogh und Heinrich Heine. Von den Dichtern der Gegenwart finden nur die Lyriker Ernst Stadler und Gottfried Benn, die Erzähler Franz Kafka und Ernst Kammnitzer, der Verfasser des Lustspiels „Die Nadel“ (1914), und der Dichter-Kritiker Franz Blei, der für ihn warb, Gnade. Sternheims Auswahl der Dichter wird uns klar, wenn wir seine Ansicht vom Wesen der Dichtkunst hören. Dichter mit ethischen Zielen weist er von vorneherein zurück. Der Künstler dürfe nicht für Sittliches oder Vernünftiges eingenommen sein, denn Kunst ist: „Die nicht für Sittliches oder Vernünftiges voreingenommene, über tatsächlichen Ereignissen stehende Sichtbarmachung der zwischen beiden Kräften des wirklichen Seins, Vernunft und Sitte, ewig stattfindenden Zusammenstöße mittels eigener künstlerischer Maßgebete.“

Mit dem vielseitigen, gewandten und fruchtbaren Georg Kaiser kam ein Erfolgsdramatiker des Expressionismus zu Wort. In kaum 12 Jahren hat er 30 Stücke auf den Theatermarkt geworfen und zwischen 1913 und 1922 mit nicht weniger als 21 Uraufführungen die Höchstzahl im deutschen Sprachgebiet erzielt. Ihr Zusammenhang und ihre Reihenfolge bleiben durchaus undurchsichtig; sie sind völlig verschieden an Sinn und Wert. Seine Anhänger machen ihn zu der wichtigsten Persönlichkeit der deutschen Literatur. Er ist es nicht, aber gewiß gehört er zu den merkwürdigsten Erscheinungen, die in dem Bereiche des deutschen Theaters je vorgekommen sind. Er ist der schärfste Dialektiker des modernen Theaters, ein Denkspieler vielleicht, aber kein Dichter, kein Schöpfer, sondern ein kluger, kaltrechnender Verstandesmensch, der alle möglichen Probleme geistvoll zu erörtern, die gewaltfam fortgepeitschte Handlung seiner Idee dienstbar zu machen weiß, anstatt sie seelisch zu entwickeln, und unbedenklich ist, ohne Rücksicht auf innere Wahrscheinlichkeit der Psychologie oder der kausalen Verknüpfung seine Marionetten im Dienste seiner Idee tanzen zu lassen. Er hat Sinn für theatralische Kontraste, Effekte, Spannungen und neben seinem theatralischen Verstand einen feinen Spürsinn für das, was die Zeit und die Zeitgenossen bewegt. Es ist die Spannung zwischen Mechanisation und Menschentum, zwischen Kapital und Arbeit, zwischen Betrieb und Seele, die ihn, wie sein Publikum, erfaßt und erregt. Aber Kaiser vermag als Verstandesmensch diese Probleme nur dialektisch zu formulieren, deren Lösung aber, da diese nur vom Herzen möglich ist, nicht zu geben; er schafft nicht aus der Tiefe eines einheitlichen Menschentums, sondern ist selber der Zivilisation und ihrer Entseelung verfallen. Dabei verfügt er über eine atemraubende, verblüffende, kinoartige Technik und eine neue Bühnensprache, die freilich bei Wedekind und Strindberg schon vorgebildet ist. Seine Sprache ist ganz unlyrisch, ganz gegenständlich, tatsächlich, knapp, ja brutal. Empfindungen und innere Zustände werden nicht weich, gefällig, pathetisch umschrieben, sondern derb herausgesagt, herausgeschrien. Etwas von der lakonischen Kürze des modernen Telegrammes ist bei Kaiser zu spüren. So geeignet nun dieser Telegrammstil für Kampfsituationen ist, so versagt er doch, wenn es sich darum handelt, die seelischen Zustände eines Menschen zu geben.

Georg Kaiser ist vielseitig und vieldeutig; seine äußere Welt wechselt ebenso bunt wie seine innere, das Gleichnis ebenso wie sein Sinn. Angeborene Freude am bunten Wilde führt Schaurolle in griechische Götterzeiten und in ein assyrisches Heerlager, vom griechischen Markte und Mahle über dunkles und helles Mittelalter, Welt der Legende und Geschichte, hinein in die Jahrhunderte der neuen Zeit, in die quälende oder heitere Welt von heute und morgen, in Schule, Bank, Gefängnis, Sportpalast, Ballhaus, Schornsteinwald und Fabrik von morgen, auf die Lustjacht des Milliardärs und in den Arbeitsraum, in die Betonhalle, den Weltmittelpunkt der militärischen Zukunftsindustrie, deren von Blau- und Gelbfiguren bedientes Drähtesystem unheimlicher ist als alle Phantastik der Vergangenheit, hinein endlich in die von voller Sonne mit überweißem Lichte übergoßene Ebene, in dem die Zukunftsmenschheit wie in einem verschmelzenden Nebel steht.

Von Jugend an war Kaiser schon mit Erleben, freundlichem und bitterem, gesegnet. Er wurde 1878 als Sohn eines Kaufmanns in Magdeburg geboren. Auf Lehrlingsjahre im ungeliebten Berufe folgten drei Jahre in Buenos Aires, die ihn mit Sehnsucht nach Deutschland erfüllten, innerlich zum Deutschen machen. Ein monatelanger Überlandritt, dem sein argentinischer Begleiter, ein Offizier, erliegt, wirft ihn auf ein Krankenlager von acht Jahren. Über Spanien und Italien nach Deutschland zurückgekehrt, lebt er in der Heimat malarialkrank ein energieloses,

stumpfes Stubenleben, aus dem ihn langsam zögernde Gesundung und der Wille zur Kunst befreit. Mit 25 Jahren schreibt er sein erstes Drama, über 30 Jahre ist er alt, ehe seine erste Dichtung gedruckt wird, bald 35, ehe sein erstes Drama auf die Bühne kommt. Er muß mit seiner Familie in Dürftigkeit leben, verkauft, sicherlich in der Absicht, den Schaden bald wieder zu ersetzen, anvertrautes Gut, steht als Angeklagter vor Gericht, fühlt sich aber mit der Berufung auf seine dichterische Sendung als Ausnahmismensch, der selbst das Schicksal des Gefängnisses als eine seltene, ihm widerfahrne Gnade segnet: „Ich bedauere meine schriftstellerischen Kollegen schon heute, ihnen durch das Erlebnis des Gefängnisses soweit vorausgekommen zu sein.“ Das rätselhaft fruchtbare Jahr 1919 hebt ihn mit seiner Familie aus aller Bedrängnis heraus; Bühne und Film des In- und Auslandes beginnen ihn zu umwerben.

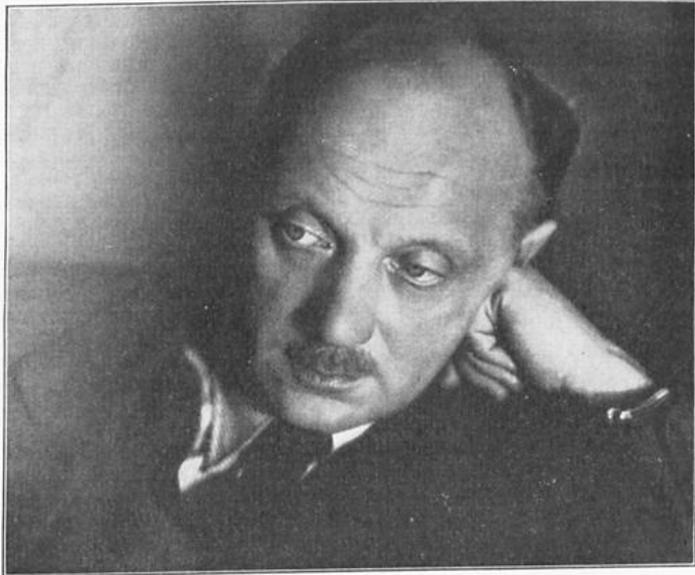
Georg Kaiser begann mit Lustspielen im harmlosesten alten Familienstil („Großbürger Möller“, „Die Sorina“, „Geist der Antike“), Versuche eines Wedekind-Epigonen und Sternheim-Nachahmers („Rektor Kleist“ 1909, „Der Zentauer“, ein widerliches Stück), sogar eine ganz dilettantische Ibsen-Nachfolge mit Gerede von Alkohol und Vererbung fehlt nicht („Die Versuchung“, eine ekelhafte Ehebruchsgeschichte). Und dann wieder Stücke, die bei aller Verschiedenheit doch immerhin eine eigenartige Handschrift gemein haben; am frühesten zeigten boshaft ironische Dramen („Die jüdische Witwe“ 1911 und „König Hahnrei“ 1913) so etwas wie einen eigenen persönlichen Stil. In dem Stücke Die jüdische Witwe griff Kaiser nach dem gewaltigen Judith-Motiv. Schon Heibel hatte trotz der tiefen Symbolik in den ersten Akten seines Dramas das Problem aus der religiösen in die sexuelle Sphäre gerückt, doch so, daß trotz aller Verzerrungen die Gestalt des hassend-liebenden Weibes dennoch ins Metaphysische wuchs. Kaiser aber löst die Gestalt Judiths noch mehr aus dem Pathos religiöser Leidenschaft und aus dem Rahmen heroischer Schicksale. Aus der Heroine Judith wird ein zwölfjähriges Mädchen, das den greisen Mann, dem sie versprochen ist, flieht und vergebens im assyrischen Lager den schönen König Nebukadnezar sucht, doch dieser ist mit seinem Heere abgezogen, nachdem Judith ihm zuliebe dem ungeschlachten, abergläubischen Bramarbas Holofernes das Haupt abgeschlagen. Das gerettete Volk bestimmt das listernde Weibchen zur Tempeljungfrau und so wäre ihre Sehnsucht ungestillt geblieben, nähme sich nicht der stramme schöne Hohepriester im Allerheiligsten ihrer an. Judith ist nur Trieb, das Stück eine unerträgliche, freche Komödie, die den Glauben an die alte Heldengeschichte und ihre tiefennigen Dramatiker samt dem Grübler Heibel erschüttern will. Noch widerwärtiger ist das groteske Stück König Hahnrei, in dem das Tristan-Isolde-Motiv in grelle sexualpsychologische Beleuchtung gerückt ist. In der Zerlegung der alten Liebesgeschichte erinnert das Stück an Shaw, in der zerfasernden Nervenkurve an Hofmannsthal. Auffallend aber war in diesen beiden Bühnenwerken ein außerordentlicher Sinn für das Szenisch-Decorative und im Sprachlichen mischte sich in den Wedekindschen Zynismus sehr merkwürdig ein Element, das von Maeterlinck und dem umnebelnden Strom seiner pathetischen, einfachen Sätze zu stammen schien.

Dieser Einfluß wird ganz deutlich in dem Drama Die Bürger von Calais (1914), das nun unter Ausschaltung des sexuellen Motivs eine neue Gesellschaftsethik: soziales Schöpferium gegen ritterliche Kriegsmoral versteht. Der englische König fordert von dem belagerten Calais gegen das Versprechen, den Hafen unverfehrt zu lassen, die Auslieferung von sechs Bürgern, barfuß und in der Schmach des Fußgewandes, Gustache de Saint-Pierre, obwohl durch Glück und Reichtum mehr als irgend ein anderer an dieses Leben geteilt, rät im Interesse des für das Gemeinwohl unentbehrlichen Hafens zur Annahme der Bedingungen, erklärt sich bereit zum Opfer für das Wohl der Vaterstadt. Sechs Bürger folgen seinem Beispiele. Als der Morgen des Opfertodes herannahet und sich entscheiden soll, wer von den Sieben als Überzähliger zurückbleibt, fehlt Gustache de Saint-Pierre. Kleingläubig schelten die Bürger von Calais ihn einen Betrüger und Verräter, stürmen wutentbrannt sein Haus, entschlossen, den Treulosen auf offenem Markte zu schänden. Da kommt der greise Vater mit der Leiche seines Sohnes, der selber sich den Tod gab, um die Tat rein zu erhalten. Der Greis aber deutet die Tat des Sohnes als die Geburt des neuen Menschen. Der König von England schenkt, erfreut über die Geburt eines Sohnes, den sechs Bürgern das Leben. Doch nicht er, der alte Mensch, ist Sieger, sondern sein Überwinder ist Saint-Pierre, der neue Mensch. Gegenüber den beiden unerquidlichen Jugendstücken war dieses Drama ein wesentlicher Fortschritt, aber selbst die bürgerliche Massenszene des letzten Aktes zeigt im Vergleiche mit stofflich verwandten Darstellungen Shakespeares den Mangel an plastischer Kraft eines großen Gestalters und der Sprache fehlt in ihrer leeren Pathetik doch alle dramatische Gewalt und seelische Tiefe. Nur im ersten Akt zeigt das Stück einen wirklich großartigen dramatischen Kontrast, dann aber verliert es im Fluß einer unendlichen Rhetorik seine Wirkung. Immerhin erhielt der Expressionismus in diesem Drama sein großes „historisches“ Drama wie der Naturalismus im „Morian Geyer“.

Kaisers nächstes Bühnenwerk war das Tanzspiel Europa (1915), eine Ausdeutung der alten Sagenmythe auf die europäische Kriegskatastrophe. Es zeigt anfangs in griechisch-mythischem Gewande das schöngeistige Gebaren eines überfeinerten, verweiblichten Geschlechtes, das die Angebetete, Europa, in Weiberröden tanzend umwirbt, am Ende den Einbruch einer rauhen, waffenstarrenden Kriegerkaste, Saet des Kadmos, die zu rauben droht, wer nicht willig folgt. In Gilles und Jeanne wird der Stoff der Schillerschen „Jungfrau von Orleans“ zerlegt und verzerrt und in gemeiner Weise der Lustmörder Gilles de Rais mit der Heiligen zusammengebracht. Es folgten noch andere Stücke, die um rein sexuelle Themen komponiert sind („Der Brand im Opernhaus“, „Das Frauenopfer“), und dann solche, in denen

Kaiser den sozial verkümmerten, entseelten Menschen und seine Befreiung mit satirischem Ingrimm und sozialem Pathos erörtert. So in der grotesken Komödie Von Morgens bis Mitternacht (1916), der er seinen ersten großen Bühnenerfolg verdankte. Es ist der Versuch einer Satire auf unsere Zeit. Ein Kassierer läßt sich durch sinnlose Verliebtheit zu einer großen Unterschlagung verleiten und verjagt das Geld „von morgens bis mitternachts“. Ein recht kläglicher Stoff. Aber dieser Schicksalsweg aus dem kleinen

Bürgerdasein über verzückte organische Krämpfe und kapitalistische Machtgefühle zum Zusammenbruch im dumpfen Lokal der Heilsarmee vollzieht sich in einem atemlosen Tempo; mit unbestreitbarer Virtuosität ist dargestellt, wie ein Menschenschicksal seiner ruhigen, behäbigen Umwelt entrollt und in estatistischer Hast sich abspult. Aller Geldbrauch bricht hilflos in Nichtigkeit zusammen. Aber es bleibt in dem Stücke alles Geschehen in der Auflösung befangen, es fehlen die aufbauenden Momente, die aller großen Kunst eigen sind. Wesen und Zusammenbruch des Kapitalismus darzustellen, versuchte Kaiser auch in dem Bühnenwerke Die Koralle (1917) und in seinem zweiteiligen Hauptwerke Gas (1918 und 1920). Die Koralle ist ein kleiner Schmuck der Uhrkette, die der Sekretär an der Uhrkette trägt, um sich wenigstens in etwas von dem Milliardär zu unterscheiden, seinem Herrn, dessen vollkommener Doppeltgänger er sonst ist. „Das heiße Herz der Erde“ heißt jenes ovale Zimmer, in dem der Sekretär



Phot. Elli Marcus, Berlin W.,  
Kurfürstendamm 93.

an offenen Donnerstagen Geschenke, Stiftungen macht, Wohltaten erweist im Auftrage seines Herrn und von den Empfängern für den Herrn gehalten wird. Nur zwei Detektivs, die zugleich Diener sind, wissen den wirklichen Sachverhalt. Die Personen tragen keine Namen mehr zum Ausdruck dessen, daß sie zu Gestalten, aus Individuen zu Typen geworden sind: so hier der Milliardär, der Sohn, die Tochter, der Arzt usw. Der Milliardär ist aus tiefstem sozialem Elend hergekommen, der Sekretär aber hat eine reiche, reine und glückliche Jugend gehabt. Der Milliardär ist beherrscht von dem Willen nach einem sonnigen Leben und treibt, während der Sekretär das Elend an den Donnerstagen mildert, an fernem, sonnigen Küsten Angellsport. Dort hielt er auch seine Kinder bisher verborgen, damit sie von der Furchtbarkeit des wirklichen Lebens nichts erfahren. Mitten auf einer Weltreise erfaßt den Sohn die sittliche Erneuerung in Gestalt tiefsten Mitleides zu den Heizern seines Luxus Schiffes. Die Tochter wird Barmherzige Schwester und widmet sich den zahllosen Unfällen in den väterlichen Betrieben. Der Sohn ist es selbst, der in einer Arbeiterversammlung dem Vater, vielmehr dem Sekretär, den er für den Vater hält, das Wort „Mörder“ zuruft. Sohn und Tochter verlassen den Vater. Der Milliardär rückt wieder in den Mittelpunkt. Ein Phantast, der Herr in Grau, — eine Figur, verwandt jenem „Jakob“ in Kornfelds „Himmel und Hölle“ und mit diesem abstammend von dem „vernumnten Herrn“ in Webekinds „Frühlings Erwachen“, eine Art raisonneur — fordert den Milliardär auf, zu bekennen, daß die Bereicherung des einzelnen die unerhörteste Schmach sei. Dieser aber offenbart seine Weltordnung und sein Leben. Sein ganzer Aufstieg war ihm eine Flucht vor dem Elend und unter dieser Formel löst sich diesem Typus der Impression überhaupt das ganze Leben auf. „Ich will von dem Elend nichts hören, das mich an das Furchtbare zu stark erinnern kann.“ Der Sohn ruft dem Vater zu: „Das letzte reißt du mir aus den Händen, was dich entschuldigt: die Qual der anderen wäre dir fremd!“ Da fühlt sich der Vater eingeholt vom Schicksal und erschließt seinen Sekretär mit dem Revolver, mit dem der Sohn soeben (wie bei Haeckle) den Vater zu töten sich versucht gefühlt hatte, und streift die Koralle von dessen Uhrkette, um fortan als der Sekretär und der Mörder des Milliardärs zu gelten, als der Mann mit dem sonnigen Leben. Er spielt die Rolle bis zur Hinrichtung fort — dem Sohne, dem Geistlichen gegenüber, nur nicht dem Herrn in Grau, der ihn durchschaut hat. Was Kaiser sich vorgefetzt hatte, Wesen und Zusammenbruch des Kapitalismus darzustellen, ist ihm nicht gelungen. Die Verschlingung der beiden Motive

Georg Kaiser

des Kapitalismus und des Doppeltgängers ist nur eine äußerliche und hat keinen Einfluß auf das seelische Leben des Sekretärs. Außerlich ist auch die Symbolik, die an die rote Koralle anknüpft, und trotz aller Bemühungen, ihr einen tieferen Sinn zu geben, bleibt sie ein bloßes Theaterrequisit. Auch der psychologische Aufbau des Stückes ist von bedenklicher Inkonsequenz: Man begreift nicht, von welchem Belang es für die Vollstreckung des Todesurteils ist, ob der Sekretär den Milliardär oder der Milliardär den Sekretär niederschleift: Mord bleibt Mord und in beiden Fällen wäre das Todesurteil unentrinnbar. Weit entscheidender freilich ist, daß den Personen die innere Glaubwürdigkeit fehlt: nicht Gestalten von Fleisch und Blut sind sie, sondern Schemen, denen ein Literat seine unplastische Sprache in den Mund legt. „Ich habe das Paradies, das hinter uns liegt, wieder erreicht. Ich bin durch seine Pforte mit einem Gewaltstreich — denn die Engel zu beiden Seiten tragen auch Flammenschwerter! — geschritten und stehe mitten auf holdstem Wiesengrün. Oben strömt Himmelsblau.“ Mit dieser Emphase entzieht sich der Milliardär der menschlichen Gemeinschaft, die fordern muß: „Sieh dem Furchtbaren ins Auge! Entzieh dich ihm nicht durch feige Flucht. Tilg' es durch liebende Tat.“

Der Sohn des Milliardärs hat es im Schauspiel Gas verübt. Nichts ist er als Leiter der sozialisierten Fabrik. Aufgehoben die Armut! „Aus der Gewinnbeteiligung höchste Spannung und Leistung — aus höchster Leistung stärkstes Produkt: Gas!“ „Kohle und Wasserkraft sind überboten. Die neue Energie bewegt neue Millionen Maschinen mit mächtigerem Antrieb.“ Aber eine Explosion vernichtet das Werk. Die Massen, die der Milliardär nun aus aller Industriefron erlösen und zu seinen Siedlern machen will, folgen nicht ihm, sondern dem Ingenieur, der das Werk wieder aufbaut. Die Menschheit ist noch nicht reif für die reinere Lebensform. Worin diese besteht, erfahren wir nicht, auch nicht aus dem zweiten Teile von „Gas“. Es ist das Drama, das alle aus dem Weltkrieg aufwirbelnden verwidelten Fragen nach der Zukunft der Völker, nach ihren äußeren Wirtschafts- und ihren inneren, seelischen Seinsformen auf eine einfach aufgelöste dreiaktige, dramatische Formel bringt. Dieser zweite Teil ist eine ganz mechanische, innerlich schwunglose Wiederholung des ersten und wird durch seinen visionären Charakter schwer verständlich. Auch dieses Stück handelt von der Erneuerung des Menschen. Wohin aber der neue Mensch Georg Kaisers zielt, weiß man nicht und kann auch das dreiteilige Drama Hölle Weg Erde (1919) nicht klar machen. Es folgte das Denkspiel Der gerettete Akibiades (1920).

Was Georg Kaiser nach 1920 an Dramen schuf, hat seinem unruhigen Bilde keine festeren Formen gegeben. Der Protagonist (1922) ist eine einaktige, nicht überzeugende psychologische Studie des Schauspielers. Der aufregende Dreiakter Kanzlist Krehl (1922) wiederholt auf einer höheren Ebene mit einer Flucht ins Weltall unwahrscheinlicher noch die Flucht des Kassierers in die Welt. Die Flucht nach Venedig (1923) zeigt an dem Verhältnis des Dichters Russel mit der Literatin George Sand das Problem zwischen Mann und Weib in neuer Beleuchtung. Als guten Theatraliker zeigt den Verfasser das Drama Gats (1925). Ungleich an Wert sind die zwei ironischen Spiele Nebeneinander (1923) und Kolportage (1924), von denen das erste ein technisches Musterstück ist, das das Bild chaotischen Lebens von heute, wo es keine innerliche Beziehung gibt zwischen Mensch und Mensch, nur ein Nebeneinander, einer grotesken Symmetrie unterwirft, das andere, Kolportage, aus dem Stoff eines puren Kolportageromans ein lustiges Theaterstück formt. Die Geschichte vom vertauschten Grafensohne wirkt erheiternd, weil der in die feudale Wiege gelegte Vagabundensproß dann alle „untrüglichen“ Merkmale echterer Vaulüchtigkeit aufweist. Doch paßt zu dem trefflichen Anfang nicht der ernsthafte, sentimental gehaltene Schluß. David und Goliath (1921), die veränderte Wiederaufnahme einer früheren Kleinstadt-Komödie, fesselt eigentlich nur wegen des Schlusaktes, der wie eine heitere Spiegelung des Prozessorlebnisses wirkt, die ernste gibt Noli me tangere (1922), Kaisers Auseinandersetzung mit jenem Schicksal, das ihn ins Gefängnis brachte. Das Stück spielt in einer Gefängniszelle, in die nacheinander von drei Aufsehern 16 Häftlinge — alle nur mit den Nummern 1 bis 16 bezeichnet — zusammengespercht werden. Die Nummer, die sich im deutlichsten Bekenntnis als den Dichter Georg Kaiser vorstellt, läßt ihren Worten einen Hochmut, eine Selbstgerechtigkeit entströmen, die uns schauern macht. Wie Anklage gegen seine Kläger klingt es aus dem Werk.

Georg Kaiser, der selbst in merkwürdigen ästhetischen Bekenntnissen den Unterschied zwischen philosophischem und dramatischem Dialog leugnet, das Drama eine Gedankenarbeit nennt und erklärt: „Ziel des Seins ist der Rekord“ . . . er ist, wie Bab sagt, vielleicht wirklich der Theaterdichter, der für dieses Maschinenzeitalter repräsentativ ist. Aber dann auch repräsentativ für seine ungeheure Schwäche, seinen Blutmangel, seine Seelenarmut. Die Absichten G. Kaisers sind klar: er hält die Technik des Kinos für die Art des heutigen Sehens, er möchte aus dem Film etwas wie die neue Kunstform einer modernen Bühnenballade und -moralität herausdestillieren, eine expressionistische Weiterentwicklung der dramatischen Kurzschrift und Bilderjagd eines Georg Büchner, des „Woyzeck“-Dichters.

Der Deutsch-Russe Gregers Jarchow hat einen in seinem ästhetischen Widerinn ganz interessanten, an Kaisers „Nebeneinander“ erinnernden Einfall, indem er zwei völlig verschiedene, durch nichts miteinander zusammenhängende Handlungen aktweise abwechseln läßt. Offenbar in der Meinung, daß sie, wie die Sätze einer Symphonie, nur durch ihre verschiedene Stimmung eine rein musikalische Einheit erzielen könnten. Fred Antoine Angermeyer (geb. 1889 in Linz a. D., lebt in Berlin), Schüler Sternheims mit seiner rohen „Komödie um Rosa“ (1924) und ekstatischer Prophet G. Kaisers, steigert in dem Drama „Raumsturz“ (1922) ein Motiv aus Kaisers „Gas II“ nicht nur dahin, daß der Übermensch durch seine wunderbare Erfindung gleich das ganze Menschengeschlecht vernichtet, sondern macht noch einen Akt im Chaos, wo der „Erfinder“ mit Gott (beide durch bunte Lämpchen im dunkeln Raum markiert) ringt und durch seine Willensmacht

von ihm erreicht, daß die ganze Schöpfung in Nichts zurückgenommen, Gott selbst als bloßer Menschen-gedanke aufgelöst wird. Dann sagt der tote Erfinder: „Ich traumlehter Wille entdente mich.“ Hierauf verlißt er; „sekundenlange Urstille, Vorhang senkt sich über dem Chaos“. Damit senkt sich der Vorhang über dem dramatischen Chaos — über den verzweifelten Versuchen nämlich, dem Problem der Seele auf außerdichterische Weise mit dem szenischen Apparat beizukommen.

Was weder G. Kaiser noch K. Sternheim trotz aller Kritik an der mechanisierten abend-ländischen Welt, trotz aller Analyse des Bürgertums sind, das ist Ernst Toller; Kommunist und Prediger der Revolution. Von einer bewußt kommunistischen Weltanschauung sind seine wichtigsten dramatischen Werke gestaltet. In ihnen war mit aller Energie das revolutionäre Bekenntnis, die ekstatische Absage an die bürgerliche Welt aus der privaten Sphäre genommen und in den sozialpolitischen Rahmen gestellt, als proletarisches Pronunciamento gegen das Bürgertum. In anderem Sinne als manchem anderen war Krieg und Revolution ihm Erlebnis und Schicksal. Er war 1893 in Samotshin geboren (lebt in Berlin) und spielte während der bayerischen Räterepublik eine Rolle, mußte sich 1919 vor dem Landesgericht wegen Hochverrats verteidigen und eine jahrelange Festungshaft abbüßen. Jedes seiner Werke stellt er als ein Stück Lebens- und Entwicklungsgeschichte dar.

Bezeichnend heißt gleich sein erstes, in der Haft des Militärgefängnisses vollendetes Drama Die Wandlung (1918) im Untertitel „Das Ringen eines Menschen“. Der als Jude sich ortfremd fühlt, sehnt sich hinüber in die engste Schicksalsgemeinschaft mit denen, die wirklich ein Vaterland haben, findet aber statt des Vaterlandes die Menschheit, deren Wiedergeburt in Liebe und Freiheit er Revolution heißt. So wie Toller fühlt sich sein Bildhauer Friedrich, der Held der Dichtung, außerhalb der Volks- und Herzens-gemeinschaft, deren Sprache er doch spricht. Um ihnen zu beweisen, daß er doch zu ihnen gehört, meldet er sich als Kriegsfreiwilliger für den Kolonialkrieg gegen die Aufständischen, der ein schwaches Symbol für den Weltkrieg ist. Denn in den sechs Stationen und dreizehn Bildern, in die das Werk zerfällt, schweben — besonders in den Traumbildern — die Verhältnisse des Weltkrieges vor. Die Greuel des Weltkrieges und die Brutalität der Mächtigen bringen Friedrich in Verzweiflung. Seine Schwester zeigt ihm einen Ausweg: „Wer zu den Menschen gehen will, — Muß erst in sich den Menschen finden.“ Daraufhin voll-zieht sich in ihm die Wandlung. Er hält vor der Kirche die große Befreiungsrede zu innerem, wahren Menschentum, zu neuer, reiner Bruderliebe, die auch die Reichen als Verirrte nicht ausschließt und alle innerlich zu wahren, unbedingten Menschen wandelt. Und erst die Gewandelten ruft er auf zum Marschieren, jetzt Reife zur Revolution. In die Worte: „Revolution! Revolution!“ klingt das Werk aus, das eigentlich kein Drama ist, weil es keinerlei dramatischen Schluß hat. Es sind die bekannten hohlen Phrasen von der Erneuerung der Menschheit, die hier wieder ertönen.

Reichen die sprachlichen Gestaltungskräfte schon in der „Wandlung“ kaum aus, so war das folgende Werk Masse Mensch (Geschichte 1919 im Festungsgefängnis Niederschönenfeld) für das Streben, im Revolutionsgetriebe die Kräfte der Liebe vom Rausch der Gewalt zu trennen, doch nur ein kümmerlicher, erfindungsarmer, rhetorischer Ausdruck. Nicht nur die Technik, sogar einzelne Motive aus der „Wandlung“ werden hier in Traumbildern wiederholt. Das Werk, „Ein Stück aus der sozialen Revolution des zwanzigsten Jahrhunderts“, hat Toller den Proletariern gewidmet. Was Toller erlitten, erleidet hier nicht, wie in der „Wandlung“, ein Mann, sondern eine Frau, deren innerstem Wesen er als Mensch und Dichter sich ver-wandt fühlt. Sie schließt sich aus echter Liebe zum Nächsten den Proletariern an. Sie ruft Streif, meint aber Menschentum. Die Masse, ihr erst gefügig, wächst dann in Gier, Stumpfheit und dumpfem Aufgreifen unverarbeiteter Schlagworte über sie hinweg. Im „Namenlosen“ (der Stimmung vom russischen Vorspann beim deutschen Revolutionskarren) tritt Sonja die Masse entgegen. Sonja sieht den einseitig brutalen Lebenstrieb der Masse. Sie fordert Höheres: Menschentum, und schreit: „Kein Mensch darf Menschen töten um einer Sache willen. Unheilig jede Sache, die es verlangt. Wer Menschenblut um feinetwillen fordert, ist Moloch. Gott ist Moloch. Staat war Moloch, Masse ist Moloch. Heilig ist nur werkverbundene, freie Menschheit, Werkvolk“. Die Masse wird überwältigt, Sonja, die anderes wollte, gefangen genommen und erschossen. Der Mensch ist nicht gut, aber er will gut sein. Mit diesem Glauben ist sie in den Tod gegangen.

Am tiefsten verhaftet in der Mechanisation unseres Zeitalters ist der Proletarier; er leidet am unmittelbarsten unter der Gleichförmigkeit der Maschinenarbeit, unter der Entseelung des Berufslebens. So entflieht hier wirkliche Spannung und es war vielleicht ein glücklicher Griff, daß Toller aus einer Episode aus dem englischen Chartistenaufstande seine Maschinenstürmer (1922) geformt hat. Handelt es sich doch in dieser Epoche des Frühkapitalismus um den unmittelbaren Widerstand der Handwerker gegen den Webstuhl. So wird hier das Problem einmal in einer geschichtlichen Situation greifbare Handlung; dazu fügt sich unmittelbar das revolutionäre Pathos, das jeder Volksbewegung anhaftet, um das ganze Drama zu einem zwar mehr deklamatorischen als gestalteten Sonderfall im Laufe der Entwicklungsgeschichte des Proletariats zu machen. Wie in „Masse Mensch“ ist es auch hier nicht so sehr „ein Einzelschicksal, sondern das Schicksal einer Gemeinschaft, einer Klasse, das an das Gewissen des Publikums rütteln soll. Zunächst also ist auch dieses Drama ein Kampfdrama gegen die herrschende, falsche, wirtschaftliche Ordnung, die schon vierjährige Kinder in Tag- und Nachtrou ausbeutet, ein Redewort, zu Proletariern gesprochen, um sie zu überzeugen und zu begeistern, aber es ist auch eine dramatische Stimme der Sehnsucht nach Liebe, ein Schrei aus der Unnatur der geknechteten Maschinenwelt hinaus nach Licht, Sonne, Freiheit,

nach ganzem Menschentum. „Tictack der Morgen, tictack der Mittag . . . tictack der Abend — Einer ist Arm, einer ist Bein . . . einer ist Hirn . . . — Und die Seele, die Seele . . . ist tot . . .“ Der Führer der Arbeiter ist Jimmy Cobbett, ein Kind des Volkes es heute, ehrlos und schwach erkennend, daß es mit der Zerföhrung der Maschinen nicht getan ist, daß die Maschine niemals Zweck sein darf, sondern nur Mittel zu wahren Menschentum, Helferin zu neuer Gemeinschaft. Sein Los ist schlimm, er wird von den Maschinenstürmern erschlagen. Im Aufbau und in der Wortwahl ist das Drama eine Abkehr von den Bilderfolgen und ihrem expressionistischen Stil und eine Rückkehr zu dem alten, durch Charaktere und Handlung fest gefügten Drama.

Wie die „Maschinenstürmer“ zu einem Vergleich mit G. Hauptmanns „Webern“ auffordern, so ist in der Groteske *Der entfesselte Wotan* (1923) die Abhängigkeit von Webedind und in der gleichzeitigen Tragödie *Der deutsche Hinkemann* die von Büchner auffällig; in beiden Stücken offenbart sich Tollers Schwäche eigener Erfindungsgabe. In dem letzteren schildert er hohnvoll-symbolisierend unter dem Bilde des im Kriege seiner Mannheit beraubten jungen Ehemanns das heute und schwach gewordene Deutschland. Die Dichtung ist der Epilog zu Krieg und Revolution, zornige Klage, wehmütiger Verzicht. Dieser arme Hinkemann ist, bei allen sozialistischen Sprüchlein, an denen es auch hier nicht fehlt, nur ein leidender, gequälter Mensch, der Mitgefühl im Herzen des Zuschauers auslöst. Dagegen ist das erstere Stück mit seiner auch vor dem Heiligsten nicht haltmachenden Erotik eine anmaßende Satire im Marionettenstil, eine mißlungene Verunglimpfung Deutschlands, denn wie Toller darin das Schiebtertum und den Wuchergeist der jüngsten Vergangenheit brandmarkt, so hätte er seine Pfeile vor allem auch auf seine Gefinnungsgenossen richten sollen. Ein Gegenstück zu dieser Satire bildet das zuchtlose Lustspiel „Die Rache des Verhöhten, oder Frauenlist und Männerlist“ (1925). Mißlungen ist Tollers jüngstes Drama *Goppla, wir leben!* (1927). Wilhelm, ein Proletarier, kehrt aus dem Kriege zurück und wird revolutionärer Betätigung halber zum Tode verurteilt. Im Gefängnisse muß er mit anderen der Hinrichtung gewärtig sein. Als nun der Reichswehrlieutenant unerwarteterweise die Begnadigungsbefehle vorliest, erleidet er eine Erübung des Bewußtseins und muß acht Jahre in einer Irrenanstalt verbringen. Geheißt entlassen, muß er nun die Welt, die sich unterdessen geändert hat, aufs neue durchirren. Kilmann, erst sein Leidensgenosse, gleich ihm verurteilt, gleich ihm begnadigt, ist inzwischen sozialdemokratischer Innenminister geworden, ein General der alten Armee ist Reichspräsident und Wilhelms Geliebte hat sich ein ganz anderes Lebensprogramm zurechtgelegt. Sie gibt ihm den Laufpaß. Da beschließt Wilhelm, den Kilmann, der sich in einer Unterredung als Verräter an den alten Zielen erweist, zu töten. Ein „nationaler“ Täter aber kommt ihm hierin zuvor. Wilhelm, des Mordes verdächtigt, kommt wieder in das Gefängnis. Die Gefangennahme des wirklichen Mörders reinigt ihn von dem Verdacht und er wäre wieder frei. Als man aber seine Zelle öffnet, findet man ihn durch eigene Hand geendet. Er hat den Zusammenbruch seiner romantischen Revolutionsideale nicht überleben wollen. Der Typus Wilhelms ist denkbar; er erregt Mitleid, dieser arme Mensch, der hinter der Zeit marschiert, aber er erschüttert nicht, weil er sogar dem ganz unbürgerlichen Empfinden entbehrlich und nebensächlich erscheinen muß. Die soziale Misere von heute ist eben ganz anderer Natur und deckt sich nicht im geringsten mit der Katastrophe dieses Nachzüglers. Ein Revolutionär, der an dem Ressentiment der verpassten Gelegenheit von 1918 leidet, muß ein schlechter Marxist sein und ist jedenfalls nicht der Dichter des Proletariats. Die dramatischen Schöpfungen Tollers werden begleitet von einem Chorwerk, wie von dem „Requiem den gemordeten Brüdern“, „Tag des Proletariats“ (1920) und den in acht Gefängnissen entstandenen „Gedichten des Gefangenen“ (1921). Es ist ein Sonettenkreis, in dem manche Formung die Herkunft aus der Sprachwelt Georg Heyms verrät, der aber sonst seinen eigenen, weicheren, schwermütigeren Ton hat. Menschlich schöne Züge bringt das in freien Rhythmen abgefaßte *Schwalbenbuch* (1923). In der Zelle des Festungsgefängnisses Niederschönenfeld nisteten zwei Schwalben. An diesen Tierchen hatte der Gefangene Freude und Trost. Die reine Natur lockt und mahnt. Der politische Dichter findet in der Lyrik zur Idylle, deutet aber auch noch das reine Spiel der Natur ein wenig politisch-tendenziös aus.

Mit einem Revolutionsstück *Das Bergwerk* führte sich der vierundzwanzigjährig verstorbene österreichische Dichter Hans Kaltenecker in die Literatur ein. Es wird darin ein revolutionärer Arbeiterführer, der zur Menschlichkeit mahnt, von einem jungen, hasserfüllten roten Fanatiker erschossen. Außerdem schrieb er das Drama *Opferung* und „Die Schwester, ein Mysterium in drei Abbildungen“, sein eindringlichstes Werk, das aber kein Drama, sondern eine Wallade in Szenen ist, in der naturalistisch-symbolischer Vers mit Prosa gemischt ist. Störend wirkt der zu stark von Georg Kaiser und Sternheim abhängige Jargon. Auch Kornfeld und Wildgans sind als Vorbilder erkennbar. Der Mut aber, das Problem der Homoerotik so aufzufassen, wie Kaltenecker es getan hat, verdient Anerkennung. Es bleibt nichts, das künstlerisch unrein wäre.

Minder leidenschaftlich von der Erörterung des sozialen Problems in Anspruch genommen, wendet sich Paul Kornfeld (geb. 1889 in Prag, lebt in Frankfurt a. M.) dem zeitlosen Problem des Menschen zu. Er verkündete das reine Seelendrama. „Überlassen wir es dem Alltag, Charakter zu haben, und seien wir in größeren Stunden nichts als Seele. Denn es ist die Seele des Himmels, der Charakter aber allzu irdisch . . . Die Psychologie sagt vom Menschen ebensowenig aus wie die Anatomie.“ Deshalb Abwendung von aller psychologischen Linienführung, von allen Feinheiten der Charakterisierung und Motivierung. Nur in ihrer Distanz vom Göttlichen, sozusagen in ihrem spezifischen, religiösen Gewicht sind die Gestalten wertvoll. Daher

bedeuten in den beiden Dramen („Die Verführung“ und „Himmel und Hölle“), die Kornfeld in diesem Sinne durchgeführt hat, alle Gestalten nur Grade der Seelenhaftigkeit. Man merkt den Einfluß Dostojewskis, an dessen psychologisches Kennen und Können Kornfeld und seine Nachahmer freilich nicht im entferntesten heranreichen.

Was bei den Dramen Kornfelds auffällt, ist die Kluft zwischen äußerem Geschehen und innerem Erleben, Schein und Sein, Tatsache und Erleben. Wer nicht weiß, daß es Kornfeld nur auf die Entdeckung der Seele, auf Erfüllung mit Sehnsucht nach Ewigem ankommt, wird die äußere Handlung wie eine Hintertreppengeschichte ansehen. Zufälle spielen eine entscheidende Rolle; es wird hinter Türen und Vorhängen gelauscht; Revolver werden erhoben, Giftflaschen werden vertauscht, Morde geschehen plötzlich, Menschen geraten sinnlos in Erregung, Gefängnis und Nichtplatz tauchen auf, alles erinnert an die Haupt- und Staatsaktion, sowie auch an die der Schauerromantik. Der Widerstand der seelenlosen Welt peinigt den gequälten Bitterlich in dem Drama Verführung (1913), so daß er einen ihrer Vertreter kurzerhand erwürgt. In Häusern und Gefängnissen, die gespensterhaft, phantastisch, unwirklich gehalten sind, spielen sich die weiteren Szenen ab. Im Gefängnis, das ihm eine Befreiung ist von den Qualen der Welt, erwacht er zur Beseelung, feiert er Auferstehung aus dem Grabe des Lebens, das ihn mit Eitel erfüllte. „Ach, ich fühle mich anders; es ist mir, als würden Wiesen, die in mir sind, zu grünen beginnen; es ist mir, als würde der Himmel, der in mir ist, zu leuchten beginnen; es ist mir, als müßte ich jetzt ein blendend schöner Mensch sein.“ Ein Mädchen verführt ihn zu neuem Leben und zum vergeblichen Kampf gegen die schönmechanisierte Welt, der Geld mehr ist als wahres Menschentum. Und mit den brüderlich liebenden, ekstatisch-mechanisierten Worten, die wir aus Werfels gleichzeitiger Lyrik vom neuen Menschen kennen, geht Bitterlich beseelt wiederum in die dumpfe, taube und tote Welt, um die Starrheit aus den Angeln zu heben. Auf's neue tritt ihm in dem Bruder jenes Mädchens eine Verkörperung der Seelenlosigkeit entgegen, und in Selbstmord und Vergiftung endet das ekstatisch-schauerromantische Spiel. Es konnte noch nicht die Überwindung der Materie zum Ergebnis haben; in diesem Bitterlich ist geradezu die weltlichmerzliche Resignation der Aufklärung noch einmal verkörpert und sein Ende mit der erst erwachten Erkenntnis von der Seligkeit des Lebens erinnert sogar an das Ende Claudios. „Nochmals“, sagt er sterbend, „will ich genießen, was einzig mein war in der Welt; die Seligkeit des lebendigen Leibes“. Schmerzlich resigniert auch die Erkenntnis in dem inhaltlich monströsen Dürren- und Ehebruchs-drama Himmel und Hölle (1918). „Bon Gott erfüllt zu sein und doch ein Schuft zu sein und doch dumm zu bleiben, Alles zu sein und nichts zu sein — das ist auf dieser Erde: Mensch sein.“ Aber das Stück selbst ist eine Predigt der Güte, der Liebe und Befehlung des Herzens bis in die überirdische Verklärung hinein. Morde geschehen und Hinrichtungen, zur Schauerromantik gefüllt sich das große, bewegte Pathos der „Räuber“ oder sonst des Sturmes und Dranges, das Erleben der Ekstase, des Jubels in Wandlung und Heiligkeit, vollzieht sich mehrfach auf der Bühne. Die zerrissenen Gatten, die zwanzig Jahre aus der Trägheit ihrer Herzen zueinander nicht finden konnten, erleben die Wandlung zu ihrer Liebe für alle Ewigkeit. Und auch zwei Bedenkliche Motive vollenden sich hier: Die Dirne wandelt sich zur Heiligen, erlebt ihr Martyrium und ihre Apotheose, und auch ihre unnatürlich veranlagte Freundin wird zur unendlichen Veröhnung geführt. Die dynamische Konzentriertheit hat sich in die breite, oft romantisch-lyrische, oft deklamatorische Pathetik aufgelöst, die Materie ist überwunden. Wie ein Hymnus beginnt und klingt der Epilog aus: „Keine Seele ist verloren. — Jeder Mensch ist auserwählt. — Jeder Mensch ist auserloren. — Trotz Teufeln und Dämonen. — Daß er dem Göttlichen sich vermählt! — So schweben wir, schweben wir, schweben wir auf. — Unsterbliche Seelen, unsterblich in Kernen!“ Aus dem Tragiker wandelte sich Kornfeld zum Komödiendichter. Aber nur in der Komödie Der ewige Traum (1923), einem erotischen Utopienstück und einer frostigen Verstandsspielerei, schimmert noch der Dichter des Bitterlich durch. In einem Vorspiel, vierzehn Bildern (Traumbildern) und einem Nachspiel erleben wir den närrischen Kreislauf der radikalen Gedanken von Bol zu Gegenpol. Der Kernpunkt ist eine wichtige Diskussion über die künftige Beseitigung der monogamen Ehe mit ihrem überlebten Zauber von Liebe und Treue. Wie ein Widerruf der Lehre vom beseelten und psychologischen Menschen wirkt die Komödie Palme oder der Gebrückte. Der den Charakter verdammt hatte, schreibt ein Charakterlustspiel von einem Überempfindlichen, der sich immer gekränkt fühlt. Kornfeld will „von Krieg und Revolution und Welterlösung“ nichts mehr wissen, sondern anderen kleinen Dingen sich zuwenden. Kalidasas lyrisches Lustspiel „Satuntala“ fand in Kornfeld einen geschickten Bearbeiter.

In einfacher, gar nicht modisch zurecht gemachter Sprache hat Kornfeld zwei Erzählungen gegeben, von denen die eine, Begegnung, von der Erweckungsstunde zweier Seelen kündigt, zweier junger Menschen, die sich schicksalsbestimmt zufällig begegnen, und von der „Unendlichkeit des menschlichen Gefühles, und die diese Unendlichkeit auch nur eingefangen in einer einzigen Abendstunde.“ Die andere Erzählung ist überschrieben Legende (1918), und würde der Schluß die erbauliche Stimmung nicht in ironischen Relativismus auflösen und so den Stil der Legende zerstören, so wäre der Titel auch berechtigt. Sie erzählt von zwei Menschen, dem böhmischen Grafen Bratislaw und seinem Diener Wladislaw, die die Unmöglichkeit, Herr oder Diener zu sein, durchgeprobt haben, dann durch Verzicht auf alles, was den einen von dem anderen äußerlich abhängig macht, und durch hilfsbereite, gegenseitige Hingabe ein Stück Welt zum Paradiese machen. Ihr Beispiel ändert ein ganzes Dorf. Nicht Charakter spiegelt sich mehr in den Zügen der Menschen, „sondern nur: freudige Zufriedenheit, Traum eines Daseins und Seele des Menschen“. Gehalt, Symbol und Fabel der „Legende“ ist im Sinne des religiösen Lebens Tolstois gestaltet. Daher entbehrt auch sie der Gnadenwunder und der ekstatischen Läuterungen, aber sie führt in wildem Aufstieg aus dem Wirrwarr begehrender Leidenschaften zu der begierdelosen Reinheit selbstloser Menschenliebe.

Schon 1907 hat Oskar Kokoschka (geb. 1886 in Böchlarn, N.-D.) vier szenische Dichtungen geschrieben. Hätte er sie früher veröffentlicht, so könnten wir die Geburt des Expressionismus in Deutschland um etliche Jahre zurücksetzen und statt Reinhard Sorges „Bettler“ stünde dann Kokoschkas *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1907) am Beginn. Ein Schauspiel nennt er das Stück, nicht „Drama“. Als solches hat es schon alles an sich, was auch seinen folgenden Stücken eignet, oder vielmehr, es hat schon alles das nicht, was sie sämtlich nicht haben, weder einen Konflikt noch eine durchgehende Handlung, noch einen heftenden Faden, kaum eine Fabel. Er übertrug die Technik seiner Malkunst und Graphik auf seine Dramen und will malerisch erlebte Visionen dichterisch wiedergeben, eine Absicht, die ihn zu phantastischen, kaum mehr darstellbaren Bildern führt. Wie andere expressionistische Maler huldigt er der einfachen und starken Linie des kräftig herausgearbeiteten und schlichten Umrisses. In seinen Schauspielen zeigt er, wie er sich die starken Umrisse in dichterischer Formung denkt. So beginnt schon hier das gesprochene Wort auf kürzeste Sätze oder auf Ausruf oder Schrei sich zu beschränken. Hasenclever und vollends Stramm gingen hierin noch weiter. Noch von anderer Seite legte es Kokoschka auf Vereinfachung an, „Der Mann“, „Die Frau“, „eine Jungfrau“, „Mutter und Knabe“, „Männer und Weiber“ oder „Krieger und Mädchen“ sind die handelnden und sprechenden Personen. Auf Individualisierung ist grundsätzlich verzichtet. Das Vielgestaltige, der reiche Wechsel der Eindruckskunst ist aufgegeben. Folgerichtig nahm Kokoschka dem Bühnenbild, das er selbst für seine Stücke schuf, allen Anspruch auf Vortäuschung der Wirklichkeit.

Zwei Gegenspieler sind in dem Stücke *Mörder, Hoffnung der Frauen*, die schlechthin als „Der Mann“ und „Die Frau“ bezeichnet werden, also wie bei Strindberg namenlos bleiben. Damit ist schon vorgeedeutet, daß ihr Tun und Leiden von dem persönlichen Schicksal losgelöst ist, daß es eine weitere allgemeine Gültigkeit besitzen soll, daß es um den großen Prozeß geht, der zwischen Mann und Frau anhängig ist. Das Ganze ist ein Traumspiel und alles, was er bisher gegeben hat, ist ein Traum. Wiederum ist in dem Stücke *Der brennende Dornbusch* der Grundstoff Mann und Frau. Es war als Schauspiel erdacht, ist aber, wie Sprengler bemerkt, ein Zwitter geworden, teils aus dunkel leuchtenden Symbolvorgängen, teils aus sinntragender Rede, die wie ein Chor neben den Erscheinungen hergeht. Das Stück will denn auch gesungen sein. Über die Kehrseiten der irdischen Seligkeit hat Kokoschka das Satyrspiel *Hiob* (1917) geschrieben. Es handelt von einem Weib, das dem Mann buchstäblich den Kopf verdreht, und von einem Mann, der darüber buchstäblich den Kopf verliert. Nach ihm ist das Stück benannt. Wie die Frau heißt, weiß man eigentlich nicht. Der Mann ruft sie Anima, am Ende ist sie Eva. Zwischen anima, der Seele, und der bittersüßen Verführerin pendelt das Weib hin und her. Alles ist in Geistigkeit, Visionen aufgelöst. Das Ganze ist phantastisch wie ein Traum G. T. A. Hoffmanns. Das Verhältnis von Weib und Mann wird zu einer Übertrumpfung Strindbergs gesteigert. Als viertes Schauspiel Kokoschkas erschien 1918 *Orpheus und Eurydike*. Es ist sein bedeutendstes, es hat fast eine Handlung, eine gespannte Fabel, nur in Fiebern zerrwühlt, in Schreien zerrissen. „So aus dem Leichten ins Schwere, aus dem Dunkel wieder ins Freie zurücksinken zu lassen und am Ende zu zeigen, daß dies alles: der Traum wie das Leben nur eine Schwere von Schleiern ist, das ist Rhythmus, Kunst und Wissenschaft zugleich; vereint mit einer schauerlich phantastischen Kraft“ (F. Sprengler). Inhaltlich steht dieses Schauspiel zwischen Richard Wagner und Hebbel. Aus *Lohengrin* tönt gleichsam das romantische Motiv: „Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge tragen.“ *Orpheus* fragt dennoch; fragt nicht bloß, hört nicht auf zu fragen, zu bohren, zu grübeln, gräbt sich bis zur Maserei in die Unterwelt der feuch verschlossenen Weibesseele, in das „fremde Dugespenst“ hinein. Ein Schauspiel aus Strahlungen des Innern, eine Tragödie aus Visionen. Gleichgültig, ob Kokoschkas Werke Dramen heißen oder wie *Die träumenden Knaben*, *Der weiße Tierfänger* (1920) und *Der gefesselte Kolumbus* episch-lyrische Bekenntnisse sind, es sind verschwimmende, schillernde Gebilde aus wirren Traumreichen, zum bewußten, gestalteten Leben im Worte jedenfalls noch nicht erwacht.

Da Reinhard Sorges „Der Bettler“ jahrelang nur ein wenig beachtetes Buchdrama blieb, konnte Walter Hasenclevers Drama „Der Sohn“, das 1916 in Dresden auf die Bühne kam und dann über viele deutsche Bühnen ging, eine Zeitlang als das erste Drama der neuen Jugend angesehen werden. Wir haben den Lyriker Hasenclever schon in anderem Zusammenhange gewürdigt. Was dort über seine Gedichte gesagt wurde, gilt auch von seinen Dramen. Auch diese sind der Reflexion entsprungen, Ergebnisse grübelnder Gehirnarbeit und aufgepeitschter Energie. Gehirnarbeit aber kann die im Empfinden wurzelnde, schöpferische Kraft nicht ersetzen. Das, was er erstrebt, Überwältigung durch das Gefühl, wird er nicht für sich erzwingen, weil es seinem Wesen fremd ist. Darum wirkt auch das Evangelium der Menschenliebe, das er in der

„Antigone“ und in den „Menschen“ unmittelbar oder mittelbar verkündet, trotz aller pathetischen Gebärden und trotz aller Energieentwicklung nicht überzeugend. Charakteristisch für ihn ist, daß er sich nicht unmittelbar mitzuteilen vermag. Gerade bei ihm weist der neue Stil die Mängel seines Wesens deutlich nach: den zersekenden, skeptischen, revolutionären Geist, der nichts unmittelbar erfährt und gestaltet, sondern alles nur umschreibt, es doppelt und dreifach zerbricht, die Sprache verbiegt und zerknittert, nur um gar das Einfache nicht einfach zu sagen, um nur die Leere des Herzens zu verbergen. Und ebenso charakteristisch ist es ferner, daß Hasenclever in seinen späteren Werken („Antigone“, „Die Menschen“) die gegenteilige Methode anwendet, den primitiven Stil. Er will möglichst einfach einfachste Gefühle ausdrücken, erste und letzte Wahrheiten und Weisheit künden („Antigone“) und er erzielt schöne und tiefe Wirkungen, solange er wirklich einfach und natürlich bleibt. Aber das genügt ihm nicht. Sein spürender, grübelnder Geist sucht nach allerletzten einfachsten Synthesen, nicht nur für die Sprache, sondern auch für die Handlung, für die Symbolik. Und er gelangt auf diesem Wege zum künstlerischen Nihilismus zu einer Primitivität, die sich selbst aufhebt, zur Geste, zur Frase, zum wesenlosen, karikaturenhaften Schattenspiel („Die Menschen“).

Mit seinem Drama *Der Sohn* glaubte Hasenclever der Gegenwart nichts Geringeres gegeben zu haben, als was Schiller in seinen Jugenddramen für seine Zeit gestaltet hatte. Er war damals 24 Jahre alt; fünf Jahre später hat er für die „Menschheitsdämmerung“ von Winthaus seine Entwicklung bis zum Entstehungsjahre des Dramas umrissen. Er war 1890 in Nachen geboren, machte dort sein Abiturientenexamen, studierte in Oxford, ging dann nach Lausanne, kam nach Leipzig, ging nach Italien, schrieb den „Jüngling“ und vollendete 1914 in Heyst am Meere das Drama „Der Sohn“. Der Abstand zwischen diesem und Schillers Jugenddramen ist offenbar. Dort erlitt ein Dichter — Schiller — ein Schicksal, hier jagt ein Literat nach Sensationen.

„Was soll ich tun?“ fragt der Sohn, der von seinem Dichter zum Reformator Erforene, seinen Freund. „Die Tyrannei der Familie zerstören, dieses mittelalterliche Blutgeschwür; diesen Hexensabbat und die Folterkammer mit Schwefel! Aufheben die Geleze — wiederherstellen die Freiheit, der Menschen höchstes Gut! Denn bedenke, daß der Kampf gegen den Vater das gleiche ist, was vor hundert Jahren die Rache an den Fürsten war. Heute sind wir im Recht. Damals haben gekrönte Häupter ihre Untertanen geschnitten und geknechtet, ihr Geld gestohlen, ihren Geist im Kerker eingesperrt. Heute fügen wir die Marfeillaife! Noch kam jeder Vater ungestraft seinen Sohn hungern und schufsen lassen und ihn hindern, große Werke zu vollenden. Es ist nur das alte Lied gegen Unrecht und Grausamkeit. Sie pochen auf die Privilegien des Staates und der Natur. Fort mit ihnen beiden! Seit hundert Jahren ist die Tyrannei verschwunden — helfen wir denn wachsen einer neuen Natur!“ Mit Hasenclevers Schauspiel „Der Sohn“ beginnen die Jüngsten ihre dramatische Ara. Der nahebeide Umschwung der Zeit aus der alten materialistischen Weltauffassung in eine, wie man hoffte, junge und idealistische, war für die feineren Geister so notwendig wie spürbar geworden, wenn auch Werden und Ziele unklar noch und verschwommen waren. Naturgemäß war die Jugend der Träger der neuen Ideen und naturgemäß sah sie in der älteren Generation den Feind. Ideale Menschenrechte, Freiheit, Leben forderte wie schon so oft ein neuer Sturm und Drang. Sohn stand gegen Vater. Die Frucht von Wedekinds „Frühlings Erwachen“ brach mächtig auf. Nicht mehr der Mann zwischen zwei Frauen, sondern der Kampf zwischen Vater und Sohn war das Hauptmotiv der Dichtung geworden. Schon Reinhard Sorge und Heinrich Schnabel („Die Wiederkehr“) hatten das Thema angeschlagen und nach Hasenclever erschien dieses Motiv dramatisch in den verschiedensten Gestalten; so z. B. in Rudolf Landners „Predigt in Litauen“, in Kaisers „Die Koralle“, bei Hermann von Bötticher in dem Kostüm des Kronprinzen Friedrich und König Friedrich Wilhelms I. Aber die prägnanteste und aufrührerischste Form gewann das Motiv in Hasenclevers „Sohn“, einem Stück, das man mit seinem Schwung und revolutionär-utopischen Gehalt mit Schillers „Räubern“ verglichen hat. Und die Beziehung zu dem Dichter des „Liedes an die Freude“ ist tatsächlich vorhanden. Wie Werfels Epik mit jungschillerschem Schwung und Pathos das Motiv vom „Vater und Sohn“ behandelt, so zeichnet Hasenclevers Drama für die Literaturgeschichte den neuen Sturm und Dranges nach Art Karl Moores. So ist Hasenclevers Drama für die Literaturgeschichte wichtig, aber in der Geschichte der Dichtung wiegt es federleicht, denn es ist inhaltlich primitiv, formal ein Potpourri. Da gibt es Wedekindsche Wüßheiten und Hofmannsthalsche Lyrismen, Eulenbergische Romantik und Strindbergische Spuf, Sternheimsche Zynismen und plötzliche feberische Ausbrüche, die ganz sichtlich von dem jungen Sorge stammen. Es gibt bewusste Goethe-Zitate und außerordentlich viel unbewusste Schiller-Zitate. Aber die primitive Erfindung hatte gar nicht die Kraft, das große gewollte Pathos wirklich sinnlich zu tragen: ein Sohn, der durchaus das Abiturium machen soll, und nicht will, rückt dem despotischen Vater aus, lernt „das Leben“ in Gestalt eines revolutionären Klubs und einer Dirne kennen, wird zum Vater zurückgebracht, und, trafe diesen nicht der Schlag, so würde der Sohn zum Vatermörder. Persönliche Kraft des Dichters ist in dem Stücke wenig zu verspüren.

Das erwies mit aller Klarheit seine weitere Produktion, die wiederholt ein Experimentieren mit fremden Formen war. Wie ein glühender politischer Redner, der glaubte, im Namen der Zeit für die Ewigkeit zu sprechen, schrieb er die fünfaktige Tragödie *Antigone* (1919). Er nahm ihr zunächst alles Mythische und Mystische. Er ließ sie kämpfen für Völkerrecht und das Herz der Menschheit, ließ sie das Brüdertum aller Menschen verkünden und sich hinneigen zu den Armen. So ward aus *Antigone* eine Pazifistin von 1916, eine „Gewerkschaftssekretärin“. Aus *Kreon* wird ein autokratischer Wüterich, der anfangs mit historischen Worten Kaiser Wilhelms II. sich einführt, der zur Verhaftung *Antigones* seine ganze Reiterei bemüht. Krieger zu Pferde jagen von allen Seiten in die Arena und reiten das schreiende Volk nieder. Ein Anführer sprengt bis vor die Stufen, reißt *Antigone* auf, wirft sie rücklings übers Pferd, jagt mit ihr durch die Mitte hinaus, bis er, von der Wirklichkeit der Prophezeiungen des *Teiresias* gebrochen, tierisch heulend zusammenstürzt, bereut, betet, abdankt. So ward aus *Hämon*, dem Bräutigam *Antigones*, eine überflüssige Figur, dafür aber aus dem Volke von *Theben* das Volk des Weltkrieges, dessen Burichen gellen: „Nieder die Reichen! . . . Wir haben Hunger. Ich habe fünf Tage nicht gefressen. Man



Walter Hasenclever

Phot. Iwan Rilolento, Paris.

*Kreon*. Und ganz anders lebendig, echter und moderner stellt der alte, zeusartige *Kreon* den Ur- und Erzmonarchen aller Zeiten dar, als der neue, beweglichere und kleinlichere *Hasenclevers*. Dessen Predigten über Menschlichkeit und reflektierendes, bewußtes Wesen ersetzen nicht elementares Menschentum, Kluge, sein erdachte und im einzelnen in ihrer einfachen Klarheit auch lyrisch eindringliche Reden ersetzen infolge ihres den organischen Zusammenhang lösenden Thesencharakters doch nicht die aus dunklem, elementarem *Drange* emporquellende Wortwucht und organische Wortmasse, deren explosive Spannkraft wir bei *Sophokles* fortwährend unmittelbar empfinden

Gleichzeitig mit der „*Antigone*“ erschien die „dramatische Dichtung“ *Der Ketter*. Es ist eine Disputation mit lyrischen Einklängen und Ausklängen. Das Reich führt einen Kampf um Sein und Nichtsein. In einer Entscheidungstunde berät sich ein König, der, ohne Entschluß- und Tatkraft, Spielball ist, der ihn wechselnd bestürmenden Wallungen seines weichen Herzens und der harten Forderungen des Tages, mit seinem Staatsminister, der jenseits von Gut und Böse die reine Staatsnotwendigkeit darstellt, dem Feldmarschall, der das Helidentum des Schwertes, und dem Dichter, der das Märtyrertum des Geistes verkörpert. Hart prallen die Gegenwelten des Marschalls und des Dichters aufeinander. Was der Dichter sagt, klingt herzbewegend; der großen Wirklichkeit des Krieges wird die Wirklichkeit des Elendes des einzelnen, die Bergewaltigung des Geistes und der Persönlichkeit entgegengesetzt. Aber dann verfaßt die Kraft des „Dichters“. Er weiß das erlösende Wort aus einer das ganze Elend des Krieges, das ganze Irrfal

wird nicht von Kriegen satt . . . Wir wollen keinen Krieg mehr, wir wollen Frieden!“ Die Weiber schreien: „Gib uns unsere Männer!“ So schließt das alte Drama mit Pöbelrufen und mit einer Revolution. Im allgemeinen schließt sich *Hasenclever* an die antike Tragödie des *Sophokles* an, doch ist der Kompromiß nicht gelungen. Denn was ist das Unvergängliche an der antiken Tragödie? Es ist die elementare Kraft des Menschlichen, der menschlichen Persönlichkeit und sodann zugleich die Typisierung der Gegensätze von Macht und Recht, von Egoismus und Selbstaufopferung in vollkommener, statuenhafter Größe und Herbeheit, in *Antigone* und

dieser in Schuld verstrickten Zeit tief begreifenden und deutenden Seele nicht zu finden. Hafenclevers Hilfslosigkeit zeigt sich besonders dadurch, daß wie ein *deus ex machina* der Apostel Paulus herbeigerufen wird, um den Dichter zu stärken, statt zu zeigen, daß nur aus menschlichen Gründen in menschlichen Dingen das Heil kommen kann. Das Stück löst sich im weiteren Verlauf in Schimpfreden, in zerhackte, recht banale Reden und Gegenreden und rühmliche Szenen auf. Schließlich läßt der Marshall unter Zustimmung des tief gerührten Königs den Dichter wegen Hochverrats verhaften. So zerfließt die Dichtung im Wesenlosen. „Der Retter“ ist schließlich der Marshall.

Den Anspruch, eine Welt- und Menschendichtung zu sein, erhebt schon im Titel das Schauspiel *Die Menschen* (1918). Zeit: Heute — Schauplatz: Die Welt, sagt lakonisch die Bemerkung unter dem langen Personenverzeichnis. Es ist eine mechanistische Dichtung. Man muß sich wundern, daß der kluge Künstler Hafenclever nicht erkannte, daß jede Kunsttheorie in ihrer konsequentesten Durchführung über die Grenzen der Kunst hinaus ins Wesenlose, ins Nihilistische hineinführe. Er will in diesem Stücke die Handlung auf ihren theoretischen Kern vereinfachen. Statt des lebendigen Gesprächs genügt ihm ein kurzer mechanischer Dialog in Stichworten, in hingeworfenen Hauptworten, die, wie in Telegrammen, nur den Kern der Handlung gerade noch angeben. Gebärdenenspiel und Symbolik ergänzen dieses Ballspiel mit Worten. In diesem Mechanismus, in immerfort wechselnder, bild- und marionettenhaft sich abrollender Handlung, die keine Handlung ist, sondern nur ein Hin- und Herwerfen von Begriffen, Andeutungen, Stichworten und Symbolen, ist das Drama zum großen Teile geschrieben. Man sieht Holzpuppen, die die Glieder schlenkern und sich anbellern; schemenhafte Bilder, aus denen jemand das Plakat ruft. Im fünften Akte ist Hafenclever fast beim Film angelangt. Es war nur folgerichtig, daß er zwei Jahre später in dem Film *Die Pest* (1920) auf jedes gesprochene Wort verzichtete und es dem Leser überließ, aus wirrbunten Weltuntergangsbildern nur eine ganze Dichtung zu machen. Was in dem handlungsreichen und wortarmen Stücke „*Die Menschen*“ geschieht, im einzelnen anzugeben, ist nicht möglich. Das alte Milieu Hafenclevers, das ganze brutale, in Eignisucht, Profitgier, Sinnlichkeit und Gemeinheit verunkeltete Menschentum der Großstadt läßt die merkwürdige, an sich gewiß interessante Dichtung vorübergleiten. Da sind Spieler, Dirnen, Bettler, Krankenhäuser und Gerichtsszenen und immer enthüllt der Mensch seine tierische Gemeinheit — ein Triumph des Schlechten, des Bösen und aller niedrigen Instinkte. Durch das ganze Stück irrt der Menschenfreund Alexander, der den Kopf eines Ermordeten balladenhaft in einem Sack mit sich schleppt; er scheint den Mord, zu dem er gar keine innere Beziehung hat, mechanisch auf sich genommen zu haben und damit symbolisch die große Sünde der Welt. Aber die ethische Idee, die dieser arme Tropf vertritt, dringt niemals durch, und sein Erscheinen mit dem Kopf im Sack wirkt jedesmal einfach komisch und desto komischer, je souveräner sich der Dichter gebärdet. Dieser Alexander ist Hafenclevers abstrakteste Gehirnarbeit.

Mit dem schwachen Lustspiel *Die Entscheidung* (1919), der kurzen Szene „Umkehr“ (1919) hatte Hafenclever der politischen Dichtung abgeschworen. Es folgte das fünftaktige Drama *Gabriel* (1922), eine Dramatisierung der gleichnamigen Ballade von Balzac. Statt, wie beabsichtigt war, einer Schicksalstragödie vom Wucherer, der Tragödie von der Schicksalsmacht des Goldes, wurde das Stück eine dramatische Gruselballade. Und mit der Schlussszene, dem Keller, der Falltür mit der geheimnisvollen Sprosse, dem Todessturz von Gräfin und Dirne, dem Brande, ist der Dichter wieder in die Nähe des Kinos gerückt. Widerlich sind in dem Stücke die Bordellszene. Dagegen ist das Drama *Jenseits* eine Bestimmung auf das Amt des Dichters als eines Suchers im Neuland der Seele. Es entstammt der Zeit, in der er die Zeitschrift „*Menschen*“ in Dresden herausgab; nicht unmöglich, daß enger Verkehr mit Kotoschtsa, dem Jenseitspirer, innerlichen Anteil an dem Werke hat. Es ist ein Bekenntnis zur Rätselhaftigkeit und Unbegreiflichkeit des bewußten Daseins, in das aus dem Unbewußten, Überbewußten das Geheimnis mit Erscheinungen, Gesichten, Zwangshandlungen hereinragt und hereinwirft. Untrennbar sind Menschen-schicksale über Zeit und Raum verbunden. In dem Drama erleben es zwei Menschen, zwischen denen allein das Geschehen von fünf Akten sich abspielt. Zuletzt erschienen von Hafenclever die Nachdichtungen „*Himmel, Hölle, Geisterwelt*“ (1925) aus dem Lateinischen des schwedischen Okkultisten und Mystikers Swedenborg, der schon Balzac und Strindberg begeisterte; Hafenclever ist ein Talent, das vieles unternehmen kann, weil es technische Schwierigkeiten spielend überwindet. Von Selbstbewußtsein erfüllt, beklagte er 1918 in den „*Neuen Blättern für Kunst und Dichtung*“ den „Mangel an Zeitgenossen“ und kündigt darin Werke an, die noch in späterer Zeit von sich reden machen würden, immer im Kreise seiner eigenen Welt.

„Die Seele will aus der Erde geschöpft sein wie Gold und aller Wert. Meine Erde aber heißt Deutschland.“ So schreibt Johannes Johst in einem zur Uraufführung seines Dramas „*Der König*“ geschriebenen Vorwort. In Reden und Abhandlungen, die er unter dem Titel *Wissen und Gewissen* (1924) veröffentlichte, hat Johst in geistvoller Weise seine Anschauungen über das Wesen und die Aufgabe der Dichtkunst dargelegt. „*Der wahre Künstler*“, sagt er, „muß in seiner Arbeit selbstlos aufgehen wie der Fromme in Gott! Solange ich um mich weiß, mich beobachte — denke ich; aber ich dichte nicht. Dichten — heißt dicht sein; heißt so dicht sein, daß ich des Dinges bin. Des Dinges, des Menschen, der Natur, die ich künstlerisch erfassen möchte.“ Und vom Dramatiker insbesondere schreibt er: „Die Bühne fordert neben der Schau des rhapsodischen Sehers die Leidenschaft des praktischen Gestalters; sie will neben der Schönheit den Kampf der Weltanschauung, neben dem Melos der Zunge die Härte des bewußten Hirns

nicht missen. Sie lechzt ebenso nach dem Spiel dichterischer Phantasie wie nach der Architektur ökonomischer Zielstrebigkeit.“ Johst stellt sich damit in Gegensatz zu dem Expressionismus, der „vor lauter philosophischer Kasuistik nicht zur Einsicht natürlichen Wachses“ gelangt und von dem „psychoanalytischen System oder der ethischen Maxime“ beherrscht ist. „Das deutsche Drama muß vom Blute deutschen Wesens geboren sein und dieses war immer persönlich. . . . Die Persönlichkeit aber als die Summe aller lebendigen Gegenwart muß naturgemäß als Zentralpunkt ihrer Gestaltung das Gleichnis ihres Wesens suchen und dieser Versuch bedeutet die Erneuerung des deutschen Dramas.“

Was sich da hochringt, bringt große Verheißungen; das von Johst Geschaffene aber bleibt hinter ihnen noch zurück. Doch hat er die Kraft leidenschaftlichen Erlebens und weiß dieses in brennende Bilder voll Entrücktheit und Stimmungstrunkenheit zu fassen. Er ist eine der männlichsten Gestalten, die aus dem Expressionismus aufgewachsen sind, um ihn in sich zu erhöhen zu dichterischer Gestaltung von hohem Rang im Glauben an die hohe Aufgabe der Poesie: „Euch schlägt ein Herz, ein Herz schlägt euch entgegen.“ Diese Schlußworte aus dem Prophetendrama geben das Grundgefühl wieder, das auch Johsts Dichtung weckt. In ihm ist viel deutsche und künstlerische Zukunft. Er ist sich der Mängel, die seinen größeren Werken anhaften und hauptsächlich technischer Art sind, wohl bewußt und teilt nicht die Geringschätzung des Handwerklichen, womit viele Nausedichter prahlen. Er warnt davor, „aus Freude an neuen Tönen, an geistigem Absolutismus das Handwerk der Kunst hintanzusetzen. Es tut not, daß wir uns der Bedachtsamkeit der alten Meister entsinnen und ihrer Freude — eben am Handwerksmäßigen.“ Sein Gesamtwerk ist vorwiegend dramatisch, in das zwei Romane und vier lyrische Sammlungen sich einfügen. Das Theater wertet er als „letzte Kultstätte“ einer bedrohten, verschütteten Volksgemeinschaft, einer letzten pädagogischen Möglichkeit, „das Volk vor der Vermaterialisierung einer rein aktuellen Welt zu wahren“. In seinem Roman *Der Anfang* (1917) und in seiner Ansprache „*Dramatisches Schaffen*“ hat er ein Bild seiner Entwicklung entworfen. Er wurde 1890 in Beerhausen unfern von Dresden geboren, studierte Philosophie, Jurisprudenz, Medizin, auch Theologie und die Schauspielerei, machte früh den lyrischen Süden zu seiner Wahlheimat und lebt heute in Oberallmannshausen.

Mit seinem Erstlingsdrama *Die Stunde der Sterbenden* (1914) leitete er wohl jene lange Reihe von Schlachtfeldjahren ein, die mit Zweifeln ansetzte, in Verzweiflung gipfelte und in Revolution ausklang. Es folgte die Bauernkomödie *Stroh* (1915), eine Satire auf die heimatischen Kriegsgauner. Daran reihte sich das „bürgerliche Lustspiel“ *Der Ausländer* (1916), eine harmlose Satire auf den kleinstädtischen Geist. Der velturvorbene, adelige Ausländer entpuppt sich als Weinhändler und entschwindet aus dem Gesichtskreis. Mit dem „ekstatischen Szenarium“ *Der junge Mensch* (1916), das aus dem überwältigenden Gefühl „rasender Wollust“ entstanden, „jung zu sein und um die Verzückung des Todes zu wissen“, wie es in der Widmung „an die Mägen meiner ersten Freunde“ heißt, gab er ein Spiel in acht Bildern aus dem Jugendleben. Mit ihm beginnen die größeren dramatischen Leistungen Johsts. Der Abschied des Mannes vom Jüngling ist der Gegenstand. Die Herkunft deutet durchaus auf die Wedekindsche Schulstube. Professor Sittensauber, der sich hinten herum mit Pastor A im Freudenhaus amüsiert, und Rektor Griechenfeldig, der den Schülerselbstmord Euphorion Jubelungs auf dem sokratisch entseelten Gewissen hat, — das ist die Sippe von „Rektor Kleist“ und den Dämonen, die des Frühlings Erwachen hindern wollen. Die Urzelle der Tragödie des „Jungen Menschen“ ist auch hier verfehlte Pädagogik von Eltern und Lehrern. Dann wird der „Junge Mensch“ auf die Welt losgelassen und findet statt Menschen etikettierte Puppen. Sein Weg führt willkürlich über Bordell, Nervensanatorium, Hotel, Krankenhaus; überall Lüge und falsche Dast. Aber der „Junge Mensch“ hat Humor. Eine entzückende Eulenpiegelei spielt auf dem Bahnhof, wo er die hastenden Bürger, Dienstmänner, Geden- und Liebesleute im Drange ihres Reisesiebers aufhält und mit sarkastischer Philosophie belästigt, bis ihn Schuhmann Nr. 567 abführt. Das Ganze ist aber weniger Ekstase als Galgenhumor, dessen Inhaber auf einem Schauelpferde sitzt und der viel echter lacht als seine philosophische Erkenntnis denkt. Johst hat zu viel Frische, um den ekstatischen Ton zu finden, den Sorgen Frömmigkeit, Bitterleichts und HasenclEVERS Nerven brauchen. Johsts Konstitution ist materieller und prosaischer und läßt sich nicht so leicht unter die Erde ducken. Das weiß er. Sein Junger Mensch wird zwar auf dem Kirchhof begraben, aber nur das ganz unreife Menschlein der sieben vorherigen Bilder. Denn als junger Mann springt er aus dem Sarge, hockt rittlings auf die Friedhofsmauer: „Ich will Leben und Tod lassen! Und nicht mehr jonglieren mit Begriffen! Ich will eine Tätigkeit beginnen! Noch ist ein Bein unter der Erde! . . . Jetzt ein Sprung!! So!!! Jetzt bin ich der Junge Mensch gewesen!“ Und er steht diesseits des Friedhofs. Man sieht: Anfang und Ende kommen von Wedekind her.

Und sind doch Johsts eigen, da er nicht wie sein Vorbild im Besinnismus stecken bleibt, sondern mit dem jubilierenden Jugendgefühl die Sehnsucht nach aufbauender Tätigkeit verquickt. Des weiteren muß man sich von Wedekind und Schmidtbonn ab die Linie der Hasenclever, Unruh, Landner, Wildgans, Bronnen, ihre herbe, schroffe, oft gemeine und rohe Darstellung des Gegensatzes zwischen Eltern und Kindern vergegenwärtigen, daß man erkenne, um wieviel besonnener, milder und verständiger Johst dieses Verhältnis beschaute.

Außerdem darf man den „Jungen Menschen“ nicht als etwas Endgültiges, Fertiges, Abgeschlossenes werten, denn er ist nur der erste Teil einer Trilogie. Deren zweiter Teil heißt „Der Einsame, Ein Menschenuntergang“ (1917). Der Einsame ist der Dichter Christian Dietrich Grabbe. Er ist der gegebene Sturm-

und Drangcharakter, den kein Zwang aus Moral und bürgerlichem Muf, kein Rückhalt der innersten Triebe hemmt. Ganz seelisch fein. Das hört sich expressionistisch an. Johst sagt nicht Ja zu diesem Ungeheuer von Menschen, diesem verlotterten Lumpen, der die alte Mutter um ihr letztes Geld angeht, der die Braut des Fremi des verführt und sich in Alkohol ersäuft. Und dessen Genius doch in den Visionen Napoleons, Alexanders und Don Juans lebt; dessen Geist in ungeahnte Höhen aufschnellt und das Herz überall kindlich verschwendet. Bild an Bild aus Grabbes zweiter Lebenshälfte wird von Johst aneinandergereiht und auch der Mauthstunden des Schaffens, des seligen „Gottesgefühls“ des schaffenden Künstlers, gedacht. Zwar nicht tragisch zu gestalten, aber tragisch zu wirken, ist uns Johst in seinem „Einsamen Menschen“ schuldig geblieben. Dieser „Menschenuntergang“ hat keine notwendige Bewegung, nur einen Verlauf. Gute Einzelheiten machen noch keinen Dramatiker, nur einen Biographen. Wo wir dennoch bezwungen werden, geschieht es rein durch das lyrisch wehende, unmittelbare, erdsfarbige Wort; so in der Szene zwischen Mutter und Sohn, die sich abstoßen und trotzdem zusammengehören, wie nur Mutter und Sohn, durch heftige und weiche Gegenrede voll, lebendig, fäntig und rund geworden.



Johannes Johst.  
Phot. Atelier Fuld, München.

Vom Worte dann zur Tat! Diesen Weg geht der dritte Teil der Trilogie, die in der „Zeit der Legenden oder des Hofoto“ spielende Folge von zehn „Bildern“ Der König (1920).

Das Stück ist die Tragödie des innerlich einsamen und von seiner Umgebung und seinem Volke nicht verstandenen Menschen, des jungen Königs, der das Beste will, aber in den Mitteln irrt und schuldlos ein Opfer seines schuldgebährenden Wesens und Schicksals wird. Im Glauben, in das menschliche Herz zu sehen, spricht er Liebe und die Meineidige frei, adelt er die Dirne; aber die ihm eine Heilige erscheint, bleibt gemein; statt neuer Welt schafft er nur Chaos und Verwirrung. Unschädlich gemacht und in Haft gehalten, hört er von seinem Arzte, daß sein Volk, um dessentwillen er alles tat, in ihm einen Bankrotteur sieht, in seiner Güte nur Willkür, Macht und Überhebung. Der Fürst sucht den freiwilligen Tod, zu dem ihm der von seiner Sehnsucht nach Menschlichkeit im Innersten gerührte und gewandelte Diener verhilft, ehe die tobende Meute den Eölen schändet. Vom baulichen Standpunkte aus steht „Der König“ über den vorausgegangenen Dramen; hier finden sich starke Szenen, Höhepunkte und scharfe Dialoge und überall zeigt sich der Aufstieg ins Gedankliche, vom ekstatischen Szenarium in die Dialektik. Johst wirkt auch hier nicht durch starke Phantasie, aber durch alles das, was dem wortfeineren Goering fehlt: Entschiedenheit der dramatischen Gesinnung. Ein Wille will Weg. Schlicht und tumb, beinahe bäuerlich, erzählt Johst seine Königsjache; er will keine Dekoration und ist mit Legendenstil oder Hofoto gleich einverstanden. Nur Seelenton verlangt er vom Schauspieler für den Ausdruck von Liebe und Willen.

Gedanklich und ideal, wie Sprengler mit Recht in seiner feinsüßigen Studie bemerkt, ist das Schauspiel Die Propheten (1922), das Bedeutendste, was Johst bisher geschrieben hat. Johst umreist

hier gewissermaßen eine Typologie des Glaubens. Martin Luther, sein leidenschaftlichster Gegner Eck, sein Freund Melancthon, sein Prior Sadolet: so viele Köpfe, so viele prophetische Leuchten. Der Glaube als positive, der Zweifel als negative Kraft; so faßt Johst sein Thema. Alle predigen deutscher Menschheit, aber nur Luther wurzelt in ihr und ringt sich unter Bewußtseinsqualen mannhaft durch zur Freiheit. Es ist ein Schauspiel, das mit seinen Gestalten und gespannten Gegensätzen fast die Wucht einer Tragödie haben könnte und dabei doch nicht einmal ein Drama geworden ist, weil ihm wie allem expressionistischen Bühnenwerk die Architektur und Linie und die Notwendigkeit fehlt; denn wenn auch die einzelnen so handeln, daß sie ihrem Willen und Zwang nach gar nicht anders tun könnten, das Ganze der Handlung formt sich demnach nirgends wesentlich aus diesem Inneren heraus, sondern bleibt zufällig. Und nicht bloß die Handlungen, selbst die Gegner gehen oft sozusagen nebeneinander her. Es ist dann deutscher Kampf, den jeder in sich und für sich ausficht.

Die bald darauf folgende Moralkomödie Wechsler und Händler (1923) hat mit dem Stil des Expressionismus nichts mehr gemein. Die Gannerei und das jämmerliche Wirrsal der tollen Nachkriegs- und Inflationszeit bildet den Vorwurf. Die Helden sind zwei Ganner, Preistreiber, Wucherer, Buchfälscher, Weinpantcher, die zum Ende von der Geliebten übergaunert werden. Ihnen gegenüber tritt als ein einziger anständiger Mensch ein aristokratischer Flüchtling, den die Bühne der Franzosen Raïsonneur nennen würde und der hier nicht bloß die Stimme des Gewissens zu bringen hat, sondern auch die Handlung gewissermaßen richterlich ins Moralische lenkt. Einer von den beiden Unbedenklichen wird hier und da bedenkend und der Flüchtling hat es oft gesungen: „Alle Welt ist hoffnungslos. — Wenn wir nicht an uns gehen. — Wenn wir nicht vor Gott bestehen. — Dessen Allmacht in uns ruht.“ Wie im Kleinsten und Schätzigsten das Große sich spiegeln kann, zeigt der dritte Akt, der von einer so böß gesteigerten Ironie und Komik ist, daß kaum etwas aus der jüngsten Komödie daran reicht.

Sehr ernst ist das Schauspiel Die fröhliche Stadt, ein Mahnruf an die materialisierte Gegenwart, eine Folge von acht Bildern, zugleich der künstlerische Ausdruck der Überzeugung des Dichters von der Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins ohne den festen Untergrund eines im Glauben verankerten religiösen Lebens. Es handelt sich in dem Drama um die große Frage: „Entweder es gibt einen Schöpfer der Welt“, ruft der Theologe Alexander, „Ehre dann seinem Namen! . . . Oder aber dieser Gott ist tot . . . dann wollen wir leben! . . . Dann die Arme aufgekrempt zum nächsten Existenzkampf!“ Darin liegt, wie Sprengler bemerkt, die Metaphysik der letzten und aller zukünftigen Revolutionen. Der Gegenkämpfer (Gott), der zu einem dramatischen Kämpfer gehört und hier heftig bestürmt wird, verhält sich unnahbar, unsichtbar, ungreifbar, schweigend. Gott wird zur unmittelbaren Offenbarung seines Daseins aufgefordert und offenbart sich nur mittelbar. Aus der täglichen, schmerzlichen Erfahrung, daß nur das Wägbare und Zählbare gilt, nicht das beglückende innere Wunder, formt Johst die Fabel von dem Theologiestudenten Alexander, dem Zweifler, der Gott herausfordert, indem er ihm eine Jungfrau als irdische Göttin gegenüberstellt; die Fabel von Marietta, der Sehnsüchtigen, die Gott schauen möchte und selig stirbt, als sie, die Göttin, ihn im gläubigen Vater unter seinen sie erdrosselnden Händen erlebt. Dieser läßt die Zeit, die er nicht versteht, gewähren bis zu dem Augenblicke, wo sie an seinem Lebensgrund, an Gott, rührt. Es ist wahr, es klingt paradox, wenn hier durch einen Frevel Zeugnis für Gott abgelegt wird; darin zeigt sich Johst als Anhänger der Ausdruckskunst, deren Logik vielfach die Paradoxie ist, und wohl auch darin, daß er die geistigen Leidenschaften bis zum Äußersten treibt. Er ist ein Intellektueller, der in die Grundfragen bohrt, und ein Ekstatischer zugleich, aber seine szenische Poesie ist ein ekstatischer Kritizismus, der zum Glauben führt. Um jeden Zweifel an seiner im Drama gestalteten Idee zu beheben, fügt Johst an die Katastrophe einen satirischen Abschluß, in dem er den platten Rationalismus eines politischen Aufklärers dem Gelächter preisgibt.

Zwischen den dramatischen Schöpfungen liegen Johsts lyrische Sammlungen. So der Gedichtband Wegwärts (1916), den er „der Menschenliebe“ widmet, ein ekstatisches Bekenntnisbuch in leidenschaftlich bewegten Rhythmen und aufpeitschenden Worten seelischer Dual und Empörung. Im Versbuch Rolandsruf (1919) wendet er sich gegen das abstoßende, würdelose Gebaren der Stadtmenschen in der Zeit der größten seelischen und völkischen Not des deutschen Vaterlandes; lyrische Bekenntnisse zu Mutterland, Vaterland, Deutschland sind die frei flutenden Rhythmen des Versbuches Mutter (1921) und dessen Fortsetzung Lieder der Sehnsucht (1924).

Ein gedankenreiches und auch durch den rhythmisch bewegten Sprachstil beachtenswertes Buch ist Johsts Arzt-Roman Der Kreuzweg (1922). Da ist ein junger Arzt, ein ins Moderne übersehener Parzival, der sich aus Dummheit zurechtfindet zu klarer Einsicht, beruflich und menschlich. Er war Instrument seines Berufes — Entdecker von Symptomen, Verordner von Heilmitteln für Kranke — und wurde schließlich ein Helfer der Kranken. Er sucht den Sinn des Lebens und findet ihn im Glauben an Gott und in strengster Hilfsbereitschaft. „Ich schlage den kleinen Kreis meines Daseins um das Krankenhaus, in dem ich so viel Arbeit sehe, daß ich mich unsterblich dünken müßte, um eine Unabhängigkeit oder Freiheit schauen zu können,“ antwortet er seinem Freunde, dem Apotheker. Damit umreißt er sein Lebensprogramm, das auf tätiger Liebe aufgebaut ist. Der Apotheker aber, ein scharfer Dialektiker, ein Intellektueller, der das destruktive Element darstellt, geht ins bolschewistische Rußland, um eine Lebensaufgabe als Prediger sozialistischer Ideen zu erfüllen. An dem Beispiele des Arztes will der Dichter zeigen, daß es sich für den Deutschen der Gegenwart nicht gezieme, parteipolitischen Utopien von Menschheitsverbrüderung nachzugehen, sondern ein „leidenschaftlicher Helfer der verwirrten und kranken Heimat“ zu sein und in der Begrenzung, in der Arbeit für die Gemeinschaft die Aufgabe des Lebens zu erkennen.

Die Technik der Bilderreihe verführte, wie Johst zu seinem „Einsamen“, auch den Wiener Lyriker Walter Eidlitz (geb. 1892) zu der Szenenfolge Hölderlin (1917), bei der der große Dichter mit lyrischen

Zitaten ausbessern mußte. Es erinnert an die Art und Weise des „Dreimäderlhauses“, wo mit Schubertischen Melodien biographische Oper gemacht wird. Fein sind des Dichters Märchenspiele („Der Wald“, „Der Kaiser im Wald“), nur eine Bilderfolge bringt Bettina (1921). In dem lyrischen Monologdrama *Der Berg in der Wüste* behandelt er mit erotischem Einschlag den Moses-Stoff und in dem Roman „Die Laufbahn der jungen Clotilde“ (1924) erzählt er die Geschichte eines Mädchens.

Aus einem Vorspiel und zwanzig Bildern besteht das preisgekrönte Drama *Kaiser Karl V.*, das Otto Zarek (geb. 1898 in Berlin) verfaßte. Es möchte das innere Wesen des Habsburgers ergründen. Die Betonung im Titel liegt auf „Kaiser“. „Kaiser, das ist der Mensch.“ Den Kaiser in sich bezwingen. Zum Diener werden. Aus dem Hochmut der Welt zur Demut zu gelangen, ist die Aufgabe. „Im Dienen einen alle Menschen sich zur Menschlichkeit.“ Doch bis zu dieser Weisheit zu gelangen, bedarf es eines langen Laufes. Durch zwanzig Szenen eines weltgeschichtlichen Lebens wird Karl getrieben — Bavia, Paris, Nürnberg — zwischen Machtgefühl und Zweifel, zwischen spanischem Lebensblut und nordischer Besinnlichkeit. Frauen dominieren nicht; nur eine Zigeunerin trägt Züge des erlösenden Weibes, jungfräulich und mütterlich. Keine Spannung drängt. Strindbergischer Historienstil hat hier gewirkt. Die Geschichte blieb stärker als der Dichter, der nicht die Gewalt zur Konzentration besitzt. Doch Phantasie war am Werke zur Umkleidung der in Karl maskierten Ich-Seele des Dichters. Er ließ dann noch das dramatische Gedicht *David* folgen.

Aus der stofflichen Fülle der Geschichte des großen jüdischen Königs David, die auch N. Sorge zu einem Drama anregte, greift Friedrich Sebrecht (geb. 1888 in Leipzig, Leiter der städtischen Bühne in Essen) nur ein Motiv heraus, den Ehebruch Bathsebas und verdichtet ihn zu einem problematischen Kammerstück von starker Geschlossenheit.

Die Gestalten der jüdischen Geschichte sind hier nur symbolische Figuren für die ganz modern empfundene Tragik zweier fleischlich zusammengehöriger Menschen, die nur durch tiefste Schuld den Weg zueinander finden. So verengert sich die David-Dichtung zu einer Ehebruchstragödie. Nicht auf derselben künstlerischen Höhe steht das biblische Drama *Saul* (1919), und ohne Rücksicht auf die Tradition geschrieben ist *Die Sünderin Magdalena* (1918), deren Liebesleben den Verfasser wie viele andere Autoren zu allerlei Erdichtungen lockte. Sebrechts Dramen bezeichnen einen Übergang zum Expressionismus; ihr Bau ist meist noch regelrecht; dies gilt auch von seinem Künstlerdrama *Götzen dienst* (1918), von dessen Künstlertum wir zwar wenig, desto mehr aber von seiner dämonischen Macht über die Frauen erfahren. In *Don Juan und Maria* (1919) veruchte er sich an dem viel bearbeiteten Stoff, konnte aber keine befriedigende Lösung finden, denn auch Maria wird seinen wandernden Don Juan auf die Dauer nicht binden. Sebrechts jüngstes Drama hat Kleist (1920) zum Gegenstande.

Eine Reihe expressionistischer Dramen schrieb Julius Maria Becker (geb. 1887 in Achaffenburg, lebt ebenda), von denen *Das letzte Gericht* (1919), eine Passion in vierzehn Stationen, in Rußland spielt und *Die Loslösung vom eigenen Ich* als Voraussetzung der Menschheitserneuerung verkündet.

Alles Geschehen kreist um die Erlösungs-idee in dem Schauspiel *Der Schächer zur Linken* (1923). Eine eigentliche Handlung ist kaum vorhanden, die Personen tragen das Gepräge kaum verschleierte Symbole. Der Verfasser müht sich mit sittlichem Ernste um das Problem und findet, daß die Erlösung im Menschen selbst erfolgen müsse. Der Gedanke, das Wort triumphiert. Hier aber ist Becker ein Meister der Rede und Form. Er weiß Bilder, Vergleiche und Wendungen aus quellender Fülle und überströmender Phantasie zu gestalten. Was dem Dichter fehlt, ist eine streng und klar gebaute Handlung, deren auch das Gedanken-drama unbedingt bedarf. Von seinen anderen Dramen seien erwähnt „*Der Freier*“, „*Kaiser Jovianianus*“, „*Der Wundermann*“ und „*Das Friedensschiff*“ (1925), in dem er sich, um die Tragik der Gegenwart zu zeichnen, dem Tragikomischen zuwendet. Es folgte noch „*Der Gilgamesch*“ (1928) und „*Der Brückengeist*“ (1929). Kraftvolle Rhetorik zeigen seine sprühenden Verse in den Sammlungen seiner Gedichte von 1919 und Liedern „*Ewige Zeit*“ (1923). In dem Roman „*Sphinx*“ und in der Erzählung „*Nachtwächter Kronos*“ (1923) gibt er seiner innigen Verbindung mit Gott Ausdruck. Die letztere bringt die Geschichte eines, der „inmitten der Nacht sich vom Lager erhebt, hingeht und dreifach sein will, wo einfach sein Schicksal, einfach sein Leben im Buche des Anfangs gesetzt“. Gabriel, dreifach liebend, in die Nacht eines Lebens drei Leben zu fassen erlübt, vergeißt sich an der Zeit, rückt die Zeiger der Mitternacht vor und zurück. Er erschlägt den Nachtwächter, seinen Vater. Kronos gerät in Wahnsinn und zerbricht. „Mitternacht werden ihm alle Uhren der Erde schlagen.“

Anton Wildgans (geb. 1881 in Wien, gegenwärtig Direktor des Burgtheaters) hat seinen Weg vom Naturalismus durch das Artistentum zum Expressionismus gemacht und diese Entwicklungsstufe nicht selten im Aufbau seiner Dramen wiederholt. Er ist vor allem Lyriker. Von seiner ersten lyrischen Sammlung an ist er ein großes Formtalent, dem sich anderer Weisen, alte und neue, schnell zu einer eigenen Melodie umwandeln, ein Dichter, der sprachlich keine Hemmungen kennt, dem Wort und Reim in Fülle entströmen. Das führt aber dazu, daß zwischen schönen, tönenden, schwingenden Versen leere Worte stehen und hohle Klänge tönen, die nicht

tragen und heben. In allen seinen Gedichten rieseln die Schauer tiefster Empfindungen. Ein qualgeläuterter Lebensstrom und ein prometheisches Drängen pulsen in ihnen. Die Eindringlichkeit und trotzige Größe dieser Selbstenthüllungen sind einzigartig. Angstvoll und mit einem Gefühl der Beklemmung schaut das Auge und forscht das Ohr in die oft grauenreiche Schwermut und Kampfesnot. Seine Lyrik ist selten sangbar, meist Gedankenlyrik. Über den Stoffkreis seiner Lyrik führen seine Dramen nur selten hinaus; sie geben den in lyrischen Betrachtungen schon behandelten Stoffen nur die zugespitzte dramatische Form. Das Melodramatische, in das seine Dramen einmünden, und die Tatsache, daß in ihnen die lyrischen Schlußakte zweifellos die packendsten sind, zeigen, daß trotz aller Gewandtheit, Bühnensicherheit und Gestaltungskraft der Kern seines Wesens doch der Lyriker ist. Daß es sich in seinen dramatischen Werken nicht um einen Einzelfall handle, sondern um ein wiederkehrendes Schicksal, wird oft betont und eingestreute Verse heben das Geschehen heraus, empor auf die symbolische Ebene. Diese Absicht soll wohl durch die Bezeichnungen, wie *Actus mysticus* (in „Armut“), *symbolicus*, als quasi *epilogus sub specie aeternitatis* hervorgehoben werden, wie denn auch die Alttschlüsse sich in lyrische Betrachtungen auflösen und ein *Requiem con sordino* oder ein ewiges Gericht geben, indem der Chorus *puerorum et adolescentium* klagt, weil er um das Leben betrogen wurde. Wildgans ist ein Dichter der Zeit. Seine Dramen werden heute viel gelesen und aufgeführt, weil ihr diesseitiger und jenseitiger Inhalt die Sinnlichen und Übersinnlichen anzieht. Fortleben wird er als Lyriker.

Herbe Melancholie klingt aus Wildgans' Erstling, dem Gedichtbande *Herbstfrühling* (1909), aber ohne jenes etwas eitle Verflößen der eigenen Traurigkeit, die jungen Dichtern eigen ist. Diese traurigen Augen sehen das Licht der Welt gedämpft und sehen vor allem, was in verhangenem Lichte lebt: die Rahmen, die Dirnen, die Dirnentöchter. Die Sprache ist noch oft allgemein-unpersönlich, zuweilen mit rillschen Elementen durchsetzt. Schon hier sehen wir des Dichters Fühlung mit dem Walde, seinen Hang zur Natur, seine Sehnsucht nach dem Einfachen und Natürlichen, die dann noch schärfer hervortritt in den lyrischen Bänden *Und hättet ihr die Liebe nicht* (1911) und *Mittag* (1917). Als Jurist und Strafrechtler weiß er um die sozialen Verhältnisse und diese werden ihm ebenso zu Lieblingsthemen seiner Lyrik wie die Beziehungen zwischen Mensch und Stadt, Mensch und Landschaft und die inneren Kämpfe, die sich ergeben aus den Beziehungen zwischen Mann und Weib, aus den Forderungen der Sinne und denen des Geistes, aus dem Drang zur Gemeinschaft und der Sehnsucht nach Einsamkeit. Zwar wirkt sein Schaffen ehrlich und ernst, aber in seinen Gedichten ist oft eine peinliche Epigonenglätte, die mit dem abgegriffenen Wort und verbrauchten Rhythmus sich begnügt. Und das ist sehr schade; denn Wildgans gehört zu den Dichtern, die etwas zu sagen haben, weil sie leiblich etwas erleben. In dem Gedichte „Im Anschau'n meines Kindes“ steigert sich das Erlebnis des neuen Menschen so sehr zu mystischer Eindringlichkeit, daß man selbst durch die etwas blasse Sprache die Intensität dichterischen Erlebens mit Ergriffenheit fühlt. Am reinsten und schönsten offenbart sich Wildgans' Lyrik in den Sonetten an *Ead* (1913); ein Zylus von Sonetten, nicht eine bloße Folge, in der, leis episch, ein Geschehen durchscheint, ein Tagebuch in Sonetten, die Geschichte einer Leidenschaft, eine Melancholie, die bisweilen wie jener byron-lenauische Schmerz anmutet, im Mittelpunkt eine fokete, lockende Seelenlose, um die der Mann in bgefeelter Leidenschaft leidet, bis er sich mit Kraft aus der Planne in die Freiheit rettet. Unter dem Titel *Osterreichische Gedichte* (1915) vereinigte er seine zuerst auf Flugblättern erschienenen flammenden Kriegsgedichte. Vollendet in der Form, köstlich in trefflich gerundeter Weltweisheit, stark erfassend in gehaltvollen Wendungen sind auch die Gedichte um *Pan* (1928). Einige Stücke, wie „Aufblid“, „Letzte Erkenntnis“, „Spruch dem Dichter“, prägen sich, etwa wie Schillers „Sprüche des Konfuzius“, leicht und bleibend ins Gedächtnis, ins Herz und in die Seele. Das gewichtigste Gedicht aber dieser Sammlung ist „Panische Elegie“. Es ist eine Art neuer „Spaziergang“, klassisch im Gehalt und in der Form Schillers und doch modern, Beschreibung voll innerer Bewegung, Verbindung, Vermischung des eigenen Lebens mit der Natur, wildstark im Rhythmus, schwer im Schritt, reich an Gedanken. Ganz andere Töne schlägt der Dichter an in einer Einführung zu Übersetzungen von Gedichten *Baudelaires*; es sind in einem stürmischen Stile hingewählte Gesänge, die in keiner Zeile den Verfasser der „Sonette an *Ead*“ verraten, sondern von den Dirnenquartieren, den Kloaken unter den Städten usw. handeln. Vorausgegangen waren die *Wiener Gedichte* (1926) und die viel gelesenen *Dreißig Gedichte* (1917).

Des Dichters erstes Drama ist das naturalistische und zugleich etwas rührselige, einaktige Gerichtsstück *In Ewigkeit Amen* (1913). Das Gerichtsmilieu ist gewiß nicht neu. Auch andere Wiener Dichter, unter ihnen auch *Wertheimer*, haben uns damit aufgewartet. Immerhin versteht es der talentvolle Autor, diesem Milieu einige wenige neue Züge abzugewinnen. Er hat all die Fülle juristischer Momente, die sich bei den Zeugenvernehmungen in einer Mordverurteilung ergeben, auf eine menschliche Grundlage gestellt. Die üblichen Figuren, die so ein Gerichtsstück enthalten muß, wenn es seine Wirkung auf das Publikum haben soll, sie alle fehlen nicht. Der Verfasser hat ebensovienig den abgestumpften Untersuchungsrichter vergessen, wie den weichen jüdischen Schriftführer und den redseligen, gemüthlichen Zeugen. Das Drama



dem suchenden Sinne derer auf, die vor der fortreisenden Gewalt ihrer eigenen Leidenschaft erbebt sind: „Ein Abgrund ist der Mensch, und was — Er spricht und tut, ist nur wie das Gekräusel — Von spielerischen Wellen über Tiefen. — Die unerforscht und voller Grauen sind.“ In der qualvollen Auflage dieser beiden Menschen frisst sich der Zweifel ein an der Ewigkeit der Liebe, da die wilde Begierde sich trennt von der Inbrunst der Herzen und das ruhelose Blut Erlösung auf den Pfaden der Untreue sucht. Aber in wehmütiger Steigerung verwirrt es der Mann, daß die Unzulänglichkeit der eigenen Liebe die ewige Kraft der wahren Liebe erschüttert. Nur die Lust der Sinne ist Vergänglichkeit. In ewiger Sehnsucht, in aufschauender Heiligung ist der Liebe unerschütterliche Größe und Ewigkeit. Während das weibliche Fühlen der Frau verzweifelt in solcher Liebe das Ende der Liebe sieht, empfindet der asketisch verklärte Mann, daß in solcher Liebe erst der Anbeginn der wahren Liebe gegeben sei. So führt die Dichtung aus irdischer Umfangtheit zur Überwindung irdischer Unzulänglichkeiten durch die Zielsetzung überirdischer Ziele für unser Erdenleben. Aus modern-heidnischer Anschauung dringt sie empor zu der Pforte katholischer Frömmigkeit.

Wie Ibsen und Strindberg behandelt Wildgans mit Vorliebe das Problem der Ehe. So auch in der Tragödie *Dies irae* (1918). Hier handelt es sich wie in Ibsens „Gespenster“ um die Folgen einer unglücklichen Ehe, um das Schicksal eines lebensunfähigen Kindes. Die Nerven des Schwächlings Hubert versagen, als er sich unmittelbar nach dem Examen entschließen soll, entweder nach dem Willen des Vaters zu studieren oder nach dem der Mutter Kaufmann zu werden. Er flieht vor der Verachtung des Vaters zu einem entgleisten Mitschüler, Rabanser, der mit einem tauben Mädchen ein armseliges Dasein führt, sich aber Trost und Willenskraft bewahrt hat. Ihm klagt Hubert sein Leid. „Es ist furchtbar; Fleisch vom Fleische zweier Menschen zu sein, die einander hassen. Mich selber hassen sie ja nicht. Nur die Stunde verfluchen sie, die sie in mir verfeilte.“ Der Defflorierte ist zu sehr mit seinem eigenen Groll gegen die Gesellschaft beschäftigt, um Hubert helfen zu können. Der haltlose Jüngling irrt ins Elternhaus zurück und gerät in eine letzte Liebelei mit dem Mädchen, das im Hause bedient. An diesem Punkte setzt der Vers ein, zunächst volksliedartig stammelnd, dann üppiger anschwellend, schließlich zerbrechend, als Hubert auch hier verfaßt. Dem Selbstmord des Verzweifelten läßt Wildgans, ähnlich wie in „Armut“, noch einen Actus phantasticus folgen: Gespräche über Zeugung und Erziehung, eine Auseinandersetzung Rabaners mit dem Vater, schwermütige Gesänge von Knaben und Jünglingen, endlich gewaltige Stimmen, die den Vater verdammen.

Hat man schon hier das Gefühl, daß Wildgans erst dann mit seiner eigenen Stimme spricht, wenn sich das Stück in ein Oratorium auflöst, so muß man sich um so mehr wundern, daß die völlig mythische dramatische Dichtung *Kain* (1920) nicht ganz als solches gestaltet wurde. *Kain* schlug Abel, weil Gott Abels Opfer annahm, Kains Opfer verschmähte. Es reizte Wildgans, wie schon früher manchen Dichter, in das düstere Rätsel dieses ersten Mordes einzudringen und seine psychologischen Voraussetzungen aufzuspüren. Der Dichter hielt sich, wie er selbst angibt, an die von Mischa Josef in Corion gesammelten und bearbeiteten „Sagen der Juden“. Gott verschmäht Kains Opfer, weil dieser nur dürre Frucht, den „Abhub der Felder“, opfert. Schon früher versuchte *Kain* einmal den Mord, indem er seinen Bruder scheinbar zum Spaß zu einem Kräftemessen herausforderte. Aber Abel ist der Stärkere. Dadurch wird Kains Haß gegen Abel noch mehr geschürt, denn er, der Jäger, kann es nicht verwinden, dem Hirten unterlegen zu sein. *Kain* ist der Gottesleugner, Abel der Gottgläubige; ihn nennt die Mutter das „Kind der Sehnsucht nach den Sonnen“, die verloren sind, *Kain* aber den „Sohn der Schlange“. Abel hat Kains Mordgedanken erkannt und mit sanftem Befehle seinem Bruder das Beil abgenommen. Aber gleich darauf, während Abel in seligen Verzückungen in den Himmel schaut, schlägt ihn *Kain* mit dem Beile nieder. Nicht nur weil er ihm die helle Seele, die größere Liebe der Eltern und die Gnade Gottes neidet, tötet er den Bruder, auch der Haß gegen Gott führt ihm die Hand. Er will — fortressend Gift der Schlange — gottähnlich werden, indem er eingreift in Gottes Recht, den Menschen wieder zu Staub werden zu lassen. Er glaubt, dem Herrn seine Macht entwunden zu haben, indem er zeigte, daß Tod dem Menschen nicht bloß von Gott, sondern auch von Menschen gesandt werden könne. In fünf Bildern baut sich diese Dichtung auf. Ihre stärkste Szene, der Mord, ist genau in die Mitte gelegt. *Kain* buhlt um die Gunst der Eltern, die vom Morde nichts wissen, und die Wut darüber, daß ihm nichts gelingt, entreißt ihm das Geständnis der Tat. „*Kain*, wo ist dein Bruder Abel?“ fragt Adam (?). Von vorneherein herrscht in dem Werk der Vers, aber es sind anfangs regelmäßige flüssige Jamben. In der Mordszene kommt es zu expressionistischen Rhythmen und zu voller Wildheit schwellen sie an, als *Kain* bei der Bestattung Abels erscheint: „Er läßt sich auf seine Hände fallen wie ein Bär auf die Vorderpranken und vollführt in dieser Stellung, bald sich aufreckend, bald sich niederkrümmend, urweltlich wilden Tanz zu eigenem Mißgesang.“ „Die Sonne-Blut dampft, stampft, tanzt, Scharlach ihr Huf! Hahojah, die Sonne, die *Kain* erschuf.“ In mystischer Hülle weißt *Kain* die Entwicklung seiner Sühne, den Goldkampf, den Weltkrieg. *Kain*, der nun die Erde zu beherrschen meint, sieht alle Zukunft von Wesen seiner Art bevölkert, von Kainsöhnen, die immer wieder gierig und blutig Macht und Besitz an sich reißen. Aber vor Evas Augen dämmert ein Licht, eine Hoffnung. „Immer, o immer wieder wird Abel geboren!“ *Kain* aber schreit: „Und immer wieder wird *Kain* — Den Abel erschlagen!“ Eva: „Dann wehe der Erde! Weh!“ In diesen letzten Worten der Dichtung wachsen die Gestalten Abels und Kains zu Symbolen an, zu den Trägern des Lichtgedankens und der dumpfen Erdengier, die im Kampfe liegen, so lange es Menschen gibt. Aber dieses Kampfes Ende freilich ist der Christ durch freudigere Hoffnungen getröstet. Die Dichtung ist reich an Versen von ausgeglichener Schönheit, aber auch manches Widerliche findet sich darin, so die erotischen Anwandlungen Kains und seine zu unnötig rohen Gotteslästerungen. Es spiegelt sich in dem Werke der Geist einer blutigen Zeit hier ebenso deutlich wie in Byrons „*Kain*“ der einer erschlafenen, hier Weltkrieg, dort Welt Schmerz. Die Dichtung löste bei ihrer Aufführung im Burgtheater in Wien eine mächtige Wirkung aus.

Eine recht unidyllische Idylle bietet das Hexametergedicht „Kirbisch, der Gendarm, die Liebe und das Glück“ (1927). Mit dem Hintergrund der Kriegs- und Schieberzeit zeichnet Wildgans grotesk eine lange Reihe gemeiner und niedriger Menschen. Scharf klagt er an und huldigt ausdrücklich der einen und einzigen, die am schwersten unter der Niedertracht ihrer Umwelt leidet. Das anmutende „Heimatbuch“ Musik der Kindheit (1928) und Buch der Gedichte (1928) sind Wildgans' jüngste Schöpfungen.

Fritz von Unruh (geb. 1885 in Koblenz) wurde gleich nach seinem ersten Werke mit Heinrich von Kleist zusammen genannt. Jedem drängte sich der bequeme Vergleich auf, ward Anlaß, Wahrheiten und Unwahrheiten auszusprechen. Lieben sich nicht auch seine Gestalten wund an dem starren Gesetz, dem ehernen Pflichtbegriff, wie Kleist geblutet hat unter dem Griff des Schöpfers dieser Welt, unter Kant? Erinnerten nicht im einzelnen die Seelenkämpfe seiner Offiziere, seines Prinzen Louis Ferdinand an die Seelenkämpfe des Prinzen von Homburg? Aber enger knüpfen ein paar andere Fragen die Fäden zwischen den als Kindern anderer Zeiten doch Verschiedenen. Rang nicht auch Unruh um nichts anderes als die Geburt des neuen Menschen? Und steht nicht auch er unter den Dichtern von heute einsam und allein, ihnen verbunden und doch fremd wie einst Heinrich von Kleist? Denn wie dieser ein Romantiker ist, ohne eine Beziehung zu haben zu dem, was man romantische Schule nennt, sondern es nur kraft seines Blutes ist, so ist in gleichem Sinne Fritz von Unruh als Dichter mit neuem Blick und anderem Rhythmus von Anfang an Expressionist, wenn ihn auch keine äußere Gemeinschaft an andere junge Dichter von heute oder gar an ihre Lehre bindet. In seinen beiden ersten Dramen gestaltet er noch nationale Stoffe und entrollt das Weltbild des preußischen Offiziers, wie er in Widerstreit mit der soldatischen Pflicht gerät. Allein ahnungsvoll und sein späteres Verhalten vorwegnehmend, warf er schon in den „Offizieren“ die Frage nach der Grenze militärischer Pflichterfüllung auf. Im wesentlichen Gegensatz zu Kleists „Prinz von Homburg“ trat er auf die Seite des Kühnen, der auf eigene Faust gegen den Befehl seines Vorgesetzten den Kampf aufnimmt. Dem todwunden Sieger wird zuletzt ausdrücklich das Recht seines Handelns bestätigt. Da kündigt sich schon der Einspruch an, den Unruh fortan gegen starre Satzungen erheben sollte. Der Krieg hat dann diesen altpreußischen Offizier in schwere Konflikte gestürzt, ihn zur Absage an alle Ideen des Schwertadels getrieben, zu einem Herold einer neuen Kultur der Freiheit, des Friedens, der Liebe gemacht. Durch diese Absage an den Krieg trat er unmittelbar an die Seite der Bekenntnisse gegen den Krieg, die im Umkreis des Expressionisten das Selbstverständliche sind. Die Berechtigung der weitverbreiteten Meinung, daß diese Entwicklung in Unruh zugleich einen großen dramatischen Dichter hervorgebracht habe, ist zweifelhaft. Schon den begabten Erstlingswerken fehlte die geistige Organisation, sie trat auch jetzt nicht ein, wo der leidenschaftliche Wille, die Zeitprobleme zu lösen, seinen Gestalten den prachtvoll realistischen Umriß nahm und sie zu pathetischen Allegorien ausblies. Mit der alten Vorstellung von Pflicht wird gründlich ausgeräumt und ein neuer Pflichtbegriff gesucht. Unruh predigt vor allem Vergeistigung der sinnlichen Liebe. Das Weib soll nicht mehr bloß als Geschlechtswesen gewertet werden. Hat nicht das Christentum diese Vergeistigung schon längst gelehrt? Der Dichter aber verabscheut das Dogma als veraltete Fessel und lebt der frohen Hoffnung, daß die Menschheit aus sich heraus die Liebe und damit die Ehe auf einen neuen, besseren Boden als den bisherigen stellen werde.

Schon vor dem Weltkrieg war Unruh mit seinem Drama Offiziere (1912) hervorgetreten, dessen erste Akte durch eine ungewöhnliche Lebendigkeit der einzelnen Kasinofiguren und durch ein mitreißend starkes Gefühl für die Tragik dieser Berufsrieger im Frieden fesselte. Aus tatenlosem Friedensleben weckt der Aufruf nach Südwest: endlich hat das Leben einen Sinn. Aber bald erschöpfen auch drüben den Beruf zwei Worte: Warten in Gehorsam und Pflicht. Der in einem Patrouillengefecht eigenmächtig den Feind, den Tod und das Leben gesucht, Ernst von Schlichting, wird von seinem Oberst und Schwiegervater zum Leiter der Signalstation bestimmt, der das Angriffszeichen auf Befehl geben darf, selbst aber nicht angreifen. Wieder kann er nicht sein, was er will. Wieder erlebt er den Gegensatz von „Du sollst“ und „Ich will“. Muß er gehorchen, wo die ganze Station zu verdursten und zu verhungern droht? Er schlägt auf eigene Faust los. Der Sieg ist sein, er aber stirbt von einer Hererofugel tödlich getroffen, in den Armen seiner Braut, die ihm als Krankenpflegerin ins Lager folgte. Die soldatische Pflicht hat einen anderen Namen bekommen: Tat. Selbst der Oberst, der eben noch auf den Ungehorsamen wütete, erklärt: „Also es gibt noch Fälle . . ., wo es die Pflicht eines Offiziers ist, zu handeln auf eigene Verantwortung.“ Doch kehrt er rasch wieder zum alten Kommiß zurück. Und wiederum spricht ein Gegenhymnol durch Schlichtings

Braut, die des Vaters rigorose Preußenpflicht mit seelischer Entfremdung straft. Das Weib — beim Politiker Toller ausdrücklich als Nebenache erklärt, beim Denker Georg Kaiser gewöhnlich nur Figurine — ist hier die Trägerin des Lebensgedankens, der später in Unruhs Mutterideal großmächtig wird. Am wenigsten befriedigt im Drama der unvermittelte und bedeutungslose Schluß. Was aus neuer, glühender Schau kommt, steht in den Mittelakten, in den Szenen auf der Signalstation, in den afrikanischen Bergen und in dem auf dem Schiffsdeck während der Überfahrt spielenden dritten Akte. Da sind die alten, die jungen Kerle — der Kampfesfüchtige, der Eitle, der Mädchenheld, der Dichterling, der heimlich die Braut des andern Liebende, der Spieler — sie alle individuell gezeichnet, aber unwoven von der Lust der Ahnung, von Heldentum und Tod, brennend nach Taten. Plötzlich aber taucht „Ein Offizier“ auf Deck auf, den keiner kennt, der mitten in der Nacht ruhelos auf und nieder geht und mit verzerrtem Lächeln die lieben Jungen anspricht und ihre Schicksalsspur zieht. Die Bühnenanweisung verbietet ihm jede „Mystik“ und er wirkt doch als der leibhaftige Dämon der Angst, die keiner zugibt, die jeder bespöttelt und die doch jeder fühlt. Das ist der Feige um des Lebens willen, der später in Unruhs Trilogie fast wortlos aufsteigt, jagt, sinnlos flieht.

Als Dichtung höher steht Unruhs zweites Pflicht-Drama, schon deshalb, weil der Held einen so frischen Herzschlag und eine so glodenreine Stimme hat. „Mein König, welches Land ist dein! Die Erde hat kein zweites Preußen.“ So ruft Louis Ferdinand Prinz von Preußen, der Held des Dramas (1913), das noch ein Drama des Hasses gegen Franzosenherrschaft, ein Drama von der Ehre des Schwertes war, aber mit seiner tragischen Anlage nicht bis zur Tragödie gelangte. Es handelt von jenem Hohenzollernprinzen, der unmittelbar vor dem Zusammenbruch der preußischen Armee bei Jena und Auerstädt in einem Vorpostengefächte bei Saalfeld fiel. Dieser Louis Ferdinand ist ein Schwärmer, ein Musiker, ein Beschützer der Künste, ein ritterlicher Lebemann voll Latendurst, der die Königin Luise anbietet, aber seinem Vetter, dem schwankenden und schwachen König, die Meinung zu sagen wagt. Es gärt in der Armee, die alten Paladine Friedrichs des Großen wollen die Schmach, die dem Lande durch Napoleon geschieht, nicht ertragen, der Kriegsrat Wiesel arbeitet darauf hin, daß der allgemein beliebte Prinz an die Spitze jener Militärrevoölve tritt und sich von ihr und vom Volke auf den Thron heben läßt. Aber die Stimme, die der Prinz als reinste verehrt, die Königin Luise, mahnt in entscheidender Stunde: „Herrlich: Einen Mann zu sehen unter seiner Pflicht. Von ihm geht Kraft aus!“ „Eisen um brennende Schläfen! Will uns der Himmel denn so hart!“ entgegnet Louis Ferdinand. Drauf die Königin: „Ich hätte wohl Mitgefühl, begriffe ich nicht in seiner Tiefe das Gebot der Pflicht.“ Und der Prinz beugt sich, wie sich ihm auch scheinbar der Dichter beugt, der seinem Drama das Leitwort voransetzt: „Wie über Sterne das Gesetz, erhebt sich über Menschen die Pflicht, groß und ernst.“ Louis Ferdinand kann sich dem König weder fügen noch ihn verraten — er kann nur sterben.

Das Drama war Unruhs Absage an die alte Zeit. Und bereits im Oktober 1914 entstand im Rauch der Geschütze vor Moyencourt das große, erst 1919 veröffentlichte Bekenntnis seiner Wandlung, das dramatische Gedicht *Vor der Entscheidung*. Es ist Unruhs erstes rein mythisches Spiel, das erste aus einem erschütternden Gesichte geborene reine Traumwerk, kaum spielbar auf einer wirklichen Bühne, wieder erlebbar nur dem nachschaffenden Traumaugen. Der Dichter leitet einen Mann durch die seelengerstörnde Wirnis der Kämpfe, durch die Hölle der zerstoßenen Lehmöcher, Schützengräben, Brandstätten, Schmerzenslager. Ach und Weh, Fluch und Haß, Blut und Ekel überall. „Der Man“ fragt beim Anblick der Greuel nach dem Sinn dieses unjagbaren Leidens und Mordens und findet den Wert des Lebens in der Liebe. Als Aktivist verlangt er in ihrem Namen ein Ende des Mordens und fordert die Krieger auf zur Freiheit, das heißt zum Kriege gegen den Krieg. Der Rhythmus von Schillers Lied an die Freude trägt zuletzt den stürmischen Aufschwung zu beseligendem Ahnen einer schönen Zukunft. Mit einem Hymnus auf die Sonne, die „weit über alle Träume hinaus das Firmament füllt“, auf den Geist, der freiere Erden baut, auf die Liebe und den Weltenfrühling, der über gestürzten Lügengöttern mit neuer Sonne leuchtet, schließt das Gedicht. Man hat das Gedicht einen expressionistischen Faust genannt. Und in der Tat erinnert es in manchem Betracht an ihn. Wie Faust eine innere Entwicklung durchmacht, so auch „der Man“; wie dieser das Schlachtfeld, so durchwandert Faust die Unterwelt und wie im Faust die Mütter vorkommen, so steigt „der Man“ zu den Vätern hinab, in die Grüfte und wird im Faust mancher antike Held zitiert, so hier der Geist Shakespeares und Kleists. Auch der Wechsel der Versmaße gemahnt an Goethes „Faust“. Doch bleibt unser Gedicht wie im Formellen, so auch in der Idee weit hinter ihm zurück.

Noch einmal prüft das nächste Werk, der erzählende *Opfergang* (1916), was in der Blut des Krieges zerbrach und bestand. Vier Teile, „Unmarch“, „Schützengraben“, „Sturm“, „Opfergang“, in viele kleine Szenen aufgeteilt, führen ein Volksheer, das vom einfachen Soldaten bis zum Generalstabschef lebendig wird, in die Hölle von Verdun, wo Unruh die Erzählung schrieb. In einer Sprache, die eigenwillig zusammenpreßt, Artikel zum Beispiel als entbehrlich spart, in Hunderte von neuen Wortzusammensetzungen ganze Sätze und Vorstellungsreihen packt, in einer Darstellungsweise, die Natürlichstes mit Geheimnisvollstem mischt, werden Menschen aller Art in der Hölle des Krieges und in der Hölle ihres Gewissens gezeichnet.

„Vor der Entscheidung“ und „Opfergang“ sind Prüfungen der Gegenwart, das neue Gesicht *Ein Geschlecht* (1918) ist der Versuch ihrer Gestaltung zu einem zeitlosen, mythischen Spiele. Es ist der erste Teil einer Trilogie, deren zweiter *Der Plag* ist, deren dritter aber noch nicht erschienen ist. Das Weltkleid des Krieges, der alle Grundlagen früherer Lebensformen erschütterte, längst gebändigte Urtriebe wieder entfesselte, wird in einem zeitlosen Mythos von einem Geschlecht gezeichnet. Die Mutter, die halb das Vaterland, halb das alte Geschlecht verkörpert, drei Söhne, drei verschiedene männliche Typen, eine Tochter, zwei Soldatenführer sind die Personen. Die chaotischen Kräfte, die der Krieg im ältesten Sohne, dem



Buche einer Reise nach Frankreich und England. Schon zuvor gab er seine Reden (darin „Stirb und Werde“) während der Frankfurter Goethe-Woche und die Mannheimer Rede „Vaterland und Freiheit“ (1922 gehalten) heraus. Unruh's jüngste Schöpfung, das Schauspiel Bonaparte (1927), ist noch mehr als „Prinz Louis Napoleon“ Historie in Shakespeares Sinn. Der stürmende Schritt seiner Dramatik ist noch immer gewahrt. Aus dem Höhepunkt des Spieles in einer gewaltigen Szene, vielleicht dem Größten, was Unruh geschaffen hat, gewinnt die Persönlichkeit Napoleons eine überwältigende und bannende Kraft. Deutlich genug läßt sich indes erkennen, daß Unruh nicht in dem Gewaltmenschen das wahre Heil sieht, und am wenigsten in der Betätigung einer Macht, um derentwillen Napoleon sein Bestes opfert.

Auch Frik Droop (geb. 1875 zu Minden an der Weser), der zuerst Operntexte herausgab und Kriegserzählungen und Kriegsgebichte („Stirb oder siege“ 1914) schrieb, behandelte das Problem Eltern und Sohn in seinem erfolgreichen Trauerspiel Der Freispruch (1920), einem Loblied auf die Mütterlichkeit, in vergeistigt symbolischer Form. Ferner verfaßte er das Drama „Unschuld“, das lyrische Mysterium „Der Landstreicher“, das einen müden Wanderer in seiner Sterbestunde zeigt und die Liebe als Ursinn des Lebens preist, und das Schauspiel „Maler Sandhas“ (1923), zu dem ihm Hansjakobs Novelle „Der närrische Maler“ den Stoff lieferte.

Joachim von der Goltz wurde erst im Kriege zum Dichter. Seine „Deutschen Sonette“ liefen in den Schützengräben und Unterständen um. Dort rollt auch sein erstes Drama, einen Kilometer vor dem Tod, im Morgengrauen, ehe die Leuchtkugel, rot steigend, zum Gegenstoß ruft. Leuchtkugel heißt das Schauspiel in fünfzehn Vorgängen (um 1918). Es sind Kriegsszenen von ergreifendem, innerem Ernst der geistigen Erörterung, geschrieben von einem Offizier. Seine Klage lautet zwar: Ach, sterben! Doch seine Anklage nicht schlanthin: Krieg ist Mord. Unselig ist ihm nur, wer ohne Glauben wie ein herbstlich loses Blatt verwirbelt; verdammt ist diesseits schon, wer ohne Glauben tötet. Sein Kompagnieführer fällt aus Pflicht. Was ist Pflicht? Wo beginnt sie? Wie weit reicht sie? Vermag sie den Menschen auszufüllen? Hat er nicht auch Rechte? Wo beginnen sie? Ist es schon Feigheit, leben zu wollen? Frage um Frage. Die Dichtung löst sie nicht. Eine Umkehr vom Expressionismus ist das Drama Vater und Sohn (1922), das den Konflikt des jungen Frik mit Friedrich Wilhelm I. dramatisiert. Nicht mehr namenlose Gestalten treten auf und das Stück hat auch im Aufbau so viel an Maß und Gliederung, daß sich ein Aristoteliker daran wahrhaft erfreuen könnte. Es geht um den bekannten Widerstreit, den Julius Bab als den am meisten preußischen Tragödienstoff bezeichnet hat: „Pflicht!“ Voll großartiger Kraft in einzelnen Szenen, hat das Drama auch den freien, menschenfühlenden Humor, der an den Riesen die Schwäche belächelt, die Kleinen und Klugen in ihre Rechte einsetzt und die Leidenschaften harmonisiert.

Diese typische Preußentragedie ist übrigens unmittelbar vor Ausbruch des Krieges schon von Emil Ludwig, Burt und Paul Ernst neu gedichtet worden. Während des Krieges machte Hermann von Boetticher (geb. 1887 in Esdingen i. d. Lünebg. Heide) den großzügigen Versuch, in dem Drama Friedrich der Große (1917) dessen ganzes Leben als eine einheitliche Tragödie der Entfaltung zu gestalten.

Das zweiteilige dramatische Gedicht enthält außerordentliche Talentproben und erregte Erwartungen denen aber der Verfasser bisher mit einigen halberpressionistischen Zeitstücken, die viel zu wenig Abstand von ihrem Stoff haben, noch nicht entsprochen hat. So enttäuschte seine Entgleisung in die Haltlosigkeit des Nur-Seelischen, in den phantasmagorischen Tagebuch-Stil des Selbsterlebens. Die Liebe Gottes (1919) könnte als Schulbeispiel gelten für das verderbliche Vorbild der Seelenmimiker, die den Wort-Dichter von seiner dramatischen Sendung freisprechen und ihren Ich-Roman den Stimmungskünsten des Theaters preisgeben. Boetticher drängt sein biographisches Ich in die Maske Achim von Arnims, des romantischen Poeten. Was ist der Welt Schmerz dieses Werther? Er hat ein Duzend Liebesabenteuer hinter sich und sucht nun nach allzu menschlichen Enttäuschungen in einer Lily das Weib sich zur Gefährtin zu erziehen. Aber Lily lebt in der bequemen, stark israelitisch parfumierten Salon-Atmosphäre von Berlin W und Achim ist ein an Entbehrung gewohnter Preußenadel. Lily schaudert vor der Hochzeit zurück und übergibt sich zur dauernden Versorgung mit Flirt, Tanz und Bonbons Herrn Friedrich Friedheim. Der Schmerz um Lilys Verlust ist sicher echt, aber auch veinlich deutlich aus dem stofflich-biographischen Erlebnis heraus empfunden. Welche Konsequenzen, die dieses Spiel zur Ironie an der „Liebe Gottes“ machen. Ein mächtiger Geisterapparat von Stimmen von oben, von farbigen Gespensterheeren, die als Ahnung und Gewissen koboldischen Schabernack treiben. Wahnsinnige lebende Bilder mit toten Seelen, die ihr „Sibibi“ lachen. In dreißig bis vierzig hingeworfenen Szenen erledigt sich der Romanstoff. Das Endwort des Gott- und Liebsehers lautet: „... ich kann nie einen Einzelmenschen wieder lieben.“ Er liebt nun also den Begriff der „Mensch-

heit". Boetticher schrieb dann noch das Trauerspiel *Hexenabbath*, ein Drama der Verirrung, das biblische Drama *Jephtha*, „Sonette des Zurückgekehrten“ und erzählte seine Kriegserlebnisse „Aus Freiheit und Gefangenschaft“.

Der Versuch, die körpergewohnte Bühne zu einem Schauplatz rein seelischer Vorgänge zu machen, wurde auf mannigfache Weise angestellt. Kornfelds Landsmann Max Brod hatte schon 1913 mit einem lyrischen Akt „Die Höhe des Gefühls“ versucht, den Stil der Hofmannsthalschen Einakter vom Skeptisch-Klagenden ins Verückt-Gläubige zu wandeln. Aber bei seinen weiteren Versuchen blieb Brod meistens in einer recht unfruchtbaren Mitte zwischen psychologischem Realismus und visionärer Ekstase stecken, wenn auch einige dieser Stücke, namentlich *Eine Königin in Esther* (1917), schöne Einzelheiten aufweisen. In dem phantastischen Drama *Der Fälscher* (1920) will er den Nachweis führen, daß wirkliche Menschheitsideale nicht durch schöne Worte oder parteipolitische Kämpfe, sondern nur durch werktätige Liebe erreicht werden können. Schließlich landete er bei äußerst herkömmlichen und bequemen Theaterstücken. Das Lustspiel „*Clarissas halbes Herz*“ (1923) zeigt uns die Titelheldin, die ihrem Manne nur ihr halbes Herz geschenkt hat, die andere Hälfte ihrem Liebhaber; sie ist jedoch empört, als sie die Entdeckung macht, daß auch er ihr nur ein halbes Herz geschenkt hat. Über Clarissens Vorgeschichte klärt uns „*Prozeß Bunterbart*“ (1924) auf und wir entnehmen diesem „Schauspiel der Zeit“, daß sie auch früher immer nur ihr halbes Herz verschenkt hat.

Ein „Mysterienspiel“, „*Der große Kampf*“ (1914), in dem ein unwirklicher Ego vergebens den Arbeiter, den Ingenieur, den Schiffsheizer, den jungen Gatten, den Offizier versucht, um den Kriegswillen zum selbstlosen Opfer zu schwächen und zu vergiften, gab der uns als Balladendichter schon bekannte Franz Theodor Esfor aus Wien, außerdem schrieb er „*Die Sünde wider den Geist*“ (1915), „*Der Baum der Erkenntnis, die Schöpfungsgeschichte in sieben Begebenheiten*“, „*Die rote Straße*“ (1916), „*Die Stunde des Absterbens*“ (1917), „*Geseh*“ (1921) u. a. m. Radikal gebärdete sich der Arzt Friedrich Wolf (geb. 1888 in Neuwied, lebt in Stuttgart). Er gab zuerst ein Stück „*Das bist du*“ (1919), im Kern eine keineswegs originelle, doch im süddeutschen Dialekt kraftvoll durchgeführte Ehekonfliktstragödie — aber mystisch gefärbt mit einem Vorspiel, das vom Jenseits, wo nur bezifferte „Wesen“ erscheinen, ins Diesseits, wo diese Wesen menschliche Gestalt gewinnen und wo sich zu ihnen die Möbel und Geräte gesellen und redend eingeführt werden, und von da im Nachspiel wieder zurück ins Jenseits führt. Es ist dies eine ganz charakteristische, dem mittelalterlichen Mysterium und Goethes „*Faust*“ nachgebildete Form des neuen Ausdrucksdramas, um die Handlung von Bühne und Wirklichkeit in Abstand zu bringen.

Ein anderes Grotteskspiel, zum Teil witzig, in äußerster Verhöhnung des sozialen Menschen die Bedenkliche Karikatur fortentwidelnd, dann aber ins Revolutionäre und tragisch Metaphysische gestreckt, nennt sich *Der Unbedingte* (1919) mit dem Untertitel „Ein Weg in drei Windungen und einer Überwindung“ und unter dem Personenzettel heißt es: „Einzelne Personen gehen ineinander über“ (also wie in Justinus Kerners Schattenspielen) — mehr kann vom dreidimensionalen Schauspieler nicht gut verlangt werden! Aber nach diesen Versuchen, „die Welt und ihre diesbezüglichen Beziehungen auf den Kopf zu stellen“, schrieb Wolf nach einigen Übergängen („*Fegefeuer, Flut, Ather*“, drei Einaktern, und den Dramen „*Tamar*“, „*Der Löwe Gottes*“), die kräftige, aber durchaus in den üblichen Theaterformen gehaltene geschichtliche Tragödie *Der arme Konrad* (1924). Sie ist dem Lebensgefühl, das erst durch den Weltkrieg gezeitigt wurde, entsprossen. Deutlich kennzeichnen sich Beziehungen zwischen dem scheiternden schwäbischen Bauernaufstande von 1514 und verwandten Vorgängen aus jüngster Zeit. Daß vollends der besiegte und grauenhaft voll hingemordete Führer des Aufstandes zuletzt von seinem Überwinder als der wahre Sieger begrüßt wird, daß dieser Überwinder sich huldigend vor dem Toten beugt, deutet auf eine Weltanschauung, die weit abliegt von G. Hauptmanns „*Florian Geyer*“, mit dem das Stück stofflich verwandt ist. Im Mittelpunkt steht freilich da wie dort das Verhältnis des einzelnen zur Menge. Er behält bei Wolf ebenio recht wie in Kaisers „*Gas*“; im Leben scheitert er an den Menschen, die er retten will. Dies tragische Unvermögen auch des opferwilligsten Führers, die Menge auf rechtem Wege zu erlösen, ist das Grundproblem von Tollers „*Masse Mensch*“, und wir wissen, wie Toller mit echtem Mitgefühl das Grauenhafte der Menge schildert, die sich verblendet gegen ihren berufenen Retter wehrt.

In einem dem Wolfischen „*Unbedingten*“ verwandten Karikaturspiel „*Methusalem oder Der ewige Bürger*“, einer Verhöhnung der Bourgeoiswelt, voll von geschmacklosen Unsauberkeiten (1922), verkündet Swan Goll ganz ähnliche Grundsätze für die Grotteske wie Kornfeld für das Pathos:

„Nicht Charaktere mehr, sondern die nackten Instinkte.“ Und er bringt es in dieser Technik immerhin so weit, daß die drei Instinkte, die ein Individuum in sich beherbergt, als gleich aussehende Masken mit den Etiketten Ich=Du=Er auf den Hüften nebeneinander auftreten. Außerdem schrieb er „Die Unsterblichen“ und das Filmstück „Die Chapliniade“.

Simmel definiert den Expressionismus als den Ausdruck des Willens, das Leben absolut, jenseits aller feiner Instinkte zu erfassen. Diesem Bedürfnis nach dem Absoluten dient, wie Bab bemerkt, wohl gleichmäßig jede Zerstörung des Organischen durch Verfestigung der Lebens-elemente, gleichviel ob das in der Richtung auf die reine Seele oder auf den reinen Körper geschieht. Und so erklärt es sich, daß in dieser Generation die Krämpfe der völlig entkörperter Seele sich unmittelbar neben den Orgien des ganz entseelten Körpers finden. Den äußersten Punkt in der Verabsolutierung des Körpers bedeutet das dramatische Buch „Pastor Ephraim Magnus“ (1919) von Hans Henry Jahnn (geb. 1894 in Stellingen-Hamburg, lebt in Hamburg). Hier werden nicht nur alle irgend erdenkbaren Greuel der Sexualität losgelassen — der Körper in allen seinen Funktionen bildet ein völlig absolut genommenes Problem und im durchaus methodischen Wahnsinn geht der letzte Kampf des Pastors darum, die toten Körper seiner Geschwister vor der Verwesung zu bewahren. Das Werk besteht im Wesentlichen aus wütenden Diskussionen von graufiger Breite, nur hier und da werden dichterische Situationen in der Art der Lenz und Klingens angedeutet. Und dieses Buch wurde mit dem Kleistpreise ausgezeichnet! Die weiteren Variationen seines gräßlichen Themas, die er geliefert hat, muß man in jedem Sinne entbehrlich halten.

Wie herrlich weit es die Theaterdichtung der Gegenwart gebracht hat, zeigt auch der anspruchsvolle „Reutöner“ Arnold Bronnen (geb. 1895 in Wien, Sohn des naturalistischen Epigonen und Dramatikers Ferdinand Bronnen, lebt in Berlin), der mit seinem unreifen Einakter „Vatermord“ (1921), einem an sexuellen Kräfteheiten kaum mehr zu überbietenden Pubertätsdrama, das das abgeleierte Thema zwischen alt und jung wieder einmal behandelt, rasch eine Berühmtheit wurde. Und wie hier zwischen Vater und Sohn, so zieht sich durch das Stück „Anarchie in Silian“ (1924) eine unglaublich stumpfsinnige Kette von Gewalttätigkeit zwischen Mann und Weib und den Rivalen um ein Weib. Die Brutalität ist hier nicht Konsequenz eines lichtlosen Glaubens wie bei Jahnn, sondern kokette Literatur, die sich aus allen möglichen Quellen nährt, namentlich auch aus der Psychoanalyse Sigmund Freuds, deren theoretische Ausarbeitung in der Generation überhaupt ein weit verbreitetes Mittel zur Sexualisierung jedwedes seelischen Geschehens war. So unbedingt hat noch kein Dramatiker Freuds Lehre von der Libido bis in ihre letzten Folgerungen durchgeführt. Für Bronnen ruht alles Walten und Tun des Menschen in der Brunst. Unwiderstehlich wirkt sich die Macht der sinnbetörenden Frau bei Bronnen aus, selbst Vorgänge der Zeitgeschichte führt er auf sie zurück; so Napoleons Fall (1924) auf die Liebesbrunst Napoleons.

Wie ganz literarische Willkür, wie ganz und gar Bluff die Brutalitäten Bronnens sind, wird an den banalen Allegorien, den völlig blutlosen Versen in seiner Geburt der Jugend (1922) besonders ersichtlich. An der dramatischen Ausdrucksform des Expressionismus hält er unbedingt fest, bei Schreien und Aufen. Der Geist des Expressionismus ist fast ganz ausgeschaltet, nur wenn er, wie in der Kata-launischen Schlacht (1924), gegen den Krieg das Niedrigste und Gemeinste ausspielt, das im Schützengraben den entmenschten Krieger erfüllen kann, bleibt er in der Nähe expressionistischer Gegenkriegsbichtung. Mit ähnlichen Mitteln wie das Drama arbeitet der Roman „Film und Leben, Barbara La Marr“ (1928).

Mit kleinen, legendenhaften, zeitlosen, kaum verständlichen Spielen („Frühlingspiel“, „Das Jenseits“, die stark vom Geiste Strindbergs befruchteten Dramoletts „Ein Baupspiel“ und „Höllenspiel“, ferner „Südseespiel“) führte sich der Ostpreuße Alfred Brust (geb. 1891 in Insterburg, lebt in Cranz, Ostpr.) in die Literatur ein.

In dem Stücke „Ostrom“ sucht er den Kampf zwischen Ost- und Westrom um die Seele des russischen Zaren zu gestalten. Sein Drama „Der ewige Mensch“ (1919) ist reine Lehre, kaum daß die Episode, in der „der Dichter“, in Tolstoj-Maske, den Durchbruch zum Wesentlichen gewinnt, Gestalt hat. Cordalus (1927) nennt sich ein „dramatisches Bekenntnis“ Brusts, das, nicht immer zugunsten des künstlerischen Gestalters, erhärtet, wie in Brust Dichter und Befehrer sich zu einer Einheit zusammenschließen, der Heils-

lehre von der erlösenden Liebe zu dienen. Das indische Spiel trägt, wie der Name schon sagt, indischen Charakter. „Weise ist,“ sagt der Dichter selbst einmal, „wer nicht versteht“, und damit trösten wir uns. Er hat dann in dem Drama *Der singende Fisch* mit bemerkenswerter Stimmungskraft naturalistische Züge aus dem Leben seiner Heimat verwendet, hat in dem Drama *Die Wölfe* (1921) sogar auf die alte Ibsen-Technik umständlicher Expositionsgespräche, gedanklicher Diskussionen und symbolischer Stimmungsmotive zurückgegriffen und hernach 1924 die Hauptgestalt dieses Stückes, den Pfarrer Tolkening, in dem stark rhetorischen und schwach symbolistischen Akt *Die Würmer* und in dem wirr überladenen Märchen *Der Phönix* weiter geführt. Das Gemeinsame dieser drei sehr verschiedenen, sehr unreifen und in ihrer Festigkeit doch irgendwie begabten Versuche ist einerseits die aufs Äußerste gesteigerte Sexualität, die in den „Wölfen“ bis zum Luftselbstmord der Pfarrersfrau durch einen Wolf gesteigert wird, und dann das Umschlagen oder die Kontrastierung dieser besessenen Körperlichkeit durch ein ganz asiatisch begriffenes Christentum: Verkündigung des nur in der Askese reinen Menschen — Verleugnung aller Körperlichkeit, einer Idee, die auch dem „Singenden Fisch“ zugrunde liegt.

Viel näher dem Frühnaturalismus als der Ausdruckskunst stand Hermann Eßig (geb. 1878 in Truchtersingen auf der Schwäbischen Alb, gest. 1918). So versetzt Ihr stilles Glück (1912) in die Stille, die dem Frühnaturalismus lieb war. Menschliche Gemeinheit macht sich breit und zerstört wie in Hauptmanns *Erstling* etwas Reines und Edles, das in diesem Sumpf hatte aufwachsen können. Wie Strindberg und Hauptmann neigt auch Eßig in anderen Stücken dazu, nach sorgsamer Nachzeichnung unerquicklicher Zustände sich selbst und seine Gestalten ins Phantastische zu steigern und Gesichte als Gebilde des Wahns erstehen zu lassen. Aber gerade seine übersteigerten Menschen und ihre wahnwitzigen Gesichte weisen auf die Ausdruckskunst hin. Eßigs starkes Talent stieß offenbar gegen eine pathologische Grenze. An Wedekind gemahnt oft die Führung des Dialogs. Menschliche Abgründe werden mit erschreckender Kraft aufgerissen, aber regelmäßig verstrickt und verwirrt sich die ganze dramatische Organisation. Die Handlung umkreist tierhafte, körperlich dumpfe, nicht nur sexuelle Situationen immer wieder. Aber es bleibt eine Kraftäußerung und jene Expressionisten, denen es nur noch auf das Aufzeigen von Lebenskraft und gar nicht mehr auf ihre irgendwie bauende oder zerstörende Wirkung ankam, konnten sich immerhin für ein Stück wie Eßigs *Überkeufel* begeistern, das alle nur irgend erdenkbaren menschlichen Gemeinheiten und Freveltaten darstellt, sinnlos, seelisch ergebnislos, aber in einem wildwütenden Tempo.

Es genüge, von Eßigs zahlreichen Dramen zu nennen: „*Napoleons Aufstieg*“, „*Maria Heimsuchung*“ (1911), dann die Lustspiele „*Die Weiber von Weinsberg*“, „*Die Glückstuh*“, „*Ein Taubenschlag*“, aus dem Nachlaß „*Käbi*“ (1922) und die Dramatisierung eines Teiles seines „*Taifun*“-Romans, eine Persiflierung des Kreises um Herwarth Waldens „*Sturm*“. In dem Roman „*Taifun*“ geißelt er mit einer heißen, gallenbitteren Satire die Berliner Kunstgruppe *Taifun*, in der er ohne Zweifel selbst einmal gesteckt hat, und deckt deren scheußliches Treiben mit aller Offenheit auf.

Der Haupttheoretiker der „*Sturm*“-Lehre ist Lothar Schreyer (geb. 1886 in Dresden=Blasewitz, lebt in Altona), der in seinen Dramen genannten Dichtungen „*Jungfrau*“ (1917), „*Meer Sehnte Mann*“ (1918) und „*Nacht*“ (1919) die schreiartigen Ausrufe innerer Bewegtheit in verbindungslosen Wortblöcken steigert. Äußerste Wortkargheit gibt keinen klaren Gedanken, sondern nur noch schweifenden Gefühlen Raum.

Bildender Künstler und Dichter wie Kokoscha ist Ernst Barlach (geb. 1870 in Wendel in Holstein, lebt in Güstrow, Mecklenburg). Die Geschichte der Künste wird es wohl als einzigen Fall zu buchen haben, daß ein Meister einer Kunst auf der Höhe des Lebens auf einem völlig neuen Gebiete zu arbeiten beginnt und es hier zu einer kaum geringeren Bedeutung und Wirkung bringt. Der Bildhauer und Zeichner Ernst Barlach bedeutete in der deutschen Kunst vielleicht die reinste Erfüllung des expressionistischen Gedankens. Als er — über vierzig Jahre alt — als Dramatiker auftrat — war er ein Fertiger; es gibt von ihm keine Frühwerke wie von Kokoscha. Barlach, der sich in Rußland gefunden, in Dostojewski den Bruder im Geiste erlebte, ist von Anfang an düsterer Bekenner der Doppelnatur des Menschentums: Sohn dunkler Erden und lichter Himmel, dem Irdischen wie dem Überirdischen, dem Wirklichen wie dem Unwirklichen, dem Tage wie dem Traume, den Sinnen wie der Seele gleichermaßen fest verbunden, ist er voll Mitleid mit aller Welt und religiös gestimmt. Wie Dostojewski treibt Barlach Bekenntnisgier und Bekenntnisqual, Erkenntnisgier und Erkenntnisqual. Dem Ringenden, der die Zwiennatur

alles Seins und Geschehens schmerzlich erfahren, bietet sich zur künstlerischen Aussprache wie von selbst die Form, die geistiger Kampf ist, die dramatische. Barlach nimmt sie nicht auf, um lyrisch-ekstatisch zu deklamieren, sondern um Menschen im Kampfe mit dunklen Gewalten in sich und außer sich zu zeigen, Menschen, die als Diesseitsgeschöpfe an die Erde gebunden sind, als Jenseitsgeschöpfe „das Rauschen des Blutes eines höheren Lebens hinter den Schiffsplanken der Alltäglichkeit“ spüren. Wege zur Erkenntnis sind darum Barlachs Werke, die wie seine Bildnisse im Irdischen, Menschlichen, selbst Unterirdischen, Untermenschlichen, immer jedenfalls Leibhaftigen wurzeln, um von da aus ins Übermenschliche, Überirdische, Geisthaftige zu treiben. Was Barlach so schafft, sind im überlieferten technischen Sinn nicht regelrecht gebaute Dramen, sondern mehr in lose Bilder zerfallende Handlungen, deren Kernstücke Disputationen sind, Weltanschauungs-dramen also wie der „Faust“ und der „Peer Gynt“. Es sind Gespräche mit den Mächten, die unser Dasein bestimmen, den Mächten des Dunkels und des Lichtes, Anrufungen der Erde und des Himmels, der irdischen Geister und des himmlischen Gottes. Immer strebt die Handlung einer seelischen Enthüllung zu.

In mythisches Gewand ist Barlachs erstes Drama *Der tote Tag* (1912) gehüllt. Drei Menschen und drei Fabelwesen treten in dem fünftägigen Stücke auf. In dem großen Flur eines nordischen Hauses leben Mutter und Sohn. Dort soll der Sohn weiter dahindämmern, von der Mutter, der Irdischen, Diesseitigen bewacht, bevormundet, unfuldig des Vaters, der Geist ist und Gott. Aber der Muttersohn ist im Erwachen; die der Mutter unsichtbar sind oder schweigen, die Unterirdischen, Untermenschlichen, die Hausgeister und Gnomen, Steißbart und Belsenbein, sind ihm sichtbar und reden zu ihm; der ferne Gott, der geistige Vater, sendet ihm zum Ritt in die Welt das Roß Herzform, das er in Träumen geschaut, mit vier Hufen wie Augen und das draußen scharrt, den „Tag“, die „Morgentunde“, die den Sohn zu Taten und Heldentum entführen soll; er schickt ihm auch Kule, den alten Blinden, den Wanderer, der der Erde Leid mit sich schleppt und mit der Mutter seltsame Worte schwermütiger Erinnerungen tauscht. Denn die Mutter hat ihn einst geliebt, aber verlassen, um dem Ruf eines Gottes zu folgen und ihm ihr Kind zu gebären. Sonne und Tag lockt den Sohn, die Welt hellen Menschenbewußtseins und froher Geister- und Gottessohnschaft. Da ersticht die Mutter, die den Sohn nicht verlieren will, das Götterroß, und der sich ein Göttersohn dünkte, zerreibt sich in ohnmächtigem Kampfe. Nachts hat der Ap ihn auf seine Herkunft gepriest; den Ap ganz niederzuringen, besaß er nicht die Kraft. Und nun wartet er nach Herzforms Tode in Nebeln, Nacht bricht herein, tot ist der Tag. Zurück treibt's ihn zur Mutter; ihr Teil ist in ihm zu stark. Was tut's, daß der Gnom die Mutter zum Geständnis des Frevels zwingt, daß sie sich ersticht; der Sohn, der zum Tage, zum Geiste, zum Gotte nicht die Kraft sich zu bekennen hatte, folgt gebrochen ihr nach. Weiter tappt Kule den Leidensweg, der jetzt ein Botengängerweg ist, „daß die Welt weiß, was wir wissen“, sagt Steißbart. „Und was wissen wir?“ fragt Kule. „Woher das Blut kommt, bedenken sollen sie.“ „Alle haben ihr Blut von einem unsichtbaren Vater“, gibt der Gnom zur Antwort. „Dein Geschrei klingt sonderbar“, bemerkt Kule. „Aber wie Blutgeschrei richtig“, schließt Steißbart das Drama. „Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist.“ Unsagbares gewann in diesem Drama in Bildern und Sinnbildern die Sprache. Es ist voll Spannung aller psychophysiologischen Fähigkeiten, so bohrenden Blicks, so feinen Gehörs, daß nicht einmal ein Drama des Hochimpressionismus, der Neuromantik um Maeterlinck mit gleich geschärften Sinnen arbeitete. Sprengler nennt das Stück eine Tragödie zwischen zwei Zeiten: Vergangenheit und Zukunft. Es ist die Tragödie der Zeit an sich. Was Hasenclever im „Sohn“ als Konflikt hingestellt hat, ist dagegen wie kindliche Rebellion. Was sonst die Modernsten an Generationenkampf gegeben haben: Wildgans im *Dies irae*, Unruh im „Geschlecht“, Vaudner in der „Predigt in Litauen“, Bronnen im „Vatermord“, Hans Ganz im „Lehrling“, Max Beer im „Erlöser“; es dringt alles nicht bis zum Mythischen durch. Bei Barlach ist der Chronos der Griechen wieder zum Mythos geworden. Sein Drama bewegt sich mehr in der Zeit als im Raum. So hat es denn auch zur Peripetie, zum Wendepunkt, jenen Augenblick, wo sich mit dem Frevel an dem Himmelsroß das Licht verfinstert, wo die Sonne stille steht, die Stunden nicht mehr vorrücken. „Wäre der Tag vorbei!“ stöhnt nun die Frevelerin. Der mahnende „tote Tag“ wird zum Ankläger, zur moralischen Macht, zum Richter. Damit ist die Zeit etwas objektiv Gefegtes. Kurz darauf erscheint sie im selben finstern Akt ganz im phänomenalistischen Sinne Kants, Fichtes, Schopenhauers als rein subjektive Anschauungsform. Dies geschieht in einem Monolog, der in seiner gedanklichen Phantastik zum Schönsten, vielleicht zum Kühnsten gehört, was der Expressionismus visionär ins Wort gebannt hat. Die Gespräche tönen viel vom unentrinnbaren Schicksal, vom verborgenen Willen in allen Dingen, vom Weltleiden, von Menschenleid, Schuld und Sühne. Leitmotive, Reflexionen von antiker und christlicher Ergebenheit. Und an Schicksal und Zeit sind alle Gestalten des Dramas zu messen. Der blinde Greis, duldend, mitleidend, wissend, schauend, überdauernd, läßt sich vom Stab der Götter schicksalsfromm lenken. Er hat, wie der Chor in der antiken Tragödie, die Aufgabe, den Zuschauer in die Region der Betrachtung hinauszuführen. Steißbart ist die Glosse, der Spott, der Stachel aus Shakespeares *Narrenkunst*. Der Sohn kann halb und halb als Hamlet gelten. Den Stab des blinden Alten zerbricht er, um zu zeigen, daß er, daß das Ich stärker sei als der Urwille, der in den Dingen steckt. Ihn selber zerbricht die Mutter, weil er zerbrechlich war. Die Mutter aber zerbricht an ihrem Übermut, dem Frevel. Das Los des Sohnes geht uns näher, weil es

unser eigenes, deutsches berührt, den Auftrieb zu haben, aber nicht die Kraft. Zum Helden war der Göttersohn berufen, auserwählt zum Erlöser war er nicht.

In den Dramen *Der arme Better* (1918) und *Die echten Sedemunds* (1920) beginnt die Menschenendarstellung auf dem Barlach vertrauten niederdeutschen Grund; faßige Bauern- und Bürgertypen vom Strand der Elbe, üppige Schiffer und Keder, verschrobene Doktoren und verhuzelte Kleinbürger bilden das Personal. Aber die Inbrunst suchender Seelen, die wissen wollen, wo Gott wohnt, reißt diese Gestalten ins Spukhafte empor und ihre Alltagshandlungen gewinnen ein symbolisch ungeheures Gepräge. Dies ist nicht mehr Expressionismus in dem 1920 üblichen Sinne, das ist eine neue Form. Auch „*Der arme Better*“ ist ein metaphysisches Drama. Der Kampf des geistigen, wertherhaft die Welt erlebenden Menschen gegen den satten, geschäftigen, unempfindlichen Philister, sodann die Ergriffenheit des verständnisvollen Weibes durch jene Welt und Existenz des „armen Bettlers“ und schließlich das Umgeworfensein des Durchschnittsmenschen, seine Erschütterung und sein vergebliches Bemühen um den inneren Aufschwung, das alles ist mit einer Reinheit und ethischen Bedeutung gegeben, daß auch dieses Drama als eine vollendete Leistung erscheint. Der arme Better, ein Wanderer zwischen Himmel und Erde, ein Grübler und Zweifler, ein Haderer mit sich und Gott, hat schließlich nur die eine Sehnsucht nach dem hohen Verwandten, nach dem Ewigen, von dem er ein Funke, nach dem Überirdischen, von dem er ein Abglanz ist. Mit dem Blick vom Strand zu den zitternden Sternen, die „ein Frostschauern der Ewigkeit“ sind, sagt er: „Es gibt nicht rechts, es gibt nicht links mehr, Gott, ich danke dir, Gott, daß du alles von mir losmachst. Es gibt bloß noch hinauf, hinüber, trotz sich — über sich.“ Aber der arme Better hat wie der Sohn im „Toten Tag“ statt der hellen Flamme nur die Glut und so verglimmt er an den Problemen. In den „echten Sedemunds“ wird der Gegensatz zwischen den wesentlichen und unwesentlichen Menschen an zwei Parteien gezeigt. Außerlich eine bürgerliche breite Satire, sind sie innerlich von einer erkenntnisreichen Grübeleie gespannt. So sehr sich die Personen, deren Zahl groß ist, die Fäden von Seele und Leib reißt, irgendein Pünktchen Unrecht hat jede Gemeinheit, und die Narretei stößt schließlich nur Löcher in das Dasein, daß der Ernst hindurchschaut. Tragödienwirkung schlägt in Tragikomödie um; statt der früher leisen, indirekten herrscht offene Aussprache, das Spiel wird vielstimmig, die Handlung versetzt sich. Züge aus der Heimat Dostojewskis, aus allweiter Ebene mischen sich mit schnurrigen aus Kleinstadtwelten. Darüber hin das Leuchten vom Kreuze des Gottessohnes, darunter das mahnende Grollen aus den Gräbern. Eine wunderliche Mischung von Wirklichkeit, geißelnder Übersteigerung und Metaphysik, Gestalten aber wie der Schneider Mantmoos, der versoffene Witwer, der alte Sedemund und Onkel Waldemar, Wachtmeister Lemmchen suchen in der expressionistischen wie naturalistischen dramatischen Dichtung ihresgleichen.

Grelle, gezerrte und bunte Gesichte verraten in dem genannten Drama den Einfluß des Expressionismus und erst recht expressionistisch ist *Der Findling* (1922), ein Drama in drei Akten, das aus dem Quälendsten, das er gestaltete, aus Bildern des Grauens und Ekels, der Gemeinheit und Häßlichkeit des Leibes und der Seele das Wunder der weltberühmten Liebe erstehen läßt. Sprachlich trotz Stabreim, Allsonanz und Endreim zerfließend, ist das Werk ein pessimistisches Stück eines Dichters, dem vor der Gegenwart graut. Offenbar spielt in das Drama das Erlebnis der Kriegs-, Umsturz- und Wucherjahre mit herein. Gleichzeitig treibt der Expressionismus in der Dichtung seiner Spitze zu, und indem Barlach von ihm jetzt die zerplitternde Technik, die visionär ausgewählte Szene und die Allegorien nimmt, wird er in formaler Hinsicht eigentlich ein Nachfahre der Bewegung, die er ideell einleiten half und zu deren ursprünglichen und lautersten Dichtergestalten er und Reinhard Sorge zu zählen sind.

Mit seinem jüngsten Drama *Die Sündflut* (1924) kehrt Barlachs Dichtung wieder zurück zu dem, von dem sie ausgegangen war, zu Gott. Als Ausdruck der Sehnsucht der Zeit zu Gott hin ist das Stück neben dem „Toten Tag“ eines der Dramen der Zeit. Das biblische Geschehen gab ihm einen seltenen Halt für die Disputation zwischen Gott und Mensch. Sie ist zugleich eine Auseinandersetzung zwischen dem Diesseitigen und Jenseitigen, dem Hochmütigen und Demütigen, dem Träger des Schwertes und dem Mann des Gebetes, dem Herrn der Erde und dem Knechte Gottes, sie ist in den Gesprächen zwischen dem als Bettler verkleideten Gotte mit Noach und zwischen diesem und Kanan das geheimnisvolle Spiel von der Entwicklung des Gottesgedankens. Noach, der gottergebene, gutmütige Mensch, ist zu großem Besitz und Ansehen gelangt. Sein Nachbar, der Heide Kanan, verhöhnt den naiven Glauben Noachs. Dessen Worten: „Gott ist alles, die Welt ist weniger als nichts“ setzt Kanan gegenüber: „Die Welt ist alles, Gott ist weniger als nichts.“ Um den Beweis von der Richtigkeit Gottes zu erbringen, läßt er einem Hirten die Hände abschlagen; Noach, Gott soll es verhüten, wenn er kann. Grausen packt Noach ob dieser Tat. Gott selbst erscheint Noach in Gestalt eines Krüppels und bittet ihn, seine Habe zu verlassen und aus dem Tale der falschen Menschen ins Gebirge zu ziehen, um dort Gott zu schauen. Noach gehorcht, die Sündflut naht heran. Kanan aber ist arm geworden, einsam, verlassen steht er da, der Körper, durch Krankheit jernagt und sich — erwartet den Tod. Aber sein Inneres hat sich gewandelt, er erkennt im letzten Kampf die Nichtigkeit des Menschen und auf der anderen Seite die Weisheit und Größe Gottes. Das Drama ist nicht ein bloßer Disput über Gott. Wer tiefer sieht und sich hinein fühlt in das Ringen des Dichters um die Gestaltung des neuen Wollens, der fühlt die Kraft und das Ethos, das aus dem Werte spricht. Seine Worte überzeugen und erschüttern unsere Seele. Eine große Dichtung voll innerster Erregung und Leidenschaft. Eine mächtige Sprachgewalt gibt die Grundlage ab für die wichtige Gestaltung dieses biblischen Stoffes.

Noch nicht zur Klarheit durchgerungen hat sich der sehr begabte Deutschböhme Diegensmidt (eigentlich Anton Schmidt, geb. 1893 in Teplitz-Schönau, lebt in Berlin). Er wurde 1919 mit dem Kleist-Preis ausgezeichnet und zog dadurch die Aufmerksamkeit auf sich. Seine

Stoffe entnahm er in seinen Anfängen der Bibel, doch spielt in seinen Stücken schwüle Grottik eine so große Rolle, daß seine Absicht, erbauend zu wirken, vereitelt wird und er in der übertriebenen Darstellung der Geschlechtsliebe nur pervers wirkt. Später dramatisierte er christliche Legenden und schuf Dramen, die zu Hoffnungen berechtigen.

Der Entstehung nach ist sein erstes Drama *Jerusalajims Königin* (1913). Etwas Epigonales, ohne daß es sich in der Dichtung bestimmen ließe. Stofflich alles entweder



Diehenschmidt.

Phot. Atelier „Elite“, Berlin W 8.

Ein Atridenhaus bei den Makabäern. In Lüsterheit tun die Worte gewissermaßen geheime Sünde, je abstoßender, je roher die Taten nebenan sind. Einen Siechen zu martern, einen Ausgemarterten mit Efel zu umbuhlen, ihn zu töten, um sich vor dem Toten ebrecherisch gemein zu machen, die Leiche zu küssen und zugleich zu schänden, so wird die Szene, die zum Tribunal werden sollte, zur Perverität: Zwischen dekorativ geschlungenen Chorgesängen und einigen großen Augenblicken im Sterbeakt, sonst nur Lust und Dual. Ähnlich ist es im nächsten Trauerspiel, in der Vertreibung der Hagar (1916). Wie da der alte Abraham zwischen Weib und Nebenweib begehrt und zerrt, und gezerrt und begehrt wird, das ist wieder nichts anderes als geschlechtliche Dual und Lust. Völlig naturalistische Gegenwart ist die Kleine Sklavin (1918), eine am Ende gut gemeinte, aber unsaubere Geschichte von Kupplerinnen, Freudenmädchen, verdorbenen Kindern usw. Aber Diehenschmidt beherrscht die Bühnentechnik und versteht es, die Mehrzahl seiner Zuschauer in seinen Bann zu ziehen, und so konnte es geschehen, daß bei der Aufführung dieser Tragikomödie begeisterte und entriestete Zuschauer einander in die Haare gerieten. Das wird begreiflich, wenn man bedenkt, daß der Verfasser in diesem Stücke das Verwerfliche des Mädchenhandels geißeln wollte und uns deshalb in ein Bordell führt, dessen Einrichtung er bei Lesern und Zuhörern als bekannt voraussetzt, wie er ausdrücklich in einer Regiebemerkung sagt. Das Bordell spielt

auch eine große Rolle in dem Drama *Die Nächte des Bruders Vitalis* (1922). Eine katholische Legende aus der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine. Der heilige Vitalis verspricht den Freudenmädchen den Himmel, wird aber beim Zusammensein mit einem dieser Mädchen von einem ihrer eifersüchtigen Freunde erstochen. Die Polizei kommt und um den Gefährdeten zu retten, sagt er, er habe selbst Hand an sich gelegt. Dann berichtet er schnell noch seinem Abte die Lüge, erhält die Absolution und kann beruhigt sterben. Kraß naturalistische Stoffe, in Lasterhaftigkeit versinkende männliche Haltlosigkeit findet sich auch in dem Drama *„Verfolgung, Abdruck in sieben Stationen“* (1923). Mit den oft krassen naturalistischen Szenen verbindet sich eine impressionistische Seelenzergliederung, ausführliche Milieuschilderung und Elemente expressionistischer Kunst: religiös-symbolische Bilder, barocke Wortgebung und ekstatische Ausrufe, Mischung von Prosa



kurzer Zeit zeigen mag, verzichten kann. Augustin kann es, er kann Reichtum, Ruhm, Wohlleben, Wollust, Liebe, Macht und selbst der Heimat entsagen, denn er merkt nun, daß er ohne alles dies er selber bleibt, der liebe Augustin. Da er nun die Wette gewinnt, mag er aber die Welt wirklich nicht mehr und folgt dem Pestmädchel, das ihn schon traurig verlassen wollte, ins Massengrab, wo ihn ein Schimmer des jenseitigen Glückes einschlämmern läßt. Das jüngste Drama Diegenschmidts *Mord im Hinterhaus* (1925, später „Hinterhaus-Legende“, „Legende vom Mord im Hinterhaus“ betitelt) zeigt uns wieder des Verfassers Schwelgen im Naturalismus und Neigung zu einer ethischen Mystik. Ein ehebrecherischer Hausbesitzer wird von einem jungen Mann erstochen, der ihn vor dem betrogenen Ehemann gerettet hat, aber um den versprochenen Lohn gebracht wird; dazu Selbstmord des Ehemannes und seines buhlerischen Weibes. Zu diesem trassen Naturalismus kommt angeblich legendarisches Geschehen: Befehrung des Sünders zur Buße durch einen jüdischen Händler, ein Muster reiner Menschlichkeit mit unerschöpflichem Schatz an philosophisch-ethischen Redensarten. Dem Stücke fehlt die innere Geschlossenheit.

Als Erzähler erscheint Diegenschmidt als ein Nachfolger Gustav Meyrinks. In seiner Novellensammlung *König Tod* (1918), zu der außer Meyrink auch Poe und Paquet Paten gestanden haben, schildert er eine Reihe von Todesfällen, in denen überall das Verwerfliche den Grundton angibt; man hat das Gefühl, der Verfasser habe nur das Gefühl des Grusels erwecken wollen, was die Verfasser von Schauerromanen des achtzehnten Jahrhunderts ebenso gut, wenn nicht besser verstanden haben.

Wie Diegenschmidt wurde auch Karl Zuckmayer (geb. 1896 in Nackenheim a. Rh., lebt in Berlin) mit dem Kleist-Preise ausgezeichnet, und zwar für sein dreiaktiges Lustspiel *Der fröhliche Weinberg* (1925). Die Handlung im Stücke ist mager, nicht immer ganz sauber, das Ende lustig, denn es stehen vier verlobte Paare da. Die vielen Ausfälle gegen Moral und deutsches Leben und Bürgertum am Rhein haben schon da und dort Theaterkandale hervorgerufen. Dem „Weinberg“ waren der verworrene „Kreuzweg“ und der mit Karl May geistig verwandte erwachende „Pantraz“ vorangegangen. Ein Volksstück, gut gebaut in den Ensemble Szenen, ist der Schinderhannes (1927). Er wird dargestellt als ein Volksheld, der jedesweches Unrecht ahndet, von lästigen Steuereinziehungen frei hält, die Armen auf Kosten der Reichen unterstützt, der Räuberhauptmann nicht sowohl durch ein Temperament als durch ein Glas Rheinwein gesehen. In Katharina Knie (1928) bietet der Dichter ein „Seiltänzerstück“ und das ist es in der Tat: die Seiltänzer- und Vagabundenwelt im Mondlichtzauber der Spätromantik aufgefangen. Katharina, die Tochter des alten Knie, hat sich einem Gutsbesitzer anverlobt: als aber der Vater stirbt, gibt sie dem Verlobten den Laufpaß, ist wieder mitten unter der Truppe und führt sie an. Das Stück bringt eine Reihe gut gezeichneter Gestalten aus dem fahrenden Volk, aber sie wirken wie Zwillingbrüder zu Holteis „Vagabunden“. Die Seiltänzertochter ist eine Abwandlung des wohl bekannten Vackfisches, die Gestalt ihres Vaters überzeugt nicht. Gewiß, angesichts dieser Figur läßt sich nicht von Spätromantik reden; aber die Lebensphilosophie, die Zuckmayer dem Sterbenden in den Mund legt, wirkt noch romantischer. Unter dem Titel *Ein Bauer aus dem Taunus* hat Zuckmayer einen Band „Geschichten“ gegeben (1927). Er zeigt darin ein nicht alltägliches Talent, durch die Kraft der Darstellung und die Farbgebung, kann aber durch die Wahl der Stoffe nicht einmal auf allgemeinen Beifall rechnen. So erzählt er in der Titelgeschichte von einem Heimkehrer, den es wieder ins Feld treibt, vom Weibe weg, zum Weibe im Osten, das ihn fesselt, und er kommt gerade zurecht, um ihr Kind von ihm der erschlagenen Mutter und dem sicheren Untergang zu entreißen und es durch unmenschliche Fahrnisse nach Hause in den Taunus zu retten.

### Erzähler.

Weniger als in der Lyrik und im Drama hat sich der Expressionismus in der Erzählung durchsetzen können. Nur in den kleineren Gattungen (Novelle, kurze Erzählung) zeigt sich sein Einfluß in größerem Maße. Die Ekstasen dieser Prosa, ihre Wortballungen und Wortverzerrungen, das atemlose, besinnungsraubende Vorwärtstreiben, die kurzen und abgehackten Sätze, das souveräne Walten über Sprach- und Stilgesetze, das explosive Herausstreifen ungebändigter innerer Erregung, dann wieder die verflügelte, pointierte Ausdrucksweise, all das wirkt auf die Dauer unerträglich, weil die Prosa weniger sprachliche Willkür verträgt als die hymnische Sprache gedanklicher und ekstatischer Lyrik. Die Ausdruckskunst liebt phantastische Stoffe, scheut vor Unklarheiten und Erzeugung von Spannung nicht zurück, wofür nur das Hauptziel, Erschütterung und seelische Erhebung, erreicht wird, und glaubt dies auch mit sittlich bedenklichen Stoffen, ja Verwerflichkeiten erreichen zu können. Bemerkenswert ist das Wiederaufleben der Groteske in der neuen Erzählungskunst. Dem Verfasser moderner historischer Romane ist es nicht um die Darstellung geschichtlicher Ereignisse zu tun, sondern die Träger vergangener geschichtlicher Epochen dienen nur dazu, an ihnen Zusammenhänge der Vergangenheit mit den heutigen Strömungen, ewige Menschheits- und nie erlahmende Menschheitskämpfe aufzuzeigen. Übrigens fließen in manchen Romanen die Grenzen des Impressionismus und Expressionismus ineinander.

Einer der hervorragenden expressionistischen Erzähler ist Kasimir Edschmid (eigentlich Eduard Schmidt, geb. 1890 in Darmstadt), der in der Schrift „Über den Expressionismus und