



Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart

Walzel, Oskar

Wildpark-Potsdam, 1930

4. Stilentwicklung vom Naturalismus bis heute

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99461](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99461)

hat? Das Verhältnis oder vielmehr Nichtverhältnis des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu Religion und Metaphysik war eine Folge des Materialismus. Seitdem hat Religion wie Philosophie ihr altes Recht wieder geltend gemacht, gestützt auf die Überzeugung, daß der Materialismus sich ausgelebt habe und die Zeit für einen neuen Idealismus angebrochen sei. Im Expressionismus nahm auch die Dichtung solche Hoffnungen auf. Nach dem Zusammenbruch des Expressionismus blieb sogar in der Dichtung noch manches von ihnen bestehen. Soll das alles nun unter der Fahne der neuen Sachlichkeit vernichtet werden? Oder ist nicht vielmehr eine neue Sachlichkeit, die das Leben wieder derart vom materialistischen Blickpunkt nimmt, bloß ein letztes Aufzucken des hinsterbenden Materialismus? Nur die Zukunft kann die Frage beantworten.

In der Dichtung hat das Wiedererwachen materialistischen Lebensgefühls und die Auffassung des Verhältnisses der Geschlechter, die durch dies Wiedererwachen bedingt ist, noch eine bedenkliche Folge. Wilhelm Scherer schied einst zwischen Dichtungszeiten, in denen der Frau gehuldigt, und Dichtungszeiten, in denen die Frau entwertet wird. Entwertet ist heute die Frau in der Dichtung, und zwar unmittelbar nach dem Versuch Unruhs, der Frau höchste Ehre zuzugestehen. Bezeichnend für das Dichten von heute (nicht etwa nur für Dichtung der Jüngsten) ist die Frau oder das Mädchen, die dem Dichter wie dem Leser starken Anteil abgewinnt. Sie spielt eine wichtige Rolle. Sie ist ausgestattet mit vielen Zügen, die sie als etwas Wertvolles erscheinen lassen. Diese Frau oder dieses Mädchen sinkt mehr und mehr herab, je weiter die Dichtung fortschreitet. Einer nach dem andern stillt seinen Durst an ihr, oder, was noch schlimmer ist, sie erscheint dirnengleich als die Liebewerbende oder gar als vergeblich Werbende und höhnisch Abgelehnte. Das 19. Jahrhundert war noch dann, wenn es sich ausdrücklich zum Materialismus bekannte, menschlich und künstlerisch reich genug, Frauengestalten zu schaffen, die volles Leben atmeten und zugleich etwas Liebenswertes darstellten. Gottfried Keller und Theodor Fontane haben das vermocht. Ein Schweizer, Jakob Schaffner, kann jetzt noch Verwandtes leisten. Wenig ist im übrigen von solcher Kunst überzeugender Gestaltung höheren Menschentums noch da. Gründet sich der Erfolg von Ina Seidels Roman „Das Wunschkind“ (1930) nicht auch auf die Tatsache, daß er eine Frau von hoher sittlicher Gesinnung zum Mittelpunkt hat? Verzichtet wird hier auf die besondere Tönung Kellers, Fontanes und Schaffners; sie lassen humoristische Lichter über Menschen und Vorgänge gleiten. In der Schweizerin Maria Waser entwickelt sich neu und eigenartig viel von Kellers Wesen; das dient auch ihren Frauen und Mädchen.

4. Stilentwicklung vom Naturalismus bis heute

Die neue Jugend fühlt sich dem Expressionismus aufs tiefste entfremdet. Wie könnte sich auch Sachlichkeit mit Ekstase vertragen? Hier sei nicht Zug um Zug auseinander-gesetzt, was die Jugend alles gegen Expressionismus einzuwenden hat. Vielleicht fällt am stärksten ins Gewicht, daß sie in ihm die Tendenzkunst bekämpft, sogar das eine Bedürfnis, dem sich Tendenzkunst nicht entziehen kann, das indes nicht unbedingt mit Tendenzkunst verknüpft zu sein braucht, den Wunsch, zwischen gut und schlecht zu scheiden, also sittlich zu werten.

Doch vorläufig bleibt in neuer Dichtung noch genug von den Absichten bestehen, die durch den Expressionismus zum Leben wiedererweckt worden sind und angeblich heute überwunden sein sollen. Dichtungen, die der Tag bringt, würdigen zwar auf der einen Seite einstimmig mit den Jüngsten das Weib herunter, setzen sich daneben aber immer noch im Sinne des Expressionismus Lebensziele und lassen gleichfalls erkennen, was ihnen gut, was ihnen verwerflich erscheint. Umgekehrt berufen sich die Jüngsten auf Dichter von der Haltung Bertolt Brechts, sehen in ihnen erfüllt, was sie selber erstreben, während doch Brecht ebenso Tendenz wie sittliches Werten sich nicht entgehen läßt. Hier offenbaren sich Gegensätze in der Zeit, die es sehr schwer machen, das Wesen der Dichtung dieser Zeit festzustellen. Zwar ist kaum jemals ein Zeitalter von so einheitlichen Wünschen beseelt, daß auch die Dichtung nur diesen Wünschen nachlebt. Es hieße den Tatbestand mißdeuten, wenn man annähme, daß in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts die gesamte deutsche Dichtung von den Ab-

sichten des Sturm und Drangs erfüllt gewesen sei oder seit 1800 die Ziele der Romantik verfolgt hätte. Um 1900 traf impressionistische Weltanschauung und impressionistische Kunst auf Gegenströmungen. Nicht anders war es während der kurzen Laufbahn des Expressionismus. Dennoch ballte sich im Sturm und Drang, in der Romantik und in den späteren verwandten Erscheinungen das Neue, das sich durchsetzen wollte, zu starken und willenskräftigen „Richtungen“ zusammen. Heute ist das anders. Viel zu sehr nur verneinend sind die jüngsten Programme. Daher gewinnt, was erstrebt wird, keine festen Umrisse. Von einer „Richtung“ kann heute kaum die Rede sein. Vielmehr herrscht der Zustand, der auch sonst anzutreffen war, wenn Richtungen sich ausgelebt hatten: Viel Leben ist in dichterischer Tätigkeit zu beobachten, doch in diesem Betrieb kreuzt sich Mannigfaches, trifft zuweilen sogar Gegensätzliches in einem und demselben Dichter, ja in einem und demselben Werk aufeinander. Wirklich erweist sich die Dichtung, die heute und sogar schon seit mehreren Jahren im Schwange ist, als von vielen Seiten angeregt, als Trägerin von weltanschaulichen und künstlerischen Wünschen, die sich in der Vergangenheit vorbereitet haben, nicht zuletzt im Expressionismus, die indes nicht schlechthin in einem schulmäßigen Programm zusammengefaßt werden können. Die Verknüpfung mit der Vergangenheit ist greifbarer als die innere Verwandtschaft mit den Zielen der neuen Jugend. In solchem Zusammenhang spielt das gesellschaftliche und sittliche Glaubensbekenntnis eine wichtige Rolle; dennoch gelangt, wer nur dieses Glaubensbekenntnis ins Auge faßt, auch jetzt nicht zum Letzten und Eigentlichen. Nur wenn die Kunstwerke der Dichtung als Ganzes nicht bloß vom Standpunkt ihres Geistesinhalts, auch ihrer wortkünstlerischen Formung genommen werden, erweist sich tatsächlich, daß heute Besseres geleistet wird als bloße Abwandlung älterer Dichtung, läßt sich eine Entwicklung erkennen, die in stetem Fortschreiten seit etwa 1900 sich vollzieht.

Ein Versuch sei gewagt, an ein paar Beispielen diese Entwicklung kenntlich zu machen, ein Versuch, der unmittelbar an das Wort des Dichters herangeht und größere Stellen einzelner Dichtungen miteinander vergleicht; er stützt sich auf die Annahme, daß ein Dichtwerk einen Organismus darstellt und daß das Gesetz dieses Organismus im kleinsten Teile ebenso sich durchsetzt wie im ganzen Werk. Die Auswahl schränkt sich ein auf das Gebiet des Dramas, vielmehr sogar der Tragödie. Sie mag beweisen, welche Wandlung der Stil der deutschen Tragödie seit etwa 1900 durchgemacht hat.

Gerhart Hauptmann kam in seinen ersten Werken sehr nahe an die eigenwilligste Gestaltung des deutschen Frühnaturalismus heran. In „Elga“ (1905) war er schon zu einem Ausdruck weitergeschritten, der nicht um jeden Preis neu sein will und den Vorwurf nicht scheut, sich älterer Kunst anzupassen. Sandkauen nannten die Gegner die Sprache des Frühnaturalismus, zumal die des konsequenten Naturalismus. In Holz' und Schlags „Familie Selicke“ (1891) bietet der 2. Aufzug folgendes Gespräch. Am Weihnachtsabend kommt der Säufer Selicke betrunken heim und weckt die schlafenden Kleinen, um ihnen zwei Pfann-



271. Bert Brecht. Bildnis
von Rudolf Schlichter

kuchen zu beschenken. Frau Selicke und ihre älteste Tochter Toni (sie ist 22 Jahre alt) beobachten den Vorgang.

Frau Selicke jammert: „So'n Kerl! So'n Kerl!“ Toni flüstert: „Stille, Mutterchen! Stille!... Um Gotteswillen!“ Frau Selicke: „Das Kind, das arme Kind!“ Selicke lallt im Nebenraum: „Komm, mein Sohn!... Dein Vater hat Dich lieb!... Er hat auch gesorgt, daß Du was zu Weihnachten kriegst!... Ja, wer sollte für Dich sorgen, wenn Dein Vater — nich wär'!... Na, weine doch nich!... Was — weinste denn?... Was?! Ä! Sei nich so dumm!... Dummer Junge!“ Frau Selicke: „Ach Gott, nun weckt er wieder die armen Kinder, der Kerl!“ Toni: „Geh wieder zurück, Mutterchen! Um Gottes Willen!“ Selicke: „Ja, ich habe Euch — hbf! — doch — lieb!... Alle! Ja, ja?... Na? Wo ist denn Deine Mutter? — Hä?“ Frau Selicke: „Ach Gott, ach Gott!“ Toni: „Geh wieder zurück, Mutterchen!“ Lustig schwatzt Selicke in der Nebenkammer: „He! Alte!... Wieder — fortgehumpelt?... Na, humple, humple nur hin!“... Er sucht ihre Stimme nachzumachen: „Ach, die — arme Frau!“... „Ä! Die hat's mal schlecht!“ Toni: „Geh zur Türe, Mutterchen, daß Du so lange raus kannst, bis er schläft!“ Frau Selicke: „Aber das Kind! Das Kind!... Ich kann doch nich!...“ Toni: „Laß nur! Ich will schon sehn!... Armes Mutterchen!“

Frühnaturalistische Armeleutdichtung, sachlich in der Darstellung. Wirkliches Leben wird bis ins kleinste nachgebildet. Das langsame Schrittmäß solchen Lebens wird gewahrt. Kann von Tendenz gesprochen werden? Steht hinter den Worten die Anklage umstürzlerischer Gesellschaftskritiker? Die „Familie Selicke“ greift kaum zurück bis zu Voraussetzungen, die solchen Lebensvorgang bedingen, kehrt sich nicht ausdrücklich gegen eine Gesellschaft, die schuld sei an dergleichen Verkommenheit. Sie läßt nur erkennen, wie das Leben ist, nimmt das Leben von trauriger Seite, bleibt in solchem Sinn Armeleutpoesie. Mitgefühl wird unverkennbar erstrebt und geweckt. Aber nur wer sich begnügt, schon lebhaften Anteil am Unglück anderer, vor allem am Leiden des Kindes, überhaupt der Wehrlosen, mit dem Begriff der Tragik zu verknüpfen, kann hier von Tragik reden.

In „Elga“ ist das alles, nicht bloß der zäh sich hinziehende Wortausdruck, überwunden. „Elga“ ist nicht Armeleutpoesie, „Elga“ geht unmittelbar auf Tragik los und begnügt sich nicht mit dem Wachrufen mitleidigen Bangens. Hauptmann hat die Tragik, die sich in Grillparzers Erzählung „Das Kloster von Sendomir“ birgt, richtig empfunden. Ein Mann vergöttert sein Weib. Er hat Grund, sie für treulos zu halten. Er kann seine Befürchtungen nicht zu Ende denken, es würde ihn vernichten oder ihn zu grausamer Tat aufstacheln (tatsächlich gelangt es zu solchem Ende). Schon ist er auf richtiger Spur. Doch Elga versteht es, den Verdacht auf ihre Dienerin Dortka abzulenken. Gleichwohl ist Starschenski tief aufgewühlt; es drängt ihn fort, er will nach Warschau fahren, am Morgen nach der Nacht, die ihm beinahe die Untreue Elgas enthüllt hätte. In solcher Stimmung spricht er mit seiner Mutter Marina. Elga erscheint und stimmt ihn mit einem Schlage um (Auftritt 4):

Elga: Guten Morgen, mein Falke. — Nun? —
Marina: Deinem Gatten ist nicht wohl,
Elga.

Elga: Nicht wohl? Laß sehen: kann ihn sein Weib nicht gesund machen? Krank sein ist häßlich. Pfui. Ein kranker Mann, ein häßlicher Mann! — (Sie setzt sich auf seine Kniee und küßt ihn.) Wie? Hab ich nicht recht? — Gelt, nun bist du gesund?

Starschenski: Elga! —
(Er bricht in unterdrücktes, nervöses Schluchzen aus.)

Elga: O! O! Ach! Und was ist mir nun das? Held Starschenski! He, Erlaucht! Weinen will der Held? Der starke Mann weinen, Tränen will er weinen um nichts? Heiße, salzige Tränen. — Warum? — Festige dein Herz, stärke deine Glieder und dann fort mit mir: zu Wagen, zu Pferd, durch den Wald, ins Feld! Frisch und stark muß ein Mann sein! Nicht weichmütig und matt! (Als Starschenski sie glühend umarmt.) So! So! Nun kommt wieder Leben in ihn! Ja, drücke mich, küsse mich! Nimm Leben von mir, ich habe genug für zwei.

Starschenski (verwandelt): Ach, Mutter, richte doch deine alten Augen auf dies Geschöpf: ist sie nicht schön, Mutter? Ist sie nicht wie die Genesung, Mutter, so schön? Schön und mein!

Elga: Wasser verjüngt! Wasser erfrischt und verschönt! Ich bin durch den See geschwommen. Tue wie ich! Da wird alles Kranke von der Seele gespült.

Starschenski: Bleib doch, Mutter! Mir ist wieder frei und gut.

Marina: So ist mir auch, wenn dir frei und gut ist. Doch laß mich jetzt. Ich will zu dem Kinde hinein. Sie muß mich sehen, wenn sie aufwacht. Sie ist es gewohnt.

Starschenski: Gib klein Elga an meiner Statt einen Morgenkuß.

(Marina nickt und entfernt sich.)

Elga (hat sich erhoben und vor Starschenski hingestellt): Steht mir das Kleid?

Starschenski: Ich lieb' dich so sehr!...

Elga: Sie schwört, es sei das Allerneueste von Paris.

Starschenski (umarmt sie wiederum): Ich liebe dich so! Ich könnte dich töten, so liebe ich dich!

Elga (mit leiser Ungeduld): Wieder drückst du mich so.

Starschenski (hält sie an beiden Armen): Mein Eigentum bist du! Mein Eigentum! Du bist mein kostbares Eigentum! Du bist wie ein Krug! Es gibt kein zweites Gefäß so köstlich wie dich in der

weiten Welt und wär' es aus Onyx oder Jaspis geschnitten. Man trinkt daraus den köstlichsten Wein. Nie wird es leer. (Er küßt sie.)

Elga (macht sich los): Dortka kommt.

(Dortka, ein wenig schüchtern, tritt ein. Sie stellt einen großen Strauß Veilchen auf den Tisch, einen kleineren behält sie in der Hand.)

Elga: So. — Stell hierher. — Nun...? Schmücke den Herrn! — Nun...?

Dortka (kniert vor Starschenski und küßt seine Hand): Verzeihung, Herr!

Starschenski (nimmt den kleinen Veilchenstrauß entgegen): Steh auf, es ist gut.

(Der Hausverwalter kommt.)

Der Hausverwalter: Der Wagen steht vor der Tür, Herr.

Starschenski: Ein Wagen? Was für ein Wagen, Timoska?

Der Hausverwalter: Ihr wolltet nach Warschau, Herr.

Elga: Du wolltest nach Warschau?

Starschenski: Ich will es nicht mehr.

Elga (faßt und zieht Timoska am Ohr läppchen): Du bist ein alter Dummkopf, Timoska! Verstehst du mich? Scheinheilig bist du! Warst auch einmal jung! Mißgönnt dem Mädchen sein bißchen Sünde! — Nun laß nur die Pferde angespannt. Wir wollen fahren, der Herr und ich. Komm, Dortka, leg mir den Mantel um.

Das ist psychologische Dichtung im Sinne der Zeit. Einen besonderen Seelenvorgang gilt es vorzuführen oder vielmehr eine jähe Wendung im Leben der Seele. Denn nicht langsam und Schritt für Schritt entwickelt sich eine Wandlung; ein paar Worte Elgas genügen, eigentlich genügt die bloße Tatsache ihrer unwiderstehlichen Persönlichkeit, eine Tatsache, die in dem Wortlaut ihrer Reden sich kaum schon überzeugend ausspricht. Wieder erweist sich, daß, wer Dramen Hauptmanns nur liest, etwas Unzureichendes verspüren mag. Nicht, daß diese Worte von Elga gesprochen werden, nicht, wie sie lauten, entscheidet, sondern nur wie die Schauspielerin diese Worte vorträgt. Auch hier begnügt sich Hauptmann zu bieten, was durch den Darsteller in bannendes Leben umgesetzt werden muß. Wird Elga von einer Schauspielerin gespielt, die nicht fähig ist, durch ihr Wesen und ihre Erscheinung alles, was hier über Elga gesagt und was als die Wirkung ihrer Worte hingestellt wird, völlig glaubhaft zu machen, so scheitert der Auftritt. Seelendramatik, die das Wichtigste dem Schauspieler überläßt, der es kaum darum zu tun ist, das Außerordentliche des Vorgangs auf ungemein scharfe Beobachtung ungewöhnlicher Seelenvorgänge zu stützen. Eine einzige Stelle verrät, daß in der Seele einer Frau, die kraft ihres bannenden Temperaments den ihr entgleitenden, an ihrer Treue zweifelnden Gatten wieder in ihre Netze spinnen will, noch andres waltet als der Wille zu täuschen. Sie hat in der Nacht vorher einem andern gehört; so wird ihr das Übermaß von Leidenschaft, das sie in Starschenski wieder weckt, schwer erträglich. „Mit leiser Ungeduld“ spricht sie: „Wieder drückst Du mich so.“ Nur von dieser Stelle aus offenbart sich, daß noch

andere Wendungen Elgas, wie stark sie auch Starschenski wieder an sie fesseln, ihn tatsächlich von ihr ablenken, ihn, wie man sagt, auf andre Gedanken bringen wollen, ihn zu frischem Lebensgenuß aufrufen, dies Ziel zu erreichen.

Seelendramatik, aber noch etwas grobfädig. Noch lange nicht so wird in die Seele hineingeleuchtet wie in Stücken Arthur Schnitzlers. Allerdings spielt „Elga“ in weit zurückliegender Vergangenheit. Auch Schnitzler steigt weniger tief in die Seele seiner Menschen hinein, wenn er nicht ihre Gegenwartswünsche und Gegenwartnöte auf die Bühne stellt. Sein „Zwischenspiel“, im selben Jahr erschienen wie „Elga“, entwickelt Wirrungen, die überhaupt nur in einer Zeit möglich wurden, wie es die um 1900 war. Ganz frei und losgelöst von aller Überlieferung wollte der Mensch sein Leben neu bestimmen. Nicht etwa in bewußter Vermengung von gut und böse, sondern überzeugt, neue Sittlichkeit müsse hohe Haltung wahren, um alte Sittlichkeit zu überholen. Es geht um den Begriff der Ehe. Zwei Höhenmenschen haben sich miteinander verbunden. Beide sind Künstler, beide Musiker. Sie wollen von Anfang an ihre Ehe nicht dem zeitgemäßen Los des Versandens verfallen lassen. Sie sind entschlossen, ohne Vorwurf an dem Tage wieder auseinanderzugehen, der ihnen verrät, das innere Band, das sie verknüpft, habe sich gelockert. So idealistisch gesinnt war in ihren besten Trägern eine Zeit, die doch nur dem Materialismus altgeheilte Vorstellung von Ehe opferte. Der Augenblick scheint gekommen zu sein, in dem sich Amadeus und Cäcilie voneinander lösen. Er wie sie fühlt sich zu einem andern Menschen hingezogen. Er ist stärker beteiligt als sie. Er wäre bereit, das einst gefaßte Vorhaben durchzusetzen, Cäcilie preiszugeben und der andern zu gehören. Sie fühlt das; dennoch lockt es sie nicht, den gleichen Weg einzuschlagen, nicht nur, weil sie nicht die Verlassene sein will. Noch ist sie, mag sie das Werben des andern auch nicht unberührt gelassen haben, stark genug innerlich mit Amadeus verbunden, nicht auf ihn verzichten zu wollen. Noch hofft sie, daß auch er nicht an Trennung denkt. Der Auftritt, in dem ihr diese Hoffnung enttäuscht wird, zählt zu den menschlich und künstlerisch wertvollsten Leistungen Schnitzlers. Wesen dieses Auftritts ist, wie auch sonst bei Schnitzler, daß seine Menschen zu feinfühlig sind, um geradeheraus zu sagen, was sie meinen. Nur hinter den Worten läßt sich ahnen, was sie wollen. Und wieder sind diese Menschen feinfühlig genug, ist es vor allem die Frau, um den wahren Sinn des Gesprochenen zu entdecken. Sie entdeckt ihn um so sicherer, weil er ihr alle Befürchtungen bestätigt, ihr sagt, daß Amadeus ihr verloren geht, daß die Möglichkeit, sie zu verlassen, für ihn mehr oder minder beglückend geworden ist. Der Akzent liegt auf dem wechselnden Hin und Her der Worte. Schritt für Schritt, langsam also nur, enthüllt sich für Cäcilie, was sie ahnt, aber doch noch immer nicht glauben möchte. Langsam nur wird es klarer und klarer. Amadeus empfindet diese wachsende Klarheit als Gewinn, Cäcilie als schweres Leid. Einst hatte sie geglaubt, anders als andre ihre Ehe gestalten zu können und zu müssen. Ist sie doch nicht stark genug, im rechten Augenblick die neue Aufgabe zu lösen, die sie sich in dem Bewußtsein gestellt hat, höheres und echteres Menschentum in sich zu tragen als die Mehrzahl? Oder ist dieser Augenblick zu früh gekommen? Notwendigerweise ergibt sich etwas, das in weit echterem Sinn bühnengemäße Tragik bedeutet als der Auftritt aus Hauptmanns „Elga“. Das ist bei Schnitzler wirklich ein dauerndes Ringen zweier Menschen miteinander, ein Ringen, das mit jedem Wort neu ansetzt. Gleich dauernder Widerstreit von Willen mit Willen kann in dem Auftritt aus „Elga“ schon darum nicht herrschen, weil ja mit einem Schlage hier ein Wille den andern überwindet, Elga mit einer einzigen Gebärde Starschenski sich wieder gefügig gemacht hat.

Aus gleichem Grunde bedeutet der 5. Auftritt des 1. Aufzugs aus dem „Zwischenspiel“

weit unbedingter eine Leistung der Seelenkunst, wie der Impressionismus sie erstrebte. Seitdem Erzählung und Drama auf „Psychologie“ ausgingen, seitdem es als künstlerischer Vorzug galt, wenn Handlungsdichtung als „psychologisch“ gerühmt wurde, also besonders schon bei Otto Ludwig oder bei den Russen, war langsames Schrittmäß unentbehrlich geworden. Wenn der französische Psychologe Paul Bourget statt von „psychologischer“ Erzählung lieber von „analytischer“ spricht, so ist Gleiches gemeint. Das Spiel der Seele in den geheimsten Zügen zu erschauen, wird der Vorgang wie unter ein Vergrößerungsglas gelegt. Das wirkt sich wie im Film die Verwertung der Zeitlupe aus. Schnitzlers Auftritt bietet unvergleichlich mehr Abstufungen des Seelenvorgangs als die Szene aus „Elga“.

Amadeus: . . . Nein, Cäcilie, in der Angst umeinander sollte unsere Liebe nicht enden. Ich halte dich nicht, Cäcilie, wenn es dich anderswohin zieht; — du hast gewußt, daß ich dich niemals halten würde.

Cäcilie: Vielleicht hast du recht, Amadeus. Aber es ist nicht allein aus Stolz, daß du mich leicht entgleiten läßt.

A.: Es ist ja nicht nur aus Liebe, daß du dich noch auf halbem Wege zurückrufen ließest. (Pause. Er beim Fenster.)

C.: Amadeus, wollen wir diese Stunde wirklich durch Bitterkeit entweihen? Wir haben einander doch nichts vorzuwerfen. Wahrheit haben wir einander versprochen, und ich habe mein Wort gehalten bis zu dieser Stunde.

A.: Auch ich hab' es immer getan. Und wenn du es wünschst, kann ich dir auch, was heute zwischen mir und der Gräfin Friederike gesprochen wurde, so getreu berichten wie ich's jedesmal getan. Ich, Cäcilie, würde sogar die Worte wiederfinden.

C. (sieht ihn lang an): Ich weiß genug. (Pause.)

A. (hin und her, fern vor ihr stehen bleibend): Und was nun?

C.: Was nun —? Es trifft sich vielleicht ganz gut, daß die Ferien kommen. Da werden wir, jeder für sich, in Ruhe überlegen können, was nun weiter werden soll.

A.: Es scheint ja beinahe, als hätten wir beide all dies vorausgeahnt. Wir haben nicht einmal gemeinschaftliche Sommerpläne gemacht wie sonst.

C.: Es ist wohl das beste, ich gehe mit dem Buben irgendwohin nach Tirol, an einen stillen Ort . . . so wie ihr besprochen habt.

A.: Ja.

C.: Und du? . . .

A.: Ich? . . . Ich werde mit Albert meine Fußtour unternehmen; ich will wieder einmal im Gebirge herumklettern.

C.: Und dann herniedersteigen in ein schönes Tal — nicht wahr?

A.: Das . . . wäre möglich.

C. (herb): Da müßten wir aber vorher — endgültig Abschied nehmen, denn von dort her gibt's kein Zurück.

A.: Natürlich nicht! So wenig es für dich eines gibt.

C.: Für mich . . .?

A.: Es könnte ja sein, daß du Lust bekämst . . . deine Pläne zu ändern . . . nicht mit Marie zusammen zu bleiben . . . lieber ungestört — —

C.: Ich ändere meine Pläne nicht. Und du sollst es auch nicht tun.

A.: Wenn du es wünschst —

C.: Ich wünsche es. (Pause.)

A.: Sollte jetzt, mit einem Mal, wirklich die Stunde da sein?

C.: Welche Stunde?

A.: Nun — die wir beide so lang, auch in den schönsten Tagen vorhergesehen, die wir beinahe wie etwas Unausbleibliches erwartet haben?

C.: Sie ist da. Ja. Jetzt wissen wir, daß es vorbei ist.

A.: Vorbei? . . .

C.: Ich glaube, wir sprechen die ganze Zeit von nichts anderem.

A.: Ja. Du hast recht. Im Grunde ist es gut, daß es endlich mit klaren Worten ausgesprochen ist. Die Stimmungen der letzten Zeit waren zuweilen etwas bang.

C.: Das wird jetzt jedenfalls besser werden.

A.: Besser . . . Warum? . . . Nun ja . . . du magst recht haben. Mir ist beinahe, als fing' es schon jetzt an, besser zu werden. Seltsam . . . Man atmet freier.

C.: Ja. Jetzt haben wir eben den Lohn davon, daß wir immer ehrlich gewesen sind, Amadeus. Wie müde wären andre schon in einem solchen Augenblick vor allerlei peinlichen Ausflüchten, mühseligen Beschwichtigungen und kläglich süßen Versöhnungen. Wie feindselig ständen sie sich vielleicht gegenüber in ihrer verspäteten Aufrichtigkeit. Wir zwei, Amadeus, wir werden doch

wenigstens als Freunde voneinander scheiden.
(Pause.)

A.: Und unser Bub?

C.: Ist's dir nur um ihn?

A.: Es ist mir um so manches. Wie soll es nun eigentlich werden?

C.: Das sind Dinge, über die wir in den nächsten Tagen ausführlich reden wollen, — eh' wir verreisen. Bis dahin bleibt alles beim alten. So wie es das letzte Jahr gewesen ist, darf es ja bleiben; damit tun wir niemandem ein Unrecht.
(Pause.)

Der Expressionismus wandte sich ausdrücklich gegen die „Psychologie“ der vorhergehenden Dichtung. Nur wenn Psychologie in dem oben angedeuteten Sinne genommen wird, läßt sich begreifen, daß der Expressionismus grundsätzlich nicht psychologisch ist. Seelenvorgänge spielen auch bei ihm eine Rolle, ebenso fehlt nicht das Ungewöhnliche solcher Seelenvorgänge. Aber all das äußert sich in jähem Ausbruch. Der Expressionismus hat es eilig und arbeitet daher nicht mit einer Zeitlupe. Die Verlangsamung des Schritts, die dem Impressionismus bei der Darlegung eines seelischen Ablaufs unerläßlich war, wollte doch auch den Seelenvorgang verständlicher machen. Der Expressionismus mutet dem Leser ungescheut auch Überraschendstes und Ungewöhnlichstes zu, wendet keinerlei Mühe auf, das Fremde und Ungewohnte durch genaue Analyse begreiflicher werden zu lassen. Überdies erweist sich dies Fremde und Ungewohnte im Expressionismus nicht als Kennzeichen einer besonderen, nur heute und nicht jederzeit möglichen Menschenart. Dem Impressionismus war es wertvoll, die eigenartigen, von ihrer Zeit bedingten Bildungs- und zugleich Verfallmenschen des Augenblicks zu kennzeichnen. Der Expressionismus geht aufs Allgemeinmenschliche, zuweilen auf das Gewöhnlichste und Alltäglichsste, daneben freilich auch auf Typen von der Art eines Weltbezwinners aus fernem Osten, eines Timur, oder von der Art eines selbstlosen Menschenbeglickers wie Buddhas und Franziskus' von Assisi. Bleibt er innerhalb des Alltäglichen stehen, so kann er sich mit Menschen begnügen, wie der Frühnaturalismus, also auch die „Familie Selicke“, sie brachte. Er wendet aber an die Zeichnung solcher Menschen nicht viel Striche. Ein paar Umrisse genügen ihm. So wird sein Schritt eiliger. Die Bühnenreden schrumpfen auf wenige Worte zusammen. So wortkarg wie in seinen „Menschen“ ist, was auf der Bühne gesprochen wird, nicht immer bei Walter Hasenclever. (August Stramm schränkt die Bühnenrede noch mehr ein, beharrt



272. Walter Hasenclever.
Photo Clarence Sinclair Bull

bei unartikulierten Ausrufen, bietet statt des Worts vielfach nur Gebärde.) Als Musterbeispiel diene ein Auftritt (der erste aus dem 4. Akt) der „Menschen“ Hasenclevers (1918). Nimmt er nicht ahnungsvoll den Tonfilm vorweg? Bühnenangaben bezeichnen verhältnismäßig ausführlich, was auf der Bühne zu sehen ist, auch begleitende Geräusche. Die Gebärden der einzelnen Personen nehmen mehr Text in Anspruch als die gesprochenen Worte. In vollem Widerspruch zum Naturalismus und Impressionismus wechselt Wirklichkeit mit Traum, anders als in G. Hauptmanns „Hannele“. In diesem Ausnahmefall macht Hauptmann die Grenzen nicht stark fühlbar, die von der Wirklichkeit den Traum trennen. Hasenclever verwertet umgekehrt, was vor ihm Reinhard Johannes Sorge in seinem „Bettler“ (1912) wohl als erster gewagt hatte, einen steten sehr merkwürdigen Wechsel der Entfernung zwischen Wirklichkeit und Bühnenvorgang. Aus der Enge des Speichers, in dem das Dienstmädchen sein Bett hat, eröffnet sich der Blick auf eine



273. Bühnenmodell von Johannes Tralow zum „Bettler“
von Reinhard Johannes Sorge. Aufführung am Kölner Schauspielhaus

beglückende Traumlandschaft. Dann verschwindet die Traumlandschaft, wieder ist alles von dem engen Speicher umgeben, den die flackernde Kerze beleuchtet. Nun wird der Speicher dunkel, wieder ist Landschaft da, aber eine karge und düstre.

Speicher.
Bett. Auf dem Nachttisch die Kerze. Im Hintergrund Wand.

Agathe
öffnet das Kleid, löst die Zöpfe, nimmt Briefpapier, schreibt

Stimme
Feierabend!

Agathe
faltet den Brief, lächelt, nimmt ihn zu sich ins Bett. Die Kerze flackert

Agathe
Geliebter

Poltern an der Tür
Stimme

Schuhe putzen!

Agathe
erschrickt, nimmt den Rock, näht. Lächelt, preßt den Brief an die Lippen, wird nachdenklich, weint. Die Kerze flackert. Der Rock fällt zu Boden

Agathe
schläft ein. Die Wand verschwindet. Eine Land-

schaft erscheint. Sternenhimmel. Die Kerze erlischt. Sonne und Mond gehen auf.

Alexander
steht am Ende der Landschaft

Agathe
breitet die Arme aus

Komm!

Alexander
geht mitten durch die Landschaft bis an ihr Bett

Agathe
reicht ihm den Brief

Alexander
sitzt an ihrem Bett

Weine nicht!

Agathe
Flieder
Die Bäume blühen

Agathe
Wind weht

	Alexander streichelt sie		Agathe erwacht Stimme
Schmetterling!	Die Uhr schlägt	Aufstehn!	
	Alexander		Die Kerze flackert
Mein Schicksal!	Agathe		Agathe
Ich folge dir	Alexander lächelt		springt aus dem Bett, läuft zum Schrank, nimmt einen künstlichen Zweig heraus, preßt ihn ans Herz, Frühling!!
Kind!			Der Speicher wird dunkel
Ein Stern fällt durch die sonnige Landschaft	Alexander		Die Landschaft erscheint wieder, jetzt grau, all- tätlich
Alles ist anders			Alexander
küßt sie. Die Landschaft verschwindet. Die Wand erscheint. Alexander ist fort. Die Kerze geht an.			erwacht auf einer Bank, findet den Sack, sieht ihn prüfend an.

Ist das überhaupt noch Seelenvorgang oder bloß Spiegelung typischer Gegensätze im Erleben der Armen? An anderer Stelle der „Menschen“ ballt Hasenclever vielleicht noch gewalttätiger das Nacheinander einer Schwurgerichtsverhandlung zusammen. Noch klarer offenbart sich hier, wie durchaus der Expressionismus alle umständliche Nachbildung des wirklichen Lebens aufgegeben hat. Genügt aber, was er bringt, nicht dem Verständnisvollen? Es ist ja nicht schwerbegreiflicher Seelenvorgang vorzutragen, sondern Leid und Unheil, wie es auf Schritt und Tritt im Leben besteht.

Der Expressionismus gibt sich ein andermal auch wortreicher, mag er an die Bühne denken oder erzählen. Doch Wesentliches bleibt sich gleich: Das Verzicht auf eigenwillig besondere Menschenart, also das Typische. Dann das Abrücken vom Wirklichen, sei es, indem es weniger genau wiedergegeben wird, sei es, daß sich neben das Wirkliche die Welt der Phantasie stellt. Am schwersten fällt ins Gewicht, daß der Expressionismus die ausführliche und durch ihre Ausführlichkeit rechtfertigende Nachzeichnung ungewöhnlicher Seelenvorgänge ausschaltet.

Überraschend viel von diesen Zügen des Expressionismus erhält sich auch im neuesten Drama. Es bleibt den Einwänden des Psychologen ebenso ausgesetzt wie die Meisterdramen Schillers. Schiller bannt in ein allerkürzestes Gespräch, was nach den Bräuchen des psychologischen und besonders des impressionistischen Dramas viel Auftritte, ja ganze Aufzüge benötigen würde. Ein rasch vorbeieilender Vorgang der „Maria Stuart“ könnte dem seelenerforschenden und seelendeutenden Dichter so viele Hemmnisse in den Weg legen, daß dieser Vorgang allein schon ihm zu einem umfänglichen Drama sich zu erweitern vermöchte. Schiller gleitet über die Hemmnisse hinweg. Solchen eiligeren Schritt haben nicht bloß expressionistische Dramen, auch spätere. Die (bei allen Gegensätzen) unverkennbare Ähnlichkeit mit Schillers Verhalten erweist sich am leichtesten, wenn geschichtliche Ereignisse, wie bei Schiller, Gegenstand der Handlung sind.

Ferdinand Bruckner-Tagger hatte lange Zeit mehr Beziehung zum impressionistischen Seelendrama bewahrt. Mit einem Schlag ging seine „Elisabeth von England“ (1930) auf die entgegengesetzte Seite über. In seinen kühnsten Bühnenwagnissen treibt dieses Stück schöpferhaft weiter, was von Sorges „Bettler“ und von dessen expressionistischem Gefolge angefangen worden war. Zwei schon örtlich weit von einander entfernte Welten, die Welt

Elisabeths und die Welt Philipps II., stehen als Gegensätze gleichzeitig nebeneinander auf der Bühne. Was hier und was dort gesprochen oder gesungen wird, tritt in Beziehung zueinander; eine Art musikalischer Verarbeitung zweier gegensätzlicher Themen vollzieht sich. Darüber hinaus hält das Stück etwas von der wortsparenden Eile der Expressionisten fest. Der 6. Auftritt des 2. Aufzuges entwickelt in solchen raschen Schritten die entscheidendste Wandlung der Beziehungen von Elisabeth und



274. „Elisabeth von England“. Szenenbild aus der Aufführung des Deutschen Volkstheaters in Wien. Englischer (oben) und spanischer Kronrat (unten) beschließen gleichzeitig den Krieg (Photo Max Fenichel, Wien.)

Essex. Schon hat Essex die Verschwörung in Gang gebracht, deren Ziel ist, an Stelle Elisabeths einen König auf den Thron Englands zu setzen. Alle Vorbereitungen, Elisabeth gefangen zu nehmen, sind getroffen. Elisabeth ahnt nichts; sie trifft Essex in später Nachtstunde vor dem Fenster ihres Studierzimmers. Seit Tagen hat sie ihn nicht erblickt. Der Glaube beglückt sie, daß er, wie er es wohl sonst auch schon getan hat, zwar grollend ihren Anblick meidet, auf ihre Nähe aber nicht verzichten kann und die Nacht schwärmerisch anbetend unter ihrem Fenster verbringt. Immer noch meint sie, ihn durch ihr Wort beseligen zu können, und merkt kaum, auf wie wenig Widerhall es stößt. Der wahre Sachverhalt enthüllt sich ihr bald. Essex ist ihr bitterster Feind geworden, will sich ihrer Persönlichkeit bemächtigen, bürgt nur gerade noch für ihr Leben, wenn sie keinen Widerstand leistet. Sie scheint überwunden und wehrlos zu sein, aber mit einem Ruck kehrt sie sich gegen ihn und schlägt ihm ins Gesicht. Noch traut er den Vorkehrungen, die er mit den Mitverschworenen getroffen hat. Elisabeth nutzt dies Zögern, um ihm mit einem Ausruf jäh erwachten bittersten Hasses zu entfliehen. Hier endet der Auftritt. Die Flucht gelingt dann wirklich, Essex endet auf dem Schafott. Den weiten Weg von einer Königin, die freudig ihren Günstling wieder in ihren Banden sieht, zu der Elisabeth, die haßvoll den Kampf aufnimmt und den Verschwörern entwischt, hätte der Impressionismus in viel langsamerem Schritte durchmessen. Man denke an Schnitzlers „Zwischenspiel“. Was bei Bruckner zu Wort wird, ist bei aller Kürze von starkem dramatischen Leben erfüllt: Das Ringen zweier Menschen miteinander, das jähe Hin und Her von Hoffnung, Empörung, Gewalt und List. Zögern, wie es notwendigerweise bei genauerer Zergliederung eines Seelenvorgangs (auch im „Zwischenspiel“) dauernd herrscht, macht sich nur einen Augenblick lang geltend und wirkt sich trotzdem sofort vernichtend aus. Ein Augenblick entscheidet das Schicksal Essex' und Elisabeths.

Außenfront des Schlosses

(Der Kronrat ist dunkel, Leibwache beim Würfeln. Elisabeth auf der Terrasse, bemerkt Essex zuerst, duckt sich und beobachtet ihn. Er versteckt sich schließlich unter der Windung der Terrassentreppe.)

Elisabeth (steigt vorsichtig hinunter, hinter seinem Rücken, leise): Hier steckst du?

Essex (springt auf).

Elisabeth (glücklich): Machst du das jede Nacht? Dann freilich hast du nicht mehr nötig, mir zu schreiben.

Essex (fassungslos): Majestät.

Elisabeth: Der Träumer. Gestern habe ich bis 3 Uhr morgens gelesen, ohne zu ahnen, daß du hier unten steckst.

Essex: Majestät.

Elisabeth: Zittere nicht so, darfst Gloriana sagen.

Essex (mechanisch): Gloriana.

Elisabeth (macht nach): Gloriana. Es klingt anders.

Essex (Ausbruch): Gloriana.

Elisabeth (macht nach): Gloriana. Dieses a.

Essex: Ihr täuscht Euch.

Elisabeth: Du weißt, Leicester hatte mich immer Bess genannt. Das ist viel leichter nachzumachen. Bess — da ist es schon. Bess.

Essex: Ich spiele nicht mehr.

Elisabeth: Wenn du Bess sagst, verspreche ich dir, daß es Krieg gegen Spanien gibt.

Essex: Das ist Eure ganze Weisheit.

Elisabeth (sieht ihn an): Philipp ist meine ganze Weisheit.

Essex: Versucht einen Augenblick ernst zu sein.

Elisabeth (vorsichtig): Ich will's versuchen. (Lauert) Vielleicht gehn wir auf mein Zimmer?

Essex: Jetzt ist es ernst, Ihr ahnt nicht, wie ernst.

Elisabeth: Du scheinst selbst Angst davor zu haben.

Essex: So war noch nie ein Günstling, wie ich jetzt sein werde. (Stellt sich auf die erste Stufe.)

Elisabeth: Was fällt dir ein?

Essex (steht breit): Ich bin kein Günstling.

Elisabeth: Laß mich ins Zimmer gehn.

Essex (unbeweglich): Nur Ihr habt mich zu einem Günstling gemacht. Hände auf den Rücken.

Elisabeth (lacht): Es ist dir gelungen, mich zu erschrecken. Komm ins Zimmer hinauf.

Essex: Hände auf den Rücken.

Elisabeth: So ein Starrkopf. (Gibt vorsichtig die Hände nach hinten.)

Essex (verwirrt): Augen zu.

Elisabeth (schließt die Augen halb).

Essex (Pause).

Elisabeth (lächelt): Du läßt dir Zeit.

Essex (hilflos): Ihr irrt Euch.

Elisabeth (böse): Das sehe ich. Was willst du also?

Essex: Ich nehme Euch hiermit gefangen.

Elisabeth (hat sofort verstanden, leicht): Gefangen?

Essex: Bis Ihr abgedankt habt.

Elisabeth (leicht): Bis ich abdanke. Und dann?

Essex: Wenn Ihr keinen Widerstand leistet, wird Euch nichts geschehn. Dafür verbürge ich mich.

Elisabeth (leicht): Ich wäre dir sehr dankbar. (Schielt nach allen Seiten.)

Essex: Majestät können sich auf mich verlassen.

Elisabeth: Von wem geschehn? Du bist natürlich nicht allein.

Essex: Ich bin nicht allein. Vor dem Tor der Schloßwache stehn fünf Mann, sie kann nicht heraus. Aber sie wird uns gar nicht hören, denn wir gehn alle auf Fußspitzen.

Elisabeth: Wer denn alles?

Essex: Ihr werdet es ja sehn.

Elisabeth: Du läßt mich natürlich nicht hinauf.

Essex: Nur, wenn Ihr mich tötet.

Elisabeth (lacht): Das kann ich doch nicht. (Schlägt ihm plötzlich ins Gesicht und will hinauf.)

Essex (versperrt ihr den Weg): Eher töte ich Euch.

Elisabeth (befreit sich und läuft in den Park): Zu Hilfe.

Essex (sperrt den Weg zur Wache ab): Sie hören Euch nicht.

Elisabeth (tiefer in den Park hinein): Zu Hilfe.

Essex: Damit kommt Ihr nur in die Arme meiner Freunde.

Elisabeth: Immer noch lieber als in die deinen.

Essex: Bleibt stehn, ich flehe Euch an.

Elisabeth: Der Aussatz soll über dich. Der schwarze Tod.

Essex: Sie werden Euch ermorden.

Elisabeth: Die französische Seuche soll dir deine Schönheit zerfressen. (Sie verschwindet.)

Essex (ihr nach): Bleibt stehn.

Neueres Drama macht es auch anders; es scheint dann zuweilen dem Impressionismus wieder näher zu kommen. Der 2. Auftritt des 2. Aufzugs von Leonhard Franks „Karl



275. Ferdinand Bruckner.
Photographie



276. Leonhard Frank.
Photographie

und Anna“ (1929) bietet wie die hier gemusterten Szenen aus „Elga“, „Zwischenspiel“ und „Elisabeth von England“ entscheidende Auseinandersetzung zwischen Mann und Weib. Lange Zeit hat Karl zusammen mit Annas Gatten in russischer Gefangenschaft verbracht. Richard lebte und webte in der Erinnerung an Anna. Er mußte von ihr sprechen, mußte dem Freund das Letzte und Geheimste verraten, das ihn mit seiner Frau verband. Karl hat Anna nie gesehen, aber aus den Worten Richards gestaltet sich ihm ein so scharf umrissenes Bild Annas, daß er sie nicht nur ganz zu kennen und sie bis ins Kleinste vor sich zu sehen meint, daß er die Niegesehene auch sehnsüchtig liebt. Es glückt Karl zu entfliehen; er tritt vor Anna hin, so erfüllt von dem Gedanken, sie beide gehörten zusammen, daß er nur einen Traum in Wirklichkeit umzusetzen, nicht aber als Betrüger zu handeln meint, wenn er sich ihr als heimgekehrter Richard vorstellt. Sie muß glauben, Richard sei längst gefallen; so hat man es ihr gemeldet. Die bloße Tatsache, daß Richard wieder vor ihr lebendig stehen könnte, bedeutet ihr eine so starke Überraschung, daß daneben die Frage, ob dies wirklich Richard sei oder ein anderer, an Schwergewicht verliert. Kann sie begreifen, daß Richard noch am Leben ist, nachdem sie durch Jahre seinen Tod fest geglaubt hatte, so kann sie auch diesen falschen Richard für den echten halten. Ihre Worte gleiten immer an dem Entscheidenden vorbei. Schon deuten sie auf das endgültige Ergebnis, daß dieser falsche Richard ihr der wahrhaft Geliebte werden wird. Kleists Alkmene, hineinversetzt in das trübe Licht des ausgehenden Weltkriegs. Vor Alkmene tritt ein Amphitryon hin, der die Züge Amphitryons hat und doch ein gesteigerter Amphitryon ist; es ist Jupiter. Steht endlich neben Jupiter-Amphitryon der echte Amphitryon, so entscheidet Alkmenes Gefühl für den falschen; denn neben dem Gott muß ihr der echte als minderwertig erscheinen, als nicht gerecht dem Bild Amphitryons, das ihr im Herzen besteht, seit Jupiter als Amphitryon ihr genahet ist. Auch der falsche Richard ist seelisch dem echten überlegen. Der echte muß den kürzeren ziehen, wenn er neben Karl tritt. Kleist hatte den Ausgang zu bewahren, den der alte Mythos vorschrieb. Er verrät gleichwohl, daß Alkmene in dem echten Amphitryon nie wieder finden wird, was er ihr einst gewesen war. Leonhard Frank zieht aus gleicher Voraussetzung die schlichte Folgerung, daß Anna den echten Richard verläßt, um mit Karl ein neues Leben zu beginnen. So endet das Stück. Der entscheidende Auftritt lautet:

Anna: Arme Frau! (Geht zum Gasherd, schüttet Gries in den Topf, der auf dem monoton pfeifenden Brenner steht, rührt dabei sehr schnell und ruft, als an der Tür geklopft wird, ohne sich zur Tür zu wenden): Ja! Kommen Sie nur herein! (Rückt dabei den Topf vom Feuer, wendet sich jetzt zur Tür.)

Karl (in der Hand ein in durchnäßtes Zeitungs-

papier gewickeltes und mit einem Riemen umschnalltes Bündel, tritt ein, bleibt bei der Tür stehen, in Haltung und Blick ungeheure Spannung, die sich in Ergriffenheit und Freude wandelt, als decke sich die Erscheinung der wirklichen Anna ganz und gar mit dem Bilde, das er von ihr im Innern trägt): Anna!

Anna (ängstlich, blickt Karl stumm fragend an).
Karl (in heißer Freude): Anna! ... Anna! Erkennst du mich?

Anna (angesichts seiner Freude frei von Angst. Neugierig): Wer sind Sie?

Karl (legt sein Bündel auf den Stuhl neben der Tür): Der Gasbrenner pfeift immer noch. Das wollt ich damals richten. Einen Tag vor Kriegsausbruch. Aber dann ging's fort.

Anna (Verwirrung fliegt über sie hin. Sie dreht den Gashahn ab, ohne den Blick von Karl wegzuwenden. Das monotone Pfeifen endet.)

Karl: Erinnerst du dich?

Anna (in großer Verwirrung): Das hat ... ja, davon wurde damals gesprochen.

Karl: Hast mich also nicht erkannt?

Anna (macht einen Schritt zum Tisch): Wer sind Sie denn?

Karl (nach einer Pause, mit vor Erregung bebenden Lippen): Richard.

Anna (mit einem Schritt zurück, Hand auf den Tisch gestützt): Mein Mann? ... Sie sind doch nicht mein Mann.

Karl (beschwörend): Anna! (Erschüttert und leise): Nun, Anna, glaubst du mir nicht? ... Und ich hätte dich ganz von ferne, im Gewühl der Straße hätte ich dich gleich erkannt. Hab mich über alle Maßen gesehnt nach dir. (Nimmt sein Bündel vom Stuhl, balanciert den Stuhl auf einem Bein.) Die Stühle muß ich ablaugen und frisch streichen ... Ich hab dir schon damals gesagt, daß die Farbe nicht lang halten wird.

Anna (starrt aus weit offenen Augen, lauscht mit jeder Faser).

Karl: Hab doch auch gleich einen Topf voll Ölfarbe gekauft ... Ist sie noch da?

Anna (wie hypnotisiert): Die Farbe ist noch da.

Karl: Wird aber eingetrocknet sein ... Vier Jahre! Nun, Anna, meine Anna!

Anna: Heiliger Himmel! Sie sind doch nicht mein Mann. Mein Mann ist doch ... (Geht schnell zur Kommode, reißt die Schublade auf, wühlt suchend darin, kommt mit der Postkarte von der Militärbehörde und reicht sie Karl.) So lange schon! Vier Jahre! Mein Mann ist ja schon vier Jahre tot!

Karl (blickt Anna erst mit brennend freudigem Lächeln an, liest die Karte noch nicht, schüttelt leise den Kopf, liest): ... Gefallen am 4. September 1914. (Wendet die Karte um.) ... Bezirkskommando. (Wendet sie wieder um, liest noch ein-

mal): Gefallen am 4. September 1914. (Blickt auf, hebt dabei lächelnd beide Hände.) Das stimmt nicht ... Also, Anna, das stimmt nicht. Da hast du eine falsche Nachricht bekommen. (Macht einen Schritt auf Anna zu, nimmt ihre Hand. Mit tiefer Zärtlichkeit:) Was die dir da geschrieben haben!

Anna (im Gesicht die Wahnsinnshoffnung einer Frau, die kurz nach dem Tode des Lebensgefährten glauben kann, der Geliebte werde ins Zimmer treten wie immer): Nicht gefallen?

Karl: Kannst mir schon glauben, Anna, meine Anna! ... Bin dir halt doch vielleicht so ein bißchen fremd. Vier Jahre können einen schon verändern, vier Jahre Krieg.

Anna (berührt von der Wahrhaftigkeit seines Gefühls, legt die Hände auf der Brust übereinander): Ganz fremd ... Sie sind mir nicht fremd. Haben wir einander ...? Vielleicht haben wir einander gesehen. Einmal wo. (Läßt dabei die Hände sinken.)

Karl: So ... So hab ich dich gesehen. Du hast erwartet, in einer Allee. Hast auf mich gewartet. Es war so gegen Abend. Nur du! Ganz ruhig warst du. Es war so, als wüßtest du, daß ich komme.

Anna: Wann war das?

Karl (leise lächelnd): Da war ich noch in Kriegsgefangenschaft. Weit da oben zwischen Europa und Asien ... Glaubst du mir jetzt?

Anna: Ja. Aber warum sagen Sie, Sie seien mein Mann? Warum sagen Sie das? Sie sind doch nicht ... Ich hab solche Angst ... Sie sind doch nicht mein Mann. Heiliger Himmel, mein Mann ist tot. Sicher, der ist tot.

Karl (beschwörend): Aber Anna! (Ruhig:) Hast Glück gehabt. Es soll ja so manches Mal vorkommen, daß einer wiederkehrt, von dem's geheißen hat, er sei gefallen, wenn's auch eine Seltenheit ist. (Nimmt wieder ihre Hand.) Hast Glück gehabt. (Freudig:) Anna, wir haben Glück gehabt.

Anna (von Hoffnung berührt, will ihre Hand aus seiner ziehen, läßt sie ihm dann doch noch): Das wäre ja zu ... das wäre zu groß.

Karl: Aber fühlst du denn nicht, Anna, fühlst du denn nicht? ... Magst mich nicht?

Anna (nimmt ihre Hand zurück): Denken ... Ich darf da gar nicht denken.

Karl (in tiefer wahrhaftiger Liebe): Und ich sah in den vier Jahren doch nur dich auf der Welt ... Bist meine Anna, meine Frau.

Das Stück dramatisiert eine Novelle Leonhard Franks. Sie entwickelt die seelischen Voraussetzungen und ihre Ergebnisse ausführlicher als das Stück. Schon deshalb gibt das

Stück viel Psychologisches auf. Der Augenblick der ersten Begegnung Annas und Karls hätte psychologischer, also auch impressionistischer Dramatik reichen Anlaß gegeben, das allmähliche Werden der Liebe Annas zu Karl, die Hemmungen, die sich dabei einstellen und deren Überwindung Zug für Zug kenntlich zu machen. Frank verzichtet darauf. Sehr schnell ist Anna da angelangt, wo sie bis zuletzt stehen bleibt, verrät sie, wie das Ganze enden wird. Kaum kann von einem dramatischen Ringen Karls mit Anna die Rede sein. Das rückt weit ab sogar von dem Auftritt aus Bruckners „Elisabeth“. Eher ließe sich an den Auftritt aus „Elga“ denken, der gleichfalls nicht allmählichen Wandel der Seelenstimmung bringt. Dagegen meldet sich in andrem Sinne an, was über den Impressionismus auch Hauptmanns hinausweist: Die mächtige Erweiterung des Stoffes der Dichtung durch den Weltkrieg. Wer hätte um 1900 auch nur von ferne an Möglichkeiten gedacht, wie sie in „Karl und Anna“ sich als notwendiges Ergebnis der Zeit vorstellen? Übermächtig wirkt solches kriegbedingte Erleben neben allem, was der Impressionismus über Leid und Freude im Zusammentreffen von Mann und Weib zu sagen hatte. Arm an bewegtem Leben erscheint seit 1914 eine Zeit, die sich mit der Seelenpein eines Amadeus und einer Cäcilie auseinandersetzen konnte. Sie ahnte nichts von der tiefaufwühlenden Erschütterung, die in das Schicksal der Menschen ein weltgeschichtlicher Vorgang bringen kann. Darum kümmerte sie sich auch nicht um Weltgeschichte, trug sich dagegen mit Sorgen, die unserer Gegenwart für geringfügig gelten können. Vergißt man heute doch gern, wieviel echte Seelenbildung nötig war, Erlebnisse, wie Amadeus und Cäcilie sie erfahren, in ihrer ganzen Schmerzlichkeit zu erfüllen. Weltgeschichtliches Leid läßt solche Seelenbildung vergessen, sie fast wie etwas Zweckloses empfinden. Aber es erlöst die Menschen von Hemmungen, die mit ihr untrennbar verknüpft bleiben. Es lehrt die Menschen sich in höherem Sinn fassen. Diesen Schritt zum weltgeschichtlichen Lebensgefühl tat schon der Expressionismus.

Dem Expressionismus verwandter ist Franks Drama noch von andrer Seite, mag es auf den ersten Blick auch scheinen, als treffe es an dieser Stelle mit Schnitzlers Haltung überein. Auch Franks Menschen verhüllen, was sie meinen. Hinter ihren Worten bleibt die eigentliche Absicht versteckt. In dem schwerwiegenden entscheidungsträchtigen Augenblicke sagt weder Karl noch Anna eindeutig, wie sie beide es meinen. Doch sie können es nicht sagen, während Schnitzlers Menschen es nicht sagen wollen. Bewußte Kunst des Andeutens, das, auch um den andern zu schonen, Wesentliches verschweigt, waltet bei Schnitzler. Es ist eine Leistung geschulten Verstandes, bleibt etwas Rationales. Karl und Anna sind viel irrationaler veranlagt, verfügen nicht über eine hohe und durchgeistigte Seelenbildung, die sie zu solcher Kunst des Sprechens reif machte. Sie verschweigen viel, weil es ihnen nicht ganz bewußt geworden ist. Den Lebenskünstlern Schnitzlers treten bei Frank naivere Menschen entgegen, mögen jene wie diese nur auf Umwegen verraten, was in ihnen vorgeht. Den Schritt vom Rationalismus zum Irrationalismus machte der Expressionismus grundsätzlich. Zwar gibt er sich als Anwalt des Geists. Das Wort „Geist“ ist vieldeutig genug, um diesen einen Anspruch des Expressionismus mißverständlich zu machen. Geist wandte sich im Expressionismus gegen Materie, der Geist des Menschen sollte vom Körper wieder unabhängiger werden, aber dieser Geist blieb sich der Macht des Unbewußten im Menschen bewußt und legte den Ton auf Seelenvorgänge, die sich gegen verstandesmäßiges Berechnen wehren. Ebendeshalb berief der Expressionismus sich auf Bergson und konnte sich mit gleichem Recht auf Husserl berufen. Die Ekstase, die der Expressionismus liebte und in die er sich mit Willen hineintragen ließ, hätte sich mit kühler Verstandeserwägung nie begnügen können. Um so mehr herrscht solche Erwägung in den



277. Szenenbild einer Aufführung von Leonhard Franks „Karl und Anna“
im Stadttheater Aachen. 1929 (Phot. Preim.)

zweifelsüchtigen Beobachtern aus impressionistischer Welt. Einst vertrat unter der Führung Hamanns und Herders der Sturm und Drang irrationale Weltanschauung gegen das Verstandestum der Aufklärung. Wie Aufklärer, die das Letzte doch nicht ahnten, mochten die Impressionisten dem Expressionismus erscheinen. Das war ungerecht und unterschätzte nicht am wenigsten das Verhältnis zur Welt, das in Persönlichkeiten von Hofmannsthal's Art bestand. (Nicht er allein unter seinen nächsten Zeit- und Dichtgenossen blieb sich der Unzulänglichkeit des menschlichen Verstandes bewußt und deutete auf Rätsel hin, die dem Verstand unlösbar bleiben.) Doch beweist ein Vergleich von Hofmannsthal's Versen mit der Lyrik des Expressionismus, wieviel Wissen vom Leben bei Hofmannsthal besteht, wieviel Scharfblick und wieviel Ausdrucksfähigkeit schon der junge Hofmannsthal für versteckte Gefühle und Wünsche, für geheimstes Sinnen des Menschen besitzt, während neben ihm die expressionistischen Lyriker sich mit Andeuten begnügen, als ob sie naivere Menschen wären, unfähig, ihr Meinen in scharf umrissene Begriffe umzuwandeln. Was ihnen an begrifflicher Schärfe des Ausdrucks mangelt, ersetzen sie durch die Wucht des Ausdrucks.

Das schlichtere Menschentum Annas und Karls, schlichter als das eines Amadeus und einer Cäcilie, bleibt dem Expressionismus näher. Dennoch sind Karl und Anna nicht expressionistische Gestalten, sie sind weit weniger bloße Typen. Der Unterschied wird sofort greifbar, wenn bünnengemäße Darstellung zu leisten ist. Expressionistische Gestalten auf die Bühne versetzen zu können, mußten Schauspieler wie Spielleiter gründlich umlernen. Wesentliches der bestehenden Bühnenkunst war aufzugeben. Sie ging auf Individualisierung aus. Dem Expressionismus genügte ein minder persönliches Verhalten, eine fast stehende Gebärde,

die etwas posenhafte Haltung eines Künders machtvoller Worte. Nichts weniger als leicht war es für den Schauspieler, die Gebärden kulturhafter Selbstzucht abzutun und den herrischen Ton des anklagenden Propheten an ihre Stelle zu setzen. Mehr Können jedoch forderte von ihm der Impressionismus, zunächst Verzicht auf Schablone, während der Expressionismus, aufs Typische gerichtet, zur Not auch mit Schablone auskommen konnte. Das mag immer einen Kulturabstieg bezeichnen. Er überhob den Schauspieler der schweren Pflicht, die Leistung des Dichters aus Eigenem zu ergänzen. Beanspruchte Gerhart Hauptmann das, etwas von solchem Anspruch besteht auch in „Karl und Anna“, fühlbar in der Frau, noch unbedingter im Mann. Den angeführten Auftritt muß der Darsteller Karls leisten können, oder alles verpufft. Er muß den Zuschauer überzeugen, daß er es ehrlich meint, daß er nicht wissentlicher Betrüger ist, daß ein übermächtiges Gefühl ihn zwingt, so und nicht anders zu handeln und zu sprechen. Karl weiß durch Richard Kleines und Kleinstes aus dem Leben, das mit Richard vor dem Krieg Anna geführt hat. Dies Wissen macht Karl vom ersten Augenblick an geltend, als ob er mit berechnender Klugheit Unwahrheit den Schein der Wahrheit geben wollte. Er stellt fest, daß der Gasbrenner immer noch pfeift, daß die Stühle, die er damals frisch streichen wollte, noch immer nicht gestrichen sind. Vom Pfeifen des Gasbrenners und den ungestrichenen Stühlen weiß Karl nur durch Richard. Wenn er dies Wissen jetzt ausspielt, sich als den echten Richard auszuweisen, so kann nur die Darstellung den Eindruck bewußten Betruges ausschalten. Es bedarf einer Dämonie, der nicht jeder Schauspieler gewachsen ist. Wie von einer höhern Macht beseelt, hat Karl die gefährlichen Worte vorzutragen, von einer Macht, die ihm in diesem Augenblick Lüge wie heiligste Wahrheit erscheinen läßt. Hat der Impressionismus jemals eine so schwere Aufgabe der Bühne gestellt, ist nicht erst durch den Expressionismus dämonische Besessenheit wieder in die Dichtung hineingeführt worden? Allerdings mutete der Expressionismus dem Schauspieler nicht zu, Dämonie mitten im Umkreis mehr oder minder treu beobachteten Lebens zu bewahren. Entweder trug bei ihm Dämonie das ganze Stück und jeden Darsteller oder es folgten aufeinander in jäher Wendung Vorgänge von naturalistischer Lebensnähe und ekstatische Ausbrüche der Dämonie, gerechtfertigt durch die expressionistische Neigung, dauernd die Entfernung zwischen Wirklichkeit und Bühne wechseln zu lassen.

5. Expressionismus

In dem Kampfwort „Expressionismus“ fand sich viel Gegensätzliches zusammen, auch Unruh wurde mitgerechnet. Er selbst machte sich schon im „Platz“ über expressionistische Ausdrucksweise lustig. War es unbedingt nötig, im Dienste neugewonnener Knappheit der Sprache den Artikel auch dann wegzulassen, wenn es deutscher Redeweise durchaus widersprach? (Schrieben wirklich die Verfechter dieser längst wieder vergessenen Mode zuerst alle Artikel wie jeder andre Deutsche hin und strichen sie nur hinterdrein aus?) Unruh verspottete auch solche Artikelarmut. Mit dem Wesen des Expressionismus verbindet indes viel Unruhs Sprache, überhaupt seine Bühnenkunst. Starke Dynamik herrscht bei ihm, stark genug, um für feinabschattende Seelenzeichnung wenig Raum übrig zu lassen. Mag neueste Leistung Unruhs das Leben in seinen Abstufungen besser kenntlich machen, so liebt sein Drama schon vor dem Beginn des Expressionismus eine betont überpersönliche Form des Worts und der Gebärde. Wie persönlich vielgestaltiges Leben und vereinheitlichende, fast — im Sinne Goethes — manierhaft sich aufdrängende Form stehen sich Impressionismus und Expressionismus gegenüber. Das Barockhafte des Expressionismus erweist sich auch an dieser