

Wir haben sie gewürdigt und auch anderer gedacht, die das Gute, das der Expressionismus förderte, sich zunutze gemacht haben. Andere dieses neuen Kunstwillens, die wir wegen ihrer Eigenart in keine der besprochenen Gruppen einreihen konnten, werden in diesem Abschnitte behandelt.

L y r i k.

In seinem tief schürfenden Aufsätze über Ilse von Stach vergleicht M. Bezin den Grund ihres poetischen Schaffens mit dem der Handel-Mazzetti und sagt: „Wie Enrica von Handel-Mazzetti immer wieder den Sieg der hingebenden Liebe über verhärtete Herzen oder unüberbrückbare Geistesklüfte schildert, gestaltet Ilse von Stach das sieghafte Ringen des Gottesgeistes um die Menschenseele, zeigt sie, wie Gott das Letzte des menschlichen Eigenlebens und Eigenwillens fordert und zu gewinnen weiß, wie er die Herzen von ihren persönlichen Bedingungen löst und läutert, damit sie, von allem Bedingten frei, eins werden mit ihm und eingehen können in ihn zur letzten Seligkeit. Und da jedesmal das Unbedingte zugleich Führer ist und Ziel, löst und läutert sich auch dichterisch am Ende der verwickelteste Einzelfall ins Allgemeine und Unbedingte.“ Und in der diesem Inhalt gemäßen Form der dramatisch gesteigerten Lyrik, des lyrisch gesteigerten Dramas und in der Epik hat sie auch nach der formalen Gestaltung hin Werke geschaffen, die sie den hervorragenden katholischen Dichterinnen der Gegenwart anreihen. Raum aber ist eine so problematisch wie sie. Ilse Stach von Holtzheim wurde 1879 auf Haus Bröpsting bei Bortzen (Westfalen) als Tochter des Rittergutsbesitzers Baron Georg St. geboren. Schon in frühester Jugend war ihr ein religiöses Schauen und Verlangen eigen und ohne jede äußere Anregung begann für sie seit den Tagen des Konfirmationsunterrichtes jenes zwangvolle Suchen nach der Wahrheit, das sie während eines dreijährigen Aufenthaltes in Rom aus dem streng protestantischen Vaterhause zum Bekenntnisse der katholischen Weltanschauung führte. In Rom lernte sie auch ihren Gemahl Martin Wackernagel, jetzt Professor in Münster, kennen, der damals am königl. preussischen Institute beschäftigt war.

Schon als Mädchen beschäftigte sie sich mit poetischen, insbesondere dramatischen Arbeiten, so daß sie bereits mit 19 Jahren eine Sammlung ihrer ersten Gedichte herausgeben konnte. Das von Hans Pfihners blühender Märchenmusik umspinnene Singspiellibretto Christelflein zeigt schon das oben angegebene Wesen ihres Schaffens: Das kleine Trautchen geht mit ihrer schlichten Christkindliebe zum Himmel ein, sein Bruder Frieder findet in „inbrünstigem, ewigem Gebet“ aus ungläubiger Gottesferne wieder den Weg zum Himmel und dem Erlin selbst verhilft sein unruhvoll-frommes Sehnen zur unsterblichen Seele und zur Würde des Christelfleins. Die einaktige, technisch nicht einwandfreie dramatische Dichtung Der heilige Nepomuk (1913) erzielte einen warmen Achtungserfolg. Die Dichterin hat darin die Novelle Die Beichte (1906) in das dramatische Wort übersetzt. Dadurch wurde zwar die zerflatternde Breite der Novelle zu einer geschlossenen Stimmung und festen Handlung, aber die letzten Tiefen und Zartheiten der sorgsam stilisierten, psychologisch gestalteten Novelle dürften dem durchschnittlichen Theaterbesucher bei den derben Konturen der Bühne verborgen bleiben. Königin Ofnei (Sophie Gusemia) ist an den wild leidenschaftlichen Triebmenschen Wenzel, den Böhmenkönig, ehelich gebunden; ihre engelreine Unschuld ist dem König ein Rätsel. Von Eifersucht erfüllt, fordert er ihren Beichtvater, den heiligen Nepomuk, auf, ihm zu sagen, was die Gemahlin gebeichtet habe. Dieser aber verlegt das Beichtgeheimnis nicht, worauf er auf Befehl des Büßlings in die Moldau geworfen wird. Mit diesem Seelenproblem ist ein noch feineres verflochten. Die Königin war dem jungen Grafen Rosenbergs ein Gespiel und dieser ihr ein treuer, unbefangener Kamerad. Allmählich aber werden sie sich ihrer Liebe bewußt und äußern dies dem König. Rosenberg wird getötet, die Königin aber geht, um unter Leitung des Erzbischofs zu büßen, in das Kloster Frauental. Von der Dichterin als „christliche Tragödie“ bezeichnet, vielleicht besser ein Mysterium zu nennen ist das Drama Genesius (1918). Es ist Lope de Vega und Jean Rotrou, denen sie den Stoff verdankt, „als Gruß und Dank in die Unsterblichkeit“ gewidmet und spielt in der Zeit des Entscheidungsfampfes zwischen Deidentum und Christentum unter der Regierung Diokletians. Dem Zusammenprall dieser Gegenläufe entquillt die Handlung des Stückes. Diokletian und Maximin verförpern den einen, Gott selbst erscheint als der andere; der Titelheld Genesius wird aus unentschiedener Mittelstellung durch Gottes Gnadenoffenbarung auf Gottes Seite gerissen und zum Zeugen seiner Wahrheit und seines Sieges erhoben. Diokletian will die Hochzeit seiner Tochter Valeria mit seinem zum Cäsar ernannten Feldherrn Maximin durch ein mimisches Spiel feiern. Die Götter verlangen durch den Mund der etruskischen Seherin „süß-bitteres Christenblut“. Genesius, der Dichter und Meister der Mimenschar, schlägt ein Spiel vom Tod Amors und der amormüden Welt, ein Spiel von Christenmarter vor. Um der ganzen künstlerischen Wahrheit zu genügen, hat er sich in die Geheimnisse der Christen einweihen lassen und probt seine Märtyrerrolle mit der lieblichen Marcella, die ihm als Engel in der Todesnot den Himmelstrost bringen soll. In dem Mimen aber wird während der Darstellung der Christengott lebendig und am Ende des Spieles vor dem Kaiser

Vorwort des Verfassers 1. und 1. 2
Vorwort, v. Eberst, zur Gynäkologie.
Vorwort des Herausgebers.
Der in folgenden Paragraphen werden X.
V. l. in diesem Buche alle diejenigen
welche die Krankheiten des Mannes - v. l. d. d.
von dem Verfasser gelehrt
werden, welche (lang oder kurz) gelehrt
sind, können als nicht abgelehnt
sind, sondern sind, - in dem
als die Wahrheit zeigen...
die Buch für welche geschrieben -
Viel alles ~~haben~~ in Folgenden, -
in dem ~~gesehenen~~, - werden
als ~~eben~~ -
~~lang. Wenn es nicht die besten~~
~~hat~~ ~~rege~~ ~~alle~~, ~~Wenn~~ ~~es~~
beizubringen soll auf gewisse
eigene Verdienste, ~~den~~ ~~besten~~
~~es~~ ~~schon~~ ~~zu~~ ~~den~~
wenn es nicht die besten ~~besten~~
als ~~besten~~ ~~besten~~ ~~besten~~, ~~und~~
- in dem ~~besten~~ -
Wenn ~~besten~~ ~~es~~ ~~wird~~ ~~nicht~~
zu ~~den~~ ~~besten~~...
Viel ~~besten~~ ~~besten~~, - ~~es~~ ~~gibt~~ ~~in~~
den ~~besten~~... ~~den~~ ~~v.~~ ~~(besten)~~

bekannt er mit „Christennüchternheit“ seinen neuen Glauben, seinen neuen Gott. Da muß der Kaiser ihn den Todesgöttern überantworten. Das Gericht über das „Mädchen und die übrigen Verurteilten“ verspart er auf den nächsten Tag. Ein unablässiger Fluß von eindringlichstem, dramatischem Geschehen durchströmt das Mysterium und es wogen im zweiten Teil die mächtig dahinrauschenden Strophen zweier Halbchöre, Heidentum und Christentum, gegeneinander.

Die Offnei in „Reponul“ hat eine Schwester in der Griseldis (1921). „Inbrünstig strebt der wahrhaft Liebende nach Ähnlichkeit mit dem Geliebten.“ Aber: „So wird auch der Geschlechter Liebe uralte Feindschaft der Geschlechter überwinden — wenn Von sein — ein Höheres, der ungespaltnen, selgen Gottheit Bild zu sein.“ Diese Überwindung scheint der Dichterin der Weg aus der Geschlechtlichkeit überhaupt: Mensch sein, der mit dem Menschen sich zur Ehe vereint. Der alte Vorwurf ist in diesem Drama aus der Sphäre des brutal Irdischen ins Überfinnliche genendet und heißt ein ganz anderes Gesicht. Nicht mehr Bewährung der Weibestreue, sondern nach wie vor slavisch ertragenen Prüfungen Abkehr des Weibes vom Manne, Entbindung des Weibes vom Willen des Mannes, um so die „uralte Feindschaft der Geschlechter“ zu überwinden daß beide nur mehr Mensch, „der ungespaltnen, selgen Gottheit Bild“ seien. Abwerfen also des Jochs sinnlich-selbstlicher Mannes-Liebe, die das Weib zu verlieren fürchtet, wenn das Kind zwischen beide tritt; beider freie Hingabe des sinnlichen Willens an Gott, daß in ihm beide frei seien von sich und ihrem Blute. Das Drama enthält eine Szene, wie man sie so zart, so stammelnd süß, wie man sie den bewußt und vom dichterischen Dämon geführten Händen der Stach kaum zutraut: das Gespräch der Griseldis mit ihrem Söhnchen. Wieder mit dem Problem der „geistgeschlagenen“ Frau hat Ise von Stach auch in dem Schauspiel Melusine (1922) gerungen. Im Mittelpunkt steht ein religiöses Genie, das mit den Grenzen und Schranken des Weibtums in tragischen Konflikt gerät. Margarete fühlt sich selbst und wird von anderen empfunden als Melusine. Wie die Märchengestalt der Wassernixe ob ihres fremden Elementes nicht zum Bunde mit dem irdischen Manne geschaffen ist, so scheint Margarete durch ihr mystisches Gottsuchen und Gottfinden, durch die übernatürliche Berufung, der Menschheit ihre Erleuchtungen zu verkünden, für die Ehe nicht zu taugen. Nur weil Adalbert gelobt, ihr „Geisttum“ sollte gewahrt bleiben, hat sie ihm die Hand gereicht. Unverstanden von ihrem Manne, den gewöhnlichen Aufgaben der Haushaltung nicht gewachsen, in unsäglichem Schmerz über die Kinder, die sie geboren hat, schleppt sie in hymnisch-leidenschaftlichen Ergüssen ihr Leben hin, bis Gott ihr Blindheit sendet und so sie für immer aus den Alltäglichkeiten zur inneren Schau befreit. Melusine, die Wasserfrau, ist wieder in ihrem Element. Die Erblindung erscheint so als Vollendung ihrer Geistesendung: „Der du die Außenaugen schloßest, Gott, Die Innenaugen aber aufstust, löse denn auch die Zunge zu dem Preisgesang, den du vermißtest im Konzert der Schöpfung.“ Dann aber wieder erkennt Melusine in der Erblindung eine „Buxpeitsche“ dafür, daß sie der rechten Frauenliebe ermangelte: „Ich hatte sie nicht, Mich lenkte sie nicht, Die hohe, die unbegriffene. Sie, die andere heiligt, Die Schwestern, die besseren, Alle Geist-Spaltung sanft berückenden Schwestern, Ich hatte die Liebe nicht.“ Nicht also in der Ehe überhaupt, die sich mit ihrer Geistsendung nicht verträgt, sondern in ihrer irdischer Hilfeleistung und Liebe abgewandten, weltfliehenden Geisttum sieht sie ihre Schuld. Wuchtige Klangströme durchpulsen die Dichtung und zeigen Stachs hohe lyrische Begabung, können aber den Mangel an dargestellter Tragik nicht ersetzen. Unausgeglichen stehen expressionistische und realistische Elemente nebeneinander. Mit Recht sieht Stang in seiner feinen Analyse der Dichtung in Melusine ein Bild der dramatischen Muse des Expressionismus, die ihren Drang zum Überfinnlich-Idealen nicht geklärt und noch weniger in die Formen dieser Weltwirklichkeit hat einströmen lassen. Denn wie Melusine schreit auch die vom Expressionismus kommende Dichtung Geist, Geist, durchseelt aber die Dinge der Sinnenwelt nicht, um dem Geist einen für uns sinnlich-geistige Menschen schönen Leib zu bauen. Als dialogifizierte Seelenaussprache liest man die „Melusine“ mit großem Genuß; aber man kann nicht schauen, sondern muß grübeln, erschließen; ist das aber Zweck der Bühne?

Der Protestant Siegfried von der Trend, der geniale Dante-Neuformer, sieht in seinem Werke „Leuchter um die Sonne“ im unerlöschlichen Glauben seiner vertrauenden Liebe, wie hinter dem Gegensatz südlicher, warmer Gemeinschaft und nordischer verhangener Einsamkeit, südlichem Form- und Ordnungs-



Ise v. Stach

sinn und nordischer Problematik eine Führung, die geheimnisvolle Fäden zieht, und schließt: „Einmal treffen wir uns inmitten. Dann geht das Licht auf — Dann werden wir schaun.“ Der Konvertitin *Isse von Stach* ist es gegeben, diese Einheit in einer überwältigend großen Vision zu schauen in ihrem Weibespil „*Petrus, eine göttliche Komödie*“ (1924). Es mußte ein Versuch bleiben, in die paar Akte eines Mysterienspiels die Gesamterscheinung der Kirche bannen zu wollen. Es ist, wie Fr. Muder mann darlegt, aus den tiefsten Regungen unseres Zeitalters herausgewachsen. Gerade in dem Petrus-Paulus-Motiv, dem in der Dichtung wohl am stärksten entwickelten, zeigt sich dies am deutlichsten. Jeder Mensch trägt ja Petrus und Paulus schon in seiner Brust, das Gesetz und die Leidenschaft, die Ruhe und die Unruhe, jedem Volk ward beides gegeben in verschiedener Mischung in der Urne des Schicksals, die ganze Menschheit muß schließlich immerfort in ihren großen Kulturkreisen diesen letzten, innerlichst dem Leben eigentümlichen Gegensatz offenbaren, daß da nämlich ein Festes ist, ein Gesetz und ein Gelöstes, Wildes und ein ewiges Ringen zwischen dem Chaos und dem Kosmos. Der Kirche allein ward es gegeben, Petrus und Paulus im Bunde zu sehen, und dies ist schon göttlich. Paulus sagt zu Petrus: „Du nennst mich Paulus — eine Unruhe, heilig glühend zu Gott — so nenne ich dich Petrus — die große Ruhe — in die eingehet die Paulus-Sehnsucht aller Welt und Zeit. Petrus, mir ist, als würde es so sein bis zur Ankunft Christi: Wo eine Kirche sicher steht in Petrus“. Petrus: „Da rüttelt Paulus an dem Fels — und langsam, langsam — mit dem ewigen Zeitmaß bricht eine Flamme auf und züngelt in ewiger Unrast: Gott — Sekreuzigter — enthülle mir dein Bild — du tief verborgener Gott“ . . . Paulus: „Wo aber Flammen züngeln in fahlem Zauberchein und Völker rasen — da bricht ein Heimweh auf — ein Weltensehnsucht: Petrus, sammle uns Schweifende — und binde uns . . . Wir lösten uns vom Urgrund!“ Petrus: „So wird es sein bis zu der großen Ankunft. Und gesegnet und hochgebenedeit die Kirche — die Petrus und Paulus in ihrem Schoße trägt.“ Paulus: „Die Ruhe Gottes und die göttliche Unruhe“ (235). Man mag an dem Drama *Isse von Stachs* mit Recht manches als nicht gegliedert bezeichnen, die Bühnenmöglichkeit bezweifeln, der Gewalt des Schauens wird sich niemand entziehen, bewundernswert ist, wie aus ihm die große Sehnsucht des deutschen Volkes nach seiner Mutter, die es einst verlassen, bricht und eben jene Weltensehnsucht, die wir heute über alle Weltteile hin weinen sehen, mag sie auch ihren Schmerz in den verschiedensten Formen bis zur wilden Raserei offenbaren. Der Hauptteil des Mysterienspiels endet auf dem Kalvaria der Apostelfürsten. Groß steigt über die Dichtung das Kreuz empor, das untrügliche Zeichen einer wahrhaft christlichen Kultur, die das Heil über alles stellt, die Religion über die Kultur, die Ethik über die Ästhetik. Wieder in die erste Zeit des Christentums verlegt uns das Festspiel *Tharfacius* (1921), in dem sie die durch Federers Novelle literaturfähig gewordene Legende von dem jugendlichen Helden dramatisierte. *Isse von Stach* weiß ebenso dramatisch und spannend zu sein als weihvolle Stimmungen zu erwecken. Der Chor, als Rahmen der Handlung gedacht, ist in zwei widerstrebende Halbchöre geteilt, der Heiden und der Christen, die ihrer weltanschauungsmäßigen Anteilnahme an den Geschehnissen Ausdruck geben und das Festspiel eröffnen und schließen.

Nicht für das Drama ist *Isse Stach* in ganz besonderer Weise begabt, sondern für die Lyrik; durch deren Vorwalten wie auch durch die Dialektik wird den Dramen zuweilen die Stokraft genommen. Inwieweit persönliches Erlebnis in ihre Dramen „*Melusine*“ und „*Genesis*“ hineinspielt, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Unmittelbares persönliches Erlebnis aber bieten die beiden lyrischen Folgen *Isse von Stachs*: die *Missa poetica* und das *Requiem*. Die *Missa poetica* (1912) ist ein Zyklus von Liedern, Betrachtungen und rhapsodischen Hymnen im freien Anschluß an den Text der heiligen Messe, die aber durchaus persönlich eingestellt sind. Vom Wort und Sinn der Liturgie geleitet, geht die Dichtung den Weg der gottessehnenenden Einzelseele, aus der Sündenschuld und Sündenkenntnis (*Introitus, Kyrie eleison*) zur Gotteskenntnis und Gotteshingabe (*Evangelium, Kredo, Offertorium, Sursum corda, Präfation*) durch die allerbarmende, allwirrende Gnade (*Sanktus, Konsekration*) zur seligen Vereinigung (*Kommunion*). Das Gottverlangen bis zur letzten Selbstentäußerung gibt den Grundton dieser Dichtung und jedes ihrer Gedichte. Sie spielen alle Register von Klangfarbe und Klangstärke: vom erschüttert rufenden Psalm, vom dithyrambisch jubelnden Hymnus zu stillgesammelter Betrachtung und zum letzten Ausklang im schlicht-innigen Liede. Noch geschlossener als die *Missa* ist das *Requiem* (1917). Die abgetriebene Seele erscheint uns als klar umrissenes Sonderwesen, ihr Empfang und Geschick im Jenseits als festes Vorstellungsgut, das nicht als subjektive Empfindung, sondern als objektives Geschehen an uns vorüberzieht und damit aus dem Reim-Lyrischen ins Lyrisch-Dramatische hinübergeliehet. So formt sich von selber der größte Teil der Dichtung in Zwiegefänge. Die Sprache ist wunderbar biegsam, jeder Stimmung angepaßt, voll Grausen, Blut und Glanz. Sie zieht dahin in wuchtigen freien Rhythmen oder in langen Zeilen lastender Trochäen mit Reimen, fernher klingend wie Echo aus den Gründen der Ewigkeit. Aber schwer und dunkel mitunter ist dieser Verse Sinn und nur erstes Nachdenken und tiefes Verlesen vermag ihren Gehalt zu ergründen. Freudiges Glaubensbekenntnis strömt auch aus den formschönen und gedankentiefen Versen des *Rosenkranz* (1929), einer Folge dichterischer Meditationen über dessen Geheimnisse.

Eine Frucht der Kontroversstudien ihrer Konversionszeit ist *Stachs* Roman *Die Sendlinge von Voghera* (1910). Es war ein kühner Plan, das Parzivalproblem aus den Witterungen einer geisterzerlegenden und seelenaufrüttelnden Zeit zu holen und die Tage der Reformation und Gegenreformation nicht bloß in ihren fernem Ausstrahlungen — wie *Handel-Mazzetti* —, sondern in ihren eigentlichen Trägern zu gestalten. Wie jeder Dichter, der auf innere und äußere Wahrheit hält, mußte sie dabei Dinge berühren, die sowohl einem Katholiken wie einem Protestanten bitter zu sehen sind. So kam es, daß das Buch trotz der gerechten Verteilung von Licht und Schatten von hüben und drüben absprechende Beurteiler fand und als Tendenzwerk bezeichnet wurde. Nicht mit Recht; gewagt aber war es, mit dem Problem an die dunkelste aller Fragen zu rühren: Ist Gott auch der Urheber der Schuld im zweifollen Getriebe seines Weltgetriebes?

Denn das Thema des Buches ist: Von Gott durch die tiefsten Tiefen der Schuld zu den letzten reinsten Himmelshöhen.

Balthasar Schanz, der deutsche Prior des Dominikanerkonvents von Voghera in Italien, läßt den als Waise deutscher Eltern mit besonderer Liebe von ihm im Kloster erzogenen, wortgewandten Bruder Benjamin nach Thüringen und Sachsen ziehen, daß er dort gegen Luther und Luthers Gefolgshaft von der katholischen Wahrheit Zeugnis gebe. In Wittenberg aber unterliegt er dem Einflusse Luthers, legt das Mönchsgewand ab, heiratet ein junges Mädchen und wird lutherischer Prädikant. Aber die Treue, die er seinem Gott nicht gehalten, bricht er auch seinem Weibe. Vergeblich war der Prior auf die Kunde von Benjamins Abfall über die Alpen geeilt, um ihn der Kirche wieder zu gewinnen. Erst in Pater Juan fand Benjamin seinen Treurezent. Er findet den Weg der Buße zu seinem Glauben und zur Kirche. Auch sein Weib wird in Rom wieder katholisch, wie sie in ihrer Kindheit gewesen; der Sohn der beiden aber, von der Mutter im Romhause erzogen, fällt in Rom wegen seines wahnwitzigen Fanatismus der Inquisition zum Opfer. Dies der knappe Inhalt. Es war der Verfasserin Erstlingsroman und daher sind hier und da Spuren davon erkennbar. Unter anderem ist die Charaktergestaltung noch nicht ganz entwickelt. Am festesten auf den Füßen stehen die Mönche von Voghera selbst, besonders der Prior, der ein Mann von wahrhaft evangelischen Eigenschaften ist. Auch Bruder Benjamin ist eine lebenswahre Gestalt. Unzureichend motiviert ist Margarete, seine protestantische Frau. Dieses kühle und herbe norddeutsche Weib, dessen ganzes Wesen Nüchternheit elementarischer Art ist, endet im Roman als überschwenkliche Katholikin. Hier ist, der Fabel zuliebe, ein Charakter verbogen. Benjamins Sohn, ein Milchbruder Jesses oder des Leutnants Herlberg, ist der starke, überzeugungswütige Held. Der Verfasserin starke Besonnenheit zeigt sich im Aufbau, in der Gruppierung der Personen und in der ruhigen, formstarken Sprache. Die Zeitstimmung ist vorzüglich festgehalten. Die geschichtlichen Persönlichkeiten Luther, Calvin, die Päpste, besonders Pius V., sind plastisch gezeichnet; überall merkt man, daß sich die Dichterin in das Gemüt und die Auffassung der Parteien mit liebevoller Künstlerkraft eingelebt hat, nur mit der unklaren, schwärmerischen und nicht selten falschen Mystik der katholischen Mönche können wir uns nicht befreunden.

Einen bedeutsamen Fortschritt in der Entwicklung der Dichterin zeigt der Roman Haus Ederling (1915). Er ist aus innerstem Drange heraus geschaffen und dieses ist es auch, was das Buch zu einer besonderen und einsamen Leistung innerhalb des deutschen Schrifttums macht. Die Dichterin versucht in ihrem Buche das Eheproblem im christlichen Sinne zu lösen. Ein Arzt schreibt für sich und seine Kinder seine und seiner Frau Seelengeschichte nieder. Ein westfälisches Edelräulein, das in einer großen Herzens-einsamkeit aufwächst, schenkt einem Landarzte ihre Liebe. Er erwidert sie mit seinem einfachen Gefühle und hält es für genügend, um darauf die Ehe aufzubauen. Sibylle aber hat wesentlich tiefere Ansprüche. Sie glaubt an die Möglichkeit des Zueinanderaufgehens, des Werdens eines einzigen vollkommenen Menschen aus zwei unzulänglichen Hälften. Und diese Sehnsucht nach dem Vollkommenen und ihre Liebe zum Manne sind so groß, daß die schwachen Kräfte ihres Körpers sich rasch verzehren. Da steht nun der gute Reinhold anfangs hilflos da und weiß nicht, was er mit dieser jungen, hartnäckig nach idealen Höhen strebenden Frau anfangen soll. Er kann auf die Dauer seine Unzufriedenheit nicht ertragen, ohne aus seiner trägen Alltagsstimmung aufgerüttelt zu werden. Katholisch erzogen, aber in den Universitätsjahren gleichgültig geworden, wird er durch Beruf und Familie oft an den verlorenen Frieden der Religion erinnert, bis er wieder ganz der Kirche gehört. Erleuchtet über sich wird er sich jetzt auch klar über seine Ehe. Und die Erleuchtung über die Ehe heißt so: Es kann nicht die Liebe des Menschen sein, es muß ein anderer Inhalt sein, der sich die Form der Ehe geschaffen und sich die Formel gefunden hat — wenn zwei eins geworden sind, so sind sie bis zum Tode eins geworden. Und dieser Inhalt ist die Liebe Gottes. Das Ziel und Wesen der Ehe also ist, in der Liebe Gottes leben. Sibyllen ist das wachsende innere Glück ihres Mannes nicht verborgen geblieben. Sie will versuchen, das kennen zu lernen, was ihn umgewandelt hat. Nicht Bücherweisheit hilft ihr, der bisher Ungläubigen, voran, sondern der Höhenflug ihrer Seele und ihr liebedürftiges Herz lassen sie Gottes so innerlich bewußt werden, daß sie nur noch für ihn leben will. Sie überwindet allen Widerstand ihrer protestantischen Familie und wird katholisch. Und als nun ihres Mannes ganze Seele sich ihr öffnet, da gibt ihr das Übermaß des Glückes den Tod. Das alles ist in die stille Schönheit und das tragische Schicksal eines westfälischen Wasserschloßes hineingetragen. Die Personen, die sonst noch im Roman auftreten, Vater, Bruder und Tante Sibyllens, die Mutter Reinholds, ein derber Wylischer Verwalter, sorgen für die Belebung, indessen das münsterländische Volk und ihr stilles, sprödes Land Hintergrund und Rahmen sind.

Dasselbe Problem wie im „Haus Ederling“ behandelt Ise von Stach in dem Roman Weh dem, der seine Heimat hat, das früher den Titel „Non serviam“ (Ich will nicht dienen) führte. Hier wie dort steht eine geistig gerichtete Frau im Mittelpunkt; hier wie dort ist der Ausgangspunkt entschiedenste Gottesleugnung, Abschluß die katholische Religiosität. Aber während Sibylle, der Sproß von Haus Ederling, ohne sich durch ästhetische Anlagen hindern oder fördern zu lassen, aus ungeteilter Seele das Absolute, Vollendete liebt, ist Asta von Suchen eine Künstlerin, in der allerdings das Geistige übermächtig ist. Die Suchen sind ein Adelsgeschlecht, das mitten im katholischen Westfalen der Reformation anheimgefallen war. Asta, das Rabenhaupt, und Heinz, der Engel von Suchen, denen Vaterhaus und Heimat verloren gegangen ist, suchen Berlin auf. Heinz mit heimlichem Bangen beim Gedanken an das Standeslose, Bodenlose, Asta in froher Erwartung der Zukunft, die sie nicht mehr in verzauberten Gärten verträumen muß, sondern selbst erschaffen, gestalten will. Sie ist Dichterin, und die Kunst ist ihr kein Zeitvertreib, sondern blutiger Lebensernst, dazu ist sie von der Leidenschaft beherrscht, idealistischen Gebilden nachzujagen. Früh schon hat sie mit der angestammten katholischen Religion gebrochen; in Berlin wird sie vollständige Atheistin. Der Anblick der Enterbten bestärkt sie in ihrer Gottesleugnung. Sie heiratet den Maler Ralf

Sagen, studiert Biologie und Religionsgeschichte, denn alles will sie wissen und prüfen, was der menschliche Geist gedacht hat, alles kosten von Lust und Schmerz und dann ihre großen Werke schaffen. Über Ralf kommt die Enttäuschung. Die Unrast treibt Asta nach Paris, da besucht sie Museen, Anlagen, Kirchen, wird durch einen Gottesdienst einmal für einen Augenblick gerührt, flieht aber dann mit dem Rufe: „Mir das!“ Die Kluft zwischen ihr und Ralf wird immer größer, und als dieser erklärt, er wolle Kunst und Leben zu einem Gottesdienst machen, setzt sie feierlich das Non serviam entgegen. Sie trennt sich von Ralf, faßt eine stille Neigung zu dem genialen Künstler Robert Gräbner, der vergeblich Inspiration von seinem Weibe Ruth sucht. Furcht vor dem Schicksal, das sich zwischen ihr und dem Manne Ruths anbahnte, und äußere Not treiben sie dem Forschungsreisenden Edgar Walkert in die Arme. Aber auch diese neue Ehe erfüllt ihren Zweck nicht. Der Tod ihres vierjährigen Kindes Maja gibt ihr in ihrer maßlosen Trauer Anlaß, okkultistische Versammlungen zu besuchen. Sie fühlt Luzifer um ihre Seele lodend werben. Aber sie erklärt: „Was soll mir der Tauf? Ich will keinen Besizer über mir. Auch Satanas will ich nicht dienen.“ Heinz führt die Schwester dem katholischen Maler Gabriel Schwaiger zu. Das Ebenmaß an Leib und Seele weckt Astas künstlerisches Wohlgefallen. Er gibt ihr ein kleines Madonnenbild, das ihre Augen manche Stunde an sich fesselt. Asta ist entschlossen, mit ihren Kindern zu fliehen vor Edgar und Gräbner, überhaupt vor dem Mann. Das ist ihr bitterer Vorwurf gegen Gott — wenn es einen gibt —: „Was legst du das brennende Dichterspfund in die Form einer Frau, und stellst sie in eine Welt von Männern, die die geistige Buhlschaft anspieen und austossen, schlimmer als die natürliche Buhlschaft, an die sie wenigstens unbedingt glauben.“ Schwaiger entgegnet: „Eben weil sich zu Zeiten die geistig-göttliche Sendung und die dumpfe Natur gegenseitig Hohn sprechen, ist es schauerlich schön, an die Übermacht des Geistigen, an Gott und seine Allmacht zu glauben.“ Einen Augenblick empfindet da Asta die ungeheure Schwungkraft der Seele, die dem Glauben entströmt. Als Edgar, der von Eifersucht geplagt, sie schon ein paarmal mit dem Revolver bedroht hat, ihn wieder auf sie richtet, greift sie jählings danach: der Schuß entläßt sich und trifft sie in die Brust. In den Augenblicken zwischen Verwundung und Tod vollendet sich Astas religiöse Entwicklung. Sie sieht den Lebensweg, den Gott sie führen wollte, wenn sie sich ihm beugte und die Gnade, die oft an ihr Herz pochte, nicht zurückgestoßen hätte. Sie fühlt unfagbaren Schmerz und dieser wandelt sich in Reue. Mit den Worten „Mir geschehe nach deinem Worte“ haucht sie ihre Seele aus. „Durch das ganze Buch“, sagt Stang in seiner feinsinnigen Analyse des Romans, „geht ein intellektuell visionärer Zug. Das Überirdische führt eine strenge Herrschaft über den bunten Schein, der Geist erfüllt die Form mit herber Schönheit, die sich dem flüchtigen Leser nicht offenbaren will.“ „Es ist ein Gedanke von überraschender Neutheit und Tiefe, die alte Wahrheit vom ruhelosen Herzen, das nur in Gott ruhen kann, so zu konkretisieren, daß dies Herz ein Dichterherz ist, das nur in einem neuen Liede von Gott seine Ruhe ersingen kann.“

Aus Dramen wie Romanen ist von Stachs klärt sich das ewige, stets neue, flutende Problem der Frau heraus; der Frau in allen ihren Bindungen: — als Weib, als Mutter, als Künstlerin, als Frau religiösen Ringens. Und wieder ist es die Frau, die sie zu ihrem jüngsten Werke, Die Frauen von Korinth (1929), anregte. Es ist ein kühnes, gedankentiefes, von Leidenschaft erfülltes Buch, durch Anlage und Sprache ein bedeutendes Kunstwerk. Anders steht es mit dem Inhalte. Es greift darin soziologische Tatsachen an, auf denen unsere europäische Gesellschaft bisher beruht hatte: die Vorherrschaft des Mannes vor der Frau und über sie. In den Dialogen des Buches greift die Verfasserin aus vielen Jahrhunderten einige Augenblicke heraus, in denen der „dunkle Kampf“ in den wechselseitigen Beziehungen der Geschlechter „selbst deutlich“ in Erscheinung tritt. Es sprechen hier Cäsar und Kleopatra, Artemisia und Tacitus, die Frauen von Korinth, Galileo Galilei und seine Tochter Suor Maria Celeste, Sklavenhalter von Virginien, Johanna von Orleans und Papst Pius X. Es fällt auf, daß die Madonna nicht als Rednerin eingeführt wird. Auch gegen verschiedene Behauptungen der Frauen hat die Kritik Front gemacht. Die Verfasserin selbst redet von einem Rezensenten, der über das Buch sich dahin äußerte, daß wir da vor einem Ausbruch von Kräften in der Frau stehen, der uns erschrecken könnte. Denn es sei mehr als Dichtung, vielmehr der Ausdruck dessen, was in der heutigen Frauenwelt aus dunklen Tiefen sich mit Urigewalt emporringe. Anknüpfend daran schreibt Ise von Stach: „Wenn diese Kräfte vom Schöpfer in uns gelegt werden, wenn sie sich endlich emporringen — warum sollen wir aber dann erschrecken vor dem, was jetzt geschieht? Ist es nicht vielmehr eine Morgenröte, die am Horizont heraufsteigt, eine kosmische und darum unabänderliche und darum ebenso notwendige und gottgewollte Angelegenheit — wie es die zeitweilige Bevorzugung des Vaterbegriffes offenbar gewesen ist? Oder wie könnten wir Frauen, wir Mütter uns sonst vor der Gerechtigkeit mit unserer jahrtausendalten Entrechtung abfinden?“ Ise von Stach hofft eine Lösung im Geiste der Kirche zu finden und vor allem, „daß die Kirche uns eines Tages eine Lösung beschert, losgelöst von Stofflichkeit und apokryphen Begriffen vergangener Zeiten, eine Lösung aus dem Geiste und aus der Wahrheit.“ Ob dieser Tag wohl je kommen wird, oder ist die Lösung der Frage nicht schon durch die Lehre Christi erfolgt und hat nicht die Biologie selbst die Rollen verteilt, die doch anders sind für den Mann und für die Frau? Übrigens entbehrt die Beweisführung der Frauen des Buches der Geradlinigkeit und ihre Diplomatie ist doch gar zu durchsichtig.

Zu wenig gewürdigt wird Margarethe Windhorst (geb. 1884 in Haus Hesseln, Kreis Halle i. W.). Hang zur Einsamkeit bis zur Ungefelligkeit und deren Überwindung und eine gewisse Naturmystik, die ins Religiös-Symbolische aufsteigen möchte, sind die Grundzüge ihres Wesens und diese gestalten ihre Gedichte zu bekennnishafter Gedankenlyrik. Deren Themen fehen in erzählender Umschreibung auch im epischen Schaffen der Dichterin wieder in der Kunde



Ruth Blumman

von dem großen Naturgeheimnis des Menschen, seiner Wandlungs- und Läuterungskraft, dem sittlichen Vermögen, aus der Dumpsheit der triebgebundenen Sinne hinauzuwachsen zur geistigen Durchdringung und Zügelung.

In diesem Geiste begleitet sie in dem Buche *Die Seele des Jahres* (1919) in Poesie und Prosa das ganze Jahr mit Meditationen, Aussprüchen und Erzählungen. In den zwölf Monaten des Jahres wird die Seele des Jahres lebendig und anschaulich. Doch ist es eigentlich nicht das Jahr, sondern das geistige Element, das in der Natur sichtbar wird. Das Menschenleben in seinem naturverbundenem Jubel, seinem Leid und seiner Freude zieht auch an uns vorüber. Die schöne Eindringlichkeit der Naturschilderung bezaubert uns auch in der kurzen Erzählung *Die Verkündigung* (1924). Auf dem Hintergrunde einer Blumenzüchterei vollzieht sich ein geistiges Geschehen: Frau Stöder wandelt sich allmählich von einer selbstsüchtigen Frau zu einer opferfrohen, die gar nicht mehr an sich denkt. Eine mythische Naturdichtung in sieben Prosa-Geängen nennt die Dichterin das Büchlein *Die Sonnenseherin*. Die Natur und die Menschen lassen Heids Sehnsucht nur wachsen nach völliger Hingabe an Gott. Wie süßer Märchentraum weht es auch durch das seltsame Buch *Wenn der Gärtner kommt* (1922), obwohl der Inhalt über alles Märchenhafte hinauswächst. Der ungenannte Gärtner kann nur jener sein, der sich Maria Magdalena in dieser Gestalt einst genähert hat. In einer Bildersprache von oft geheimnisvoller Zartheit, Sinnigkeit und Jungfräulichkeit offenbart sich das Leben der Seele, das wie eine Blume des Gärtners bedarf, soll es nicht verwelken im Schatten seiner Not. Stark, mit einer ausgeprägten Eigenart kam das erste Erzählungsbuch M. Windhorsts. Die vier Novellen, die unter dem Titel *Das Jahr auf dem Gottesmorgen* (1920) vereinigt sind, geben schwere und ergreifende Darstellungen von Schuld und Sühne. Das Emporringen aus sündiger Liebe und Schwucht geschieht bei Windhorst durch bittere Leiden; sie schildert schreckliche Nächte, nach deren rasenden Stürmen der Gottesmorgen durchschimmert. Man merkt, daß eine einsame und herbe Persönlichkeit hinter diesen Schicksalen steht; ein tiefes Gefühl für Verantwortung und Pflicht ist in diesem Buch. Die Art der Windhorst entläßt sich in einem schweren und gründlichen Realismus, doch schwebt immer ein geheimnisvoller Unterton mit. So auch in der Erzählung *Die Nacht der Erkenntnis* (1925), in der uns westfälische Charaktere von großer Härte und Energie des Willens vorgeführt werden. Annaluise und Paul lieben einander. Um aber Paul ihre Nacht zu zeigen, verläßt sie das Land und zieht in die Stadt. Als sie nun wiederkommt mit einer Liebe, die nur noch gewachsen ist, hat Paul sich verlobt „der Ehre wegen“. Annaluise entbrennt in Haß und Rachgier. Sie muß ihn brechen. Sie verlobt sich mit dem Bruder Pauls, der der eigentliche Hoferbe ist und von fast idiotischem Charakter. Sie weiß, daß sie Paul, der mit dem Hofe fest verwachsen ist, rechtlich entfernen kann und ihn so vernichten wird. Es kam aber anders. Nicht ohne Annaluises Schuld fällt der Idiot, da sie nicht sein Weib werden will, in der Hochzeitsnacht zu Boden und sein Geisteszustand verlangt dauernden Aufenthalt in einer Anstalt. Pauls Weib stirbt im Wochenbett. Der Weg zur Heirat ist frei, aber nun verzichten beide. Annaluise will büßen für ihre Schuld. Der Friede der Überwindung und Entfagung leuchtet auf ihren Stirnen. Aus der Bauernwelt führt der Roman *Der Basilisk* (1924) in die Welt des Adels. Basilisk, der Sohn des Schloßherrn Ute, ist ein Einsamer und mit unheimlich verzehrender Kraft des Blickes begabt. Mielein, die Tochter des Realmeisters, wird von diesem Blicke angezogen, ausgezehrt und in den Tod getrieben. Ihr Schicksal wirkt eher peiniglich als erschütternd. Allen Gestalten des Romans fehlt die Eindringlichkeit unverfälschter, gesunder Natur. Selbst dem Spaßhaften, das die Dichterin ihnen gern geben möchte, haftet eine schwächliche Blässe an. Lieber greifen wir nach Windhorsts jüngster packender „Dichtung in Prosa“ *Höhenwind* (1926).

Kunst ist die Sprache des tiefsten und innersten Lebens. Von seinem Glauben empfängt jeder den Schaffensdrang. So auch die katholische Dichterin Ruth Schaumann, die den für ihr ganzes Werk bezeichnenden Vers geschrieben hat: „Von unseres Glaubens heißen Kinderhänden bedrängt.“ „Ihre Kunst ist,“ wie R. Knies in seinem tiefschürfenden Essay über die Dichterin schreibt, „kindhaft gläubig, im Gläubigen christlich, kindhaft rein und fromm, reich und süß von einer adligen Fräulichkeit, hold und warm von durchgeistigtem Muttertum; und weil sie das ist, ist ihre letzte Absicht nicht laut und aufdringlich, sondern verborgen in einer Schönheit, die nicht eine für die Augen des sich selbst meinenden Leibes ist, sondern eine für die Augen der Seele, die hinter allem Gott suchen und ihn und seine Zeichen sehen und ihrer achten.“ R. Schaumann wurde 1899 in Hamburg als Tochter eines Offiziers, der später im Kriege fiel, geboren. München wurde nach anderen Zufallsheimaten ihre zweite Heimat. Hier hat sie Freunde gefunden, die ihre Kunst verstanden und förderten. Hier wurde sie in die katholische Kirche aufgenommen. Seit einigen Jahren ist sie mit dem als „Hochland“-Redakteur bekannten Friedrich Fuchs vermählt und auf verschiedenen Gebieten der Kunst tätig. Sie malt, dichtet und formt Plastiken und das alles mit gleicher Vollendung. Sie steht in inniger Gottverbundenheit inmitten der Lasterer und Skeptiker. Ihr sicherer Besitz gibt ihr jene innere Sicherheit, die ihre Worte unangreifbar macht und ihnen die Schönheit und Klarheit gibt. Diese Gewißheit aber macht sie nicht stolz und selbstgewiß. In Demut betet sie: „O Gott, laß mich nicht meinen,

ich wäre gut.“ Sie ist bibelgläubig, aber das heilige Buch ist ihr kein Anlaß zu geistreichen Neuschöpfungen, die den Sinn der Worte verkehren. Sie erlebt den Inhalt neu und, wie G. Schäfer bemerkt, den Malern des Mittelalters gleichend, „legt sie ihre Gesichte dar, die so ganz eigen sind und doch vertraut“. Liebevoll schaut sie die Natur, aber diese selbst gibt nicht Anlaß zu einem Gedichte. Alles bezieht sich auf Gott, den Leitstern ihrer Seele. Er ist der Hinter- und Urgrund dieser schönen geschöpflichen Welt, durch sie wird es der Künstlerin offenbar, wenn sie der Natur „in feierlicher Freude ihr Anschauung hinschenkt“, und er neigt sich zu ihr wie eine Abendlilie am Stiel.

Sie begann mit der Kathedrale (1920), einem schmalen Bändchen Gedichte. In einer Sprache, die sie gleichsam erst erfinden mußte, macht sie darin ihre inneren Gesichte sinnenfällig und sie sucht ihr inneres Verhältnis zum Schöpfer, zur Schöpfung und das geheimnisvolle Wesen der Beziehung dieser Kreise zueinander und ineinander darzustellen. Oft gemahnt sie darin noch an die rätselhafte Musik des späteren Rilke, während in der nächsten Sammlung Knospengrund (1924) die Rilke-Nachfolge zu einem überraschend gefättigten Lied-Stil sich befreit. Der Titel sagt schon alles: scheuer, feuchter Knospengrund für Gottes Licht und Tau. Das tiefe Schweigen, das lauschende Hingeneigtsein, das vertrauende Sichdurchströmenlassen von Gottes Liebe, das ist Lebensreichtum und Lebenswachstum ohne Lärm und ohne Gewalttätigkeit. „Lächeln von deiner Güte Zu mir herniederfällt, Singen aus deiner Stille, Veten aus deinem Grund.“ In diese Sammlung hat sie mehrere Gedichte aus der ersten aufgenommen, insbesondere die Stücke aus dem Leben Mariens, die stärksten Schauungen der Dichterin. Die Motive des ersten Teiles des „Knospengrund“ sind der Bibel und Heiligengeschichte entnommen; die Stücke des zweiten Teiles, oft an Brentanos süße und schwermütige und an Novalis' tief sinnige Gedichte gemahnend, wenden sich, zuweilen hymnenartig (Sabbatlied) unmittelbar an Gott, während die Gedichte der dritten Abteilung den Stoff aus dem irdischen Alltagsleben holen und auch das Du eines geliebten Menschen wird in den Kreis einbezogen. Doch nicht Leidenschaft im gewöhnlichen Sinne drückt sich hier aus, sondern überall eine vertiefte innerliche Neigung, die ganz nach dem Mittelpunkt des Daseins gerichtet ist und daher ihre mystische Reinheit und ihre Heiligung empfängt. Alle Empfindungen und Bilder schwingen in diesen Gedichten in der Bewegtheit eines gegenwärtigen Menschen, aber sie sind losgelöst von der Bindung eines Zeitstils. Hier hat sich die Dichterin von dem Expressionismus, der in der „Kathedrale“, freilich nicht als eine angenommene Mode, sondern als innere Entwicklungsnotwendigkeit merkbar ist, befreit. Die Bilder und Anschauungen strömen voller, gefättigter, reicher, die Versmaße schmiegen sich dem wechselnden seelischen Inhalt an, Melodien und Rhythmen auch älteren Typus sind nicht mehr vermieden, wiewohl immer aus innerer Erlebnisform neu gestaltet. In dem dritten lyrischen Buche, Das Passional (1926), geht die Dichterin dem Leidensweg des Heilandes nach, leidet ihn mit und läßt die Natur mitklagen. Hier galt es, nicht bloß den mystisch-religiösen Sinn auszuschöpfen, sondern auch den äußeren Verlauf in bewegten Bildern zu schildern, so daß der Zyklus oft einen lyrisch-epischen Charakter annimmt. Dieser höchste Gegenstand unseres Glaubens, der Dichtung und Kunst seit fast zwei Jahrtausenden in immer neuer Wandlung beschäftigt hat, steht hier rein und groß, wie zum erstenmal geschaut, vor uns. „Aus tiefster Ergriffenheit rauschen die Szenen der Opferhandlung hernieder, eine gleichmäßige, feierliche Helle umgibt sie, aus der sie wie aus verhülltem Grunde deutlich werden und in die sie wieder versinken, in einem gleichgestimmten Atmen der Melodie. In aller Passion ist um Christus erhabenste Stille und Milde ausgegossen, die auf alle anderen Gestalten und auf die Landschaft überströmen, auch dort, wo sie von dramatischem Geschehen durchschüttert sind. Um dieser Art des Schauens willen ist der Verzweiflungsschrei am Kreuze ganz in die Ferne gerückt, er wird nur als Reflex in der Hölle vernommen. Oder Christi Opfertod spiegelt sich in der Stadt Jerusalem, die wie in ungeheurer Ode von dem den Tempelvorhang spaltenden Schrei zerrissen wird.“ (L. Gorm.) Unter den 28 Gedichten des „Passionals“ finden sich Lieder, die an herbreifer Einfachheit und Stille mit den klassischen Kirchenliedern wetteifern können. Als Probe sei das letzte Lied mitgeteilt:

O edler Belifan,
Was hast du dir getan,
Daß deiner Federn Schnee sich purpurn rötet,
Und unsrer Schnäbel Eis
Erlüht und wird so heiß?
Hast du dein klares Herz für uns getötet?

Dein rosenfarb'ner Flug,
Der dich zur Sonne trug,
Liegt über uns in weitem Bogen.
Des Himmels Tiefe flagt,
Des Morgens Röte jagt,
Er feuert die ew'ge Bahn, die du geflogen.

Nun fliegst du nimmermehr,
Wir scharen um dich her
Und trinken unverzagt dein köstlich Leben.
Denn deiner Augen Licht
Hat uns die Zuversicht,
Hat uns den milden Mut zu dir gegeben.

Verweist „Das Passional“ auf die Quelle künstlerischer Welt- und Lebensanschauung Ruth Schaumanns, so zeigt der Gedichtband Der Rebenhag (1927) die Erfüllung, trägt er doch wie kein anderes ihrer Werke den Charakter der Totalität. Hier lebt ganz die tief religiöse Frau, der die Religion Sein und das Menschentum Werden in diesem Sein ist. Alles Irdische, das Größte und Kleinste nach unserem Ermessen hat nur Sinn in seiner Beziehung zum Ewigen und wird in jenem Lichte erschaut zu einer gewaltigen Einheit in

Lobruß

und so die Nacht vorüber und ohne Mieser
für Hrasler Mrou aus Gönne, ^{Leipkau,} ^{Strohbeiz} ^{sonne}
Lep mir an deiner Hand um fass die Augen
Mir träumend ist als Kind an Gottes Hand
^{Leipkau,}
guten.

Ich läufte deinem Schritt, denn das meine
gef mir, nach die weilest, ist ^{Leipkau,} ^{Leipkau,} ^{Leipkau,} ^{Leipkau,}
und ohne pfou dan dir, ^{Leipkau,} ^{Leipkau,} ^{Leipkau,} ^{Leipkau,}
Name ich fuchs heißt, ^{Leipkau,} ^{Leipkau,} ^{Leipkau,} ^{Leipkau,}
geine.

und nehand kommt das ort, ^{Leipkau,} ^{Leipkau,} ^{Leipkau,} ^{Leipkau,}
das ort, ist nicht ich nach, ^{Leipkau,} ^{Leipkau,} ^{Leipkau,} ^{Leipkau,}
die nicht so fass und nicht, ^{Leipkau,} ^{Leipkau,} ^{Leipkau,} ^{Leipkau,}
das mir deine Angspist, ^{Leipkau,} ^{Leipkau,} ^{Leipkau,} ^{Leipkau,}
beideau kann.

Schumann

der Vielgestaltigkeit. Trotz der Ruhe, die über diesen Gedichten schwebt, entbehren sie der Buntheit nicht. „Altes und Neues Testament, Tatsache und Legende, der Heilige und der Narr, Mann und Weib, alle Lebensalter, Berufe und religiöse Erlebnisse, heilige Zeichen und Naturerscheinungen, Denken und Tun sind hier zu einer großen Gesamtkomposition zusammengefügt, die lebensnah und lebenswarm den Leser ergreift. Religiöses Welterlebnis wurde hier von einer Frau geboren, die ihrer Frucht von ihrem Leben mitteilte; nicht kalte ästhetische Formkraft hat da gewirkt.“ (M. Beermann.) Alles was die Dichterin heranzieht, erfährt die Deutung von oben her, im Hinblick auf das Ewige. Davon erfüllt, geschieht es zuweilen, daß die Formung und Wortwahl sorglos wird; aber das verschlägt nichts in Anbetracht der meissen nach Idee und Darstellung vollendeten Gedichte. Da finden sich neben der ihr so vertrauten Sonettform auch solche in freieren Versen und sogar volkssongartige Töne klingen an, wie z. B. „Die Linde“.

Nun ist der Erde Schlafenszeit,
Licht, Laut und Werk versunken.
Die Linde steht so hoch und breit,
Rauscht Ewigkeit,
Von tausend Sternen trunken.
Laß uns bei dir im Graße sein,
Eins in des andern Armen,
Und wie die kleinen Vögelein
Im Schlafe schreien
Um unseres Herrn Erbarmen.

Da fällt ein Stern die Nacht entlang
Vom Süden in den Norden.
Da ist mein Herz voll süßem Klang
Und Lobgesang
Ob seinem Flug geworden.
Ward uns ein Zeichen doch geschenkt,
Uns inniglich zu freuen,
Daß Gott dich lenkt
Und mein gedenkt
Zur Stunde noch in Treuen.

Auf diesen Ton sind auch viele Lieder gestimmt, die R. Schaumann unter dem Titel „Die Rose. 24 Holzschnitte mit Versen“ (1927) herausbrachte. In der Tat treten die letzteren in ihrer unbedingten Schlichtheit und Einfachheit, die mit wenigen Linien die Figuren streng und klar aus dem Weiß hervorheben, stark hervor. Ebenso wie die Bildhauerarbeiten R. Schaumanns geben sie den seelischen Gehalt eines Motives wieder und halten sich von allem Überflüssigen fern, gerade dadurch einbringlich wirksam. Aber auch die Lieder könnten für sich allein bestehen; auch sie sind kindlich schlicht und rein, aber von einem geheimnisvollen Tiefinn. Die Kinder auf den Bildern der „Rose“ horchen und schauen nach den Wundern dieser Welt und sie wundern sich nicht, daß die Welt voller Wunder ist: ihre Einfalt sieht hinter der Hülle das Geheimnis der Dinge.

Volkstümlich wie so manches Lied der „Rose“ sind auch Bruder Gineprospiel (1917) und Die Glasbergkinder (1921); in der Sprache wie in der Gestaltung spüren wir das Nachwirken der volkstümlichen Weihnachtsspiele, doch geht die innere Formung von anderen Grundanschauungen aus. Im Gineprospiel wird der aus der Franziskuslegende bekannte Stoff „Von der vollkommenen Freude“ in das Weihnachtsgeschehen gekleidet. So wird in plastischen Gestalten der erhabenste Sinn des Weihnachtsgeschehens, daß erst die freudige Bejahung des Schmerzes und Leides die wahre Freude des Christenmenschen ausmacht, an einem Beispiel dargetan. Leute aus allen Ständen sammeln sich vor der Krippe; im Vordergrund steht der hl. Franziskus mit seinen Brüdern, um auch Einlaß zu begehren; und nun vollzieht sich an dem voreiligen und ungehörten Bruder Ginepro, was der Heilige in der Legende dem Bruder Leo nur erzählt. Echte Märchenstimmung durchweht die symbolische Handlung des fünfsätzigen Dramas „Die Glasbergkinder“. Der Knabe Erwin wird vom bösen Geiste zur Kahnfahrt über den Strom an das Ufer von jenseits von Gut und Böse verlockt. Er erliegt der Versuchung und der Anreiz zum Bösen teilt sich den Kleinen und Erwachsenen, ja der ganzen Natur mit. An das Fenster des Glasbergsaales, in dem die verzauberten und verhärteten Kinder weilen, klopft ein Vögelein (das Gewissen). Darüber werden sie wach und weich und ziehen wieder heim. Auf einer Bahre wird Vene herangezogen, das einzige unter den Kindern, das den Einflüsterungen nicht erlegen ist und darum christlicher Ideen gemäß zur Erlösung der anderen bestimmt ist. Auch die Erwachsenen kommen zur Einsicht. Es ist eine feinsinnige Dichtung, in der, in die zeitlose Form des Märchens gerückt, ein Bild der Wirklichkeit um 1921 gekleidet ist. Die alte und die junge Generation verstehen sich nicht mehr, die Kinder lehnen sich auf gegen die Eltern. Mißtrauen, Habsucht, Geiz reißen ein. Eltern und Führer sind ungeneigten Herzens. Aber auch abgesehen von der Aktualität läßt die Dichtung auch eine allgemein gültige Erklärung zu. Die Seele des Menschen wandelt sich und wandert; sie verläßt das Paradies des Friedens, gerät in die Wildnis der Sünde, ersteigt den Glasberg eitle Hoffnungen und findet über den Pfad der Besinnung und Reue endlich doch zur Heimat, zur Stadt Gottes zurück. So erklärt Sprengler den tiefen Sinn dieses Spieles in Wandlungen. Wie die Romantiker und Expressionisten Prosa und Vers wechseln lassen, so auch R. Schaumann, aber ohne dadurch die innere Harmonie zu stören, denn wo ein Entschluß zur Tat reif ist, wählt sie die Sprache der Wirklichkeit, wo es aber um Stimmungen sich handelt, herrscht Vers und Reim.

Auch in ihren Prosaerzählungen, die seit 1925 ihr lyrisches Schaffen begleiten, sind die Dinge von einer religiösen Schau aus um ihres innersten Gehaltes willen dargestellt. Die Erzählungen „Oferus“, „Ernte ohne Saat“, „Presto“, „Pilatus“, „Medaille“ und andere erschienen in verschiedenen Zeitschriften und jüngst hat die Dichterin unter dem Titel Der blühende Stab (1929) eine Sammlung ihrer Erzählungen herausgebracht. Jetzt erst ist es möglich, in die Wesensart dieser Prosa tiefer einzudringen. In ihrem schmucklosen Stil gewinnen diese Geschichten eine Bedeutung, die den Leser anrührt, als bekäme plötzlich der Alltag einen ewigen Sinn. Die Lebenshaltung und das Tun des einzelnen vollziehen sich als Entscheidungen innerhalb eines letzten geahnten Zusammenhanges, der mehr umfaßt als das irdische Dasein. Hinter der glasklaren Durchsichtigkeit stehen starke, erfüllte Bilder seelischer Wirklichkeit, die nicht auf das Körperhafte und Farbige verzichten, die sich ihrer aber zur Gestaltung eines Höheren bedient. Die Stücke

„Die dritte Stunde“, die chinesische Märchenerzählung „Von der kleinen Tür“, die Geschichte von der „Kreatur“ und „Medaille“ zeigen, daß ihre Kunst auch einen Zug zur Größe hat.

Aufhorchen ließ in den letzten Jahren die geniale Freim Gertrud von le Fort mit ihren gewaltigen Hymnen an die Kirche (1924). Sie ist Konvertitin. Nicht leicht hat sie sich in die neue Welt gefunden, sondern erst nach gewaltigem Ringen mit dem auf sich selbst gestellten Verstande. Dies bekennet sie in ihren von jeder süßlichen Sentimentalität freien, psalmenartig, in langen, dahinflutenden rhythmischen Reihen ihrer Lobgesänge auf die Macht, Schönheit und Unvergänglichkeit der Kirche, die „das einzige Zeichen des Ewigen über dieser Erde ist“. Aus dem Erlebnis des furchtbaren Ringens heraus muß man diese Hymnen hören, um zu verstehen, wie sehr hier übermächtige Objektivität aus persönlichem Vertrauen aufleuchtet. „Ich bin in das Gesetz deines Glaubens gefallen wie in ein nackendes Schwert! Mitten durch meinen Verstand ging seine Schärfe, mitten durch die Leuchte meiner Erkenntnis! Du hast meine Ufer weggerissen und hast Gewalt angetan der Erde zu meinen Füßen! Meine Schritte treiben im Meer: alle meine Anker hast du gelichtet! Die Ketten meiner Gedanken sind zerbrochen, sie hängen wie Wildnis im Abgrund.“ In die Fragen und Zweifel, unter deren Bedrückung sich die Suchende fühlt „wie ein Reis aus entwurzeltstem Stamm“, „wie eine Schwalbe, die im Herbst nicht heimfind“, fällt der Hauch der Gnade und sie findet den „Heimweg zur Kirche“. „Mutter, ich lege mein Haupt in deine Hände!“ Der Grund dieser Hingabe ist das echte Vertrauen ins Geheimnis. „Aber es geht noch Kraft aus von deinen Dornen und aus deinen Abgründen tönt Gefang. Deine Schrecken liegen auf meinem Herzen wie Rosen, und deine Nächte sind wie starker Wein. Ja, wie in Gräbern von Schnee soll alle Furcht in mir schlafen. Ich will Staub werden vor dem Fels deiner Lehre und Asche vor der Flamme deines Gebots.“ Gerade aus diesem Vertrauen bricht die ganze große Schau, das „Haupt und Leib ein Christus“, wie es heimlich wächst in allen Völkern und Religionen und sieghaft mitten in deren Sünde und Irrtum überwächst. Gertrud von le Fort singt hier den Hymnus des letzten entscheidenden Wesens von der Kirche, wie es in der Zugehörigkeit aller aufrichtig Suchenden zu ihr offenbar ist: „Ich habe noch Blumen aus der Wildnis im Arme, ich habe noch Tau in meinen Haaren aus Tälern der Menschenfrühe, Ich habe noch Gebete, denen die Flur lauscht, ich weiß noch, wie man die Gewitter fromm macht und das Wasser segnet. Ich trage noch im Schoße die Geheimnisse der Wüste, ich trage noch auf meinem Haupt das edle Gespinnst der Denker. Denn ich bin Mutter aller Kinder dieser Erde: was schmäht du mich, Welt, daß ich groß sein darf wie mein himmlischer Vater? Siehe, in mir knien Völker, die lange dahin sind, und aus meiner Seele leuchten nach dem Ewigen viele Heiden! Ich war heimlich in den Tempeln ihrer Götter, ich war dunkel in den Sprüchen aller ihrer Weisen. Ich war auch der Türmer ihrer Sternsucher, ich war bei den einsamen Frauen, auf die der Geist fiel. Ich war die Sehnsucht aller Zeiten, ich war das Licht aller Zeiten, ich bin die Fülle aller Zeiten. Ich bin ihr großes Zusammen, ich bin ihr ewiges Einig. Ich bin die Straße aller ihrer Straßen; auf mir ziehen die Jahrtausende zu Gott.

So läßt die Dichterin das mächtige Fluten ihrer Seele in weitausladendem Wellenschlag ausströmen, und was diese Wogen tragen, ist kein eitles Schaumgeplätscher abgegriffener Wörter, sondern das sind wahrhafte Frachten von stolzen, gewaltigen Bildern voll Anschaulichkeit, ziel-treffender Sinnerfüllung; „diese Wogen schlagen mit elementarer Wucht an das Land unserer Seele, ihr Rauschen ist überwältigend, denn wir spüren das Brausen des Atems Gottes, der sie in den Worten der Dichterin antreibt“ (R. Knies). Der Neudruck (1929) ist um einige Stücke vermehrt, unter denen in der „Litanei“ dem göttlichen Herzen Jesu von der dichtenden Kunst ein Mal von einer Schönheit und Gewalt gesetzt ist, wie es der bildenden bisher nicht gelungen ist. Kurz vor Weihnachten 1929 erschien in Buchform der zuerst im „Hochland“ veröffentlichte Roman Das Schweistuch der Veronika.

Er spielt in dem modernen Rom; doch gibt dieses nicht den Hintergrund für private Schicksale ab; sein erhabenes und festliches Bild gibt sich vielmehr aus den Schicksalen der Dichtung, wie eine göttliche Antwort auf die menschlichen Konflikte. Von äußeren Geschehnissen ist nicht viel die Rede, alles ist in das

Vorspiel.
Die Mitter.

In der ~~großen~~ ^{offen} ~~viereckigen~~ ~~Stube~~
~~in~~ ~~der~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~
eilends an die ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~
Mutter saß in der ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~
am 26. Juli des Jahres 1492 durch
genüßliche ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~
Gamb Adam war ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~
und seine Mitter waren am
Licht seiner ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~
Gamb Adam, ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~
erwarteten ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~
früher ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~
war ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~
sind in ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~
denn; seit ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~

Seelische verlegt. Da ist zunächst Veronika, diese empfindungsfähigste, aber doch beherzte Menschenknospe an der Schwelle von Kindheit und Reife, die den Roman in der Ichform erzählt. Am Karfreitag, als in St. Peter nach den herzerreißenden Schmerzenslauten der verratenen göttlichen Liebe in den Klageledern der Liturgie das Schweißtuch der Veronika dem Volke gezeigt wird, prägt sich auch der Veronika unaussprechlich das Antlitz des Erlösers ein, so daß sie bei ihrem Abschied von Rom den Trost mitnimmt, wohin sie auch ginge, nie würde es einen Ort geben, „den diese gewaltige Kirche nicht zu umfassen vermöchte“. Und von ihrem letzten Besuch in St. Peter erzählt sie: „Dann beugte ich mich zu Boden und küßte ihn: Ich küßte nicht die Steine, sondern ich küßte das heilige Herz der Welt, ich küßte die Stätte, an der Himmel und Erde sich berühren, das Rom Jesu Christi, das unüberwindliche und wahrhaft ewige Rom“. Veronika lebte an der Piazza Minerva zusammen mit ihrer Großmutter. In dieser, einer edlen Heidin von fürstlicher Klässizität, läßt die Dichterin noch einmal die Antike in ihrem edelsten Wollen erstehen und in ihrem christlichen Gegenpiel wird wieder sichtbar der weltgeschichtliche Gegensatz zwischen christlichem Glauben, der die Vollendung des Menschen über all sein natürliches Vermögen hinaus in der ihm am Holz der Schmach von Gottes Sohn gegebenen Gnade weiß, und der Antike, die die natürliche „Schönheit und Gutheit“, über die hinaus es keine menschliche Vollendung gibt, verehrt, auf deren Pantheon aber längst das Königsbanner des Kreuzes aufgerichtet ist. Neben den beiden Hauptgestalten steht die Tante Edelgart, die früh die Wahrheit des katholischen Glaubens erkannte, mit dem Übertritt aber lange zögerte, und als sie ihn dann vollzogen hat, sich nicht zur völligen Hingabe an den Heiland entschließen kann, ja mit dämonischem Hass gegenübersteht, bis sie durch Veronika doch dazu bewogen wird. Von den übrigen Gestalten seien erwähnt die liebevolle Jeanette, die sanfte, aber auch kluge, das Bild einer demütigen Christin, ferner der junge Enzo, der Dichter, gezeichnet mit dem Zwiespalt, seinem höheren Künstlerium menschlich nicht gewachsen zu sein, und seine Mutter, die weltläufige und banale Frau Wolke. Inwieweit die eigene Konversion Gertrud von le Forts in dem Roman sich widerspiegelt, kann nicht festgestellt werden, wohl aber wird er ihren inneren Weg zur Kirche symbolisieren. Wir haben wenige Konversionsbücher, in denen so gar nicht ihren propagandistisch und proselytenmacherisch die Schönheit und Wahrheit der katholischen Kirche von innen her gezeigt wird wie in diesem durch Echtheit in der Erfindung und Empfindung und durch feinsinnige Sprache voll Farbe und Melodie ausgezeichneten Buche. Wieder ist es ein herrliches Kunstwerk, das Gertrud von le Fort in jüngster Zeit mit dem Roman Der Papst im Ghetto (1930) vorlegte. Der Held ist jener Jude aus dem Ghetto, der nach und nach zu allen katholischen Würden aufstieg, um dann als Innozenz II. als Gegenpapst Innozenz II. aufzutreten und die Kirche zu spalten. Wieder bewundern wir die künstlerische Gestaltungskraft der Dichterin, die herrlichen Schilderungen Roms und werden durch das Zeitkolorit bezaubert. Überall ragt das Buch in das Mystische. Gegenüber dessen Vorzügen treten einzelne Unvollkommenheiten wie z. B. die nicht ganz klare Linienführung des Ganzen und Übersteigerung des Religiösen, zurück.

Zu bedeutendem Ansehen ist bereits Ina Seidel aus Eberswalde (geb. 1885), die Gattin des Dichters Heinrich Wolfgang Seidel, gelangt. „Weltinnigkeit“ hat sie ihr schönstes und reifstes Gedichtbuch überschrieben und diesen Titel könnte man über ihr ganzes bisheriges Schaffen setzen. Denn Innigkeit zur Welt, Hingabe an die Natur, die sie in all ihren Regungen und Wandlungen mit glühendem Herzen erfüllt und erlebt, weht als Grundstimmung durch jede ihrer Dichtungen. „Überallhin zuckt mein Herz und weiß seine Sehnsucht erklärlich.“ Dem Erdreich gleich, das mit allen Poren dem Frühling aufgetan ist, sind alle Bezirke ihres Gefühls dem Weben und Werden des Lebendigen erschlossen. „Hundertfältige Erde, wie süß kannst du reden!“ Wolken und Sterne nennt sie ebenso ihre Geschwister wie Baum und Scholle, Welle und Wind. „Diese mystische Allverbundenheit,“ sagt P. Bauer in seinem warm gefühlten Essay über die Dichterin, „hat bei Ina Seidel etwas Frauliches. Nicht wie ein Liebender zur Geliebten kommt sie zur Landschaft, sondern wie die Tochter zur Mutter. Der Abglanz ihres weiblichen Wesens überstrahlt alles und gibt ihren Schöpfungen eine reizvolle Innigkeit, wie man sie bei wenigen ihrer dichtenden Schwestern findet.“ „Will mich erschließen, blühend wie ein Baum, Will schwer wie deine Scholle sein.“ Trotz dieses ganz im Diesseits wurzelnden Weltgefühls spürt man doch den Geist einer freilich nicht christlichen Religiosität. Ina Seidels Weg führt ins Herz der Dinge. Sie wuchs so mächtig, daß sie sich nicht mehr an kleine Dinge verlieren kann. Unruhe und Glut ward zur lebendigen Fülle gereift, zu beseelter Klarheit gemeistert; aber die wahlverwandte Hingabe an die selige, wilde Weite der schicksalgepeitschten Welt ist zu urtümlich und eines Wesens mit der ewig neu und einmalig wiedergeborenen Natur, um je zu literarischer Routine zu erstarrten oder in dünnen Ninnfalten idyllischer Herdseligkeit zu versickern.

Verheißungsvoll trotz mancher Mängel waren schon ihre ersten Gedichte (1914). Während des Krieges ließ sie die Sammlung Neben der Trommel (1915) erscheinen, die nicht nur unmittelbar an das Volkslied anklingende Kriegsliryk, sondern auch durch das erschütternde Ereignis aufgeworfene Schicksals- und Ewigkeitsfragen enthält („Totenklage“, „Den kommenden Helden“). Der Band reicht an die inner-

lichten Kriegsdichtungen heran. Eine fast fiebernde Inbrunst sucht darin die Tragik des Kriegserlebnisses seelisch zu fassen und zu erklären. „Wir stehn, bereit, selbst blühend auszuschlagen.“ Und weiter: „Was kann so heilsam mir die Seele läutern, als wenn ich völlig mich zur Erde wende“ („Erde“). Was hier erst feint und reifen will, ist in dem Gedichtbände Weltinnigkeit (1918) schon Frucht und Erfüllung. „O Einklang aller Welt mit meinem Blut!“ Und in diesen Einklang wird auch die Disharmonie des Krieges gebannt. Die Not der Zeit und der Menschen ist schlecht hin zu dem Begriff „Mein Land“ geworden. Jenseits vom Krieg, durch sein Erleben mitten hindurchgegangen, seelisch gemartert davon bis aufs Mark, baut sie dennoch in seinem Blut und gerade durch sein Blut die neue „Weltinnigkeit“ auf: „Fühl ich mich ins Ewige gerettet über Zeit und Raum, weiß ich unauflöslich mich verletzt Zwischen Stern und Baum.“ Sie glaubt an Deutschland; denn „in mir ist das Herz des Vaterlandes“. Und ein Herz so blütenvollen Standes kann nicht untergehen. Neben seiner Innerlichkeit zeugt für den Wert dieses schönen Buches eine köstliche Bildhaftigkeit, mit typisch lyrischer Plastik geformt. So z. B. das Bild vom alten zerklüfteten Berg, der „die Brust voll Wald hat“, dessen Füße tief in der Flut stehen, und „durch seine Felsenzehen schwänzelt der Fische bunte Brut“. Ihre „Neuen Gedichte“ (1927) stellen eine ganze Welt dar, eine süßlich weiche, eine zugleich sinnliche und übersinnliche, jedes Gedicht ist ein Traumbild und Wirklichkeit, tiefster Sinn und nichts als Gesang in einem. Diese Gedichte gehen in unser Leben über, mit dem Naturklang der Frau sagen sie uns unsere alten Weisheiten, aber sie sind wie in ihrer eigenen Himmelskugel geschaffen.

Ihre Meisterschaft in der Handhabung einer rhythmisch bewegten Sprache zeigt Ina Seidel auch in ihren Prosawerken. Ihr Erstlingsroman, Das Haus zum Monde (1916), ist eine herrliche Dichtung auf die Mütterlichkeit. Der Hauptvortrag des Buches liegt in der Ursprünglichkeit und innig erlebten treuen Detailschilderung. Niederdeutsches Patrizierfamilienleben kurz vor dem Kriege, also behaglich sorgenfrei. Fein geartete, streng und liebevoll erzogene Kinder, wie sie mit ähnlicher Einfühlung, nur stilisierter, Thomas Mann in den „Buddenbrooks“ und Friedrich Huch in seinen „Geschwistern“ uns nahe brachten. Bei Ina Seidel sind sie ganz von Fleisch und Blut, mit einer Fülle kleiner, frischer Züge nach dem Leben des Alltags abtonterfeit, zudem von dem Standpunkte der besten aller Mütter aus beobachtet. Der Vater, der Stiefvater der beiden ältesten Jungen, ist, als schwächlicher, sammelwütiger Sonderling das einzig störende Element in der Familie. Aber auch ihn begleitet die Gattin mit verstehender Güte auf seinem störenden Pfad, der ihn zum Selbstmord führt. Die Erzählung wird niemand anrühren oder hinreißen, aber als sympathisches „Frauenbuch“ wird es viele rühren und entzücken. Nicht glücklich war die Einführung einer willkürlichen Seelenwanderung. Da sagt die gebrechliche, dem Tode geweihte Elsbabe: „Meine Mutter sollst du werden, Brigitte, . . . in eurem ersten Kind will ich wiedergeboren werden. Es wird ein Knabe sein und ihr sollt ihn Wolfgang nennen.“ Diese Brigitte ist eine von den wundervollen, mütterlichen, opferfreudigen Frauengestalten der Dichterin, auf die die Worte passen, die sie auf sich selbst geschrieben, zu „Leben erleidend — Quellend, sich wandelnd — Wellend, erblühend, nicht handelnd“. Ein Künstlerroman ist die frühlingshaft duftende und blühende „Junigedichte“ Sterne der Heimat (1916). Sie spielt in der Gegenwart in der bayerischen Landschaft (München), aber alles, die Landschaft und Menschen haben eine erhöhte Wirklichkeit. Ein junger Mensch ist in die Welt gegangen, heimgekehrt, sucht zwischen Trost und Gefühl den Rückweg, ein jüngerer Bruder steht neben, ein verehrter Meister über ihm, Männer, Künstler, Schriftsteller tauchen auf — aber alle bleiben im letzten Grunde unwirklich, d. h. unmannlich, wie denn überhaupt bei Ina Seidel die Männer den Frauengestalten gegenüber als schwächer, halt- und zielloser gezeichnet sind. So ist auch in diesem Roman eine Frau das rührende Zentrum im Hin und Her der anderen. Mathilde ist Künstlerin und darum trägt sie besonders schwer: die Seele drängt zum Werk, der Körper zum Leben. „Ein sich selbst getreues Herz“, sagt der alte Meister, „ist der einzig sichere Stern.“ . . . Doch wenn das Herz selber nicht einfach ist“, fragte Mathilde. „Heißt du nicht Mathilde?“ kam die Antwort. „Heißt das nicht die Starke? Stark sein heißt einfach sein. Schaffen können heißt leben aus der heiligen Einfalt der Erde . . .“ . . . aber wer trinkt mein Herz auf seinem langen Weg?“ sagte Mathilde. „Wer speist die Brunnen?“ fragte der Alte entgegen. Es gibt Stellen in diesem Buche, wo die Welt mit großen, strahlenden Augen in all ihrer Schönheit angeschaut ist und der Reichtum, der aus diesem Schauen wächst, zuleht in Versen sich ausströmt; es sind die persönlichsten und eigensten. Das Bild der Welt und das innere Geschehen steht am reinsten da, wo es sich ruhevoll auswirken kann; wo die Handlung schärfer anzieht, äußeres Geschehen sich vordrängt, spürt man fast etwas wie ein Sichzurückziehen der Dichterin in sich selber. Schön ist das starke Heimatgefühl, das sich in diesem Buch darstellt — nicht im Sinne enger Beschränkung, sondern im Hinbrängen auf ein Heimischwerden auf dieser ganzen Erde, ein Sicherwerden, in dem andere Sicherung und Heimat finden können. Es spricht sich am reinsten wieder in der Gestalt der Mathilde aus. Der große Knabe braucht das mütterliche Weib, bei dem er sich geborgen fühlt. Er sucht die Heimat.

So auch Georg Forster, dessen an tausendsachen Verwirrungen und Verknüpfungen überreiches Leben Ina Seidel in dem Roman Das Labyrinth (1922) darstellt. Dieser kulturhistorisch bedeutsame „Lebensroman aus dem 18. Jahrhundert“ setzt sich wie ein kostbares Gewebe aus einer Fülle kleiner Einzelbilder zusammen, die mit subtiler Erzählungskunst psychologisch und kulturhistorisch genau ausgearbeitet und zu einem köstlichen Teppich verwoben sind. Trotz aller (natürlich relativen) geschichtlichen Treue verrät der Roman nirgendwo historische Exzerpte, alle, selbst die unscheinbarsten Begebenheiten wachsen in den Organismus dieser die Tragik der Generationen (Vater-Sohn-Problem) und der Völker aufsteigenden Prosa dichtung hinein. Mit seiner Symbolik hat die Verfasserin ihren Roman „Das Labyrinth“ genannt. Das Labyrinth des Königs Minos, das sich wie ein Alpdrück auf des Knaben Forsters Gemüt legt, wird — fast wie in dunkler Ahnung gefühlt — zum Symbol seines Lebens, aus dessen bedeutenden Wirrnissen und Zerrungen

der große Gelehrte nie erlöst wurde. Therese Heyne sollte ihm „Ariadne“ werden und ihn erlösen aus dem Labyrinth, „den Jährnissen der Reise, für die er trotz aller inneren Unrast nicht geschaffen war, von der Angst vor dem tagelangen Fahren auf schlechten Straßen, den Nachtherbergen vor Schmutz und Ungeziefer, vor Nässe und Kälte.“ Daß sie ihm diese Erfüllung nicht sein konnte, ist ihr und sein tragisches Geschick. Mit erstaunlicher Einfühlungskraft gestaltet die Dichterin diesmal nicht bloß das Frauenleben in seiner tiefsten Wesenhaftigkeit, sondern auch das des Mannes. In diesem Roman, dessen Stoff S. Koenig in dem Roman „Die Klubbisten in Mainz“ (1875) und in „Forsters Leben in Haus und Welt“ (1858) weitschweifig und dilettantisch behandelte, wird der Lebensgang Georg Forsters, des Sohnes des Weltreisenden und Naturforschers Johann Reinhold Forster, zur blutwarmen Gegenwart. Schon als Jungen von zwölf Jahren nimmt ihn sein Vater, Pfarrer und Geograph in einem und dazu ein Phantast und Abenteuerer, mit auf die Entdeckungsreise längs der Wolga. Schon damals kann der Junge sechs Sprachen und ist gefüllt mit Gelehrsamkeit aller Art; schon damals ist er der Famulus des rastlosen Vaters, sein Gehilfe bei gelehrten Arbeiten und Übersetzungen. Wieder muß der junge Forster mit, als der Vater der Einladung, an der Coopschen Weltumsegelung teilzunehmen, Folge leistete. Zwischen dem 16. und 20. Lebensjahr des Jüngeren sind die Forsters auf der Reise. Nach der Rückkehr hilft er dem Vater, die Abenteuer dieser Expedition zu beschreiben und sieht sich als europäische Berühmtheit bestaunt. Ein wirres Wanderleben führt ihn durch ganz Europa. Vorträge haltend, sucht er für sich und seinen Vater Amt und Brot. Und es gelingt: der Vater wird Professor in Halle, er selber Professor in Kassel. Alles schien auf eine ruhige Entwicklung hinzudeuten; aber tief im Innern entsalten sich nun die Keime einer überlasteten Jugend-epoche. Ruhelos bleibt er; er kann nicht mehr Wurzel fassen. Er geht von Kassel nach Wilna, von da nach Mainz. Die Ehe mit Therese Heyne macht ihn nicht ruhiger; im Gegenteil: in ihr vollendet sich sein Schicksal. Überreizt, verzweifelt an sich und seinem Stern, wird er vom Revolutionsfieber überfallen. Er wird nach der Vertreibung des Bischofs von Mainz Funktionär der französischen Republik und Abgeordneter von Mainz. Nach dem Falle der Stadt flieht er nach Paris und stirbt hier arm, einsam und verachtet einen unrühmlichen Tod. An innerer Überanstrengung und Unrast hat er sich verzehrt, an der Kleinlichkeit und Enge der heimischen Verhältnisse sich zerrieben, nachdem er einmal die Luft der weiten Welt geatmet hat. Die Milieuschilderung, die Psychologie und die Atmosphäre der Revolution sind realistisch gegeben, aber die lyrische Begabung der Dichterin vermag sich wieder nicht zu verbergen. Darum liegt auch wieder so viel Abglanz weiblicher Güte über dem Werk und darum kommt Forster kurz vor seinem Ende zur Erkenntnis: „Wenn wir Geopferten werden zu Opfern, so haben wir heimgefunden ins Herz der Dinge und Gottes.“



Ina Seidel.

Phot. Erna Lendvai-Dirdsen, Charlottenburg.

Während Ina Seidel oft so abgeklärt schien, hat sie sich in der Novelle Die Fürstin reitet (1925) mit Wonne ins Chaotische gestürzt, in die Rätsel der Leidenschaften. Sie erzählt darin das bekannte Abenteuer des jungen, schönen „Mädchenknaben“ (Fürstin Daskowin), die, obgleich Frau und Mutter, sich in Unglück, Majestät und Liebreiz der jungen Großfürstin (nachmals Katharina II.) unrettbar verliebt hat und bereit ist, ritterlich ihr Leben für sie zu opfern; sie zu befreien aus den Ketten ihres idiotischen Gatten (Peters III.) und sie auf Rußlands Thron zu setzen. Selige Trunkenheit wogt in den Zeilen, die den nächtlich verwegenen Ritt der Fürstin nach Peterhof in rhythmisch stoßender Melodie begleiten.

Durch bewachte Türen dringt sie zur Großfürstin Katharina: „Zarin, Rußland ruft dich! Bist du bereit?“ In der Ferne aber und ihr unbekannt stirbt ihr Kind. In einem ganz anderen Milieu spielt die Familiengeschichte Brömsehof (1927). Um die mütterliche Gewalt der Scholle ringt der heimgelehrte Sohn des Brömsehofes; er sucht zum Herzen derer, die ihn gebär, zurück, um durch sie mit dem heimischen Grund wieder zu verschmelzen. Denn der Krieg hat ihn wurzellos gemacht. Von dem Platz, den angestammtes Recht ihm zuzuweisen schien, haben andere ihn verdrängt. Er führt einen mehr schweigenden, als trotzigen Kampf gegen die habgierige Sophie und Johanne, die zweite der altjüngferlichen Schwestern, die während des Krieges in zäher Arbeit mit dem Boden verwachsen ist. So eng verwachsen, wie Konrad erkennt, daß er sein Besitzrecht nicht freien Herzens geltend machen kann. Die Jahre draußen haben seine Energie gebrochen und ihn duldsam gemacht. Und als das Geheimnis, das seit seiner Rückkehr wie eine dunkle Wolke auf dem Gute lastet, sich lüftet, als er hört, daß er der uneheliche Sohn seiner Mutter und seines Onkels sei, da geht er stillschweigend mit seiner jungen Frau nach Mexiko zurück, wo er nach tollkühner Flucht aus russischer Gefangenschaft begonnen hatte, sich eine Heimat zu schaffen. Die Gewalt der heimischen Scholle hat den Wurzellosen entlassen. Die Stiefschwester gehen einem freudlosen Dasein entgegen, denn ihren unmütterlichen Händen versagt sich das Glück. Auch der erblindete Bruder, der seine Heimat in sich gefunden hat, tritt aus heimischer Enge in neue Erdbundenheit hinüber. Nur im Erinnerungsbild der Mutter bleibt die unverrückbare Wurzelhaftigkeit auch über dem Meer wirksam. Das der Erzählung zugrunde liegende Thema ist nicht neu, aber Ina Seidel hat es mit einer sehr geschickten psychologischen Berichterstattungskunst behandelt. Und insbesondere die unheimliche Atmosphäre des einander Umlauerns und Aufhorens, bis endlich die gewitterschwüle Spannung unerträglich wird und nach Entladung schreit, scharf herausgearbeitet. Trotz noch anderer Vorzüge, wie Gestaltungskraft und Bildhaftigkeit der Sprache, entläßt uns der Roman doch unbefriedigt, da ihm das eigentliche dichterische Element fehlt, die fräuliche Eingabe an den Stoff, die ihre früheren Romane anziehend macht. Dagegen ist das für Kinder geschriebene Buch *Das wunderbare Geißleinbuch* (1925) herzig und lieb. Es ist entzündend, wie Ina Seidel die allbekannten Märchen weiterspinnt und miteinander zu verknüpfen weiß, so daß das Heim der sieben Geißlein zum Mittelpunkt einer fröhlichen Wunderwelt wird.

Ein nicht gewöhnliches Thema behandelt die Dichterin in der Erzählung *Renée und Rainer* (1930). Im Mittelpunkt steht die merkwürdige Frau, die Muriel genannt wird. Sie, die „von einer Vollkommenheit in die andere gegliedert ist“, beherrscht und leitet ihre Umgebung mit unwiderstehlicher Gewalt. Etwas Magisches strömt von ihr aus. „Wen sie in ihre Kreise einbezieht, lebt in ihrem Kraftstrom, der ihn unverlebens über sich selbst hinausträgt.“ Sie selbst aber empfindet ihre Macht dem geliebten Sohne gegenüber als Gefahr, als Hindernis für seine Entwicklung zum selbständigen Menschen. Seine Abhängigkeit von ihr erschreckt sie. Und sie hat beschlossen, ihn aus Jahre aus ihrer Nähe zu verbannen. Muriel selbst leidet unter der Trennung, die der junge Rainer immer von neuem abzukürzen sucht. Muriel hat nun in Renée das Mädchen gefunden, das sie sich für Rainers Bervollkommnung wünschte; und nimmt sie zu sich. Sie will Renée für den Sohn bewahren und durch deren warme, starke Art, die sie ganz mit ihrer eigenen zu durchtränken weiß, Rainer von seiner fast krankhaften Sehnsucht nach der Mutter erlösen. Alles Milieu ist in eine phantastische Sphäre gerückt, wir fühlen nur die geheimnisvolle Macht und sind von ihr dennoch nicht im Tiefsten unseres Seins erschüttert. Denn wie dem innigen Naturgefühl der Lyrik Ina Seidels, eignet auch ihrem Begriff der mütterlichen Urkraft etwas Heidnisches. Sie ist, bemerkt mit Recht Demmig, wie ein Abgrund, in den der Mann im unerklärlichen Abhängigkeitsgefühl willenlos trotz aller schönen männlichen Eigenschaften geschwächt und erniedrigt hineinstürzt. Sie läßt jede Spur des „Ewig-Weiblichen“ vermissen, aus dem allein der Mann eine Bereicherung seines geistigen Seins schöpfen könnte. Höher stellen wir Ina Seidels jüngstes Buch, den zweibändigen Roman *Das Wunschkind* (1930). Sie malt hier ein Zeitbild mit vielen Figuren und Schicksalen aus der Zeit der Freiheitskriege. In seiner Mitte steht die Mutter in überirdischer Größe der Zärtlichkeit, der Hingebung und des unendlichen Leidens, das Simbild irdischer Mutterschaft überhaupt. Daneben finden sich plastisch gezeichnete Gestalten wie der alte Graf Waldbrunn, der geniale Wunderarzt Buzzini, der greise preußische General, und Hans Christof, Echter von Wespelbrunn. Dieser ist das Wunschkind; in der ersten Schlacht der Freiheitskriege bei Groß-Görichen fällt er. Die Mutter, deren Leben er war und die der heimliche Urgrund seines Lebens war, die Mutter bleibt. „Aber der Tag wird kommen — und er muß kommen — da die Tränen der Frauen stark genug sein werden, um gleich einer Flut das Feuer des Krieges für ewig zu löschen.“

Eine geborene Katholikin ist Elisabeth Langgässer (geb. 1899 in Alzey, Rheinhessen, lebt in Darmstadt), die bisher nur den Gedichtband *Der Wendekreis des Lammes* (1924) herausbrachte. „Ein Hymnus der Erlösung“ lautet der den Inhalt andeutende Untertitel.

Sie bietet die Geheimnisse unserer Erlösung, wie sie der Ablauf des Kirchenjahres vom Advent über Epiphanie, Ostern, Pfingsten bis Allerheiligen uns immer wieder bewußt werden und erleben läßt. Man kann dabei an Drostes „Geistliches Jahr“ denken, aber zum Unterchiede von dieser sind der Langgässer, wie C. Schröder bemerkt, die Feste des Kirchenjahres nicht bloß Anlaß, ihr subjektives Empfinden zum Ausdruck zu bringen, sie veranschaulicht objektiv als Sprecherin der katholischen Gemeinschaft des Menschen Erlösungsbedürftigkeit und Gottes Erlösungstat; an die Drostes freilich gemacht die Kraft ihrer Phantasie und Sprache. Auch ein Vergleich mit Gertrud von le Forts Schaffen liegt nahe. Während das Pathos der letzteren gemäßig wird von dem kühlen, ordnenden Hauche bewußter Verstandestätigkeit, der auch ihrer Bildhaftigkeit bei aller Leidenschaft des Empfindens die ruhige Weihe gibt, wird, wie Knies bemerkt, das Pathos der Langgässer geschrieben von einer ekstatischen Inbrunst des Gefühls, in die der Intellekt hineingerissen wird. Daher hat der Sprachstil etwas Überbrausendes und Kraftübersteigendes. Der dithyrambische

Schwung, der durch diese Überfülle andrängender, innerer, in einen Rausch von Farben sich auflösender Bilder zuweilen den Eindruck der Formlosigkeit erweckt, wird gebändigt durch eine bewundernswerte formale Zucht; denn alle diese Klänge, Farben, Bilder fügen sich einer dem jeweiligen Zustand entsprechenden, rhythmisch betonten, metrisch abgewogenen, bildkräftigen, klangvollen Wort-, Vers- und Strophenfolge. Unverkennbar ist, wie Knies in seiner feinsinnigen Studie bemerkt, der Geist der hymnisch-poetischen Musik der Dichterin kosmisch. In ihr lebt, sie vollauf beherrschend, die Intuition der Erlösungsbedürftigkeit und Erlösungsfähigkeit nicht bloß des Menschengeschlechtes, sondern des ganzen gewaltigen Kosmos, dessen Anteilnahme an den Früchten der Erlösungstat Christi und der dadurch ermöglichten einstigen Verklärung. „Heiland, Heiland! Mit dir reißt sich aus dem Jordan alles Fleisch, Und was zittert, schluchzt und tastet, Bant dir strömend Leib und Reich.“ Daß die hochbegabte Dichterin infolge des Aufschauens ihres Innern zuweilen in Schwarmgeisterei verfällt, soll nicht gelegnet werden.

Unter den Lyrikern der jüngsten Zeit ragt der Schwabe Konrad Weiß (geb. 1880 in Rauhenbreningen, Württemberg, lebt in München) ganz besonders hervor. Als Geistesverwandte kann man Oberkofler und Thrasolt ihm an die Seite stellen; nur ist er noch eigenwilliger, spröder und verschlossener. Er scheint, wie K. Schröder bemerkt, wenigstens in seinen ersten Dichtungen im katholischen Glauben nicht das Beglückende, Erlösende, das die Natur in der Übernache Bindende zu sehen, sondern allein seine lastende Wucht und seine unabänderlichen, für die schwache, gebrochene Menschennatur so harten Forderungen zur Tat. Ihm wird daher das gefühlsmäßige Erleben, volle Erfassen der Offenbarungsreligion zu einem Erleben voll mühseliger Dual, zu einem Erleiden, zu einer starken Seelenernährung, die ungefüllt zur Beruhigung im Ausdruck drängt. Den für seine Gefühle und Gefühle passenden zu finden, die „Not des Sagens“ zu überwinden, ist sein unablässiges Bemühen. Immer kehrt in seinen Schriften das Motiv wieder, daß das „Bild“ der Welt zum „Wort“ und durch dieses zur Gestalt werden muß. Er ist mißtrauisch gegenüber dem überlieferten Wort und seiner Bedeutung und sucht dessen Urbedeutung zu ergründen. Über das Gelingen schreibt Hefele: „Was Stefan George wollte, ist hier in romantischer Gestaltung reiner und kraftvoller erzielt: die Wiedererweckung des Wortes zu eigenem, erdschwerem Gewicht. Hier ist die Sprache auf Urlaute zurückgeführt.“ In diesem ernststen und ehrlichen Bemühen um einen zeitachten Ausdruck setzt sich Weiß über die üblichen Wortverbindungen und das gebräuchliche Satzgefüge hinweg und wird dadurch oft undeutlich und unverständlich. Die zahlreichen Bilder, die Symbole und die wieder zu Symbolen werdenden Abstrakten machen den Sinn oft noch dunkler und nehmen vielen seiner Schriften ihre Wirkung auf weitere Kreise. Und das ist bedauerlich, denn seine Lyrikbücher gehören zu den formstärksten unserer Zeit; es besetzt sie eine Kraft des Rhythmus, dessen natürlichen Fluß Meisterhand gefaßt hat, und es klingt in ihnen eine Musik des Wortes, die allein schon eine starke Gemütswallung aufzwingt. „So etwa,“ sagt Hefele, „müssen in den Ohren ihrer Zeitgenossen manche Verse Novalis' oder auch Hölderlins geklungen haben.“ Den Grundton seines ganzen Denkens und Dichtens hat Weiß in seinen Aufsätzen, in denen er die schwierigen Probleme des Verhältnisses der Kunst zur Religion behandelt und die er in dem Bande Zum geschichtlichen Gethsemane (1919) vereinigt hat, mit den Worten ausgesprochen: „Unsere Kraft wurzelt in unserem Leidvertrauen“, d. h. im Eingehen auf die Passion Christi. Und in der Untersuchung über Das gegenwärtige Problem der Gotik (1924) fordert er die Rückkehr zur deutschen Mystik, wie sie die früheren Romantiker Novalis und Brentano und andere pflegten. Daher zeugen auch seine Dichtungen von dem Aufwachsen eines ganz neuen Formwillens. Die allegorisch-mystische Beziehungsfülle aus dem geistlichen Zeitalter mittelalterlich-deutscher Dichtung scheint wieder erreicht. Die Mutter, die das Leid des Sohnes am Kreuze überdauert, ist die Menschheit, die auch nach Christi Opfertod zu leiden hat, Tod, Sünde, Endlichkeit. Der Schwächer, der Christi Leiden mitleidet, ist der Mensch von heute, überall. Die „Teilung im Kern“ bedeutet den Geist, der „Schöpfung erfuhr“, der als solcher zwischen Tier und Engel steht, den zwiespältigen Menschengeist. Die spekulative Lyrik, die Weiß uns schenkt, hat aber in ihrer Schwere und Tiefe nicht bloß persönliche, sondern auch allgemeine Bedeutung. Sie zeigt das tiefenste Problem unserer Zeit: das Ringen der modernen Seele um Gott. Nun ist freilich Gott mit jedem, der guten

Willens ist, aber er kann sich nur durch das Leiden dem verständlich machen, der aus der Einsamkeit der Ichbestimmtheit zu ihm kommt, und so ist diese Lyrik eine Lyrik des Schmerzes.

Es geht nicht an, hier eine Analyse der Werke zu geben; wir verweisen auf die tief in des Dichters Werke eindringenden Aufsätze von J. Mumbauer und A. Debus, von denen jener alle Dichtungen, dieser



Novalis Novalis

Bronzestütze von Prof. Meiser, München.

Diese Wandlung vollzieht sich in dem an Bildern und Symbolen noch reiferen zweiten Buche: Die kumäische Sibylle (1921). Die Sibylle ist die anima seclusa, die gesteht: — ich bin schmacklos nur die Honigwabe, — ich auferstanden voller Kummerhabe, — ich wache nicht, bin Zelle nur der Zeit, — die Honig gießt, und der Erbarmen schreit, — die sich erkennt „im Schweistuch“, in der ganzen Menschheit Samen, und sich „lebendig nur erkennt in Golgatha“. Handelte es sich früher um einen Protest gegen die Menschwerdung, so jetzt um die Fleischwerdung des Wortes als tiefstes Geheimnis Gottes und der Seele in der Zeit. Noch aber ist diese Erkenntnis leidvoll, denn ach, wie arm ist der Mensch! Der Dichter erkennt seine Abhängigkeit von Gott, sich selbst als Abfall von ihm. Er begreift, daß wir an die Erde gebunden sind, und versteht den Sinn des „Stirb und Werde!“ Er erkennt die Notwendigkeit des Leidens und des

lasse ich folgen. Tantum die verbo ist der Erstlingsband überschrieben. In seinen Mittelpunkt ist das Problem der Menschwerdung gerückt: „Aus der Tiefe“ ruft der Dichter: „Grab ist jede Geburt: — Wer sich gürtet seinen Gurt, — muß die eigene Seele morden — warum bin ich Mensch geworden?“ Das Rätsel der Reifung, des Werdens wird in schmerzlicher Weise erlebt. Jedes Erlebnis, das Gott sendet, ist ein Anstoß zur Befreiung vom Staube körperlich-sinnlichen Daseins. Der Dichter zieht sich in jäher Weltangst zur Weise vormenschlichen Lebens in mythischer Freiheit zurück. Er hat den Glauben an die Natur; gegen das Streben nach dem Einswerden mit ihr erhebt sich aber immer wieder die Vernunft, der Geist. Gott soll als Geist erfasst werden; aber der Wille fühlt ihn so hoch über sich, daß er sich dumpf unterwirft. In diesem Gefühle der Vereinsamung und Leere ringt er um den tieferen religiösen Sinn von Legende und Heilslehre, sucht sie aber nur rein erlebnismäßig psychologisch zu erfassen, ohne ihren objektiv verpflichtenden und zugleich historischen Gehalt in den Vordergrund zu rücken. Daß schließlich ein rettender Weg aus der Verzagttheit gefunden werde, darauf deutet der sittliche Ernst des Ringens, die Hingabe an eine innere Führung: „Im Vertrauen wuchs ich stets.“ Und dieses Vertrauen wurzelt im Geheimnis der Menschwerdung;

„Ueber Wässern die Seele schwebt — hilflos so ins Licht, — Gestalten hinwandeln und vergehen nicht, — Fahnen im leichten Licht, — Es hält uns, was uns verzehren läßt, — marterhaft Gnade nur stärker fest. — Seele, dulde, wie immig lebt, heimlich geborene in Kind.“ Schon am Ende des Tantum die verbo wird die Forderung ausgesprochen: „Gib mir Menschen, gib mir Welt!“ Es ist das Hinsstreben zum Nicht-Ich.

Vertrauens. Der ganze Inhalt des Schmerzes, der Jubegriff dessen, was Menschsein heißt, ist symbolisch-mythisch im Holz des Kreuzes geschaut. „Wie hast du mich erhöht!“ Noch immer lebt im Dichter die Angst vor Gott, hervorgerufen durch das Minderwertigkeitsgefühl, das aus der Erkenntnis der Spannung kommt, die zwischen Ideal und Wirklichkeit in der Seele des gnadenlosen Menschen entzündet. Da hilft nur das Losreißen von sich selbst. Das Leidensverdienst Christi wird für den Dichter nur dann lebendig, wenn alle Schwäche auf Christus geworfen, in ihm bejaht, erduldet, ertragen wird. Das sei der metaphysische Sinn der Christustat für uns Menschen, das Leid wird zum Weltleid. Schließlich kommt Weiß zum Christentum der Tat. Dem Menschen fehlt die unendliche Freiheit und Einzigartigkeit Gottes. Er ist soziales Wesen und als solches auf die Gemeinschaft und auf das Wirken in ihr angewiesen.

In einfachen Worten und Versen voll Klang und doch reich an tiefsinniger Weisheit ist das einzigartige, wunderschön ausgestattete Kinderbuch *Die kleine Schöpfung* (1923), eine reizende Idylle.

Als Romantiker der Gegenwart in dem oben angedeuteten Sinne offenbart sich Weiß in seinen drei jüngsten Schöpfungen. So in dem an Gleichnissen und Metaphern fast überreichen Prosa-Buch *Die Löwin* (1928) mit den Stücken „Die Löwin“, „Harppe“, „Reklusa“ und „Genannt Bona“. Märchenhaft verknüpft, erscheint das Erzählte als bloße Erzählung bedeutungslos, ja sinnlos, aber es birgt eine Fülle religiöser wie naturhafter Sinnbildlichkeit, gemäß dem schon genannten Leitmotiv: das Bild, d. h. das Erdgeschafte muß durch das Wort in die wesentliche Gestalt eingehen. Noch reicher an Gedanklichem ist der Prosa-Band *Tantalus* (1920) mit den Stücken „Das Wasser“, „Sinn des Goldgrundes“ und „Der Stein“. Sie handeln alle von bekannten einfachen Dingen und Geschehnissen, dringen aber tief in deren Gleichnishaftigkeit ein und führen zu der wesentlichen Sinnbedeutung, indem sie zur Frage drängen: Wie dringt die Welt, die Kreatur zu ihrem Grund, der nicht in ihr, sondern außer ihr liegt? Den Höhepunkt seines bisherigen Schaffens erreichte Weiß in dem Gedichtbande *Das Herz des Wortes* (1929). Wieder waltet die Phantasie mit großer Freiheit in den symbolischen Verknüpfungen und wieder übertönen Melodie und Klang das Gedankliche. Da der Dichter hier in den Versen das Fließende der Gedanken und der Form mehr einheitlich gestaltet und viele der Gedichte sich eng an bestimmte Vorgänge der Geschichte und Tradition anlehnen, ist das Buch am geeignetsten, des Dichters Eigenart zu erschließen und zur Lektüre seiner anderen Schöpfungen anzuregen. Die Mühe, sich an das seltsame Sprachkleid zu gewöhnen und den tiefen Gedanken zu folgen, lohnt sich reichlich und der Leser wird mit seinem geistvollen Interpreten F. Mumbauer die Überzeugung hegen, daß Konrad Weiß der Mann sei, die große religiöse Dichtung katholischer Prägung uns zu schenken.

Freude ist ein Geschenk, das einem ganzen Volke wohltut, und Freude bringen uns die Dichtungen des Rheinländers Heinrich Zerkaulen (geb. 1892 in Bonn, lebt in Dresden). Er ist Vertreter einer schlicht-innigen, klangvollen und wohlthuenden rheinischen Poesie, die rheinischem Charakter und rheinischer Geistesart entspricht. Er begann als Lyriker, erkannte aber dann als sein eigentliches Gebiet die Prosaepik und in steter Fortbildung ist er zu einem Erzähler herangereift, an dessen meisten Erzählungen das Volk wie der literarische Feinschmecker seine helle Freude haben kann. Nichts Erzwungenes, Ungesundes beschwert Zerkaulen. Er singt und preist, bemerkte L. Jantl, das Leben in allen seinen Formen. Alles, was da Leben hat, ist schön. Und so ist alles, was er schreibt, in Heiterkeit getaucht, kommt aus naivem, reinem Gemüt. Selbst wenn er ein tragisches Schicksal gestaltet, packt er es da, wo er sich mit seinem Helden in seiner Philosophie der prästabilierten Harmonie eins weiß. Man hat ihn daher als den Dichter des rheinischen Optimismus bezeichnet. Viel ist in seinen frischen Dichtungen von der Schlichkeit, frommen Gläubigkeit des rheinisch-katholischen Volkes und diese gibt ihm die selbige Gewißheit, daß das Leben gut ist, „wie es auch sei“.

In Zerkaulens ersten Schöpfungen, den Versbüchern *Weißes Asten* (1912) und *Blühende Kränze* (1915), pulst noch der Schlag natürlichen Dichtergeblüts. Sie sind siegeswillig, aber noch kein Sieg. Den größeren Teil der „Kränze“ hat er dann in seine „Gesammelten Verse“ aufgenommen, die unter dem Titel *Mit dem Fiedelbogen* erschienen. Überall merkt man schon die Eigenart des Dichters: das frische Drauflosstürmen zur Stunde der Begeisterung, sein herzlich-lachendes Können in kindlichem Übermut, seine heimliche süße Liebe zur Frau, sein stilles Heimweh zu Gott. Aber noch ist er ein Sucher nach persönlicher Aukerung. Neben eigenwillig geprägten Einzelausdrücken stehen konventionelle Wendungen, neben lebhaft gesehenen Bildern bloße Worte. Einzelne kräftige Töne („Kleine Ballade“) schlägt er an in dem Buche *Wandlung, „Kriegsgebichte und Prosa“* (1915); treffender und klarer sind schon die Prosastücke. Etwas vom Flügelschlag eichendorffischer Verse geht durch seine Lieder vom Rhein (1923); auch die leichte Zügung, die an schon gesungene Volkslieder erinnert, ist ihnen eigen. Nur daß Eichendorffs von Ahnen her ererbte Grazie bei Zerkaulen zuweilen zur Unbekümmertheit ausschlägt und so neben Vollkommenem auch Banales sich findet. Das verschlägt aber nichts. Der Mehrzahl nach sind es wunderbar weiche, mit echt rheinischem Blute erfüllte Lieder. In ihnen klingt das Heimweh durch; er ist ganz eins mit der nicht in Worte faßbaren Wehmut, die heute in rheinischer Brust wohnt, und Lieder wie „Die Nacht ist blau, es geht der Wind“ oder „Gott Vater ging den Rhein entlang“ klingen lange nach.

Daß Zerkaulens Lebenselement die Prosa sei, zeigte gleich die Geschichte *Hans Heiners Fahrt ins Leben* (1913). Ein Buch voll Lebensübermut und Daseinslust, entstanden aus der Gedankenwelt des

sozial-studentischen Kreises. Eine Reihe ganz prächtiger Einfälle gibt dem Einerlei der Stimmung Abtönung. Ist dafür die Geschichte auf in eine lose Bilderfolge ohne rechte Zügelung. Gleichwohl kann man an diesem Taugenichts seine Freude haben. Dieser gesunde junge Hans Heiner, dem bei seiner ersten Fahrt in die Welt langsam die Erkenntnis wird, was das Leben eigentlich bedeutet, dieser Junge mit den hellen Augen, den die Welt zu einer „gut funktionierenden Maschine“ machen will — er ist der Typus Mann, dem wir bei Zerkfaulen immer wieder begegnen. Er ist des Dichters Spiegelbild, sein eigenes Ich. Inhaltlich ist die Geschichte belanglos: Einer, der Freude sucht trotz Armut und Not und für Armut und Not. Die Sonne und heitere Lebendigkeit wird der frische Heiner auch in seiner sozialen Arbeit bewahren, und hierin liegt das wirklich Erfreuliche des Büchleins. Mit sonniger Heiterkeit und warmem Herzen führt uns Zerkfaulen in „gesammelten Geschichten“ Allerhand Käuze (1917) vor. Alles ist mit leisem Lächeln geschaut. Jeder Zug atmet Leben und Natürlichkeit in diesem Gemisch von Ernstem und Heiterem aus Krieg und Frieden, und es ist ein Genuß, diesem frischen Plauderer zu lauschen. Ein übermütig herausgesprudetes Büchlein voll Tollheiten und doch auch ein Buch mit Stimmung, Wehmut und Tragik ist Die Spitzweggasse, „ein Tagebuch aus Sommer und Sonne“ (1916). Der ganze Bekanntenkreis des Dichters, soweit er „Original“ ist, wird aufgeboten, die Braut, die Mutter, die Schwiegermutter, Mörke und Eichenborff und andere Gestalten wirbeln durcheinander; die gewollt aphoristische Art der Darstellung erhöht die Wirkung des köstlichen Büchleins. Wie Zerkfaulen Kunst nach breiteren Umrissen und größerem Ausmaß drängt, zeigt „Der wandernde Sonntag, Geschichten aus dem Alltag“ (1917) und ein gelungener Versuch dazu ist die Novelle Der kleine Umweg (1919), in die er viel Autobiographisches hineingelegt hat. Nur auf Umwegen gelangt Hans Peter zu seinem Lebensziele. Er findet schließlich Beruf, Brot und Gelegenheit zum künstlerischen Schaffen und eine junge, schlichte, fröhliche Frau ist ihm Kamerad auf seinem festen Schritt in das Land des Mannes, der die Umwege überwunden hat. Der Mensch und insbesondere der Künstler, meint Zerkfaulen, könne der Umwege nie genug machen, bevor er die Treue lernt und in sich abgeschlossen dasieht.

Zerkfaulen hat seinen künstlerischen Weg gefunden; Ursula Wittgang (1921) ist bereits eine vollendete Dichtung. Es ist die Geschichte eines Weibes aus dem Alltag, das innig, still und farbig den gewollten Rhythmus seines Daseins zu vollenden sucht, „recht eigentlich ein Leben, wie du und ich aus uns selber kennen, mehr still als laut, mehr bescheiden als stolz. Aber ein Leben voll Güte und Versiehn.“ Wer diese „Chronik eines Lebens“ gelesen hat, weiß nicht nur von dem Leben der Ursula Wittgang, sondern er hat auch das Wesen des Dichters Zerkfaulen kennen gelernt: einen Dichter, der mit seinem Einfühlungsvermögen die Psyche der Frau zu erfassen weiß, der mit beneidenswerter Ruhe zuschauen, beobachten, urteilen kann, der gerade für die kleinen Dinge des Tages einen so liebevollen Blick hat und frohsinnig zu schildern weiß. Anspruchslose Kleinigkeiten, die man aber trotzdem mit Nutzen und Gewinn liest, bringt das Buch „Mit Federkiel und Tintenleck, Menschen, Fahrten, Zwischenklänge“ (1922). Recht hübsch und mit innigem Nachfühlen erzählt Zerkfaulen den kurzen, allzu schnell vom Reiz zerstörten Blütenraum der Liebe Körners zu Antonie Adamberger in dem Büchlein Th. Körners Liebesfrühling (1922). Nicht einheitlich gebaut ist Der Tag in Blüten (1923), denn während der erste Teil der Erzählung durch seinen straffen tragischen Bau fesselt, biegt die äußere Handlung inmitten und damit auch der Stil in einen Alltag ein, den wir als zu billig empfinden. Dagegen ist die soziale Novelle „Die Insel Thule, eine Erzählung aus Deutschlands Not“ (1924) eine reife Leistung. Die Gegenwart ist darin in strengster, künstlerischer Form bezwungen. Viel Lebensweisheit wird geboten. Überwindung der Revolution von innen her, vom Menschen. Ein Übergang vom Karfreitag der Not zur Auferstehung. „Ja, Ostern ist worden, mein Weib.“ Den „kleinen Geschichten“ Rund um die Frau (1924) folgte der Roman aus dem Barock Kautenfranz und Schwerter (1926). Der Held des Romans ist die Zeit des Barock. Friedrich August von Sachsen und Polen und seine Geliebten und alle die anderen Gestalten sind nur Figuren eines größeren Bauwerks, das mit unzähligen Gerat vor uns aufgeführt wird. Die Menschen, die in den Geist dieser Zeit verstrickt sind, werden allmählich selber nur spielerische Figuren. Das erkennt man um so deutlicher, wenn diesen Menschen ein zum Letzten und Höchsten entschlossener Mensch gegenübertritt, den Zerkfaulen bewußt dem Barock gegenüberstellt. Der Zauber des Buches liegt in der Sprache. Sie setzt so lose und lockend ein, daß man, der Gegenwart entrückt, sich ganz in all die tausend Feste einer lustvollen, aber amoralischen Welt hineinversetzt fühlt. Da beugen sich Perücken, blinkt die Bluderhose, schreiten galante Schritte, flattern geheimnisvolle Billets, rauschen prunkvolle Feste, zahlreiche eigenartige Liebesgeschichten spielen sich ab, die heiteren und traurigen Schicksale derer um August werden erzählt. Vergeblich wartet man in dem Buche auf eine große Tat, auf eine Entscheidung. Den geheimnisvollen Tod des Bruders der Aurora von Königsmart, der Geliebten Augusts, sucht er dichterisch zu gestalten.

Dagegen gewinnt Zerkfaulen die Herzen seiner Leser durch die Warmherzigkeit und den frischen Ton des Vortrages, in dem sein Entwicklungsroman Die Welt im Winkel (1928) geschrieben ist. Hier gibt er eine behaglich liebevolle Schilderung des Kleinstadtlebens seiner Heimat. Väter und Söhne stehen im Vordergrund, vertragen sich besser als in der eigentlich modernen Literatur, können sogar noch aufeinander stolz sein. Freuden und Leiden, auch kleine Tragödien der Gymnasial- und später der Studentenzeit bilden den Kern der sacht dahingleitenden Handlung: Bilber aus Marburg und München spielen hinein. Mit großer Kunst laufen die zahllosen Fäden der Handlung nebeneinander her, ohne daß auch nur einen Augenblick der große Zusammenhang außer Acht gelassen würde. Am Jürgen Hartau konzentriert sich die Handlung, um diesen Jungen mit der Sehnsucht nach der „blauen Blume“ im Herzen, der einen langen Weg gehen muß, bis er die ihm gemäße Lebensform, die künstlerische und die menschliche, gefunden hat. Mit Sorgfalt sind auch die ergreifenden Schicksale der Jugendfreunde Hartaus und ihrer Eltern erzählt. So unbedingt glaubhaft und ehrlich und ohne Pose, daß man glauben muß, der Dichter habe sie der Wahrheit nach erzählt. Aus den Elementen der Erzählung „Der blühende Friedhof“ gestaltete Zerkfaulen den Charakter



Heinrich Jorkinow.

Phot. Genja Jonas, Dresden.

Der Leuchtturm (1920). Das Motiv der Geschwisterliebe mit dem Untergang aller Personen wird darin unter nicht recht überzeugenden Voraussetzungen erweckt.

Unter den jüngeren katholischen Dichtern gebührt Peter Bauer (geb. 1885 in Worms, lebt ebenda) ein hervorragender Platz. Er ist ein feiner Künstler, an den größten Meistern unserer Seelenkunst gebildet, mit einem Verständnis und tiefen Gefühl für lyrische Werte, für Rhythmus und Melodie begnadet und mit ehrlichem Streben zur künstlerisch wahren Form erfüllt. Er ist ein harmonisches Talent, der auch dort, wo er Töne anderer aufnimmt und weiterbildet, stets einschmeichelnde, volksliedhafte Weisen findet und sich fast ganz von modernem Artistentum befreit hat. Mit scharfem Auge sieht er auch in den Ereignissen des Alltags das Poetische und weiß das dafür passende Kleid zu weben. Von großer Zartheit und Innigkeit sind besonders seine Naturschilderungen. Lyrisch im Ton gehalten sind auch seine Prosadichtungen, von denen namentlich die Legenden den echten Dichter erweisen.

Der heilige Bund (1919) ist der erste Gedichtband Bauers betitelt. Es spiegelt sich darin das Empfindungsleben des schlichten Menschen aus dem Volke. Ein frommer, nicht frömmelnder Ton klingt in den Versen, zuweilen leise und innig, zuweilen aber auch in gequältem Aufschrei wie in dem Kriegsgedichte „Die Mutter“. Überall sehen wir des Dichters freundige und rückhaltlose Versenkung in den Urgrund alles Seins und Werdens. („Einkehr und Andacht“, „Das große Leid“, „Der heilige Bund“). Aus dem Glende der Großstadt führt ihn wonneselige Naturbetrachtung hin zum Einklange mit dem Höchsten. Eine tiefe, reine Auffassung der Ehe ist in der von P. Bauer unter dem Titel Die Weggetreuen (1922) herausgegebenen Blumenlese von Ehegedichten deutscher Lyrik der Vergangenheit und Gegenwart niedergelegt. Eine ganz eigene Natursymbolik gibt er in den Legenden Die Gotteswiese (1919), indem er Tier- und Pflanzenleben mit der heiligen Geschichte in Verbindung bringt. In einem stillen, lauterem, aus einem reinen Dichtermund fließenden Ton erzählt er da von der Wildrosenhede um Mariens Gärtlein, wunderbar sind die Verchen- und Nachtigallenlegenden, erschütternd wirkt die Kreuzerlegende. Einen Legendenfranz aus Erzählungen windet Bauer in dem Buche Das Dreigespann (1922) einer laufschenden Kinderschar. Wie die religiöse Volksphantasie ihre geheimnisvollen Fäden bis ins Tierreich spinnt, mit den Schicksalen der Tiere unsere Erlösung verknüpft sein läßt, sie zu Vorbildern oder heilsamen Mahnern macht, das erfahren wir in diesen Tierlegenden. In einfacher Sprache bringt Bauer in dem Büchlein Der Organist von Silberbuchen (1921) Erzählungen aus dem Alltagsleben. Ein heftiger Zorn gegen die platte Ide der Weltmenschen, gegen ihre Gottlosigkeit braust und glüht in dieser Lyrik in Prosa. Von seiner lyrischen Stimmung ist die Titelgeschichte, die, dem unverstandenen Künstlerleid nachgehend, eine Episode aus dem Leben Brudners erzählt.

Wahres Priestertum und Dichtertum vereinigt sehen wir in Heinrich Suso Waldeck (Dn. für August Popp, geb. 1873 in Wischerau, Böhmen, Seelsorger an einem Wiener Krankenhaus). Seine dichterischen Erstlinge, auf einzelnen Blättern da und dort in die Öffentlichkeit flatternd, trugen zur Ansicht bei, daß es sich um einen Neutöner, einen Adepten moderner Stillosigkeit handle. Als er aber eine Sammlung seiner Gedichte unter dem Titel Die Antlitzgedichte (1926) erscheinen ließ, erkannte man mit freudigem Erstaunen, daß in ihm eine starke dichterische Persönlichkeit ihre eigenen Wege wandle, ein echter, ganzer Dichter, der mit verstehenden Augen in die Tiefen und Höhen des Menschentums blickt und in Schuld und Leid, in Jubel und Glück das Walten des Göttlichen ahnt, erfährt und feiert. Er bleibt immer der Bejager, der sozial Empfindende, dem sich die Lösung menschlicher Wirnis im beharrlichen Glauben zeigt, der Dichter und Seelenhirt, der tiefe Gläubigkeit mit dithyrambischer Kraft verbindet. Ist Ruth Schaumann voller Melodie, so ist Waldecks Stärke der Rhythmus. Von romantischen Einflüssen unberührt, schwebt seine Poesie nicht im Gleichmaß, sondern wird immer neu wie Metall aus der Sprache hervorgetrieben. Nur wenn sie hymnisch ansteigt („Der Keller“), bereichert auch sie antikes Erbe. Seine Dichtung ist wirklichkeitsnah. So stehen scheinbar dem Naturalismus verwandte Strophen neben solchen, die als expressionistisch bezeichnet werden können. Und doch ist Waldeck weder mit Naturalismus und Neuroantik, noch mit Expressionismus und neuer Sachlichkeit zu verbinden. Er gehört nicht zu jenen, die Moden mitmachen um jeden Preis, wohl aber zu jenen, deren persönlicher Ausdruck sich mit der Zeit wandelt, entwickelt.

So erklärt sich die Buntheit der Verse und Rhythmen in den „Antlitzgedichten“ aus den weit auseinander liegenden Entstehungszeiten der einzelnen Stücke, doch ebenso sicher ist diese weitgehende Verschiedenheit in einem Bande ein Zeugnis dafür, daß Waldeck nicht in gedanklich fest gelegten Reihen und Zyklen schafft, sondern jedem Gefühl und Gedanken das ihm allein zukommende Sprachkleid schenkt. Und seine Poesie ist mannigfaltigen Inhaltes. Er kann mit Recht von sich sagen, daß seiner Dichtung nichts

Menschliches fremd sei, daß er aber auch alle Stufen der Poesie von der frommen Legende bis zur grimmigen Satire, vom erhabenen Hymnus bis zum lustigen Versgeschichtlein beherrsche. Sein Ausdruck ist voll prachtvoller Bildkraft; am ursprünglichsten strömen die Bilder von dorthier zu, wo er seine Jugendeindrücke empfing, vom heimatischen Dorfe. („Das böse Dorf.“) Von den anderen Gedichten erwähnen wir „Lied des Schlafenden“, „Begräbnistag“, „Der Ahn“, „Antwort des Jünglings“, „Reinigung“. Einen Gipfelpunkt deutscher Poesie hat Waldeck erst in seinen letzten Dichtungen erklimmt; so in den wundervollen Versen im Advent, in dem reizend-naiven und dabei doch geistig tiefen Märchen Von Hanno, Mirandi und Ot, namentlich aber in der ergreifenden Dichtung Der Weihnachtsbettler. Reizend sind auch das Märchenpiel Das Weihnachtsherz (1925) und die Legende vom Jäger und vom Jägerlein.

Mit seinem ersten Prosaerworte, dem Roman Lumpen und Liebende (1930), hat uns Suso Waldeck ein herrliches Volksbuch geschenkt, das aber auch dem kultiviertesten Leser manche Lebensweisheit zu sagen hat. Viele, vielleicht zu viele Probleme werden behandelt; die Nebenhandlungen geben Gelegenheit, eine Bildergalerie markanter Typen uns vorzuführen, und so hat Waldeck für das Wiener Milieu geleistet, was Herwig für das Berlin's getan hat. Trotz der vielen Einzelhandlungen geht der Faden, der das Ganze zusammenhält, nicht verloren und alle Nebenfiguren treifen um jenes eine Paar, das sich endlich zusammenfindet. Bei allem Ernste, mit dem der Dichter das Treiben der Menschen schaut und anlagt, weht doch durch das ganze Buch der Geist der Milde und die tiefste Tragik löst sich oft in einen zuweilen zwar grobkörnigen, aber bewingenden Humor auf. Kurz, man hat an dem Buche seine helle Freude.

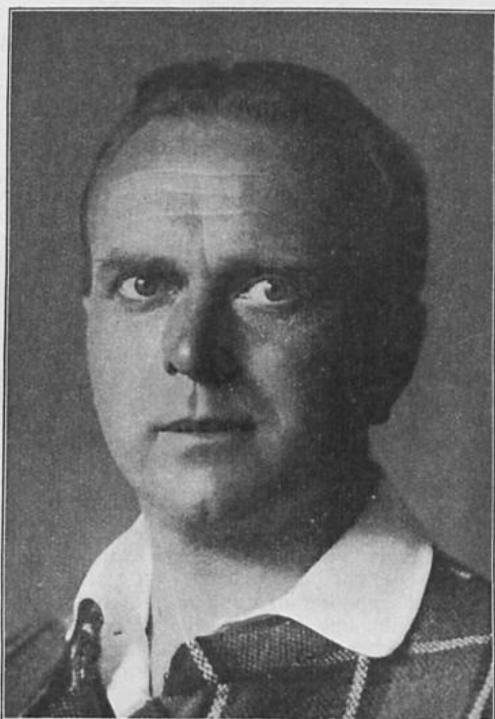
Tief wurzelnd im Volkstum, in der Natur und edlem Menschentum schafft der als Kritiker und als Biograph Hölderlins und Eichendorffs bekannte Rheinländer Hans Brandenburg (geb. 1885 in Barmen, lebt in München) von innen heraus und abseits von den Marktschreibern Werk um Werk, immer an sich arbeitend und nach Vollenbung strebend.

Schon sein erster Gedichtband In Jugend und Sonnenschein (1904) erregte ungewöhnliches Aufsehen. Er zeigt ihn als einen Dichter des Blutes; die dunklen Stimmen des eigenen Blutes und des Weltblutes sprechen aus ihm, rein mit zwingender Gewalt. Wie in den Gedichten dieses Bandes ist auch in denen des folgenden Bandes der Rhythmus wie lebendiger Pulsschlag. Noch findet sich in dem Erstlingswerke mancher jugendliche Uberschwang und auch im zweiten Gedichtband Einsamkeiten (1906) merken wir des Dichters junges, übersäumendes Gefühlsleben, das fast hemmungslos in den Versen dahinflutet. Mit zunehmender Reife kam er ganz von selbst zu Maß und Gesetz und der Band Gesang über den Saaten (1912) zeigt bereits diese Bändigung. In den Italienischen Elegien (1914) scheint der Veruhigungsprozeß vorgeschritten bis zu einer schönen, lebensfrohen Sättigung, die sich gekläarter Form freut. Einzelne Töne klingen noch hinein in den Gedichtband Die ewigen Stimmen (1921), von denen der seine Lyriker Schankal sagt: „Kein mit Gehör begabter Leser kann das große, echte Dichtertum verkennen, das diesen üppig wuchernden, vielfarbigen und laut rauschenden Garten aus eigener Erde emportreibt.“ Klassische Schönheit und Einfachheit zeigen dann die Sommer-Sonette (1926). Da finden wir die zartesten und köstlichsten Gedichte auf das Kind, Gedichte der Vaterliebe und Vaterzorge, Liebesgedichte eines Mannes, der oft mit einem Worte Entscheidendes zwischen den beiden Geschlechtern deutet und gestaltet. Hier sind die tiefen und besonnenen Gedanken eines Mannes über Zeit und Welt zu reiner Dichtung geformt. Und immer blickt groß und leuchtend die Landschaft, Oberbayerns Gebirge und Vorberge, durch die Dichtungen.

Wie der Lyriker ist auch der Epiker allmählich gewachsen. Noch ein jugendliches, taftendes Buch ist Erich Westerkoll (1906), der Roman einer Jugend. In dem Buche Chloë (1909), der Geschichte zweier jungen Liebenden, gären alle Säfte eines stürmenden Frühlings. Über dem Roman Das Zimmer der Jugend (1920) aber leuchtet, so verwühlt er in seiner Tiefe scheint, viel Klarheit. Es wird uns in fast zu weit ausladender Breite die Lebensgeschichte der Familien dreier Freunde erzählt. Trotz des Figurenreichtums wird doch nirgends die klare Führung der Handlung beeinträchtigt und keine der vielen Personen dient bloß zur Staffage. Viel Leben und Liebe, manch trefflicher Zug liegt verborgen, klare Beobachtung der Menschen und liebevolle Naturstimmungen geben dem Buche besonderen Reiz. Zwischen Bürgertum und freiem Künstlerleben springt die Dichtung hin und her und man möchte nur wünschen, daß der Blick irgendwo fest hafte und nicht von einer Gestalt zur andern gleite. Das Buch ist kein artistisch-symbolisches Kunststück, sondern durchaus natürlich, wenn das Buch in eine Szene von mythischer Entzücktheit ausflingt; denn es ist ganz und gar aus dem Blute des Dichters geboren, bei aller Schärfe der Beobachtung in jeder Zeile verinnerlicht. Ein reizendes Werk, das viel Lob durch die besten Namen erfahren, ist „Pantraz der Hirtenbub, ein Jodill für jung und alt“ (1924). Hier gestaltet der Dichter einen Hirtenbuben, der gewissermaßen aus der Landschaft selbst herauswächst und in seiner einfachen, seelischen Schichtung dem Verständnis junger Leser durchaus offen steht. Es ist in der Tat hohe Kunst, wie hier behutsam aus Landschafts- und Natur Schilderung, aus der Darstellung natur- und erdverbundener Menschen, aus den einfachsten seelischen Motiven, aus geschickt eingeführten erregenden Momenten eine Dichtung voll starken äußeren und inneren Lebens aufgebaut wird, die wie aus einem Guß dasieht. Wir ziehen mit dem kleinen Pantraz auf die Weide und werfen einen Blick auf Dorf und Leute, den geheimnisvollen Vater, den „hinflenden Schuster“, die tapfere Wirtin, wir lernen die Tiere kennen, die Alm und den Wald, es kommt hinzu der Hirt und der Förster, der Zigeuner und der Postillon. Mit dem Maler und der Schwammerlsucherin durchstreifen wir kreuz und quer den Wald, all die kleinen und großen Nöte, Anfeindungen, Leiden und Freuden teilen wir, bis Pantraz das Hirtenamt ganz anvertraut wird. Jetzt scheint er gesichert, da trifft ihn das Unglück, daß das weiße Rind aus seiner Herde verschwindet. In Donner und Blitz findet er es wieder, ohne aber seiner habhaft zu werden, denn durch eine Fügung wird er zum Vater geführt, dem er

in der letzten Stunde beisteht. Schließlich erreicht er das Kind in einer finsternen Höhle. Die Hochzeitsgesellschaft, die auf seine Suche ausgezogen ist, bringt den toten Vater, das gerettete Kind und den kleinen Helden zurück. Dies alles steht in innerem Zusammenhang, dessen Reiz in der Vielfältigkeit der poetischen Verknüpfung liegt. Nur in dieser äußert sich das Märchenhafte der in dem köstlichen Duft zwischen Märchen und Wirklichkeit schwebenden Dichtung. Mit ihr hat fernhaftes, bestes deutsches Volkstum und die märchenhaft schöne oberbayerische Landschaft, in der die Handlung spielt, ein dichterisches Denkmal erhalten, das Freunde echter deutscher Dichtung zu schätzen wissen und das der Sehnsucht nach dem Natürlichen und Einfachen, die in der Jugendbewegung erwachte, entgegenkommt. In Ruhe und Bewegung, mit gleich enthusiastischer Liebe zur Natur begleiten die Erzählung die entsprechenden Bilder, mit denen Dora Brandenburg-Volkster, des Dichters Frau, das Buch geschmückt hat. Wieder ein fesselndes Buch Brandenburgs ist die Legende des heiligen Rochus (1923), die er, obwohl nicht Katholik, ganz im katholischen Geiste meisterhaft erzählt. Überraschend in dem Gesamtcharakter Brandenburgs ist sein Traumroman (1926). Mit einer geradezu unheimlichen, fast somnambulen Sicherheit steigt der Dichter in die Welt jenseits des Tagesbewußtseins, er faßt wie inmitten dieser Dinge, sie selbst zugleich niederschreibend, bald Überstürzung in der ablaufenden Phantasiafette, bald launisches, gleichsam umständlich hinter den Erscheinungen irgendwo Wahres witterndes Verweilen. Wie ein Kaleidoskop immer wieder neue Beziehungen knüpft, so tanzt diese Gaukelei an uns vorüber, historische Geschehnisse und Katastrophen unter Persönliches mengend, Wunsch, Hoffnung und Verzicht in einem Atem wahrscheinlich und unmöglich nahe zusammenpressend. Alle nur denkbaren Stilarten und Weisen, das Wort zu legen, spielen in dieser grotesken Dichtung zusammen.

Ausgehend vom Tanze, dem er das viel gelesene Buch *Der moderne Tanz* (1913) gewidmet hat, gewann Brandenburg mit seiner Schrift *Das neue Theater* (1926) den Begriff der neuen Bewegungskunst, die das künftige Theater und das künftige Drama mit in sich begreift. Das Buch bietet „Erlebnisse, Forschungen, Forderungen“. Es redet hier, wie J. Peters in der Besprechung des Werkes bemerkt, ein Mann, der mitten drin steht, ein kenntnisreicher Mann, der beschwingt ist von äußeren, vielmehr von inneren Erlebnissen und vor allem von Überzeugungen. Daher ist es ein Buch von stark subjektiver Art. Aber es ist mit Umsicht und Vorsicht geschrieben und mit Begeisterung für das Edle. Bei Brandenburg ist, wie



Paul Brandenburg

Bilderarchiv Philipp Kester, München.

bei allen Künstlern, die Neues wollen, die theoretische Beschäftigung mit einer Sache stets Begleiterscheinung eigener Produktion, sei es nun, daß sie diese erläutern oder ihr zur Verkörperung verhelfen will. So gewannen durch dieses Suchen zwei Dramen, das „tragische Wort- und Tanzspiel“ *Der Sieg des Opfers* (1921) und die Tragödie *Graf Gleichen* (1923), Gestalt. Das letzte gipfelt, getreu der Überzeugung des Verfassers, daß das Drama wieder kultische Bedeutung gewinnen müsse, in einer Kulthandlung, das erste entspricht mehr der Theorie, die in dem Buche erörtert wird.

Eine bedeutende Erscheinung der jüngsten Dichtergeneration und doch noch zu wenig bekannt ist *Eduard Reinacher*. Der Grund dafür liegt, wie E. Dürr meint, in seiner schwerfälligen alemannischen Individualität, die es nicht über sich vermochte, geläufige Wege zu literarischer Geltung und zeitgenössischer Beachtung zu gehen, und in der Schwierigkeit, sein Schaffen unter eine geläufige Spitzmarke zu bringen, es in eine der bekannten Richtungen und Gruppen im literarischen Leben der Gegenwart einzugliedern. In Wahrheit tritt Reinachers Schaffen in einen spürbaren, oft auch bewußten Gegensatz zu den verschiedensten Bewegungen der Zeitproduktion. Am klarsten ist sein Gegensatz zu Strömungen, die das Heil unseres Schrifttums irgend im römischen Formideal suchen. Das sprachliche Werk Luthers zu erneuern und fortzusetzen, liegt als Aufgabe im Samenform seines Werkes. Seine Form ist mannigfaltig und rankenfrendig,

vom Inhalt bestimmt; und dieser Inhalt wird mit zunehmender Verdeutlichung die Frage nach dem Woher und Wohin des uns eingeborenen Wesens, unserer Landschaft, unserer Sprache. Er wurde 1892 in Straßburg als Sohn eines Bauunternehmers geboren, besuchte ebenda die Universität, nahm zwei Jahre am Kriege teil, war 1917—1918 Redakteur in seiner Vaterstadt und lebt seit 1919 ohne festen Wohnsitz als freier Schriftsteller.

Reinachers liebster Dichtungsstoff ist der Tod und dieser Stoff schafft dem Dichter seine Form; seine Sprache dröhnt unter der Wucht des Todes. Eine der ersten Veröffentlichungen, *Der Tod von Grallenfels* (1918), vom Dichter als Profaballaden bezeichnet, macht im Rahmen einer Erzählung alle üblichen Stationen mittelalterlicher Totentanzbilder vom Papst bis zum Siechen durch, hier schon die Weite des Gefühls für alles Menschliche durchprobend. Darüber aber schwebt vom Anfang an die Unabbarkeit und Reinheit der Empfindung, die sich nie an Allmenschliches verliert; jeder Satz sub specie aeternitatis; so in der legendenhaften Erzählung *Odilie* (1918). Und auch alle die unter den früheren Werken, die schließlich als das bahnbrechende Buch Reinachers unter dem Titel *Die Hochzeit des Todes* (1921) gesammelt erschienen, kennen den „guten Tod“, aber kennen ihn auch bis zum Grund, nicht in der süßen und müden Verschleierung, mit der so mancher Todsänger sich und seine Gemeinde über die Schranken der Zeitlichkeit hinwegzutäuschen und hinwegzuschleichen gedenkt. Denn das Leben schaut in den Tod wie in einen Spiegel. Und weil das Leben oft grausam und häßlich ist und ihm der Dichter keine seiner Härten schenkt, so ist auch der Tod ein grausames und schreckhaftes Gespenst. Was in der „Hochzeit“ an Ansätzen und dichterischen Möglichkeiten schon bruchstückweise gestaltet ist, erscheint zusammengefaßt in dem *Todes-Tanz*, einer Reihendichtung (1923). Das Buch ist reich an Motiven und Formen; diese gehen vom still fast in Prosa schwebenden Hymnus bis zum scharf zugespitzten Dialog. Barock wie er ist, verzichtet er auf architektonisch leicht überschaubare Anordnung, auf lineare Bestimmtheit, Gleichheit oder Symmetrie der Teile, auf Kehreim und andere stilisierende Mittel der Sprache; verzichtet er vor allem auf die Typen, die uns aus den Mysterienspielen, von den Holzschnitten Holbeins her, aus Calderons „Welttheater“ vertraut sind. Fast präzios sucht er sich gelegentlich eine Kaktusgärtnerin, eine Töpferin, einen Feinschmecker, einen Sammler, den Kartoffeljunfer und Mottschulmeister usw. aus, um jedem einzeln seine endgültige Boischaft zu bringen. Bald unarmt er sie mitleidig, bald fliegt er im Sturm mit ihnen davon, bald läßt er sie „hinter sich stürzen“; verachtet sie wohl auch einmal, sein Handwerk verleugnend. Bunt ist sein Kleid, vielfältig und mehrgeschlechtlich seine Gestalt, in hundert Facetten glänzend sein Sinn und sein Sinnen; voller Widersprüche mit sich selbst und gerade darum voller Anheimelungen (er ist und trinkt wohl auch einmal): Geschöpf des dichterischen Menschen! An Bühnenwirksamkeit kommt Reinachers „Todes-Tanz“ den mittelalterlichen Totentänzen, deren ergreifende Größe in der Einfachheit der Mittel begründet ist, nicht gleich. Bei ihm steht vielmehr die Einfachheit des Szenischen zu der Versponnenheit und Verfonnenheit der Verse in einem die Gesamtheit störenden Gegensatz. Er unkleidet das alte Motiv, daß der Tod alle Menschen, ob reich, ob arm, ob hoch, ob niedrig, in sein dunkles Reich holt, mit dem ganzen Reichtum seiner formschönen Lyrik, die schließlich über die Köpfe der Zuschauer hinweggesprochen wird. In der episch-lyrischen Dichtkunst bewährte sich Reinacher in den *Elfässer Idyllen und Elegien* (1925). Das Buch ist nicht Heimatkunst, sondern Menschenichtung: man braucht das Elsaß nicht zu kennen, braucht bloß Mensch zu sein und die deutsche Sprache zu verstehen, um das Elsaß zu erleben, um seine Landschaft, seine Menschen zu sehen, seine Geschichte zu erfahren, wie sie Reinacher erlebt, gesehen und erfahren hat. Seine Verse sind kein sanftes Säuseln einer durch gezwungene Beschaulichkeit verhüllten Weltunlust, sind noch weniger wehmütige Klagen um versunkenes Gut. Reinachers grundaufwühlende Leidenschaftlichkeit bohrt sich in die Gegenwart und alles, was er ansaßt, wird augenblicksnah, lebendig, ungeheuer plastisch und beglückend lebensstark. Bei Gängen durch die einsame oder menschenbelebte Landschaft, bei Uberschau der Städte, geschichtlichen Erinnerungen. Sagen von Burgen oder Schlössern, Gespenstergeschichten oder Naturmärchen, immer ist Reinacher von einer Gelassenheit, die schlechthin überwältigend ist. Den „*Elfässer Idyllen*“ stellte er einen zweiten Band an die Seite: „*Harschhorn und Flöte, Gefänge aus der Schweiz*“ (1926), ein Werk, dessen volkstümliche Bedeutung erst spät zu ermessen sein wird. Kampfwillen und sinnendes Gemüt verkörpern die beiden Instrumente, eingesetzt als Rinder natürlicher Freiheit und wieder freiwillig-friedlicher Bindung benachbarter Länder und Völker. Mission deutschen Schweizertums durch die Jahrhunderte. Landschaftliche Gedichte bietet der Band *Arosa* (1923) und mit *Runolds Ahnen* (1923) greift Reinacher in das Stoffgebiet der deutschen Sagenwelt. Es sind balladische Gebilde, die sich in schwerem Raunen, runenhaft und rätselvoll von Vers zu Vers fortwälzen, aber gedrängt erfüllt von Ahnenhaftigkeit des Blutes und Ahnkrast der Seele. Alle Verkörperungen des eingeborenen Menschenwesens zwischen Nordmeer und Alpengebirge gehören zu des Runolden Ahnenchaft.

Daß Reinacher den Zusammenhang mit der großen Vergangenheit seines Volkes nicht vergessen hat und daß er fesselnd zu fabulieren versteht, zeigen bereits die Erzählungen, die er in dem Bande *Die arme Elisabeth* (1917) vereinigt hat. Es sind Erzählungen schlechthin, in einer gewandelten Art ähnlich den Schwänken des Mittelalters, ganz einfach, ganz naiv und eines gedämpften Humors voll. In allen glitzert und spielt die Erfindung eines unverdorbenen Gemüts, und die Welt der deutschen Sagen und Märchen ist es, die sie erschließt. Der volkstümliche wie in der Geschichte der Lumpensammlerin, Hineinspielen des Ueberirdischen in menschliche Geschehnisse wie in der Titelerzählung ranken wohlgenut durcheinander. Er schildert harmlose Trinkgelage in verträucherten Buden und jedes Original findet an ihm einen liebevollen und gutgelaunten Schilderer. Alemannische Fioretti des zwanzigsten Jahrhunderts kann man das Büchlein *Runold* (1920) überschreiben. Es ist die Liebe des heiligen Franziskus, die in Runold lebt und ihn zu

Lieder aus dem Buch

Weg, hat jeder sein allig Recht,
 blüht und er bekommt von uns die Welt zu
 Galle, nicht von Dunkelheit abzu
 was er nicht will. Ja, er hat die Wahrheit!
 Ob sie nicht kommen
 kein noch nicht die Welt zu
 Das hat lange kein Mensch zu sein, Frau?

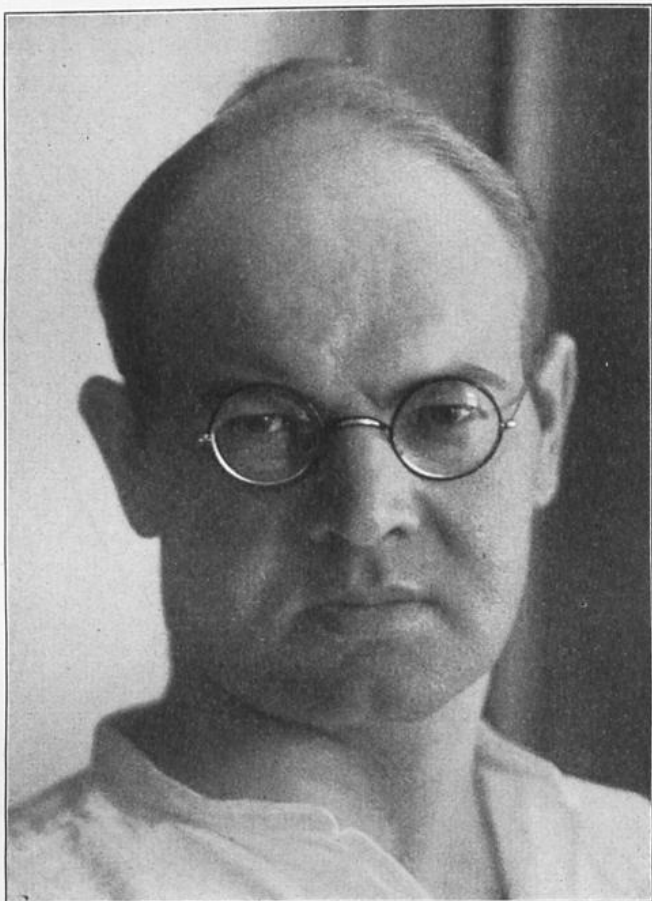
~~Und es hat gut sein~~
 flüchtig und vergänglich ist das Leben
 tausend Jahre, die die Welt nicht mehr kennt,
 Luft und Regen fließt auf Wasser zu,
 das hat jeder nicht das gleiche Glück zu sein!
 Und das Leben geht
 und die alten Motten blühen
 mit dem Leben, und nicht fern von dem

Die Welt ist ein Traum, aufgeföhrt
 ~~immerwährend~~ von der Erde ~~blüht~~
 die es immer als Aufsteigen sieht
 und das Leben, das hat nicht mehr!
 Das ist das Leben
 und das Leben blühen
 blüht die Welt und die Welt.

Das ist das Leben das im Leben
 ~~immerwährend~~ ^{immer} ~~immerwährend~~
 das hat nicht mehr die Welt
 blüht die Welt, nicht mehr
 ~~blüht~~ ^{man} ~~blüht~~
 blüht ~~blüht~~ ^{man} ~~blüht~~
 und die Welt geben die Welt!

11. 11. 1926

seltsamen Erlebnissen drängt, die der Welt als Narrheit erscheinen. Er ist ein Mensch von Ernst und Humor der Selbstgewißheit. Und weil er sich nichts vergibt, lebt und stirbt er auf der staubigen Straße wie in Gottes Schoß, in den er nun sinkt. Die legendenartige Erzählung der Wanderung durch Welten und Unterwelt des Mannes Tawas (1922) von der „Insel im blauen Meer, der die Toten aus der Hölle geführt hat“, sich für sie opferte, um sie zu retten, zeigt alle Werte der starken Prosa des Dichters. Sie hat hier biblische Schönheit und ist von einer Sicherheit der Anschauung, von einer Wahrhaftigkeit des Erlebnisses, wie es bei dieser Art Dichtung, die doch in der Hauptsache phantasiemäßigen Ursprungs ist, selten gefunden wird. Unterhaltend und traulich wirkt die kleine Novelle Floß (1925), eine Hundegeschichte. Die Beziehungen zwischen Hund und Umwelt werden mit frischer Natürlichkeit geschildert und es gelingt dem Dichter, den Leser zu ergreifen, ohne in billige Sentimentalitäten zu verfallen. Dagegen ist in der Novelle Waiblingers Austraub der heisse Kampf um letzte Reife des Künstlertums gestaltet, ein Kampf, der Heimat, Freunde, Geliebte zum Opfer fordert, der das Ringen, den Sturm und Drang einer ganzen Zeit in sich schließt, zu gewaltig fast für den engen Raum einer kleinen Novelle, so daß einen das Gefühl des Abwehrens allzu großer Zügellosigkeit und Kraftheit, wie z. B. bei der Gestalt Hölberlins, überkommt. Einen kurzen Nachklang dazu bringt Waiblingers Ende. Die wichtigste Profischöpfung Reinachers ist Die Versuchung am Kreuze, eine Vision, in der der Dichter aus heidnisch-germanischer Wurzel heraus Vertiefung und Befreiung des christlichen Erlebnisses sucht. In rauschender Eile erzählt Reinacher den rapiden Lebenslauf des Eulogius Schneider (1926), jenes Hauptträgers der französischen Revolution in Straßburg, der als geborener Franke ebenso dem elsässischen Volk wie den Pariser Machthabern verdächtig, den Intrigen seiner Feinde wie der eigenen teutonischen Blindheit erlag. Stofflich berührt sich damit die Erzählung Bürgerin Eugenie (1928). Ein sorgloses, aber sorgfältiges Büchlein, nämlich in der Kunst der Sprache und im Stil ist In den Kinderschuhen (1928). Es führt durch das beglänzte Land der Kindheit des Dichters. In schlichten Bildern und Erinnerungsberichten malt er sein frühestes Leben mit all den Kleinheiten nach, die so wichtig werden für den späteren Dichter.



Eduard Reinacher.

Phot. Nischelberg P., Ehlingen am Neckar.

Zimmer steht in den Dichtungen Reinachers der überpersönliche Maßstab über der Einzelercheinung und gibt ihr ein Spannungsverhältnis zur Unterwelt, das den Dichter den Weg des Dramas weist, und eine Kraft zum Drama hat er jedenfalls vor manchem dramatischen Sucher der letzten Jahrzehnte voraus. Sie versagte noch bei der Dramatisierung der Novelle Eulogius Schneider (1927); die „dramatische Legende“ Agnes Bernauer (1927) aber überflügelt weit ihre vielen Namensschwestern und macht insbesondere jener Friedrich Hebbels den Rang streitig. Als echter Dramatiker zeigt sich Reinacher auch in den fünf dramatischen Dichtungen, die er unter dem Sammeltitle Der Bauernzorn zwischendurch hat erscheinen lassen (1923). Ein historischer, freilich eigenwillig ergänzter Stoff ist in dem Trauerspiel Jacobe von Baden (1927) mit Geschick zu einem dramatischen Mythos der Seelen geformt. Das Drama ruht ganz in der dramatischen Dynamik der Sprache, und die Sprache, schwer von menschlichem Gehalt, wesentlich bis in jedes einzelne Wort hinein, ist angelegt aufs tief Innerliche. Wie so mancher Jüngere hat Reinacher den Willen zur Erneuerung des historischen Trauerspiels. In der Pulverver schwörung (1929) greift er einen für die Dramatisierung sehr geeigneten Stoff auf und gestaltet ihn in einer ziemlich zwanglosen Szenenfolge.

Kein Dichter vom Kleist-Preis und keiner von den abgestempelten und laut verkündeten „Fisten“, aber ein stiller, verträumter, feiner, der oft mit Wehmut und öfter mit Nachdenklichkeit, fest im christlichen Glauben verwurzelt, an die Dinge herantritt, ist der Moselaner Josef Zeiten (geb. 1888 in Heberath bei Trier, lebt in Essen-Vorbeck).

Die erste Beachtung als Poet erzwang er sich mit seinem innigen, unbefangenen keuschen Versbüchlein Ein Weg der Liebe (1919). Tiefe Gottgläubigkeit und ein kraftvolles Naturgefühl durchzieht es; alles



Josef Zeiten.

ist ihm ein Geschenk Gottes. Mit der gleichen Inbrunst klimmt er den steilen Berg hinan, taucht er in düstere Tanneneinsamkeit und durchstreift er die blumigen Wiesen. Denn überall spürt er den Odem des Ewigen. Darum ist ihm die Sehnsucht nach der Geliebten kein Schrei, sondern Flehen wie Gebet im Tempel des Herrn. Denn die Liebe waltet aus höchstem Willen“. Gereifter ist das zweite, zum großen Teile im Felde geschriebene Büchlein, das er charakteristisch Heimweh (1919) nannte. Denn wenn hätte die lange Dauer des Krieges die Seele nicht mit Schwermut umflort? Wer wäre, zumal der wie Zeiten am Herzen des Volkes hängt, ohne Träne im Auge von der Heimat wieder hinausgefahren? In diesen Gedichten klingen die alten Motive wieder auf: Liebe zur Landschaft, Sehnsucht nach der Geliebten, Trost und Freude in Gott. Diesmal freilich nicht mehr als Untertöne, sondern kraftvoll die Melodie führend. Meist ist es eine schwermütige, wehe Vollmelodie („Heimweh“, „Umnachtung“, „Requiem“, „Das Totenvöglein“). Ihnen verwandte Klänge tönen in den Kriegsgeichten, vor allem in den erschütternden „In Schlamm und Blut“, wenn auch oft eine tiefe Gottinnigkeit und Gottergebenheit kontrapunktiert. So in dem tiefen, zu mystischer Schau sich weitenden Gedichte „Stigmatisation“ mit der Schlusstrophe; „Gott war bei mir, es ist nunmehr gesch'n — Daß ich zum Himmel schon gestorben bin. — Ich habe nichts zu fürchten, Brüder, laßt uns gehn — Der Erde Kampf ist nur des ewigen Lichts Gewinn.“ In die Welt des Glaubens und der Liebe führt uns auch Zeiten's jungles

Gedichtbuch Du Welt der Liebe (1925). Man kann seine schlichte und warme, oft an das Volkslied gemahnende, im Deutschgemütlichen, Häuslichen, Heimischen und Christkatholischen wurzelnde Kunst am besten mit der alten deutschen Holzschnittkunst kennzeichnen.

Seine Kunst im Erzählen zeigte Zeiten schon in den beiden Prosaabänden Nifel und Goldköpfschen und Das Rosengartenlied (beide 1919). Während die letztere Geschichte wenig Episches bietet, sondern nur Lyrik und Idylle um das beliebte Soldatenlied rankt, ist die erste eine echte, in einfachem Stil gehaltene und innige Anhänglichkeit an Heimat und Heimatdorf verratende Erzählung, die ihrem Verfasser einen Platz in der Reihe unserer guten Volksschriftsteller anweist. Wie diese regt auch Zeiten in seinen Erzählungen den Leser überall zu besinnlichem Nachdenken an und führt ihn zu dem Echten und noch nicht Erstorbene, das in dem bedeutenden Wust der Gegenwart noch vorhanden ist. So auch in den kleinen Geschichten, die er unter dem Titel Bunte Frucht (1926) vereinigt hat. Wie die im Mosellande bereits eingerissenen Schäden hoben und wie die Überführung des alten Kulturlandes in berechtigte neue Art vollzogen werden kann, zeigt er in dem Buche „Die Moselsage, einem Roman um das Leben und das Volk“ (1927). Der Baumeister Normann, ein weltoffener Konvertit, kommt aus dem Norden in die Mosellandschaft, lernt die Eigenart der Bewohner kennen, merkt die sich zeigenden fremden Einflüsse, wurzelt durch eine zarte Liebe selbst im Lande ein, gewinnt das Vertrauen der Leute und deutet ihnen nun die Welt

Käim dacht ich war zu waschen den Vater
und Maier den Nachbarstall,
da dringten Herr Jüngling hinter mich her.

Käim nannte ich zum Vater und Maier,
da sah ich auch Herr Vater und Maier
mit mir zusammen.

Käim sprach ich: fies, wir sind sie gealtert,
da sah ich hinter mich: fies, er wird
alt.

Die Gese prüfte ich, aber was ich für
Annen über den Berg und die Halle sah.

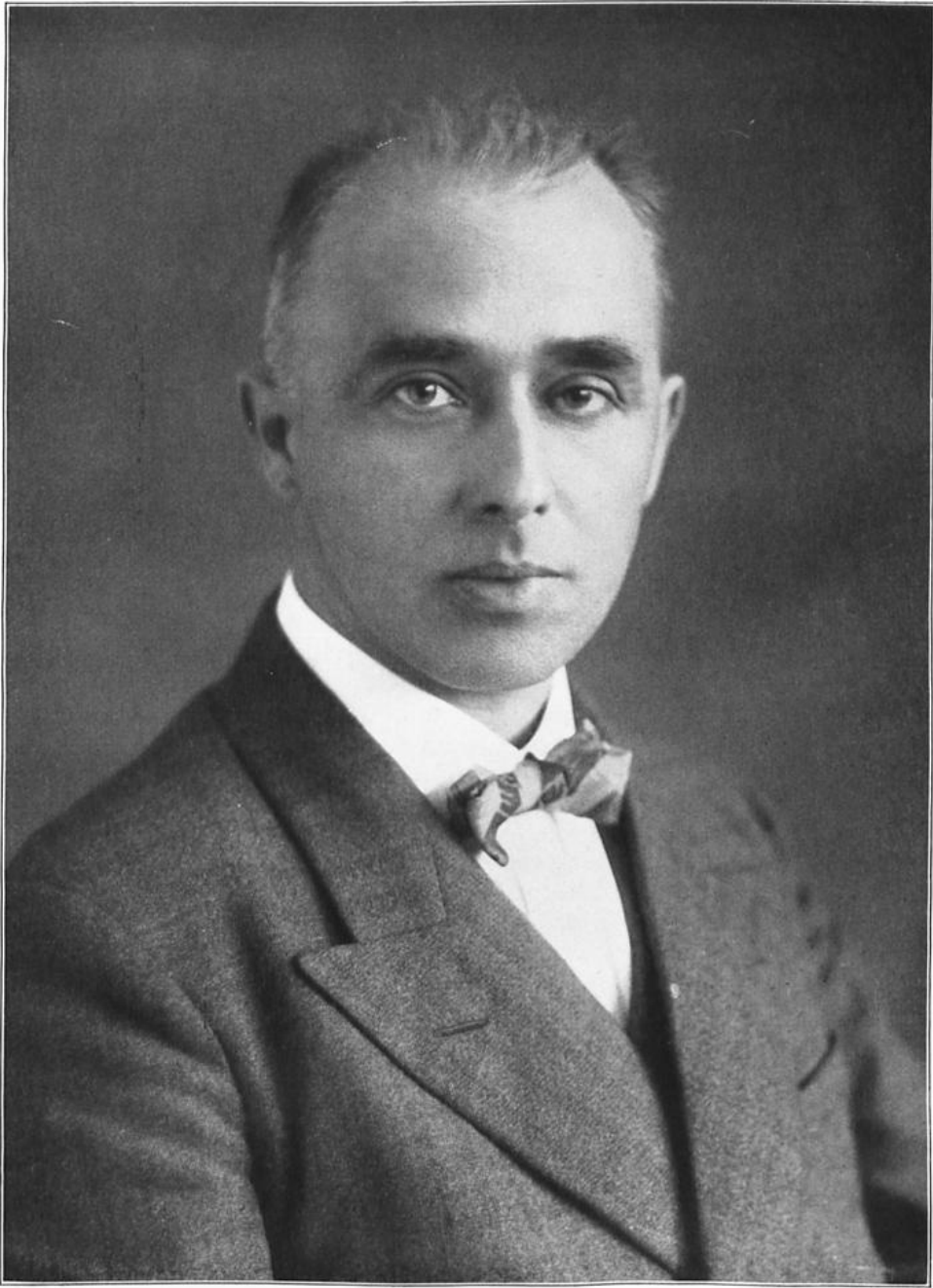
Johann Peter.

würdige“ Verhältnisse gebracht, zerbricht er innerlich, da er sich in seinem Alter und mangels höherer Geisteskräfte nicht umzustellen vermag, und so stirbt er faktisch an der Ordnung. In anderer Weise tragisch als Mollis ist „Binnebäwwe“ in „Narrenrache“ mitsamt ihren beiden Freiern, die aus verschmähter Liebe und innerer Haltlosigkeit zu Trübsal werden und ihre Feindschaft bis zu dem Augenblick fortsetzen, wo sie sich aneinander und an Binnebäwwe durch höhnende Worte gerächt zu haben glauben. Das Buch ist voll psychologischer Feinheiten, insbesondere in der Zeichnung der Binnebäwwe. Bei ihr, die sich in jungen Jahren nicht für einen ihrer Freier entschließen kann, weil sie beide in ihrer Eigenart liebt, kommt der seelische Zusammenbruch, als sie fühlt, daß sie ihre Jugendfreunde innerlich verloren hat, und zwar auf die unwürdige Art, daß sie Trinker geworden sind. „Susannes letzte Beichte“ läßt ein schlichtes, arbeitsvolles Leben ruhig ausklingen. Wie die Kinderseele der alten Zeitungsfrau sich mit naiver Umständlichkeit auf den Flug zum Himmel vorbereitet, das wirkt wie ein heiteres Idyll. „Düschal“ wirkt durch den Hintergrund des Weltkrieges mit seinem Jammer, das hier im Einzelschicksal aufgezeigt wird. Den rheinhessischen Sonderlingen folgte die prächtige Dorfgeschichte Die Herlishöfer und ihr Pfarrer (1919), des Verfassers bestes Prosawerk. Ein goldener, gesunder Humor lacht im ganzen Buche, ja aus jeder Zeile. Dank seiner Charakterisierungskraft werden seine „Helden“, die freilich keine Helden sind, vor uns lebendig und wir werden zu Teilnehmern an der Handlung. Es sind Menschen, wie sie wirklich vorkommen können, mit ihren guten und schwachen Seiten. Das von Hannjerri Knollekt erbaute Türmchen im Dorfe wird von dem schalkhaften und spottlustigen Pfarrer im Provinzstädtchen in bautechnischer Beziehung verhöhnt. Darüber entbrennt der Zorn der „maßgebenden Persönlichkeiten“ gegen den Pfarrer. Eine Deputation verlangt vom Bischof einen neuen Pfarrer. Sie erhalten als solchen einen Doktor der Theologie. Aber auch mit diesem sind sie nicht zufrieden; lieber ist ihnen noch Anselmus Curiatus Gottschalk Huchebrod — und sie bekommen ihn wieder. Was wohl in der Geschichte am besten wirkt, ist die Darstellung der allmählichen psychologischen Läuterung, sowohl beim Pfarrer als auch bei Hannjerri, seinem größten Gegner. Beide werden schließlich die besten Freunde. Ohne die dramatische Geschlossenheit und farbige Beweglichkeit der „Herlishöfer“ zu erreichen, ist auch die Erzählung Servaz Dufstigs Frühlingswoche (1920), ein Buch voll Glanz und Tiefe, ein durch und durch dichterisches Werk. Denn auch diese alltägliche Liebesgeschichte des poetisch schwärmenden und altväterisch charaktervollen Servaz Dufstig gestaltet das Leben aus der Fülle der Geschichte. Knies ist hier ein ganz anderer als im überlegen heiteren Erzählen der Herlishöfer. In das besinnliche Tagebuch des abgeklärten seinen Neigungen lebenden Mittenberger Bürgers ist sicher viel aus eigenem Erleben des Dichters eingeflossen. Eine köstliche Woche dauert das Erinnerungserleben Servaz Dufstigs und es gipfelt in dem Bekenntnis: „Mein Glaube ist der an ein Reich der Klarheit ewigen Frühlings.“

Dies war im Grunde genommen auch schon der Grundton des Gedichtbandes Die feierliche Zelle (1917), nur daß dort das Wissen einer religiös-ernsten, aber auch wieder religiös heiter-zuversichtlichen Stimmung entsprang. . . „und ich verhalle, Gott in dich“. Knies fühlt und dichtet von seiner Seele, in der sich die Wunder der Welt abspiegeln; das Bild der feierlichen Zelle, in die sich alle Dinge kristallisieren sollen, steht vom Anfang an beherrschend fest. Wie aus der katholischen Gesinnung des Dichters sein seelisches Erleben einer monumentalen Weltanschauung sich einfügte und so vor moderner Zerrissenheit bewahrt wurde, so ballt Knies auch formal die Sensitivität zeitgenössischen Empfindens zum strengen Rhythmus des Sonetts. Und seine kunstvolle Bändigung des Stoffes macht ihn unter den katholischen Lyrikern zu einem der formstärksten. Aber freilich verführt diese strenge Kunst leicht zur Künstlichkeit, wenn ein elementares Erleben und ein spröder Gehalt in die fremde südländische Form des Sonetts gebannt werden soll. So bekommt vieles, was im Umpfinden stark und ursprünglich sein mag, in der Gestaltung leicht etwas, was spielerisch und geziert wirkt. Doch trotz der zuweilen sich findenden Künstlichkeit strömt aus den meisten der Sonette dieses Versbuches eine solche Kraft und Ursprünglichkeit, daß Knies als einer der viel versprechenden Talente der jungen katholischen Lyrik erscheint. Voll aber wird seine Lyrik erst wirken, wenn er in weniger beengenden Formen seinen eigenen schlichteren und kernigeren Rhythmus findet.

Ein Dichter, lyrisch seinem Grundwesen nach, aber auch in der epischen Form mit Ehren bestehend, ist Friedrich Castelle (geb. 1879 in Appelhullen, lebt in Düsseldorf).

Als Lyriker trat er hervor mit den Gedichtbüchern „Vom Leben und Lieben“ (1903), „Späte Verden in der Luft“ (1919), „Charon“ (1921), „Wanderer im Weltall“ (1922). Sucht er in dem letzteren Werke Wunderwege zu den fernsten, höchsten Sternen, so wird es doch kein Durcheinander von Sonne, Mond und Sterne. So sehr es ihn in Weltenweiten zieht, unter dem Himmel und am Herzen der Heimat ist der Poet recht eigentlich zu Haus. Dort strömt ihm auch vom Geiste der geliebten Drosche, aus ehrfürchtig und fündig erschlossener Bergschluchten und Quelltiefen der Sage jene erfrische Kraft zu, die ihm in lebendiger Verbindung mit eingestimmten Herzen und Hörern die Zunge schmeidigte, zu sagen, was das eigentliche Herz lebte, liebte und litt. Castelle ist eng mit den Bestrebungen zur Pflege des niederdeutschen Volkstums verbunden und die Liebe zum Volkstum hat auch die veronnene Erzählung Das Haus in der Dreizehnmännergasse (1919) geschaffen, die uns von den Inzassen eines Altmännerhauses berichtet. In der Mitte des Geschehens steht der Musikus Lachmund Herzenot und das Geschick seiner Liebe, die ihm verloren ging, weil er das Leben nicht zu fassen verstand und ihm wiedergewonnen wird, wie er es in den letzten Tagen durch Strenge gegen sich und Güte gegen die andern gemeißelt hatte. Mit ihm haust und webt im Altenhaufe noch ein Duzend anderer Schiffbrüchiger am Leben: Gute und Böse, Weise und Toren, die alle mit dem Leben abgeschlossen und doch ihr ganzes Leben mit in die lebensferne letzte Zuflucht ihres Alters genommen haben und im Frieden der letzten Stunde Lachmund Herzenots mit ihm ihre Erlösung finden. Ein Buch voll ernster Innerlichkeit ist der Bauernroman Heilige Erde (1922). Doch ist die Durchführung des Problems — Wiedergewinnung eines der Heimat Entfremdeten — nicht vollständig gelungen.



Rigues Ferris

Dieser Christjan Hagelschuer ist eine schwerblütige Westfalennatur, er kann nicht zum Tatentschluss kommen, er zergübelt sich und seine Liebe und das Glück der Seinen und verscherzt es fast; er ist so schwerfällig und schwerblütig, so schwankend und schwächlich, so abhängig von Zufälligkeiten und Kleinlichkeiten, daß wir uns am Schluß nicht des Zweifels erwehren können, ob er nun ohne Rückfälle der Heimat wiedergewonnen sei. Prächtig gezeichnet sind die beiden Frauen und nicht unerwähnt bleibe, daß über der Sprache des Romans oft der süße Duft hoher Poesie liegt und daß er Bilder enthält, wie sie nur ein begnadeter Dichter schaffen kann.

Immer noch erweitert sich der Kreis der Leser, der um Friedrich Schnack (geb. 1888 im Städtchen Kiened bei Gemünden, lebt in Hellerau bei Dresden) sich schließt. Er ist der Dichter fränkischen Geblüts, der reinblütigste Romantiker und Naturpoet in einer Zeit, die nach dem unfruchtbaren und übersteigerten Ablauf des Expressionismus sich einer „neuen Sachlichkeit“ verschrieben hat, die ein kühl-puritanischer, stark auf das Intellektuelle gestellter Realismus ist. Es gibt auch eine romantische Sachlichkeit (im einfachsten Liede), nur mit dem Unterschied von der „neuen“, daß sie poetischer ist, nicht kühl, sondern blutwarm, nicht geistreich, sondern durchgeistet: Romantik, die in der Magie des Wortes liegt. Damit ist schon angedeutet, wohin die Dichtung Friedrich Schnacks gerichtet ist: sie führt, aus eigener Wurzelkraft genährt, die deutsche lyrisch-epische Hochleistung in einer ganz persönlichen Weise weiter, hat noch viele Entwicklungsmöglichkeiten in sich in der Verdichtung nach innen und in der Formklarheit nach außen, mit hohem Verantwortungsgefühl vor der Lauterkeit der dichterischen Gesinnung und vor der Reinheit und Schönheit gepflegter und geprägter Sprache. Es wäre aber falsch, ihn für einen kalten Ästhet zu halten, der nur von dem Bestreben erfüllt ist, mit artistischen Spielereien zu jonglieren. Er sieht die Welt mit hellen Augen an. Auch ihm entgehen die Probleme nicht, um die der moderne Mensch schmerzlich ringt. Seine Märchen haben keine Gemeinschaft mit den Phantastereien wichtigtuender Märchentanten. Er steht fest im Zentrum des Lebens. Von dort aus erhält alles seinen Sinn und seine tiefere Bedeutung. In der ersten Periode seines Schaffens hat Schnack die phantastische Märchenhaftigkeit und traumhafte Exotik mit erstaunlicher Sprachgewalt in alles Diesseitige eingebaut und so eine ganz neue Wirklichkeit werden lassen. Die Romane seines zweiten Schaffensabschnittes spielen sich auf dem Boden des wirklichen Lebens ab, bleiben aber märchenhaft versponnen, unter sich stofflich oder irgendwie durch Menschen, Stimmung, Landschaft auf das innigste innerlich verwandt. So stellt sich, wie D. H. Sarnecki in seinem feinfühligem und begeisterten Aufsatz über Schnack darlegt, das Gesamtwerk dar als ein Werk, geschrieben gegen den Zeitgeist, gegen unser mechanisiertes und technisches Leben, obgleich es der realen Sachlichkeit nicht ausweicht, dieser aber nicht dienstbar geworden ist, sondern sie überwindet durch inneres Leben, durch romantische Beseelung, kurzum durch Dichtung. In Schnacks Werken ist nichts von psychoanalytischen Besonderlichkeiten und bohrender Intellektualität, aber er kommt in Wesensbezirke des Seelischen aus Erlebnis und Gefühl, an die jene anderen nicht heranreichen. Seine Bücher, urteilt P. Bauer, gehören zu jenen, die „des Menschen Läuterung und seinen Weg zur Liebe und Seele offenbaren“ und die darum Führer sein können auch für den, der das kommende Reich mit stärkeren Jenseits hintergründen besäumt sieht als Fr. Schnack. Sein Schaffen ist innig verbunden mit dem, was unserem Herzen nahe ist. Seine Gedichtbücher, die das reale Leben durch ein Traumleben erhöhen, verschönern, stellen ihn in die vorderste Reihe der heute lebenden deutschen Lyriker — von Goethe, Hölderlin, Eichendorff über Storm, Rilke, Däubler zu ihm.

In der Mannigfaltigkeit der bildhaften Sprachformen scheint er in seinen Gedichten unerschöpflich. Er hat die immer reiche Fundgrube der ewig schaffenden Natur. Seine Kenntnis der Tier-, Vogel- und Pflanzenwelt ist außerordentlich. Alle Klänge, Farben und Gerüche sind ihm offenbar und selbst die stumme Kreatur vermag er zu erlösen zum jubelnden oder klagenden Wort. („Ich wiege mich im Walde.“) Bemerkenswert ist auch die Schaukraft seiner Bilder. Sie haben immer die Frische und Farbeglut der Ur-tümlichkeit. Oft wird das Erlebnis, wie es empfangen wurde, in Bilder von rein sinnlich erfassbarem Ausdruck umgedeutet, meist aber sind die Darstellungen gesteigert zu traumhaften Gesichten oder mythischen Phantasien. Immer aber ist es die blühende Frankenslandschaft, deren Lob er in immer neuer Wortmusik singt. Und wenn schon die Ozeane in seinen Gedichten sich ihm öffnen, „arabisch Tor“ aufspringt, Asien glüht, die „unversehrte Lotosblume wächst“, „Rosenwasser die Schlucht durchströmen“, so funktelt dennoch

das fränkische Geblüt hindurch, der Franke wandert über die Erde und über Ägypten und Japan steht fränkische Sonne. Fränkische Sonne leuchtet diesem Dichter im Geblüt und Blick, und er, seine Seele, flammt über den Zonen der Erde. Nicht im geringsten ethnographisch werden diese Gedichte empfunden, sondern dies Japan, dies Indien sind weiteste Gleichnisse grobausgreifenden Erdgefühls. Er sagt: „Zieh gehe über den Wendekreis!“, aber es ist ein fränkischer Wendekreis. Alles Erotische wird seltsam verheimlicht und die Heimat empfängt einen immersehenden Glanz von Festlichkeit. Er verherrlicht nicht den Alltag, sondern, umgekehrt, er hat Sonntag im Blut, und der Werktag der Erde wird sonntäglich bunt von dem Blick, mit dem er ihn schaut. So reich die meisten Gedichte Schnacks an Prunk tragen, so findet sich doch in einer Reihe neuerer Verse eine starke Betonung des Volkstümlichen und es entstehen Strophen von beglückender Schlichtheit und Anmut. Von seinen Gedichtbüchern liegen vor: Das kommende Reich (1920), Vogel Zeitvorbei (1922), Der Zauberer (1922), Das blaue Geisterhaus (1924).

Schnack fühlt die Welt als das Liebeswert einer gütigen, göttlichen Macht. Wie ein tröstliches Licht scheint ihm das Ewige durch das Irdische hindurch und macht den Menschen gut. Der gute Mensch, der dieses stille Leuchten wahrnimmt und zum Leitstern wählt, kehrt als Führer und Sieger immer wieder in des Dichters epischen Werken. So der Wanderer im Zaubermärchen Klingsof (1922). Er zieht aus, die Geliebte zu suchen, deren Bild er im Herzen trägt. In der arabischen Wüste erhält er von einem sterbenden Weibe den fräitigen Zauberstein. Der Vogel Kappi bringt ihn zum einsamen Schlosse Uruf des Zaubereis Klingsof. Dieser starke Gegner ist der Böse, der seine Lust über alles liebt, der Egoismus in seiner unverhüllten Begehrlichkeit. An seiner Eigenliebe zerschellen Menschenschicksale. Überwunden wird er allein durch den Helden, der sich durch keine Versuchung der Sinne von seiner Aufgabe abziehen läßt. Ungeheuerliche Verführungskünste bietet Klingsof auf, den Menschen zu Fall zu bringen. Wie ein richtiger Märchenprinz geht der Wanderer lähn über die Schwierigkeiten hinweg. Der Spul zerrinnt in nichts. Er erlöst die Geliebte und die Verzauberten werden am Ende alle frei. Die Unschuld des Herzens triumphiert und das Böse geht schmachlich zugrunde. Daß aber der gute Mensch vorübergehend auch von der rechten Strafe abirren und verderblichen Einflüssen und Gewalten erliegen kann, zeigt der Wanderer Angelus, der Held des Romans Die goldenen Äpfel (1923). Märchenhafte Gärten und Gemächer verheißern berauschende Feste und Liebesnächte, voll heißer Sinnlichkeit locken sie mit zaubersüßen Gewalten, daß er des Weges vergift. Doch jäh in seine Mitternächte ruft die Stimme seines Schicksals und entreißt ihn der unnüchtern Umarmung. Und als er, trotzdem die Stimme stärker erschallt, noch keinen Entschluß fassen kann, tritt ihm ein greiser Sendling am Garteneingang entgegen: „Verlaßt den Garten, geht, verhöhnt Gott und Euer Schicksal . . . Macht Euch auf, sucht die goldenen Äpfel Eurer Unsterblichkeit.“ Obwohl Angelus gläubig und guten Willens auf den rechten Weg zurückteilt und weiter wandert in die Welt, irrt er wieder und wieder ab, bis er am Ende der Welt in der Stadt Nabis die liebende Frau findet, die er im Übermaße des Genusses von sich gestoben hat, nun zur Erkenntnis kommt und Glück und Liebe in der Läuterung des Herzens findet. Im Gegensatz zu diesen beiden edlen Menschen, die um ihrer Seele willen den guten Kampf kämpfen, steht die breite Masse, deren Sier Geld und Genuß sind. In grellen, oft naturalistischen Bildern malt Schnack die Oberflächenswelt und zeigt damit, daß er, der scheinbar Zeitferne und Traumhafte, die irrende Gegenwart aufs genaueste kennt. Es ist der Triumph des Gros über die Sinnlichkeit, den das Märchen zeigen will, der Ruf zur Bestimmung. Das Ende ist ein Gesang von hymnischer Kraft. Mit noch grelleren Farben setzt Schnack die Schilderung der gegenwärtigen Unkultur fort in dem Roman Die Hochzeit zu Nabis (1924). Einen Tag nur, den letzten ihres Lebens — damit greift Schnack den alten niederdeutschen Sagenstoff vom Nabiskreuze auf — sind die Menschen Bürger dieser sonderbaren Stadt. Sie muß, wie jeder andere, auch der amerikanische Dollarfuß passieren. Er kann die Stadt kaufen, gewaltige Orgien in den Liebesgärten und rauschende Feste veranstalten, aber den Tod kann er sich nicht willfährig machen. Der Abendstern kündigt mit seinem schrecklichen Leuchten den Untergang an. Alle diese Sklaven der Leidenschaften werden vom Chaos zermalmst und vernichtet und mit ihnen auch der Dollarproß, der den bezeichnenden Namen Knockout führt. Nur zwei Menschen, Maja und Finn, deren Herz von der Verführung unberührt blieben, werden gerettet, denn nur dem, der reinen Herzens ist, kann der Tod nichts anhaben. Die Helden in den drei genannten Büchern sind Typen des deutschen Menschen, wie er durch die großen Epen der deutschen Vergangenheit wandert (vom Parzival bis zum Simplizissimus und Faust), die christlichen Dulder und Büsser, die den Gral der göttlichen Liebe suchen und sich in den zur Sinnelust verführenden Gärten Klingsofs verirren; sie sind wie Sagen gestalten und dennoch Menschen aus Fleisch und Blut, ob sie nun der Sage und der Fabel entstammen oder der Gegenwart. Das wesentliche Ziel ist die Gewinnung des reinen Herzens.

Nach diesen Büchern barock-erotischen Überschwanges, der Ablösung vom irdisch-realen Geschehen, stürmischen Verschwärmsens in Fabelwelten, lehrte Schnack ganz auf die heimatlische, fränkische Erde zurück und es entstanden Werke eigener Prägung von einer nur ihm eigenen Wesensart. Er ist sprachlich einfacher, verdichteter geworden und eine gesteigerte Sprachkultur, aus ihrem innersten und lebendigsten Geseß herausgewachsen, hat nichts Gesuchtes und Manieriertes erzeugt, deshalb köstlichste Wirkung und ist ganz zum Spiegel seiner künstlerischen Persönlichkeit geworden. Gerade durch diese Einfachheit wirkt sein Roman Sebastian im Wald (1926) adelig. Das Buch ist reine Dichtung, Gesang, eine musikalische Wortsinfonie, ein unendlich farbenreicher Hymnus auf die Schönheit des deutschen Waldes. Die Handlung ist äußerst einfach. Sebastian, der aus der Fülle und Ungebundenheit des brasilianischen Waldes in die Enge einer fränkischen Kleinstadt zurückkehrt, kann sich schwer in die alten Verhältnisse eingliedern. Im heimischen Walde findet er dann am Ende einen Ersatz für das verlorene Paradies. Er lernt die Hirtin Urle kennen, sie werden ein Liebespaar. An ihrer Seite vergißt er das anfängliche Heimweh nach der fernen Wildnis. Wie zwei Waldbögel haufen die beiden in einem Blockhause, bis eines Tages ihre Waldherrlichkeit einem

Brande zum Opfer fällt. Sebastian muß im Städtchen wohnen und in der Fabrik den Lebensunterhalt für Weib und Kind verdienen. Seine Seele verdüstert sich, aber wieder siegt die beharrliche Liebe und das gläubige Vertrauen. Urle betet zur Gottesmutter. In der kleinen Fichtenecke des Gartens spielt Sebastian mit seinem Buben Indianer und Waldläufer. Er holt seine Urwaldschalmei, die er seit dem Brand nicht mehr blies, wieder herbei und mit ihrem Tönen wächst der kleine Busch um sie zur Wildnis, die alle Umwelt vergessen läßt. Ein schöneres Waldlied in Prosa ist nie gelungen worden. Das Werden des Waldes und Sichwandeln, sein Versinken in winterliche Erstarrung und seine jubilierende Auferstehung sind mit allen Farben dichterischer Kraft und eines schier unerhöplichen Bilderreichtums geschildert, gedichtet, gesungen mit den höchsten Ausdrucksmitteln, deren die deutsche Sprache fähig ist. Dieser Eindruck wird noch vertieft durch den Roman *Beatus und Sabine* (1927), ein Lobgesang auf die Jugend, auf Kinder- und frühes Liebesland. Ein Knabe und ein Mädchen, der Sohn eines Besitzers eines alten Klostergutes am Nedar und das Töchterchen des Hausverwalters, wachsen miteinander auf, erleben gemeinsam die ewigen Wunder und Wandlungen der Natur, stehen in innigster Gemeinschaft mit Garten, Wasser und Wald und spielen die kindlichen Spiele mit allen Erscheinungen ihrer Umwelt. Dieses ganze Jugendleben zieht wie ein bunter Traum vorüber, die paradiesische Kinderneigung blüht auf zur bewußten Reigung des Geschlechtes und gerade als diese aus dem Traumzustand sich zu entwickeln beginnt, ertrinkt Beatus im Nedar. Die Jugendträume aber bleiben Sabines köstlicher Besitz, wenn auch vom Schleier der Wehmut umflort. Wie im Waldroman das Seelenleben der Natur ist hier das Seelenleben der Kinder mit unendlicher Zartheit und Behutsamkeit gezeichnet. Wie ein natürlich gewachsener Organismus reißt sich der Roman *Die Orgel des Himmels* (1927) an, noch einmal ein Lobgesang auf Natur und Menschengüte. Wer wie Florian, des Waldmenschen Sebastian Sohn, schon früh geweckt wurde für die Stimmen der Natur, für die Orgel des Waldes, der Bienen, des Wassers und der Gräser, dem werden auch die Ohren aufgetan für die große Orgel der Erde.



Friedrich Schnack.
Phot. Genja Zonas.

die Weltorgel, die Orgel des Himmels, auf der die Hand des Allmächtigen spielt, damit wir, seine Geschöpfe, atmen. Auch hier denkt man kaum an die „Handlung“, die außerordentlich einfach ist. Sie spielt sich im Grunde um zwei alte Sonderlinge ab, um die verwitwete Frau Therese, die ihre Söhne im Kriege verloren hat, aber noch immer in einer Traumwelt mit ihnen lebt, und um den alten Bertram, ehemals Lehrer und Organist, „Einsiedler, Bienenvater und Ziegenamarter“. Thereses Tochter Brigitte und Bertrams Nefte Florian, Organist in Würzburg, werden ein Paar. Das ist alles; aber wie ist es erzählt: Die Natur ist nicht geschildert, sie lebt, spricht mit unzähligen Zungen in immer neuen und reicheren Bildern, sie ist selbst Bild und Klang.

Abwärts von dieser auch stofflich geschlossenen Trilogie, aber doch in innerer Verbindung mit der Natur stehen Schnacks jüngste Bücher. Das *Zauberauto* (1928) wird hier zum Vermittler der Natur und vor allem der Stimmungsfülle, die sich im Roman aus der Verbindung von Wunsch und Welt, der sinnlich wahrnehmbaren Dinge und eines unsinnlich-traumhaften Erlebens ergibt. Als Forscher und Wissenschaftler, Lyriker und Epiker erscheint Schnack in seinem letzten Werke *Das Leben der Schmetterlinge* (1928). Ein Buch voll sagenhafter Schönheit, das uns plötzlich die Augen öffnet für eine Welt voll Wunder, in die uns Schnack, umflattert von den lieblichen Schwingen der Tag- und Nachtfalter, als ein kundiger Seher und Deuter geleitet. Er beschreibt die Schmetterlinge, zeichnet ihr Leben und ihre Verbreitung, besingt ihre Schönheit, windet Bilder und Gleichnisse um ihr flüchtiges Dasein, deutet sogleich ihr Wesen und stellt sie in eine geistige und seelische Welt.

Schnack liebt die einfachen Dinge und einfach, aber unverlierbar und unvergeßbar ist auch die Geschichte, die er in seinem Roman *Der Sternbaum* (1930) erzählt. Dem Waldarbeiterbuben Juppi sind Vater und Mutter gestorben, ehe er noch der Schule entwachsen ist. Aber der erste Tag seines Lebens war der Weihnachtsabend und über der Wiege strahlte als Sternbaum die Weihnachtstanne. Ihr Licht ließ so viel Helles und Holdes in der Seele des Knaben zurück, daß es ihm über alles Schlimme auf seinem Lebenswege hinweghilft. Er verlebt böse Tage auf einem einsamen Bauernhof, wandert dann mit der gutherzigen „Spielzeug-Gret“ als Hausierer herum, kommt zu einem Tischler in die Lehre, ist nach dessen Tod obdachlos und wird schließlich unter dem Sternlichterbaum der Weihnachtstanne in einem Forsthaus von dem kinderlosen Försterpaar als Sohn angenommen.

Als Lyriker und Dramatiker lenkte Gottfried Hasenkamp (geb. 1902 in Bremen, lebt in München) die Aufmerksamkeit auf seine Schöpfungen. Er verrät in Form und Gehalt seiner Dichtung die Herkunft als Norddeutscher. Daher fehlt, wie P. Adams bemerkt, seinen Dichtungen der Lyriismus und die melodische Süße und Herzlichkeit Süddeutschlands. Dafür haben sie den echten Hanseatengeist: Kraft, Freiheitsliebe, Herdheit, ja Härte, Großzügigkeit und Feierlichkeit. Ferner ist zu beachten, daß Hasenkamp aus dem Pietismus kam, und dessen Einfluß merken wir in seinen ersten Dichtungen, so im „Hochdienst“, wo er Sebastian Bach, Tersteegen, Klopstock und vor allem „das Haupt, der alten Treue Opfer Hölderlin in einer bilderlosen Welt“ in Liebe grüßt.

Für Hasenkamps Hymnen (1924) war die gewaltige Hymnenform Hölderlins mit den Eigentümlichkeiten des Sagbaues und den großen Themen formal das entscheidende Ereignis. Unter dem Einflusse der Liturgie, der Antike und der lateinischen Hymnik aber trat Hölderlin als Vorbild zurück. Hasenkamps Hymnen erinnern uns an die der Gertrud von le Fort; doch während diese mit der Kirche ringt, sind die Kirche, ihre Dogmen, ihr Glaube, ihre Sakramente in seinen Dichtungen keine Frage, sondern eine Selbstverständlichkeit. Noch vor den „Hymnen“ war Hasenkamp mit dem geistlichen Spiele *Die Magd* (1923) hervorgetreten, dem dann noch *Sponsa Christi* (1924) und *Winter Sonnenwende* (1924) folgten. Den künstlerischen Willen und den Reichtum an tiefen Gedanken in diesen Stücken muß man anerkennen, für die Volksbücher aber, an die der Dichter dachte, sind sie schon wegen der schweren Verständlichkeit der Sprache, die sich oft in langen Perioden bewegt, kaum geeignet. Die Sprache ist reich an Bildern und an Ausdrücken des Gegensatzes. Aber nicht daß sie bloß die Spannungen kennt von der Unruhe zur Ruhe, oder jene, die jede Moralität darbietet: von Gut und Böse, Geist und Fleisch, Reinheit und Sünde. Sie gipfelt vielmehr darin, daß sie oft gerade das Unvereinbarste ineinander schließt, in Fügungen wie etwa „von Unbegierde trunken“, „geheimnisklar“, „von Nüchternheit durchbraut“ u. a.

Eine echte Siegfriedsgestalt, voll Mut und Wucht, in der die nüchterne Tatkraft des Vaterlandshelden sich die Hände reicht mit der glutvollen Begeisterung des christlichen Freiheitsängers, hat man Franz Eichert charakterisiert. Gewiß, er ist ein begeisterter Kämpfer im Streit, aber auch ein Harfensänger vor dem Herrn, ein Sänger aller menschlichen Freuden, kurz, ein Dichter im wahrsten Sinne des Wortes. Will man den ganzen Eichert kennen und würdigen, dann muß man alle seine Gedichtbände lesen und wird gewahr werden, daß seine tiefpoetische Natur in steter Entwicklung zu einer Reinheit und Klarheit sich durchgerungen hat, wie sie unsere besten Lyriker auszeichnet. Eichert war ein ausgesprochener Ideenmensch, immer aufs Ganze ausgehend, immer ein Kämpfer, ein Prophet der obersten Wahrheiten, ein Verächter der Mode und ihrer Launen. Nicht immer ist er verstanden worden. Man glaubte, er wolle einen Kult des Minderwertigen, nur weil es von Katholiken stammte, er wolle Verachtung des Gegnerischen, nur weil es vom Gegner kam. Das war nicht sein Standpunkt. Er wollte nur Vermeidung katholischer Würdelosigkeit, katholischen Selbstmordes. Und „Bekennnistreue“, schrieb M. delle Grazie anläßlich der von W. Dhl besorgten Auswahl aus den Gedichten Eicherts „Die eiserne Harfe“ (1924), „ist nicht nur etwas Großes — sie ist wie jedes Heldentum innerster Antrieb und letzte Gebärde, das Große an sich; wo in Leid und Geduld geübt, aber mehr als einmal ein Martyrium ohne Ende. . . . Ein solches Leben, seit Jahren von steter Sorge bedrückt und von körperlicher Dual heimgesucht, lebt einer der bedeutendsten Lyriker dieser Tage mitten unter uns — Franz Eichert. . . . Ob auch vor allem ein gewappneter Kämpfer gegen den Wahn und Irrgeist einer entgötterten Welt, ist seiner Technik doch die volle Meisterschaft des Ausdrucks eigen, der die Kunst dieser Zeit kennzeichnet. Darüber hinaus aber hat er, was dieser Zeit meist ganz und gar fehlt: Seele. Und wo das gequälte Raffinement so vieler, bloß dem Augenblicke und der Mode dienstbar, nur vom geistverlassenen Schellengeton der Zeit wider-

hält — da weht aus seiner Sprache etwas von der Ewigkeit herüber, hat seine Geste etwas von der Erhabenheit des Schwertführenden Cherubs — leuchtet über manchem seiner Bilder ein fast jenseitiger Glanz auf. Von tiefster Innerlichkeit befeelt aber alles, was er sagt, des deutschen Mannes goldenes Gemüt.“ D. Katann hat in einem tiefgründigen Aufsatz, dem wir einiges entnehmen, gezeigt, wie die innige Verknüpfung von Dichtung und Leben einen Grundzug der Persönlichkeit Eicherts bildete. Seine Dichtung war immer dem Leben zugewandt, weil sie aus ihm herauswuchs. Am Beginn und lange Jahre als Journalist war er in seinem Interesse nie den praktischen Fragen des Tages ausgewichen und sein Schaffen hat von diesen seine Impulse empfangen. Die aufstrebende Wiener katholische Bewegung der Jahre 1890 bis 1900, in die Eichert hineingerissen wurde, mit ihrem Kampf um das Kreuzsymbol in den öffentlichen Schulen, ihrem wiederholten Ruf „Zurück zum praktischen Christentum“ in den sozialen und kulturellen Fragen des öffentlichen Lebens, ihrem Anstürmen und Anrennen gegen den politischen Liberalismus, den antisozialen Mammonismus und den wissenschaftlichen Atheismus, diese mächtig schäumende Volksbewegung hat in Eichert ihren literarischen Ausdruck gefunden.

Aber darüber hinaus hat es Eichert doch auch verstanden, in vielen seiner Schöpfungen von dem unmittelbar gegebenen Anlaß abstrahierend, den Gegensatz zu weiten und zu verallgemeinern und durch die Blut seines Ausdrucks in seiner Intensität festzuhalten. Nun sagte man freilich „ein politisch Lied ein garstig Lied“ und mit dem jungen Freiligrath: „Der Dichter steht auf einer höheren Warte als auf den Zinnen der Partei.“ Man vergaß aber dabei, wie Katann zeigt, daß, wann immer eine Bewegung allseits die Kultur zu beeinflussen begann, die Kunst und insbesondere die Dichtung sich bemühte, diese Ideen der Zeitbewegung darzustellen. Naturgemäß nimmt die Dichtung dann die Form des Imperativs und Optativs an. So sangen am Beginn des neunzehnten Jahrhunderts die Freiheitskämpfer, das politische Lied bildete ein Charakteristikum der jungdeutschen Schule, der Naturalismus schuf im Bunde mit dem ihm verwandten Sozialismus die moderne soziale Lyrik eines Karl Hendell und Josef Heinrich Mackay. Und Eichert hätte sich im Vorwort zu seinem „Wetterleuchten“ wegen seines Aktivismus nicht zu rechtfertigen brauchen, denn er war, trotz seiner im Formalen wesentlich konservativen Art, doch in modernerem Geleise. Sein Gedicht „Gerechtigkeit“, das die Arbeiterenzyklika Leos XIII. begrüßte, war mit einigen anderen sozialen Gedichten ein Gegenstück zur Lyrik der Sozialisten. Der Expressionismus erhob, wie wir gelesen haben, den Aktivismus zum Gesetz für die Lyrik. So schrieb Kurt Hiller: „Man muß wissen, wozu man auf der Welt ist . . . Kunst ist wenig, wenn sie nichts ist als Kunst. Es gibt Höheres als Kunst.“ Oder: „Wir wollen keine Literatur unter Glas. Wir wollen eine, die birgt vor Tendenz, nicht Literatur zu bleiben.“ So ward der Aktivismus der Lyrik Eicherts in der Zeit von 1910 bis 1920 moderner als damals, da er im Mittelpunkt der literarischen Interessen der deutschen Katholiken stand.

Eicherts Streitlyrik wurzelte im religiösen Erdreich. Auch dort, wo sie soziale Töne anschlägt, wo sie zum Anwalt der Armen wird. So erklärt sich die Doppelseitigkeit im Wesen Eicherts, die dem oberflächlichen Beobachter widerspruchsvoll erscheint. In seinen späteren Schöpfungen begegnet uns der Mensch losgelöst vom Streit der Zeit, in seiner Liebe und Treue, in seiner Anteilnahme an der Welt und im Bewußtsein der Vergänglichkeit des Irdischen. Überzeugt von der Macht der Ideen und der Notwendigkeit, sie in den Dienst der Zeit zu stellen, hat Eichert darin die Bedeutung der katholischen Literatur für die Gegenwart und gegenüber der Moderne erkannt. Und wenn sich auch später die schon in der „Höhenluft“ angeschlagenen Töne der reinen Lyrik in ihm mehr zu festigen und auszuweiten begannen, erschien ihm doch dieser Aufgabe gegenüber die Form als eine untergeordnete Sache, wenn er sich auch anders gearteten Stilprinzipien nicht verschloß. Er wurde 1857 zu Schneeberg in Böhmen als der Sohn eines Revierförsters des Grafen Thun geboren. Aus den „Dichtergrüßen“ der Elise Polko empfing er seine ersten poetischen Anregungen. Sein Bildungsgang führte ihn durch die Realschule an die Universität in Wien. Der Tod der Mutter hatte eine tiefe Lücke im Leben des

jungen Dichters zurückgelassen, und es schien, als sei auch Glaube und Gebet mit ihr ins Grab gesunken. In diesen Jahren hatte Eichert schwere innere Kämpfe durchgemacht und es war wohl die gute Erziehung seiner frommen Mutter, der er den Sieg des Kreuzes und damit den inneren Frieden verdankte. Nach Beendigung der Studien trat er 1891 als Verkehrsbeamter in den Dienst der österreichischen Nordwestbahngesellschaft, kam zuerst nach Schreckenstein, wo seine innere Umkehr sich vollzogen zu haben scheint, später nach Znaim. Hier zog ihn die in Wien erwachte christlich-soziale Bewegung in ihre Kreise. Seit dieser Zeit lebte er bis zu seinem Tode (1926) als Redakteur in Wien. Er war Mitbegründer der Zeitschrift „Der Orl“, die er herausgab, bis sie in die Hände Friedrich Muckermanns überging, und die zu einer der vornehmsten und gehaltvollsten Monatszeitschriften heranwuchs.

Mit dem Gedichtbande Wetterleuchten (1893) führte sich Eichert, nachdem er schon früher in Zeitschriften Gedichte und das Weihnachtsspiel „Licht vom Lichte“ (1892) veröffentlicht hatte, in die Literatur ein.



Franz Eichert.
(Nach Photographie.)

„Das ist ein Dichter“, urteilte der Ästhetiker Robert von Zimmermann über Eicherts Erstling. „Aus jeder Zeile blüht die dichterische Eigenart hervor.“ Und in der Tat, es war ursprüngliche Dichtung, die hier geboten wurde, deren lobender Begeisterung man sich nicht entziehen konnte. Wie Keulen schläge fielen die kraftvoll gebauten Verse; es waren Töne, wie man sie seit langem nicht mehr vernommen hatte. Funken, wie mit dem Schwerte aus hartem Kieselstein geschlagen. Ein Vorkämpfer für das Recht war dem Volke in stark bewegter Zeit erstanden, ein Herold der christlichen Weltanschauung, ausgerüstet mit allen Waffen des Geistes, dessen Wort in den Höhen und Tiefen zündete und den Mut der christlichen Streiter für ihre gerechte Sache entflammete. Und dabei war er ein echter Dichter. Ein moderner? Ja, wenn man darunter einen Poeten versteht, der zu den wichtigen Zeitfragen fördernd Stellung nimmt und des neu erworbenen, wirksamen Stiles sich bedient. In der zweiten Gedichtsammlung, Kreuzlieder (1899), hat Eichert, wie sein Biograph K. Kohler sagt, die staubigen Niederungen verlassen und ist in reinere Regionen aufgestiegen, wohin das Lärmen des Tages nicht dringt, um die Rosen vom Kreuzesstamme zu pflücken und als Kreuzlieder in die Welt hinauszufenden. In ihnen und ganz besonders in der Kreuzesminne (1906) zeigt sich Eicherts zweite Seele, das bescheidene, demütig gläubige, liebende Dichterherz, umflossen von einer milden Abendsonne. Mit der Kreuzesliebe verbinden sich Tatendrang, felsenfeste Überzeugung, Leidensfreude und Kampfesmut gegen die Halbheit unserer Zeit. Höhenfeuer (1901) nennt sich eine weitere Gedichtsammlung. Der Dichter ruft nicht mehr mit flammenden Worten zum Kampfe, sondern wirbt durch

die Macht der Wahrheit und Schönheit, und wenn schon zuweilen der alte Kampfesmut aufleuchtet, die Töne sind abgeklärter, harmonischer. In dieser Sammlung finden wir auch kleine Lieder, in denen der Gedanke ganz Stimmung geworden ist („Rettendes Licht“, „Nur einmal möcht' ich stille sein“, „So lang' es liebt“, „Ahnung“). Auch als Freund der Natur lernen wir den Dichter kennen, so in den zart empfundenen „Heimatliedern“ und in „Rauten und Edelweiß“. „Kreuz und Schwert“ (1907) heißt der nächste Gedichtband. Unter der Arbeitslast verstummte eine Zeitlang des Sängers Mund und erst 1912 erschien wieder ein „neuer Eichert“. „Alpenglühchen“ ist der Gedichtband betitelt. Es sind zarte, erlebte und formvollendete Gedichte, die Eichert uns schenkt; der Abglanz eines tiefbewegten, schaffens- und entbehrungsreichen Lebens liegt über diesem Werke, in dem er auf fünf Zinnen („Leben“, „Liebe“, „Lied“, „Traum“ und „Natur“) ein herrliches Alpenglühchen aufleuchten läßt. Wohl hören wir noch aus manchen Versen kampfesfrohe Töne, aber weit mehr neigt er zur stillen Einkehr und strenge wertenden Selbstbetrachtung. Was er an stimmungsvoller Naturwilderung bietet („Mutter Nacht“, „Ein Fleckchen Sonne“, „Weltkind“), reißt sich den schönsten Bildchen an. Die Greif, Lenau und Droske gemalt haben. Wie nahe ihm der Weltkrieg ging, zeigen seine Kriegsgedichte, die in den Sammlungen Schwarzgelb und Schwarzweißrot (1915), „Umflorte Harfe“ (1916), „Mein Österreich“ (1918) und „Der Königin Banner“ (1915), enthalten sind. In dem letzten Bändchen erscheint Eichert als der reine „Gottsfänger“, als ein Mensch, der abgetan hat mit dem Irren und den Kleinigkeiten der Weltendinge. So sieht er auch in diesem Kriege mehr den moralischen Kampf des Guten gegen das Schlechte als das Ringen der Völker um die Weltherrschaft. Er singt flammende Lieder wie zu einem Kreuzzuge. Schließlich formen sich die Verse zu einem erhabenen Waffenlob zu Ehren der Himmelskönigin. „Drum sing' ich nicht in Königshallen — Und nicht nach Weltlob steht mein Sinn; — Nur Einer soll mein Sang gefallen — Dir, meines Herzens Königin.“ „Der Jugend Sturmgesang“ nannte Eichert seinen letzten Gedichtband.

Ein geborener Dichter ist der Beuroner Benediktiner Timotheus Kranich (geb. 1870 zu Peterswalde in Ostpreußen). Unter dem Decknamen Peter Walde veröffentlichte er seine ersten literarischen Arbeiten in verschiedenen Zeitschriften; 1904 trat er mit seinem ersten Gedichtbände „Schlichte Spenden“ hervor.

Es sind schlichte Töne, die er zum Lobe Gottes seiner Harfe entlockt, auch Lieder, dem Andenken der Mutter geweiht, Naturbilder von wehmütvoller Stimmung durchweht, und eine Reihe Sprüche bietet uns die Sammlung. Ernst ist der Grundton in den Liedern Kranichs, und diesen Ernst singt er uns in das Gemüt mit seinen weichen, melodiosen, zur Vertonung lodenden Strophen. „Goldene Fernen“ (1906) nennt sich ein zweiter, „Fink und Nachtigall“ (1908) ein dritter Gedichtband; es sind die gleichen Töne, die er anschlägt, und doch klingen sie uns immer wieder neu. „Herr des Lebens, gib mir Mut, Meine Bürde treu zu tragen, Ohne Furcht und ohne Klagen, Gib dem Herzen Opfermut!“ So singt er („Echo des Herzens“ 1910), wenn des Lebens Bürde schwer auf ihm lastet, und all das Irdische hat für ihn nur insofern Wert, als sich in ihm die ewige Schönheit und Güte widerpiegelt. Heimweh und Sehnsucht nach oben sind Grundtöne seiner Lyrik. „Licht und Leid“ nennt er seine „letzte Liederernte“ (1913). „Gretel in der Hede“ (1913) heißt ein Band Skizzen und Erzählungen und „Bunte Beute“ ein anderer Band seiner reizenden Geschichten.

Kranichs Dichtungen haben in seinem Ordensbruder Ansgar Pöllmann (geb. 1871 in Hechingen) einen feinsinnigen Beurteiler gefunden. Als Begründer und Herausgeber der Zeitschrift „Gottesminne“ hat Pöllmann seinem Namen in weiten Kreisen einen guten Klang verschafft. Auch als Literaturhistoriker („Rückständigkeit“) und Essayist („Was ist uns Schiller?“) ist er bekannt und seinen Gedichten gebührt ein Ehrenplatz in unserer Lyrik. Deren Zahl ist nicht groß; in drei Sammlungen liegen sie uns vor. Sonnenschein (1902) nennt sich die eine, Kleine Lieder (1904) die andere und die dritte „Maria vom deutschen Siege“ (1914). Ihr Verfasser ist ein geborener Lyriker; er hat in formeller Beziehung von der „Moderne“ gelernt und auch darin ist er im besten Sinne ein Moderner, daß er seine Stoffe aus dem vollen Menschenleben holte.

So entstanden Gedichte, wie „Des Jägers Freite“, „Bagantenheimweh“, „Des Kaisers Meerfahrt“ und „In der blauen Grotte“. Das ist echte Poesie; eigenartig im Ausdruck und gewandt in der Sprache, wirken diese Gedichte wirklich wie „Sonnenschein“. Und doch möchten wir die Miniaturkunst der „Kleinen Lieder“ noch höher stellen; es ist bewundernswert, mit welchem Geschick Pöllmann in den Rahmen von je zwei Vierzeilern große Gedanken und ganz persönliche Stimmungen hineingebracht hat. Das sind Stimmungsbilder, mit einer Feinheit der Kunst gemalt, wie sie sonst nur Greif eigen war. Wogende Ahrenfelder, die Kühle des Abends, das Murmeln der Quelle weckt in seiner fein empfindenden Seele eine Stimmung und in zart und düftig geschauten Bildern verleiht er ihr in abgetönten Farben Ausdruck.

Die Abendfülle sickert nieder
Und mit der Kühle Traum und Klang,
Die Nachtigallen flöten wieder
Und alles Rauschen wird Gesang

Und meine Seele hat getragen
Das Nachtgebet des Waldes mit,
Und was auf ihr auch Sorgen lagen,
Des Tages Ausgang macht sie quitt.

An religiöser Lyrik ist kein Mangel; selten aber ist es wirklich Poesie, was unter diesem Namen geht. Um so erfreulicher ist es, in Lorenz Alexander Krapp (Ps. Arno von Walden) einen Dichter begrüßen zu können, der dieses Gebiet würdig bebaut. Tiefe der Empfindung, vollständige Beherrschung der Sprache und der an der „Moderne“ geschulten Technik, eine seltene Stärke der Anschauung, Gestaltungskraft und ein tiefgläubiges Gemüt sind ihm eigen. Nicht weichliche Töne entlockt er seiner Harfe, in mächtigen, die Herzen ergreifenden Akkorden preist er seinen Schöpfer. Und diese kommen aus einer dankerfüllten Brust; denn erst nach langem irdischen Ringen hat er sich jene religiöse Überzeugung erkämpft, die aus seinen Versen uns entgegenklingt. Er wurde 1882 in Bamberg geboren, studierte in Tübingen die Rechtswissenschaften, wurde an das K. Maximilianeum berufen und lebt jetzt in Kaiserslautern in der Pfalz.

Krapps Kreuzesblüten (1900) und der Gedichtband Opferfeuer (1904) bekunden einen berufenen Sänger; doch stehen beide Sammlungen zurück hinter seinem Christus (1903). Hier erst zeigte er seine Eigenart und die Stärke seines Könnens. Manches darin klingt freilich fremdartig, aber wer wollte einem eigenartigen und ursprünglichen Talente die Bahnen weisen? In das Phantastische hat sich der Dichter nie verloren; die Bilder, die er entwirft, sind plastisch, auch jene in dem Gedichte „Christus am Letz“, das uns als das Beste erscheint. In ergreifender und hochpoetischer Weise stellt er uns hier in einigen, mit kräftigen Pinselstrichen gemalten Gemälden die Bedeutung des Erlösungswerkes für die Umgestaltung der Welt vor Augen. In anderen Liedern wieder („Vom Ende der Tage“, „Dem die Sonnen das Haar durchfrängen“) sehen wir Christus als den Heiland der Armen und Enterbten, als den Böser der sozialen

Frage, als den guten Hirten und Lehrer, an den, wie der Dichter siegesgewiß verkündet, alles, auch die moderne Kunst, sich einst wenden werde. Auch andere Dichter haben, wie Krapp, das segenspendende Leben des Heilandes in Visionen dargestellt und ihn in unmittelbare Beziehung zur Gegenwart gesetzt; was wir aber bei den meisten vermissen, ist der Glauben an die Gottheit Christi. Krapps Christusbuch ist davon durchdrungen und daher allein schon seine packende Wirkung. Würdig des Grundgedankens ist die Form, in die er ihn kleidet. Bald in sanft gleitenden, bald in mächtig dahinrauschenden Rhythmen, immer in Worten voll glänzenden Schmuckes redet er wie ein Prophet zu seinen Lesern, denn er hört den Heiland mahnen:

Und ruf den Hirten, daß sie wachend stehn.

Und ruf den Dichtern, daß sie lichtwärts gehn.

Und daß die Herden nicht den Tod gewinnen!

Und ruf den Frau'n, den Menschheitströsterinnen.

Mit seinem „Christus“ hat Krapp sich als ursprünglichen Dichter legitimiert; weniger Eigenart zeigen seine weltlichen Lieder. Natur und Liebe in zarten Tönen preisend, erinnern sie an des Dichters Lieblinge Eichendorff, Novalis und Brentano. In innerem Zusammenhange mit den Christusliedern steht des Dichters Drama „Der Tod im Olymp“, das den Sieg des Christentums über das Heidentum darstellt. In die Zeit der Kreuzzüge versetzt uns der Roman „Kreuz oder Halbmond“. Aus verschiedenen Gebieten schöpfte Krapp die Stoffe zu seinen Novellen. Wie als Dichter, hat sich Krapp auch als Essayist und Kritiker einen Namen von Bedeutung erworben.

Seit den Tagen, wo der „große Troubadour von Assisi“, wie Görres den hl. Franziskus nennt, sein herrliches *In fuoco amor mi pose* gesungen hat, ist der sprühende Funke gottbegeisterter Poesie im Orden der Minderen Brüder nicht nur nicht erloschen, sondern er wurde zur Flamme, an deren Strahlen, buntfarbig in mannigfaltigem Wechsel, sich manches fromme Gemüt erfreut. Wir haben bereits mehrerer Poeten dieses Ordens gedacht. Ihnen reiht sich der Franziskanerpater *Expeditus Schmidt* (geb. 1868 in Zittau, lebt in München) an, der mit seinem Gedichtbande „Blüten vom Stamme des Kreuzes“ (1895) in die Literatur sich glänzend einführte. Seine Haupttätigkeit aber erstreckt sich auf die Kritik und Literaturhistorie und dieser hat er durch seine Arbeiten über das Schuldrama des sechzehnten Jahrhunderts, durch die „Anregungen“ und Herausgabe von *Poccis Kasperl-Komödien*, zu denen er ein Vorwort schrieb, große Dienste geleistet. Vortrefflich und zur Einführung in Goethes *Faust* sehr geeignet ist das Buch „*Faust, Goethes Menschheitsdichtung*“ (1923). Ferner gründete er die Zeitschrift „Über den Wassern“ und die eine Hebung des Volkstheaters anstrebende Monatschrift „Die Volksbühne“ (1907).

Nach Zittau führt uns *Anna Dix* (geb. daselbst 1874), die Verfasserin imiger, von echter Gottesfreude erfüllter Gefänge, von deren Sammlungen „*Zu Freude und Trost*“ (1906) und die „*Aphorismen und Sinnprüche*“ beachtenswert sind.

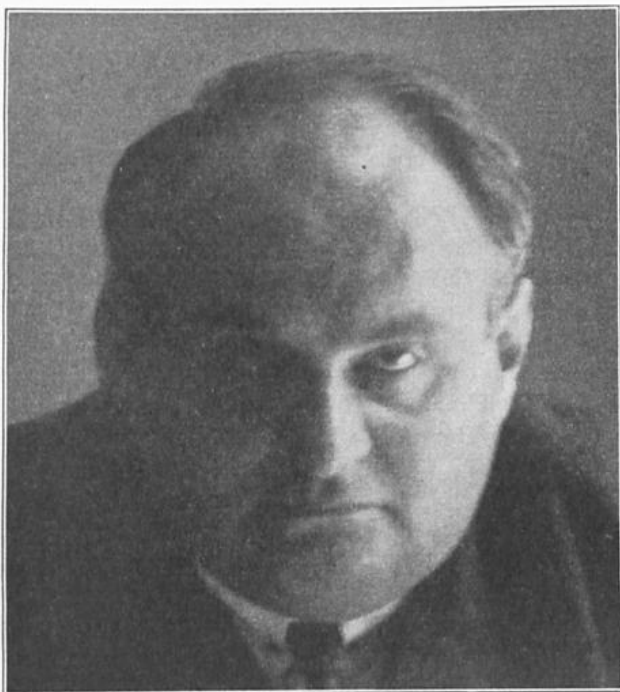
Im Gegensatz zu anderen Dichtern, die ihr eigenes Können (oder Nichtkönnen) vorerst durch ein schreckliches Erdreisten gegenüber dem älteren Dichtergeschlecht erweisen zu können meinen, hat *Ernst Lissauer* (geb. 1882 in Berlin, während des Krieges als Soldat Leiter von Feldzeitung und Feldzeitschrift, lebt in Wien) als Dichter wie als höchst einsichtiger und spürsam nachfühlender Kritiker sein Werk in bewußter Bindung an das Erbe der Vergangenheit gegründet. Die Leistungen der letzten zwanzig bis dreißig Jahre an menschlichen und künstlerischen Werten sucht Lissauer, verbunden mit der vormodernen Tradition, zum tragenden Grunde einer neuen Zukunft zu machen. Was der Kritiker Lissauer — eine der stärksten Kräfte unter den Dichtern der Gegenwart — in vielen Aufsätzen, die zum Teil mit in die Sammlung „*Kritische Schriften*“ (1. B.: „*Von der Sendung des Dichters*“ und „*Festlicher Werktag*“ 1922) aufgenommen sind, in geistvoller Weise schreibt, das suchte der Dichter Lissauer zu verwirklichen. Er will umgestalten, neu gestalten, Besonderes bieten, und wo es ihm gelingt, dort packt er; stolz und ragend ist dann seine Sprache. Ihm ist eine außergewöhnliche Formstärke eigen, die sich in der Verkörperung des Geistigen und in der Vergeistigung des Körperlichen als höchste Künstlerkraft erweist, mag sie nun auf einen elementaren, ursprünglichen Trieb zurückgehen oder auf das bewußte Wissen um die Wirkungsmöglichkeit der Form. Mit Leichtigkeit meistert er die rhythmische Bewegung und strebt trotz des Bilderreichtums in der Darstellung, zumal in seinen ersten Dichtungen, nach gemeißelter Einfachheit, gedrungener Schlagkraft, Helle und Klarheit. Dadurch erhalten die Dichtungen oft etwas Hartes, Gehämmertes, Erzwungenes und Bergewaltiges. Es ist dem Gefühl die Möglichkeit genommen, sich ungehindert, natürlich, angemessen auszufließen, sich naturwahr auszuwachsen. Lissauers poetische Veranlagung drängt in den ersten Gedichten

zu Epigramm, Hymnus und Rhetorik und schlägt den festen Stempel des Bewußtseins in die glühende Gefühlsmasse, während seine Verskunst in den späteren Gedichten vielfach den Versuch macht, dem Begrifflichen davonzulaufen und sich in reine Gefühlssphären aufzuschwingen. Da entstehen einzelne wirklich lyrische Gedichte; im allgemeinen aber überwiegt auch hier das Gedankliche. Insbesondere ist es religiöse Lyrik, an der Lissauer in jüngster Zeit schafft, Psalmen, Pöbelgedichte. Ihr Gefühl ist eigen und stark, sie verkündet den immer einen Gott in einer besonders erlebten Weise. Es ist der Gott, der im Acker wächst und im Strom rauscht, im Volksganzen aufsteht und in des einzigen Bach Musik singt — der Gott der Breite und Masse, der langsam und schweigsam wandelnden Zeit, des durch die ganze Weite des Raums gegossenen wachsenden Lebens. Es ist nicht der persönliche Gott, an den wir glauben; Lissauers Weltanschauung ist vielmehr im Pantheismus verwurzelt; unverkennbar aber ist des Dichters Ringen und Streben nach dem wahren Gott. Lissauer hat selbst als Hauptlinie seines Lebens den Weg bezeichnet, den er als geborener Großstadtjude von anezogener naturalistisch-skeptischer Glaubenslosigkeit genommen hat zu der Verehrung seines Pöbelgottes, dieses in großen Menschen- und großen Völkerstunden sprechenden, in allem treibenden Leben offenbarten Geistes überpersönlicher und übermaterieller Erhebung. Vom Epigramm und der Ballade her stieg Lissauer durch einige Stimmungseinaakter zu dramatischen Gebilden von klarer, sittlicher Dialektik und keineswegs ohne sinnliche Farbe auf, die für die Zukunft des deutschen Dramas vielleicht noch von Bedeutung werden.

Ein schmales Bändchen, *Der Acker* (1907), bringt Lissauers erste, sehr kleine Gedichte. Es ist ein sehr sorgfältig gepflegter, scharf abgegrenzter Ackerboden, auf dem rund, fest, reif eine Ahr neben der andern steht. Diese Gedichte stammen am ehesten von K. F. Meyers ab. Doch kann man schon bei diesem außerordentlichen Verskünstler bezweifeln, ob er eigentlich ein Lyriker war; noch zweifelhafter ist, ob der eigentliche, engste Sinn der Lyrik — Wortmusik, die unwillkürlich der Seele entströmt, Sinnliches in Sinnbildliches verwandelt — an Lissauers reifen, aber harten Kornfrüchten eine Erfüllung findet. Die sinnbildliche Größe der Dinge ist erlebt, aber überall auch sofort begriffen und der Begriff hat in das flüssig gewordene Metall der Natur sofort einen festen Stempel geschlagen. So erscheinen sofort Prägungen, die sich noch entschiedener von der Lyrik auf das Epigramm zu bewegen, als K. F. Meyers Gedichte. Das zugrunde liegende Land ist Land, Acker, Erde, aber nicht erlebt mit dem tiefen, selbstverständlichen Zugehörigkeitsgefühl des Landkinds, sondern eben mit dem programmatischen Bewußtsein, dem sehrenden Willen des Städters: „Dies ist mein Land, geebnet, braun und breit“, so fängt die entscheidende Hymne, die „Wanderung in der Ebene“ an. Aber aus diesem Land steigt nun nicht eine fortreisende, verwandelnde Fülle sinnlicher Einzelheiten als Wortmusik auf; nur ganz wenige Sinnlichkeiten geben eine ungefähre Stimmungshülle, den Kern bilden wichtig gesprochene Sinnbilder, stark formulierte Gedanken, Variationen über das Thema: „Die Erde unter uns birgt Brot. — Die Luft ist schwer von Schollenlicht.“ Das führt dann zu charakteristischen Sinnprüchen wie z. B. „Brot“. „Auf meinem Tische steht ein Brot.“ — Wie rote Erde breit und rot. — Breit, rot; rot, breit. — Festgewordene Erntezeit.“ Im ganzen stehen alle diese Gedichte zwischen gestaltendem Gefühl und prägendem Verstande, zwischen Sprachkunst und Sprechmeisterchaft, Lyrik und Epigramm in einer merkwürdigen Mitte. Das zweite Gedichtbuch ist *Der Strom* (1912) betitelt. Der Strom als das Sinnbild des ewig regen, immer bewegten großen Lebens, das Sinnbild geheimnisvoller Urkraft und zugehöriger Fülle. Die Mehrzahl und die wichtigsten Stücke stehen auch hier in der Mitte zwischen formulierendem Bewußtsein und gefühlsmäßiger Hingebtheit, nur daß die geänderten oder besser erweiterten Bewußtseinsinhalte eine andere Art der Sprechform erfordert haben. Aus dem Acker ist der Strom geworden, aus dem Epigramm die Hymne. Diese ist aber keineswegs ein rein lyrisches Gedicht, sondern dem reinen Lied nur in demselben Grade verwandt wie das Epigramm. Lissauer spürt jetzt nicht mehr das scharfe Nebeneinander der Dinge, sondern ihre großartige Verbundenheit. Alles Verbindende, Feuer und Wind, Straße und Strom, aber auch Geschichte und Geist, Liebe und Kunst werden gefeiert. Hymnen an Bach und Beethoven, diese „tönenden Gebirge“, an Bruckner, der wie ein werkender Bauer ausschreitet, aus dem Boden „Ton wühlt“, „Musik „pflügt“, starke Bilder aus dem großen Bauernkrieg, eine Predigt Savonarolas zeigen die Fähigkeit, Geschichtliches als Sinnbild fortwährender Naturkraft zu erleben. Dabei bleiben die Erdendinge, die ihm wichtig sind und die er in knappem, häufig wiederholtem Bildschatz beschwört, die gleichen: Erde, Wasser, Leib, Licht, Fels, Holz, Schritt, Atem — monumental einfache Natur. Aber um die über alles Einzelne hinströmende Kraft zu schildern, verläßt der Dichter den knappen, strophisch gegliederten Antikthesenstil des „Acker“ und findet für sein bestimmtes, momentanes Gefühl in den strophenlos rollenden Rhythmen, die frei zwischen langen, ausrollenden und knapp schlagenden Zeilen wechseln und dabei durch schwere Reingirlanden mit kräftigsten Betonungen zusammengehalten werden, einen durchaus deckenden, selbständigen Ausdruck. Nicht eigentliche Balladen entstehen so, sondern rechte Geschichtserlebnisse werden da naturhaft gedeutet.

Lissauer erkannte, daß das Erlebnis nicht in naturhaften Tiefen zu reiner Entfaltung kommt, sondern überall erst in der menschlich sozialen Sphäre, im Geschäftlichen Bollkraft gewinnt. Dieser Zug

zum Epischen wird in den genannten Hymnen an große Persönlichkeiten schon offenbar und in dem Bande 1813 hat er einen Zyklus epischer Gedichte, zum Teil mit epigrammatischen Zusammenfassungen geschaffen (1913). Er begleitet die Erhebung von dem grossenden Aufstakt unter der Decke bis zu den Nachspielen auf dem Wiener Kongreß und auf dem Knyffhäuser. Mit einer



Joseph Lissauer

drängenden Energie sucht er den Kieselstein zusammenzupressen; aber die Energie wird manchmal zu sehr spürbar, wird manchmal gewaltsam und dadurch leidet das Ganze. Der nationale Klang aber, der nicht von außen, sondern von innen kommt, ist unverkennbar und dringt da dichterisch am stärksten durch, wo Lissauer ein ganz lyrisches Bild wie in der „Einssegnung“ entwirft. Wenn er aber versucht, einzelne Männer der Zeit in Silhouetten darzustellen, so überspitzt er sich gelegentlich; anders, wenn er in größerer Breite Nord in der Entscheidung von Taurroggen sich mit seinem Gott aussprechen läßt. Sehr schön sind die drei Gedichte „Opfergaben“. „Weithin zerreißt mir die Luft, wie eine berstende Wand; — Sehend ward ich, ich sehe das ganze Land.“ Und nun kommen an allen Orten, Kopf hinter Kopf, die Menschen mit ihren Gaben, für das heilige Werk zu spenden. Gerade die Einfachheit, mit der hier, scheinbar kunstlos, aufgezehlt wird, was jeder bringt, wirkt erschütternd. „Sie nehmen vom Tisch die Silberbestecke. — Notbrot sei von hölzernen Tellern gegessen. — Noch einmal spähn Blicke durchs Zimmer von Ede zu Ede. — Nichts ward vergessen. — Gegeben alles zu Waffe und Wehr. — Kein Schmuck, kein Zierat, das Haus ist leer.“

Aus „Sorge um Zeit und Land“ wurde Lissauers Entwicklung vom Zeitlichen ergriffen und 1914 innerlich zu Kriegsdichtungen gedrängt. So entstanden die „Flugblätter“ Worte in der Zeit. Von diesen machte ihn der aus einem aufquellenden politischen Gefühle entstandene „Hafgesang gegen England“ —

sein Bild und stellte seine „wesentlichere Arbeit“ in den Schatten. Das Gedicht war das erfolgreichste in der Kriegsliteratur. Lissauer hat später bedauert, „seine Sorge statt in der verneinenden Form eines Hafgesanges gegen England“ nicht „besser in der eines Liebesgesanges an Deutschland“ ausgesprochen zu haben.

Die rein lyrische Ernte des zweiten Jahrzehnts sammelt Der innere Weg (1920), eine Reihe knapper, aber nicht nur kurzer Gedichte, deren lyrische Flügel weiter tragen als die zwar sinnbildlich kräftigen, aber nicht immer klanglich gebundenen Erkenntnisinhalte mancher Sinnsprüche des Acker. Die Sammlung, zum Teile wohl eine Lebensbeichte, ist eine herbe Ansprache mit dem Schicksal und bringt das Bild einer seelischen Entwicklung, die die Hauptteile „Vor dem Schicksal“, „Finsternisse“, „Die Wiederkehr des Sommers“ umreißt. Der Dichter ergibt sich in Gott, den er und der ihn braucht, der Lebensherr der Ewigkeit: „Von ihm zu Leben hab' ich eine Ebene Zeit.“ So schließt Lissauers persönliche Weichte „des Inwendigen Weges“ mit hymnischen Bekenntnissen zu Gott dem Geist. Damit stehen wir auf dem Boden der „Geschichte und Gesänge“ Die ewigen Pfingsten (1919). Ginst gaben Acker und Strom, Erde und Wasser, jetzt geben Feuer und Wind die Ursinbilder für das ewige Wehen, Fluten, Schaffen des Geistes. Pfingstgesänge verkären zunächst pfingstliche Zeiten; balladische Hymnen feiern dann pfingstliche Menschen, Erweckte, Schöpfer: Homer, Savonarola, Luther, Thomas Münzer, Michelangelo, Bach, Goethe, Beethoven, Brudner. In hinreißender Sprache geschrieben, ist es wohl Lissauers formvollendetste und an Gedanken reichste Dichtung. Aber, indem er den Geist, der da weht, wo er will, undichtet und verdichtet und nur von dem Gott redet, „den er meint“, sagt er sich los von der allgemeinen geschichtlich-organischen Weltlehre. Er sieht doch nur den irdischen Bogen des Geistes, entlehnt dem geisteschlagenden Ereignis das Wort Pfingsten und weiß, wie Feiten gut bemerkt, doch nichts von dem übernatürlichen Kurzschluß. „An dieser geschichtlichen Unzulänglichkeit leidet sein Geist- und Gottesbegriff; er ist irdisch, dumpf, ungerecht. Doch die mächtige Begierde aus dieser Ohnmacht her wirkt nicht wenig ergreifend. Sich selbst als einen der Erweckten, von feurigen Flammen Gesegneten fühlend, beschwört Lissauer in den Psalmen seinen Gott

und läßt ihn künden. In immer neuen Gotteserlebnissen und Gottesbekenntnissen preißt er einen Schöpfer, der aus leidend Begnadeten schreit, der die einen in die niedrigere Glücklichkeit stößt, die anderen mit Schmerzen begnadet, aber auch ein schweigender Gott, der Stille und Langsamkeit. „Du, Gott, den ich meine, bist kein Gott der Eile, — Du, Gott, bist ein langsamer Gott und segnest die Weile.“ Was „Der inwendige Weg“ und „Die ewigen Pfingsten“ getrennt geben, vereinen die Gedichte und Gesänge *Flammen und Winde* (1923). Ein „Leidenschaft“ eröffnet das Werk, in Psalmen und einem „Gesang von der Sammlung“ flingen die Gedichte aus. In ihrer vollendeten Form reihen sie sich würdig den eben genannten beiden Gedichtbüchern an.

Schon in den „Ewigen Pfingsten“ hat es Lissauer versucht, in kleinen Zyklen von je vier bis fünf Gedichten Luther, Goethe, Beethoven, schöpferisches Menschentum oder menschliches Schöpferium zu gestalten. In größerem Maßstabe verherrlicht er in „Jdyslen und Mythen“ Bach (1916), von denen die Jdyslen die Kraft des großen Mannes in seiner kleinen Häuslichkeit trefflich widerspiegeln, während die Visionen und Verklärungen etwas blaß sind und gleichförmig wirken. In Vers und Prosa singt Lissauer die *Gloria Anton Brudners* (1921).

Lissauer tastete sich auch an das Drama heran, und zwar zunächst mit drei Einaktern. Die drei Gesichte (1922), deren Reihe Die Insechtung eröffnet. Darin wird Martin Luther, während er auf der Wartburg versteckt lebt, vom Teufel versucht, zu widerrufen. Er tut es aber nicht, sondern packt den Teufel mit seinen Fäusten, kriecht ihn unter, daß die Dämpfe zischen und steigen, beutelt ihn und wirft ihn schließlich zum Fenster hinaus. Wie Luther dem Teufel, stehen auch die Helden der anderen Einakter ihrem nur ihnen sichtbaren Schicksal gegenüber: Casanova in *Du* den Mitspielern seines erträumten Lebens und in *Abrechnung* der sterbende Nord dem König, dem er diente und der ihn zurückgesetzt und mit Undank gelohnt hat. Dieses Stück ist ein Nachspiel zu Lissauers umfangreichstem Drama, dem Schauspiel in fünf Akten und einem Vorspiel *Nord* (1921). Zu Memel hebt es an, in Taurroggen gipfelt es nochmals und bricht dann ab. Freiheitskrieg. Nord ist Preußen und die Geschichte Preußens wird zum Problem. Wie später Bismarck zu den beiden Wilhelmern, so steht Nord vor seinem König, ein Diener, der zum Herrscher berufen wäre, der aber zurücktritt, weil es sein innerstes Gebot, weil es für Preußen Gesetz ist, zu dienen. Wenn er sich aber bei Taurroggen trotzdem für den einen oder anderen zu entscheiden hat, so ist für ihn die erschütternde Frage, ob er sich überhaupt selbständig entscheiden darf; denn was ihn, den Preußen, den preußischen Offizier, hält und bindet, das ist sein König allein, das ist das Prinzip der Legalität. Daß er aber dann, als der König im Augenblick der höchsten Not ganz versagt, plötzlich auf eigene Faust vorgeht, das ist der Höhepunkt, der einzige Ausbruch seiner Persönlichkeit. Daß er es aber dann in Breslau, was Lissauer frei erfunden, vor den Abgesandten des Volkes hinstellt, wie wenn er nichts anderes als eine geheime Weisung des Königs vollstreckt hätte, das ist der Höhepunkt und Endsieg des Volkstyps. Einen Römer heißt der König den General ob dieses Heroismus der Selbstlosigkeit. Nord ist nicht der Held eines historisch-politischen Dramas, sondern der Träger einer Idee des alten Preußentums. Wenn das Drama dennoch wie eine Historie wirkt, das heißt Blut, Mark, Rückgrat und Wesen eines Volkes und Stammes spüren läßt, das zeugt, wie Sprengler bemerkt, von seinem dichterischen Wert.

In dem vieraktigen Schauspiel *Edermann* (1911), das in Weimar spielt, sucht Lissauer mit starkem Einfühlen in das Wesen des Künstlers und Menschen zwei Persönlichkeiten, den alten Goethe und den Treueffen seiner letzten Jahre, Edermann, als vorbildlich Gebenden und vorbildlich Nehmenden uns menschlich nahe zu bringen. Wie in „Nord“ das Ende der Sieg über das Ich ist, so auch in „Edermann“. Dieser, Goethe und Marianne ringen mit sich selbst. Es gilt, ein Opfer zu bringen, und was noch schwerer ist, das Opfer anzunehmen. Marianne, schon zehn Jahre verlobt, fordert von Goethe den Bräutigam. Wie Goethe erschrickt, aber zugleich auch fühlt, wie schwer ihn der Verlust Edermanns treffen würde, und wie er dann trotzdem lächelnd entscheidet und entsagt, das ist die eine innere Handlung. Wie sich aber der getreue Edermann von vornherein nicht von Goethe trennen will, und wie Marianne, als sie Goethes schmerzvolle Bereitwilligkeit gewahrt, plötzlich umschlägt und auf ihr Glück vorherhand verzichtet, das ist die andere. Und wie zuletzt die einen hingeben und der Einsame das Opfer dankend annimmt, das ist der Sieg aller.

Ein sehr feines, innerliches und zugleich moralisch belehrendes Lustspiel ist *Gewalt* (1924), dessen Held ein junger, leidenschaftlicher Mensch ist, voll Hart Sinn und kriegerischer Kraft, sich an Widerständen überwindet. Der geschichtliche Leopold von Dessau und Annaliese, die er liebt und freite, haben den Stoff dazu hergegeben. Der jugendliche Herzog ist eifersüchtig auf einen vermeintlichen Nebenbuhler und schießt mit dem Degen auf ihn los. Hernach muß er Zorn und Missetat abbitten und gut machen, ehe ihm Annaliese, die bei Lissauer Eva heißt, wieder die Hand bietet. Die Sentenz, die in dem Stücke zur Darstellung kommt, ist in einen Dialog zwischen dem Prinzen und seinem Erzieher aufgeteilt. In dem dreiaktigen Drama *Das Weib des Jephtha* (1928) behandelt Lissauer die im Richterbuch erzählte Geschichte von Jephtha, der um eines Gelübdes willen seine Tochter opfern muß. Jephtha beugt sich bekanntlich dieser Forderung. Lissauer aber schaltet die Tochter aus der dramatischen Spannung aus, indem er sie zu einem fünfjährigen Kinde macht, das ganz unbefangen zwischen den Ereignissen steht, innerlich unbeteiligt sein Schicksal erleidet. An seine Stelle tritt bei Lissauer ein Mensch, der mit ihm auf gleicher Stufe steht, sein Weib Lea, Mirjams Mutter. In die gleiche Tiefe des Schmerzes sind beide gestochen, aber zwiefältig ist der Grund, auf dem sie Fuß zu fassen versuchen. Lea kämpft aus dem einfach menschlichen Muttergefühl, dem das von ihr geborene Leben das schlechthin Selbstverständliche ist, für Lebensrecht und Lebenswillen des einzelnen. Jephtha richtet sich dem Überpersönlichen, Gott und dem Volke, verbunden. Im scharf zugespitzten dritten Akt wird „der Dinge Widerstreit“ vor versammelter Volksgemeinde ausgetragen. Vor ihr erhebt Lea, Gericht heischend, Klage um das geopfert Kind, Klage um die Kriegsoffer überhaupt und scheidet durch freiwilligen Tod aus dem für sie unsinnigen Spiel. Aber auch Jephtha, dessen Wille und Meinung siegt, sieht seine Waffen mit

Blutschuld besiegelt; nur daß er diese Niederlage um des Ganzen willen erträgt. So wird das Drama zur Tragödie im ernsthaftesten Sinne. Auf die Spitze getrieben ist der Handel zwischen dem Individuum und der Welt und der Mensch zahlt den Preis wie in Hebbels „Judith“ oder „Agnes Bernauer“. Nur daß man bei Lissauer noch die offenen Wunden sieht, die der letzte Krieg der menschlichen Würde schlug. Das sprachfeine, durch Gedrungtheit und Eindringlichkeit Bühnenwirksame Stück ist edle Dichtung in jedem Wort und zeugt von schöpferischer Kraft in jeder Szene. Luther und Thomas Münzer (1929) sind die Helden des jüngsten Dramas Lissauers. Es ist von hinreißender Wucht und verherrlicht Luther als den tragisch gerechten Mittler zwischen Fürsten und Bauern.

Lissauer, ein strenger Kritiker, hat sich als solcher auch als Sammler und Sichter bewährt. Seine Sammlung deutscher Balladen von Bürger bis zur Gegenwart (1923) erweist ungewöhnliche Beherrschung eines weitfichtigen Stoffgebietes und feines Gefühl für bleibende Werte. Verdienstlich ist auch die Herausgabe einer Auswahl des Werkes des mit Unrecht vergessenen Hermann Lingg. Auch Mörikes und Kopischs Werke hat er uns in einer Auswahl vorgelegt. Dankbar sind wir ihm für „Das Kinderland im Bilde deutscher Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart“ (1924). Das Buch ist eine Arbeit hingebender Liebe. Ihr Ziel, gleichsam die Kindheit selbst in den gesammelten Versen Gestalt und Stimme gewinnen zu lassen, ist voll erreicht. Nicht minder erfreuen wir uns an der Anthologie Der heilige Alltag (1926), einer Sammlung deutscher bürgerlicher Dichtung von 1770 bis 1870, und an den fünfzehn Geschichten von Musik und Musikern (1924), die Lissauer verschiedenen Dichtern entnommen hat. Seiner Liebe zu Österreich, vorab zu Wien, in dem er heimisch geworden ist, gibt das Buch Glück in Österreich (1925), „Bilder und Betrachtungen“ Ausdruck. Unter dem Titel Die dritte Tafel (1929) erzählt er fünf „Legenden“, die uns den Dichter auf den gleichen Wegen wie seine jüngsten Dramen zeigen. Wie diese im Tiefsten Tragödien der Pflicht sind, so sind auch diese Legenden auf die heroische Überwindung menschlicher Schwäche angelegt. Die Sprache ist knapp, manchmal wie gehämmert, ohne Abschweifung, und jede der tragenden Gestalten tritt mit dramatischer Kraft heraus.

Neben Winkler und Berghofen ragt aus dem Quadrigakreise Jakob Kneip hervor. In der Sammlung „Das brennende Volk“ hat er unter dem Titel „Ein deutsches Testament“ eine Reihe bemerkenswerter Gedichte veröffentlicht (1916). Er sucht nach einer tieferen Weltansicht und sieht im Weltkrieg das Problem des Menschen; für ihn ist „aller Gewalten gewaltigste“ der Glaube. „Nicht kann ich ihn lehren, liegt er dir nicht im Blute, schwebt er nicht über deinem Dach — über deinem Herd, über deinem Bette. — Der Glaube ist dein heiliges Erbgut — seit du ein Volk bist und eine Welt.“ Kneips Heimat ist der Hunsrück, wo seiner „Väter harte Hand jahrhundertlang geführt den Pflug, und wo der Frauen stummer Zug allmorgendlich die Kirche füllt.“ Da ist ein Gedicht aus der frühen Zeit, das den tiefen Frieden der Landschaft atmet, die er unverlierbar in sich trägt, als ein Geschenk, das ihm in der Kindheit wurde: „Überm Dorfe steht ein Regenbogen, — Blanke Fenster glühen im Abendschein. — Aus der Mulde schwimmen Nebelwogen, — Taumeln trunken in die Glut hinein. — Wie das alles Atem hält und schweigt, — Wie das alles sich in Andacht neigt: — Eine Lerche! — o ihr Singen schwillt, — Daß der Klang den ganzen Himmel füllt.“ Zu Morshausen wurde Kneip 1881 geboren, verbrachte die Jugend als Bauer in den heimatischen Bergen und kam erst spät zum Studium. In Trier studierte er Theologie, in Bonn, London und Paris Philologie, trat darnach in den Schuldienst ein und lebt jetzt als Studienrat in Köln a. Rh. Als Dichter begann er, wie das kleine Gedicht zeigt, aus rein lyrischem Impuls, der sich gern in beseligten Idyllen wiegt. Und die Lyrik ist die Hauptstärke in seinem Schaffen. An geistiger Spannweite und psychologischer Bohrkraft wird er von vielen zeitgenössischen Dichtern übertroffen. „Urtümliche Volkskraft und tiefes religiöses Empfinden, gepaart mit hohem künstlerischem Können, ein frischer Wirklichkeitsinn und eine naturhafte Freude am Gegenständlichen, hinter dem ihm aber immer das Sinnbildliche, Überfinnliche auftaucht, das sind die Grundzüge von Jakob Kneip.“ (Saedler.) Der Eintritt in die Welt hat in Kneips Weltanschauung einen Zwiespalt hervorgerufen und ihn dem katholischen Glauben seiner Heimat entfremdet. Doch er hat den Skeptizismus überwunden und ist wieder zurückgekehrt zum Glauben seiner Väter und es scheint, als hätte er mit dem Katholizismus die Heimat nur noch tiefer begriffen und erfaßt.

Ein Buch der Erinnerung und des Werdegangs zugleich ist Kneips erster Lyrikband, Bekenntnis überschrieben (1912). Er bringt lyrisch starke Selbstbekenntnisse einer religiösen Seele, die in leidenschaftlich beschwingter reflexiver Schau „die frühe Zeit“, „Ausfahrt“, „Gewalten“ und „Wandlung“ als ihre vier großen Lebensphasen von neuem erlebt. Die Gedichte des ersten Abschnittes zeigen den Dichter noch gebunden durch die sinnlichen Natureindrücke, durch die Überlieferung des Schauens und Erlebens von Vaters Zeiten her. Da erschließt sich eine träumende Seele, die, mit der Natur verschwistert, die stillen Heimlichkeiten

ihres Hunsrückdörfchens im Mittag- und Abendschweigen und bei Regenruhe festhält. So schildert er z. B. ein gepflügtes Feld bei Nacht;

„Mondüberschimmert lagen die braunen Schollen,
Wo Vater tags furchaut, furchabwärts zieht,
Und das Sonnengold auf den stampfenden Klappen hing.
Jetzt quollen
Ackerlang
Aus allen Furchen und Spalten
Schimmernde, kräuselnde Nebelfalten.
Und die fetten Klumpen leuchteten feucht hervor;
Ein Bröckeln, Knuspern zog,
Als ob hier Ur- und Erdsprach' ginge.
Und die Nebelkräusel quollen und quollen.
Und aus den Schollen
Der Atem roch.“

Die Welt lockt; er sieht vor der „Ausfahrt“. Die Großstadt verschlingt ihn; aber auch in ihr bleibt er Jodylliker. „Zeit der Wälder, — Zeit der Bäche, — Blaue Zeit der Himmel, hochgewölbte Zeit, wo singst du an? — Wo fiel in mein Herz der ungeheure Schall. — der es so unselig — Selig-ruhlos macht? —“ Der junge Mann beginnt zu grübeln, er will auch die andere Seite der Welt sehen; das Werk des Menschen und des Geistes. Was der Geist in der Großstadt geleistet, berückt den Bauernjungen. Der Mensch ist Gott des neuen Zeitalters, nicht mehr Diener der Natur, sondern ihr Herr. Im nächsten Abschnitte, in den „Gewalten“ plagen die Gegensätze aufeinander. Der Jüngling verliert den Glauben an den persönlichen Gott und fornt sich einen unpersönlichen, die abstrakte Weltkraft darstellenden.

„Gott der Städte, die von Menschen, Taten, Gier und Lust frohlocken,
Die in Lichtern, Wagen und Maschinen,
Deinen Atem, Grimmiger brausen:
Dir, Gott, atme ich!“

Das bringt ihn in Gegensatz zum Vaterhaus, das seinen ererbten Glauben festhält, als Leitstern über den Zeiten und ihrer nimmer rastenden Entwicklung. Die Sehnsucht nach dem Frieden seiner Seele und die Einwirkung der Welt erweckt aus neue ein unruhiges Fragen, bis erschütternde persönliche Erlebnisse, Zwist mit der Liebsten und der Tod der Mutter ihm Antwort gaben und allmählich die Umkehr einleiteten. „Wandlung“ ist daher der letzte Abschnitt benannt. Die Natureindrücke werden nun auf Gott bezogen. Der Dichter lauscht hinüber in das Jenseits; alles Irdische in seiner Gegenständlichkeit, in seinem beziehungslosen Dasein ist überwunden. Er sucht Gott mit reiserem, geläutertem Herzen. In einem gewaltigen Hymnus hat er seine Bestimmung erkannt. Er faßt seinen Entwicklungsgang zusammen: Auf der Scholle ist er aufgewachsen, hat als größtes Wunder und stärksten Gegensatz die Stadt erlebt, als ein Wunder des menschlichen Geistes zwar, der aber doch von Gott ist und die Frage nach Gott verstummen läßt. Er hat gelitten an seinen eigenen Leidenschaften, aber er fühlt und ahnt die Läuterung und fragt, ob er Gottfänger werden darf. „Tausend Quellen hör' ich in mir springen: — Soll ich von dir, dem Gotte, wieder singen? — An deinen Berg die Völker bringen? — Ich bin der Mensch, — Du bist die Macht — O Unergründlicher!“

Das ist Kneips persönlicher und dichterischer Werdegang, soweit er im lyrischen Bekenntnis vorliegt. Aus dem impressionistischen Naturdichter, dem Stimmung über alles ging, ist ein Hymnen-dichter geworden, aber noch spricht die Reflexion als Ausdruck eines tiefinnerlichen Widerstandes in die Gestaltung hinein. Worin der Grund zu dieser seelischen Verfassung des Dichters liegt, darauf gibt Antwort das zweite Gedichtbuch *Der lebendige Gott* (1919). Hier liegt ein abgerundetes, religiöses und dichterisches Bekenntnis vor, diese Sammlung ist einheitlich, geschlossener und künstlerisch wertvoller als die erstgenannte. Hier entfaltet sich Kneips episch-lyrisches Talent, das von einer weltanschaulichen Tendenz fortgetrieben wird, am reinsten. Da einige Gedichte der ersten Gedichtsammlung, insbesondere im letzten Teile, über die zweite hinausgehen, vermutet Debus, dessen tief schürfenden und feinen Analysen über beide Sammlungen wir hier folgen, daß die Dichtungen der zweiten Sammlung im allgemeinen jünger sind als die der ersten, zumal sie mit dem deutlichen Anspruch einer mehr rational begrenzten als wirklich innerlich gerundeten und auf letzter Überzeugung beruhenden Weltanschauung auftreten. Kneip gibt hier nicht bloß Dichtung, sondern auch den Versuch zu einer neuen Weltanschauung. Deren Mittelpunkt, von dem aus er alle Verhältnisse beurteilt, ist der allgegenwärtige „lebendige Gott“ im Menschenbewußtsein und in der Natur. Allein es ist nicht die an die Tradition gebundene Gottesvorstellung, der Gott der Überlieferung, noch weniger des kirchlichen Dogmas, des katholischen Glaubens. Es ist der rationalistisch gesehene, analytisch erforschte, reflexiv gebildete, bewußte Gott Kneips selber, der für ihn als Hebel seiner dichterischen Weltanschauung dient. Der tiefere Grund für diese Einstellung liegt in der russischen Gebundenheit; daher der heidnische Rest, Wodan, Thor, die Naturdämonen, die nach Kneips Meinung in Gott und den Heiligen weiter leben. Er liebt noch immer die Sitten und Gebräuche der Heimat, aber als Städter, der die Welt gesehen, fühlt er sich weltmännisch überlegen und sieht in ihnen nur sinnvolle Phänomene des absoluten Göttlichen. Die einfältige, überzeugungstreue Aufnahme seines Stoffes, die gläubige, ehrfürchtige Verenkung in die Glaubenswelt seiner Umgebung war ihm nicht mehr möglich und so konnte die katholische Glaubenswelt seiner anders gearteten Bewußtseinslage nicht mehr zu einem eigenen, persönlichen Leben erwachen und die Dichtung selbst nicht zu einem vollblütigen organischen Kunstwerk ausreifen. Das Christentum, hervorgewachsen aus einer reifen Kultur.

eine Religion des Geistes, mit der sozialen Not der Städte und der alexandrinischen Wissenschaft eng verknüpft, wird von Kneip als heidnischer Naturmythos tendenziös als etwas ganz Primitives aufgefaßt.

Was er an Keimlyrischem bietet, ist nur Erinnerung aus seiner Kindheit und nur einmal, in dem Gedichte „Die Messe“, scheint diese Erinnerung die Seele des Dichters wirklich ergriffen und erschüttert zu haben. In den legendären Stücken des Buches offenbart sich dem Gläubigen der wesensfremde Geist am deutlichsten. Hier fehlt jedes Verständnis und Gefühl für das im katholischen Sinne Heilige und Erhabene, fehlt die Ehrfurcht vor dem Uebernatürlichen, vor dem Gotte der Jugend des Dichters. Christus lebt nicht in diesen



Jakob Kneip

Blättern. Der Gott im Sakrament ist Wotan, der Allsehende, nicht der liebende Heiland, der in ewiger Selbsthingabe ewiger Anbetung harret, und es ist eine Begriffsverwirrung, wenn in dem Gedichte „Der Jäger“ der Gott der Eifelbauern mit dem alten Zeus auf die gleiche Stufe gestellt wird. Bewundernswert aber ist die Größe des Stoffkreises, den die Dichtung umfaßt, weit und prächtig ist der Kreis des Buches gespannt. Sehr anschaulich wird die Umwelt geschildert, in der der Dichter lebte, aus der er herauswuchs mit den ersten entscheidenden Eindrücken. Ein Reichtum an Gemüt und dichterischem Können tut sich auf in diesem „Buche der Erscheinungen, Wallfahrten und Wunder“. Die alte Dorfkirche ist der natürliche Ort der äußeren und inneren Sammlung der Gemeinde, hier singt man sich den Jubel und den Schmerz von der Seele, hier ist die natürliche Fest- und Trauerhalle, die Alltagsüberhöhung, die Wohnung des Lebendigen Gottes. Gott aber, den Lebendigen, leidet es nicht in dem steinernen Haus, im Wehen der Gräser, im Wallen des Kornes, im Flüstern des Waldes, immer und überall ist seine Kraft, er kann lachen und weinen und donnern. Man sieht ihn mit einem Stecken über Land gehen mit wallendem Bart wie Rübezahl, man sieht ihn mit dem Teufel und den Heiligen im Gespräch. Und die Heiligen, vor allem St. Peter, St. Lambert, St. Wendelin, St. Bankraz, St. Gangolf, die draußen an der Kirchhofsmauer stehen, werden gelegentlich lebendig und greifen in das Leben des Men-

schchen ein. Die heilige Jungfrau Maria beherrscht mit ihrem Liebreiz und ihrer Hoheit die Männer. Eine ganze Reihe von Vorgängen führt uns durch das Kirchenjahr, durch den Ablauf des bäuerlichen Lebens mit allen seinen großen und kleinen Taten und Schicksalen. Der Gang zur Mette, der Verzehngang zur Großmutter, die erste heilige Kommunion, der Besuch bei der Stine

Vanderland, einer frommen alten Jungfrau und Wundertäterin, das erste Messedienen, alles ist gegenständlich bis ins Letzte, aller Fluß der Handlung lyrisch getränkt, von sprödem Erzählton aufsteigend zum dithyrambischen Choral. Prozessionen und Wallfahrten, der Glanz eines Hochamtes, braufende Orgel, all das wird vorgeführt, und auch das Wunder fehlt nicht. Der Herrgott erscheint dem Pfarrer als Bauer und mahnt ihn, Hilfe zu bringen. Christophorus hilft einem schwächlichen Knaben Holz abladen, die vierzehn Nothelfer eilen bei einem nächtlichen Brande herbei: Auch die Mette zwischen Gott und dem Satan wird abgeschlossen, der Unfug einer falschen Muttergotteserscheinung endet unglücklich. Ein köstlicher Volkshumor spielt in die Legenden hinein; so z. B. wenn die Heiligen in der Kirche beraten, wie sie die „Abgewandten“, die Sünder und Ketzer aufsuchen könnten und wie sie ihren Beschluß ausführen. Aber auch der Schelmenroman vom Jäger Hampit mischt sich in die Prozessionen, ist bei allen Festen und Wallfahrten, eine Art weltlicher Gegenpol zur frommen Gotterhabenheit. Staunenswert ist die Sprachgewalt des Dichters, was in den Gedichten des „Bekenntnisses“ noch schüchternen Versuch war, ist hier meisterhaft verwendet, am einzelnen grandios gesteigerte Technik geworden. Lessing würde seine Freude daran haben, wenn er hörte, wie Kneip keine beschreibende Poesie kennt, sondern alles in Bewegung und Handlung umsetzt; so z. B. schildert er die Bilder, die in der Stube der Stine Vanderland an der Wand hängen:

Ich guckte mich um in dem gräulichen Nest
Und forschte die Wände hinauf und hinunter;
Da kam König David mit Goliaths Haupt,
Da kniete Sankt Kethel, von Räubern geraubt,
Da irrte Ahasver, der böse Jude,

Da drohten die Henker mit Geißel und Rute
Und schlugen den Heiland in teuflischer Wut.

Dem eben gewürdigten Gedichtbande ging die unter dem Einflusse des Krieges entstandene Dichtung *Warmherzigkeit* (1918) voraus. Aus rein persönlichem Erleben erwuchs das Büchlein *Am Frankreich* (1922), das er seinem Freunde in Frankreich widmete. Es ist eine Klage darüber, daß zwischen Deutschland und Frankreich keine nachbarliche Freundschaft bestche, um deren Vermittlung sich die Rheinfrancken als die berufensten bemüht hätten. Aber er begt die Sehnsucht und Hoffnung, daß einst doch eine Menschlichkeit erscheint, die auf ewig den Krieg aus der Welt schafft. Ein köstliches Buch schenkte uns Kneip mit seinem „fröhlichen Roman“ *Hampit der Jäger* (1927). Wir haben diesen losen Gesellen schon oben erwähnt. Die tiefe Volks- und Naturverbundenheit Kneips, die wir an den Gedichten bewunderten, ist auch das wesentliche künstlerische Merkmal dieses Prosabuches. Hampit, ein Hunsrücker Bauernsohn, der, auf einen bescheidenen Besitz gestützt, als Jäger ein freies Leben voller Streiche und Abenteuer führt. Und dieses Mannes Schicksal, seine Freuden und Leiden erzählt uns Kneip ohne Getue und Gespreiz in einem kernigen Deutsch. Da müssen alle Kritiker, die an Kneips lockerem Geschichtenbuch den künstlichen Bau eines Romans vermissen, verstummen. Hier wirkt eine Fülle dichterischen Wesens, die man um formtechnische Errungenschaften nicht eintauschen möchte. „Das Buch ist wie ein weitgedehntes, gesundes Nauschen, ein Nauschen der Wälder und Wasser, ein Wogen und Dampfen der Felder und Acker, ein Wehen der stillen Nächte und ein Singen des täglichen Lichtes. Es ist Überschwang, Freiheit und tiefe Bindung an Heimat und Freiheit.“ (Binz.) Die Gestalten Kneips sind durchweg echt, man meint den Erdgeruch der Hunsrücker Heimat des Dichters zu spüren. Daß es in diesem Buche nicht ohne Derbheiten abgeht, mag man bei dem Dichter als Dichters zu spüren. Daß es in diesem Buche nicht ohne Derbheiten abgeht, mag man bei dem Dichter als Darsteller des Volkslebens erklärlich finden, obgleich er jenen Grenzen, jenseits derer die Kunst keine Heimat mehr hat, zuweilen bedenklich nahe kommt. Die Behandlung des Heiligen aber in satirischer Form hat ihr Bedenken. Es kommt darauf an, inwieweit der Seelengrund des Dichters selber durchleuchtet. Dieser Seelengrund bleibt aber in diesem Buche im Dunklen. Das gläubige Mittelalter konnte sich manchen Scherz erlauben, der im Munde eines modernen Skeptikers zum Zynismus würde. So hat die gutmütig-humorstische Behandlung der „Beichte im Keller“ für den Katholiken etwas Verleegendes und Hampits Geschimpf auf Kirche und „Paffen“ und insbesondere im Traumbapitel „Das Schloß im Dämmerwald“ ist in einem Volksbuche nicht am Platze. Erwähnt aber sei auch, daß Kneip in dem erwähnten, dichterisch großartigen Kapitel mit einer an Dante gemahnenden Phantastie die abgeschiedenen Sünder ihren individuellen Strafen überantwortet.

Ein sehr beachtenswerter Lyriker der Gegenwart ist der Westpreuße Oskar Voerke (geb. 1884 in Jungen, lebt in Berlin). Seine Art ist der der großen Westfälin Annette von Droste verwandt. Ihm wie ihr eignet ein Naturgefühl von bohrender Kraft, als ob es den Saftlauf, den Wuchs des Markes, die Bildung der Borke erhörte. An Voerkes lyrischer Schöpfung vollzog sich die alte, neue Bindung an die vom Zweck befreite Atmosphäre. Er scheint so sehr Bewahrer, Fortsetzer aller Gefühlsströme zu sein, daß man meinen könnte, Claudius, Goethe, Mörike oder Eichendorff, kämen sie heute, würden dichten wie er. Aber die Fülle von Bildern und gewählten Worten macht seine gedankenreichen Gedichte nicht leicht verständlich und verlangt viel Nachdenken.

Wanderschaft (1911) heißt Voerkes erster Gedichtband. Wenn auch in einzelnen ungleichwertig, bringt das Buch fast immer Strophen, die aus inneren, heißen Quellen durchdronnene Organismen sind. Es ist so durch und durch vollgesogen mit lebendiger Existenz, daß man über dieser menschlichen Reife vergißt, einen Erstling vor sich zu haben. Nichts an diesen gewachsenen Gedichten wirkt gemacht, aber eben weil sie gewachsen sind, stehen einzelne undurchblutete Wendungen um so deutlicher taub heraus. Doch keine Zeile ist leer; man spürt, ihm ist Dichten Atem der Existenz. Norddeutsche Landschaft ist aufgetan, unter immergrauem Himmel, ganz allen südlichen Glänzens bar, von hartem Wind überweht. Wie die Dichtung der Droste ist auch die Voerkes ungefällig, spröde, herb, karg, aber von den erfüllten Kräften selber durchspeist. Voerke braucht nicht das allgemeine Verb, sondern, wie Lissauer es nennt, gleichsam aufgerauchte, näher gefohene, vibrierender gefühlte Abformen und Ausdrücke: die Meißel klingen nicht, sie „klimpern“; Näher gefohene, vibrierender gefühlte Abformen und Ausdrücke: die Meißel klingen nicht, sie „klimpern“; Näher gefohene, vibrierender gefühlte Abformen und Ausdrücke: die Meißel klingen nicht, sie „klimpern“; „zimgrün“ sehen die Augen der Alten die Sonne, Wind ist ein grauer Spielmann, er hört „die graue Melodie“, Birken sind weiß wie Gebein. Durchdrungen vom Naturgefühl, fühlt er sich der Welt blutswand. Ganz pantheistisch sagt er zum Nebel „lieber Bruder“ und zu den „darbenden Tannen“: „meine lieben Kameraden.“ In demselben Geiße bewegt sich der Band *Gedichte* (1916), in der 2. Auflage „Pansmusik“ überschrieben. Der dritte Gedichtband *Die heimliche Stadt* (1921) zeigt Voerke als Träumer in der Dämmerung; seine transzendentalen Gesichte verschwimmen in blaffen Konturen. „In dem Gedicht Voerkes“, sagt Jakob, „beweist die Natur sich selbst.“ Im längsten Tag (1926), dem jüngsten Gedichtbande, spricht Voerke, ein „kosmozentrischer Lyriker“, so fühlbar das In-sich-Beruhend der Welt aus, daß es in gleicher Art vorher nicht erlebt worden ist, es sei denn im Pansfult der Antike. Welt ist ihm die „Burg des Gefanges“ wie jedem wahren Dichter; aber man spürt aus jeder Strophe: „Das Angesicht der Erde wird bald abendsfahl“ und: „Der Weltenraum veraltet.“ Merkwürdig leer ist Voerkes Erde, merkwürdig menschenfremd, trostlos. Für diesen Dichter gibt es nicht das übliche Verhältnis, daß er Trost in den Dingen der Schöpfung sucht. Während bisher in der Dichtung die Vergänglichkeit des Menschen im Vordergrund stand und die Welt daneben und danach alt und grau wurde, ist es, wie S. Bachmann bemerkt,

bei Voerke umgekehrt. Nach ehernen Gesetzen zerfällt alles um uns und des Menschen Geist hat nichts als das fürchterlich kalte Zuschauen, das hilflose Nachschauen. Selbst das Leid, das doch hinter allem Verlorenen nachweinen soll und will, hilft nichts mehr, weil es keinen Bestand hat; ein neuer Typus Mensch, voll fühlen Abfindens mit dem dumpfen Dasein, steht hier auf, ein Stück neue Sachlichkeit, ein ruhiger Optimismus, der die Erde als das nimmt, was sie ist, ein Ort der Prüfung und Erprobung: „Such, Kummer, was ich kannte! — Ich leite dich ein Stück. — Das Hohle des Auges brannte, — Doch der Abgesandte — Kehrete nicht zurück.“ Und sein eigenes Gleichnis schaffend, sagt Voerke einmal von einem Sklaven: „Mir ward zum Lose, großen Rades Speichen — Zu treten, um dich endlich zu erreichen, — Allein die Treppe dreht sich an der Nabe, — Und meine Freiheit kommt nicht aus dem Grabe. — Nun kommt zu spät, was etwa noch mag kommen. — Ist es ein Schmerz, er ist vorweg genommen. — Und standhaft glaubte ich an jede Gnade, — Und jede trat ich wieder auf dem Rade.“

Nicht so hoch wie den Lyriker bewerten wir den Epiker Voerke. Zwar wird auch in den Erzählungen seine dichterische Kraft in einzelnen Szenen offenbar, aber als Ganzes befriedigen nur wenige. Die Freude am Bild, die Sucht nach dem Gleichnis hat sich zu einer Manier verkräuselt; die Beschreibung äußerer Dinge wird ihm derart zum Selbstzweck, daß er von den gleichgültigsten Nebenpersonen den Steckbrief mit sämtlichen besonderen Kennzeichen liefern muß. So z. B. erfahren wir, daß der Schullehrer Franz Pfinz, der Held der gleichnamigen Erzählung (1909), auf der Oberlippe Bartfransen trägt, die wie „verstaubte Silbertressen“ aussehen, und einen „schmächtigen, bläulich angestodten Zahn“ sein eigen nennt; daß das wellige Haar seiner Gattin Antonie „blond wie der Honig und weich wie das Wief der Weideraupen“ ist; wir hören auch, daß bei ihrem Hausgenossen Allerich die Augen „wie Schießscharten“, der Bart „wie ein schwarzgraues Dornengestripp“ aussieht und daß er im Schmerz die Lippen „rüffelartig vortülpt, so daß die Nase auf gelbem Haarpolster“ ruht. All diese gewollte Bildlichkeit und Anschaulichkeit vermag auch den seelischen Ereignissen, um die es sich hier handelt, keinen höheren Reiz zu geben. Franz Pfinz büßt seine Lehrerstelle durch eigene Schuld ein, versucht sich dann als Dirigent eines Orchestervereins weiterzubringen, verliert auch diese Stelle und kommt mit Weib und Kind so ins Elend, daß er sich erhängt. Wir vermissen in der Erzählung, der *Vineta* (1907) vorausgegangen ist, noch den Sinn für Schlichtheit und die sprachliche Selbstkritik, verkennen aber nicht das Aufspüren kleiner seelischer Feinheiten und Wechselwirkungen. Von formal geschliffener und gedanklich feiner Art sind die Novellen *Das Goldbergwerk* und *Der Chimärenreiter* (beide 1919). Nach einem indischen Märchen gearbeitet ist die Erzählung *Der Prinz und der Tiger* (1920), in der Voerke mit zartem Gefühl und in zarter Schreibart die passive Tragik eines Ver schmäh ten und nur leidend Verkärten darstellt. Er berichtet von einem guten, selbstlosen Menschen, der sein Leben für das einer anderen hingeben möchte. Aber diese nimmt das Opfer nicht an. Sie trägt ihr Leiden, das er aus Liebe zu ihr seinen eigenen, wunden Schultern aufdrücken möchte, stolz und trozig allein. Sie duldet ihn nur als Begleiter, nicht als Helfer und Freund. Sie läßt es geschehen, daß er die Straße der Dornen, die ihr zu schreiten bestimmt ist, jahrelang neben ihr geht. Aber die letzten, schwersten Stationen geht sie allein, ohne Liebe und ohne Gnade für den, der wie der Prinz im indischen Märchen für sie zu sterben bereit ist. In dem Roman *Oger* (1921) behandelt er das Problem der Degeneration; aber die trampfahne Problematik, mit der die Schicksale einer Familie ausgelegt werden, befriedigt nicht. Der entgleiste Sproß einer in enge Stadtverhältnisse verschlagenen bäuerlichen Familie schreibt in der Eintönigkeit, die ein Fischdampfer auf See gewährt, Anfang und Ende seiner Familiengeschichte, die zugleich die eigene Lebensgeschichte spiegeln soll. Die trockene Art, in der er es tut, befreit weder ihn noch den Leser von dem Druck verschwommener Visionen. *Oger*, der Riese, soll die Schicksalsfaust darstellen. Der Gesamteindruck wird nicht durch die mannigfache Klugheit einzelner Beobachtungen, nicht durch die Weisheit mancher Erkenntnisse und auch nicht durch sachliche Schilderungen, die bisweilen nicht reizlos sind, aufgewogen. Und immer wieder wird die echte Tragik durch das Zuviel hysterischen Ausdrucks zerrissen.

Eine starke Begabung in der Generation, die zur Zeit des Absterbens des Expressionismus heranwuchs, ist der Lyriker und Erzähler Fritz Walter Bischoff aus Neumarkt in Schlessien (geb. 1896, lebt in Breslau). Er geht meist von einem romantischen Stimmungserlebnis aus und ist daher in erster Linie Lyriker und auch seine Romane sind stark lyrisch geartet. Vortrefflich weiß er individuelle Charaktere zu gestalten und ist besonders Stimmungskünstler, noch aber vermissen wir in seinen bisherigen Büchern eine klare, ethische Zielsetzung. Seine Gedichte setzen bis in Einzelheiten und Außerlichkeiten die Lyrik der Romantiker aus der Zeit vor der bürgerlichen Literatur fort, aber nicht aus Nachahmung, sondern weil die Erlebnisse, die sie ausdrücken, einem jener Romantiker verwandten Welt- und Lebensgefühl entspringen. Auf die Verwandtschaft der Lyrik Bischoffs mit der Friedrich Schnacks machte Vissauer aufmerksam.

Wenn Bischoff in seinem ersten Gedichtbande *Gottwanderer* (1921) von seiner Gottwanderung redet, meint er damit ein Heimfinden zur Natur, ein willenloses Versenken in die nicht weiter deutbaren und geheimnisvollen Kräfte, die das Weltall erfüllen. Eine erstaunliche Kraft der Phantasie und der Sprache, höchste künstlerische Befähigung steht ihm zur Verfügung, um dieses Erleben in seinen Gedichten lebendig werden zu lassen. So ist es auch in dem zweiten Gedichtbande *Gezeiten* (1924) in der Hauptsache das Verwachsensein mit der Natur, mit seiner Sippe und der Urzeit, das der Dichter in immer neuen Symbolen darstellt. Ihm, dem Romantiker, ist die ganze Natur dämonisch lebendig. Er erlebt Landschaft und Jahreszeiten auf einer Stufe, da diese für den Menschen noch Mythos waren. Das Mythische wächst

ihm zuweilen ganz nach Art der Romantiker ins Magische hinüber und dann entsteht für den Leser eine ängstliche Ungewißheit. Aber auch bei den dunklen, ja unverständlichen Gedichten Bischoffs bleibt eine gewisse bannende Stimmung und die Freude an schönen Einzelstrophen. Besonders gut werden die unheimlichen Gestalten des Vergehens, des Herbstes, des Verfalls, des Todes bezwungen. Und doch fehlt hier oft ein Letztes, das die dargestellten Dinge aus ihrer Vereinzelnung ins Allgemeingültige, im besten Sinne Symbolische erhebt. Treffend faßt A. Nulke den Gesamteindruck der Lyrik Bischoffs in die Worte zusammen: „Romantisch-mythische Verlebendigung der Natur, kosmisches Empfinden, Klang- und bildgesättigte Hymnit, inhaltlich zuweilen an Nombert, formell an Dehmel gemahnend.“

Schade, daß Bischoff in seinem ersten Roman Ohngeficht (1922) in die Irre ging, denn er hat die Gabe, die Leidenschaften gleichsam mit feurigem Griffel in das Herz des Lesers zu graben, und seine Naturstimmungen sind von einer Inbrunst und von einem eigentümlichen, eindringlichen Zauber. Wirr und dunkel aber ist das „Ohngeficht“. „Ohngeficht“ ist Gott, die Menschen aber des Buches haben meist ein Doppelgesicht, ein gutes und ein böses, und sie streben darnach, dem Doppelgesicht zu entfliehen und dem Ohngeficht nahe zu kommen, allerdings ohne greifbaren Erfolg. Alles, bemerkt Nulke in der Analyse des Buches, was hier über weltanschauliche Dinge gesagt wird, ist wirr und dunkel, von positivem Glauben oder Christentum kann kaum die Rede sein. Verführung, Selbstmord, Ehebruch, Geschwisterliebe bilden die Hauptmomente des unerquicklichen Buches und obendrein werden erotische Szenen bis in gewisse psychologische Einzelheiten hinein ausgemalt. Lieber greifen wir zu Bischoffs zweitem Romane Alter (1924), einem stimmungsvollen Buche, bei dem der Verfasser bei dem Dänen Hermann Lang und Theodor Storm in eine gute Schule gegangen ist, in eine etwas einseitige, vielleicht aber in eine, die seinem Naturell angemessen ist. In starker Anlehnung an die wehmütig-innige knappe Klugheit Langs, wie sie sich etwa in „Am Wege“ oder „Tine“ ausdrückt, zeigt Bischoff, wie in Wehmut, Einsamkeit und Verzicht das Leben eines alten Ehepaares verrinnt. Der einzige, genialisch veranlagte Sohn wollte nicht das Kaufmannsgeschäft der Eltern übernehmen und ist draußen in der Welt verdorben und gestorben. Das altangesehene Geschäft der Pelldrams, an dessen Bestand der Sturm der Inflationszeit rüttelt, wird daher nach dem Tode Christians in fremde Hände übergeben. Da bleibt für die beiden Alternden nicht mehr viel, was sie hält. Wie nun die beiden verschieden gearteten Alternden ihr Leben ertragen, bildet den Inhalt des kleinen Romans. Der Vater ist ein ehrenfester Bürger, die Mutter, träumerisch und versonnen, beugt eine leise Neigung zu dem sechzigjährigen Sonderling, dem Apotheker Weybold. Sie musizieren zusammen. Mit ungemein zarten Zügen, fein und wehmütig, weiß uns der Künstler diese unschuldige Altersliebe glaubhaft zu machen. In der Kleinstadt aber gibt sie Anlaß zu bösem Klatsch. Doch auch dies vergeht, immer ruhvoller mündet das ausgelebte Leben in den Tod. Bald wird das ungleiche Paar, der Diesseitiggläubige und die Hartversehnte, die sich in langer Ehe einander angeglichen, zu Grabe gehen. Den Glauben an Gott und das Jenseits haben sie verloren und so starren sie am Ende ins Uferlose. Wie man sieht, es gibt in dem Buche keine großen Erregungen. Dafür die melancholischen Untertöne des Alltags, der Schmerz ungelebter Stunden, die ohne Wiederkehr vergeiten. Stille Wasser werden ohne viel Wellenschlag befahren. Da der Dichter die Tragik des Alterns bis in ihre letzte Konsequenz darstellen wollte, hätte er, wie Nulke bemerkt, nicht übersehen sollen, daß der echten Tragik auch ein erhebendes Moment innewohnt, das aber hier völlig fehlt. Es folgte noch der Novellenband Indianergeschichten (1925) und die fesselnde Erzählung Der Falschmünzer (1927).

Nach allen Seiten künstlerisch ausgewogen, rhytmisch zwingend, Schönheit gestaltend sind die Gedichte (1913, 4. A. 1924), die der rheinische Gelehrte und Dichter Ernst Vertram (geb. 1884 in Elberfeld, lebt als Universitätsprofessor in Köln) vorlegte.

Der Dichter gibt darin nur ein Erlebnis: die Kunst. Ihre einzelnen Ausstrahlungen erfüllen das Buch mit magischem Lichte. Eine gewisse keusche, aristokratisch-kühle Haltung ist unverkennbar. Ein Meister ist hier am Werk, der ganz von dem Glauben an die Kraft der ins Bild gebannten Schönheit lebt.

„Aus der verworrenen Bedrängnis,
Drim aller Wesen Taumel gärt,
Entführt kein Wille, kein Verhängnis
Zu dem Lebendigen, das da währt.

Erbliht in dem gestirnten Ringe,
Flammt keine Form, die dauern gilt,
Endlos im Donnerstoß der Dinge
Einzig erhaben währt das Bild.“

So lauten die Eingangsverse. Bei aller künstlerischen, oft ins Hymnische gesteigerten Vollendung macht sich aber auch viel Rationalismus und Psychologismus geltend, besonders dort, wo der Dichter die seelischen Vorgänge biblischer Personen natürlich zu erklären und verständlich zu machen sucht. Straßburg (1920) ist der zweite Gedichtband gewidmet. Ein „Gedenkbuch der Toten“ nennt der Verfasser den Band Der Rhein (1922). Wieder ist es eine sehr geistige, beinahe etwas akademische Kunst, die sich hier äußert. Sie weiß von Bischöfen und Fürsten, von Treue und Dienst, von Fluch und Verstoßung; sie sinnt immer wieder dem Schicksal und den ewigen Werten nach. Sie läßt sich von dem Glanz über dem Wasser und dem Lande, über den Bergen und Städten erregen; der breite, finnlische Strom des Lebens bleibt ihr fern. Es ist gewissermaßen ein geistiger Rhein, den die Dichtung gestaltet. Man vernimmt nicht, wie etwa in Goethes herrlichen „Strom“-Strophen, das breite, dunkle Fließen, man spürt nicht brennenden Mittag auf der widerblendenden, waagrecht weiten Fläche, man sieht nicht Fische schnellen und Geflügel tauchen, jedoch man ist von Gedicht zu Gedicht begierig, was dieser Geist, klug, oft weise, weithin wissend, von den Orten, Ländern, Menschen, Epochen, von den Dingen mit ihrem Sinn und Doppelsinn, ihrer irdischen Bedeutung und ihrer ewigen Emporspiegelung zu sagen hat, aber nicht mit der folgernden und schließenden Kraft eines Schriftstellers, sondern mit der bildenden Macht eines Dichters. Und auch in diesem geistigen Rhein rollt

und schlägt es von dumpfem Strudel und verhöhltem Aufschall, runenhaft raunt es, spruchhaft pocht es, zornhaft murt es, chorisch brandet es unter diesen Gedichten, die immer geheimen Aufrufes voll sind. Auch Laquet hat in seinem Rheinbuche in Prosa den Rhein von der Quelle bis zur Mündung dargestellt; während aber dieses aus der realistischen, naturwissenschaftlichen und volkswirtschaftlichen Schau des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts erwachsen ist, stammt Vertrams Dichtung aus geschichtlicher und humanistischer Bildung; allerdings kann dieses Buch nur von einem vielfältig unterrichteten Leser völlig begriffen werden, der aus den Andeutungen des Dichters die Geschehnisse und Personen zu erkennen vermag. Vertrams sprachliche Meisterschaft und Gedankenreichtum offenbart wieder Das Nornenbuch (1925), nur daß die Eigenart dieser Gedichte eine stärkere dramatische Spannung und ein ausnahmsweise herbes Gepräge mit sich bringt. Sie sind geboren aus nordisch-germanischem Rasseninstinkt und ganz erfüllt vom Schicksalston düster geahnter Entscheidungen: „Süden aber ist Tod. Vergeht nicht: — Ihr seid Kinder des Eises.“ In Sprüchen und Sinnbildern kündet das Buch von deutscher Art und Sitte. Immer ist es die Norne, die redet; sie mahnt, lehrt, warnt, deutet, faum, daß sie weissagt. Drei Kreise, namenlos wie die einzelnen Sprüche, sind geschlungen: der erste spricht zum Volk, der zweite zum einzelnen, der dritte von der Norne selbst: „Ich bin die graue Buße uneres Lands: — Damit ihr lebt, muß ich den Tod befehn.“ Das Nornenbuch ist ein erzieherisches Buch, zumal in seinen beiden ersten Teilen; es ist absolute Kunst und zugleich Lehre, aber nicht immer ist der Sinn der Sprüche zu deuten auf Zustände und Menschen unserer Epoche, sondern, wie es der nordischen Rede gemäß und verstatet ist, weilt sie auch im allgemeinen in Schau und Gleichnis. Das nordische Wesen verkündet der Spruch: „Du hast die Nornen nie gesehn, wenn du — Urmütterliche Stirne furchtest, welf, — Vor Entelgram: Zeitlos ist ihr Gesicht, — Rune der Jungfrau, zwischen ihren Brauen, — Das Haar ein weißes Gold. Im starken Aug', — Davor die Könige die Wimper senkten, — Urwiderschein des Meers.“ Versuch einer Mythologie nennt Vertram sein Niesche-Buch. Es ist das schönste und bedeutendste in der neuen Niesche-Literatur. In einer Abfolge wunderbar geformter, oft schön Musik gewordener Kapitel hat er das vielfarbige Niesche-Bild unserer Tage auf eine umfassende Formel gebracht, die sich für lange Zeit hinaus als bildkräftig erweisen wird. Als Vertram in der Schrift Rheingenius und Génie du Rhin (1922) mit Energie und Deutlichkeit, oft mit beißendem Sarkasmus, überall mit wissenschaftlicher Gründlichkeit die Anschauung des Maurice Barrès widerlegt, der in seinen Straßburger Vorlesungen nachzuweisen suchte, daß die Rheinländer halbe Franzosen seien.

Die Harfenvirtuosin Frau Vicki Baum (geb. 1888 in Wien, lebt in Berlin) erwarb sich durch ihre knappen und leicht grotesk geformten Skizzen, Erzählungen und Romane, in deren Tiefe ein grüblerischer Geist lebt, schnell einen Kreis von Freunden. Ihre Bücher erheben sich weit über das Durchschnittsniveau der Unterhaltungsliteratur.

Sie begann mit dem Roman „Frühe Schatten. Das Ende einer Kindheit“ (1914). Es ist ein tief ergreifendes, psychologisch vortrefflich studiertes und durchgeführtes Buch, ein rechtes Frauenbuch, mit dem zarten Empfinden und dem mütterlichen Mitleiden gesehen und in der Form und im Stil tadellos. Die Kindesseele, auf die so früh Schatten fallen und die in diesem druidenden Schatten reif wird, ist erlebt und erlitten und man möchte fast ein biographisches Bekennen vermuten. Dann folgte der Novellenband Schloßtheater (1921). In dieser Sammlung zeigt sie sich, wie auch sonst, als glänzendes Fabuliertalent, als Beherrscherin der Sprache. Sie regiert das Handwerkszeug der Worte nach neuzeitlichem Brauch. Dekorativ ist ihre Kunst, bestimmt nach rhythmischen Gesetzen. Die Grenzen von Malerei, Musik und Schrifttum fließen ineinander, Landschaft und Umgebung sind aphoristisch durch bunte Farbenflecken angedeutet, große Linien unreißen die Schilderung der Leidenschaften. Unserem Mitempfinden sind sie dadurch etwas entrückt, sie wirken wie entfernte Gebirge. Wir bestaunen sie, aber die Nähe, deren Einzelheit wir kennen, berührt vertrauter unser Herz. Sie sucht sich in Einfachmenschliches und Überhitztes einzufühlen. Sehnsüchte hochmütiger Edeldamen und verlassener kleiner Mädchen wie Tschandalas und herrliche Naturen, die am Leben und um die Liebe leiden, Martyrium der Knaben, bizarre Lüfte verwöhnter Gauklerinnen, vom Sumpffieber ihrer Herkunft auf der Höhe ihres Ruhmes vergiftet. Der feinste geistige Akzent liegt auf dem Gleichnißhaften „Das Postamt und der Schmetterling“; der kraftvollste auf dem sozialen Kampftruf „Der Klavierspieler“. Der Dichterin beste Leistung ist der Roman Ulla, der Zwerg (1924). Dieser ist eine Mißgeburt, der nichts an menschlichen Grausamkeiten erspart bleibt. Als ihn der Zufall gelegentlich erhebt, er aus der Kuriositäten- und Zirkusschau zu kurz bemessener Schauspielerlaufbahn aufsteigt, erniedrigt er sich selbst. Er ist der in die Einsamkeit Gekehrte, der das Los der Einsamkeit mit dem Dichter Struenjee teilt. Das Buch ist ein Symbolroman, der die Tragik schicksalhaften Ausgeschlossenenseins beleuchten will. Vorausgegangen war der Novellenband Die anderen Tage (1922). Sonst so farbig hat Vicki Baum in der Novelle Der Weg (1925) eine graue Palette. Der Weg einer Frau ist es, den sie uns mit kleimalerischer, sicherer Kunst schildert. In dem Zeitraum zwischen einem Auktionsverkauf und dem Ankauf eines dort billig erstandenen Kleiderbrantes läuft die Tragödie des geplagten Hausweibes vor uns ab. Ihr Hirn, in tausend kleine Sorgen verfallt, öffnet sich uns und wirft uns alle seine erbärmlichen, kleinen Tagesquälereien vor die Füße wie ein umgestürzter Mäckenkorb. Verstummt, verängstet und abgebeht, findet sie zuletzt in Fieber und Tod wundervolle Aufhebung. In geschmeidigem Stil, gedrängt und fließend, jedes Wort von Empfindung geschrieben ist auch die Erzählung die Tanzpause (1926). Das Milieu ist vorzüglich getroffen, besonders schön die gewitterschwere italienische Landschaft. Charakteristisch für Vicki Baums Art ist, daß ihre Gestalten je nach den farbigen Bedürfnissen des Auftritts das Ansehen wechseln. So auch in ihren jüngsten Romanen Hell in Frauensee (1927) und Menschen im Hotel (1929).

Viel zu wenig bekannt ist die gefühlstiefe und gedankenschwere Lyrik der Erika Spann-Rheinsch (geb. 1880 in Trennsfeld, Bayern, lebt in Wien). Sie weiß zwar auch heitere Töne ihrer Leier zu entlocken („Trobe Wanderschaft“ 1923), aber ihr tiefstes und strömendstes Gefühl offenbart sie dort, wo sie mit ihrem Gott Zwiegespräche hält. Sie mußte ihren Gott sich erst suchen und ihn erkämpfen und unablässig ist ihr Ringen um Gott. „Sie folgt seinen Spuren durch die Natur; sie fühlt seinen Geist im Walten des Schicksals; die Schönheit der Kunst scheint ihr Abglanz seines Antlitzes, durch alle Mythen und Religionen spürt sie ihm nach und steht fast in Gefahr, ihn zu verlieren in der Fülle der Erscheinungen; aber endlich findet ihre weltweite Gottesempfindung doch Kraft zur Selbstbescheidung: sie bordet ihren Glauben in Bekenntnis und Dogma ein.“ (Mayer-Düßbach).

Wir können die Wege ihres Gottsuchens nachgehen in ihren Versbüchern „Schöne Welt“ (1907), „Andachten“, „Trübnachtigall“ (1919) und im „Buch der Einkehr“ (1923). Von den Blumen und vom Wald, von den Wollen und den Steinen sagt und singt „Das selige Buch“ (1926) in knappen, epigrammatischen Zweizeilern und dann wieder in liedmäßiger Strophe. Es sind Gedanken, zarte Empfindungen tiefer Naturfreude, die hier zum Ausdruck kommen, geboren aus sinniger Betrachtung und reinem Entzücken. „Meine Lieder sind nicht geschrieben, Nicht am Schreibtisch errafft und geschafft, — Sie sind ausgejauchztes Leben, — Tritt und Klang der Wanderschaft.“

Überall offenbart sich ihre geistliche Innigkeit und die inbrünstige Einfalt ihrer Seele. Sie drückt sich mit vollkommener Schlichtheit aus und da entstehen völlig selbständige Gebilde von klassischer Unantastbarkeit so z. B. „St. Agathens Traum“. Wie mit breiten Flügeln schweben die aus sechs Jamben gefügten Zeilen, nicht durch Reim gesichert, dennoch getragen von einer Sicherheit, die zugleich Sicherheit der Anschauung und der Seele ist, mehr in der Sicherheit der glaubenden Seele die Sicherheit der Gestaltung erzeugt zu haben scheint. Auch wo sie mit der Eindruckskraft biblischer Stoffe ringt, wie z. B. in „Abels Tod“, schafft sie Gedichte von erhabener Schönheit und Sprachgewalt. Mit tief empfundenen, weihenollen Versen begleitet sie in der „Messe von der Wiedergeburt“ (1926) die gottesdienstliche Handlung. Als reifstes und schönstes Buch aber ist „Paracelus und sein Jünger“ (1926), in dem im Wechselgespräch zwischen Meister und Schüler die tiefsten Fragen des Daseins abgehandelt werden. Auf klassischen Boden führen uns die Dichtungen vor attischen Grabmälern (1925). Die Steine aus Ruinen reden, die Stimmen klassischer Vorzeit tönen lassen, das Edelste attischer bildender Kunst aus Totenmälern nach Jahrtausenden im Glanze deutscher Dichtung wieder zu Geist und Leben zu rufen, war eine schwierige Aufgabe, da deren Lösung dichterische Einfühlung wie sprach- und kunstwissenschaftliche Kenntnis voraussetzt. Die Dichterin hat sie in dem Buche, das 24 Bildern attischer Grabmäler gewidmet ist, glänzend gelöst. Was der griechische Künstler schuf, erfüllt sie mit neuer Beseelung. Bald in sapphischer Strophe, bald im Sonett oder in Hexametern und dann wieder in rührenden deutschen Reimen schwingt ihre Sprache hinreißend schön den künstlerischen Rhythmus des dargestellten Bildwerkes mit.

Großen Erfolg erzielten Albert Sergels (geb. 1876 in Pleine, lebt in Berlin) zahlreiche Gedichtbände. Er singt gemütvoll die alten Weisen von den Tages- und Jahreszeiten, sowie den Wundern und Wandlungen des Herzens. Es klingt alles nach Gefrigem und Vor-gefrigem. Man liest ohne Erregung oder gar Ergriffenheit. Nur selten macht eine Eigenart aufhorchen. Sergels Gedichte sind gefällig, doch nicht nur aus ihrer Gefälligkeit ist ihr breiter Erfolg zu erklären; zum Teil auch aus einer Opposition gegen die literarische, affektierte und snobische Lyrik, die in mancher Hinsicht auch heute noch modern ist; weil die anderen nur „machen“ und „wollen“, so freut man sich, daß dieser nichts „macht“ und nichts „will“, sondern frisch, fröhlich und sympathisch seine Liederchen singt.

Sergels Schule war das Volkslied; das zeigt gleich sein erster Gedichtband Sehnen und Suchen (1904). Daher hat er die frische Intonation, den Feldblumenduft und das Freilicht der Verse. Anflänge an Eichendorff, Heine und Storm bezeichnen nur den Weg, den Sergels formale Erziehung genommen hat. Wie die Romantiker singt er Lieder vom „Vagus Scholasticus“ und kennt nicht bloß das Glück der Ferne und die Unrast der Sehnsucht, sondern ebenso den Frieden der Heimat. Alles ist musikalisch. Dabei sprengt der reiche Reim mit immer neuem Widerhall die hergebrachten Formen und schafft in gewandten Verschlingungen eine anmutige Abwechslung. Auf demselben Niveau stehen die Gedichtbände Jenseits der Straße (1904) und „Im Heimathafen“ (1909). „Gedichte der Liebe“ nennt Sergel den letzten Band. Doch wirkt das Einerlei der süßlichen Liebeständelei trotz der erstaunlichen Versgelenkigkeit des Sängers ermüdend und langweilt, zumal das Ganze den Eindruck macht, der Dichter spiele nur den zärtlichen Liebhaber. Nur wo ein Neues, Edleres und Wertiefteres zu sagen wäre, hat das Liebesgedicht echt künstlerischen Wert. „Neue Gedichte, Sprüche und Lieder“ bringt der Band Glockentraum (1926). Neue Weisen bietet der Dichter hier nicht; selbst die Ansätze wie „In meines Herzens Schreine“, „Seit deine Liebe mich selig machte“, „O, daß du wieder bei mir bist“ und verbrauchte Reime zeigen den Mangel an Eigenart des Dichters. Warme Töne erklingen in dem Bande O du Heimatland. Auch für Kinder hat Sergel gesungen. So in Ringelreihen (1907). Neben frischen Strophen bringt der Band auch manches

von erzwungener Naivität. „Unterm Holderbusch“ (1922), „Güldenketten“ (1926), „Sausewind“ heißen weitere Bände mit Gedichten für Kinder. Von Sergels Anthologien nennen wir den Auswahlband Sommerregen (1919), an dem man, wenn er auch manches Unbedeutende enthält und nirgends unser Herz aufwühlt, volle Freude haben könnte, wenn sich nicht darin die auch technisch nicht hochstehende, psaffenfresserische „Ballade“ fände. Der Band Saat und Ernte, „die deutsche Lyrik unserer Tage in Selbstauswahlen der Dichter und Dichterinnen“ (1924) vereinigt eine verwirrende Fülle von nahezu anderthalbhundert Dichter- und Dichterinnenstimmen. Trotzdem fehlt mancher Lyriker der Gegenwart, der etwas zu sagen hat; und das geistige Profil eines Dichters konnte auf den vier zur Verfügung stehenden Seiten nicht umrissen werden. Im ganzen werden viele gute Gedichte von älteren und jüngeren Dichtern geboten, die in ihren Widersprüchen und Gegensätzen ein getreues Bild unseres heutigen Deutschland geben. Der Krieg begeisterte Sergel zu dem Bände Eiserne Saat (1914).

Durch die Memoiren einer Sozialistin, die Lily Braun herausgab, wurde die Aufmerksamkeit auch auf ihren Sohn, den im Kriege gefallenen Otto Braun (1897—1918), gelenkt. „Aus nachgelassenen Schriften eines Frühvollendeten“ ist der Nachlaßband betitelt; er enthält Gedichte hohen klassizistischen Tonfalls, die ebenso um Hölderlins Geist kreisen wie die Gedichte des Bernhard von der Marwitz, die Otto Grautoff unter dem Titel „Eine Jugend in Dichtung und Briefen“ veröffentlichte.

Durch seine Schriften „Katholische Revolution“ (1924) und „Österreich das deutsche Problem“ (1925) lenkte der Österreicher Friedrich Schreyvogel (geb. 1899 in Mauer bei Wien, lebt in Wien) die Aufmerksamkeit auf sich. Als dann sein „Johann Orth“ in Wien aufgeführt wurde, fand auch sein sonstiges dichterisches Schaffen Beachtung und schnell gewann er, zunächst in Wien, bald auch in Deutschland, einen zahlreichen Leserkreis. Seinem Wesen nach ist er, obwohl er sich auch als Epiker und Dramatiker erfolgreich betätigt hat, Lyriker. Seine Verse haben einen eigenartigen Zug, fern von Trivialität und Manier und werden von einem musikalischen Empfinden getragen. Er ist nicht im Bannkreis alltäglicher Dinge befangen und weiß stets eine reine und lichte Linie zu wahren. Schmeichelnd weiche Lust, sinnende Trauer, Kennzeichen von Wiener Dichtertum, mit leisen Anklängen an Wildgans und Hofmannsthal, all das ist zu einer stillen, feinen Kunst geworden, die über die Wirklichkeit einen harmherzigen Schleier legt und den tobenden Schmerz in süße Harmonien bändigt. Schon seine ersten, in manchem Betracht noch unreifen Gedichte zeigen eine hohe Formkunst, Bilderreichtum, reichen Stimmungsgehalt, hymnische Kraft und einen in Kraft verankerten Idealismus. Es ist nicht reine Gefühlslirik, die Schreyvogel bietet, sondern die Verse bergen einen tiefen Sinn und insbesondere die Lyrik des Bandes „Die geheime Gewalt“ führt starke, ins Bildhafte geronnene Gedankenmacht mit sich. Es ist objektive Lyrik, in der das den Dichter umgebende Leben im Gleichschritt der Verse und voll Musik seinen dichterischen Ausdruck gewinnt.

Als Gymnasiast veröffentlichte er die Gedichtbände Singen und Sehnen (1916) und Klingen im Alltag (1917); es folgten die Versbände Friedliche Welt (1919) und Flöte am Abend (1920), von denen der erstere zwölf Auflagen erlebte. Frei von allem Spielerischen, das in seinen ersten dichterischen Versuchen hier und da sich findet, ist der Gedichtzyklus „Auf in die Nacht, Worte an ein Kind“ (1924). Ein hübscher Vorwurf: kinderlose Eltern träumen von einem Kinde und legen alle ihre väterliche und mütterliche Liebe auf das Phantom.

„Wir haben ganz tief in uns geschaut
und sorgsam die Steine des Lebens geschichtet;
wir hätten so gern alles Schledhte vernichtet,
bis unser Kind sich aus uns erbaut.“

„Nun kam es anders. Doch ist nicht ein Sinn
auch dieses tief in sich selber Sehen?
Es ist ein ewiges Frühlingswehen
über durstige Felder hin.“

Nur leicht andeutend und doch von einer Wärme verhaltener Wehmut singen sich des Dichters feine und zarte Klänge ins Herz. Überall ist das Verlorene heimlich doch da, bietet Trost und Labial für die Welt, die immer wieder von trüben Mahnungen durchzuckt ist. Und schließlich doch Aufschwung, doch selige Hoffnung, Blick von dieser Küste ins ewige Land der Liebe. „Unser Schiff stößt knirschend zum Strand — und wir haben die Wahrheit gefunden: — Alles Leben, das uns gebunden, — steigt und sinkt wie das Meer nach Stunden. — nur die Liebe ist ewig ein Land.“ Es ist das Geheimnis des Zaubers, der diesen fast frauenhaft zarten Versen nach dem vergeblich ersehnten Kinde eignet. Einen frohen Ruf zum wirklichen Leben nennt R. Henz Schreyvogels Gedichtband Die geheime Gewalt (1929). Gemeint ist die geheime Gewalt, die in den Dingen und Worten mahnt; Hand, Gesicht und Schritt, das Unbewusste und die Schrift erschließen daher dem Dichter tieferes Wesen. Er ist Katholik und in der oben genannten Schrift Katholische Revolution (1924) behandelt er die Aufgabe, die der Katholizismus in der Gegenwartskrise der Menschheit zu erfüllen hat. „Der aktive Katholizismus, der Katholizismus als Aufgabe

ist untrennbar mit der Absicht verbunden, dieses Leben seinem Sinne näher zu bringen." Und so sucht Schreyvogel in den Gedichten des genannten Zyklus das Alltägliche im Übersinnlichen zu verankern. Dann wendet er sich einer anderen Gruppe von Worten zu, die im Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens stehen. „Stadt“, „Eisen“, „Prolet“, „Haus der Armen“, „Straße“ leuchten mit dem sicheren Blick des Dichters in ungeahnter Helle auf. Und die Wirklichkeit weitet sich aus — zur Welt. Da ist nichts mehr zu merken von der Steifheit der Frühwerke unseres Dichters; in vertrauender Hingabe vermag er auch die Welt gläubig zu umspannen. „Siehe, die Erde läßt nach geheimen Gewichten — sich alle Dinge, — die widerstreiten, schlichten.“ Leben ist kein Taumeln in extremen Grenzen mehr, kein Spiel komödiantischer Vermummungen, es hat sein inneres Gesetz, sein formendes Maß: „Fühlst du die Schwerkraft, die heimlich im Herzen haust. — was, Mensch als Erde, sollte dein Schweben vernichten“. In dieser neuen Schau des Lebens, in der er Mensch zu Mensch stellt, hat auch die Zweifelhait der Liebe wieder einen geheiligten Platz und so klingt der Gedichtband aus: „Glaubt, Freunde, wir stehen, vom Sturm der Welt umfahren, — auch ganz in uns selbst für alle am ewigen Bau. — Nur dort erpflüdet ihr endlich aus fliehender Schau — den Sinn der Welt. Er ist nur für zwei zu gewahren. — Eins liebt im Auge des anderen ihn, Mann und Frau.“

Diese Sehnsucht zur Ganzheit des Lebens, die in hoher Form dieser bekennenden Gedankendichtung erscheint, war aus einer Welt des Zwiespaltes hervorgebrochen, die sich in Schreyvogels frühen Dichtungen offenbart. Eine schmerzliche Steifheit gibt den Grundton in einzelnen Gedichten, dann auch in dem Lebensspiel des Amandus (1920), unter dem Titel „Sinfonietta, Lebensspiel in zwölf Briefen an eine Frau“ 1929 erschienen. Dieser Roman, in Form von zwölf Briefen, an eine geliebte Frau gerichtet, bringt eine verschwenderische Fülle von Erfahrungen und Erlebnissen, die meist dem Gebiete einer stark vergeistigten Erotik angehören, und an Hoffmannswaldaus galante Episteln erinnern, und zeigt bereits des Dichters Kampf gegen das Spielerische und Komödiantische im Leben und den Willen zum Wollen, zur Lebensbejahung. Und diese Kraft des Überwindens und des mutigen Lebensglaubens ist auch der Grundton in dem Roman Der Antichrist (1921), einem Revolutionsroman. Mit kurzen, scharfen Schlägen werden wir sofort mitten in die Ereignisse hineingeführt. Große Dinge sind in Osterreich im Werden. Eine kommunistische Revolution ist im Begriff in Szene gesetzt zu werden. Über all den verschiedenen Typen von Revolutionären, dem ehrgeizigen Diplomaten, dem Idealisten, dem gerissenen Parteipolitiker, dem erlebnishungrigen Künstler, steht der Doktor Julius Rosetti, ein Relativist vom reinsten Wasser. Seine Lebensanschauung gipfelt in dem Satz: „Ich brauche den Beweis, daß man das Spiel ebenso glaubt wie das Leben und daß es zwischen beiden keinen Unterschied gibt. Man muß nicht der Sohn Gottes sein. Man braucht nur seine Gebärden. Christ und Antichrist. Ihr Erfolg ist der gleiche.“ Daher ist es nicht verwunderlich, daß andere an der mißlungenen Revolution zerbrechen. Rosetti aber über den Leichen seiner Freunde sich den veränderten Verhältnissen anpaßt. Charakteristisch für Schreyvogel ist, daß der Antichrist fast immer im Zuge eines aufreißerischen Ereignisses erscheint.

So auch in dem Einakter Karfreitag (1920) und in dem „Prophet Ezechiel“ (1920). Der Gläubige, der Verkünder einer neuen Ordnung aus dem Geist der Liebe wird von den Geschäftsführern des Umsturzes für ihren nur diesseitigen Zweck genarrt. Nicht die Revolution, wie E. Schröder in seinem ersten Essay über den Dichter bemerkt, erscheint als das Antichristliche, vielmehr der Verzicht ihres Funktionärs auf die innere Umkehr, die Verzerrung eines möglichen tieferen Rechtes zur bloßen Geste. Ein ungewisser Traum vom neuen, des zynisch spielenden, komödiantischen Wissens ledigen Menschen treibt die tragische Heldenfigur im „Antichrist“ und leuchtet fort durch die anderen Dramen. So auch in dem dramatischen Zyklus Der zerrissene Vorhang, dessen erstes Stück „Der Prophet Ezechiel“ wir schon nannten. Mit sicherer Hand zieht Schreyvogel den verhüllenden Vorhang vom Leben und führt die nicht erkannte oder absichtlich verkannte Wahrheit vor Augen. Die goldenen Träumereien des zum Leben erwachenden Jünglings, die Gewandtheit des Präsidenten im „Ezechiel“ und die großartige Verstellungsgabe des Theaterdirektors in der „Umkehr“, sie entpuppen sich entweder als Irrtum, großgezogen von den Eltern, oder als Schurkerei,



Ernst Schreyvogel

genährt von rückenkrümmenden Günstlingen. Die meiste Beachtung verdient das zweite Stück, „Der Baum der Erkenntnis“, die rücksichtslose und doch so zarte Entschleierung der dunklen, dräuenden Gefühle, die in der Brust des jungen Mannes der Erkenntnis harren. Bewundernswert ist des Dichters Scharfblick, die rasche und gerundete Zeichnung der Gestalten und nicht in letzter Linie die feinsinnige Gruppierung dieser drei Stoffe. Auch in der „dramatischen Legende“, „Auferstehung“, dem zweiten Teile der Trilogie Der ewige Weg (1921), deren ersten Teil „Karfreitag“ wir schon kennen, läßt der Dichter sein religiöses Empfinden und seine Menschensehnsucht in weichen melodischen Versen ausströmen. Er sucht das Mysterium von Christi „Auferstehung“ dichterisch zu gestalten und umzudeuten. Doch bleiben die dramatischen Umrisse unsicher und blaß und in der wortschwelgerischen Redseligkeit der Handelnden zerfließen die mythischen Vorgänge. Es liegt viel lyrische Kunst in diesem Werkchen, aber die Unberührtheit und Naivität, die allein in der Legende wirkt, kann durch ein noch so feines, verinnerlichtes und gewähltes Ästhetentum nicht ersetzt werden. Auch in der Flucht des Kolumbus kommt es dem Dichter nicht auf irgendwelche Zeit- oder Menschen- oder Schicksalsgestaltung an, sondern auf die allgemeine Illustration einer überzeitlichen, aus religiöse grenzenden Gedankenfette, einer Erkenntnisfette, die um den Begriff, den Sinngehalt einer jeden „Entdeckung“ kreist. Kolumbus ist für Schreyvogel die repräsentative Gestalt der allmenschlichen Sehnsucht, über das Bekannte hinaus vorzustößen, um eines Höheren willen, das in ihm ruht, um des Göttlichen willen. „Entdeckungslust“, sagt Kockenbach in der Besprechung der erfolgreichen Uraufführung des Stückes in Bad Godesberg bei Bonn, „ist abenteuerlicher Ausdruck der Sehnsucht, Gott im Menschen neu zu befreien.“ Entdeckungslust ist also zugleich „Flucht“ vor dem eigenen unerlösten Herzen, in dem Gott unkenntlich und beengt wie in einem Gefängnis leben muß. Schreyvogel versinnbildet diesen Gedanken, der von ihm durchaus christlich verstanden wird, sehr schön in einer von Märchengeist überhäuften Begegnung des Kolumbus mit letzten Menschen der untergegangenen Atlantis. Kolumbus nämlich trifft hier einen roten Entdecker, sein Gegenbild, der im weißen Menschen den göttlichen Menschen sucht und dem Kolumbus die Unerfüllbarkeit seiner Sehnsucht vor Augen führt. Die Sehnsucht ist unerfüllbar, aber nicht sinnlos, das ist das Ergebnis des Dramas; die Sehnsucht ist vielmehr das Edelste im Menschen, das auf seine endgültige Bestimmung hinweist. In Schreyvogels Drama verkörpert vor allem die wunderbar zarte Gestalt des Atlantis-Mädchens Florinda, das an der Sehnsucht stirbt, den Seelenadel schöpferischer Sehnsucht im Menschen.

In diesen Ideenkreis gehört auch das Schauspiel Der dunkle Kaiser (1927) und Johann Orth (1928), in der Schreyvogels Zukunftstraum eine Auswirkung ins aktuell Politische erfährt. Der Dichter selber nennt sein Stück mit den fünf kurzen Akten eine Ballade. Das Problem der österreichischen Tragik, der österreichischen Idee überhaupt, hat in ihr dichterische Behandlung gefunden. Für Schreyvogel bedeutet Österreich, wie er in seiner Schrift Österreich das deutsche Problem (1925) darlegt, mehr als einen geographischen oder staatlichen Begriff, es ist der Ewigkeitsraum deutscher Sehnsucht von West und Ost im Herzen Europas. Historische Notwendigkeiten erscheinen ihm Österreich und Österreichertum, deren Bestand von Staatsformen unabhängig ist. Die These in dem genannten, weiblickenden Essay lautet: „Es handelt sich nicht etwa darum, daß Wien die reichsdeutsche, sondern daß — Berlin auch eine österreichische Hauptstadt wird.“ Und umfassender: „Österreich ist nicht ein beliebiges, deutsches Problem, es ist das wesentliche, deutsche Problem überhaupt. Denn es hat die ganze europäische Problematik in sich; wie sich Deutschland zu ihm entscheidet, tritt es auch zu oder gegen Europa. Der Anschluß Österreichs an Deutschland ist zugleich der Anschluß Deutschlands an Europa.“ Erst durch diesen Zusammenschluß erhalte Europa wieder eine Ostgrenze und werde von der Donau bis in den Norden hinauf wieder eine geistige Mauer des Abendlandes gebildet. Wenn im Drama Schreyvogels Erzherzog Johann Salvator sagt: „Wir sind das Herz von Europa“, und verkündet: „Für den ganzen Erdteil müssen wir Wache halten“, so stellt auch er den abendländischen Zusammenhang her und das Drama wird zu einer Versinnbildung der österreichischen Idee, im besten Sinne eine Ballade vom Leid und von der Unsterblichkeit österreichischen Wesens. Johann Orth, um dessen Geschick sich ein ganzer Legendenkreis gebildet hat, erschien dem Dichter geeignet, in seiner interessanten, starken Persönlichkeit und seinem tragischen Geschick zum Helben einer Dichtung zu werden, die in die Geheimnisse des Zusammenbruchs der alten Habsburger Monarchie hineinzu leuchten versucht. Die Geschichte wirbt um Sympathien für diesen Außenseiter unter den österreichischen Erzherzogen, der unter der glänzenden Oberfläche kaiserlicher Machtfülle schon die ersten Anzeichen kommenden Verfalls sah und, weil er keine Möglichkeit fand, rettend einzugreifen, Rang und Würde hingab, um als einfacher Privatmann sein Schicksal zu zimmern, ein enträumtes Österreich zu finden, das nicht in staatlichen Dogmen, sondern in den Menschen lebt. Die Uraufführung im Wiener Deutschen Volkstheater erzielte einen glänzenden Erfolg: er war insbesondere den ersten drei Akten zu danken, von denen jeder Bühnenwirksam ist und der zweite, der im Hotel Tegetthof spielt, ist sogar ein Kabinettstück wirkungsvoller dramatischer Gestaltung. Hier liegt der Höhepunkt des Stückes, das im dritten Bild in der Begegnung zwischen Erzherzog und Hofrat eine Szene von wahrhaft poetischer Schönheit enthält. Der Dichter hat der dramatischen Ballade den romantischen Schimmer genommen, denn er hat ihr auch die tragischen, ersten Lichter mitgegeben. Es ist eine Fahrt in strenge Belle, wenn das Schiff „Margerita“ inmitten des chaotischen Wütens der Naturelemente seinem Untergange entgegenfährt: „Wie es auch ausgeht, Johann Orth: ich würde auf dem Lande erstickn, wenn ich dieses Schiff auf der Fahrt weiß.“ „Es gibt ein Land in uns, ob das Steuer bricht, wir scheitern und sterben müssen — dieses Land, das Licht, der Geist, der Glaube lebt.“ Und: „Der Tod ist machtlos.“ So endet diese Verherrlichung des Wachstehens vor einer im Glauben erfaßten Zukunft. Es ist eine der schwierigsten Aufgaben, Ideen durch Menschenfalsale zu versinnbildlichen, geistige Probleme in theatralische Wirksamkeit umzusetzen. Der Ausgleich zwischen Geschichte und dichterischer Intuition ist auch Schreyvogel nicht zur Gänze gelungen, aber erfolgte durch den geistreichen, hinreißenden dramatischen Schwung und durch knappe Führung der Dialoge. Ubrigens zeichnet die Prägnanz des Dialogs auch die früheren Dramen

Schreyvogls aus. Die Sprache in „Johann Orth“ ist ergreifend, die Gestalten sind individualisiert, haben Fleisch und Blut und geben der Handlung menschliche Perspektiven; der ideale Kern leuchtet Szene für Szene durch. Es ist Schreyvogls erste geschlossene dramatische Leistung. Starkes Wollen ist hier am Werke und ein Können, das vielversprechende Aussichten eröffnet.

Außerhalb des Ideenkreises, in dem Schreyvogls Dramen sich sonst bewegen, steht Das Maria-zeller Muttergottespiel (1924), in dem in vierzehn zwanglosen Szenen, denen ein Prolog vorangeht, mit anspruchslosen Versen das Marienleben gezeichnet wird und das unter großem Beifall aufgeführt wurde.

In seiner neuesten, in edler Sprache geschriebenen und an positiven Gedanken reichen Schöpfung, dem Roman Tristan und Isolde (1931), hat Schreyvogel das bekannte mittelalterliche Motiv in seiner Auswirkung unter modernen Verhältnissen verwendet.

Unter dem schlichten Titel Dichtungen veröffentlichte Karl Theodor Bluth (geb. 1892 in Berlin, lebt ebenda) seinen Erstling (1923), einen von ungemein geschmeidiger Formbegabung zeugenden Band von Gedichten. Weich und empfindlich und zu Gedichten reinsten Schönheit bestimmt, trifft er auf eine ihm entgegengesetzte, zerklüftete, zerwühlte Zeit. Er, der Sucher reiner Schönheit, findet den Garten des Lichtes, „zerhackt in den Hügeln des Unheils“ und „zerfressen von den gefräßigen Vögeln der Gier“. Statt dieser Zeit das Wunschbild seiner eigenen Schönheit entgegenzuhalten, weiß er keinen anderen Ausweg als Sehnsucht nach dem Schlaf, nach dem Tod. Denn das Leben erscheint ihm sinnlos, Zufall, Satan, der Resident des Sterbens, ist der Herr der seltsamen Welt. Christus ist gestorben, die Auferstehung ist ein Märchen. Rastlos umschwirrt, wie W. Nockenbach in seinem feinen Essay über Bluth bemerkt, der Geist des Dichters die glimmende Weisheit des Nichts. Aber mochte auch das reine Lied heimatlos bleiben, Bluths Klage schwemmte so viel Harmonie, so viel Wohlklang der mühelos gleitenden und stürzenden Rhythmen mit sich, daß in der Klage doch auch wieder das Land der Schönheit und Reinheit aufleuchtet.

So z. B. in dem Liede: „Ein Fischer wusch an seinem Kahn die Netze, umringt von seinem Strand. Die goldne Stadt Erhob sich träumerisch mit stolzen Türmen, Ein Morgen wölbte sich: da flog das Licht — hernieder aus den Himmeln, eine Taube!“ Zur Zeit seines Suchens nach der Schönheit sang er das wunderbar reine Lied von Anbeginn: „Ein Blumengrund: der sah mit goldnen Augen empor im Winde, wo beglänzt im Blau ein Rudel sich von immerfrohen Wolken einschlang in einen Reigen. Leis und weich entfloß ein Kranz von Engeln, wenn der Mond umrahmt erschien in seinem blauen Torweg.“ Nicht auf der gleichen Höhe wie der Lyriker steht der Dramatiker Bluth. Seine Tragödie Die Empörung des Lucius (1924) ist in großen Teilen verworren und unverständlich. Irrungen und Wirrungen im Königshaus und Empörung eines Verstoßenen, dem man nach dem Sturz und der Ermordung des Königs die Krone anbietet, die er zerbricht, weil er für die Idee des königlich fühlenden Einzelnen gekämpft hat. Das hier behandelte Problem des gewaltlosen Menschen steckt Bluth in dem fünfaktigen Drama Demetrius in ein historisches Kostüm. Sein Demetrius ist kein Thronprätendent, sondern ein friedlicher Eroberer. Befreiung der Bauern von der Leibeigenschaft und der Christen vom Klerus ist sein Ziel, das er waffenlos und in Mönchstracht, verfolgt. Die Frage, ob er wirklich ein Sohn Zwan des Schrecklichen ist — in Schillers Fragment der Angelwinkt — bleibt unweifelnd und unbeantwortet. Seine sozial-ethischen Reformen schreden selbst die Anhänger ab und bringen ihm den Ruf der Verrücktheit ein. Zuletzt trifft ihn eine feindliche Kugel. Er stirbt, betrauert allein von Argimia, der Tochter seines Hauptgegners, des Zaren Boris Godunoff, die ihn liebt. Technisch ist das Stück in einzelnen Teilen gelungen und einzelne Momente wie der Einzug des Demetrius im Moskauer Kreml und seine Ermordung sind geradezu Meisterstücke dramatischer Gipfelung. Die Verquickung aber geschichtlicher Vorgänge mit heutigen Humanitätsgedanken ist Bluth nicht recht gelungen. Außerdem drängt die Lichtgestalt des Demetrius alle anderen Gestalten so sehr in den Schatten, daß ein richtiger dramatischer Kontrapunkt nicht recht aufkommt.

Nur gering, aber wertvoll ist die lyrische Frucht, mit der uns der Wiener Rudolf Henz (geb. 1897, lebt in Wien) erfreut. Als feinfühligere Kritiker und als Essayist hat er sich schon längst einen Namen erworben, er ist aber auch ein Lyriker, der zu Hoffnungen berechtigt. Mit Recht hat G. Herzog-Hauser in einem schönen Essay auf ihn aufmerksam gemacht.

Zuerst trat Henz mit den stimmungreichen Liedern eines Heimkehrers (1920) in die Öffentlichkeit. Ihnen folgte der Gedichtband Unter Brüdern und Bäumen (1929). „Brüder“ sind die Menschen, aber auch die „Bäume“, deren Wesenheit zum Symbol des Werdens und Wachsens, des ewig erneuten Frühlings erhoben wird. Dem „Baum im Hof“ vergleicht er den Städter, der sehnsüchtig nach den Wundern der Ferne verlangt. Als ein farger, dürstender Baum erscheint ihm der Bewohner der Großstadt, von deren Problemen er sich aufs tiefste berührt fühlt. Sehr nahe geht seinem Herzen das Geschick der Arbeitslosen; ergreifend schildert er die Armut („Schwester Not“), erschütternd erhebt sich das „Gebet um Zeit“. Von den vielen Brüdern in Not rühren besonders der Künstler und der Pfarrer sein Herz. Selten ist die Tragik des ernstesten Künstlers so erschütternd dargestellt worden wie hier. Bitter läßt er ihn sprechen: „Wir lügen nicht mehr — wer braucht uns?“ Noch mehr verhaftet in der allgemeinen Not

erscheint ihm das Amt des Priesters in den entgötterten Gesichtern der Zeitgenossen, der Städte. Herrliches hat der gläubige Dichter in zwei Gedichten „Der junge Priester spricht“ und „Der junge Priester singt“ gesagt. Heutz ist ein Meister der Form, schöpferisch in der Sprache, die er bald faust, bald heldenhaft erklingen läßt, bald volksliedmäßig, dann wieder hymnenartig, immer aber zum Herzen dringend.

Verschieden von seinem älteren Bruder Friedrich ist der jüngere Anton Schnack (geb. 1892 in Nieneck, Unterfranken, lebt in Mannheim). Während Friedrich die Langzeile in seinen ersten Gedichten maßvoll gebraucht, wuchert sie bei Anton in wilder Üppigkeit. Sie steht, wie K. Bauer in seinem Essay nachweist, unter dem Einflusse des großen dithyrambischen Schwunges von Walt Whitman, nur ist sie kunstvoller gebaut. Mehr noch als durch die Verstechnik unterscheidet er sich vom Bruder durch das Temperament. Während dieser mit Züchtigkeit allem hingegeben ist, stürmt Anton mit der Leidenschaft eines Abenteurers durch die wild brausenden Städte. Das stille Land ist rasch vergessen und auf den „Scheiterhaufen der Nächte“ verbrennt seine Jugend.

Er hat bisher nur vier Gedichtbände veröffentlicht: Die tausend Gelächter (1919), Der Abenteuerer, Strophen der Gier, Tier rang gewaltig mit Tier (alle drei 1920). Das letztere Versbuch ist ein erschütterndes Tagebuch, das in grandiosen Gemälden alle Schrecken und Greuel des furchtbaren Ringens der entmenschten Völker verzeichnet. Da denkt der Dichter, den einst „das Rot so verführerisch vor jedem Freudenhaus“ lockte, wo „die Dirnen süße Vögel sind“, sehnsüchtig und wehmütig in wehen Träumen der Landschaften, Städte und Frauen, die ihn beglückten, aber auch an den, der ihm in diesen Abenteuerertagen fremd und gleichgültig geworden war — an Gott und ruft ihn an. Auch in neueren Gedichten, in denen das heiße Blut sich abgekühlt zu haben scheint, wird ihm dieser Ausblick zum Herzensdrang. Ja, in einem seiner Gedichte, in „Maria am Feldrain“, wird die „verwirrte Zeit“ sogar etwas Fernes, Überwundenes genannt. Er kehrt heim zur ländlichen Stille und in das Seelenheimatreich seiner Kindheit.

„Mütterliches Gesicht meiner verwirrten Zeit, Schneenacht meines Schlags,
fittiglichlagernder Engel mit der begnadeten Demut, Heilige aus Frühling und Duft,
Sternenström, festliche Königin, thronend auf Blüten und Blau,
Schwer ist der Schlag meines Bluts, furchtbar verbrannt in den Flammen
der Sünde, entweiht in den Nächten des Fluchs, da ich begehrlieh lag bei venusianischer Frau.
Heimwärts komme ich aus brüllender Städteluft.
Deine Sterne sind schön über dem Wolkenzug, der vergeht in unergründlicher Nacht,
Deine Wiesen sind ewiglich blumig von zärtlichem Windhauch überschimmert,
Froh fahre ich sommers aus in das Gelände am Thymianrain, wo dein Heiligtum
unter kühlenden Linden verborgen,
Wo Schmetterlinge dich fröhlich umgaukeln, wo dich Vogellieder umfließen, wo
die Sonne aus tausend geöffneten Himmeln dich golden und königlich macht.“

In anderem Zusammenhange schon nannten wir kurz den Österreicher Richard Billinger (geb. 1890 in St. Marienkirchen D.-Ö.), der 1924 von der Stadt Wien durch einen Preis ausgezeichnet wurde.

Er erwarb ihn hauptsächlich durch seinen Gedichtband Über die Äcker (1923). In ihnen klingt der Ton des Volksliedes von neuem auf, freilich zuweilen durch Geschmacklosigkeiten wider Willen ins Komische verzerrt, aber doch von der farbigen Schlagkraft alter kolorierter Bauernholzschnitte. Seine Lyrik wirkt häufig, als ob Zeilen aus alten Ammen- und Wetterliedern mit Reimen von Wilhelm Busch in eines geronnen wären. Billinger ist ein echter Dichter. Das ist an Einzelheiten, einem Vers, einer Strophe, auf jeder Seite zu spüren. In einem ganzen, vollen und reinen Gedicht ist aber seine dichterische Kraft nur selten ausgereift. Das Skizzenhafte, Impressionistische überwiegt. Er besitzt zwar in hohem Maße die Volks- und Naturverbundenheit, aber es fehlt, wie G. Schröder bemerkt, die Gestaltung, die Wortkunst und die klare Auffassung der menschlichen Beziehungen. Übrigens scheint Billinger, ein Bauernsohn, viel moderne Lyrik gelesen zu haben, besonders Dauthendey und Trautl. Immerhin ist es erfreulich, wenn man bei einem heutigen Lyriker volksliedhafte Töne vernimmt, ohne daß sie museumbast archaisch wirken. Auch als Dramatiker versuchte sich Billinger, aber nicht immer mit gleichem Erfolg. Das dreiaktige Stück Der Knecht (1924) ist derb in der Handlung, plump in der Szenenführung und banal im Reim, der die Knittelverse verbindet. Durch seine Unbefangenheit und Natürlichkeit vermag das naturalistische Probleme ins Mundartliche umsetzende Stück vielleicht manche bezwingen. Eine maßlos erotische Sehnsucht treibt die faule Dirne zum starken Knecht; aber sie gehören einander erst, als sie einander gleich sind, als er ihren ersten Bräutigam erschossen und sie ihren zweiten erwirgt hat. Dagegen hat Billinger in dem „Tanz- und Zauberpiel“ Das Perchtenspiel, das im Rahmen der Salzburger Festspiele seine Uraufführung erlebte (1928), aus altem, volkstümlichem Volksgut eine kleine dramatische Dichtung von hohem poetischem Reiz geformt. Die einfache, gleichwohl kunstreich gefügte Handlung führt uns in ein abgelegenes Waldbtal der Alpen und in eine „nicht ferne, noch wundergläubige und wundertätige Zeit“. Hier gehen noch die Perchten um, die Elementargeister, die schönen und die schiefen Perchten. Peter, der sein Weib verstiess, findet heimkehrend die Perchtin im Haus, begehrt sie, nimmt sie und rüstet zur Hochzeit. Die Perchtinmutter widerstrebt, kommt zu Peters verstoßenem Weib, das als Magd im Hause lebt, bebt sie auf, macht sie los von

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 („Tautröpflein“ 1899, „Im Tugendland“ 1918, „Eine Linde im Winde“, „Die blaue Blume“ 1921). Die in verschiedenen Zeitschriften verstreuten Gedichte des Wienerers 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 Marienminne“, „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 Gesamttätigkeit, 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 anspruchslosen Reinheit und der kristallinen Klarheit einer wahrhaftigen Phantasie, wo er die