

der Häßlichkeit ihrer Bluderei, damit sie als die Schönste beim Hochzeitsfest erscheine. So geschieht's, und als Peter sie sieht, läßt er die Perchtin, die nun in gellender Wut die wilden Perchten ruft, das Haus anzuzünden. Da eilt die Frau, die immer als Magd dem Haus gedient hat, zum Haus zurück, oder sie fester verbunden ist als dem Bauern. Die Perchtin stirbt, weil sie sich mit dem Mann eingelassen hat, aber auch die Frau kommt in den Flammen um. Der Bauer will wieder davon, verkauft die Brandstätte mit allem Besitz — da erschlägt ihn der Ahn mit einem Beile. Ein Erbe bleibt: Kind des Bauern und einer anderen Magd, und schützend wie eine Himmelsmauer treten um Altbäuerin und Kind die vierzehn Not- helfer. Geschicht weiß der Dichter den tieferen Sinn des Stückes unaufdringlich hinter den prachtvoll geformten Figuren, die in einer, oft durch Reime gebundenen Prosa sprechen, zu lassen. Dieser aber ist: Binde dich nicht zu fest an irdischen Besitz wie die Frau, die immer nur ans Haus dachte, und gib den Besitz nicht leichtsinnig auf wie der Bauer, um einem schönen Phantom nachzujagen.

Abseits aller billigen Reklame ging Franz Josef Zlatnik (geb. 1871 in Wien, lebt ebenda) seinen eigenen Weg. Zlatniks Lyrik kommt aus der Gegend Lenau's und zeichnet sich durch ähnliche Klangfülle und Klangschönheit aus, wie sie diesem Dichter hehrer Verklärtheit eigen war. Seine sieben Gedichtbände haben ihm schon eine geachtete Stellung verschafft und zu seinem Lobe muß gesagt werden, daß er stets eine treffliche Auswahl zu geben verstand.

Ob er nun Lenau, Eichendorff oder andere Dichter in Liedern verherrlicht, ob er seiner Mutter ein Totenlied singt, Stimmungen der Natur in Worte kleidet, des Meeres Zauber in Worte einfängt oder in einer Vision des Krieges Greuel zeigt, immer weiß er den rechten Ton seiner Harfe zu entlocken. „Träume des Lebens“, „Schattenblumen und Sonnenstäubchen“, „Sonnenhöhen und Dämmertiefen“, „Weibestunden“, „Neue Lieder“, „Flut und Ebbe“, „Wetterschlag und Sonnenbild“ hat Zlatnik seine Gedichtbände benannt. Viele seiner Lieder sind bereits vertont worden.

Der durch seine ästhetischen Bücher und historischen Schriften bekannte Tezelin Halusa (geb. 1870 in Traunspitz, Mähren, Zisterzienser in Heiligenkreuz N.-D.) schenkte uns auch zart gefühlte Gedichte in wohlklingender, zum Herzen dringender Sprache („Tautropflein“ 1899, „Im Tugendland“ 1918, „Eine Linde im Winde“, „Die blaue Blume“ 1921). Die in verschiedenen Zeitschriften verstreuten Gedichte des Wienerer Josef Hegedüs verdienten gesammelt und in Buchform veröffentlicht zu werden, denn aus ihnen redet ein schönes lyrisches Talent. Noch immer erfreuen wir uns an den frommen Gedichten des Jesuitenpaters Friß Esser „Blüten der Marienrinne“, „Christi Leid und Herrlichkeit“, „Ave Maria“ (1907).

Das Drama.

„Die Haltung, aus der heraus der Dichter schafft, vermag eine doppelte zu sein; die der Liebe zum Werk oder aber, und dies ist ganz ein anderes, die der Liebe und Hingabe zum Wirken . . . Um mein eigenes Schaffen befragt, muß ich den, der dies mein Schaffen verstehen will, zunächst hinlenken auf die Tatsache, daß alles, was ich schreibe, nicht aus der Liebe zum Werk, sondern aus der Liebe zum Wirken geboren wird. Mein Schaffen ist von der zweiten der genannten Arten. Das Wort, das ich niederschreibe, ist immer ein an einen Menschen gerichtetes Wort.“ So schreibt Leo Weismantel über sein schriftstellerisches Schaffen. Und in der Tat, in allen seinen Romanen, Dramen, Puppenspielen, Legenden, literarischen, pädagogischen und politischen Schriften offenbart sich, mögen sie auch nicht alle überragend sein, ein Mensch, der mit einem glühenden Willen in alle Bezirke unseres Lebens vorzustoßen sich getrieben fühlt, in dem verpflichtenden Bewußtsein, eine Hilfe spenden zu können in der Stunde der Not und des Schicksals. Sein dichterisches Schaffen betrachtet er nicht als das Vordringliche seiner Gesamt- tätigkeit, sondern empfindet es nur als „Splinter“ seiner besonderen Mission im Dienste der Volksbildung. Noch ist er nicht zu einer Synthese jener verschiedenartigen Triebkräfte seines Schaffens, des Dichtens und Belehrens, die in Wirklichkeit dasselbe Ziel anstreben, vorgeedrungen. Und dort, wo er die Ansprüche und Widersprüche menschlicher Unvollkommenheiten zu Problemen seines Dichter-Kämpfertums macht, wird er schmerzhafte. „Wo er aber nur Dichter sein will, wo Schöpfung und Geschöpf unter dem Lichtstrahl göttlicher Schöpferfreiheit lebendig werden, wo er, unbekümmert um äußere Gefährlichkeiten und Zwecksetzung, uns mit seinen Gesichtern erfüllt und begeistert, wo er seine Rhönheimat und ihre Menschen vor uns erstehen läßt in der anspruchsfloßen Reinheit und der kristallinen Klarheit einer wahrhaftigen Phantasie, wo er die

Menschenliebe zur Menschenfeligkeit werden läßt, da wächst er in den reinen Äther genialen Dichtertums hinein, da wird seine Sprache erhaben, wird seine Gestaltung lebendig, seine Gedanken weiten sich in die Unendlichkeit und Ewigkeit letzter und höchster Gültigkeiten.“ (Zros S. 92.) Überall aber als Dichter und Volksbildner erscheint Weismantel, wenn auch nicht frei von Mängeln, Unzulänglichkeiten und Unvollkommenheiten, als ein ehrlich und inbrünstig nach Wahrheit ringender Geist. Als eigenartig offenbart sich in seinen Dichtungen ein starkes Erfühlen schicksalhafter Verkettung des Einzelmenschen mit der Blut-, Stammes- und Volksgemeinschaft, der aus der Düsternis sich befreiende Glaube an göttliche Läuterung einer schwer auf den Menschen lastenden Erbschuld, ein starkes Betonen des ewigen Kampfes zwischen Gut und Böse, Licht und Finsternis, zwischen Gott und Materie, zwischen Geist und Fleisch, und als Folge dieser Weltanschauung eine Führung der dichterischen Handlung, die die entscheidenden Wendungen und Antriebe aus dem Schicksal, dem Göttlichen entnimmt, nicht aus den Persönlichkeiten der menschlichen Gestalten. Darauf weist der Eingang zu dem Romane „Das unheilige Haus“ hin. „So liegen die Milseburg, das Wurfgeschöß des Teufels, nach Norden und der Kreuzberg, der Berg Gottes, nach Süden, seit bald 2000 Jahren in der Rhön einander gegenüber und geben den Menschen Zeugnis von dem Kampf, den Licht und Finsternis um der Erdenkinder willen führen von Stunde zu Stunde.“ Es heißt da, daß der Kampf um Licht und Finsternis um der Erdenkinder willen geführt werde. Es geschieht außer ihnen, aber sie werden davon erfaßt und es geht um ihr Schicksal. Sie müssen sich dazu einstellen und da sie es alle angeht, tun sie es gemeinschaftlich. Sie wehren sich gegen die Finsternis durch die Gesetze, die eigentlich heilige Sitten sind. Wehe dem, der gegen das Gesetz verstößt. Weismantels Menschen sind nicht von innen gestaltet, sondern stets im Verhältnis zu etwas, was außer ihnen liegt. Sie werden um so anschaulicher und schicksalsgewaltiger, je mehr in ihrer Gestaltung die irdischen Elemente mit den geistigen sich mischen, doch stets erschienen sie wie ein Relief und im Hinblick auf etwas über ihnen Schwebendes. Gott im Kampf mit dem Bösen durchdringt sowohl die Menschen wie die gesamte Natur, Fruchtbarkeit und Unfruchtbarkeit, landschaftliche Paradiese und landschaftliche Höllen. Lagerung und Form von Bergen und Felsen, Wäldern und Wassern sind vergeistigt und beseelt, sei es durch Dämonen, Hexen und Legendensfiguren. Darin sind die Naturschilderungen genaue Gestaltungen seiner Ansicht von Gnade und Schuld. Großartig sind sie in seiner „Marie Madlen“ geformt. Weismantels Sprache ist nicht rhythmisch, sondern persönlicher Eigenart dessen, von dem sie etwas schildert, getönt; sie ist eine Anschichtung oder Aufschichtung von Gedanken und Gefühlen, die durch Gleichnisse und Bilder veräußerlicht sind und so beschworen oder abgewehrt werden. Er ist kein Artist, er überläßt sich seinen Träumen und Gesichten, denen sich der Sprachlaut unmittelbar zugesellen muß. Psychologisch motiviert Weismantel nie. Seine Art der Komponierung wurzelt nicht im Literarischen, sondern in der Stärke des Persönlichen. In einem mystischen irrationalen Hintergrunde verknüpfen sich die Fäden des schicksalhaften Geschehens. Und er breitet das ganze Geschehen so vor uns aus, wie es in ihm allmählich aufdämmerte und Gestalt gewann.

Weismantel verbrachte seine Kindheit in dem kleinen Rhöndorf Obersinn, wo er 1888 geboren wurde. Er studierte in Würzburg, wurde Doktor der Philosophie, Volksbildner, Regisseur, Landtagsabgeordneter und lebt jetzt in Marktbreit am Rhein. Er verbrachte, wie er in seiner autobiographischen Novelle „Die Häuser meines Lebens“ erzählt, seine Jugend zwischen Armut und Entbehrung, zwischen hungrigen Webern, denen nichts übrig blieb, als sich zu sättigen am „Leiden Christi“, „dessen Bilder sie in ihre Linnen unbeholfen und glühend hineinwoben“. Der kleine Leo hörte sie erzählen „und von diesen Erzählungen ging eine seltsame, die Hungrigen nährende Kraft aus“, eine Kraft, die Gutes und Böses unterschied — dieselbe, die Weismantel in seiner „Kommstunde“ fühlbar und wirksam werden ließ. „Von dieser Stunde an bereitete ich mich vor, wie ein Krieger sich waffnet, auf diese Begegnung mit Ritter, Tod und Teufel.“ In diesen Stunden lernte er die Menschen „sehen“, wurde er zum Dichter. Diesem Erlebnis des-

Gedanken über Mensch, Welt und Gott. Heldenhafter, unter Einsatz der ganzen Persönlichkeit und des eigenen Glückes durchgeführter Kampf der Liebe gegen starre Sazung, die Menschen schützt, aber auch



Leo Weimantel
Mackbreit/Mann

Phot. Leo Gundermann, Würzburg.

Ziel entgegen, von dem ihm einst geträumt hatte. Es ist die sagenumwobene „goldene Schmiede“, Symbol für eine durch einen Fluch verdamnte, nur durch ein Gelübde entzühnbare Stätte. Hier lassen sich Franz und Christine, die Schmiedtochter, um die er mit Erfolg geworben hatte, nieder. Der Fluch, der auf dem Hause lastet, oder ist es der Fluch, den der Gesezbrecher auf sich geladen hatte, als er den Dillhof ohne den väterlichen Segen und in Treulosigkeit gegen die Gret verließ, bringt Franz

Menschen unerbittlich zermalmt, wo erbarmendes Verzeihen retten könnte, das ist die Seele dieses starken und schönen Buches. Lapidar wie die Bibel hebt es an: „Es hausten einst in den Bergen der Rhön nur die Wetter, die Sümpfe und die Tiere — fern aber waren die Menschen . . . Fern war der Zwiespalt, fern die Problematik, nichts war da als organisch-einheitliches Sein. Doch dann kamen die ersten Menschen in das Land und sogleich begann der Kampf der Finsternis mit dem Lichte und so wird denn das Leben immer gespannt sein zwischen Ja und Nein, zwischen Himmel und Hölle. Ungeschriebene und doch ewig gültige Gesetze halten den Menschen gefesselt, treiben ihn in den Empörertroz und zerichmettern ihn am Ende in einer unabänderlichen Folgerichtigkeit, die ebenso gerecht wie grausam erscheint. Aber je tiefer sich der Dornenfranz des Leibes in die demütig gewordene Stirne drückt, desto höher wächst das Unsterbliche über die Erden schwere hinweg dem aboluten Lichte zu.“ Als Leitidee beherrscht denn auch den Roman das Wort: Das Gesetz muß gebrochen werden, aber der es bricht, wird selbst gebrochen. Im Dillhof herrscht das Gesetz des Erstgeborenenrechts und der Knechtspflicht aller Nachgeborenen, ein Gesetz, gegen das sich Franz Dill, der zweite Sohn auf dem Hof, auflehnt, wie es einst sein Ohm Benno, des Vaters nachgeborener Bruder, allerdings gleichfalls vergeblich, getan hatte. Ohm Benno war dann in die Fremde gegangen, als Landstreicher per Schub zurückgebracht worden und nun ist er, der gelernte Schmied, Lehrmeister des jungen Franz. Ohm Benno weicht aber seinen Lehrling auch in seine alte Lieblingsidee ein, daß das Gesetz auf dem Dillhofe gebrochen werden müsse. Er heßt Franz gegen den Erstgeborenen auf, der zum Vater steht, und bedient sich dabei der Hofmagd Gret, deren Neigung zu Franz er zu beleben sucht, bis endlich Franz nach einem heftigen Zusammenstoß mit Vater und Bruder den Hof heimlich verläßt. Er wird aber Gret, die seinetwegen auch den Hof verläßt, untreu und läßt sie ihres Weges ziehen, um sein eigenes Glück zu suchen. Von der Milseburg zum Kreuzberg, von da durchs Sinnthal wandert Franz einem geheimnisvollen

und Christine Unglück. Sechs Kinder sterben; als Christine mit dem siebenten gesegnet ist, macht sie das Gelübde, daß dieses Kind Gott geweiht werden sollte. Doch wie können die Eltern über das Schicksal des Sohnes verfügen? Der dem Licht Versprochene liebt Elis und erfährt dadurch das Gelübde, das über ihn verfügt, und das Unheil, das ihm droht, wenn er es nicht hält. Dennoch will Jürg das Gelübde trotz alles Bittens der Geliebten auf sich nehmen. Das verdirbt aber die Elis und macht sie zur Dirne, indem es sie der dämonischen Macht ihrer durch nichts mehr geregelten Natur überliefert. Als Priester soll er sie strafen und ihr den Schandstein umhängen. Diese öffentliche Schmach des durch freie Liebe gefallenen Mädchens ist eines der Mittel, wodurch sich die Gemeinschaft gegen das Dunkel wehrt, um ihre Ordnung zu schützen. Der Priester will diese Abwehr durch eine heilsamere Abwehr, durch die der demütigen Nächstenliebe ergehen. Dadurch wird er wie der Vater, der das Erstgeburtsrecht vernichtete, zum Gesetzesbrecher. Er schleudert den Stein der öffentlichen Schmach vor den Augen des Volkes in den Abgrund und hebt so das Gesetz des Wallfahrtsortes Maria Ehrenberg für alle Zeiten auf. So bekennt er sich zum Schicksal des gefallenen Mädchens, gibt öffentlich Argernis, was ihn vom Priestertum, also vom Lichte, ausschließt. Zwar rettet er das Mädchen durch dieses höchste Opfer und macht sie zur guten Gattin und Mutter, denn sie erlebt, daß er seinen Teil an ihrer Schuld fühnend auf sich nimmt. Er selbst bleibt vom Lichte verstoßen. Wenigstens erfahren wir nicht, ob er sich zur erlösenden Überwindung durchringen wird. Wehe dem, der gegen das Gesetz verstößt, selbst im guten Sinne, und sei es gegen ein unbarmherzig furchtbares Gesetz. Das Gesetz ist stets der Schutzgeist der Gemeinschaft.

Weismantel wurzelt innerhalb des von Gemeinschaftsimpulsen bewegten Volkes mit seinem jüngsten Romane Das alte Dorf (1928), der Geschichte einer katholischen Gemeinschaft, zu der er sich selber gehörig fühlt. „Die Geschichte seines Jahres und der Menschen, die in ihm gelebt haben,“ lautet der Untertitel dieser prächtigen Volkserzählung. Im Vorwort, das Inhalt und Sinn der Dichtung deutet, sagt er, dieses Buch schreibe er, in Liebe verfallen zu seinem großväterlichen Geschlecht. In einer Augustnacht des Jahres 1865 sei das alte Rhöndorf niedergebrannt bis auf eine Hütte. Was er als Kind von den Alten und später aus den Urkunden erfahren hat, wird in dem Buche erzählt. Er sieht die Gemeinschaft mit den Augen eines demokratischen Christen: als einen lebendigen Organismus, der von lauter eigenartigen, scharf voneinander unterschiedenen Persönlichkeiten gebildet wird, von denen aber keine über die andere sich erhebt, sondern jede sich neben ihr einordnet. Über allen steht nur einer, Gott, dem sie sich, auch im Ungehorsam, noch von der Rechtmäßigkeit seiner Gesetze überzeugt, unterordnen. Mit Recht nennt es Herwig ein seltenes Buch, einen schwer erschließbaren, aber unerschöpflichen Schatz, so recht geeignet, unserer Zeit in ihrem schrankenlosen Individualismus zur Lehre zu dienen. Weismantel zeigt uns, wie reich, wie beneidenswert die armen Weber des Rhöndorfes Sparbrot waren, trotz Armut, trotz Schwindsucht, trotz Sünde, trotz allem, was zu ändern gewesen wäre. Da war noch Sinn für das Schwingen der Zeit, da war auch in der ärmsten Hütte der Wechsel von Arbeit und Feiertag, da war Familie, Schicksalsgemeinschaft, da waren Formen von einer Fülle, von einer Lebensnähe, von einer natürlichen und selbstverständlichen Schönheit, die wir, wie E. Reich bemerkt, für unsere Zeit nicht mehr zu erhoffen wagen. Ernstes und Heiteres bietet das Buch in Menge. Ein Glanzpunkt ist die Geschichte vom Pfarrer Tertullian, eigentlich ein Roman vom Kampf zwischen Liebe und Berufung zum Priestertum, köstlich die Geschichte vom Gänsefests, diesem Schalksnarren, ferner die vom gestrengen Herrn Landrichter. Wir hören vom Glauben an die Geister, sehen die Heiligen noch wirksam in das Leben eingreifen und den Teufel leibhaftig erscheinen. Dazu die lebendigen Schilderungen von Kirchweih, Fastnacht, den Wallfahrten, Hochzeiten, Osterbräuchen, Flurumgängen, von der Weihnachtszeit usw. In einer Fortsetzung „Das Sterben in den Gassen“ will Weismantel zeigen, wie diese reiche Welt durch Schuld des nachkommenden Geschlechtes zugrunde ging.

Ganz als Dichter ohne die Toga des Redners zeigt sich Weismantel in seinen kleinen epischen Dichtungen. Da erzählt er in Fürstbischof Hermanns Zug in die Rhön in einer zugleich einfachen und kraftstrotzenden Sprache eine heimatische Legende von erschütterndem Gehalt: wie der Fürstbischof in der rauhen Rhön durch die schlichten Worte eines frommen Kindes zur Erkenntnis kommt, daß der Reichtum der Seele mehr ist wie der Reichtum des Leibes, und dann sieben Tage und sieben Nächte Buße tut. Später hat Weismantel die Erzählung dramatisiert. Eine ans Herz greifende Erzählung ist Der närrische Freier (1923), wohl die reifste und schönste von Weismantels Dichtungen. In einem Rhöndorfe lebt der Moß, ein armseliger Dorfsnecht, mit seinen beiden Geschwistern; er ist das große, gläubige Kind, das nur durch die Umwelt der Dorfgenosse zu einer tragikomischen Figur wird. Er glaubt einfach alles; man konnte ihn zu Tode hegen, weil er in seinem Glauben wehrlos war. Er glaubt es, als eine böse Welt ihm sagte, daß des Schmiedemeisters Bärbel ihn zum Manne haben wollte, und findet sich als Freier ein. Ritter enttäuscht, rächt er sich an dem Nebenbuhler, wird aber sofort wieder beruhigt, als man ihn glauben macht, daß eine andere ihn liebe, die sich ihm eines Tages offenbaren werde. Und diese beglückende Hoffnung nimmt er mit ins Grab. Der gute Moß, der ständig Trugbilder kommenden Glückes vorgezaubert erhält, ist der Mensch schlechthin, dem Erfüllung auf Erden nicht wird und der doch immer wieder einem Gaukelbilde glauben muß. Eine märchenfeine Dichtung von innigster Art ist Die Hexe (1919). Das Thema dieser legendenhaften Erzählung, die um die unheimliche Milseburg, den „sputhaftesten aller Berge der Rhön“, spielt, ist uralte und mehrfach behandelt worden. Des heiligen Gangolf Aufgabe war, nach den Schreden des Dreißigjährigen Krieges in dieser wilden Gegend die sittigende Macht des Christentums wieder geltend zu machen. Aber die Hexe, die wilde, dämonische Naturkraft, kann und will sich nicht fügen und steht schließlich dem Heiligen selbst als Naturkraft gegenüber. In spannender Dramatik stellt sich die Natur dem Mysterium der Gnade, ungebändigte Leidenschaft gegen himmlische Liebe, und es siegt, wenn auch um den Preis des Lebens des Heiligen, die höhere Liebe und die Gnade. Mit kindlichem Glauben und inniger Einfühlung in die Natur erzählt Weismantel Kindern Die Blumenlegenden (1922), die wie Blumen

in der Erde wurzeln, zum Himmel sich emporstrecken und doch inmitten der Menschen bleiben. Bald läßt er ein blühendes Gleichnis dem Born christlicher Mystik entfliegen, bald umfließt er den Sinn eines aus der Legende kommenden Symbols mit einer fröhlichen Fülle von Wirklichkeit und bleibt trotzdem allen verständlich, weil er seine Symbole in die einfachste Sprache gekleidet hat. Unter dem Titel *Musikanten und Wallfahrer* (1923) hat der Dichter mehrere kleine „Erzählungen aus eigenem und fremdem Leben“ vereinigt. Da findet sich die bereits erwähnte biographische Skizze „Die Häuser meines Lebens“, die Geschichte vom Bischof Hermann, ferner die Erzählung von den fünf „Brotgeigern“, die aus der Heimat zogen als Musikanten und „für die, die Ohren hatten, zu hören“ aufspielten und am Ende keinerlei irdische Güter mit heimbrachten, nichts als die süßen Erinnerungen an die „finsternen Gesichter, die sie aufgehellte, an die verlebten Tränen, die da und dort aus den Augen verhärteter Menschen geschimmert hatten“. In einen Rahmen gespannt ist die Erzählung *Die Bettler des lieben Gottes* (1918), die den ersten Grundgedanken von der Wertlosigkeit irdischen Gutes ohne Moralisierung kräftig herausarbeitet und jeden nachdenklichen Leser packt, wie sie auch den mit „Schneider“ bezeichneten Obsthändler so ergreift, daß er gleich die Nutzenanwendung macht und jedem der drei Kapläne einen seiner Geldsäcke für seine arme Kbhörsparrei schenkt, worauf übrigens die drei Schlanberger es von Anfang an abgesehen hatten. Er selbst wird dann durch seine Guttat vor einem Obstkaufl bewahrt, der ihm durch plötzlich eintretenden Frost großen Schaden gebracht hätte. Für manches alte Motiv hat der Dichter ein neues, köstliches Gefäß gefunden. Wie tief erfaßt er z. B. im *Verleiwunder* das alte Märchen, wie die Träne zur Perle wurde, wenn er es dahin deutet: Jesus Christus ist der Prinz, der in das Meer des Leides und des Todes stieg, um seiner Braut, der Menschheit, der Erlösung Perle zu schenken. Die Kläuse von Niklashafen (1918) berichten von den Kämpfen der „Kläuse“ gegen die drückende Fronherrschaft. Ihr Pfarrer führt sie an im guten Glauben seiner Berufung durch Gott und glaubt sie dadurch von Gewalttaten abhalten zu können; zu spät sieht er, daß seine Hoffnung eitel war. Voll Reue stirbt er an den Wunden, die er im Kampfe empfangen. Spukhaftes spielt hinein in die Geschichte *Der begeisterte Jäger am hohen Rain*, in der die Bauern mit ihren früheren Herren um den Gemeindevwald streiten. Wirklich im Zauberlande eines eigentlichen Dichters befinden wir uns in der Geschichte des Richters von Orb (1928). Aus heimatkundlichen und historisch sagenhaften Elementen versucht hier der Verfasser eine Legende zu formen. Zur Zeit des fürstlichen Absolutismus treibt in einem von Natur aus armen Ländchen ein verrückter Träger der Macht sein Unwesen. Ihm ersteht in dem „Räuber“ Kern ein Gegner, der sich durch ein merkwürdiges Gelübde verpflichtet glaubt, als Verteidiger des beleidigten Volksbewußtseins aufzutreten, und noch etwas Höheres über sich fühlt, das sich in der Gestalt der Gottesmutter verkörpert. Der Verbrecher entgeht seinem irdischen Geschick, um sich dann aber doch selbst zu richten, der Unschuldige unterliegt, siegt aber moralisch. Die tiefsinnig gedachte Lösung ist aber nicht zwingend gestaltet.

Am sichtbarsten tritt Weismantels Eigenart in seinen Dramen in Erscheinung. Sie sind für die moderne deutsche Bühne wirklich etwas Neues. Sie haben nicht die geringste Verwandtschaft mit dem Theater Shakespeares, noch mit dem Schillers oder Goethes oder Kleists. Kein Mensch siegt oder unterliegt mit seiner Leidenschaft. Kein Mensch hat wie bei Grillparzer die Entwicklung einer Leidenschaft zu erleben. Ein menschlicher Kampf findet überhaupt nicht statt. Dieses Theater ist kein reines Menschentheater, eher ein Welt- oder Schicksalstheater, wie die Griechen und Spanier es hatten. Auch hier sind die Menschen Mittel und Ziele eines Kampfes zwischen Licht und Finsternis. Die Menschen, verstoßt in ihrer dunklen, irdischen Leidenschaft, handeln nach ihrer Anlage hartnäckig und fordern ihr Schicksal, bis daß sie durch eine Offenbarung, die von außen kommt, durch eine Erscheinung, die sie herausgefordert, durch ein Geschehnis, das sie beschworen haben, ihren unseligen Zustand, ihre Schuld erkennen. Der Haupteindruck rührt vom Walten Gottes im unerbittlichen, gemeinsamen Schicksal. Die Menschen sind Erkennen und Träger dieses Schicksals. Ihr Dichter spricht aus ihrer Gebundenheit heraus. Dadurch aber wird Weismantel zum Künstler einer Gesamtheit im Gegensatz zu Dichtern der vergangenen Jahrhunderte, die Enthüller von Seelenvorgängen einzelner Personen und Gestalter einzelner Schicksale waren.

Weismantels stärkste dramatische Schöpfungen sind die drei Einakter *Die Reiter der Apokalypse* (1919) und *der Totentanz* (1921), denn hier gewinnt sowohl der irdisch-leidenschaftliche Zug der Menschen, wie die übernatürliche Fügung ihrer Geschichte durch Rede und Gegenrede den notwendigsten, klarsten und oft gewaltigen Ausdruck. „Der Zusammenbruch unseres Westheeres und das in Sturzwellen hereinströmende Fluten der Revolution riß mich als wissend Mitempfindenden in den Strom des Leides unseres Volkes. Aus den verzweiflungsvollen Erschütterungen jener Tage schrieb ich zum ersten Male vom Leide des Volkes als von eigenem Leid getroffen und hob die Hand zur Abwehr gegen das Hereinbrechende; so schrieb ich damals meine „Reiter der Apokalypse“. Dieses gewaltige Werk erinnert in seinem Aufbau an Dürers Darstellung von den Heißelboten des Himmels; gigantisch groß steigt aus diesem Einakterzyklus die Idee von den menscheitsverwüstenden Ubeln: Hunger, Pest und Krieg. Diese drei sind die Kosselenter. Der erste Einakter: Die Belagerten führt uns die Schrecken einer Belagerung vor Augen: Viele sind wahnsinnig geworden vor Hunger, Kinder nagen einander wie Ratten an. Das Weibsvolk klagt und sinkt. Die Krieger murren. Die Empörung schwillt ans Gezelt des Stadthauptmannes. Doch er, der die Schlüssel bedingungslos zu übergeben hat, verharrt taub und stumm; heroisch stimmt er auf standhaftes Durchhalten. Das Unerhörte und Unglaubliche geschieht: der Pflegetohn, der von ihm die Übergabe erheischte, muß fallen; die hungernden Bürger werden mit scheinbar gefüllten Kisten und Säcken getröftet und der Feind durch ein in einer hohlen Granate zum Feinde hinübergeschossenes Schwein und durch vorgetäuschten Jubel in den Glauben gewiegt, daß die Stadt sich noch halten könne. Diese Absicht wird auch erreicht. Der Feind zieht ab. Und der Sieger? Ein verkrochener Löwe, liegt er vom Hunger tot gestreckt. Er hat von keinem mehr gefordert, als er selbst an Leib und Seele zu geben hatte. Das ist die sittliche Idee des Stückes. Herb, hart, groß, oft

in einer griechisch epigrammatischen Kürze herausgemeißelt. Der zweite Einakter, Der Sieger, der in der Frührenaissance spielt, ist episch, teils Moralität, teils Mysterium, eine Bilderfolge, eine Bilderflut voller Sinnbilder und Allegorien, doch nicht so, daß die bunte Außenwelt gegen das Geistige zurückträte. Im Gegenteil, hier wogt auf den Straßen aller Strom der Massen und der hohen Tage mit Tüben und Fahnen, mit Kimbeln und Waffenblitzen, der Busprediger und die Geißler, der Verpefete und die Blütenweife der Maidsharen, die Buhlschaft und der Gottesstaat. Die Bewegung, wie sie der Expressionismus vom Kino nahm, wird hier vom Dichter durch den Kontrast geordnet. Und dieser ist bei ihm eigentlich das einzig dramatische Mittel, das er anwendet. Steigerung hat er noch bisweilen. Willenskonflikt, Kampfausstrag und damit innerliche Schicksalsverfrichtung nirgends. Durch den scharfen Gegensatz spricht er seine Lehren aus, und was er sagt, ist edel, wahr und schön wie das Christentum und aus der Erschütterung unserer Zeit. Oder ist es nicht der Kreuzesfieg, zu dulden, zu leiden, sich demütig bis in den letzten Atem zu verschlecken? Darum erhält hier die Heldenkrone nicht der reiche Kaufmann, der Eroberer von Marigliano, der durch sechs Meere gesegelt ist. Mitten in seiner Lust wird er von der entsetzlichen Seuche befallen und Furcht und Entsetzen treten an Stelle der lauten, begehrten Freude, die Gäste fliehen, und ausgestoßen von der menschlichen Gesellschaft, findet der Unglückliche sich wieder. Doch mildes Erbarmen naht wie im „Armen Heinrich“ in Gestalt der reinen Jungfrau, die sich für den Ausfägigen opfern will. Die Jungfrau stirbt, allein der innerlich Genesende verschmäht nun die äußere Heilung und stirbt durch Menschenhand. Aber seiner Leiche aber ersteht die schöne Frau und mit ihr das ganze Volk zu neuem Leben. Eine Epifode aus der neapolitanischen Geschichte bildet den äußeren Rahmen zu den Geschehnissen des letzten Einakters Die sündhaften Soldaten. Auch hier Renaissancelust. Die Kofette mit dem Gatten und der Gattin, die Gattin mit dem Freund, das sind Bilder voll verhaltener Leidenschaft. Unter lauter Verlorenen ist es eine einzige Frau, die eine überirdische Kraft besitzt; sie hat das Göttliche im Menschen, genauer, des Heilandes, der Jesuschmerzen, der Jesusglorie zu eigen. Es ist gewiß kein Untergang im dramatisch-tragischen Sinn, wenn plötzlich das Meer seine Grenzen verläßt und Wasser, Erdbald, Vergewalt und Feuer alles verschlingt, aber es ist ein Wetterleuchten des letzten Gerichtes. Aber auch hier steigt wie ein Phönix aus der Asche die Erwartung: aus dem wundervollen Trio der Mutter, der Gattin, der Schwester und der Tochter vernehmen wir den Friedensglockenklang einer neuen seligen Zeit und die Erscheinung der bräutlich umschlungenen Kinder wirkt gewissermaßen einen hellen Schein in den beginnenden Tag.

Die günstige Aufnahme der „Reiter der Apokalypse“ bewog Weismantel, auf der beschrifteten Bahn weiter zu fahren, und so entstand das Drama Der Wächter unter dem Galgen, dem er den Untertitel „Die Tragödie eines Volkes“ gegeben hat. Sie ist in den Tiefen einer Mystik verankert, die zum Quell leuchtender Wahrheiten wird, von eines Dichters Hand in Bilder von einzigartiger Schönheit gefaßt. Der tiefste Wert der Dichtung liegt in der reinen tendenzlosen Durchführung der Idee der Erlöserliebe. Der Liebe um ihrer selbst willen, der Liebe zur Liebe, daneben in den sprachlichen Schätzen und dem um der Hauptidee sich rankenden Reichtum von ergänzenden Nebenideen. Die Menschen als Träger der Ideen sind von stärkerer Wucht als in den späteren dramatischen Dichtungen, bleiben aber dennoch oft ungefaltete, schemenhaft. Wieder war es ein Versuch, der Zeitverhältnisse dichterisch Herr zu werden. „Was ich damals (in den „Reitern der Apokalypse“) fernhalten wollte, war nicht fernzuhalten: unser Untergang war beschlossen. So sehen wir den beschlossenen Untergang sich vollziehen und wollten doch leben: so entstand meine Tragödie „Der Wächter unter dem Galgen“. Daher ist die Handlung nur ein Gleichnis, die Personen nur Symbole für die Epochen in Deutschlands Geschichte; so etwa symbolisiert der Kanzler Deutschlands einstige Größe, Dämonophorus die Ursachen des Zusammenbruchs, Klarissa das wiederkehrende Selbstvertrauen, der Wächter den kommenden Retter. Das Drama besteht aus einem Vorspiel und einem dreiaktigen Nachspiel; so benennt der Dichter den Hauptteil. Das Personenverzeichnis zählt für das Vorspiel: Vater, Mutter, Sohn und Reiter auf; für das dreimal so lange Nachspiel: Mann, Frau, Wächter. So durchaus ohne Namen zu gehen, ist spätrindbergisch und seit Hasenclever und Fritz Urruh Abzeichen des Expressionismus. Die Frau als einzige erhält einen Namen hinzu: Klarissa. Das heißt, daß sie die gefalteten Stirnen klären wird. Das Schöne des Stückes ruht in den Stimmungen (Sterbeszene des Kanzlers) und Arabesken, als Ganzes aber entbehrt es der Geschlossenheit; es ist zu sehr vergeiltigt, zu sehr in mittelbare Betrachtung gespiegelt, statt in unmittelbares Geschehen geballt und daher zu allegorienhaft, es ist, wie Roselieb urteilt, eine großzügig angelegte Tragödie von der Kraft, die durch Treue regieren will, aber an der Unmöglichkeit des festen Glaubens und der unerschütterlichen Liebe der Menschen untereinander scheitert; es ist die Tragik des Gemeinschaftsgläubigen. Stark und klar in seinem sinnbildlichen Zuge ist nur das Vorspiel. Einen episch gefaßten Ausschnitt aus dem Drama gibt die Erzählung „Der Einsame“, die von einem Jüngling berichtet, der auszog als armer Teufel und auf der Höhe erreichten Ruhmes keine Ruhe vor seinen Feinden noch auch in der eigenen Seele fand, weil er die Heimat vergessen hatte.

Unter dem Einflusse von Krieg, Revolution und Inflation verfaßte Weismantel das Drama Der Totentanz (1921), das den ersten Teil einer Trilogie bildet. Diese fünf Geschehnisse mit Vor- und Nachspiel nähern sich stellenweise dem dramatischen Bilderbuch; aber die harte Schmiedearbeit des von Ideen heißlaufenden Dichtergemütes zwingt die lebende Mannigfaltigkeit zum großen Befehmtnis zusammen. Das Werk ist weit mehr ein Spiel vom Leben, als ein Spiel vom Sterben unserer Tage. Das Leben sehen wir, das gefaßte, wirklichkeitsverzerrte Leben in allen seinen Formen und Farben. Memento mori ruft der Dichter diesen lebenden Menschen zu und „die Binde ist ihnen von den Augen genommen“; am Tode lernen sie das Leben lieben, das Sterben achten. Der Tod wird ihnen zum Symbol für das Leben. „Ich liebe den Tod nicht, ich liebe das Leben,“ sagt der Dichter und er schreibt einen Totentanz, um das berausende Leben zu feiern. Es ist ein Totentanz mit unmittelbaren Beziehungen zur Gegenwart, und dennoch ganz im Rahmen der mittelalterlichen Mysterienspiele. So entsteht ein sonderbares Gebilde, ge-

mischt aus Mystik und Naturalistik: das symbolische Drama. Die Personen des Dramas erscheinen als Typen und bleiben doch wirkliche Menschen; sie bewegen sich und sprechen eckig und stilisiert, und alles unter dem Zauber des nahen Todes, den sie alle bald in irgend einer Form erleben werden. Das Vorspiel zeigt die Allmacht des Todes. Fürchterliche Musterung hält der Schmitter der Lebensgefilde. Kleidet er sich hie und da auch als Erlöser und Erfüller der reifen Menschlichkeit — seine Zartheit ist selten und schlecht verständlich. Dort erscheint er, um dem Daß den letzten Stoß zum Selbstmord zu geben: er zeigt die schreckhafte Grimasse seines Janushauptes. Oder er hält zynisch seine Auktion im Wüten der Feldschlacht und höhnt die Wertphilosophie des Grüblers, der töten muß. Als „wahrer Jakob“ steckt er alle Gewinne ein; nur eine Seele entnimmt ihm zu neuem Kampf um neue Aufgaben. Oder er tanzt als schwarzer Werber mit dem treulosen Mädchen, die den armen Feldsoldaten an den fetten Prasser verriet: ein Kavalier in dunkler Seide, der seine Hochzeit feiern will. Größere Arbeit hat er zu leisten, wenn er den lügnerischen Presekönig und seine „Gezeugten“ zu fällen hat, wobei er zum Ende gar zu spüren bekommt, wie „des Dichters liebende Gewalt“ die Mühseligen und Beladenen zur Glorie führt, an deren Glanz und erbarmender Liebe seine teuflische Tücke zuschanden wird. „Der Spielfolge fünftes Geschehen“ geißelt den Wucher und die Habgier der Bauern und zeigt ihnen ein schauderndes Spiegelbild. So greift er kalt und barsch nach allem und zieht aus Fluch und geistigem Unrat sündiger Erdenöhne die Schlußfolgerung, daß alles, was entsteht, nur wert sei, daß es zugrunde geht. Das Nachspiel bringt eine Erlösung in durchaus biblischem Sinne. Der Herr hat den reinen Menschen, „den Landmann der Erde“, aufgepart zu neuem Leben; alle anderen, selbst der Tod sind gefällt.

Im zweiten Teil der Trilogie, Die Komninstunde, ist in der Richtung auf das Bühnendrama im Gegensatz zu der Aneinanderreihung von zusammenhangslosem Geschehen im „Totentanz“ die einheitliche Diktion sowohl im Ideenhaften als auch im Stofflichen gewahrt und eine geschlossene Handlung in straffere äußere Form gegossen. Wesentliche Ideen des Dramas sind die unselige Macht des Bösen im Menschen, verkörpert durch Gregor Schlachter, und die Gewalt der Gedanken, die den Menschen zum Knecht oder zum Überwinder des Bösen machen können. Weniger eindeutig ist allerdings die Willensfreiheit des Menschen behandelt, die bald bejaht, dann wieder, so wenn ein Gespräch auf die zwingende Gewalt des Schicksals kommt, verneint wird. Er will den Untergang unseres Volkes zeichnen und kann das natürlich in einer großen symbolischen Handlung. Dadurch aber, daß er die Handlung verankert im Boden des Volkstums und aus ihm seine Gestalten erwachen läßt, gibt er dem Stücke Klarheit und Ausdruckskraft. Und wenn schon hie und da eine tote Stelle sich findet, dann kommt wieder eine große Szene, in der die Gesamtidee in starken und eindringlichen Farben aufleuchtet. So z. B. jene Szene, in der der Melanie Eck, an der sich das Schicksal unseres Volkes vollzieht, ihr im Felde gefallener Mann erscheint und sie warnt vor der großen Müdigkeit: „Nie kommt der Friede zu den Allzumüden, Melanie . . . Er kommt nur zu den Gesegneten und bleibt bei ihnen, eh sie es wissen . . . Was geht euch Menschen Leben an und Tod — ringt um den Segen, nicht um den Sieg.“ Oder jenes ergreifende Schlußbild, in dem Melanie Eck den Nihilismus Gregor Schlachters, der Verkörperung des Krieges und der Revolution, der Lust am Zerbrechen der Ordnung erkennt und im Tode die große Frage, wo der Feind steht, beantwortet: „Ganz anderswo, ihr Buben — ganz anderswo, da drinnen, in uns allen da drinnen.“ Eine auf Überlieferung beruhende Sitte in einem kleinen Rhöndorf erklärt den Titel des Dramas und dessen Bau. Alle Jahre einmal erhalten die Burichen und Mädchen der Gemeinde für eine Stunde volle Freiheit, „damit sie lernen, nur eine Stunde, in Dunkel und Drang, der Ehre und Schande eigener Wächter zu sein.“ Jeder Burische ruft sein Mädchen beim Namen aus der hell erleuchteten Stube hinaus in die Nacht — die einen zur Schande und Sünde, die anderen zu Glück und Seligkeit. Schicksalhaft verfällt eine dieser Gerufenen dem Schlimmsten von drei um sie Werbenden.

In Weismantel lebt der Wille, durch Verkettung von Dichtung, Darstellern und Zuschauern, durch Zusammenfassung dieser drei Elemente in dem vom Volke selbst aufgeführten Volksfestspiel das dichterische Erlebnis der Seele unmittelbar lebendig werden zu lassen. Er glaubt, damit Wesen und Geist einer Zeit den Menschen am besten nahezubringen. Aus dieser Einstellung heraus haben Weismantels religiöse Festspielgedichte ihre besondere Komposition und äußere Form erhalten. So schrieb er für die Bauernfestspiele zu Langenbiber im Sommer 1921 Das Spiel vom Blute Luzifers. In einem Vorpruch führt der Dichter die Zuschauer in den Sinn der Dichtung ein, indem er ihnen ihren eigenen Materialismus und ihre Gier als Anlaß für „dieses Spiel vom wahren Wert der Werte“ vor Augen hält. Im Mittelpunkt steht der Fürstbischof. Ihm wird vom Teufel ein goldener Schatz zugetragen, daß dieser den Bischof verführe, den wahren Wert der Dinge vergessen und den einzigen Wert der Rettung veräumen lasse. Teufel bedrängen den Bischof, um ihn durch den Schatz zum Hochmut zu verleiten. Der Erzengel aber setzte den Engel der Demut an des Verführten Seite, so daß dieser den Zug in die Rhön gebot, „wo die Armsten der Armen“ wohnen, damit er den Allerärmsten fände. Aber sie alle, die Armen dieser Welt fühlen sich durchaus nicht als die Armsten und der Fürstbischof Hermann fragt: „Führte uns Gott in dieses Land der Armut, damit wir dessen Reichtum erkannten und wissen, daß vor dem Reichtum der Seele jener des Leibes zerfällt in Schutt und Asche?“ Nachdem er noch einer Verführung, den Schatz zu nehmen, widerstanden, reitet er nicht auf dem Pferde, sondern auf der Eselin der Demut ein in die Stadt Würzburg, von der er ausgezogen war, den Armsten zu suchen.

Auf Drängen der Würzburger Quichborngruppe hat Weismantel mit der Wallfahrt nach Beth-Lehem eine Spielfolge eröffnet, die das Denken und Fühlen mit der Kirche erleben soll. In vier großen Szenen, in denen Gegenwartsbilder mit biblischen wechseln und organisch ineinanderfließen, wird die Frage nach dem Sinn des Lebens von Menschen gestellt, denen der Lebensdurst auf der Zunge brennt, und das in den Tagen der grauenhaften Verwirrung, die allen Besitz verschlang. Während die einen

nach dem starken Mann rufen, jüngen die anderen: „Tuet, Himmel, den Gerechten!“ Gestalten des Alten Bundes treten auf und bilden mit der Gemeinde den Hintergrund, vor dem sich das heilige Geheimnis der Menschwerdung vollzieht. In der vierten Szene, der Anbetung, entwickelt sich ein Wechselgespräch der Gemeinde an den Erlöser.

Anlässlich des Rheinlandjubiläums (1925) schrieb Weismantel das Drama *Der Kurfürst*. Es ist ein im dichterischen Schaffen ganz neues Motiv, das er hier im anspruchslosen Gewande einer Gelegenheitsdichtung zum Gegenstande eines künstlerisch vollendeten Dramas gemacht hat. Es ist die Tragödie des von Parteileidenschaften und Machtgier, von Gewaltwillen und Schlagwortherrschaft besessenen und zerrissenen Vaterlandes. Historisches ist darin als Gleichnis zu der Gegenwart gestaltet. Der Dichter fordert damit auf zu Wachsamkeit und zur Arbeit an sich selbst, zu Demut und Liebe. In fünf „Teilen“ und einem Vorspiel entrollt er uns ein lebendiges Gemälde jener Zeit, in der Papst Johann XXII. zu Avignon und König Ludwig von Bayern im Streite lagen über die Quellen geistlicher Macht. „Da hat der Herr Balduin von Trier ein pfingstlich Schwert gesucht, das der Welt den Frieden erkämpfte in jenen Jahren, und daß wir des pfingstlichen Schwertes nicht vergäßen in keinem unserer Kämpfe.“ So der Dichter im Vorwort zum Drama. Im Kernpunkt der Handlung steht des Kurfürsten innerer Sieg über Frau Lauretta. Erst nachdem er den erfolgten, kann er nach Remche ziehen, den neuen König zu wählen. Der Friede aber konnte nicht eher kommen, als bis der letzte der Widersacher in der Brust des Herzogs Leopold überwunden war. Mit der Mahnung, Gerechtigkeit, Liebe und Treue zu üben und sich die Reinheit des Herzens zu erhalten, krönt Kurfürst Balduin den neuen König Ludwig. Dieser aber erklärt: „So künde ich der Welt den Frieden.“

Weismantels jüngstes Drama *Lionardo da Vinci* (1927) ist mißglückt. Es enthält eine solche Ideenfülle, daß sie den Rahmen gestraffter Form sprengen müßte. Die vielen ungelösten Probleme erzeugen Unklarheit; man merkt den Mangel ursprünglicher Intuition und so macht das Ganze den Eindruck eines Produktes blasser Künstlererbnisse. Unverkennbar ist aber auch hier des Verfassers reine dichterische Begabung.

In Weismantels vielseitigem literarischem Schaffen spielt auch die Erneuerung der alten Puppenspiele, auf deren Wert auch Kralik hinwies, eine große Rolle. Erst baute er für seine Kinder ein Puppentheater, wurde dann zum Dichter von Puppenspielen und Schöpfer seiner in aller Welt verbreiteten Puppentheater. In seinem Heim in Markbreit hat er eine Puppentheater-Welt, deren Umfang und Anlage einen kulturhistorischen Wert darstellt. Er schrieb außerdem über den bildenden Wert der Puppenspiele, die er in Kasperl-, Marionetten- und Schattenspiele einteilt, und gab ein Werkbuch der Puppenspiele heraus, worin er die Kinder lehrt, Puppen und Theater herzustellen. Von seinen Puppenspielbändchen sind bisher erschienen: „Die vaterländischen Spiele“, die „Poccispiele“ und „die sechs schönsten Spiele von Hans Sachs“. Unter den erstgenannten finden sich „Das Heidebrandspiel“, einer alten Volkslage nachgedichtet, „Die Schlacht am Birkenfeld“, „Theophilus“, von den zwei letzten Stücken „Der Totengräber von Feldberg“ von Julius Kerner und „Der Ring“ (nach Hebbel mystisch umgedichtet) wird das erste in unserer Zeit der Technik und Luftbeherrschung dadurch interessieren, daß es das Ringen des Menschen mit dem Adalulproblem darstellt und dazu vor vielen Generationen die Hilfe dunkler Mächte anrief. Der zweite Band umfaßt eine Anzahl Kasperl-Komödien, außerdem „Der artesische Brunnen“, „Zauberberge“.

Rolf Lauckner (geb. 1887 zu Königsberg i. Pr., lebt in Berlin), Stiefsohn Sudermanns, ist auf dem Wege zu einer eigenartigen und reichen dramatischen Form. Bei allen äußerlichen Stilwandlungen hat die dramatische Schöpfung durch beinahe zwei Jahrtausende an den Gesetzen der Akteinteilung, der Peripetie und Katharsis, vor allem aber an dem Begriff der „tragischen Schuld“ festgehalten. Die alte ästhetische Formel der „Technik des Dramas“ ging dahin: durch die Sichtbarmachung von „Schuld und Sühne“ als versöhnenden Ausklang „Mitleid“ im Zuschauer zu erwecken. Die sogenannte naturalistische Epoche hat auf der Grundlage naturwissenschaftlicher Erkenntnisse den subjektiven Schuldbegriff leugnen zu müssen geglaubt. Aber das Schema der dramatischen Form wie die Stoffwahl blieben doch irgendwie in die alte Abhängigkeit gebannt und an die Stelle des persönlichen Schuldmaterials trat nur die Umwelt, das Milieu als Motor der überkommenen Kriminalistik. Sie will Lauckner und wollen Gleichstrebende aus dem Aufbau des Dramas verbannt wissen. Was er an ihre Stelle setzt, ist freilich, zunächst und theoretisch betrachtet, nicht völlig überzeugend: „Es gibt im Drama“, so ruft er aus, „gar kein Problem der Schuld, es gibt nur ein Problem der Sehnsucht.“ Sehen wir uns aber seine Theorien und schöpferischen Zeugnisse näher an, so stoßen wir zwar auf äußere Verwandtschaften mit den Bestrebungen des sogenannten Expressionismus (in der Auflösung des Aktschemas, in der Aneinanderreihung bildhafter, in sich geschlossener Szenen und Episoden), die inneren Ziele dieses Dramatikers aber gehen etwas andere Wege. Was er erreichen will, das ist: „Entdeckung derjenigen Details, die die Beziehung der Geschilderten zu den übrigen Menschen klar machen. Erörterungen des Sonderwesens, mit einer expressionistischen Formel, Entwicklung, — und nicht durch Ergebnisse und Urteile.“ Vor allem aber Gestaltung nur dessen, was Erlebnisinhalt

geworden ist, nicht eines Stoffes, der „interessant“, noch eines „Konfliktes“, der theaterwirksam erscheint, sondern: Sehnsucht im Sinne des innerlich Ersehnten, das nach Körper, Licht, Mitteiligung drängt.

Es sind die Helden des Alltags, die das russische Schrifttum sich längst erobert hat, es ist der inaktive, dulddende Mensch, den sich Laudner vorzugsweise für seine Gestaltung erwählt, der staunend sein Schicksal, der dumpf die Diskrepanz seines seelischen Weltbildes zur lebendigen Wirklichkeit Erleidende. Menschen der Sehnsucht, Unerfüllte, die nach der Bejahung ihrer selbst verlangen. Liebende (nicht nur im erotischen, sondern im weitesten, menschlichen Verstande), die in ihrer Liebe, in ihrer Sehnsucht nach Verströmung ihrer eingeborenen Kräfte schiffbrüchig werden. Menschen, minder kämpfend um ihr Schicksal, vielmehr Getriebene, Getragene, Schwankende in den Wogen des Lebens und dennoch schließlich vollendet, ein absichtsvolles Bild aus der Hand eines geheimnisvollen Schöpfers. Die Dramen Laudners machen in ihrem Aufbau den Eindruck der Planlosigkeit, aber im rückwärtigen Anblick des Ganzen, des also vollendeten Lebens erkennen wir oft die vielleicht nur intuitive Planhaftigkeit des Ganzen. Da es Laudner auf den Menschen und seine Enthüllung ankommt, dient ihm jeder Schritt, der die Handlung und Situation vorwärts treibt, nur dazu, eben dieses „Menschliche“ zum Ausdruck zu bringen. Die Szenen sind gerundet, zu selbständigen Gebilden erhöht. Der Dialog ist einfach und schlicht und doch dem Vulgären entrückt.

Das Motiv der Sehnsucht nach Ausweitung des Ich durch den Beweis seiner selbst vor sich und vor der Welt findet sich in verschiedenen Varianten fast in allen Dramen Laudners. So in dem Stücke *Der Sturz des Apostels Paulus* (1918) in Paul Schumann, einem Menschheitsbeglückter, dem schwärmerischen Friseurgehilfen, dem die Lektüre indischer Philosophen zu Kopf steigt, daß er sich selbst für einen Abkömmling der Jüder hält und nun als Wanderprediger und Gesundheitsbetender durch die Pöbelsäle der Großstadt, ihre sensationslüsternen Salons, durch Irrenhaus und Gefängnis pilgert. Er ist ein westeuropäischer Bruder jener Schwärmer, wie sie Tolstoj und Dostojewski gezeichnet haben. Aber Laudner kommt es nicht auf Zeichnung eines berufenen oder ungerufenen Apostels an, er wollte den triebhaften Wanderer darstellen, der von Wandlung zu Wandlung schreitet, ein Sehnsüchtiger, er weiß vielleicht selbst nicht welcher Sehnsucht, um schließlich dort wieder zu landen, wo sein Jugendgenoss, der arme Hundefänger (der Mensch ohne Auftrieb), in seiner Selbstgenügsamkeit beharrte. Ein Symbol aller Erdenpilgerschaft, denn nicht, wohin wir pilgern und ob wir das Ziel erreichen, — daß wir pilgern, darauf kommt es an. Ein heiltes Thema wird in dem Stücke *Christa* die Tante mit behutsamer Hand entfaltet. Abgestorbenheit des alternden Mädchens in Pflicht, Mütterlichkeit ohne das Glück der Mutterchaft, Sehnsucht vor Loresschluß mit einem Einschlag des Grotesken in glücklichen Kontrasten, die Eier und Schmutz von der Forderung des Elementaren scheiden. *Christa*, die Tante, entbrennt in Liebe zu dem siebzehnjährigen Nefen, Enttäuschung und Schmach — der Jugend Ekel vor der Alternenden — werfen sie in körperliche und geistige Zerrüttung. Stärker noch als in „*Christa*“ ist das Problem der inneren Beziehungen gestalterisch erfüllt in dem Drama *Predigt in Litauen* (1918). Auch seine Kunst des Parallelismus der Gestalten und Begegnisse hat Laudner in dieser Dichtung zu einer Höhe gebracht, die seiner Physiognomie den bestimmten Umriß sichert. Ein Eiferer und Mißverstehrer, sieht der Pastor Demant seit einem Menschenalter in einer ihm innerlich fremden Gemeinde am kirchlichen Haß. Was er ihr geben will, ist sicher Liebe, ist die Sehnsucht seines Christentums, einen beglückenden Hauch in diese seinem Empfinden nach laze und verlotterte Gemeinde hineinzutragen. Diese Sehnsucht ist aber nicht von der Sehnsucht jener, er muß sie mißverstehen, wie er des Sohnes Weien verkennt, der zum familiären und öffentlichen Empörer wider den Vater wird. Ein Drama für Musik ist *Frau im Stein* (1918). Zu sehr auf das Spielerische eingestellt sind die drei Einakter, die unter dem Titel „*Sonate, Kammerpiel in drei Sätzen*“ (1921) vereinigt sind.

Laudner erblickte in der Überschätzung des Sozialismus und seiner die Menschheit als solche verbindenden und erlösenden Sendung die Ursache, die die Erstarrung der technischen Form des Dramas nach sich zog. „Zur Menschheit führt die Straße nur vom Einzelmenschen.“ Darum setzte Laudner an die Stelle „Masse Mensch“ den Einzelmenschen. So in dem Drama *Wahnschaffe* (1920). Es ist die Tragödie des Begabten, der an dem inneren Rechte seiner individuellen Sendung zweifelt, der nicht glücklich sein kann in der Abgeschlossenheit seiner Bevorzugung, sondern sich mitteilen, verströmen, helfen muß, so lange noch Menschen leiden an den Schäden ihres Leibes, an den Wirrnissen der Seele. Er fühlt die Pflicht des „öffentlichen“ Menschen, der sich in das Rad des Schicksals werfen muß. Er kann es aber nicht aufhalten. Er scheidet als Arzt; das Glend, das er heilen will, geht über seine Kraft. Er scheidet am Freund; ihn, den er retten will aus sozialem Untergang, findet er gegen sich gewendet. Er scheidet, da er Wirklichkeit mit Wahrheit, wie er sieht, durchdringen will, als Menschheitsverbesserer; denn Masse will Wahn. Und er endet, wo er begonnen; todwund auf der Barrikade der Revolution wird ihm der Wunsch, Erlebnis, ferngerückt durch die Erkenntnis, noch einmal zu gestalten. Diese Tragödie eines Idealisten ist in weit ausholenden Bilderfolgen hingeseht, deren rhythmische Bewegtheit und Musikalität Achtung erbeißt. Aber der sprachliche Pulsschlag kann nicht völlig dafür entschädigen, daß neben der Hauptfigur die anderen

sind, sondern vielmehr darauf an, daß das eine besteht und alles andere fließt. „Statik heißt die Idee des Dramas und sein Widerspiel: Zeitlichkeit, Auflösung, Relativität.“ Brües hat sich eine eigene, von der ästhetischen Theorie zwar abweichende, aber für den Stoff angemessene Form geschaffen. Wie Stach läßt in ihrem „Genesius“ den Himmel öffnen. Weinrich hat in seinem Bühnenwerk „Spiel vor Gott“ ein Bühnenwerk geschaffen, das fast ganz Gebet ist, aber erst Brües dramatisiert das Gebet. Als Michael in der Gipfelszene des Dramas, am Schlusse des dritten Aktes, den Rat Gottes erfleht, da steht er zuerst, dann kniet er und endlich richtet er sich auf. „Nun beug ich mich vor dir; denn bist du nicht schon groß, daß du einmal das Werk (das Münster) hast wachsen lassen? Einmal wie die Wasgen und den Schwarzwald, einmal wie den strömenden Rhein? Und daß du es in einem Menschen hast wachsen lassen. Der nahm den Wald und den Vogelsang und schmolz sie um in Stein. Das hast du gewirkt in einem Menschen, in einem Menschen.“ Ganz geht Michael auf in der Begeisterung für den Dom: „Hier ist mein Reich. So weit die Sonne den Schatten des Münsters auf den Platz wirft. So weit dieser Stein in den Boden wurzelt. So hoch der Turm in die Bläue schneidet.“

Nicht mit Unrecht sagt man, daß in dem genannten Stücke vieles auf den Effekt berechnet sei; das gilt auch von dem Drama *Der Prophet in Lohchau* (1923). Den Jahresangaben und verschiedenen Namen nach ist dieses Drama eine Historie. Luther und Luthers Kinder werden um die Kirchenreise mit Sehnsucht erwartet. Der Kurfürst Friedrich der Weise schickt seine Reiter übers Land. Und aus Münster fladern die roten Lichter der Wiedertäufer und Gleichmacher herüber. Die Zeit scheint aus den Augen. Der Lohauer Pfarrer hat auf den achtzehnten Tag des Weinmonds für die Morgenstunde Sieben den Untergang der Welt angekündigt. Hieronymus Stiefel hat sein Wissen mit Hilfe von lauter Dreieckzahlen, Pentagrammen und Heptagrammen aus Daniel und der geheimen Offenbarung geschöpft. Er ist kein Ekstatiker, den in der Nacht ein Traum oder eine Stimme rief, sondern ein nüchterner Rechner und Nüchternheit lagert über allen Personen, weil das Stück nicht den Schimmer eines apokalyptischen Gesichtes aufkommen lassen darf, sondern, wie Sprengler bemerkt, das Mysterium der Erde predigen will. Die Wirkung der Prophezeiung ist, daß innerhalb der Gemeinde alles ruht und das Kraut der faulen Luft emporschießt. Da die Prophezeiung sich nicht erfüllt und das überirdische Gesicht ausbleibt, greift der weltliche Arm ein und Stiefel wird von Reitern des Kurfürsten abgeführt. Er aber entflieht und am Herzschlag des Waldes geneset der Zahlengrübler zum wirklichen Leben. Hieronymus findet heim zu Weib, Kind und Parre. „Er war wohl nie im Walde.“ Hier steckt die Idee des Dramas. Kurz vor dem Schlusse des Stückes wird von Stiefel ein Kind getauft und erhält Erde und Eisen als Patengaben. Das Leben blüht weiter. „Schicht um Schicht wächst der Wald. Langsam läßt Gott wachsen die neuen Menschen“, erkennt Hieronymus. Zum ersten Male seit den Tagen der Revolution, seit den Aktivisten und Expressionisten ertönt in der deutschen Literatur das Wort von der langsamen Reise. Zuversicht, Glaube, Hoffnung, Liebeswärme, Freude, Mut, Schaffenslust in Selbstbejahnung, all das ist es, wozu der Dichter durch den gestalteten Menschen auffordert. Überzeugend wirkt die Umkehr des Pfarrers zur Vernunft der Bescheidung auf das Leben, wie es ist. Reich und wahr flutet wirkliches Leben auf und ab, packend ist die Masse ins Bild gezwungen, bewundernswert ist die Regie des Wortes, durch die ausgesprochene, szenische Vorangabe und dekorative Untermalungen erspart werden, edle Gedanken und hohe Poesie wird geboten, besonnene Stärke dämpft allerorts die möglichen Auswüchse und rundet ein fertiges, ganz und gar geschlossenes Werk.

Die geschmeidige Art der Dichtung Brües' kommt in zwangloser Form zum Ausdruck in dem Kölner Domspiel *Stab und Stein* (1923), einem bild- und sangfrohen Meisterstück eines veredelten Heimatspiels. Hier verbindet Brües mit Lust und Liebe den schwankfrohen Fabulierer mit dem Dramatiker der ersten Auseinandersetzung. Breit und behaglich entfaltet sich die Komik der trinkfesten Kölner Thurantbelagerer, Krieg und Frieden als Lebenskräfte werden beim Bischof Konrad von Hochstaden diskutiert, Gerhard von Kiele vertritt das Evangelium der schöpferischen Arbeit. Köstlich sind die Gestalten: Quecke Stielchen, der Koch, der dicke Kochus, Dillbapp, der Väder, und Zwiebel, der Schneider. Dieses Erfassen der rheinischen Charaktere in ihrer eigentümlichen Mischung des idisch frohen Temperaments mit dem Religiösen ist das Anziehendste und Bestechendste in dem wirklich volkstümlichen Stücke. Würdig reiht sich an das *Abrecht-Dürer-Spiel*. In höchst origineller Weise gestaltete Brües in Verein mit Heinz Stegaweit sein Lieblingsthema Menschennot und Erlösung in der dreiaktigen „Moritat“ *Lyonels Kinder* (1927). Um den häßlichen, haarigen Lyonel dreht sich das Spiel. Wie ein Tier, ohne Liebe muß er durchs Leben gehen. Er ist reich, weil er nie etwas ausgeben konnte, und sein Reichtum macht es ihm möglich, den Fratinelli vor der Pfändung zu retten und alle, die von und mit ihm leben, zu erretten; sie alle sind Lyonels Kinder, der nun seine Anerkennung als Mensch erringt und beglückt in ein anderes Leben schreiten kann.

Die Lösung in dem Stücke „*Der Prophet in Lohchau*“ ist nicht dramatisch, sondern lyrisch, und daß Brües auch Lyriker ist, zeigen uns seine Rheinischen Sonette (1924). Hier steigt rheinisches Land, rheinisches Volk, rheinisches Leben, die rheinische, vom christlichen Glauben getragene Seele in scharf gesehenen, scharf gezeichneten Bildern aus tiefem Erleben vor uns auf, so daß man daran seine ungemischte Freude haben kann. Diese Sonette sprechen nicht persönliches Bekenntnis aus, sondern das Gefühl eines Landes. Sie sind Bekenntnis als Bekenntnis zu eben diesem Lande und, selbstverständlich, in vielfältiger Brechung wird auch die Persönlichkeit des Dichters beleuchtet. Sie sind wie Seen, in denen sich Dome und Arbeiter-siedlungen, Fabriken und Krane, Wirtshäuser und Dampfschiffe des Rheinlandes spiegeln, Wort- und Bildseen, durch die der Rhein fließt. Groß ist die Fülle der Töne und die Breite des Weltstoffes in der Sammlung *Gedichte* (1926): volksliedhafte Klänge, chorische Kantate, reimlose Oden; Natur, Rhein-Strom und Rheinland, die große Stadt, das Reich der Maschinen und Schläge und Volksgeschichtliches. Mit dem offenen Herzen des jungen Rheinländers, erdgebunden durch die Scholle, im leisen Zwiespalt zwischen dem Protestantismus

Dies gilt ganz besonders von dem Sohn des Milliardärs in der Komödie Improvisationen im Juni (1920), mit der Mohr seinen ersten und bedeutamen Erfolg errang. Der Sohn ist nicht, wie der Vater glaubt, gemütskrank, sondern leidet an einer aus Daseinsmüdigkeit und welthungrigem Verlangen geborenen Sehnsucht. Die Kunststücke des zu seiner Erheiterung engagierten Improvisators langweilen ihn. Doch dessen junge Tochter wird ihm als Inkarnation reiner Menschlichkeit zu entscheidendem Erlebnis. Stillistisch geklärt, aber anspruchslos ist die Komödie Das gelbe Zelt (1921), ein Wanderzirkus, dem sich eine berühmte Tänzerin, aller Erfolge überdrüssig, angeschlossen hat. Sie wird von dem in sie vernarrten Impresario umlauert, von einem Artisten umschwärmt und beugt sich schließlich dem Willen eines reichen Forschers. Die zerstückte Idee und der nicht korrekt motivierte Schluß schwächen die Wirkung des Stückes. Tiefer in die Idee versenkt, aber künstlerisch unausgeglichen ist die Komödie Sirill am Brack (1922). Des Dichters Liebe gehört den Jungen, die auf Betrieb und Reichtum spuden und das zu leben versuchen, was von selber aus ihnen heraus will, wie es Hermann Hesse nannte. Sirill ist der gut gezeichnete Typ des heutigen jungen Menschen, dem nicht der Zweck, sondern der Dauerwert des Geschehens das Wesentliche ist. Auf dem Brack der absterbenden Zeit, der älteren Generation, steht Benno Arkadi, der berühmte, reiche Ingenieur und Erfinder, schwermütig, seines Besitztums überdrüssig, nach Menschentum verlangend und in der Verzweiflung Selbstmord verübend. „Die schwere und süße Melancholie der Zeit“ und zugleich die hellen Klänge frischer, jugendlicher Lust am Dasein aller Not und aller Fäulnis zum Trotz sind in dieser Komödie dargestellt. Kulturelle, politische, ja selbst religiöse Probleme und sonstige Nöte unserer Tage sind in eine scharfe Beleuchtung gerückt, der aber jegliche Andeutung einer Lösung oder auch nur eines Ausweges fehlt. Ebenso mit einem Zeitproblem, nämlich mit der Bekämpfung von Materialismus und Intellektualismus, befaßt sich Mohr in dem stark philosophischen Tendenzstück Der Arbeiter Esau (1923), der eigentlich Renz heißt und eines Tages sein kostlichstes Besitztum, eine wertvolle Flöte, für ein gutes Gericht dem Wirte verkauft. Und nun kämpfen er und seine Braut, zwei Zukunftssucher, mit den Gegenwarts-menschen, dem haltlosen und sich später erchießenden Gymnasiasten Quirin und dem im Materialismus verstrickten Dr. Gnade um das in Mißkredit geratene Gefühl des Herzens, und zwar auf neuen, aber oft noch ziesernen Wegen. Wieder in die Nähe der „Improvisationen“ rückt die fünfaktige Komödie Die Karawane (1924), die ein bisher selten behandeltes Thema, das der Einsamkeit des einzelnen Menschen, bedeutungsvoll aufnimmt. Selbst pathologischen Fragen spürt M. Mohr nach. Kamper (1925), ein im grönländischen Eis gestrandeter Flieger, wird nach vielen Jahren von einem Walfischfänger und einem Artistenpaar (er lebt fast nur in Dämmerzuständen) als „schlafendes Tier“ in Variétés gezeigt. Ein Arzt kauft ihn los und macht ihn, ungeachtet der Bedenken seiner Frau, ob die Wiederherstellung dem Kranken wirklich dienlich sein werde, gesund. Kamper aber haßt nun alle Menschen und jegliche Kultur und strebt wieder in die Eiswüste zurück. Nach einigen Zwischenfällen vergiftet er jedoch über der Liebe zu der Frau des Arztes seine Grönlandsträume. Des Dichters reifste Arbeit ist die Komödie Platingruben in Tulpin (1926), die gleichende Verpottung einer amerikanisierten, aller höheren Kultur abholden Epoche, die das auf absolute Sachlichkeit und Tatsachenwirkung hinielende Ethos des gegenwärtigen Menschentums aufzeigt. M. Mohr hatte seine literarische Tätigkeit mit dem Roman Frau Marias Gast (1919) begonnen und in der jüngsten Zeit wandte er sich mit den Werken „Venus in den Fischen“ (1928) und Die Heidin (1929) wieder dem Romane zu.

Zu jener Generation katholischer Dichter, die im Kriege mannbar wurde oder aus seiner Not heraus den ersten Antrieß zum dichterischen Bekenntnis empfing, gehört der Hannoveraner Franz Johannes Weinrich (geb. 1897 zu Hannover). Er ist einer von jenem Geschlecht, über das im Kriege die ganze Not der Welt körperhaft hereinbrach, als es eben die Augen aufschlug, den ersten Schritt tat auf dem Weg zum Selbst. Die apokalyptisch religiöse Stimmung jener Weltstunde ließ den Zwanzigjährigen sich bewußt werden der Kraft seiner im Glauben der Kirche ruhenden Wurzeln und vom ersten tastenden Worte an glühte so in seiner Dichtung bekenntnisthaft die Gewißheit der göttlichen Gnade und Liebe und die Gewißheit des Gerichtes. In seiner weiteren Entwicklung und im Heraufkommen einer neuen katholischen Dichtung (Hasenkamp, Kneip, Thraßolt, Ruth Schaumann, Gertrud von Le Fort, E. Langgässer u. a.) zeigt Weinrich eine folgerechte, fruchtbare Auswirkung der in jenen eskatologisch gestimmten Tagen entbundenen Kräfte. Doch hat seine Dichtung, wie Eduard Schröder in seiner geistvollen Studie darlegt, ein durchaus eigenes Gepräge. Während z. B. Hasenkamps Dichtung von der zerfahrenen Zeit sich ab und kontemplativ dem Mysterium und seinem kultischen Dienst zuwendet, hat Weinrichs Dichtung allmählich den Weg von der Ekstase in die Schöpfung, in das Leben eingeschlagen, ohne darum den apokalyptischen Samen seines Ausbruchs ertönen zu lassen. Im „Tellspiel“ steht er zum ersten Male auf dem festen Boden der irdischen Scholle. Von da ab wird sein Dichten, wie Schröder bemerkt, zu einem wechselnden Steigen und Sinken zwischen Erde und Himmel, zu einem gläubig gelösten Spiel einer „Meerfahrt“ auf dem Ozean der Welt, auch zu einer übersonnenen Raft am „Mittag im Tal“. Gläubige Versenkung, nicht mehr so sehr

gläubige Verkündigung wird ihr Gehalt. Und während er früher sehr ekstatisch tat, lenkte er allmählich in die gemäßigteren Bahnen des formal Gebändigten und Konstruktiven ein. Weinrich ist der geborene Lyriker und monologisch-lyrisch sind auch seine Dramen.

Es ist explosive Dynamik, die uns in Weinrichs Himmliches Manifest (1919), seiner ersten Dichtung, entgegentritt. Es ist eine der gewaltigsten apokalyptischen Dichtungen, imponant in der Schau und im hymnischen Schwung, wenn auch zuweilen manche Stellen ungestaltet bleiben, an anderen überhöhte Bilder ohne Maß und Zucht emporraufen. Schrecken und Verheißung des jüngsten Gerichtes ist in dieser Dichtung, deren hymnischer Glanz uns mit sich fortreißt: „Gehe hin, mein Knecht, und künde“ steht über dem ersten Buch und des weiteren folgt die Antwort des Entflammten: „Ich bin ein Hymnischer! Seht mein Gesicht! Ich bin Verkündigung — Gott das Weltgericht!“ — „Sein Rhythmus rauscht in Symphonien — von Lobgefängen mir empor — und schwingt mit königlicher Geste — sternauf sich in den Raum. — Und nahe Gottes Mantelsaum — verammelt meine Kraft ich — und schreie ungeheuer — hämmernde, donnernde Fanfaren: — Gottes Manifeste — in die Welt.“ Weinrichs zweites Werk Szenen vom Tode eines Menschen mit dem Obertitel Ein Mensch (1920) hat den gleichen Klang einer ekstatisch überhöhten Sprache, die dabei niemals zurückschreckt vor härtesten, derbsten, gleichsam den Irrium und Esel des gottfernen Lebens versinnbildlichenden Worten. Daneben klagt eine melancholische Stimme, zarte Lyrik aus dem Munde der trostlosen Mütter, der unselig Liebenden. Die Dichtung wurde im Schützengraben (1917—1918) entworfen. Von deren Härte und diesem Leid quellen sie über. Auch hier, im Aktuellsten, ein Dichter. Endlich wieder einer des Wortes. Endlich wieder einer von Shakespeares Bildkraft, vielleicht von seinem Geblüt. Die Worte und Begriffe erhalten wieder einen neuen Klang und einen tiefen Sinn zurück. Dramatisch freilich sind die vier Bilder nicht; weder übersichtlich gebaut, noch gesteigert. In Weinrichs Szenen ein wenig Entwicklung, so ist es gerade dies, wie sein Mensch aus dem Subjektiven, aus dem Trost des verbiessenen Ichs zum ewigen Grund der Dinge vorstößt. Visionäre Handlungen, spannende Geisterzüge in der Art Strindbergs, Sorges oder Weismantels fehlen. Es ist bezeichnend, daß der Chor der Schatten, den der Dichter aufschweben läßt, sich sofort in reale Gespräche auflöst, so daß nur das Ohr, nicht das Auge mehr zu vernehmen braucht. Dafür aber ist die Wirklichkeit ganz zur Dämonie entbunden. Den Soldatentod von 1918 so zu packen, fieberbrennend, rasend, noch mit der letzten Silbe weltverfluchend; wenn aber dann in die Stille nach dem Hinscheiden als erstes Kameradwort tönt: „Was ruft in die Stille dieses Todes? — Leben! — Du giftiges Insekt! — Was geiserst du in dieses Schweigen? — Den Atem halt' ich an. — Bist du so groß? — In den Dreck Demut vor dir“ — so besteht solches für immer neben Shakespeares Großen.

Nach diesen erschütternden Manifesten an die zerrissene Zeit klingt es wie Sammlung und beruhigende Einkehr an in Weinrichs erstem lyrischen Bande Mit dir ertanze ich den höchsten Stern (1921). „Um mich brausen die Einöden Gottes . . . Ich will Säule sein — Unendlich in Gott hinein!“ Das ist des Dichters Ziel. Es geht um Großes, um Größte; um Gott, die Geliebte und eine neue starke Menschheit. Kein abgebrauchtes Wort drängt sich vor, seine Bilder bricht er aus dem Weltraum heraus, ohne unsere Erde je unter den Füßen zu verlieren. Er verschwifert uns geradezu mit den Sternen, seine Ekstase hat aufsteckende Kraft: er ist eine Erfüllung des Expressionismus, ohne ihm verschrieben gewesen zu sein und ohne auch nur eine der weit beschriebenen Vergewaltigungsforderungen dieser Richtung zu beachten. Ubelig von innen heraus, Herr über Seelen und Sinne und doch den Einfältigen zugetan, den Armen ein Labfal. „O Gott! Ein Schiff zu sein, das den Ländern Brote bringt!“ — „O kleine Orgel, die auf Höfen singt!“ — Und helles Blau am Kleide der geliebten Frau — Auf daß ich jedem Freude bin und frohe Schau!“ Diese, beglückende Geweiheit der Vergung in Gott strömt in weich fließenden Rhythmen: „Immer, o Gott, reißt mich dein Lasso zu dir zurück!“ Die geliebte Frau erscheint wie Unterspand, Geschenk und Botin Gottes: „Du, o goldener Lasso, glittest aus göttlichen Händen. — Rißest mich zu den Sternen.“ Mit Jubeltönen klingt das Werk aus („Lasset uns aufbrechen“): „Gewittert, Freunde, flammt!“ — „Abreißt euch von der Erde Nabeltau. — Uns hat der Gottruf wie ein Nachtschiff angerammt. — Mit Feuer fahren wir in frecher Ruhe Samt — Und jeder Blitz ist Lichtschlucht in die Gotteschau.“ Das ist hohe, religiöse Poesie, ein festliches Gepränge tiefer, glühender Bilder, ein samt gleitendes, weiches Melos entrückter Sprache.

Noch einmal ward Weinrich zum Kfinder an die Zeit. In dem Spiel vor Gott, in einem Vorspiel und drei Aufzügen (1922). Weltuntergangsstimmung düstert über die Erde. Schon ruft Gott-Vater den Engel des Untergangs, daß er die Posaune des Gerichtes gegen die in Sünden verstrickte Welt richte. Doch Gott-Sohn bittet um Aufschub und steigt zum zweiten Mal auf die Erde nieder. Liebe und Umkehr zu verkünden. Es trennen sich die Mächte der Finsternis und der Helle in klaffendem Riß und nach seiner Rückkehr kündigt der Vater das Gericht: „In meinem Gestern setzte ich die Wabe Erdkreis ein — In meinem Heute nehm' ich sie zurück in meine Wohnung. — Ich will sie schleudern und die Ernte wissen.“ Es ist kein Drama im herkömmlichen Sinne mit Spannungen und Lösungen, Knoten, Steigerungen, Gipfel und Glücksumschlägen. Ein Wortlyriker, ein reiner Lyriker, ein Lyriker des Gebetes, ein Hymniker hat dieses erschütternde moderne Mysterienspiel geschaffen. Das antike Drama hatte für die Spruchweisheit den Chor, die Moderne den Raisonneur. Für das alles tritt bei Weinrich das Gebet ein. Es ist, wie Sprengler bemerkt, Anschauung und Entzückung, es ist Bitte und verzweifelte Klage, es ist Lerche und Nachtigall, Sonne und brausender Wind. Es sieht an den Enden und in der Mitte. Jedes Glied der Kette ist Gebet. Raum daß es ein paar Dialoge gibt; fast lauter Einzelstimmen und zwischendurch Ensemblekreie. Die Personen, nicht körperhaft gerundet, sind eigentlich nur „Stimmen“; sie sind der Aufruf des Leidens, des Duldens, des Bösen, des Verhärteten, des Schmachtens, der Inbrunn, der flammenden Hingabe. Und damit sind sie sehr viel; sie sind der Widerhall Gottes. Zu wandeln und sich zu wandeln sind sie da: darum könnte

man mit Sprengler dem „Spiel vor Gott“ den Titel geben „Auf den Wegen zu Gott“. Die einen Menschen folgen Christus, die anderen verspotten und verfolgen ihn und wollen ihn nochmals kreuzigen. Die Welt erkennt ihn nicht, obgleich er unter ihnen weilt als Friedensstifter unter Streitenden, als Tröster unter den Klagenden. Es sind Szenen voller Bewegung, rhythmisiert in Licht und Schatten, in Gruppen der Aussägigen und Unversehrten. Der eine stirbt selig, der andere vermessend. Das Ganze stellt uns den Kampf der zwei Welten dar, in dem Gott und Satan um die Menschheit ringen. Es ist wahr, man kann gegen die Dichtung außer den formalen auch gewichtige stofflich-ideelle Einwände erheben; so die nochmalige Herabkunft Christi, weil der erste Erlösungsveruch mißglückt war. Unleugbar aber bleiben die poetischen Vorzüge des Wertes. Auch übersehe man nicht, daß die Dichtung doch nur der persönliche Traum einer neuen Heilsordnung ist, nicht aber eine Abirrung vom Dogma des Dichters.

In dem sein gehämmerten Legendenspiele Der Tänzer Unserer Lieben Frau (1923), einem kleinen Kunstwertchen, machte Weinrich eine alte Legende zum Sprecher heutigen Glaubens. Nur waltet das Historische vor; es ist ihm nicht gelungen, den Ewigkeitswert, der jeder Überlieferung anhaftet, über das Geschichtliche siegen zu lassen. Trotzdem kann man an dem Spiele seine Freude haben. Die befreite gläubige Lust des alten Legendenspieles weht durch die Tänze und Gebete des Tänzers; es kündigt sich an: des Dichters Versenkung in die Gewißheit Gottes, Heiligung des irdischen Leibes im frommen Tanze vor Gott, mystische Weihe des Irdischen durch die Sonne der Gnade.

Wie dieses Spiel ist auch Weinrichs Tellspiel der Schweizer Bauern (1925) zum Lieblingspiel der aus der Jugendbewegung hervorgewachsenen Jugendspielscharen und der Berufswanderbühnen geworden. Mit Recht, denn dieses kleine Spiel ist ein Juwel echter dramatischer Dichtkunst und wirkt wie ein reinigendes Gewitter in der modernen problematischen und dramatischen Kunst. Es gibt nur die Apfelschußszene, die Tötung des Vogtes und den Rüttelschwur. Es will nur ein „vaterländisches“ Spiel im Sinne eines Bekenntnisses zur Freiheit jedes Volkstums sein, aber über das Volkhafte noch weiter vordringend, noch tiefer, innerlicher, ins Religiöse dringend, heißt es im Rüttelschwur: „Wir schwören: in uns die Tyrannen — schlagen wir zusammen! — Die bösen Geüß! und die Sünden — sollen uns nicht mehr knechten und binden.“

Groß angelegt ist Weinrichs Trauerspiel Kolumbus (1923). Der zeitenferne Entdecker Amerikas wird hier zur Gestalt des Menschen überhaupt, der innerlich Gott ganz verbunden ist und in jedem Stande, auch dem bescheidensten, eine Sendung Gottes in der Welt zu erfüllen hat. Die Entdeckungsfahrt 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 Kolumbus diese Worte zu Isabella sprach, weiß er noch nicht, wie bitter wahr sie für ihn selber werden sollten. In hochdramatischem Kampfe erringt er sich die Möglichkeit der Ausfahrt, aber da er aussieht, hat er seinen Gott verloren; ganz auf eigene Kraft gestützt, will er seinen Weg gehen. Der Schuß des abgewiesenen Buhlen, 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, Kolumbus!“ Seine Antwort ist: „Ich kann dich nicht mitnehmen, du bist aus Stein!“ . . . „Du hast den Mord geschehen lassen, du landest keinen Witz.“ Und in der höchsten Not, da die Mörder ihm den Tod androhen, wiederholt er halb lästernd, dieses Wort: „Ich sag', du bist aus Stein, du kannst nicht helfen!“ Im letzten Augenblicke aber, als schon der Dölg gegen seine Brust gezückt ist, ertönt „aus den Lüften“ der Ruf: „Land! Land!“ Kolumbus niedersinkend, bekennt: „So ist die Hilfe doch beim Herrn. Und im neuentdeckten Land auf einem Hügel unter dem mächtigen Sternenhimmel stehend, blickt er betend zurück und in die Zukunft: „Da steht 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 . . . — Du gabst mir deinen Bitterklee 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!“ Und als ihm sein Werk, die neuentdeckte Welt, genommen, er in den Kerker geworfen und zum Tode geführt wird, da fühlt er sich der Landung am Strande seiner Gottessehnsucht nah. „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 Neiges Maschen, fand die Welt — Darin, dir nur der Busch vor dir, dem großen Walde, ist. — Ich hab' die Welt erobert und verloren — Ich finde dich, den Vater, und Verzeihung. — Braufe nun, mit meinem Tode — Als Trophäe in den Händen, — Braufe hin durch deine Himmel, — Habe mich.“ Es ist kein schlechtes Zeichen, sagt S. Stang in seiner trefflichen Analyse des Dramas, für unsere Zeit, daß dies herb religiöse Trauerspiel auf dem Nationaltheater zu Mannheim und an die zwanzigmal in Berlin mit Jahnke in der Titelrolle aufgeführt wurde. Freilich, wer vom Drama den Kampf vom Menschen gegen Menschen erwartet, der wird in Weinrichs Trauerspiel bei oberflächlicher Betrachtung nur eine Reihe loser zusammenhängender Szenen finden. Doch fehlt die Einheit nicht. Daß Kolumbus ganzes Sein in Höhen und Tiefen auf Gott bezogen ist, daß er ihn auch in Rein bejaht, das gibt dem Drama seine Einheit. Das Bild vom gejagten und verjagten Menschen, wobei Gott der Jäger ist, ein schon im Mittelalter sich findendes Bild, ist die Idee des Dramas (Sprengler). An dem Reichtum hoher sprachlicher Schönheiten der Szenen im einzelnen kann auch der strengste Kritiker nicht achtlos vorübergehen.

Wie im „Spiel vor Gott“ ist auch im „Kolumbus“ die rauschende Kraft des Wortes das entscheidende künstlerische Erlebnis und nicht die entfaltete Dialektik dramatischen Geschehens. Dies gilt auch von der

zweiten Fassung des „Kolumbus“, obgleich sie viel gestrafter, dramatischer erscheint, und von Weinrichs jüngstem Drama Tumbilts Sohn. Auch hier entfremdet sich der Held seinem Schöpfer. Martin sinnt auf Mord aus Gier nach seines Bruders Land und Erbe. „Von meinem Korn erlöst mich keiner, so muß ich denn rasen.“ Ihm erwidert die fromme Geliebte: „Ohne die bligende Küftung Gottes vermag nichts der Mensch.“ Als er aber die höllische Dämonie der von ihm verführten Massen sieht, erkennt er die Sünde und durch diese Erkenntnis und durch das Beispiel der Liebe seiner Braut, die den geplanten Mord durch das Opfer ihres Lebens vereitelt, wird er gerettet. Mit dem Worte der Erlösung des Vaters zu dem gewandelten Sohn: „So binde ich dich in Ewigkeit an das Gesetz der Liebe“ klingt das Drama aus. Das Stück ist ein soziales Drama, ein Anruf der Solidarität der Liebe im Kampf der Klassen und Stände. Diesem Drama ging voraus das Spiel Die Magd (1928).

In demselben Gedankenkreis wie die beiden zuletzt besprochenen großen Dramen bewegt sich die Parzival-Erzählung Die Meerfahrt (1925). Es ist ein großes Bild der Schönheit des irdischen Lebens und seiner glänzenden Verführung, durch dessen blendenden Glanz Parzival schreitet, in Tumbheit und Unschuld auch sündige Paradiesesfrucht genießend, doch schließlich nach einer tiefen Nacht des schmerzenden Verlustes aufgenommen von dem höheren Glanz der Liebe des Vaters. In wunderbarer Färbung entfaltet sich das Paradies. „Märchen, Legende und Sage rauschen in einer Melodie zusammen in dem Bilde von der Schönheit des Lebens und seiner Liebe, seinem verstrickenden Glanz und hoch ausschwingend zuleht in hohem Gesang von der wahren Sonne des Vaters, die, richtend und gütig, überwältigende Lichtgarben der Gnade gießt.“ (Ed. Schröder.)

„Stunde, Haus der schlafenden Tiere, gefürstet mit Augen klar — Bist du und Krug voll Ruhe, rauchend aus Laub und Stein. — Gott geht dir ein, mit zu den schlafenden Tieren ein — In hellem Schein. Alles ist gut und rein und wahr.“ So erlebt der Dichter die Mittagstunde im Tal, des „reisenden Tages träumende Stunde, Höhe und Mal“. Was Weinrich, der Künster des „Himmlichen Manifestes“, als hohes Ziel ersehnte, wird in diesem zweiten Gedichtbände (1923) zur Erfüllung. „Lange Wunschnacht als wird zur Weihnachtsfeier“. In der irdischen Schöpfung offenbart sich dem Dichter die Größe, das alles durchdringende Licht des Schöpfers. Die Welt wird zum Symbol ihres göttlichen Geheimnisses. In diesen Gedichten mit ihren gebundenen und doch frei schwebenden Rhythmen, mit ihren seltenen, manchmal seltsamen Bildern ist das träumerische Gleiten der Zeit, Glanz, Duft und Kraft des Weines, das rotblühende Licht vor dem Tabernakel. Was Weinrich in diesem Bande bietet, gehört zu dem Schönsten, was religiöse Lyrik je geschaffen. Selbstbewußt und demütig zugleich geben vom Tiefsten des Dichters Zeugnis die Verse: „Hört mich, die kleine Muschel, — den Himmel wiederbrausend.“ Da finden sich reizende Naturbildchen, wie z. B. „Heut ist die Nacht ein dunkles Haus — Heut fahr'n die Stern' nicht silbern aus. — Im Busche schweigt die Nachtigall. — Nur Gottes schwarzer Wasserfall — Singt rauschend: Regen, Regen!“ Daneben stehen ragend Gottesgesichte von dantesker Größe und den Schwung der Psalmen und franziskanische Innigkeit vereint der Lobgesang: „Lobe den Herrn, o Leib, du schön geschmücktes Zelt und seine Lade eng!“ Immer wieder kreisen die Gedanken und Gefühle um die heilige Eucharistie. Den



Heinrich Weinrich

Weizen auf dem Feld schaut er im Lichte des wunderbaren Sacramentes. Noch in die Mondsnacht begleitet ihn die eucharistische Stimmung; „Kommt die Nacht, dein Kabe schön. — Bringt der Mond wie weißes Brot. — Deiner Speise Bild, o Gott!“ Mit dem kindlichen und doch so tiefen Gedicht „Vorm Schlaf“ wollen wir unsere Würdigung Weinrichs schließen:

„Nun stehn die Häuser fröhlich dicht Rings um den Marktplatztisch herum. Der Brunnen reicht den Nachtrunk um, Und Mond ist schönes Lampenlicht.	Fühlt ihr den Atem unsres Herrn? Er kommt, er kommt wie süßer Wein Und will um jeden Schläfer sein Mit Nacht und Mond und Stern.
--	---

Was wollen wir erlesn?
Nicht hier — bei ihm ist Eden!
Laßt uns mit Jesus reden
Und schlafen gehn.“

Von dem Werke des Paul Gurf (geb. 1880 in Frankfurt a. D.) liegt bislang nur ein kleiner Teil gedruckt vor. Er wurde bekannt, als er vierzig Jahre alt war; damals hat Julius Bab ihm den Kleist-Preis verliehen und für eine kurze Zeit begann sein Werk Aufsehen zu erregen. Es ist seither nie ganz stille um ihn geworden, aber der laute Erfolg blieb ihm verjagt und die paar Freunde, die er hat, vermögen nicht, ihn aus seiner Stille herauszuführen. 1925 bekam er den Romanpreis der Kölnischen durch Thomas Mann, Schäfer, Schmidtbonn und Von der Leyen und drei Jahre darauf hörte man von dem Erfolge eines Dramas, des „Wallenstein und Ferdinand II.“, in Lübeck. Diese Daten, die bei einem anderen nebensächlich wären, kennzeichnen den Weg, den Gurf in der Öffentlichkeit genommen hat. Die Einsamkeit, die ihn während der 25 Jahre bedrängte, in denen er Stadtschreiber am Berliner Magistrat war, ist nie von ihm gewichen und hat, seitdem er von seinem Berufe schied, sein Schicksal und sein inneres Leben noch stärker bestimmt als zuvor. Durch langes, einsames Schaffen hat er eine bittere Schärfe, zuweilen auch eine Überladenheit des Ausdrucks gewonnen. Von seinen Dramen liegen als Bücher bisher nur sein Thomas Münzer (1921) und das schon genannte Wallenstein und Ferdinand II. (1927) vor, aber ein biblisches Drama „Diana“, ein „Jeremias“, eine „Persephone“ sind schon auf die Bühne gelangt und gegen 30 warten noch im Manuskript. Überall starke Versinnlichung der Gestalten in körniger Sprache, weiter geistiger Horizont, aristokratisch bittere Färbung; viel Schrilles und Unausgeglichenes, auch lahme und unausgefüllte Momente, aber im ganzen eine große mannhafte Kraft. Wie die Szene liegen dem Dichter der Roman, die Novelle, die Fabel und die Lyrik gleich bereit zur Hand.

Die Gestalten der Dramen Gurfs, Simson, Delila, Dina, Lea, Jakob, Thomas Münzer, Wallenstein, Ferdinand II., Franzius, der sich gegen die Atmosphäre des knechtischen Beamtentums empört, und alle anderen sind ruheloze Wanderer zwischen den Behäbigen, Aufgepeitschte, die andere mit sich reißen in ihrem Sturz und eine brennende Liebe zurücklassen, wenn die Erde sie aufgenommen hat. Das Drama Thomas Münzer reiht sich an Goethes „Götz“ und Hauptmanns „Florian Geyer“. Zwei Tragödien sind hier ineinander verwoben: die der Unterdrückten und die ihres Führers. Doch entbehrt das Drama jeder eng umrissenen Handlung, aller eng umrissenen Gestalten; eine Reihe bunter Aufruhrbilder wird plastisch entrollt. Langsam kristallisiert sich die Gestalt des Führers der aufständischen Bauern etwas schärfer heraus. Seine Tragik aber wirkt nicht zwingend. Er ist zu wenig Mensch und doch zu wenig Übermensch. Erschütternd wirkt am Schlusse die Erkenntnis, daß die Niederlage der Aufständischen notwendig war. Denn „Aufstand muß Erhebung sein“. Er muß geboren werden aus dem Gefühle der Freiheit, nicht aus dem Gefühle der Unterdrückung, von Befreiern, nicht von Blünderern. Ein gewagter Versuch des Dichters war es, den uns durch Schiller vertrauten Stoff in Wallenstein und Ferdinand II. noch einmal zur Tragödie zu gestalten. Er ist geglückt dank des Könnens eines heiß ringenden, in seinem Schaffen sich als ganz Eigener gebenden Dichters, der nach Jahren vereinsamer und unbeachteter Arbeit auch über dieses Werk eine fühlbare Melancholie und eine trübige Ironie gegen irdische Dinge breitet. Er schuf eine in die Sphäre des Überhistorischen entrückte Tragödie, die freilich auf äußere dramatische Schlagkraft in der Komposition der Szenen keinen Wert legt, die inneren Vorgänge aber in packenden Stimmungsbildern überzeugend versinnbildlicht. Die Handlung spielt zwischen den Vorgängen in Wallensteins Lagerzelt und den Begebenheiten am Wiener Hofe. Dort sind es die militärischen Pläne Wallensteins während seines abwartenden Verweilens in Schlessien, hier die zu entscheidenden Entschlüssen gereiften Pläne seiner Gegner, die den Kaiser zum Bruch mit dem Feldhern treiben. Und Ferdinand erliegt den immer dichter gesponnenen Mahnungen und Vorstellungen seiner Ratgeber. Der Wallenstein Gurfs ist nicht die wichtige Monumentalfigur Schillers, sondern ein erdhafte, tiefbohrender Grübler, der ganz im Banne des Sternenglaubens steht, der ihn zur Aufrichtung eines Reiches auf Erden zu berufen scheint. Die Erfüllung dieser von überirdischen Mächten ihm inspirierten Sendung scheidet an dem Widerstande seiner Gegner und an der

Gelegenheitsarbeit, aber mit dem Herzblut geschrieben ist das „Heimatpiel“ *Othavelland*, dem Goeg in der Buchausgabe den Titel *Finkenkrug* mit dem Untertitel „ein hienisches Bilderbuch“ gibt (1927). Den Inhalt dieses Festspiels bilden einzelne Stationen aus der Geschichte des Landes, von denen einige von außerordentlicher Kraft sind, wie die Fuhrmannsjene, in der Betrunkene den Sarg Mattes vorbeifahren. Mißlungen ist das Schauspiel *Robert Emmet* (1927), ein historisch-hysterisches Stück, in dem man nicht klar wird, ob es sich um die Freiheit Irlands oder um die Liebe Emmets, eines sehr wenig bekannten Freiheitshelden, zu Sara handelt.

Georg Büchner, der Verfasser von „*Dantons Tod*“ (gedr. 1835) und „*Woyzeck*“, ein verspätetes Kraftgenie und verfrühter Naturalist, wurde zuerst von den Jungdeutschen und, wie wir gesehen haben, lang hernach von den Expressionisten entdeckt. Als unmittelbare Epigonen Büchners sind dann *Otto Hoff* (geb. 1890 in Prag, lebt in Berlin) in den Dramen „*Kerker und Erlösung*“ (1917), „*Der Schneesturm*“ (1919) und „*Rasputin*“, ferner *Heiseler* („*Grisca*“) und *Griese* („*Godam*“) anzusprechen. Am mächtigsten ist der Einfluß Büchners bei *Bert Brecht* (geb. 1898, lebt in Berlin), dem Träger des Kleistpreises im Jahre 1922.

Zunächst wurde er bekannt durch sein Drama *Trommeln in der Nacht* (1922). Zwar gibt es darin noch Spuren genug von Karikaturen, wie sie G. Kaiser liebte, und Strindberg'schem Spul, aber das Entscheidende ist ein wild vorstoßender Wille zu lebendiger Menschengestaltung, der die Sprache in kriegerischen Epigrammen ballt und in tiefen Naturbildern sich schmelzen läßt. An Büchner gemahnt die Technik und die lyrische Sättigung der kurzen, balladenhaft sich ablösenden Bilder, aber man spürt doch auch Ansätze, über die Bildersucht zu einer gesteigerten Handlung zu gelangen, und schon dies gab einem Hoffnung für den Verfasser. Wenn sein Erlebnis den ganzen Stoffkreis, den er wählte, in seinen Bann gezwungen hätte, so gäbe es ein Drama der Übergangszeit vom Krieg zur Revolution. Das Erlebnis hat sich jedoch fruchtbar nur für die Hauptgestalt erwiesen, für den nach jahrelanger afrikanischer Gefangenschaft heimkehrenden Soldaten, der in die Revolution hineingerät. Dieser hat, wie Gorm bemerkt, den leidenschaftlichen Ton echten Menschentums, das von ungeheurem Leid bis an den Rand des Irreseins gepeitscht ist. Die Umgebung des Helden aber ist nicht in ihren Wurzeln erfaßt, die weibliche Gegenspielerin ist etwas leer und oberflächlich geschaut, das schieberische Bürgertum konventionell gegeben, die ins Unrecht gestoßene Masse nicht von tragischen Scheitern beleuchtet. Diese Masse hätte aus demselben Urgrund wie der Soldat entwickelt werden müssen, aus dem Leid, weniger aus dem Schlamm der Großstadt. Doch tauchen auch hier einzelne Schicksale auf, die für die Begabung des Dichters zeugen. Das Motiv der *Trommeln*, die durch die aufgewühlte Nacht die Handlung begleiten, hat einen starken Stimmungsgehalt, der sich zuweilen zu symbolischer Wirkung erhebt. Gegen Ende zerflattert das Stück. Daß von Bertold Brechts Zukunft etwas zu erwarten sei, zeigte bei allen Mängeln auch das Drama *Im Dickicht* (1923) mit seiner düfteren Stimmungsgewalt unüberichtlich komponierter Szenen. „*Im Dickicht*“, in das keine Sonnenstrahlen fallen, irren die Menschen planlos umher; ohne Weg und Ziel. So ist das Leben. Ruppen von irgendeinem Schicksal willenlos geführt. Das etwa ist die Idee des Stückes. Wie auf der Bühne das Düstere vorherrscht, so treten die Gestalten niemals plastisch klar vor uns hin. Ihr Handeln bekommt etwas Zwiespältiges, ihre Welt etwas Sinnloses. Das mag des Dichters Absicht sein. Das sei zugegeben, aber solch trostlose Philosophie läßt keine tragischen, sondern nur traurige Wirkungen aufkommen. Die Bearbeitung von *Marlowes Eduard II.* gibt dem starken vorhafespearischen Gedicht zwar keinen höheren geistigen Zeitpunkt, aber lebendige Einzelzüge.

Nur eine naturalistische Milieustudie, die Abbildung eines kleinbürgerlichen Hochzeitseffens, ist das bei der Aufführung in Frankfurt (1926) ziemlich wirkungslos gebliebene Stück *Hochzeit*. In demselben Jahre wurde Brechts *Mann ist Mann*, ein „Lustspiel in acht Bildern“ in Darmstadt zum erstenmal aufgeführt. Der Titel ist die Formel für den künftigen Einheitsmenschen, den der Dichter aufscheinend an Stelle der heute herumlaufenden Charakterköpfe wünscht. Wie weit er es aber mit seinem Bolschewismus ernst meint, ist aus dem Stücke nicht zu ergründen, denn es ist im ersten Teil Lustspiel, so daß man von vornherein zur ironischen Betrachtung des Themas eingeladen wird, dann aber folgt im zweiten Teil eine derart pathetische Deklamation des Geistes, daß man die gelegentliche Ironie der Anfangsbilder wieder aufgibt. Für seinen Einheitsmenschen weiß Brecht kein anderes Symbol, als daß er ihn unter die Soldaten steckt. Eine geistig sehr harmlos redende Bilderverie erzählt die Schicksale des Mannes *Galv Gay*, der noch als Individuum auszog, um seiner Frau einen Fisch zu kaufen, und als Typusoldat unter *Mann* und Männern als stellvertretender vierter Mann in einer Gruppe der englischen Armee in Tibet verschwand. Die Erfindung der Fabel ist spielerisch, das Ganze zerstreut sich nach und nach in Episoden ohne viel wirksame Wirkung. Als Brechts Talent mit dem Stücke „*Trommeln in der Nacht*“ sichtbar wurde, glaubte man auf seine Vergangenheit zeigen zu müssen. Es war von Übel. Die Aufführung seines Frühwerkes *Baal* in Leipzig (1923) führte zu einem Theaterandal. Denn es ist ein durchaus knabenhaftes Machwerk, eine Anhäufung von Szenen ohne Anfang und Ende, in denen der Dichter seinen Baganten *Baal* mit renommiertester Wüstheit alles begehen läßt, was irgend einen Bürger entsetzen kann. Zweifelloso steckt auch hier in einzelnen, im Sturm- und Drangstil gehaltenen Szenen dichterische Kraft und noch mehr in einzelnen Liedtropfen, mit denen sich Brecht als echter Nachkomme des wilden Bänkelsängers *Webekind* legitimiert. Aber das Ganze ist das typische, unausgegorene Pubertätsprodukt, wie es wohl zu keiner anderen Zeit an die Öffentlichkeit gelangt wäre. Die liberale Hängung alles Jungendlichen an sich, die nervöse Angst, durch Ablehnung irgendeiner Urreise hinter den Modernsten zurückzubleiben, war eines der gefähr-

auf der Petroleuminsel eine Frau, abstoßend, häßlich, vielleicht „Affin“, verhöhnt, eine unerbittliche und grandiose Frau. Sie verliebt sich in einen geschäftlichen Gegner, einen Rostäuscher genialen Formats. Aber da seine Genialität nur im Geschäftlichen sich zeigt, sein Herz aber das des Rostäuschers ist, läßt sie ihn und die schöne Frau, die um Tat und Leben um ihn kämpft, untergehen und läßt alle untergehen, die über ihr Gesicht lachen. Dann stirbt sie da, alle sind besiegt und sie ist eine grinsende Affin und bleibt die ewige Tragödie. Scharfe Charakteristik heutiger Probleme werden in diesem bühnendramatisch bedeutenden Stücke fast in jenem dramatischen Stil gelöst, den die Erstlingsdramen der Klassiker haben. Die Komödie *Der Amerikaner* (1921) ist nur Literatenarbeit. Der Milliardär kehrt von drüben in seine südbaltenische Heimat zurück, hat als „moderner“ Emporkömmling kein Interesse an den Ruinen, die einst dem Dionys heilig waren, will Betrieb, Fremdenindustrie, Fabrik, Kanäle, Häfen. Er läßt die Ruinen stehen und führt um sie herum seine Kanäle. Er verliebt sich in die schöne Marchesina, wird aber von ihr abgewiesen. Sie wählt lieber die Armut, als im frisch erneuerten Palazzo an der Seite des „Amerikaners“ zu residieren. Das Schauspiel *Die Kriegsgefangenen* (1919) ist eine nationale Selbstverleugung. Das Interesse des Verfassers gehört einem gefangenen, bis zur Uebermheit sentimentalen Russen, der einen deutschen Kanalbau zerstört, und einem jungen Franzosen, der als Schürzenjäger von Beruf Mädchen verführt, nicht aber dem deutschen Aufseher der Kriegsgefangenen.

Durch eine Novelle von Hauff wurde Feuchtwanger mit der Gestalt des Juden Süß befannt. Er hat den Stoff zuerst dramatisiert, später aber wurde aus dem kleinen Drama der große Roman (600 Seiten) *Jude Süß* (1925). Während W. Hauffs „Jude Süß“ bloß eine allerdings nicht harmlose Liebesgeschichte ist, in der der mächtige und dann gestürzte Finanzleiter den Hintergrund bildet, machte ihn Feuchtwanger zum Haupthelden seines Romans. Er schildert den Aufstieg des Juden Süß aus der dumpfen Bedeutungslosigkeit seines Frankfurter Ghetto zur Allmacht eines herzoglichen Finanzrates in Württemberg. Was ihn vorantreibt und hochhebt, ist die unerfättliche Bestie Mensch in trassester Brutalität. Wie ein Vampyr liegt er auf dem Volke und saugt es in seinem Interesse aus. Der Herzog ist ein roher Patron, seine Gemahlin eine gecke Närrin. Die Räte des Herzogs sind feige Kreaturen, höchstens verlogene Diplomaten. Hohlköpfige Maulhelden bilden das Parlament. Nichts ist in dem Buche, was Gefühle der Ehrfurcht und Andacht auslösen könnte. Nackte Unzucht, grausame Habsucht und Gier bilden die einzigen Leidenschaften, die das Geschehen vorwärts treiben. Der Roman wird viel bewundert, man rühmt ihn als Kulturbild kleinstädtischen Despotismus aus dem ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, in dem alle Stände vom Landirischer bis zum regierenden Fürsten aufmarschieren und uns ihr Leben in nacktem Realismus vorleben. Der Verfasser, sagt man, habe alles, was er in Chroniken und gelehrten Büchern gefunden, sorgfältig verwertet, und weist darauf hin, daß Curt Elwenspoecks auf Akten beruhende Monographie des berühmten Finanziers die meisten poetischen Verknüpfungen Feuchtwangers bestätige. Der Eindruck aber, den man von dem Werke gewinnt, ist der, daß mit ihm ein Tendenzwerk geschaffen werden sollte. Wollte man dem Verfasser in allem glauben, dann hätte das deutsche, insbesondere das schwäbische Volk zu Lebzeiten des Juden Süß fast ausschließlich aus Büßlingen, Dummköpfen, Kobligen, Dinen, Kriechern und ähnlichen Individuen bestanden, während bei den Juden alle Intelligenz, Weisheit, Reinheit und Vornehmheit zu finden gewesen wäre. Daß Jude Süß das Land schwer geschädigt hat, wird zwar nicht bestritten oder geleugnet, aber es wird angedeutet, daß seine schlechten Eigenschaften eigentlich sein väterliches Erbe sind. Dieser war ein deutscher Adelige, die Mutter eine jüdische Schauspielerin. Des Juden Süß Tod wird als freiwilliges Opfer hingestellt, mit dem er sein besseres Ich rettet. Es ist wahr, einzelne Abschnitte fesseln den Leser; wie die Akte eines Dramas, sind die fünf Bücher des Romans gebaut, jedes in viele kleine Szenen gegliedert, Einzelschicksal hebt sich gegen Stände und Gemeinschaften ab, wird mit andern Einzelschicksal verflochten, spielerisches Rotoko will aus zerklüftetem Barock entstehen. Doch fehlt dem Roman der rechte Lebensodem, trotzdem er in großmächtig sein sollenden Wortatarakten überprudelt. Geredet wird viel, oft auch in häßlichen und grammatikalisch unrichtigen Satzbildungen, und das Gerede muß nicht selten die Geschehnisse ersetzen, die nicht wirklich geschehen. Kurz ein Werk, an dem man trotz mancher unleugbarer Vorzüge keine Freude haben kann. Diesem Werke folgte der Roman *Die häßliche Herzogin Maultasch* (1926). Um diese aus der Geschichte Tirols bekannte Frau sucht der Dichter ein Gemälde der verwickelten inner- und außenpolitischen Verhältnisse und Geschehnisse Tirols und seiner Grenzstaaten aufzurollen. Das Schicksal der Heldin, ob ihrer Häßlichkeit „Maultasch“ benannt, vielverheißend beginnend, indem äußere Häßlichkeit einen Ausgleich gefunden zu haben scheint in der Hartheit der Seele und ungewöhnlichem Verstand, ausartend jedoch in den Rivalitätskampf zwischen Frauenhäßlichkeit und Frauenschönheit, hinterläßt nur einen Eindruck des Abscheus und des Grauens. Gier, Sinnlichkeit, Bestialität, Lug und Trug sind die einzigen Züge, die der Dichter dem Geiste des Mittelalters abzulassen weiß. Jene Kräfte der Vergangenheit aber, deren Ewigkeitswerte Gegenwärtiges und Zukünftiges beleben und stärken, vermag er nicht zu erfassen. Dafür ist der dramatische Aufbau des Ganzen und die oft herrliche, zuweilen aber auch schwülstige Sprache kein Ersatz. Aus Feuchtwangers Frühzeit stammt der Roman *Der tönerne Gott* (1911), ein Münchener Roman, in dem sich das erste biblische Leitmotiv selbstsam genug abhebt von dem kleinen Treiben einer blasierten bohème dorée. Doch ist wenigstens hier der Versuch gemacht, einen typischen modernen Seelenzustand, den moralischen Nihilismus gewisser Ästhetengruppen, die undankbare kalt sinnige Eigenliebe, zu gestalten und gestaltend zu überwinden. Ein Versuch, der allerdings ein klägliches Ende nimmt. Der Roman spielt in der Münchener Kunstwelt. Der reiche Erbe Friedländer fühlt sich zum Literaten berufen. Doch skrupellos von seinen Trieben sich leiten lassend, wird er in den Wirbel der Kunststadt hineingezogen und ist dem Scheitern nahe. Sein Vermögen ist aufgezehrt; da rettet ihn die selbstlose Aufopferung seiner Geliebten, die, um ihm den Weg zu künstlerischem Erfolge zu öffnen, freiwillig auf seinen Besitz verzichtet und in den Tod geht.

Beifu (1924) kommt der Dichter durch allerlei Einfälle erst am Ende des dritten Aktes zu seinem Thema und wirkt daher langweilig. Der kleine Chinese Beifu darf die Tochter des reichsten Wechslers der Stadt heiraten, aber er muß zuerst wählen zwischen ihrem Körper und ihrer Seele. Um dieser Heirat zu entgehen, wählt er schlau den Körper und heiratet die Dienerin seiner Frau. Phantastischen Inhaltes ist die Komödie *Die Insel der Affen* (1926); der Dichter mag mit dieser Abwandlung des Fagarthemas eine Satire beabsichtigt haben, wie schon der Titel besagt, dieser bleibt aber ohne sinnbildliche Beziehung zum Ganzen und so wurde das Stück höchstens eine Groteske und Possentrubel. Eine herbe Zeitfatale ist *Palette oder ein Held der Zeit* (1925). Mit *Karneol* gab der Dichter ein Alexander-Schauspiel und mit *Mammon* (1924) eine herzerfrischende Bauernkomödie vom Tanz ums Geld, die schon über viele Bühnen ging.

Die erzählende Dichtung.

Lange Zeit war Franz Herwig einem größeren Publikum nur als Literaturkritiker der Zeitschrift „Das Hochland“ bekannt. Und als solcher hat er durch viele Jahre wegweisend, warnend und fördernd gewirkt. Seine Kritik hat sich an eigenem Schaffen verfeinert und vertieft. Denn die Gabe, selber dichtend zu gestalten, ward ihm auch und in solcher Stärke zuteil, daß dieser seiner schöpferischen Tätigkeit die kritische nur die Waage hält, nicht zersetzt und lähmt, sondern Maß und Reife gewährt. So kann sein eigenes Werk, von strenger Selbstprüfung geläutert, auch vor gleicher Kritik bestehen. Bekannt ist sein Wirken als Literaturkritiker innerhalb der von Karl Muth geführten katholischen Erneuerungsbewegung. Sie wurde aber bald von seiner Bedeutung als Erzähler überholt. Er ist einer der besten Erzähler, die unsere Literatur der Gegenwart aufweist, und in mancher Beziehung ein Bahnbrecher einer besseren Zukunft. Religion und Vaterland, Glauben und Volkstum — darum kreisen die inneren und äußeren Kämpfe seiner Werke, der Erzählungen wie der Schauspiele. Nach einigen Bühnenversuchen von mehr gebrauchsgegenständlichem als wirklich künstlerischem Wert, hat er sich auf das Feld der Epik, und zwar des Romans, konzentriert. Hier zeichnet er sich aus durch stets frisch und lebendig bleibende Erfindungsgabe und Fabulierkraft, durch eine seltene Gestaltungskraft, durch starke Phantasie und fortschreitend wachsende geistige und künstlerische Energie. Herwigs Bücher geben keine Erschütterungen von Grund auf. Aber sie suchen ihr Ziel, wie Binz in seiner tief schürfenden Schrift über Herwig bemerkt, nicht auf Schleichwegen, er verschmäht Kniffe und Bluff. Er ist ein Künstler von spezifisch germanischer Prägung. Keinerlei Risse klaffen zwischen technischer Könnerschaft und innerem Sein. Er hat starke Neigung zur Geschichte und längst verweste Menschen und Epochen werden von ihm erweckt mit eigenem Blut, ferne Landschaft ersteht in greifbarer Nähe. In seinen jüngsten Romanen wendet er sich mit feiner Kunst und reicher Erfahrung der Gestaltung der großen Zeitprobleme zu. Er wurde 1880 zu Magdeburg als Sohn eines kleinen Beamten geboren, war nach Vollendung der Gymnasialstudien Journalist, Buchhändler, Lektor, Frontkämpfer und ist seit 1912 in Weimar sesshaft. Er ist Deutscher aus Altpreußen und Katholik, beides mit ganzer Seele. Die Gemeinsamkeit des Bekenntnisses gab ihm, wie Nordack in seinem feinsinnigen Essay bemerkt, bei der Verührung mit den Stammesgenossen jenseits des Mains wie mit den Polen im Osten und den Welschen in Italien die Befähigung, fremder Art gerechter zu werden als üblich und deren Vorzüge wie die eigenen Grenzen zu erkennen. Er hat lange und schwer gerungen, bis er sich selber fand, fremde Kulturen und Landschaften durchstreift, wurde aber der Zerrissenheit und Zersplitterung des modernen Bildungsbetriebes Herr und hat sich zu einer geschlossenen Persönlichkeit entwickelt.

Noch ein unreifes Werk ist der Jugendroman *Die letzten Zielinskis* (1906), der in der Vorkriegszeit in der Nähe von Danzig spielt, in den Jahren, da das Deutschtum die letzten Reste aus Polens großer Vergangenheit langsam in sich aufsaugte. Auf dem Gutshof Kleparz sitzen die letzten Zielinskis, die Geschwister Peter und Valerie. Das Gut, der alte Stammsitz des polnischen Geschlechtes derer von Zielinski, ist längst heruntergewirtschaftet. Peter, ein dahindämmernder Schwächling, der ganz an den Willen der Schwester gebunden ist, möchte es am liebsten an die deutsche Anjiedlungskommission verkaufen. Valerie aber, ganz vom Blute ihrer Väter getränkt und genährt, von Treue für Heimat und Volk und für den letzten Grund und Boden erfüllt, ist dagegen. „Kein Deutscher auf den Hof!“ ruft sie voll Leidenschaft dem Bruder zu. Alle Versuche, dem Gute wieder aufzuhelfen, mißlingen. Peter muß die Krämerstochter heiraten. Valerie verläßt den Hof, kehrt aber wieder zurück, um Ordnung zu machen, als dort durch die Untreue der Schwägerin Mißstimmung herrschte. Schon ist es Valerien gelungen, die zerfahrenen Verhältnisse wieder