

Von neuen Dramen.

Während Wolfgang Stämmeler in seinem anregend geschriebenen Überblick über die „Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart“¹ noch vom Expressionismus die Überwindung der literarischen Krise erhofft, versichert Hans Franck, selbst ein Dramendichter, in seinen Aufsätzen über das „Drama der Gegenwart“ ganz bestimmt: „Der Expressionismus liegt hinter uns.“²

So unvereinbar diese beiden Äußerungen scheinen, der sachliche Widerspruch ist nicht groß. Beide sehen eine Kunst, besonders eine dramatische, kommen, die den Reichtum anschaulicher und psychologischer Fülle des Naturalismus und Impressionismus mit dem expressionistischen Drang nach geistigem Gehalt und ekstatischem Gefühlschwung vereint.

„Jede Kunst schwankt zwischen zwei Polen: Natur, d. h. Diesseits, Wirklichkeit, Sinngebundenheit, — und Geist, d. h. Jenseits, Ahnen, Befreiung. Gelingt es, die Harmonie zwischen beiden herzustellen, so wird das neue Werk geboren. Im Realismus herrschten die Sinne über den Geist, im Symbolismus unterwarf das Gefühl den Gedanken. Wird der Expressionismus die Erlösung bringen? Eine Synthese von Gefühl und Geist, eine Versöhnung von Sinnen und Herzen ... muß die Lösung der Zukunft sein.“ So schließt Stämmeler seinen Ausblick in die Zukunft der deutschen Dichtung (a. a. O. S. 122).

Auch Hans Franck spricht dieser Synthese das Wort, wenn er das Werden eines neuen deutschen Dramas ankündigt. Ihm ist es unzweifelhaft, daß die hervorragendsten deutschen Dramatiker seit längerem ihre gestalterische Leidenschaft auf etwas Neues richten, das über den Expressionismus hinausführt. Als Ziel sieht er winken: Totalität, Umfassung des Ganzen, Überwindung der Individuation; die künstlerischen Mittel sind ihm: Durchdringung des Gegensätzlichen, innere Verbindung des nur auf zu niedrig genommener Basis Unvereinbaren, Ausgleich der Zerspaltetheit der Symptome, Vertwesentlichung der disparaten Erscheinungsformen. Daß diese abstrakte Denk- und Ausdrucksweise ihm den Blick für die Wirklichkeit nicht trübt, beweist seine Klage über die Gegensätze, die jetzt so grauenhaft und unverhüllt klaffen wie noch nie: Gott — Welt, Himmel — Erde, All — Ich, Ewigkeit — Zeit, Mensch — Volk; die Unvereinbarkeit der Empfindungen in Freundschaft, Ehe und Familie, in Stadt und Land, Reich und Masse. — Durchdringung und Aufhebung des Gegensätzlichen fordert Franck auch auf dem Gebiet der künstlerischen Form. Die neuen Dramatiker sehen den Expressionismus wie den von ihm befehdeten Impressionismus nicht als Gegner, sondern als Vorläufer; sie wollen die von beiden geschaffenen Werte aufnehmen, vereinen und über sie hinausführen.

Zwei Wege sieht Franck die modernen Dramatiker einschlagen. Die einen bilden die alltäglichste Alltäglichkeit dramatisch nach, um sie dann hinaufzu-

¹ 80 (144 S.) Mit 32 Bildnissen. Breslau 1924, Ferdinand Hirt (Jedermanns Bücherei). Geb. M 2.50.

² „Die Literatur“ (= 26. Jahrg. d. „Literarisch. Echo“), Dezember 1923; Februar, Mai 1924.

heben in Sphären, wo die Widersprüche sich lösen, so Hans Johst, Otto Bräus, Paul Gurf, Friedrich Griefe, Bertold Brecht, Ernst Barlach; — die andern beginnen den Kampf in den Lüften der Ideenwelt und suchen seine Gültigkeit an den Begebenheiten der Wirklichkeit zu erweisen, so Joachim von der Golz, Ernst Sacmeister¹, Hans Franck, Alfred Brust. Die neue Dramatik will weder Neu-Naturalismus noch Neu-Klassismus heißen. Man hat sie Synthetismus und Kollektivismus, Pansymbolismus und Objektivismus genannt.

Diese Triebkräfte aus dem Innern des Kunstschaffens heraus verwirklichen wieder einmal das Entwicklungsgeſetz, das vom Ausgangszustand (Naturalismus-Impressionismus) über den Gegensatz (Expressionismus) zur Synthese von beiden führt.

* * *

Neben den innerkünstlerischen Antrieben erwartete man auch aus der Jugendbewegung heraus einen bestimmenden Einfluß auf die dramatische Kunst. Die Jugend wird ja immer zu idealistisch sein, um an naturalistischer Nachbildung der Wirklichkeit ihr Genüge zu finden; sie wird auch immer der Natur so nahe bleiben, daß sie sich über kurz oder lang gegen einen aller Natur hohnsprechenden Expressionismus auflehnen muß.

In dem aufschlußreichen Sammelband „Gemeinschaftsbühne und Jugendbewegung“, herausgegeben von Wilhelm Gerst², wird die Frage ausdrücklich gestellt: „Wie steht das Jugendspiel zur Kultur der Volksgemeinschaft? Wächst aus der Jugendgemeinschaft ein neues Drama heraus?“ So Heinrich Bachmann (S. 11). In den Rahmen des Bühnen-Volksbundes stellt der Herausgeber das Spielen der Jugend, wenn er in der Einleitung schreibt: „Unser Ziel ist nicht die Erhaltung des heutigen Theaters um jeden Preis, sondern die Errichtung eines neuen Kunstlebens, das sich auf den urtümlichen Kräften unseres Volkes aufbaut und in innigster, lebendigster Wechselbeziehung zu ihm steht. Deshalb haben wir auch von Beginn unserer Bewegung an uns bewußt nicht auf die Pflege des Berufstheaters beschränkt, sondern uns mit besonderer Sorgfalt jener neuen Bestrebungen angenommen, die vom Laienspiel her eine Erneuerung unserer Bühne wollten“ (S. 3).

Ofters wurde dem Spiel der Jugendscharen Franz Johannes Weinrichs „Tänzer Unserer lieben Frau“ zu Grunde gelegt. So im Kreuzgang des Bonner Münsters, wo sich am Schluß der frei gestaltenden Aufführung eine Begeisterung der Zuschauer bemächtigte, die in spontanen Gesang von Marienliedern ausklang. In Frankfurt schloß sich das Spiel an die Maiandacht an; die Zuhörer, aus der Weihe des Gottesdienstes tretend, fanden vor den Kirchen im Spiel der Jugend ein ästhetisches Ausschwingen der Gläubigkeit und Marien-

¹ In den kühl-klaaren und doch ganz persönlichen Aufsätzen „Überstandene Probleme“ (8°, 260 S., München 1923, Gg. Müller) stellt Sacmeister, der keinen überweltlichen Gott kennt, als Wesen des Tragischen hin, daß das Individuum sich bewußt für die Gattung und deren Höherentwicklung opfert. Diese Theorie ist Rechtfertigung oder Quellpunkt der vier Dramen „Innenmächte“ (8°, 298 S., München 1923), deren eigenartig differenzierte Innenkonflikte und Innenwandlungen in zu spärlicher sinnfälliger Handlung sich auswirken, so daß der Hauptreiz auf dem allerdings meisterhaft geformten Dialog beruht.

² Zeitschrift des Bühnenvolksbundes. Sammelband 1924. 8° (124 S.) M 2,50. Der ersten folgte rasch eine erweiterte und originell illustrierte zweite Auflage.

verehrung. 1923 führte Neudeutsche Jugend zu Füßen des Schlosses Hirschberg vor 1500 deutschen Jünglingen Weinrichs „Tells spiel der Schweizer Bauern“ auf, die Flamme lauterer Vaterlandsliebe anfachend. Eine bayrische Spieltruppe aus dem Quickborn wählte das Vorspiel zu Weismantels „Wächter unter dem Galgen“ und lebte „in engster Gemeinschaft mit den Schauenden nach, was die meisten im Tiefsten bewegte: das Losringen von Vater und Mutter aus innerem Drang heraus“. Oft wurde auch Weismantels „Totentanz 1921“ gespielt; andere erneuerten mittelalterliche Mysterien-Spiele, Hans-Sachs- und Pöcchi-Spiele. Zu Lübeck ist die Aufführung eines plattdeutschen Krippenspiels in der Agidienkirche ständige Einrichtung geworden; dieselbe Schülertruppe der Realschule zum Dom brachte im Hochchor der Katharinenkirche, die schon seit hundert Jahren nicht mehr gottesdienstlichen Zwecken dient, eine Aufführung des „Urfaust“. Treu einem der Leitsätze der Jugendspielscharen des Bühnen-Volksbundes: „Wir wollen unsern Volksgenossen Stunden der Freude schenken“, zogen zwölf Neudeutsche aus Frankfurt ins Eichsfeld, um auf vierzehntägiger Wanderung zwölfmal der einfachen Landbevölkerung den Genuß zweier Märchenspiele zu bieten.

Worauf gründen sich nun die Hoffnungen, die man in diese Jugendspielscharen setzt?

Einmal erwartet man vom Laienspiel eine Erneuerung des Berufsspiels. „Die Routine des Berufsschauspielers wird abgelöst durch die Ekstase des Laienspielers.“ Die „Mache einer beruflich schablonisierten Bühnenkunst“ soll durch ein veredeltes Laienspiel ersetzt werden, durch ein Spiel, das „aus Mitteilungs- und Gestaltungsdrang, aus dem Verlangen geboren ist, seine Ideen zu bekennen und im Bekenntnis Freund und Gegner zu erkennen“. Die Jugend spielt deshalb auch am liebsten Stücke, die auf ihrem eigenen Boden gewachsen sind; sie will in ihrem Spielen „zu einem gesteigerten Bewußtsein von sich selbst und ihrem ureigenen Erleben gelangen“; sie empfindet es als „Bedürfnis, ganz naiv sich selbst zu spielen“. So ganz naiv und laienhaft bleibt das Spielen der Jugend doch nicht überall. Hören wir doch von einem Lehrgang für Theaterspielleiter an Laienbühnen, den der Rheinische Verein für Heimatpflege 1923 zu Bonn veranstaltete; eine lehrreiche Mitteilung berichtet von einem Kurs für Laienvolkspiel, der als Wahlfach für die Oberklassen der Lübecker Realschule zum Dom eingeführt ist.

Mehr auf das Drama als Dichtung bezieht sich der zweite Vorzug der Jugendspielscharen: ihr Gemeinschaftscharakter. Zuversichtlich kündigt Heinrich Bachmann an: „Schon regen sich Kräfte, die auch ein Eigenspiel schaffen. Dieses wird wesentlich verschieden von allen andern sein, indem es das endlich wahr machen kann, was auf dem bisherigen Wege von der alten Bühne nie erreicht wird: die Gemeinschaftsbühne. Gemeinschaft ist Schaffen der Gemeinde. Voraussetzung ist Einheit in der Grundhaltung den Dingen und Lebensbeziehungen gegenüber. Daraus erwachsen Anschauungen und Formen, beides nicht in Gleichförmigkeit, aber in Verwandtschaft. So wird das Neue Spiel zum Ausdruck der Gemein-Schau und der Gemein-Form.... Eine Werkgemeinschaft muß es sein, die den Geist der Gemeinde in Formen gießt: Dichter, Spieler, Tanzende, Singende, kurz alle, die der Idee des Spielers, die in der Gemeinde schlummerte, zum Leben verhelfen“ (S. 13 f.).

Sehr eindringlich hebt Wilhelm Wiesebach die „gemeinschaftbildende Kraft des religiösen Laienfestspiels“ hervor. „Ziel unseres Strebens muß die Gemeinschaft unseres ganzen Volkes sein. Dieses Ziel wird erreicht, wenn wir negativ die zu Unrecht und widernatürlich errichteten Schranken niederreißen, die zwischen den Altern, Ständen, Klassen und Bildungsstufen standen und stehen; der positive Aufbau der Volksgemeinschaft wird aber erst geleistet, wenn wir uns alle miteinander als Menschen im christlichen Sinne fühlen, die vor Gott gleich und schicksalsverbunden sind.“ Diese gemeinschaftbildende Kraft komme dem Laienspiel zu, das zu seinen Stücken, die aus dem Brunnen gottverbundenen, christlich-religiösen Menschheitsempfindens schöpfen, Zuschauer aller Stände und Klassen herbeirufe. Auch die Spielgemeinde selbst stelle am besten schon die Volksgemeinschaft im kleinen dar. „Aus meiner Erfahrung in zahlreichen deutschen Städten“, schreibt Wiesebach, „in denen ich große religiöse Laienspiele geleitet habe, muß ich sagen, daß da die beste Gemeinschaftsbildung zustande kommt, wo sich Spieler der verschiedensten Stände und Bildungsgrade vereinigen. Spieler, die ausschließlich den gebildeten Ständen oder allein dem Handwerker- oder Arbeiterstande angehören, schließen sich lange nicht so eng zusammen wie die Spielgemeinde, die sich aus Studienräten und Schülern, Juristen und Arbeitern, Postdirektoren und Briefträgern, Frauen und Mädchen aus kleinen und vornehmen Häusern zu einer Spielgemeinde zusammenfinden“ (S. 56 57).

Als dritter Vorzug des Laienspiels wird das Selbstschöpferische hervorgehoben. „Unser Spiel ist selbstschöpferisch“, versichert Josef Digen. „Es weckt den schöpferischen Menschen; durch das Spiel kommen wir zum Höchsten: zur schöpferischen Gemeinschaft“ (S. 33). Wieso das? Aus der Stimmung der Dichtung oder des Augenblicks heraus gestalten die Jugendspielscharen oft in der Aufführung das Stück um. Die Schar dichtet spielend weiter. Dasselbe Stück kann heute ganz anders gespielt werden als gestern, hier ganz anders als anderswo. Das Schöpferische tritt am stärksten im Stegreifspiel hervor. Eine kleine Geschichte dient als Grundlage. Die Begebenheit wird in ihrem allgemeinen Verlauf nachgespielt; die angedeuteten Charaktere werden ausgeführt oder gewandelt je nach der Auffassung des einzelnen oder nach dem gemeinsamen Impuls derer, die mitleben.

Es klingt ablehnende Kritik durch, wenn Weismantel von einer Spielschar erzählt, die so sehr die ursprüngliche Dichtung verließ, daß sie zum Spiel-Ende einen eigenen Geleitzug zur Hinrichtung des im Spiel zum Tode Verurteilten bildete. „Die Zuschauerschaft wurde in diesen Zug aufgenommen, der Zuschauer wurde zum Spieler, und so verließ eine einzige fröhliche Gemeinde den ursprünglichen Spielplatz, zog große Strecken voran, bis man den ursprünglichen Sinn des Zuges, einem zur Hinrichtung Geführten das Geleit zu geben, vollkommen vergaß und nur noch ein lustiger Zug war, der schließlich mit einem Lied nach allen Seiten auseinandersprengte.“

Auch sonst wird mancherlei Kritisches ausgesprochen — das gibt der Schrift eine wohlthuende Sachlichkeit bei aller Begeisterung. Da fällt das Wort von der Krisis in der Jugendbewegung überhaupt, die wandernden Volksspielgruppen werden einmal schon der Theatergeschichte zugesprochen. Einen greifbaren Höhepunkt, zugleich aber auch Endpunkt ihrer Bedeutung hätten

sie vor etwa drei Jahren erreicht, dann durch endlose Wiederholungen desselben zu einer Schlagerbühne sich erniedrigt; unbedeutende Nebengaben und verfehlte Experimente konnten nicht aus der Not helfen (Gustav Grund S. 71). Manch treffendes Wort der Kritik steuert Weismantel bei. Oft ist der Stoff ungeeignet oder unpassend für die Spielschar, deren Jugend es nicht ansteht, über die Erwachsenen Gericht zu halten, oder Stoff und Form übersteigen die Aufnahmefähigkeit der Zuschauerscharen, oder aber die gewählten Stücke erschrecken durch nichts sagende Dürftigkeit und Leere (S. 20 21). Die Gefahren des Dilettantismus sind nicht zu übersehen. Es wird kräftig hervorgehoben, daß uns mit einem Volksspiel, das lediglich Laienspiel in seiner Spielfreudigkeit ist, aber keinen Anspruch auf künstlerische Bedeutung erhebt, heute nicht mehr gedient ist (S. 72). Auch der Beeinträchtigung der alltäglichen Pflichterfüllung sucht man vorzubeugen. Es wird davor gewarnt, die Bretter zu oft zu betreten. „Nicht jeder Tag kann ein Festtag sein. Erstes Gebot für den Menschen ist Arbeit in seinem Beruf, und nie konnte diese Pflicht dringlicher verstanden werden als heute“ (Theodor Hüggen S. 55).

Wie steht es nun mit der Hoffnung, daß aus dem Laienspiel, insbesondere aus den katholischen Jugendspielscharen, dichterische Schöpfungen aus eigener Kraft hervorgehen werden? Auch hier hat Weismantel richtig gesehen, wenn er den jugendlichen Kräften „die letzten Formungen des von ihnen Gewollten“ nicht zutraut, anderseits aber den Versuchen der Jugend, zu einer neuen Bühne zu kommen, die Gewißheit entnimmt, „daß aus diesem Hexenkessel der Beschwörung die erlösende Gestalt aufsteigen wird, wenn Jugend, Volk und Dichter sich zusammenfinden“ (S. 22). Mit andern Worten: Nicht das spielende Dichten der Jugendscharen kann uns das neue dramatische Kunstwerk schenken, sondern der Genius eines Dichters, der vom Geiste der Jugendspielscharen befruchtet ist.

* * *

Wie sich von beiden Seiten, von realistisch wie expressionistisch bestimmter Dramatik her ein Ausgleich anbahnt, läßt sich an Hermann Sudermanns¹ und Leo Weismantels² letzten Zeitdramen beobachten. Der sechste Band von Sudermanns „Dramatischen Werken“ faßt drei Dichtungen (Heilige Zeit, Opfer, Notruf) unter der gemeinsamen Überschrift zusammen: „Das deutsche Schicksal, eine vaterländische Dramenreihe.“ Es ist das Schicksal Deutschlands, das sich in der Zeit vom Kriegsausbruch bis zum Waffenstillstand erfüllte. Dieselbe Zeit umspannt auch Weismantels Schicksalspiel: „Die Kommstunde“. Aber wie grundverschieden schauen und gestalten diese beiden Deutschlands große Heimsuchung!

Sudermann schafft wie gewöhnlich Szenen voll naturalistisch wiedergegebenen Lebens, voll spannender Situationen und schlagfertigen Redewechsels. Wo man ja in den Bänden der Gesamtausgabe eines der realistischen Stücke anblättert, kommt man nicht so leicht wieder los: so fesselnd ist Dialog

¹ Sudermanns Dramatische Werke sind 1923 in einer sechsbändigen Gesamtausgabe herausgekommen bei J. G. Cotta's Nachfolger, Stuttgart. Geb. M 30.—

² Die Kommstunde. Ein Schicksalspiel. 8° (76 S.) Frankfurt 1924, Verlag des Bühnen-Volksbundes. M 1.80; geb. 3.— Über den „Totentanz 1921“ vgl. diese Zeitschrift 105 (1923) 299—302.

und Handlung. Freilich wird dies zum Teil durch ein Aufgeben der Wirklichkeitsstreue erreicht. So naturalistisch die Ausdrucksweise der Personen ist, so wirklichkeitsfern, romantisch und sentimental ist oft ihr Charakter und ihre Handlungsweise. Gerade diese Mischung von realistischer äußerer Form mit phantastisch-sentimentalen Bestandteilen in glänzender Bühnentechnik hat Sudermanns Stücken den Theatererfolg gebracht. Dazu kommt, daß er kein lästiger Weltanschauungs- und Sittenprediger ist. Läßt er auch über die ärgsten sittlichen Entgleisungen seine dichterische Strafgerechtigkeit ergehen, so ist er doch meist von einer Nachsicht und Weitherzigkeit, die schon mehr Larm zu nennen ist. Der Untergrund einer religiös vertieften Weltanschauung fehlt seinen Stücken völlig.

Auch der religiösen Welle, die bei Kriegsausbruch über Deutschland hinging, wußte er sich skeptisch zu erwehren. So leitet er den Schmur, mit dem er sein Gedicht „Die große Stunde“ eröffnet, mit zurückhaltender Vorsicht ein:

„Ob wir anbetend dich lieben, Vater im Himmel,
Ob du uns nur ein Hort heil'ger Erinnerung bleibst,
Sieh, wir schwören zu dir, dem Zeugen jeglicher Wahrheit:
Wir haben es nicht gewollt. . .“ (Dramatische Werke VI 11.)

Den Atheisten aber, den sozialdemokratischen Agitator Hammann, läßt er bei der erneuten Trauung mit seiner geschiedenen Frau am Altar zusammenbrechen mit den Worten: „Herr, der du nicht bist, hör' mich an! . . . Ich weiß, du bist nicht. Ein gasförmiges Wirbeltier gibt es nicht. Darum verzeih mir, daß ich hier liege und winsle. Aber wenn es ein — ein — Absolutes gibt im Weltenbau, und das muß es geben — dann bist du das Vaterland. Und so bin ich dein Diener, Herr. Und was du auch bist, wer du auch bist, hilf mir, hilf mir . . .“

Das erste Stück „Heilige Zeit“ bietet „szenische Bilder“ aus den Tagen des Kriegsausbruchs und der ersten Kriegswochen. Wie schon der Titel sagt, ist das Ganze auf reine Begeisterung fürs Vaterland gestimmt. Die Jugend, die uns verlottert und blasirt in einem Alumnat entgegentritt, wird von einem wahren Sturm der Vaterlandsiebe emporgerissen, und selbst der Pazifist Hammann, der noch eben Krieg dem Krieg angekündet und die Vereitelung des Krieges durch die sozialistische Internationale zuversichtlich erhoffte, zieht als Freiwilliger ins Feld. Dazwischen zahlreiche Typen, der weitblickende Alumnatsdirektor, der naiv schwärmende Oberlehrer, der kühl rechnende Industrielle — alle sind von der heiligen Zeit geweiht. Gleichwohl fehlt ein gewisser Skeptizismus nicht. Dem hohlen patriotischen Getue eines kleinen Menschen gegenüber — er heißt nicht umsonst Kleinschmidt — hat Hammann den schneidenden Hohn: „Ich möchte wissen, wo der Laffe das Pathos hernahm. Wenn die Sorte sich mit Heldentum drapiert, dann steht es schlimm um den deutschen Gedanken. Und dann wär's Zeit zu beten: ‚Schicksal, schenk uns ein neues Jena!‘“ Den alldeutschen Professor Lennarz fragt der weiterschauende Schuldirektor: „War euer Säbelgerassel notwendig? War es nicht vielleicht schädlich sogar?“ Er nimmt auch den Notabiturienten Felix Stern gegen beleidigende Angriffe in Schutz, als dieser aufgefordert seine Meinung ausspricht: „Ich werde meine Pflicht tun als Deutscher und als Jude. Aber daß ich den Krieg als Überbleibsel atavistischer Barbarei verabscheue, habe

ich in meinen Auffäßen oft genug dargetan.“ Schließlich glaubt Stern, der sich als freiwilliger Krankenpfleger meldet, doch den Schicksalsinn des Krieges in der Anbahnung des sozialen Ausgleichs gefunden zu haben.

„Das Opfer“ führt in die Zeit 1917 auf 1918. „Draußen um die ganze Welt ein großer Schützengraben und drinnen ein großes Gefängnis“, erklärt ein Bauer dem Landrat, der vor Übertretung der Kriegsverordnungen warnt. Im Heer beginnt die Überdisziplin ins Gegenteil umzuschlagen; die Heimat ist müde und mürbe geworden. Als Symbol läuten die Glocken der Dorfkirche zum letzten Mal, ehe sie eingeschmolzen werden. Zum letzten Mal sind auch die vier jungen Leutnants in der Heimat auf Urlaub, keiner erlebt das nächste Jahr: der blutjunge Sohn des Hauses, Stöpselchen genannt, und die drei Kameraden, die er auf das elterliche Gut eingeladen, der eitle, hochfahrende Poppenhagen, der tollkühne, leichtblütige Markreiter und der ernste, tieferschauende Körte. Aus seinem Mund kommt das Urteil über den Krieg, das wie ein Blix hineinfährt in das Liebeln, Murren und das eigensinnige Gerede vom Durchhalten bis zum Sieg: „Dieser Krieg, gleichviel wer ihn angezettelt hat, ist seit den Kreuzzügen der größte Wahnsinn, den die Menschheit sah. . . . Und Deutschland muß geopfert werden, wir alle müssen geopfert werden, damit er endet.“

„Notruf“ spielt im Winter 1918 auf 1919. Während die beiden ersten Stücke lose dramatische Szenen sind, geht durch dies letzte eine einheitliche Handlung. Heimgekehrt findet Oberstleutnant v. Heßlingen seine Frau und den zum Jüngling herangewachsenen Sohn sich entfremdet; Oberleutnant Wölfert macht den schließlich erfolgreichen Versuch, die beiden Gatten einander wieder innerlich nahezubringen. Er selbst geht verzweifelt in den Tod, da er die sittliche Verwilderung seiner eigenen Braut inne wird, die als Krankenschwester sich der überkommenen moralischen Bindungen entledigt hat. Auch die Nebenfiguren veranschaulichen das sexuelle Kriegsproblem, das sich aus der Trennung der Gatten, der Unzahl junger Witwen und der selbständigen Erwerbstätigkeit der Jungmädchen ergibt. Daneben gehen die politischen Kämpfe der jungen Republik her. Der Oberstleutnant, im Herzen Anhänger des alten Regimes, stellt sich und sein Freikorps in den Dienst der republikanischen Regierung gegen die Spartakisten; sein Sohn Udo, der Primaner, wird aufseiten der Spartakisten im Kampf gegen die Truppen des Vaters schwer verwundet. — So klingt Sudermanns vaterländische Dramenreihe in einen erschütternden Notruf aus, einen Notruf, in dem aber immer noch eine leise Hoffnung zittert.

Agnes (die Frau des Oberstleutnants): „Wenn ich mich jetzt zu dir flüchte in meiner Not, wirfst du mich aufnehmen?“

v. Heßlingen (der Oberstleutnant): „Zweifeltst du daran? Wir haben viel zu tun, wir beide. Was fällt, fällt. Wer stark genug ist, der folgt dem Notruf. Am selben Tag den Freund und den Sohn, den einzigen Sohn!“

Agnes: „Vielleicht — vielleicht ist er noch zu retten?“

v. Heßlingen: „Wir müssen hoffen. Man hofft ja so lange, bis es wieder was zu hoffen gibt.“

* * *

In einen Notruf klingt auch Weismantels Schicksalspiel „Die Kommstunde“ aus. Nach dem Tode der Melani Ed trippelt ein Kind gegen die Zuschauer und ruft in namenloser Angst in die Stille und in das Dunkel: „Mutter! Mutter!“

Melani Ed, Bäuerin in einem Rhöndorf, ist Mittelpunkt der dramatischen Bilder. Vor ihrer Ehe mit Johannes hat sie in einer wilden Nacht einem andern angehört. Dies ihr Geheimnis hat sie Johannes nie geoffenbart, auch da dieser von einer Ahnung gequält wird. So zieht Johannes in den Krieg, an Melani tritt der alte Versucher, Gregor Schlachter, heran. Trotz heißer Anfechtungen bleibt Melani treu, aber in dem auf Urlaub heimgekehrten Johannes wird durch eine unglückliche Zufälligkeit der Verdacht von neuem geweckt. Da bekennet ihm Melani: „Ich habe ihm keinen Augenblick gehört, nicht in der Tat, nicht mit Worten, nicht in der Buhlschaft der Gedanken — seit ich dein Weib bin. Aber eh ich dein Weib geworden bin, bin ich sein gewesen eine einzige wilde Nacht.“ Tief getroffen von diesem Bekenntnis und vom Zweifel an ihrer ehelichen Treue nicht befreit, kehrt Johannes an die Front zurück, wo er bald fällt. Nun werben von neuem Johannes und Gregor um Melanis Seele. In einem Traumgesicht erscheint Johannes und mahnt Melani: „Geh hin, sei Führer den Blinden, brich Brot den Armlosen, schiebe den Karren den Gliederlosen. . . . Alle Liebe, die du mir zugeschworen, deinem Eheherrn, tu diesem namenlosen Volk —.“ Aber Melani weicht müde und ekelerfüllt vor dieser Aufgabe zurück und gibt sich Gregor Schlachter hin, der Auflehnung gegen jedes Gesetz verkündet. „Sagt euch los von jeglichem Gesetz — jeder setze sein Gesetz sich selbst!“ Aber da Melani sieht, daß die neue Freiheit schändliche Sittenlosigkeit und Tyrannei gegen Andersdenkende ist, sagt sie sich los von Schlachter, ersticht ihn in der Notwehr. Ein Schuß, der zu ihrer Verteidigung fällt, trifft sie selbst tödlich.

Nähme man das Spiel realistisch, als eine Sittenschilderung aus einem Rhöndorf während der Kriegszeit, so müßte man die vielfach lautgewordenen empörten Proteste gegen das Überwuchern des Erotischen vollständig berechtigt finden; das zumal, da auch das Sinnen und Sprechen der andern Frauengestalten ständig um denselben Pol kreist und der Volksbrauch der „Kommstunde“ ein ziemlich ärgerlich Ding ist. Doch täte man so dem Dichter Unrecht, da er kein realistisches Sittenbild zeichnet, sondern symbolisch das Niedergangsschicksal eines Volkes bis hart vor die Peripetie zum Aufstieg darstellt. So wird die Geschlechterliebe, lautere und unlautere, treu vertrauende und schwankend zweifelnde, zum Bild der ethischen Haltung eines Volkes überhaupt. Man mag sich dabei vielleicht an die Heilige Schrift, zumal das Alte Testament erinnern, wo das Verhältnis eines Volkes und der Einzelseele zu Sittlichkeit und zu Gott oft in das Gleichnis der bräutlichen Liebe gekleidet ist. Gleichwohl bleibt auch so noch etwas von dem Vorwurf bestehen: wird auch durch die Symbolhaftigkeit das grob Sexuelle sublimiert, es ist doch noch zu viel Erotisches in dem Stück.

Daß Melani, Johannes und der Ehebrecher keine wirklichkeitsstreuen Typen eines Rhöndorfes sein sollen, sondern Sinnbilder für Kräfte und Neigungen, die um die Seele Deutschlands ringen, drängt sich beim Lesen mit unabweislicher Gewalt auf und müßte durch den Stil der Bühnenaufführung ver-

deutlicht werden. Da wird Gregor Schlachter, den das Inhaltsverzeichnis einfach den Ehebrecher nennt, zum Bild alles Schlechten und Dämonischen. So spricht er einmal zu Melani — wie unmöglich sind die Worte im Munde eines wirklichen Rhönbauern —:

Ich diene um dich wie Jakob um die Rahel.
 Ich will nicht dich, Melani, nicht dich, armselig Weib,
 die ganze Menschheit umwerbe ich in dir.
 Ich bin in dir und kann nicht leben, lebe ich nicht aus dir.
 Ist nicht die Lust in dir, die ihr die geiße, die gemeine nennt? —
 Schau, die bin ich, — was bewirfst du mich mit Schande, nur
 damit Johannes dich allein besigen darf; habe ich nicht Recht
 auf dich wie er?
 Sigt nicht die Angst vor dem Tod in euch? Was beschwaßt ihr
 euch mit Prahlhansigkeit, daß ihr euch mordet durch Jahr
 und Jahr . . . ich bin die zitternde Angst . . . und habe das Recht
 des Lebens wie die Prahlucht.
 Ihr sollt mich erkennen, ihr sollt mich freien wie ein Weib
 den Mann und ihr seid erlöst. . .

Vordermann des Kriegs nennt er sich ein ander Mal; einmal wird er sichtbar „magisch beleuchtet, halb Tod, halb Teufel“.

Ihm gegenüber ist Johannes, der Blonde, Barthändige, eine Verkörperung des Guten, zumal nachdem er durch den Tod seinen Zweifel und seine Unbarmherzigkeit gesühnt. Er verkündet Melani ihre neue Sendung.

Ringe um den Segen, Melani — ringe um den Segen.
 Noch liegt der Fluch auf allem Volk.
 Rette meine Kameraden, Melani, rette das wankende Heer, —
 das fallende Reich.
 Sie sind müde, müde wie du — . . .
 Stell dich ihnen in den Weg und schrei sie an:
 Ringt um den Segen, nur um den Segen.
 Was fragt ihr nach Leben und Tod — das geht euch nichts an!
 Ringt um den Segen, Brüder, . . . nicht um den Sieg!

Melani folgt dieser Sendung zwar nicht, aber sterbend gibt sie Antwort auf die Frage: „Wo ist der Feind?“

Ganz anderstwo — ganz anderstwo — da drinnen, in
 uns allen drinnen. Hätt ich ein Kind, dürft ich euch allen
 Mutter sein!

Was ist nun im ganzen genommen der Sinn der „Kommstunde“? Kommstunde ist Stunde der Prüfung und Versuchung, Stunde des Gerichts. So sieht denn Weismantel in der schrecklichen Zeit seit Ausbruch des Weltkrieges eine Zeit moralischer Probe, in der die schon vorhandenen sittlichen Schwächen sich offenbarten, zum Teil schamlos offenbarten. Als tiefster Grund des sittlichen Verfalls erscheint die selbstsüchtige Auflehnung gegen Zucht und Gesetz und die Geringschätzung des Segens von oben. „Das neue Volk“, so kündigt der Dichter den dramatischen Ausklang der „Kommstunde“ an, wird sich zu Gott, zu seinem Gesetz bekehren, eingedenk des Gerichts der großen Kommstunde.

Wäre es Weismantel nur gelungen, diese ethische Schauung und Wertung der jüngsten deutschen Vergangenheit, sowohl in ihrer geistigen Eigenart wie in der künstlerischen Verkörperung, konkreter zu fassen. Immerhin ist vom „Wächter unter dem Galgen“ zur „Kommstunde“ eine kräftige Entwicklung

in der Richtung auf lebensvollere Gestaltung. Dies hat dem Stück auch nicht geringe Bühnenerfolge gebracht. Die Kritik war freilich ziemlich ablehnend, zum Teil in gesunder Abneigung gegen das ständige Kreisen um Erotisches und gegen das schemenhaft Wirklichkeitsferne der Personen und Geschehnisse, zum Teil aber auch aus Widerwillen gegen den pazifistischen Ton mancher Stellen. Aber hier vertritt Weismantel eben den christlichen Standpunkt, der den Krieg nur als Notwehr für sittlich erlaubt hält, der vor allem Rache und Vergeltung nicht sittlich zureichende Gründe eines Krieges sein läßt.

Der Verlag des Bühnen-Volksbundes gibt eine Reihe von Schauspielen unter dem Titel „Die neuen Dramen“ heraus¹. Neben Weismantels Totentanz ist Weinrichs „Columbus“ das einzige Stück von größerer künstlerischer Bedeutung. Hier haben wir eine Annäherung des Expressionismus an Schillers Jambendrama vor uns. Die Entdeckungsfahrt nach Amerika wird zum Symbol des Ringens um Gott.

„Gott ist ein Land, o Königin, das zu entdecken
Ist der höchste Ruhm ...
Einmal ging immer Gott von einem fort,
Und schwer ist seine Wiederkehr von oben.
Ganz ohne Leiter, die der Schmerz gestellt,
Kommt selten er zurück. ...“

Da Columbus diese Worte zu Isabella spricht, weiß er noch nicht, wie bitter wahr sie für ihn selber werden sollen. In hochdramatischem Kampf erringt er sich die Möglichkeit der Entdeckungsfahrt, aber da er auszieht, hat er seinen Gott verloren; ganz nur auf eigene Kraft gestützt, will er seinen Weg gehen. Der Schuß des abgewiesenen Buhlers, der sein Weib niederstreckt, hat auch seinen Gottesglauben gemordet.

Mit der Geliebten erschlug man meinen Gott —
Nun blieb der Mensch und nur der Mensch: ich selber ...
Nun sei's getan: im Namen jener Kraft,
Die aus uns selber kommt und schafft.

Vergeblich ruft vom steinernen Kreuzbild her eine Stimme: „Nimm mich mit, Columbus!“ Seine Antwort ist: „Ich kann dich nicht mitnehmen, du bist aus Stein!... Du hast den Mord geschehen lassen, du sandtest keinen Blik.... Du bist aus Stein, du bist aus Stein!“ Und in der höchsten Not, da die Empörer ihm den Tod androhen, wiederholt er halb lästernd, halb flehend dieses Wort:

Ich sag', du bist aus Stein, du kannst nicht helfen!
So rette doch; Geschöpfe sind's aus deiner Hand ...
... So ruf doch deinen Engel,
Der die Wasser tritt, daß sie im Aufruhr beben,
So rufe ihn zurück in deine Ruh und wölbe
Deinen Lieblingsbogen, den des Friedens, über
Das Gelände. Ich will mit Menschen kämpfen,
Nicht mit dir, o nicht mit dir!

¹ Bisher erschienen: Otto Bräes, Die Füchse Gottes. Leo Weismantel, Der Totentanz 1921 (2. Aufl.). G. H. Franke, Der Befreier. Franz Johannes Weinrich, Columbus. Otto Bräes, Der Prophet von Lohau. Gottfried Johannes Gerhart, Die Magd. G. H. Franke, Sieg. Michel Becker, Der Prolet. Otto Bräes, Stab und Stein. Wilhelm Zentner, Der Schild des Archilochos. Jeder Band M 3.—

Da, im letzten Augenblick, als schon der Dolch gegen seine Brust gezückt ist, ertönt „aus den Lüften“ der Ruf: „Land! Land!“ Columbus niedersinkend bekennt: „So ist die Hilfe doch beim Herrn...“ Und im neuentdeckten Land auf einem Hügel unter dem nächtigen Sternenhimmel stehend, blickt er betend zurück und in die Zukunft.

Da stehst du, Gott, und wirfst die Silberlanzen
Des Himmels in den leisen samtnen Schild der Nacht ...
Ich wollte nicht Christopher sein, der übers Meer
Dich trägt, und frevelte und glaubte dich als Bettler,
Der mir das Liebste schlug und frech an meine Türe noch
Zu betteln kam. Ich wollte dich nicht tragen,
Dein Wort nicht und dich selbst an neue Stätten,
Die später Liebe du dir vorbehalten.
Du gabst mir deinen Bitterkelch des Schicksals.
Ich trank ihn aus, und auf dem Grunde lagst
Du, Würze alles Seins, und halfst mir wieder auf
Aus meiner Ohnmacht, herrlich in die Pracht der Tat.
Ich will Altäre richten deinem Lob,
Ich will die fleischern Hütten dieser Welt
Zu Tempeln machen deiner Gegenwart!

Aber auch sein Werk, seine neu entdeckte Welt wird ihm genommen. Er wird in den Kerker geworfen, er wird zur Hinrichtung geführt. Da fühlt er sich der Landung am Strande seiner Gottessehnsucht nah.

Gott! Gott! Du Zerstörer!
Du schlägst mich, Gott, du schlägst mich maßlos näher an
Die süße Pforte, an den Tod. Jetzt fühle ich:
Das Leben ist ein rätselhaftes Vorwärtstreiben,
Die gute Jagd zu deiner Herrlichkeit! ...
Ich hab' gesündigt. Mit Sünde fuhr ich in das Leben,
Mit Sünde lande ich bei dir.
Ich suchte dich in der Geliebten, suchte dich
In meines Reges Maschen, fand die Welt
Darin, die nur der Busch vor dir,
Dem großen Walde, ist.
Ich hab' die Welt erobert und verloren —
Ich finde dich, den Vater, und Verzeihung.
Brause nun, mit meinem Tode
Als Trophäe in den Händen,
Brause hin durch deine Himmel,
Habe mich!

Es ist kein schlechtes Zeichen für unsere Zeit, daß dies herb religiöse Trauerspiel auf dem Nationaltheater zu Mannheim und dem Staatlichen Schillertheater zu Berlin reichen Beifall fand. Die Kritik mußte freilich ihre Vorbehalte machen; sie vermischte einen durchgehenden, sich selbst deutenden Zusammenhang, an dessen Stelle lose zusammenhängende Szenen traten. Diese bieten im einzelnen hohe sprachliche Schönheiten meist gedankenlyrischer Art, aber auch Beweise für das bühnentechnische Können des Dichters.

Bühnenerfolge hatte auch Diegensmidt (Anton Schmidt) mit seinen Stücken, die einen stark religiösen Einschlag haben. Leider ist diese Religiosität nicht tief und mit viel lüfterner Sexualität verquickt. Das gilt von der „St. Jakobsfahrt“ (1920) und den „Nächten des Bruders Vitalis“ (1922), das gilt

aber vor allem von der 1924 erschienenen „Verfolgung“¹. Hauptperson ist „der Gehegte“, der von Gewissensbissen Verfolgte. Eine ungeführte Schuld entfremdet ihm das eigene Weib, zerstört ein großes geplantes Geschäftsunternehmen, treibt ihn zur Ermordung des Erpressers, schlägt ihn mit Verfolgungswahnsinn und jagt ihn schließlich in den Selbstmord. Ohne innere Begründung werden in die Handlung eine Kaskamentwirtin und Dirne eingeführt, deren Treiben in einer keine Schranken kennenden Weise geschildert wird. Aber abgesehen von den erotomanen Entgleisungen, werfen Einführungsverse und Schlussszene ein seltsames Licht auf den Sinn dieses „Albdrucks in sieben Stationen“. In den Strophen, die der ersten Station vorausgehen, spricht der Dichter zu den „Nachegöttinnen, den Erinnyen“:

... Wiederum fang' ich euch gellend im Lied.
Seid ihr dem Beichtenden nicht zu versöhnen,
Neigt ihr euch nicht meinem büßenden Kult,
Wähl' ich mich tiefer noch, euch zu verhöhnern,
Trink' ich mit Willen vom Becher der Schuld.

Die letzte, die siebente Station nach dem Selbstmord des Gehegten besteht nur aus dem Lied, das eine Stimme aus „leuchtendem Dunkel“ singt.

Im Himmel? — In der Hölle? — Im Fegfeuer der Wiedergeburt? — Im Nichts des Verschwimmens im All? — Ach, wie sinnlos wir Menschen uns quälen! — Gott und die Ewigkeit sind größer, als wir ahnen. Ein Blatt, das auf dem Baume blüht oder von ihm herab zur Erde tänzelt oder in ihr verfault, ist mehr der Weisheit voll als wir: es ist! — Seid! Lebt! dem Blatte gleich der Seele nach — und redet nicht so viel von Sünden.

Der Albdruck will demnach nicht die Tragödie der ungeführten Schuld sein, sondern des Sündentwahns. Sünde und Schuldbewußtsein nur ein Wahn, die Gesundheit ein von Gewissensbedenken ungehemmtes Sichausleben — das hat freilich mit Christentum nichts gemein.

Man begreift, daß der Verlag des Bühnen-Volksbundes dem Legenden-spiel von Diegens Schmidt, das er nach dem Erscheinen der „Verfolgung“ herausgibt, ein Vorwort vorausschickt², worin er, mit Ablehnung früherer in andern Verlagen erschienener Werke des Dichters, die Argernis erregt hätten, sich für dies jüngste Werk einsetzt. „In diesem Legenden-spiel ist der Wille zur Reinheit und Erlösung unverkennbar.“ Gewiß, aber der Wille hat sein Ziel noch nicht ganz erreicht.

Regiswindis ist das neunjährige Kind des verwitweten Schloßherrn. Der Leibeigene Wirff stürzt das Kind in den Fluß, um sich am Grafen zu rächen, der ihn von Ranka, einer Leibeigenen, trennen will. Der Graf weiß nichts von dem Verbrechen und sieht im Tode des Kindes eine Strafe für seinen Versuch, Ranka auf solche Weise für sich zu gewinnen. Er vereinigt Ranka und Wirff. Der Ehe entsproßt ein Kind, Hanni, das der ermordeten Regiswindis völlig gleicht; mit der Geburt des Kindes verschwindet wunderbar ein lebensgroßes Standbild Regiswindis', das der Graf in der Grabkapelle hatte aufstellen lassen. Hanni wird der Liebling des Grafen, sie ist für

¹ „Verfolgung.“ Ein Albdruck in sieben Stationen. 8° (66 S.) Stuttgart 1924, Deutsche Verlagsanstalt. M 1.—

² „Regiswindis.“ Ein Spiel in drei Aufzügen von Diegens Schmidt. 8° (63 S.) Frankfurt a. M. 1924, Bühnen-Volksbund. M 2,50

Wirff ein Grauen und Zweifel, bald fürchtet er in ihr die gemordete Regiswindis, bald argwöhnt er in ihr ein Sündenkind des Grafen. So jagt er in einer Sturmnacht das siebenjährige Kind aus dem Hause. Sterbend wird es in der Grabkapelle der Regiswindis gefunden, sterbend versöhnt es Ranka, den Grafen und Wirff. Im Sterben entschwindet der kleine Leichnam und im selben Augenblick erscheint das Bildnis Regiswindis' wieder auf dem Altar.

Auch Wirff ist ein Verfolgter, von schuldvoller Vergangenheit Gehegter, aber er kommt durch Bekenntnis und Reue zu Versöhnung und Frieden. Was soll nun gelten, die Schlußworte des Abdrucks oder das Regiswindislied? Weltanschaulich und ethisch ist der Dichter Diegenschmidt eine zweideutige Gestalt. Und literarisch? Er versteht es meisterlich, volkstümlich ergreifende Schaustücke voll bunten Geschehens und sentimentaler Rührszenen auf die Bühne zu stellen, aber ein Drama als Handlung und Kampf von Charakteren und Ideen hat er uns nicht geschenkt.

* * *

Was Diegenschmidt zu wenig von dem Drang zum Geistigen hat, von dem ein gewisser Expressionismus geradezu besessen ist, das hat Ilse von Stach zu viel. In dem 1922 erschienenen Schauspiel „Melusine“ hat sie wieder mit dem Problem der „geistgeschlagenen“ Frau gerungen¹. Diesmal ist es nicht eine wissenschaftlich oder künstlerisch geniale Frau, sondern ein religiöses Genie, das mit den Gesetzen und Schranken des Weibtums in tragischen Widerstreit gerät.

Margarethe fühlt sich selbst und wird von andern empfunden als Melusine. Wie die Märchengestalt der Wassernixe ob ihres fremden Elementes nicht zum Bunde mit dem irdischen Manne geschaffen ist, so scheint Margarethe durch ihr mystisches Gottsuchen und Gottfinden, durch die übernatürliche Berufung, der Menschheit ihre Erleuchtungen zu verkünden, für die Ehe nicht zu taugen. Nur weil Adalbert gelobt, ihr „Geisttum“ solle gewahrt bleiben, hat sie ihm die Hand gereicht. Aber den gewöhnlichen Aufgaben der Haushaltung ist sie nicht gewachsen; auch die Erziehung der Kinder leidet unter ihrer Weltabgewandtheit. Ein Zwilling Bruder verwundet um eines Mädchens willen den andern schwer, beide sind noch Knaben. Da bricht Adalbert-Raimund in die Anklage aus:

... Denkst du, ich wüßte nicht, wer die Schuld trägt an dem Unglück unseres Hauses?

Bist du eine Frau wie andere Frauen, aus deren Schoß der Mann Nachkommen erwarten kann, wohlgestaltet an ihren Seelen? Bist du nicht Melusine und schweifst in Elementen, die einer rechtlichen Hausfrau und Gebälerin nicht zukommen? Was weiß ich, ob du nicht nachts auf einem Besen durch die Lüfte fährst. ... Soll ich mich wundern, wenn du nachmals Urteils und Horribel (Beinamen der Zwillinge) zur Welt bringst!

Die Aufregung über diesen Bruch des Brautgelübdes läßt eine schon länger drohende Erblindung Melusines plötzlich eintreten. Diese Erblindung erscheint bald als Vollendung ihrer Geistsendung, bald als Strafgericht und Sühne. Das erste, wenn Melusine betet:

Der du die Außenaugen schloßest, Gott,
Die Innenaugen aber aufstust, löse

Denn auch die Zunge zu dem Preisgefang,
Den du vermißtest im Konzert der Schöpfung.

¹ Melusine. Schauspiel in drei Akten. Von Ilse v. Stach. gr. 8° (130 S.) Rempten 1922, J. Kösel.

„Bußpeitsche“ erkennt Melusine in der Erblindung dafür, daß sie der rechten Frauenliebe ermangelte:

Ich hatte sie nicht,
Mich lenkte sie nicht,
Die hohe, die unbegriffene,
Sie, die die andere heiligt,

Die Schwestern, die besseren,
Alle Geist-Spaltung sanft
Brückenden Schwestern,
Ich hatte die Liebe nicht.

Tag und Nacht schrie meine Seele nach Gott — Gott aus Erkenntnis, nicht
Gott aus Liebe. Nicht verankert in naher, in mutternaher Blutesliebe.

Ins Höchste rückt P. Cletus den Sühnegedanken:

Gott hat die Hand auf seine Magd Melusine gelegt ... „Ich sühne“, schrie
er, „die ich schuf. In ihrem Kerne will ich die Menschheit lösen, ich — Gott
Sohn —“ Nun ragt das Kreuz in seine goldenen Sterne.

Die Dichterin sieht also Melusines tragische Schuld nicht in der Ehe überhaupt, die sich mit ihrer Geist-Sendung nicht verträgt, sondern in ihrem irdischer Hilfeleistung und Liebe abgewandten weltfliehenden Geisttum.

In der Form stehen unausgeglichene expressionistische und realistische Elemente nebeneinander. Bezeichnend für die sprachliche Gestaltung der über die nüchterne Diesseitswelt empordrängenden Melusinenseele ist der Eingangsmonolog:

Was soll mir dieses weltliche Getöse —
Das überbrüllt mein eigenstes Ferment,
Das kämpft mit ihm, wie weiland Gut und Böse,
Das scheidet mich von meinem Element,
Das hindert mich, wenn ich die Schleier löse,
Bis Auge letzte Wesenheit erkennt —
Urmütter-Wehe — hohe Geisteslust,
Ob Fluch, ob Segen, ewig unbewußt. ...

Dann kann aber wieder die prosaische Lante Clothilde die Kinder Melusines ein Chor der Rache nennen oder vorwurfsvoll sagen: „Eine Mutter soll wissen, wenn sich ihr Kind die Nase blutig schlägt.“ — Es bleibt als ästhetische Nachempfindung das Gefühl der Zwiespältigkeit, der Unausgeglichenheit, des unruhvollen Kampfes zweier Weisen zu schauen und zu gestalten.

Melusine ist ein Bild der heutigen dramatischen Muse, die ihr „Geisttum“, ihren Drang zum übersinnlich Idealen noch nicht geklärt und noch weniger in die Formen dieser Weltwirklichkeit hat einströmen lassen. „Die Seele schrie: Gott, Gott, Gott — und gab nicht Raum dem Sturz, dem tosenden Blutfall in Mann, in Kind — in irgend ein Erdhaftes“, so klagt Melusine ihre Vergangenheit an. Das ist auch die Anklage gegen die vom Expressionismus herkommende Dichtung, daß sie Geist, Geist schreit, aber nicht die Dinge der Sinnenwelt durchseelt, um dem Geist einen für uns sinnlich-geistige Menschen schönen Leib zu bauen.

Sigmund Stang S. J.