

Aus modernen Dramen.

Auch während des Weltkrieges und in den folgenden Jahren der Friedensnot ist der Drang nach dramatischer Gestaltung nicht erstorben. Gerade die Not der Zeit, die Entschlieungen von tragischer Bedeutung fordert und nach Erlösung von lastendem Druck schreit, trieb viele dazu, die Bühne mit ihren eindrucksvollen Mitteln zum Ausdruck ihrer Stellungnahme den Lebensproblemen gegenüber zu machen. Dazu kommt noch der stürmische Wille, das neue Drama zu schaffen. Auch die Bühne soll ihre Umwälzung haben; was aber Ziel dieser chaotischen Regungen ist, kann niemand sagen. Zahllose Versuche ringen um das Schauspiel der Zukunft; der Dramaturg Julius Bab spricht von mehr als 300 deutschen Dramendichtungen, die in Manuskripten und Büchern alljährlich durch seine Hände gingen. Und die jungen Dramatiker werden auch gespielt. Aus allerlei Gründen, aus Ehrgeiz, aus Mode, aus Verlangen nach Abwechslung, kaum je nach künstlerisch klaren Grundsätzen führen die Theaterdirektoren jüngste dramatische Kunst auf. Das „lammsgeduldige Publikum aber frist zumeist alles in sich hinein, was sich neues deutsches Drama nennt“ (Bab).

Sieben Stücke aus den zwei letzten Jahren mögen ein Bild des jüngsten Dramas geben.

* * *

Karl Schönherr's letztes Stück¹ ist kein Drama geistiger Arbeiter, wie er es nennt, sondern eine dramatisierte Umweltsschilderung. Es handelt vom Kampf, den jetzt die geistigen Arbeiter, im Stücke versinnbildet durch die Ärzte, ums Dasein führen. Dr. Walter, städtischer Arzt, dampfend von der Arbeitslast entfremdet sich die oberflächliche Gattin. Auch nicht ein einziges Mal kann er zur rechten Zeit zum Essen kommen, und dann kann's wieder nicht schnell genug gehen. Und er bringt es fertig, bei Tisch von einer Rektumsuntersuchung zu reden. Kaum eingeschlafen in der Nacht, da geht die Glocke. Dazu fürchtet sie, daß der

¹ Karl Schönherr, Der Kampf. Leipzig 1920, B. Staackmann. M 7.—; geb. M 12.—

Vater ihrem Kind eine Ansteckung heimbringt von seinen Kranken. Da Dr. Walter erfährt, daß Marianne sich mit dem jungen Monteur in der Nachbarschaft tröstet, und da sie ihn mitsamt dem Kind, an dem sein Herz hängt, verlassen will, erschießt er sich. Von der frischen Leiche weg eilen fünf Kollegen — sie waren zu einer Besprechung bei Walter zusammengekommen —, sich um die frei gewordene Stelle zu bewerben. Diese hungerleidenden Ärzte sind auf allzu einfache Formeln gebracht, von dem feintraffigen, stolzen Wallberg bis zu dem gemeinen, boshaften Dr. Blauftein aus Galizien. Menschlich näher kommt nur Dr. Reinisch, der glückliche Bewerber unter den hundert. Er ist verheiratet, erwartet ein Kind. Aber gerade da die Zukunft gesichert ist, erhält er die Gewißheit, daß er selbst schwer tuberkulös ist. Er verzichtet auf die Stelle und ist entschlossen, das Kind, für das er erbliche Belastung fürchtet, nicht zur Welt kommen zu lassen. In einer rührenden Szene redet ihm seine junge tapfere Frau das aus und weckt wieder neuen Lebensmut in ihm.

Dies freundliche Licht, das zu guter Letzt in das trostlose Dämmergrau der drei Akte fällt, ist mehr dem Bedürfnis zu verdanken, versöhnend und ein bißchen rührend abzuschließen, als dem Glauben an eine gütige Weltordnung. Das höhnische Gefächel, mit dem die alte Quacksalberin sich über den Studenten lustig macht, der nach mißlungenem Rigorosum gleich an die Vorbereitung fürs nächste Mal geht, läßt nichts Gutes für die Zukunft ahnen. Es ist ja auch keinerlei Anlauf gemacht, um eine Wendung zum Besseren herbeizuführen. Aus der Besprechung über den Zusammenschluß aller Ärzte, aller geistigen Arbeiter, zu der Dr. Walter seine Kollegen zusammengerufen hatte, ist ja nichts geworden.

Ein Drama geistiger Arbeiter im Sinn einer Handlung, die von den Arbeitern des Geistes getragen wäre, ist also „Der Kampf“ nicht. Auch keine dramatische Schilderung der besondern Tragik, unter der heute der Stand der Geistesarbeiter leidet, was vom Titel nahegelegt wird. Denn das Elend dieser Ärzte wurzelt nicht in etwas, was ihrem Stand als Geistesarbeiter eigentümlich wäre, sondern hat seinen Grund ganz einfach darin, daß es zu viel Ärzte gibt und darum Arbeitslosigkeit herrscht. Wichtig ist, daß z. B. in München eine bedeutende Anzahl Ärzte Arbeitslosenunterstützung bezieht. Das gibt für Schönherr Stoff ab für eine Reihe von naturalistischen Szenenbildern, die eine elende Umwelt schildern. Auch das Vererbungs-elend des Naturalismus geht in der Gestalt des Dr. Reinisch wieder. Für den Mangel an tragischer Handlung ent-

schädigt auch die Charakterzeichnung nicht. Die einzelnen Personen sind derart schematisiert, daß sie mit Recht als Figuren eines Bauernvolkstheaters bezeichnet wurden.

* * *

Der „Rain“ des Wiener Anton Wildgans¹, zur Zeit Direktor des Burgtheaters, ist nach Ausweis einer Nachbemerkung das erste einer Dreierheit von Dramen, deren zweites „Moses“, deren drittes „Jesus“ sein wird. Immerhin ist das Stück so in sich abgeschlossen, daß es einer Würdigung für sich fähig ist. Etwas anderes ist später die Einfügung in den Dramenring. Die Uraufführung war am 12. Januar 1921 zu Moskau.

Fünffüßige Jamben, die an gefühlsgetragenen Stellen in freie, oft gereimte Rhythmen übergehen, heben das Stück in einen Bezirk dichterischer Wahrheit, der erhaben ist über die Forderungen realistischer Naturtreue. Das Gesetz psychologischer Wahrscheinlichkeit und sprunghafter Ganzheit bleibt aber bestehen. In Widerspruch mit diesem Gesetz gerät der Dichter, wenn er zuviel Selbstschauung und Selbstzergliederung in die einfachen Seelen der urweltlichen Menschen hineinträgt. Zu modern, ganz zeitwidrig mutet ein Gespräch zwischen Abel und Rain an, in dem der seelische Vorgang dichterischer Eingebung — übrigens prachtvoll — beschrieben wird.

In fünf Szenen gliedert sich die Handlung. Rain, der Finstere, von Gott Zurückgestoßene, haßt Gott und Gottes Liebling, den lichten Abel. Er heischt neue „Teilung“ der Erde: der eine soll herrschen, der andere dienen. Ein Ringen soll entscheiden, Rain aber denkt auf Mord. Doch Abel siegt und zieht singend von dannen (1. Szene). Abel kehrt des Abends mit den Herden zu Adam und Eva heim. Zum erstenmal ertönt sein neues Werk: die Herdenglocken. Sein Hochgefühl ob dieser Kunstansätze und seine innige Naturfreude werden im Gespräch mit den Eltern offenbar. Auch die unverstandene Sehnsucht nach dem Weibe. Rain, der eine Zeitlang gelauscht, zerreißt das Idyll mit seiner friedlosen Rede, die sich zur Gotteslästerung hallt. Vergeblich sucht er nach Scheinversöhnung den Bruder in die Waldnacht zu locken (2. Szene). Im Zwiegespräch zwischen Rain und Abel offenbart sich Abels frohes Wissen um Gott, sein seliges Leben in Gott. Da erschlägt der zweisehlende, gottferne Rain in wildem Reid den Bruder (3. Szene). Von Schrecknissen gehezt kommt der Brudermörder zur Höhle, wo die Eltern schlafen. In

¹ Anton Wildgans, Rain. Ein mythisches Gedicht. Leipzig 1920, B. Staackmann. Geh. M 8.—; geb. M 13.—

räthselhafter Rede wirbt er um die volle Gunst der Eltern, kündigt er die neue Zeit auf Erden an. Die Welt ist von Gott befreit, Gott ist der Mensch, die Erde wird zum Paradies. Den ahnungsvollen Eltern offenbart er zuletzt als Quelle dieses Neuen den Brudermord (4. Szene). Adam und Eva begraben Abel. Cain strömt seinen triumphierenden Gotteshaß in wilden Dithyramben aus. Er sieht seine Nachkommenschaft als ein gottloses Geschlecht der Gewalt, dem das Gold Gott ist. Und immer wieder wird Cain den Abel erschlagen. Mit Evas Wehruf: „Dann wehe der Erde! Weh!“ schließt die Dichtung.

Der Konflikt zwischen Abel und Cain ist der Kampf zwischen dem Göttlichen und Widergöttlichen. Abel leuchtet im Glanz aller göttlichen Gaben. Zu ihm kommt künstlerische Eingebung übermächtig, Bilderwogendrang und viele Stimmen. Sein Lied auf den Geier, das an die herbe Schönheit griechischer Chorgesänge mahnt, klingt aus in die Worte: „Aber die Menschen hütet, der auch die Geister weidet . . . Über den Sternen.“ Das Sehnen nach Unendlichkeit des Lebens, das Aufschweben im Lichtleben der Natur trägt seine Seele zu Gott.

Ihr singend Blut empor
Schleudert die Erde, stimentausendfalt,
Fittichgehoben, Schwerelos hinauf!
Wem gilt der Jubel, Wolken zugesprüht?
Wem gilt die Antwort, wolkenher gestürzt?
O Gott! O Mensch! O Leben, ewig, ewig!
Mit Sonnenfäden, funkelnden, gefeilt
An die Gestirne!
Durch goldnen Sichtbluts Adernstrang vereint
Mit Gottes
Sturmlunge, ich der Mensch!
Wo ist die Faust, die Sonnenfäden trennt?
Wo ist die Art, die Sichtes Strang zerhaut?
Wär' sie, es stürzte
Der Himmel auf die Welt und eine Nacht
Begräbe Mensch und Gott!

Mit dem Schrei: „So sei's!“ schlägt da Cain den Gotttrunkenen nieder. Hoch zum Himmel gereckt stößt er dann mit vertiefter Stimme hervor: „Gott, wo bist du? Hier steh' ich, der Cain.“

Cain, der Sohn, den die Schlange riet, hat Schlangenart. Macht- sucht, Mordlust, Aufruhr gegen Gott und Selbstvergötterung liegt als angeborener Trieb in ihm. Gott ist ihm der Finstere, der unsichtbare Feind, die Spinne, die hinter Wolkenweben sitzt und Menschen fängt,

ein Schakalschlund, der aus der Opferglut Gedärm einschlürft. In Abel will sein Haß Gott selber fällen. Nach dem Mord klimmt er hinauf zur verbotenen Stätte, wo Gott mit Engeln rastet, „ihn zu fordern, der sich tödlich birgt“. Und oben im Gewölk, auf Funkelzacken, im weißen Feuer findet er keinen Gott. Nichts! Nichts! Nur Eis! — Gott ist der Mensch! „Gottähnlichkeit Was nun, und Gott ist der Rain! . . . Erde ist mein!“ Eva stöhnt: „O Grauen, Grauen! Entgöttert die Welt!“

„Rain“ ist die erste Phase in dem tragischen Kampf des Prometheusmenschen gegen Gott. Der Dichter ist nicht der Versuchung unterlegen, das Dämonisch-Aufrührerische reizvoller zu gestalten als die kindliche Hingabe an das Göttliche und Gute; mit verschwenderischer Kraft ist Abels lichter, tiefer Charakter gebildet, so daß er dem düstern, wilden Bruder nicht nur die Gunst der Eltern, sondern auch die des Schauenden oder Lesenden abgewinnt. Rain ist gar zu vertierter, entwicklungsloser Bösewicht. Er ist von Anfang, sogar von Geburt an ein Verworfenener. Sein Aufruhr erscheint mehr als böses Schicksal denn als freie Willensbosheit. Rain ist allzusehr Sohn der Schlange und durch die Geburt schon der Schlange verfallen, als daß er menschlich fesseln könnte.

Von anderer Seite fällt auch auf Abel, den Gotterfüllten, ein störendes Zwielicht. Was ist's mit dem Gott dieses „mythischen“ Gedichtes? Ist's der persönliche Gott der Bibel? Oder ist der Gottname der Bibel mythisch genommen, nur handliches Symbol für den immanenten „Gott“ des Pragmatismus oder Pantheismus? Das ist eine still quälende Frage, die eine klare Antwort im „Rain“ nicht findet.

Als störender Fremdkörper wirkt Geschlechtliches, das nicht aufdringlich, aber doch unbegründet ist. Daß der Sündenfall als von der Schlange geratene Erzeugung Rains angedeutet ist, mag hingehen. Aber warum modernste Pubertätsnot diesen Urweltmenschen andichten? Es wirkt doch peinlich-lächerlich, wenn Abel mit stoßendem Atem fragt: „Vater und Mutter, sagt, wie werden Menschen!“ und wenn Eva sich das Gesicht verhüllend mahnt: „Frag nicht!“ Widerwille und Grauen aber regen sich, wenn ungefüllte Eier den Rain zum Tiere treibt, zur eigenen Mutter lockt.

Hat so der Dichter seinen Tribut an die moderne Verschwommenheit der Weltanschauung und moderne Hypertrophie des Erotischen entrichtet, so bleibt trotzdem noch so viel Schönheit übrig, daß der Gesamteindruck ästhetischen Genuß auslöst.

*

*

*

Die im Judentum geborene Ungarin Renée Erdős machte sich einen Namen als lyrische Dichterin. Nach Johannes Mumbauer vereinigt sie orientalische Pracht mit ungarischem Feuer, das jedoch in der Glut ihrer erotischen Lieder früher über das hinausging, was das christliche ethische Gefühl zuläßt¹. Während eines Aufenthalts in Italien 1906 setzte ihre Entwicklung zum Katholizismus ein; 1909 wurde sie in Rom in die Kirche aufgenommen. „Die goldene Schale“, eine Sammlung lyrischer Gedichte, gab der Welt Kunde von ihrer Konversion. Ungefähr gleichzeitig entstand das Drama „Johannes, der Jünger“², das Johannes Mumbauer in deutscher Sprache nachgeschaffen hat.

Die drei Akte schildern die seelische Entwicklung Johannes' des Evangelisten zwischen Karfreitag und Pfingsten. Zwei Wochen nach dem Tode des Meisters, dessen Leichnam aus dem Grabe verschwunden ist, haben die Apostel noch kein anderes Zeichen seiner Auferstehung als die Erscheinung, die Maria Magdalena im Garten gesehen. Die Apostel sind ungläubig: „Es ist ja alles aus. Alles ist aus. Was war, das war.“ Nur Johannes glaubt und wartet, wartet. Selbst die Erscheinung des Auferstandenen, der mit den Aposteln ist und trinkt, ihnen seine Wundmale zeigt, weckt ihren Glauben nicht. Johannes, der bei dieser Erscheinung nicht zugegen war, klagt:

Herr, warum hast du mich denn nicht gerufen?
 Ich wartete auf dich, ich wartete ja immer.
 Ich laufte immer in die Nacht hinaus
 Und schaute sehnsüchtig nach jeder Wolke:
 Bringt sie ihn nicht? Führt sie dich nicht zu mir?
 Ich lugte durch die Mondesstrahlen, ob ich
 Nicht irgendwo dein Antlitz sehen könne.
 Selbst im Gefange eines hängen Vogels
 Meinte ich deine Worte zu vernehmen.
 Mein ganzes Sein war ja nur Liebe, war
 Verlangen nur und Sehnsucht, ach, nach dir.

Er wartet auf die Stunde und das Zeichen, um dann hinauszuziehen und zu lehren, was der Meister ihn gelehrt. In dies schmerzliche Harren tritt Maria von Magdala in loderndroter Seide, juwelengeschmückt. Sie war einst die Braut des Johannes und wirbt jetzt von neuem um die irdische Liebe des Jüngers — der Glaube an die eigene Osterbotschaft ist

¹ Vgl. Joseph Theeles Essay über Renée Erdős in den „Akademischen Monatsblättern“ 1912, 85 ff.

² Renée Erdős, Johannes der Jünger. Aus dem Ungarischen übertragen von Johannes Mumbauer. Mainz 1920, Matthias-Grünwald-Verlag. Geh. M 18.—; geb. M 23.—

ihr verlorengegangen —, wirbt mit süßen Erinnerungen und ihrer immer noch blühenden Schönheit. Mit kränkenden Worten, in deren Erregung das versuchte Herz zittert, weist Johannes die Jugendbraut zurück. Dem neuen Versuch Magdalenas, ihn durch schmeichelnde Zärtlichkeit und Glutausbrüche ihrer Leidenschaft zu entflammen, begegnet Johannes überlegen, indem er ihren gestorbenen Glauben wiedererweckt und ihre irdische Liebe in himmlische wandelt.

Der Glaube

Ist meine Wurzel, die hineinragt in die Ewigkeit;
 Mein Kelch das Heil, das in den Himmel ragt.
 Und wir, die mit ihm stehen in dem Garten
 Des Evangeliums, wir tragen nicht
 Obst für die Erde, sondern für den Himmel.
 All unser Blütenstaub wird weggerissen
 Vom großen Sturm und in die Herzen eingestreut.
 Die Herzen werden so von ihm befruchtet
 Und bringen neue Blumen, die uns gleichen . . .
 Und unsere Kinder sind hienieden alle,
 Die schwankend gehn und ohne Führer
 In Finsternis des Geistes irren, denen
 Die Hand wir reichen und sie sicher fähren.
 Doch andre Kinder werden wir nicht haben.
 Unsere Waterschaft ist geistig,
 Nicht körperlich. Wir werden hingeopfert
 Für Christi Wort . . . Uns ist nicht gegeben
 Der Ruß des Weibes. Jungfräulich bleiben wir . . .
 Wir stehen am Hochaltar der Welt als Opfer
 Fürs Heil der Menschheit, ich die Jünger all' . . .
 Und du mit uns — auch du, o Magdalena! . . .
 Für unsre Geisteskinder sind wir da
 Und für das Wort, das schon im Anfang war,
 Und das bei Gott war. Nicht für die paar flüchtigen Jahre,
 Auf denen irdische Freude ihr gebrechlich Schloß erbaut.
 Und wenn wir lieben, Magdalena, diese Liebe
 Ist anders als die Liebe, mit der andre Menschen
 Einander lieben.

So mächtig strömt der Glaube des Jüngers in Magdalenas Seele, daß sie sich gedrängt fühlt, die blinde Siborea zu wunderbarer Heilung zum Teich Siloe zu senden. Jubelnd sieht Johannes das Erwachen Magdalenas.

Fähst du nun, o Maria Magdalena,
 Daß du und ich zur Stunde nichts andres sind
 Als Weihebecher, die gefüllt sind mit dem Glanz
 Des Lebens, und aus welchen eine Hand
 Den Erdgeschmack der Sinne ausgeschüttet hat?

Fühlst du, welch edeles Getränk in uns
Die Sehnsucht ist, und daß mit uns ein Gott
Den Durst sich stillt? . . .

Das Herz voll stiller Trauer kommt Johannes vom See Genesareth
zurück, wo er im Verein mit den andern Aposteln den Herrn gesehen.

Die Schwere der Unendlichkeit, die schwindeln macht,
Tag auf den Wibern seiner Augen . . . Ich fühlte,
Daß seine kühle Hand an sich gerissen
Die Flügel der dahinschwebenden Zeiten.
Und wenn ich zwischen durch in seine Augen schaute,
So blickt' ich in den unermessnen Raum,
In welchem die Gestirne kreisen . . .
Und Furcht ergriff mich, wenn ich dachte, von
Wie weit er kam, und daß sein Wesen
Nun eins ist mit dem grenzenlosen Leben . . .

Nun das sehnsüchtig erwartete Aposteltum ihm naht, möchte er verzagen.
Mit seinen weißen Händen, mit dem ans weiche Leben gewöhnten Leib,
mit seiner Phantasie voll tiefer Träume, taugt er nicht zum Kämpfer des
neuen Reiches. Noch bleibt ihm die Hoffnung auf die verheißene Feuer-
taufe im Heiligen Geist. Diese Hoffnung geht in Erfüllung, die Blicke
und Flammenzungen des Pfingstfestes entfesseln das gebundene Wort in
seiner Seele, wandeln den Sperling in einen jungen Adler. —

Obwohl der Hauptreiz in der Lyrik liegt, die durch den Dialog glüht
und singt, ist auch die dramatische Wirkung von erlesener Feinheit und Kraft.

Von der Freiheit in der Behandlung historischer Stoffe, die dem Dichter
auch religiösen Gegenständen gegenüber, wennschon in beschränkterem Grade
zusteht, hat Renée Erdős zu kühnen Gebrauch gemacht. Der Charakter
Magdalenas ist willkürlich geändert. Der biblischen Magdalena ist es doch
unmöglich, kaum zwei Wochen nach dem Tode Jesu um irdische Liebe zu
werben. Gar zu moderne Zweifelsucht ist in ihr kindlich unmittelbares,
stürmisches Wesen hineingetragen, wenn ihr die Ostererscheinung als Spiel
ihrer fiebernden Sinne vorkommen will. Dem gläubigen Katholiken wird
auch die befremdende Zeichnung Marias, der Mutter Jesu, den Genuß
stören. Es weicht zu sehr von dem Überlieferungsmäßigen ab, daß die
seligste Jungfrau vergebens in bitterem Schmerz auf den Auferstandenen
harrt, daß es Pfingsten wird, ohne daß sie ihn geschaut, ohne daß die
Pfingstgabe ihr zuteil wird. Ihre Hoffnung ist der Tod.

Siehst du, Salome,
Wie weißer Nebel aus den Sümpfen steigt?
Bald wird die Sonne sinken, und der Abend kommt.

... Glücklich sie,
 Die er mit sich genommen! Aber wir,
 Salome, müssen warten...

So müde Worte spricht Maria zuallererst zur Mutter des Jüngers. Vollends aber die Begebenheiten des Lebens Jesu, die von der Heiligen Schrift ausdrücklich erzählt werden, möchte man dem freien Schalten dichterischen Spiels entrückt wissen. Wie seltsam, nicht bloß religiöse Ehrfurcht verlegend, sondern auch den künstlerischen Genuß störend ist es, daß zwei Wochen nach Karfreitag nur erst die Erscheinung des Gärtners vor Magdalena stattgefunden, daß Pfingsten sich an die Erscheinung am See anschließt ohne Himmelfahrt!

* * *

Julius Bab hat in seiner dramaturgischen Chronik der Jahre 1911 bis 1918 heiße Worte geschrieben über den dramatischen Jugendstil, wie er die Bühnenversuche des Expressionismus nennt. Sturm und Drang quälten sich, das neue Drama zu schaffen, ohne den nötigen Weltbesitz erkämpft zu haben, aus dem das dramatische Götterbild zu gestalten wäre. „Diese jungen Leute lieben inbrünstig und wissen nicht wen, hassen und wissen nicht was, schwärmen und wissen nicht wovon und wofür. Diese blassen Knaben haben keine Menschen gesehen und markieren deshalb blasser Typen — sie haben kein gegenwärtiges Milieu durchlebt, kein geschichtliches durchforscht und dämmern deshalb in einer farb- und zeitlosen Allgemeinheit — sie haben keine geistigen Konflikte durchgekämpft und springen deshalb nach Lust und Laune von jedem Kampfspiel ab in unbestimmt begeisterte lyrische Deklamation. Bei einem Blick auf dies jüngste dramatische Geschlecht ergreift einen ein Schwindel vor der Leere, vor diesem abstrakten Raum, in dem nur die Gespenster pathetischer Ausrufungszeichen umgehen.“¹ Den Versuch, diese Leere, das kaum lyrische, sondern mehr rhetorische Kreisen der Phantasie um die ekstatische Stimmung des vom großen Tatendrang geschwellten Ich als neues Kunstprinzip auszurufen, bezeichnet Bab temperamentvoll als Unsinn.

Typus dieses Jugendstils sei Walter Hasenclevers „Sohn“. Auch Hasenclevers jüngstes Drama „Jenseits“² ist derselben Art. Personen: Raul, Jeane. Schauplatz: Das Haus. In somnambulem Zustand erhält

¹ Julius Bab, *Der Wille zum Drama*, Berlin 1919, 252 ff.

² Walter Hasenclever, *Jenseits*. Drama in 5 Akten. Berlin 1920, Rowohlt. Geh. M 14.—; geb. M 20.—

Raul den Antrieb, das Haus seines Freundes aufzusuchen. Während er bei dessen junger Gattin weilt, kommt die Nachricht, ihr Mann sei im Bergwerk tödlich verunglückt. Noch in derselben Nacht gewinnt und besitzt Raul das Weib seines Freundes. Allerlei Spur verrät, daß der Tote sich zwischen Raul und Jeane drängt. In unheimlicher Mitternachtszene erschießt Raul das Gespenst, das sich unsichtbar zu den beiden an den Tisch gesetzt. Wieder erwacht Rauls furchtbare Eifersucht auf den Toten, da Jeane ein Kind von ihm unter dem Herzen trägt. Jeane will ihm das Kind nicht opfern. Raul ersticht sie in einem Ruß:

„Sinke hin! Schon hebt sich im östlichen Körper unter der Sonne dein ewiges Sein. Die Gestalt eines flüchtigen Vogels nimmt die flüchtige Seele auf. Sinke hin, Geliebte! Der Bann ist gebrochen. Wandle in deiner Wiederkehr.

Blut und Tränen! Die sterblichen Reste fallen nieder in dein Grab. Die Seele löst sich von der Seele am Schauplatz der Vergänglichkeit. (Es wird dunkel.)

Ich bin allein. Ich bin erloschen. Dort oben leuchtet noch ein schwaches Licht. Die Geister sinken in die Tiefe; es wird dunkel um mich her. Erleuchtung! Erleuchtung! Das Licht wird stärker. Ich bin gestorben. Ich liege im Grab. Ich sehe mich selbst im Grab liegen. Mein Körper, sinke hinab.

(Unsichtbare Hände tragen das Haus ab. Ein zunehmendes Licht beleuchtet seinen Kopf. Es ist, als ob die Wellen des Lichtes von seinem Haupte ausgingen.)

Ich sehe ins Licht. Ich sehe ins Leben. Ich sehe ins Reich der Vergänglichkeit. Ich bin zum letztenmal Mensch gewesen. Ich bin erleuchtet. Ich bin bereit.“

Vorhang. Schluß. — Mit ähnlicher Tiefensucht endete der zweite Akt; Raul orakelt auf dem Dach des Hauses:

„Die Geburt der Körper umrollt mich weit. Verstrickt und verdammt zu der ewigen Kette jage ich meiner Bestimmung zu. Ich bin nicht, was ich war und werde. . . . Ich liebe. Ich will untergehen. Bevor ich versinke: noch einmal Kampf! Kampf mit euch, ihr rohen Gewalten. Kampf mit dir, vergängliche Welt!

(Dumpfer Schrei.)

Kommt die Stimme von drüben? Bist du es oder bist du es nicht? Ich hasse dich. Du hast sie geliebt. Bleibe drüben an deinem Gestade! Wage dich nicht ans Ufer zurück. Hörst du, Toter? Sie ist für mich.

Stürzt nieder, Säulen der Sternenhalle! Ich bin allmächtig, da ich euch nenne. Ich bin die Form. Ich bin das Gesetz. Ich weiß, ihr könnt auf mich niederfallen; aber zermalmen könnt ihr mich nicht. Ich Mensch bin euer Meister geworden. Ich liebe! Ich siege! (Ein Stern fällt.) Vor mir ist Licht!“

In einem Programmheft hat sich Hasenclever selbst über die Aufgabe des Dramas so vernehmen lassen: „Dies Schauspiel hat keine Absicht, es sei denn, die Welt der Lebenden und der Toten zu verbinden. Von der Auffassung ausgehend, daß Leben und Sterben jedes Menschen ebenso un-

verständlich ist wie die ganze Welt, liegt dem Verfasser nichts an der Meinung, der Zuschauer müsse am Schluß der Aufführung die Vorgänge auf der Bühne verstanden haben. Die Welt vollzieht sich in jedem Betrachter anders. Sinn der Kunst ist nicht, Übereinstimmung herbeizurufen, sondern zu erschüttern.“ — An Unverständlichkeit fehlt es dieser mit spiritistischen und buddhistischen Lichtern arbeitenden Vorpiegelung unergründlichen Tiefsinns nicht. Aber die Erschütterung beschränkt sich auf das Gruseln bei dem Gespensterspuk.

* * *

Oskar Baum hat seinem Dreiaakter „Das Wunder“¹ ein Vorspiel angehängt „für den Leser, dem es um die Idee des Stückes geht“. Der Träger dieser Idee ist Paul Wehr, der glänzende Aussichten als Schauspieler drangegeben hat, um alle Kraft an die Erfindung einer Maschine zu setzen, die aus Steinen Brot machen soll. Paul will nicht mit Rodet, dem Politiker, in langsamem Fortschritt das soziale Los der Menschheit verbessern, er will nicht mit Harding, dem Dichter, die Menschheit aus der Welt in reine selige Entzückung hinausretten. Was er aber will, ist in dunkeln Worten wohl verborgen.

Paul. Es kann nicht sein, daß die Welt nur einmal entstand. Unendlichkeit kann keinen Anfang haben. Jeden Augenblick muß sie von neuem erst wieder beginnen können! Wozu wäre mir sonst aus dem Blut gewachsen, was mir zusteht und zweierlei in allem unterscheidet? Soll ich das Gute, Reine, Vollkommene nur erkennen und lieben können, damit giftig grauenhaft mein Innerstes zerfresse, daß ich es nie erreichen kann? — Ich will nicht, Hände auf dem Bordermann, das Weißen Helle zwischen Nacht und Nacht im Kreis um den Gefängnishof des Nichts mich drehen, — Luft, Licht und Muskelregung nur für möglich halten, soweit das zugeählte Stückchen Zeit und Raum der Gnade reicht. Da würf' ich lieber Kopf voran dies Sträflingsfleisch so vom Herzen gegen die Mauer, daß noch die willensentleerte Masse Blut und Hirn tobsüchtig allen weithin die Verachtung ins Gesicht sprizte, die süßsam, unverdrossen, untertänig Maul und Bettlerhände offen, ihre Kunden trotten. — Dann ist keine Sünde, kein Unglück böse, vernichtend, keine Niedrigkeit gemein genug. Dann will ich mit diesem Eisenturm nur Feindschaft erfinden aller gegeneinander, gegen Gott, — den Himmel zerreißen, zersetzen, zerstampfen; Waffen, Geschützmaschinen gegen die Sonne, die Erde! Nichts ist dann selige Hoffnung, Wüste und Öde, Leere — Traum der Erlösung. Verflucht aller Anfang, aller Mutterschoß, der nur in verfliehender Lust zuckte und dem tödliche List das göttliche Ergebnis entpopt. Mich efelt! —

¹ Oskar Baum, Das Wunder. Drama in drei Aufzügen. Berlin-München 1920, Drei Masken-Verlag. M 5.—

Stimme. Hasse nicht!

Paul. Ich soll nicht einmal hassen?

Stimme. Du kommst aus dem Unendlichen und gehst in das Unendliche, willst du die zeitliche Begrenzung auf diesem Stückchen Weges nicht verwinden?

Paul. Nein!

Stimme. Du bist die Straße und der Fuß, der drüber geht. . .

Paul. Wozu der Schmerz beim Erkennen meiner Grenze, wenn er nicht wirken soll?

Stimme. Was könnte dich damit versöhnen, Mensch zu sein: Willst du Austausch der Lust, des Leids — oder Sicherheit der Wahrheit, des Wissens — oder Glück in Liebe und Glauben?

Paul. Erfüllung, Seligkeit ist für das Ziel, das Ende. Wenn ich aber doch Weg sein und bleiben muß!

Stimme. So willst du Stumpfheit, willst du Wahn, dich stets am Ziel zu sehen?

Paul. Ich will das Wunder! (Vorhang.)

Die drei Akte selber sind eine geschickt dramatisierte Erfindertragödie. Am Tage, da die Maschine, an der er seit Jahren arbeitete, zum ersten Male Zucker aus Rohle, Brot aus Steinen liefert, versuchen Mutter und Bruder, ihn als geistesgestört ins Irrenhaus bringen zu lassen. Er setzt sich zur Wehr; es kommt zu einer förmlichen Belagerung. Die Maschine läuft indes weiter. Der Erfinder, der eine Explosion nah weiß, wird beim Versuch, zur Maschine vorzudringen, erschossen. Die Maschine fliegt in die Luft.

Aber der unglückliche Leser oder Zuschauer, dem es um die Wunderidee des Stückes zu tun ist: Wo bleibt doch das Wunder? Wohl hören wir Paul im Hochgefühl der Erfindung Partig gegenüber in den Jubel ausbrechen: „Jetzt höre, höre und sag' noch einmal, daß es nicht an uns ist, das Wunder zu tun, daß wir nicht die Macht haben, zu rücken am Rande des Möglichen. Wir können durchreißen die Mauer zwischen Geist und Stoff, wir können hindurch, wir können alles! . . . Wie Wasser, Luft und Sonne in Jahrmillionen aus Basalt des Urgesteins Humus und Keimzelle formten, so spann' ich in meine Maschine Winterfrost und sprengendes Eis, tauenden Gelfstrom und lauen Gewitterregen, Fäulnis unter Tropensonne. Ich dränge zusammen, in sechs Tagen schaff' ich die Welt!“ (2. Aufzug.) — Wäre durch die Überführung von Anorganischem in Brot die Mauer zwischen Geist und Stoff niedgerissen? Würde der Mensch durch diese Erfindung allmächtig? Macht dieser krampfige Tieffinn

nicht den menschlich fesselnden Erfinder zum Opfer abstoßenden Größenwahn? Die hineingezwungene innere Bedeutung zersprengt die Gestaltung des äußern Vorgangs.

*

*

*

Leo Weismantel nennt seine symbolische Dichtung „Der Wächter unter dem Galgen“¹ die Tragödie eines Volkes in einem Vorspiel und einem Nachspiel. Aufstieg und tragischer Umschwung ist aus rückwärts spiegelnden Worten des Nachspiels sichtbar.

Das Vorspiel führt nach Dalmatien. Vater und Sohn pflügen auf steinigem Bergacker. Der Vater müht sich im Glauben, daß der Mensch ein Same, von Gott gesät, der zu tausendfältiger Frucht werden soll im Jenseits. Der Sohn zweifelt, und damit verläßt ihn auch die Kraft, den Pflug zu ziehen. Ihn gelüstet, Samenkorn zu sein, das schon auf dieser Erde seine Frucht trägt. Wie die Handvoll Samen, die der Wind dem säenden Vater entführte und hinausstreute auf reicheres Land, wo er sieben-tausendfach Frucht gebracht. Und der Sturmwind kommt: Von dem Reiter, dem Soldner des Kaisers, läßt der Knabe sich zum Dienst des Kaisers entführen. Das Vorspiel schließt mit dem rhythmisch bewegten Gebet des Vaters für den Samen, den der Wind entführte. Unheil kündend zerspellt ein Blitz den einsamen, einzigen Baum, der auf dem Bergacker steht.

Das Nachspiel führt unter den Galgen, an dem eine Leiche baumelt, die in siebenfachem Kreis von Wächtern umlagert ist. Im Gespräch der Wächter erfährt man, daß der dalmatische Bauernsohn Kanzler des Kaisers von Byzanz geworden ist, mächtiger als der Kaiser selbst. Der Segen des Vaters und das Schwert, das unter dem Altar der Hagia Sophia gefunden worden, gaben ihm Macht über die Herzen der Menschen. Da verlor der Kanzler auf einmal den Glauben an den Segen des Vaters und die Liebe der Menschen, er ließ das Schwert fallen und entfloh. Dämonophoros, der Neffe des Kaisers, der dem Kanzler nachgesetzt worden war, führte die feindlichen Völker gegen Byzanz. Er fiel jedoch in die Hand des Kaisers, der ihn hängen ließ. Seine Leiche hütet der Wächter unter dem Galgen, damit sie nicht Fahne der feindlichen Völker wird, die sie stark und einig machen würde. — Aus dem Hause in der Nähe kommt die Magd. Ihr Herr ringe mit dem Tode; ihn quäle das Feuer und das Singen des Wächters, das lasse ihn nicht sterben. Aus Barm-

¹ Leo Weismantel, *Der Wächter unter dem Galgen*. Würzburg 1920, Patmos-Verlag. M 7.50

Herzigkeit löschet der Wächter das Wachfeuer und läßt sein Lied verstummen. — Im gleißenden Mondschein zeigt sich dem Wächter Clarissa, die Nichte des Kaisers und Angetraute des Kanzlers, die diesem seit sieben Jahren das Schwert nachträgt, daß er es wieder ergreife und das Reich rette. Da entfacht der Wächter wieder das Feuer, und der Sang hebt wieder an.

Die Szene wird ins Haus verlegt. Der Sterbende ist der Kanzler, der als dalmatischer Bauer unbekannt hier lebte. Er will sterben als Einsamer, Eigennütziger, weil es ihm würdiger scheint, in der Wahrheit zu sterben, als durch Blüge zu leben. Er sieht voraus und will, daß sein Tod der Tod des Reiches wird und der Untergang von Tausenden. Einsam und eigennützig bleibt Clarissa, unkenntlich als Bäuerin, bei seiner Leiche zurück. In Verzweiflung will sie Hand an sich legen. Der Wächter unter dem Galgen, der Clarissa sucht, nimmt die Einsamkeit von ihr, in ihm fühlt sie die ganze Menschheit nah.

Da er in Liebe zu der dalmatischen Bäuerin entbrennt, gibt Clarissa sich als Weib des Kanzlers zu erkennen. Der Wächter findet das grünseidene Gewand des Kanzlers und hüllt sich darein. Einen Augenblick fällt Clarissa der Täuschung zum Opfer, um ihn dann von sich zu stoßen. Mittlerweile ist die Leiche vom Galgen gestohlen, durchs Fenster sieht man die Diebe mit der Beute entweichen. Der Wächter setzt ihnen nach, vergebens. Zurückgekehrt, vermag er Clarissa dazu, daß er des Kanzlers Leiche an Stelle der des Dämonophoros an den Galgen hängen darf, um selbst der Todesstrafe zu entgehen. Und Zweifel über die Echtheit der Leiche wird der Kampffahne der Feinde ihre Kraft nehmen.

Wie aber der Wächter im grünseidenen Kleid den andern Wächtern sich zeigt, jubeln sie ihm als dem Kanzler zu. Er will nun als Kanzler nach Byzanz ziehen und die Feinde niederwerfen. Da Clarissa die Blüge offenbaren will, sticht er mit dem Dolch nach ihr. Sterbend sendet sie den Wächter in die Berge, daß er dort als Einsiedler bis zum Tode Wache halte bei dem Schwerte. Viele nach ihm werden noch das Schwert bewachen, bis endlich ein Kaiser kommt, das Schwert aus der Hand des letzten Einsiedlers empfängt, um es in friedlichem Sieg über die Erde zu tragen. Und seine Herrschaft wird sein über alle Völker bis zum jüngsten Tage, da der Christ selbst auf den Wolken kommt. —

Die Figur des Wächters ist einer Sage des Talmud entnommen. Dort muß er den gehängten Verbrecher zur Warnung für dessen Freunde

bewahren. An Stelle des gestohlenen Leichnams hängt er aber mit Hilfe der Witwe von Ephesus denjenigen ihres Mannes auf. Diese Gestalt macht Weismantel zum Helden seines symbolischen Dramas. Der Wächter, der in die Zukunft, die fernste, bis zur Wiederkunft des Christ weist, ist Hauptträger des Symbolismus; denn diese dramatischen Gesichte sind eschatologischer, apokalyptischer Natur. Es ist auch Sinnbild, daß der Verlag sich nach Patmos nennt, der Insel des neutestamentlichen Sehers.

Das Stück ist Sinnbild, Gleichnis. Doch ist es unmöglich, die Grenze zu finden zwischen dem, was Symbolwert hat, und dem, was der charakteristischen Belebung des Gleichnisses dient. „Der Wächter unter dem Galgen“ ist die Tragödie eines Volkes, des deutschen Volkes. Der Tod des Kanzlers, der den Untergang von Byzanz nach sich zieht, sinnbildet also den Zusammenbruch des Reiches, der als Folge tragischer Schuld eintritt. Worin besteht nun diese? Zu tiefst in der Preisgabe des Glaubens an ein Jenseits, in dem die irdische Arbeit ihre Ernte erhofft; weiterhin in zweifelnder Selbstsucht, die das Band von Mensch zu Mensch, von Volk zu Volk löst.

Dem Vater im Vorspiel, Bild des alten Deutschlands, sind die Dinge nicht gesetzt, damit wir sie besitzen, sie sind gesetzt dem Menschen zur Auf-
erstehung oder zum Fall. Ihm ist die Arbeit im Tiefflen religiös-sittliche Vollendung, nicht Weg zu Macht, Besitz und Genuß. Dem Sohne, dem jüngeren Deutschland, das die Vorkriegskultur geschaffen, raubt Zweifel diesen Glauben. Der Knabe löst sich vom Vater, weil ihn gelüstet, Samen Korn zu sein, das schon auf dieser Erde Frucht trägt.

Und er trägt Frucht. Ihm gelingt es, daß alle Menschen an die Liebe glauben, daß die Feinde sich umarmen, selbst die Parteien im Innern sich versöhnen; die ganze Welt erschauert im Gleichklang der Liebe. Er hat die Menschen gelehrt, die Zäune der Liebe um ihre Gemeinde zu pflanzen. Da läßt er sich von Dämonophoros, dem Geist des Zweifels und der Lüge, den Glauben an uneigennützige Gemeinschaft der Menschen rauben, verfällt selbst der Einsamkeit, dem Untergang.

Clarissa, die Trägerin des Schwertes, ist Gleichnis des Glaubens und der Liebe, die trotz allen Schwankens im Volke noch geborgen ist. Sie vertraut das Schwert dem Wächter, dem kommenden Deutschland, dem Höhendrang der künftigen Geschlechter. „Ich bin der Gipfel eines Berges, und sie (die andern Wächter) sind die Tarinnen, die rings mich umgeben, die auf mich schauen als auf ein Beispiel“, sagt der Wächter unter dem Galgen von sich selbst.

Das Stück leidet unter der wenig durchsichtigen Symbolik. Wo das Gleichnis über die Bühne geht, muß es in künstlerischer Anschauung seinen Sinn ausstrahlen. Wenn dieser Sinn erst durch den grübelnden Verstand erarbeitet werden muß, hat man es mit einem Bilderrätsel, nicht mit einem Gleichnisbild zu tun. Daß allegorische Dramen als Kunstwerke möglich sind, zeigen Calverons unsterbliche Dichtungen.

Der poetische Wert des „Wächters unter dem Galgen“ beruht nicht im sinnbildlichen Gedankengehalt, sondern in Schönheiten der unmittelbar gegenständlichen Handlung, in dem legendenartigen Reiz von Sprache und Begebenheiten. Nicht dem hineingeheimnisten Tiefsinn, sondern den Farben und Formen der Oberfläche verdankt das Stück den Beifall, den es auf der Bühne fand. Bezeichnend ist, daß der Dichter bei der Uraufführung auf dem Stadttheater zu Bochum glaubte, den Zuschauern einen gedruckten Kommentar in die Hand geben zu müssen.

Aus zwei Gründen mußte den sehnächtigen dramatischen Versuchen der jüngsten Zeit das vollkommene Gelingen versagt bleiben. Einmal findet sich unter den Dichtern keiner, den sein Genius mit zwingender Gewalt zu dramatischer Gestaltung drängte. Zustands schilderungen, die in Bühnenszenen ausgebreitet werden; Stimmungen, deren Lyrik in Monologen und Dialogen sich ausatmet; eine epische Fabel, die geschickt in Zwiegespräche umgesetzt ist: das alles gibt noch kein Drama ab. Dem Drama wesentlich ist kämpferische Handlung, die im dialogischen Gesecht der Personen sich abspielt. Kämpfend bewegte Menschen will das Drama, Träger lyrischer Stimmungen, Erleider einer elenden Umwelt, auch kunstvoll zerfaserte fesselnde Geistigkeit sind ihm nicht genug. Das moderne Drama aber ist nie in seiner Ganzheit im gesprochenen Wort ausklingender Kampf von Spiel und Gegenspiel; zu oft ist es dramatisierte Lyrik oder Epik. — Der zweite Grund, der den stürmischen Willen der Jüngsten zum Drama nicht ans Ziel kommen ließ, ist minder wesentlich. Es fehlt am nötigen Stoff, um die Welt des dramatischen Geschehens mit dichterischem Reichtum zu gestalten. Der „Weltbesitz“ (Vab) ist zu gering. Zu gering ist der Besitz an der wirklichen Welt, mag sie Gegenwart sein oder der Geschichte angehören, um die Welt künstlerischen Scheins aufzubauen; denn auch die genialste Phantasie schafft nicht aus nichts.

Sigmund Stang S. J.