

Nach dem Weltkriege begann der Dadaismus, der doch nur durch Bluff und Reklame seine Welt aufgebaut hatte, abzuebben. „Dada sieht sein Ende voraus und lacht darüber, Dada hat das Recht, sich selbst aufzuheben und wird davon Gebrauch machen, wenn die Zeit gekommen ist.“ Doch ehe die Dadaisten noch dazukamen, als „Antidadaisten“ aufzutreten, wurden sie von anderen Sensationen abgelöst.

### 7. Die Gegenwart.

Jede Kunstübung wurzelt in den Erscheinungsformen des Geistes und der Zeit, bedient sich aber der eigenen Idee, des eigenen Pathos, um Gefäß neuen Werdens, um neue Übung und Auffassung zu sein. Das gilt auch von der neuesten Kunstrichtung, für die man das Wort *Neue Sachlichkeit* geprägt hat. Wäre der vorausgegangene Expressionismus nicht so geworden, so würde auch der neue Kunstwille nicht so geworden sein. Immer werden Ideen der abgebrochenen Zeit teils restlos von der neuen übernommen, teils umgewandelt und umgeändert zum Aufbau benützt. Keine Kunstübung ist originell in ihrem ganzen Umfange, sondern originell nur in einzelnen ihrer Teile. Mit verheißungsvollen Worten hatte Gdschmid als Programm des Expressionismus verkündet: „Seelische Kräfte sollen die Wirklichkeit überwinden. Mensch, Seele, Menschheit die erste Stelle in der Dichtung einnehmen, das Wichtigste, der Kern der Wirklichkeit, soll gesucht, ein Halt im Innern des Menschen aufgepflanzt und der Zeit gegeben werden, die nach Trost und Erhebung dürstet. Auf Liebe, Gott, Gerechtigkeit soll die Poesie gerichtet sein.“ Die Erfüllung dieses Programms aber gestaltete sich bei den meisten dieser Generation ganz anders. Doch trotz aller Verstiegtheit hat der Expressionismus dem neuesten Kunstwillen ein Erbe hinterlassen, mit dem er eine Bindung eingehen konnte. Charakteristisch am Expressionismus ist die einseitige Betonung des rein Geistigen. Dieser auffallende Zug an ihm wird erst offenbar, wenn man ihn aus den Umständen der damaligen Zeit herleitet: Der Weltkrieg und die nachfolgenden Jahre brachten den erschreckenden Zusammenbruch und die rasche Auflösung aller Realität. Das Erwachen in die Welt der Erscheinungen war grausam und bitter genug, um zum Gegenteil zu fliehen: zur Irrealität, zum reinen Geist, der nach der Meinung der Expressionisten keine Täuschung zuläßt, wie das Wirkliche. Seine Idealität beruht eben in einer merkwürdigen Blindheit und Taubheit der materiellen Welt gegenüber, in einer hartnäckigen Ablehnung jeder Realität überhaupt. Indem der Expressionismus die Wirklichkeit verleugnete, an der Welt vorüberging, indem er in seinem Menschheitsdusel über dem gemeinsten Nezer noch einen hellen Schimmer von Heiligenschein beobachtete, den er in seiner Verückung willkürlich heller und eindringlicher sah, als er in Wirklichkeit war, mußte er zu einer Übersteigerung der Irrealität gelangen, die an der Wirklichkeit zerbrach.

Die neue Sachlichkeit findet nun wieder ein Verhältnis zum Leben, zum Wirklichen. Nicht daß sie eine Flucht ins Gegenteil, eine restlose Hingabe an das Sachliche, an das Dingliche allein wäre, daß sie den reinen Geist ad absurdum führte: nein, man merkt ihr den Durchgang durch den Expressionismus an, Geist und Wirklichkeit, Geist und Leben bildet in der neuen Zeit eine glückliche, finnerfüllte Einheit, die niemals getrennt oder willkürlich und ohne Schuld und Rache aufgelöst werden kann in eine Dualität, will man nicht in das Extrem fallen: wirklichkeitsferne Geisterfülltheit führte zu einem leeren Schematismus; geisternes Leben zu einem profanen Schauspiel. So ist die neue Sachlichkeit keine reine Hinwendung an die Sache, an das wirklich Gegebene, an das normal Vorhandene, sondern sie beweist ihre teilweise Ableitung vom Expressionismus und ihren Durchgang durch ihn, eben dank ihrer ebenso wesentlichen Hingabe an den Geist und an die Form. Das wahre Verhältnis zwischen den Dingen um uns und in uns selbst beginnt sich wieder durchzusetzen und der wahre Mensch — nach Geist und Gefühl — bringt sich wieder zur Geltung. Wir und die Dinge sind nicht nur nebeneinander und miteinander, sondern auch füreinander da, und wir leben nicht nur auseinander und füreinander, sondern auch ineinander und gemeinsam zugleich in Gott. Übrigens hat schon vor dem Expressionismus eine Reihe von Dichtern der jüngsten Zeit im Sinne der „neuen Sachlichkeit“ Werke geschaffen

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 Pfitzners 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 verfürpern 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

Vorlesung des Vollen 1. und 1. 2  
reiter, f. Eberst. zur Gypenheit.  
von Vollen zu. Dornen Kesself.  
des in Prozessverfahren von X.  
Voll. <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
wie <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
wird die <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
von <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
wird <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
lang <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
soll, <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
als <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
als <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
Voll <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
in <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
des <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>

~~lang. Wenn ich nicht die besten  
für <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
behalten <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
eigentlich <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
~~ist <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>~~  
wenn <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
als <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
- <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
dann <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
zu <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>~~

Vollständig <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
zu <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
des <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup> <sup>unvollständig</sup>  
The v. (Hals)



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 eindringlichsten, 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 vermissst 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 unerhöhtlichen 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 Stokkraft 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 vorbeizieht 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 Gefolgschaft 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 Ständeslose, 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 ausstoßen, 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 Neuheit 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 „felsenklar“ 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 Urgewalt emporringe. Anknüpfend daran schreibt 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?“ Ist 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 Hessel, 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 Blumenzuchterei 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 Gewaltjamkeit. „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 herbereifer 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 verbringt und wach stehen  
für Hesperus Frau aus Götter, <sup>Leipkau,</sup> <sup>Strohbeizt</sup> <sup>von</sup>  
Lep mir an deiner Hand um fass die Augen  
Mir träumend ist als Kind an Gottes Hand  
<sup>Leipkau,</sup>  
guten.

---

Ich lächle deinem Kusse, denn das meine  
gef'nt, <sup>Leipkau,</sup> <sup>Strohbeizt</sup> <sup>von</sup> <sup>Leipkau,</sup> <sup>Strohbeizt</sup> <sup>von</sup>  
und atme pfou den Duft, <sup>Leipkau,</sup> <sup>Strohbeizt</sup> <sup>von</sup> <sup>Leipkau,</sup> <sup>Strohbeizt</sup> <sup>von</sup>  
Name ihr Lichte heißt, <sup>Leipkau,</sup> <sup>Strohbeizt</sup> <sup>von</sup> <sup>Leipkau,</sup> <sup>Strohbeizt</sup> <sup>von</sup>  
und nehm' kommt das Ort, <sup>Leipkau,</sup> <sup>Strohbeizt</sup> <sup>von</sup> <sup>Leipkau,</sup> <sup>Strohbeizt</sup> <sup>von</sup>  
das Ort, <sup>Leipkau,</sup> <sup>Strohbeizt</sup> <sup>von</sup> <sup>Leipkau,</sup> <sup>Strohbeizt</sup> <sup>von</sup>  
die Nacht so fass und fass, <sup>Leipkau,</sup> <sup>Strohbeizt</sup> <sup>von</sup> <sup>Leipkau,</sup> <sup>Strohbeizt</sup> <sup>von</sup>  
dass mir dein Augspitz, <sup>Leipkau,</sup> <sup>Strohbeizt</sup> <sup>von</sup> <sup>Leipkau,</sup> <sup>Strohbeizt</sup> <sup>von</sup>  
blauem Name.

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 volksliedartige 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 Grafe 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.

Vollstümlich 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 ungehämten 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 eitler 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 entwurzeltem Stamm“, „wie eine Schwalbe, die im Herbst nicht heimfand“, 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 Gesehnissen ist nicht viel die Rede, alles ist in das



Vorspiel.  
Die Mitter.

In der ~~großen~~ <sup>offen</sup> ~~viereckigen~~ ~~Stube~~  
~~in~~ ~~der~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~  
eilends an die ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~ ~~viereckige~~ ~~Stube~~  
Mutter saß in der ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~  
am 26. Juli des Jahres 1492 durch  
genüßliche ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~  
Gut Adam war es, mit seiner Mutter  
und seiner Mutter war es am  
Licht seiner ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~  
Gut Adam, ~~in~~ ~~der~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~  
erwarteten ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~  
früher ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~  
war er ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~  
sich in ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~  
das; seit ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~ ~~viereckigen~~ ~~Stube~~



Seelische verlegt. Da ist zunächst Veronika, diese empfindungsfähigste, aber doch beherzte Menschenknope 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 unauslöschlich 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 Klässigkeit, läßt die Dichterin noch einmal die Antike in ihrem edelsten Wollen erstehen und in ihrem christlichen Gegenspiel 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 feinsüßliche 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 Inaklet 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 Kriegsliteratur, 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 schlechthin 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 verlettet 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 frühlinghaft duftende und blühende „Junigeschichte“ *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, zuletzt 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 tausendfachen 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 Prosaichtung hinein. Mit seiner Symbolik hat die Verfasserin ihren Roman „Das Labyrinth“ genannt. Das Labyrinth des Königs Minos, das sich wie ein Alpdruck auf des Knaben Forster 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 gegliitten 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 gemäßigt 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 Rauhenbreyingen, 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 Übernachte 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 Gesichte 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 tiefste 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 herausgesprudelttes 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 Versieben.“ 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 erklommen; 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.

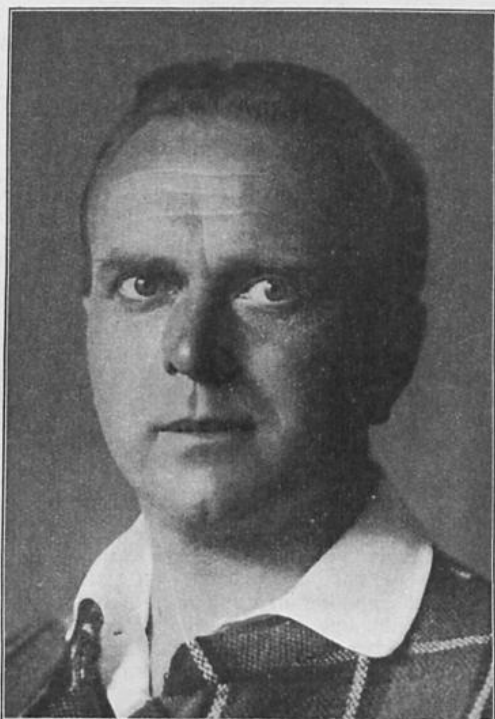
Tief wurzelnd im Volkstum, in der Natur und edlem Menschentum schafft der als Kritiker und als Biograph Hölderlins und Eichendorffs bekannte Rheinländer Hans Brandenburg (geb. 1885 in Barmen, lebt in München) von innen heraus und abseits von den Marktschreibern Werk um Werk, immer an sich arbeitend und 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 ausklingt; 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 Kind 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-Volster, 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 Totenfänger 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 umkleidet 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 Schweijertums 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 verliert, 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 gligert 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 den Dürren auf Arbeit -   
 was er nicht will, ja'gen, das er zu tun!   
 Ob das gut sein   
 kein noch nicht die sein ja'   
 das hat lange von nicht zu sein?

~~Und es hat gut sein~~   
 flüchtig und so schnell ja' das Gut   
 tausend Jahre, die die Welt nicht mehr   
 Luft und das Gut auf der Arbeit   
 das hat ja' nicht das sein Gut   
 Und das ist nicht   
 und die alten Motten blühen   
 mit von sein, und nicht sein

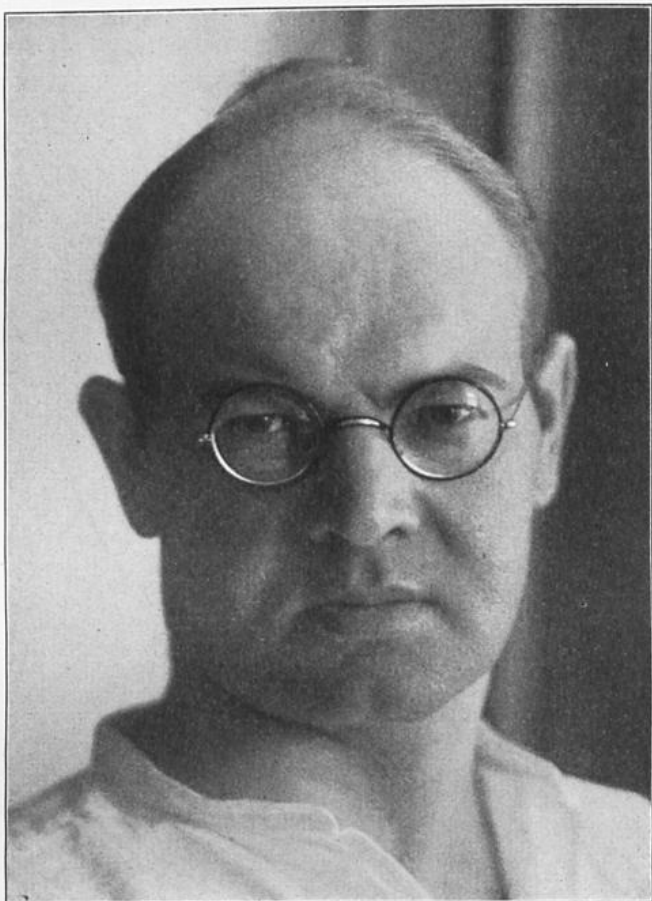
Die Welt ist ein Buch, aufgeschlagen   
 in dem Buch von der Welt   
 die es nicht auf der Welt   
 und das Buch, das hat nicht   
 das die Welt   
 und das Buch   
 blüht die Welt

Das ist die Welt   
 in der Welt   
 das die Welt   
 blüht die Welt   
 und 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 zwischen durch 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 Feiten (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 Feiten.

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 Feiten 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 Feiten'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 an besten mit der alten deutschen Holzschnittkunst kennzeichnen.

Seine Kunst im Erzählen zeigte Feiten 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 Feiten 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 den 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  
Anwärter dringte und die Halle stieß.

Johann Peter -





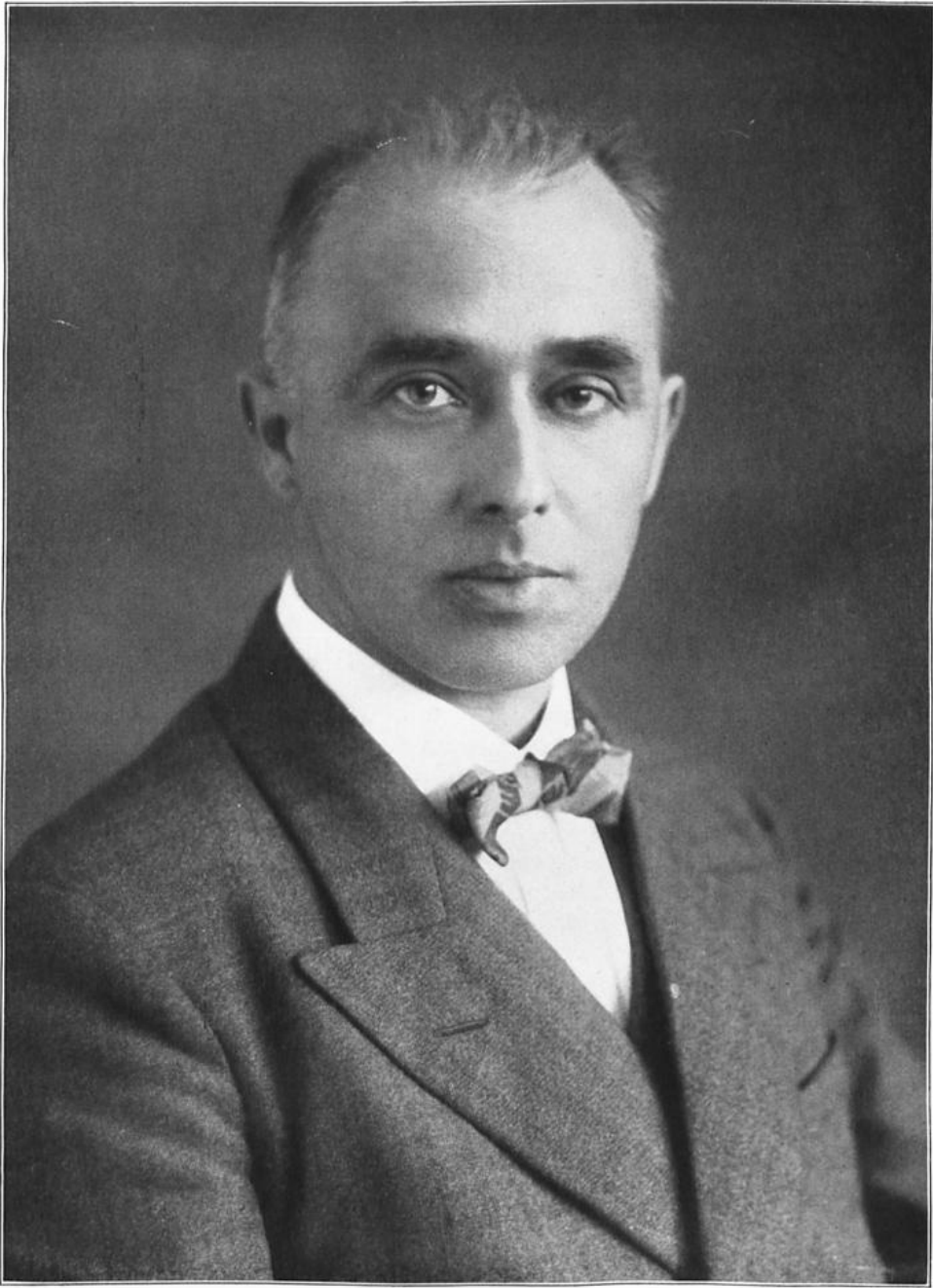
würdige“ Verhältnisse gebracht, zerbricht er innerlich, da er sich in seinem Alter und mangels höherer Geisteskräfte nicht umzustellen vermag, und so stirbt er faktisch an der Ordnung. In anderer Weise tragisch als Mollis ist „Binnebäwwe“ in „Narrenrache“ mitsamt ihren beiden Freiern, die aus verschmähter 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 Knollektot 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 Westfalenatur, er kann nicht zum Tatenschluß 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.

Zimmer 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 funkelt 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 immersehenderen 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 Zaubersstein. Der Vogel Kappi bringt ihn zum einsamen Schlosse Uruf des Zaubers 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 verheißten 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 unnütigen 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 zermalmt 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 jubelnde Auferstehung sind mit allen Farben dichterischer Kraft und eines schier unerhöhllichen 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 gut-herzigen „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 Krieger 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 Aufsätze, 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 Oral“, 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 Pöhlmann (geb. 1871 in Hechingen) einen feinsinnigen Beurteiler gefunden. Als Begründer und Herausgeber der Zeitschrift „Gottesminne“ hat Pöhlmann 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 Pöhlmann 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 stöten 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 Letzten“, 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 Väter 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 *Pocis 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.

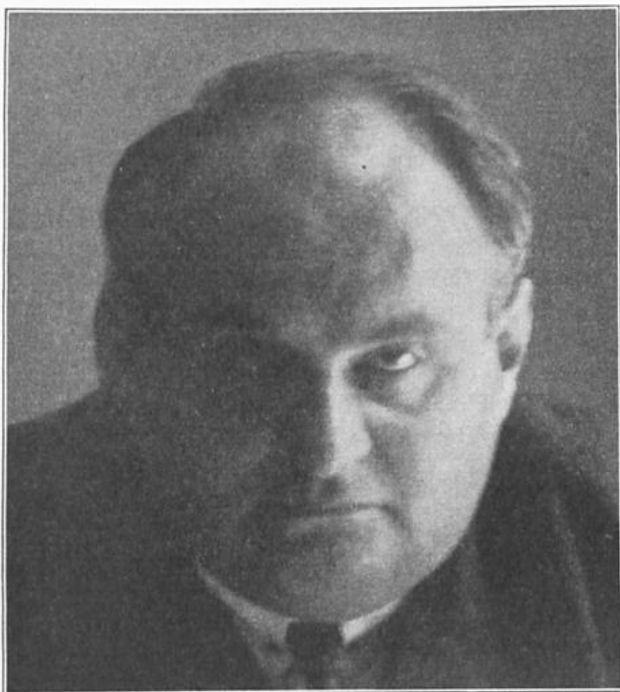
Im Gegensatz zu anderen Dichtern, die ihr eigenes Können (oder Nichtkönnen) vorerst durch ein schreckliches Erdreisten gegenüber dem älteren Dichtergeschlecht erweisen zu können meinen, hat *Ernst Lissauer* (geb. 1882 in Berlin, während des Krieges als Soldat Leiter von Feldzeitung und Feldzeitschrift, 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, Pöngstgefänge. 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 anerzogener naturalistisch-skeptischer Glaubenslosigkeit genommen hat zu der Verehrung seines Pöngstgottes, 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 Verstärker 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 zengender Fülle. Die Mehrzahl und die wichtigsten Stücke stehen auch hier in der Mitte zwischen formulierendem Bewußtsein und gefühlsmäßiger Hingegenheit, 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 gewaltig 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 verkünden zunächst pfingstliche Zeiten; balladische Hymnen feiern dann pfingstliche Menschen, Erweckte, Schöpfer: Homer, Savonarola, Luther, Thomas Münzer, Michelangelo, Bach, Goethe, Beethoven, Bruckner. 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 Abgeordneten 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 Born 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 Bershofen 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 feithält. So schildert er z. B. ein gepflügtes Feld bei Nacht;

„Mondüberschimmert lagen die braunen Schollen,  
Wo Vater tags furchauf, 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 Jdylliker. „Zeit der Wälder, — Zeit der Bäche, — Blaue Zeit der Himmel, hochgewölbte Zeit, wo fängst 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 feithält, 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, Wotan, 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. Pantaz, St. Gangolf, die draußen an der Kirchhofsmauer stehen, werden gelegentlich lebendig und greifen in das Leben des Menschen 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 Wandertäterin, 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 gudte 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,





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 Wiesel 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 trodene 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 vergehen. 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, rhythmisch 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, rümenhaft 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 Kampfruf „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 Gesetzte, 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 verfälscht, öffnet sich uns und wirft uns alle seine erbärmlichen, kleinen Tagesquälereien vor die Füße wie ein umgestürzter Flickenkorb. 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 Zwiegesprache 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“, „Truhnachtigall“ (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, psaffensresserische „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 Ortth“ 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 G. Schröder in seinem feinen 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 vorzustoßen, 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 Menschenschicksale 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



Schreyvogels 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 Schreyvogels erste geschlossene dramatische Leistung. Starkes Wollen ist hier am Werke und ein Können, das vielversprechende Aussichten eröffnet.

Außerhalb des Ideenkreises, in dem Schreyvogels Dramen sich sonst bewegen, steht Das Mariazeller 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 Alerus 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 („Tautropflein“ 1899, „Im Tugendland“ 1918, „Eine Linde im Winde“, „Die blaue Blume“ 1921). Die in verschiedenen Zeitschriften verstreuten Gedichte des Wienerer Josef Hegedüs verdienten gesammelt und in Buchform veröffentlicht zu werden, denn aus ihnen redet ein schönes lyrisches Talent. Noch immer erfreuen wir uns an den frommen Gedichten des Jesuitenpaters Friß Esser „Blüten der Marienrinne“, „Christi Leid und Herrlichkeit“, „Ave Maria“ (1907).

### Das Drama.

„Die Haltung, aus der heraus der Dichter schafft, vermag eine doppelte zu sein; die der Liebe zum Werk oder aber, und dies ist ganz ein anderes, die der Liebe und Hingabe zum Wirken . . . Um mein eigenes Schaffen befragt, muß ich den, der dies mein Schaffen verstehen will, zunächst hinlenken auf die Tatsache, daß alles, was ich schreibe, nicht aus der Liebe zum Werk, sondern aus der Liebe zum Wirken geboren wird. Mein Schaffen ist von der zweiten der genannten Arten. Das Wort, das ich niederschreibe, ist immer ein an einen Menschen gerichtetes Wort.“ So schreibt Leo Weismantel über sein schriftstellerisches Schaffen. Und in der Tat, in allen seinen Romanen, Dramen, Puppenspielen, Legenden, literarischen, pädagogischen und politischen Schriften offenbart sich, mögen sie auch nicht alle überragend sein, ein Mensch, der mit einem glühenden Willen in alle Bezirke unseres Lebens vorzustoßen sich getrieben fühlt, in dem verpflichtenden Bewußtsein, eine Hilfe spenden zu können in der Stunde der Not und des Schicksals. Sein dichterisches Schaffen betrachtet er nicht als das Vordringliche seiner 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

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

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



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



Leo Weimantel  
 Machtkreit/Mann

Phot. Leo Sundermann, Würzburg.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

wesentlichen Gestalten, Freund und Schwester, allzu sehr im Ideenhaften verschleiert stehen, des Profils entbehren und gewissermaßen nur wortträgerische Gleichnisse der Idee geworden sind. Keinen Aufstieg des Dichters bedeutet das Drama *Die Reise gegen Gott* (1923). Das ein zeitgemäßes Thema zielicher aufgreifende, in rhythmisch gehobener Sprache geschriebene, aber mit viel unnützem Beiwerk umrankte und im dritten Akt abfallende Stück leidet vor allem daran, daß es uns nicht zum Glauben an diesen Künstler zu zwingen vermag. Er ist ein Schwächling, der nie und nirgends etwas leisten wird. Gott ist die Heimat. Wer ihr den Rücken kehrt, wendet sich von ihm, er ist gottverlassen. An dem von ungefülltem Schaffensdrange bis hinauf zu den Eisgebirgen der Nordkette und immer weiter bis ins ewig besonnte Blau der Südpole fortgerissenen jungen Maler erfüllt sich das Geschick. Die diesem Gotte entstammende Schöpferkraft, die er verlor und die ihm allein aus heimatlichem Boden zufließen könnte, sucht er in endlosen Fernen, ohne sie je zu erreichen. Erst auf dem Sterbelager findet er in den Armen der Mutter, die ihm nachgeëilt ist, die Heimat wieder.

Seine ausgesprochene Komödienbegabung zeigt Laudner in dem Stücke *Die Entleidung des Antonio Carossa* (1925). Der Dichter lächelt über die Gebrechen der Welt und zeigt in einem Hohlspiegel ihre tragischen Hintergründe. Hier wird mit dichterischen Mitteln ein Sittengemälde der Zeit dargestellt, dessen noch zugeschlossene Gestaltung über die dramatischen Versuche hinausgeht, den Tatsachengehalt der Zeit im sachlich berichtenden Umriss festzuhalten; Spieler, Münzfälscher, Expreßer, steht Professor Antonio Carossa, eigentlich Anton Wagner, am Schluß entleidet vor uns — und ist die stärkere Energie im Kampf zweier heuchlerischen Kräfte. Es folgten *Sakuntala* nach dem Indischen des Kalidasa und *Matumbo* (1924). Kein Guthaben ist Laudner zugewachsen mit dem zwischen Thoma und Sternheim liegenden Lustspiel *Venus im Völkerbund* (1927). Stellt man fest, daß mit Venus nicht Urania, sondern jene, von der man nicht gern spricht, gemeint ist, daß der Völkerbund den unsauberen, schwankhaften Verwicklungen zwischen Halbwelt und Birgertum ein kurioses Genf als Hintergrund liefern muß, so ist der alltierende Titel erklärt und weiter kein Wort zu verlieren. In dem Schauspiel *Krisis* (1928) ist wieder ein Zeitthema mit dichterischen Mitteln behandelt. *Krisis einer Ehe*, *Krisis einer Zeit*. Die russische Revolution wird als rückwärtige Grenze angegeben und die heiläufige Zeitbestimmung dient gleichzeitig zur Zeichnung des femininen Mannes, dessen Erotik auf ein stumpfes Habenwollen hinausläuft. Er steht zwischen zwei Frauen, die sich an diesem Durchschnittsmenschen Stefan verbrennen und ihre Erkenntnisse bezahlen, an denen ein neues ungebrochenes Frauengeschlecht herangereift ist. Die Frauen gehen — der Mann bleibt zurück — das ist die neue Lösung des Spieles zu dreien. Auf eine Wandlung der Ehe läuft die Tendenz der Dichtung hinaus. Der Dialog ist voll Spannungen, Zynismen, Hintergründen, enthüllt die Charaktere, treibt die Geschehnisse vorwärts. Und wenn die Seelen transparent werden, steigert sich die Prosa zu rhythmischem Schwung. Fünf kleine Dramen aus dem großen Krieg und eine Anzahl Gespräche um den Tisch hat Laudner unter dem Titel *Der Umweg zum Tod* (1915) als seinen dramatischen Erstling herausgegeben. Es sind nur Skizzen, von denen die fünf Dramen uns zu Zuschauern des Einzeltämpfers irgendwo draußen im Felde werden lassen und Menschlichstes und Allermenschlichstes festhalten, die fünf Tischgespräche die Leiden derer schildern, die weit vom Schuß sind. In diesen derben, grobkörnigen, fünf Tischgesprächen den Leiden derer schildern, die weit vom Schuß sind. In diesen derben, grobkörnigen, fünf Tischgesprächen den Leiden derer schildern, die weit vom Schuß sind. In diesen derben, grobkörnigen, fünf Tischgesprächen den Leiden derer schildern, die weit vom Schuß sind. In diesen derben, grobkörnigen, fünf Tischgesprächen den Leiden derer schildern, die weit vom Schuß sind. In diesen derben, grobkörnigen, fünf Tischgesprächen den Leiden derer schildern, die weit vom Schuß sind. In diesen derben, grobkörnigen, fünf Tischgesprächen den Leiden derer schildern, die weit vom Schuß sind.

Rheinisches Blut und Erbe klingt fort in der Lyrik und Epik des beweglichen Rheingäunders Otto Brües (geb. 1897, lebt in Köln), offensichtlich aber springt seine tiefe Erfassung der Zeitseelen, sein Führertum im Drama heraus. Er gewinnt unter unseren zeitgenössischen Dichtern eine immer größere Bedeutung. Es ist das Positive in seinen Werken, das ihn zu einem berufenen Sprecher in unserer Zeit macht.

Sein erstes Drama, die temperamentvolle Tragödie *Die Heilandsflur* (1921), die zu Ausgang des Krieges spielt, zeigt zwar noch eine revolutionär-chaotische Sturm- und Drangdynamik, aber auch schon des Dichters sicheren Blick für die Bühnenwirkung und kennt die Größe großen Ausmaßes. Die Fäulnis des Gottes (1923) führen in das Straßburg von 1792 und sind für des Dichters Auffassung vom Drama bezeichnend. Da ist ein kraftloser, französischer Revolutionsgeneral, der, vom Volkshausen geschoben, den Turm des Münsters zu sprengen befiehlt, weil er das Gesetz der Gleichheit beleidigt. Der Dombaumeister Michael Hermann will lieber sein Leben darbieten als das Münster schänden lassen. Verlassen von seinen Brüdern, irrt er an Gott, kommt er durch ein liebendes Mädchen auf den Gedanken, dem Turm eine Jakobinermütze aus Blech aufzusetzen. Diese List, die die beiden zu Füchsen Gottes macht, gelingt zwar, aber das Mädchen wird getötet und jetzt, als er im Paroxysmus der Verzweiflung mit Gott hadert, erwählt ihn Gott zu seinem Werkzeug, den Turm zu retten. Den Witz der Historie, daß der Turm dadurch gerettet wurde, daß man ihm eine blecherne, rote Jakobinermütze aufstülpte, hat der Dichter in eine Familientragödie umgebogen, so daß wir ein Außen- und Innendrama haben. Michael sieht sein Münster nur gerettet um den Preis des Verlustes der Mutter, der beiden sich in den politischen Wirren verschwendenden Bräuer und der Geliebten, die das eigentliche Werk vollbracht hat. Und diese Familientragödie gilt nach der Erklärung des Dichters wieder als Symbol, „wie sich ein deutscher Mensch durch Leiden hindurchdringt zu der Bestimmung seines dem Grunde des Volkstums erwachsenen Wesens“. Eigenartig ist der Bau des Schauspiels. Bei anderen Dramen finden wir Spiel und Gegenpiel. Hier indessen kommt es, wie J. Sprengler in seiner feinen Analyse des Dramas bemerkt, nicht so sehr auf den Widerstreit an, vielmehr die Züge der Handlung durchweg dramatisch lebendig, kämpferisch gesteigert und voll pulsierenden Theaters

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

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

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

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



und der Hinneigung zu dem mütterlichen Katholizismus, zeigt sich Brües immer fortschrittlich, mit dem freien Blick für Gesundes und naturhaft Reines. Mittelalterlicher Mystik und Kultur gehört seine Liebe. Organisch wächst in diesem Bändchen naturgemäß auch das Kriegserleben ein, das bei Brües sich freilich nicht in lauten Hurraerufen äußert, sondern gestaltet ist etwa im „Vernächtnis der Namenlosen“ oder in dem Zyklus *Missa urbana*, in einem anderen „*Sankta Katharina*“, „*Sankt Martin*“, „*Sankt Christophorus*“. Eines der besten Gedichte gestaltet das Werden der „*Zeitung*“: das Erscheinen der Nachdichtete in ihm ein Gleichnis seiner eigenen ringshin leitenden, ringsher empfangenden Weltverbundenheit. Viel Sangbares steht in diesen Versen, die sich hoch aus den üblichen Lyrikererscheinungen erheben.

Wie in den Dramen Brües' finden sich auch in seinen kleinen und größeren Erzählungen lyrische Stellen von oft ergreifender Schönheit. Die Lyrik ballt sich ihm unversehens oft zur Dramatik in dem Novellenbände *Heilige, Helden, Narren und Musikanten* (1923). Der Hochbegabte singt mit seinen Gestalten und Gesichten und forscht hinter Legenden und Rätseln her. Einige Erzählungen haben auch ein Stück Ironie des Erzählers mitbekommen, soweit es sich um Legenden handelt. Nur entspringt diese Ironie nicht skeptischer Resignation, sondern jugendlicher Freude am Fabulieren. Köstlich ist die Skizze „*Der Leutnant-Hauptmann*“, am tiefsten und spielerischsten zugleich die Künstlernovelle von der „*gläsernen Stadt*“. Hier klingt ein Ton heller Rheinromantik hoch, dessen Klarheit zugleich zur Einkehr lockt. Lebenswärme. Schön gerundete Bilder der Geschichte zeichnet uns Brües mit seinem sicheren Stifte noch in den Novellen *Der Farbkasten* (1925) und die Farben moderner Erzählungskunst lassen die alten Geschehnisse wunderbar und lichtgefärbt ausleuchten. Geradezu ein Kunstwerk ist „*Der Blumenstrauß*“. Einen humorvollen Hymnus und lichtgefärbt ausleuchten. Geradezu ein Kunstwerk ist „*Der Blumenstrauß*“. Einen humorvollen Hymnus singt der Erzähler in den *Zwei Novellen auf das Leben*, das in der Heimat wurzelt. *Klas Pottbäcker*, ein biederer, ferngejunger Niederrheiner, verbindet sich nacheinander mit vier Frauen. Aus wider Leiden, schaft und tastender Schwermut, aus allzu zarter Idealität gilt es für ihn und Michael Breusewetter, den Helden der zweiten Novelle, den Weg zurückzufinden zur gesunden Mutter Erde und zum frohgenügsamen Leben am heimischen Herde. Das Leben aber ohne jede Bindung, wie es hier gefeiert wird, ist in der Konsequenz eben doch die Negation des Lebens und im Grunde bedeutet das darin vertretene Ideal einen Rückfall in den Rousseauismus.

Mit dem Buche *Jupp Brand* (1928) schenkte uns Brües einen Bildungsroman. Jupp Brand, der Held des Romans, ist ein aus dem Kriege Heimkehrender, der nicht verzweifelt, sondern festen Grund findet in dem Vorfatze: „*Ich will sein in der bauenden Kunst.*“ Im Ablauf eines Wanderjahres, das ihn durch ganz Deutschland führt, sieht er den Grundsatz seines Lebensbaues in der Tat. Er umschreibt sie mit „*Liebes tun!*“ In schöner Bescheidenheit erwirbt er dann Heim, Hausgefühl und Heiterkeit in dem Bekenntnis: „*Wir wollen den kleinen Alltag durchstrahlen, dann ordnet sich das Große von selbst.*“ In der bauenden Zukunft sein aber heißt, Liebestun aus Gottverbundenheit. Zu dieser Einneigung ist er nicht vorgebrungen und so kann er nicht ein Vorbild sein, wie unsere Zeit es braucht. Die Kritik hat denn auch dies und anders an dem Buche getadelt. So hat man mit Recht darauf hingewiesen, daß das Sexuelle einen viel zu breiten Raum einnimmt. Obwohl es ohne Lüsterheit behandelt wird, wirken doch einzelne Kapitel zu abstoßend, wie Liebesjemen, die mit der Betrachtung eingehend beschriebener pornographischer Bilder einabstoßend werden, realistische Bilder aus dem Schlupfwinkel eines Engelmachers und ähnliches mehr. Daher geleitet werden, realistische Bilder aus dem Schlupfwinkel eines Engelmachers und ähnliches mehr. Daher geleitet werden, die Bedenken, die das Buch in der katholischen Kritik ausgelöst hat. An Bedeutung gewinnt der Roman, sich gestellt, ohne rechte Führung auf Herausarbeitung des in ihm ruhenden gefunden Kerns angewiesen. mit Recht eingewandt werden kann, ist „*Jupp Brand*“ eine ernste Dichtung, die zum Nachdenken auffordert. Die Handlung ist nicht auf einen einzigen dramatischen Konflikt gestellt, sondern auf immer neue, immer spannendere, oft lose sich aneinanderreihende Episoden. Wohl gepflegt ist die Sprache und reich an guten deutschen Worten, namentlich aus dem Hausschatz des Volksgutes.

Die Jahrtausendfeier der Rheinlande (1925) hat eine Flut von Rheinlandbüchern hervorgerufen. Brües gab ein schön ausgestattetes Sammelwerk unter dem Titel *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* heraus, das eine „*Schilderung des Rheinstromes und seines Gebietes von der Quelle bis zur Mündung mit besonderer Berücksichtigung von Land und Leuten, Geschichte, Geistesleben und Kunst, Landwirtschaft und Industrie*“ bietet. Von den Beiträgen der Mitarbeiter verdienen die des Herausgebers hervorgehoben zu werden, besonders das, was er neben Strom und Landschaft über den rheinischen Menschen zu sagen hat.

Aktiver gerichtet als Brües' in sich ruhende geschlossene Dichtung ist die *Max Mohr's* (geb. 1891, lebt am Tegernsee D.-B.). Er zeigt, wie H. Sturm in seinem Aufsatz über Mohr darlegt, ein sein liebenswürdiges Verhältnis zu den Nöten, Schwächen und Verstiegenheiten der von einer unzulänglichen Umwelt bedrängten Menschen. Aus dieser Welt- und Menschenkenntnis kommen ihm Einfall und Erfindung. Er sucht Typen der alltäglichen Wirklichkeit weit über ihren Tag hinauszuhoben in das immer Gültige unserer Fehler und Gebrechen. Er tut dies in den viel gespielten fünf Komödien und in zwei im tiefsten Sinne zur Groteske neigenden Tragödien. Es gelingen ihm eigenwillige, doch nicht allzu komplizierte Naturen, die aber anstatt durch leidenschaftliche Akzente durch lyrisches Pathos stimmungsgemäß drapiert und auf diese Weise erst zu härterer Wirkung gebracht werden.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Groß angelegt ist Weinrichs Trauerspiel Kolumbus (1923). Der zeitenferne Entdecker Amerikas wird hier zur Gestalt des Menschen überhaupt, der innerlich Gott ganz verbunden ist und in jedem Stande, auch dem bescheidensten, eine Sendung Gottes in der Welt zu erfüllen hat. Die Entdeckungsfahrt wird zum Symbol des Ringens um Gott. „Gott ist ein Land, o Königin, das zu entdecken — Ist der höchste Ruhm . . . — Einmal ging immer Gott von einem fort. — Und schwer ist seine Wiederkehr von oben. — Ganz ohne Leiter, die der Schmerz gestellt, — Kommt selten er zurück.“ Da Kolumbus diese Worte zu Isabella sprach, weiß er noch nicht, wie bitter wahr sie für ihn selber werden sollten. In hochdramatischem Kampfe erringt er sich die Möglichkeit der Ausfahrt, aber da er aussieht, hat er seinen Gott verloren; ganz auf eigene Kraft gestützt, will er seinen Weg gehen. Der Schuß des abgewiesenen Buhlen, der sein Weib niederstreckt, hat auch seinen Gottesglauben gemordet. „Mit der Geliebten erschlug man meinen Gott. — Nun blieb der Mensch und nur der Mensch: ich selber . . . — Nun sei's getan: Im Namen jener Kraft, — Die aus uns selber kommt und schafft.“ Vergeblich ruft vom steinernen Kreuzbild her eine Stimme: „Nimm mich mit, Kolumbus!“ Seine Antwort ist: „Ich kann dich nicht mitnehmen, du bist aus Stein!“ . . . „Du hast den Mord geschehen lassen, du landest keinen Witz.“ Und in der höchsten Not, da die Mörder ihm den Tod androhen, wiederholt er halb lästernd, dieses Wort: „Ich sag', du bist aus Stein, du kannst nicht helfen!“ Im letzten Augenblicke aber, als schon der Dölg gegen seine Brust gezückt ist, ertönt „aus den Lüften“ der Ruf: „Land! Land!“ Kolumbus niedersinkend, bekennt: „So ist die Hilfe doch beim Herrn. Und im neuentdeckten Land auf einem Hügel unter dem mächtigen Sternenhimmel stehend, blickt er betend zurück und in die Zukunft: „Da steht du, Gott, und wirfst die Silberlanzen — des Himmels in den leisen samtnen Schild der Nacht . . . — Ich wollte nicht Christopher sein, der übers Meer — Dich trägt und frevelte . . . — Du gabst mir deinen Bitterklee des Schicksals. — Ich trank ihn aus, und auf dem Grunde lagst — Du, Würze alles Seins, und halfst mir wieder auf — Aus meiner Ohnmacht, herrlich in die Pracht der Tat. Ich will Altäre richten deinem Lob, — Ich will die fleischern Hütten dieser Welt — Zu Tempeln machen deiner Gegenwart!“ Und als ihm sein Werk, die neuentdeckte Welt, genommen, er in den Kerker geworfen und zum Tode geführt wird, da fühlt er sich der Landung am Strande seiner Gottessehnsucht nah. „Ich hab' gesündigt. Mit Sünde fuhr ich in das Leben. — Mit Sünde lande ich bei dir — Ich suchte dich in der Geliebten, suchte dich — In meines Neiges Maschen, fand die Welt — Darin, dir nur der Busch vor dir, dem großen Walde, ist. — Ich hab' die Welt erobert und verloren — Ich finde dich, den Vater, und Verzeihung. — Braufe nun, mit meinem Tode — Als Trophäe in den Händen, — Braufe hin durch deine Himmel, — Habe mich.“ Es ist kein schlechtes Zeichen, sagt S. Stang in seiner trefflichen Analyse des Dramas, für unsere Zeit, daß dies herb religiöse Trauerspiel auf dem Nationaltheater zu Mannheim und an die zwanzigmal in Berlin mit Jekner in der Titelrolle aufgeführt wurde. Freilich, wer vom Drama den Kampf vom Menschen gegen Menschen erwartet, der wird in Weinrichs Trauerspiel bei oberflächlicher Betrachtung nur eine Reihe loser zusammenhängender Szenen finden. Doch fehlt die Einheit nicht. Daß Kolumbus ganzes Sein in Höhen und Tiefen auf Gott bezogen ist, daß er ihn auch in Rein bejaht, das gibt dem Drama seine Einheit. Das Bild vom gejagten und verjagten Menschen, wobei Gott der Jäger ist, ein schon im Mittelalter sich findendes Bild, ist die Idee des Dramas (Sprengler). An dem Reichtum hoher sprachlicher Schönheiten der Szenen im einzelnen kann auch der strengste Kritiker nicht achtlos vorübergehen.

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

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

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



Heinrich von Heine

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



lichten Symptome jener deutschen Übergangszeit. Unter dem Titel Hauspostille (1927) gab Brecht einen Gedichtband mit Untertiteln, Gesangsnoten und einem Gesange. Es finden sich darin wenige wirklich starke Gedichte, aber das mildert nicht den Gesamteindruck eines Werkes, das ohne jegliches Niveau ist. Ein Wort- und Strophenramsch ist aus dem Kramladen der Literatur durch kundige Handgriffe zusammengelegt und genialisch gewendet. Dazu eine Maßlosigkeit, die ganz im Gemeinen versinkt.

An der Neubearbeitung, der Brecht sein Drama „Eduard II.“ unterzog, war auch Lion Feuchtwanger (geb. 1884 in München, lebt in Berlin) beteiligt. Er ist ein überaus fruchtbarer Dramatiker, doch nur wenige seiner Schöpfungen haben sich auf der Bühne behauptet. Seine dramatische Begabung zeigt sich mehr in Einzelheiten als im Aufbau des Ganzen. Manche Szenen in den Dramen und Romanen wirken durch Brutalität und Erotik abstoßend.

Er hat sich, wie Luz Weltmann in seinem Essay über Feuchtwanger sagt, in die Literatur eingeführt, indem er ausländische Meisterwerke in guten Bearbeitungen anbot, „als unsere Kehlen nach dramatischer Literatur sehr durstig waren“. Zu diesen Stücken gehört auch das Drama Basantajena (1915), das er nach neueren Bühnenerfahrungen 1924 nochmals bearbeitete. Ein indisches Drama gab ihm die Vorlage und in der Einleitung charakterisiert er die bewundernswerte Kunst des indischen Dichters. Der verarmte, reiche Wohltäter, der immer noch Wohltäter sein will, und die Bajadere, geschändet durch den Stand, geabelt durch ihr Gemüt, das sind die innerlichst verwandten Charaktere. Es sind zwei Personen, die nichts mehr aufzugeben haben als sich selber. Aber ihre Seele geben sie nie auf. Basantajena verfügt zwar über mehr Glücksgüter, ist aber arm am Geiste. Auch sie will Wohltäterin werden. Sie gibt alles hin, womit man ihre Günst erkauf hat, wenn sie nur das tönerne Wägelchen des Kindes mit ihren Schätzen füllen kann. Dieses Kind des armen Wohltäters rückte der indische Dichter in den Vordergrund und benannte das Stück „Das tönerne Wägelchen“. So haben wir das moderne Problem vor uns, daß nicht Stand und Klasse den Menschen ausmacht, sondern das Reimenschliche, die verzichtende Güte. Darum kann der größten wahn Sinnige Prinz Basantajena nie besitzen — er kann sie auch nicht vernichten. Er kann auch den armen Reichen mit falscher Anklage nicht verurteilen lassen. Gegen die wahre Liebe wird keine Macht siegreich bleiben. Diese Bearbeitung des indischen Dramas mit seinem tiefstimmigen Grundgedanken und den ihn verkörpernden Gestalten fand großen Beifall und erschien schon nach zwölf Jahren in zehnter Auflage. Es folgten Nachdichtungen der „Perser“ des Mischylos, der Komödie „Der Friede“ des Aristophanes und Calderons „Der Frauenverkäufer“. Dieses Stück fand, trotzdem der Dichter durch allerlei Zutaten das große Publikum zu unterhalten wußte, bei seiner Uraufführung in München (1922) geteilten Beifall. Feuchtwanger hat seine Vorlage gröblich mißverstanden. Calderon nämlich läßt die verletzte Rechtsordnung wiederherstellen, sein Nachdichter aber den Frauenverkäufer weichherzig laufen; das Verbrechen bleibt ungehört, nicht einmal bereut.

Es war wohl nur eine dichterische Laune Feuchtwangers, daß er sich bei seinem nächsten Stücke Thomas Wendt (1920) der zuchtvollen Bindung dramatischer Gesetze nicht beugen wollte und ihm daher den bezeichnenden Untertitel „ein dramatischer Roman“ gab. Die Fülle der Gesichte hat den Rahmen gesprengt; in drei riesigen Teilen mit 46 Einzelstücken ergiebt sich dieser dramatische Roman. Feuchtwanger gibt darin die Tragödie seiner Zeit mit Hilfe seiner bequemen Form. Sein Held geht, etwa wie umgekehrt Ernst Toller, der Dichter der „Wandlung“, den Leidensweg vom revolutionären Mitleidsdichter zum sozialistischen Führer, durch die Greuel des Weltkrieges, das Martyrium der Kriegsgefangenschaft zur Revolution, zum Volksbeauftragten, der, als der erste Rauch des Erfolges vorüber, bekennen muß: „Ich habe geglaubt, Revolution sei Glück für alle, Menschlichkeit für alle; und jetzt ziehen mich die andern in ihre Tierheit hinunter.“ Um dem zu enttrinnen, geht er wieder in die Einsamkeit zurück, aus der er empor- stieg, und der Schluß ist ein großes pessimistisches Fragezeichen, ein müdes Achselzucken. „Es kribbelt und wibbelt weiter!“ Gewiß fließt bei der verstandesmäßigen Schärfe viel wahres Herzblut in dieser Dichtung; meisterhaft ist der Gegenpol, der Herrenmensch Georg gezeichnet; aber war es nötig, so widerliche und nichtige Nebenpersonen wie den kapitalistischen Schlenker und Ganner, der zuletzt Finanzminister wird, oder die rührselige Dirne mit dem Spatenhirn, die dauernd ihre Liebhaber wechselt, mit solchem Behagen immer wieder breit auszumalen? Auch sonst ist, besonders in den Kriegs- und Revolutionszügen, manches in starker Verzerrung gesehen, die zuweilen fast ans Tendenzlose streift, bis sich gegen Ende hin der Dichter immer klarer zu einer höheren Auffassung des Problems durchringt.

Nur wenig Beifall fand Feuchtwangers Schauspiel Der holländische Kaufmann bei seiner Uraufführung in München (1923). Dieser Kaufmann im Staate des großen Kurfürsten wird zum Träger jenes großartigen, um Jahrhunderte verfrühten Gedankens einer brandenburgischen Kolonie in Afrika. Dem Dichter ist das historische Nebensache, die Titelfigur ist ihm das Genie schlechtweg, das, anfangs verachtet, durch Beharrlichkeit und Tatkraft sich durchsetzt. Allein sein Triumph wird durch eine bittere Erfahrung beeinträchtigt. Sein Mädel ist ihm davongelaufen. Er spielt sich viel auf's Heldentum hinaus angekränkt. Jeder Akt der Dramas zerfällt in verschiedene Bilder, deren Zusammenhang oft nicht klar ist. Mit den Petroleuminseln schuf Feuchtwanger das erste Drama, das den Verlust macht, die große Auseinandersetzung Amerika—Rußland zu gestalten. Mit diesem Drama bildet das Schauspiel Kalkutta 4. Mai und die Komödie Wird Hill amnestiert? eine Trilogie. Deren erster Teil erlebte bei seiner Uraufführung in Hamburg (1927) einen enthusiastischen Beifall. Es sind sechzehn Bilder, deren jedes durch einen auf Leinwand projizierten Titel eingeleitet wird. Die Clausbeute des Weltmarktes kontrolliert

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

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



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

### Die erzählende Dichtung.

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

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





einzureißen, und man konnte mit Zuversicht in die Zukunft blicken, da wird der Hof ein Raub der Flammen. Der Großnecht, wegen seiner intimen Beziehung zur Gutsherrin vom Hofe verjagt, hat ihn aus Rachsucht in Brand gesteckt. Valerie geht in den Tod. Der Roman weist noch manche Verfehlungen normaler und psychologischer Art, insbesondere im zweiten Teile, auf. Der Schluß aber erhebt sich zu tragischer Größe und in der Figur der Valerie erstreckt bereits das Urbild der Helden Herwigs. Wie eine zähe, überlebensgroße Nibelungenfigur wirft sich der Schatten der Heldin von Kleparj vor uns auf, die im Kampf um das Ideal mit übermächtigem Widerstande zugrunde geht. „Der Sieg“, sagt Herwig einmal, „ist nicht das Wesentliche, der hängt an Zufällen, das Wesentliche ist: Großes gewollt zu haben!“

Große Gedanken und Gefühle sucht Herwig lange Zeit in farbiger Vergangenheit. Zeugnis des jugendlichen Hin- und Wiederirrens sind die Romane: Wunder der Welt (1910) und Die Stunde

kommt (1911). Im ersteren wird die Tragödie des jungen, schwankenden Kaisers Otto III., „des Weltuntergangskaisers“, den die Frauen wegen seiner zarten Schönheit und hohen Geistigkeit „Wunder der Welt“ nannten, in ergreifender Weise dargestellt. Die erstaunliche Begabung des Kaisers wird freilich mehr berichtet als gezeigt und der gewaltige Eckart von Meissen als Gegenfigur ist nicht recht herausgearbeitet; Gerbert bleibt unklar und sein Anschlag mit der sizilianischen Tänzerin wirkt, da er nicht zwingend begründet ist, peinlich. Kampf und Qual ist Ottos Los. In ruhelosen Zügen von Deutschland nach Italien, nach dem ersehnten Rom und wieder zurück nach Deutschland, in die Wälder der Wenden und nach Polen, endlos und ohne Friede! Die „Wunder der Welt“ bringen der Seele kein Genüge, ziehen ihn aber stets in ihren Bann. Hin- und hergezerrt von dem Schattenspiele der Ratgeber, muß Otto langsam an sich selber verbluten. Er hat keine Ruhe gefunden bis in den Tod. An Otto hat der Verfasser das Leben eines Menschen aufgelistet, dessen Seele in leidenschaftlichem Hinfluge nach dem Ausdruck ihrer Sehnsucht ringt, aber in die Irre geht und allzutrüb an den Tüden und Widerständen der Wirklichkeit zerbrechen muß. Der Otto-Roman ist Herwigs farbigstes Buch, es ist ein Werk, das leidenschaftlich in die Seele brennt und in seiner letzten Schönheit nicht für jedermann ohne weiteres zugänglich ist, denn es tastet an die verborgensten Dinge der Seele, an die tiefsten Einsamkeiten, die wir nicht greifen, sondern nur erfühlen können. Das Buch weist aber auch Herwigs besondere Gabe auf, überaus stimmungsficher einzuleiten und mit ergreifendem Schlußbild, hier der Sterbeszene, den Ring zu schließen. In der Neubearbeitung (1922) hat Herwig einiges geändert, besonders die Verführungsszene bedeutend gemildert und durch die Umgestaltungen den Wert des Buches erhöht. Durch den Erlebnisform ist ihm Die Stunde kommt nahe verwandt. Kein künstlerisch bedeutet das Buch einen großen Fortschritt, seelisch eine Vertiefung. Eine wundervoll gebaute Rahmenerzählung hält drei in drei verschiedenen Jahrhunderten spielende Novellen umschlossen. In drei farbenartigen Bildern von dem Bau, der Brachterneuerung und der Vernichtung eines Gonzagapalastes am Gardasee zeigt sich erschütternd das Ungenügen irdischen Ringens um den Glanz von Kunst und Wissenschaft, um Liebe, um Gold, wenn die Stunde kommt, die letzte Stunde.

Die Tage des Grübelns und Zweifels an seiner Schaffenskraft, die über Herwig hereinbrachen, zittern in den genannten Werken nach, aber er hat sich durchgerungen und in dem Roman Jan von Berth (1913) schuf er ein Werk voll unbändigen Lebensgefühls, trotz der Herbstwehmut des Ausklanges. Es ist ein Buch, das in seiner unbefangenen Strahlenden, von allen Zweifeln am Wert der Taten freien Kraft und Fülle wohlthuend und herzerfreuend wirkt in unserer komplizierten Literatur, da der breite Strom des Erzählens immer mehr versiegt und psychologischen Spitzfindigkeiten und Nervenzerfaserungen gewichen ist. Von Problemen ist keine Rede; aber wie klingen Stil und Stoff zusammen in diesen lose gereihten Abenteuer eines tollkühnen und frummen Heldenlebens in der Zeit des dreißigjährigen Sterbens. Im alten Köln des Jahres 1622 nimmt der Roman seinen Anfang. Jan der Schankknecht flieht mit seinem Freunde; seine Abenteuerlust führt ihn in die Feldschlachten und Feldlager; er steigt vom Soldaten bis zum berühmten Reitergeneral und Feldmarschall auf. „Er berennt Städte und reitet über Land. Er setzt durch Flüsse und klettert über Berge.“ stets wild entfesselt im Vollgefühl seiner Kraft. Bilder von grandioser Wucht und Anschaulichkeit werden entworfen: das bunte Gewimmel der Soldaten im Lager, der nächtliche Kampf um Mantua und offene Reiterschlächten, wenn die Degen aus der Scheide blitzen und die Eisenwände aufein-



Franz Herwig.







Sebastian, bitte für uns!“ Andererseits haben sich schon in der Legende die Proletarier-Wölfe in „Eingeengte“ verwandelt. „Arbeiter, die nicht mehr waren wie Hand und Fuß, Arbeitslose, die selbst Hand und Fuß nicht mehr sein durften, Dirnen, in den kalten Gluten bezahlter Hingabe verbrannt, Mütter, ewig gebezt von der Hier hungernder Kinder, Soldaten, durch den langen Krieg zu Werkzeugen des Mordes herabgewürdigte Javaliden, zerrissen und notdürftig zusammengeflickt, alle unter einem Stärkeren knirschend.“ So handelt es sich auch in dem Roman nicht mehr ausschließlich oder vorwiegend um Proletarier, sondern um Großstädter überhaupt, die durch schicksalhafte oder selbstverschuldete Eingeengung sich der Welträumigkeit und sittlichen Bewegungsfreiheit des Christentums beraubt haben. Es sind Menschen, denen der Spielraum für freie Entscheidung und Entwicklung bedrückend verkümmert ist. Nicht hoffnungslos verkümmert; es gibt eine Erlösung aus der Enge, und wäre es erst im Tode, wenn die Seele dem Gnadenzuge der unermeßlichen Barmherzigkeit Gottes sich ergibt. Eingeengte sind nach des Verfassers Darstellung Menschen ohne Lebenssinn. Zu beachten ist dabei, daß hier „Sinn“ als sakraler Begriff gemeint ist in scharfer Unterscheidung von einem jeweiligen Lebenszweck, der aus einer Schicht der Diesseitsphäre kommt. Herwig rollt die Gesamtheit der kulturellen und sozialen Problematik vom metaphysischen Standpunkte auf. Warum leidet die moderne Menschheit unter den entsetzlichen Folgen einer schier unübersehbaren Kultur- und Sozialkrisis? Weil sie ihrer kulturellen und sozialen Lebensgestaltung keinen höheren, ewigen Sinn mehr zu geben weiß. Die ganze Kultur- und Sozialkrisis ist daher, wie Kaatz bemerkt, nichts anderes als der Verlust der Sinnhaftigkeit des Lebens, ist Mangel an Ewigkeits- und Gottesbestimmung. In seinem Zeitroman „Die Eingeengten“ nun hat Herwig auf breitem Raum das vielverschlungene Geäder, sozusagen den ganzen seelischen Unterbau der modernen Weltstadt Berlin, die verborgenen, verirrt, aber immerhin irgendwie sehnsüchtig gezogenen Lebensläufe der von ihren Trieben gefangenen und von äußerer Not eingeengten Menschheit in kompositorischer Meisterschaft dargestellt. Ein Wissender und Erfahrener hat diesen Zeitroman, „Das soziale Epos der Großstadt“ geschaffen. Während in der Legende „Sankt Sebastian“ der Blick auf dem in Sebastian sich verwirklichenden katholischen Seelsorger-Ideal ruht, wird in den „Eingeengten“ gezeigt, wie die dem Christentum entfremdeten Großstädter von der Erscheinung und den Fernwirkungen dieses Heiligen beunruhigt, angezogen und in Bewegung gebracht werden. Von diesen Eingeengten wird eine Typenreihe vorgeführt. Da ist Daniel Löffelholz, anscheinend hoffnungslos eingeengt und doch durch Gottes Gnade erlöst. Zwei Jünger Sebastians greifen in sein Leben ein, das ausschließlich geschildert wird: der weise, menschenfreundliche Jude Markus und der kindliche Paul, in dem Sebastian am lautesten weiterlebt, ein Laienapostel, ein Musterchrist der Caritas, der Arbeit und der Familie. Elias Markus, ein schrecklicher Geizhals, ist der Typus des mammonisch Eingeengten, sein Weib der Typus der sexualistischer Eingeengten, Walter Bergmann, Schreiber in dem Büro einer Maschinenfabrik, ist der Typus der intellektualistischer Eingeengten und der vierte in der Typenreihe der Eingeengten ist der Leichenkutscher Wachowial als Typus des proletarisch Eingeengten. Zu den Eingeengten gehören auch die Fürsorgebeamtin Johanna, der Kapitalist Oppermann und die Dirnen Heti und Agnes-Liane. Wie nun diese Eingeengten auf verschiedene Art erlöst werden, wird in dem Buche gezeigt. Als Hauptlösungsträger wird der Priesterstand genannt. Damit aber der Priester das rettende Sozialprogramm erfüllen kann, muß er das haben, was dieses Programm als Kerngehalt in sich trägt: die opferstarke Liebe und Güte zu den Eingeengten um Christi willen, eine Liebe ohne Ende, die ihn alle Alltagseingengungen abstreifen läßt und als Helfer und Freund mitten hineinstellt unter die Ärmsten. Er darf nicht zum blinden Eiferer werden wie der Kaplan Bernhard, der, einst ein Schüler Sebastians, aus tief verstedter Eitelkeit alles verdammt, was nicht unmittelbar zur Heiligkeit führt, zum Irrlehrer wird und an dem Dualismus zwischen moderner Kultur und Christentum förmlich und seelisch zerbricht.

Herwigs Roman rief eine lebhaftige Diskussion hervor. Man erhob in volkspädagogischer Hinsicht Bedenken gegen die Lösung des seelsorglich-sozialen Problems; so insbesondere Heinrich Kaatz in seiner umfangreichen, in die Tiefe gehenden Studie und Sigismund Stang in seinem nicht minder gründlichen Essay. Einig aber sind die Kritiker darin, daß uns Herwig mit seinem wuchtigen Gemälde der gottverlassenen Menschheit unserer Großstädte ein künstlerisch hochstehendes, den Durchschnitt weit überragendes Werk gegeben hat. Der Wert wird freilich nur von den reifen, geschulten Lesern erkannt werden; denn der Tiefengehalt der Dichtung liegt nicht an der Oberfläche; sie verlangt geistige Auseinandersetzung mit den schwierigsten Problemen der Sozialphilosophie und ein gründliches Wissen auf religiösem und sozialem Gebiete. Reife erfordert das Buch auch wegen der Schilderung der Umwelt. Doch ist es ein Verdienst dieses großen sozialen Romans, daß er nicht im platten Sozialismus versinkt und auch die trassen Natur-Milieuschilderungen der deutschen Naturalisten, die sich Selbstzweck sind, zu überwinden sucht. Er erreicht sein Ziel einmal durch seine scharfsichtige, eindringliche und folgerichtige Seelen- und Charakterschilderung der Einzelpersonen und dann durch die sittliche Gerechtigkeit, die er in Schuld und Sühne in dem Werte walten läßt, wobei wir freilich etwas mehr von der Hilfe der Gnademittel am Werke sehen möchten. Auch wegen seiner hochwertigen, aber anspruchsvollen Form ist der Roman nur für gründlich gebildete Leser. Entsprechend dem seelischen Gehalt hat die Sprache etwas Berauschendes, sie ist weich und musikalisch. „von einer mit blauem Duft umfangenen Anschaulichkeit“. Während die Sebastianlegende heroisch vereinfacht und stilisiert ist, betritt man, wie Stang bemerkt, mit den „Eingeengten“ das Gebiet, in dem Dostojewski unerreichtes Vorbild ist: das Gebiet des psychologischen Realismus, der sich seine Menschen an der Grenze des moralisch und physisch Normalen wählt. An den großen Russen Dostojewski erinnern Herwigs Gestalten; reicher aber als jener sind die „Eingeengten“ durch einen Einschlag von Humor und durch die impressionistischen Naturschilderungen.

Hoffnung auf Licht (1929) ist der zweite Teil der Trilogie betitelt. Herwig führt darin die in der Sebastianlegende und in den „Eingeengten“ aufgerollte Problematik weiter. Wieder zeigt er die furcht-

bare seelische und leibliche Not der Großstadtmenschheit, des Proletariats wie der konventionellen Gesellschaft, ihre schicksalhafte Verstrickung in Schuld und Qual, ihr Ringen nach Befreiung, das nur zu oft in haltloser Verzweiflung endet, den ganzen Jammer der Zeit, die aus sich heraus die Kraft zur Erneuerung nicht mehr aufbringt. Sie braucht das Licht von oben, aber das Dunkel ist noch nicht bis zum Grunde durchleuchtet. Die Hoffnung auf Licht aber ist da; sie heftet sich an die uns schon bekannte Gestalt des Laienapostels Paul Lehmann. Auch hier ist das moralisch faule mit starker Einbildungskraft und Dezens behandelt und jene Stellen, wo der arme Paul sich zu der Kommunionbank flüchtet und von seinen religiösen Erfahrungen preisgibt, sind von erlesener Schönheit. Abermals weiter führt Herwig die Probleme der sozialen Großstadtdichtung in dem Werke *Fluchtversuche* (1930). Auch hier stellen einige bekannte Figuren die Verbindung mit der früheren Erzählungs- und Motivilinie her. Diesmal ist es ein junges Mädchen, das an dem Seelenheile schon fast verlorener Menschen arbeitet. Der Dichter beschränkt sich nicht auf die Großstadt, sondern sucht auch die der Erwärmung und Erleuchtung bedürftigen Menschen auf dem Lande auf. Ein starkes religiöses Gefühl durchflutet die religiöse Trilogie. Ein Christentum der Tat wird gefordert, der Tat, die aus einem reichen, liebenden Herzen fließt. Dazu gesellt sich die erquickende und beruhigende, reife Lebensweisheit. Mit Fr. Muckermann fragen auch wir, ob wohl noch ein Nachspiel folgt, das nach der Flucht vor sich selbst die Ruhe in sich, was gleichbedeutend wäre mit der Ruhe in Gott, episch ausklingen ließe.

Es überraschte, als Herwig nach den „Eingeengten“ seinen Roman *Willi siegt* (1927) veröffentlichte. Trotz ungünstiger Voraussetzungen wird der Held Sieger über alle Schwierigkeiten. Es ist die Geschichte des verkrüppelten Willly, dessen Vater, ein Uhrmacher, im Delirium, die Mutter Bedienerin ist. Wie Willly, von Kindheit an sich selbst überlassen, allmählich zum Haupte der Familie und zum Schützer der Schwester wird, ist reizend erzählt. Tüchtigkeit und Pflichtbewußtsein, von Jugend an in ihm geweckt, tragen den Sieg davon und nicht zuletzt die helfende Nächstenliebe.

Zwischen den Romanen entstanden Herwigs kleinere Erzählungen. Sie besaßen ein urwüchsiges Talent, das die Bindung mit dem Volke nicht verloren hat. Da führt uns *Der getreue Deserteur* (1913) an die Mosel zur Zeit der französischen Kautkriege; „Aus der Fremdenlegion in des Kaisers Heer“ ist eine andere abenteuerliche Geschichte benannt. In Heimat und Kamerun werden die Heldenkämpfe der kleinen deutschen Schutztruppe in afrikanischer Urwaldlandschaft gegen die erdrückende Übermacht der Feinde klar und dichterisch beschwingt zur Anschauung gebracht. Von „drei guten Kameraden“ (1916) berichtet eine andere Erzählung. Wie der Münsterländer Bauernjunge „Benäßen“ ein mutiger Kulturkampfanwalt und dann in Amerika der unverzagte, reißige Seelforger und Wohltäter der Indianer, Farmer und Goldwäscher von Idaho und weit darüber hinaus wird, bis er als „Father Big-Red“ berühmt und geliebt sein Heldenleben endet, meldet die kleine Erzählung *Der Pfarrer zu Pferd* (1917). Daß Herwig Gefühl und Sinn für tiefstes Menschliches, über Humor verfügt, die Sprache beherrscht und die Geheimnisse der Form weiß, zeigt der Novellenband „Die feine Ingeborg“ — „Zabusch“, zwei Erzählungen, aus denen eine Melodie emporsteigt und weiterschwingt in Herzen und Gedanken. Es ist die Lebensgeschichte der feinen Ingeborg, die voller Härten und Bitternisse, lebenswahr und in menschlichem Sinne ergreifend, hineingebaut in Weimars Enge, zu den verblauenden Hügeln und Gärten des Landes hinaufführt und darüber hinaus zu Klarheit und Milde. Von den zwei Novellen des Bandes *Sterne fallen und steigen* erzählt die erste die bittere Geschichte des jungen Poeten, der mit seiner „idealen Forderung“ gegen Dinge und Menschen, vor allem gegen sich selbst, zum Opfer seiner Zeit wird. Die zweite, „Sitzts letzte Liebe“, erzählt von einem letzten Liebeserlebnis des alternden Komponisten, das in einer musikalischen Schöpfung von Andacht, Reinheit und Kraft ausklingt.

Ein großes Verdienst erwarb sich Herwig durch die Heldenlegende. Hier versucht er heldenhafte Gestalten der deutschen Geschichte mit der ihm als Dichter gegebenen Gestaltungskraft vor die Jugend hinzustellen und mit der Absicht, sie zu einer Gefolgschaft ihres Helden zu entflammen. Mit dieser Sammlung (bis jetzt 14 Hefte) hat uns Herwig ein Heldenlied deutschen, christlichen Geistes geschenkt. Mit dem Helden läßt Herwig auch sein Zeitalter lebendig werden; jedes der wechselnden Bilder ist mit einem dichterischen Rahmen aus Landschaft und Jahreszeit eingefasst, und ungehört ergibt sich manche Lehre für unsere Tage. Aus dem Dämmern der Vorzeit („Kühler“) führt er uns zu einem der ersten Glaubensboten („Der Namenlose“), dann zu dem Sachsentrog Widukinds gegen den großen Karl; es folgen „Otto und sein Sohn“, „Barbarossa“, „Maximilian“, der uns schon bekannte „Johann von Werth“ und des weiteren „Friedrich der Große“, „Der Heilige“, aus der Zeit des Josefinitischen Österreich, „Andreas Hofer“, „Yorf von Wartenberg“, „Bismard“ und „Der deutsche Mensch im großen Krieg“ (1928). In der Heldenlegende „Fernando de Magellan“ hat Herwig ein ganzes Heldenleben in knappe Form gespannt und trotz dieser Knappheit, auf die Gesetze der Steigerung gebaut, überaus farbig bewältigt.

In seiner Vielseitigkeit hat Herwig sich auch im Drama versucht. So schrieb er für das Harzer Bergtheater den wirkungsvollen Einakter „Herzog Heinrich am Finkenherd“ (1903) und das Lustspiel „Herrn Karls Schwert“. Aus der Zeitaltersphäre geboren sind die drei Mysterienspiele „Das Adventspiel“, „Das kleine Weihnachtspiel“ und „Das Passions- und Osterpiel“ (sämtliche 1921). Mit diesen Spielen hat er an der Erneuerung des mittelalterlichen Mysterienspiels mitgewirkt und damit reichen Beifall gefunden. Immer mehr konzentriert sich ja unser leidgeprüftes Volk, um nicht ganz in Hoffnungslosigkeit zu versinken, an die alten Ewigkeitswerte. Im Adventspiel ist in Johannes bereits Sebastian vom Wedding vorgebildet. Das „Mysterienspiel vom Tode und von der Auferstehung des Herrn“ ist ein Versstück in fünf Bildern voll religiös-philosophischen Tiefsinns. Frau Welt, die ratlose, ringt um ihre Seele, verwirrt und umworben von Reichtum, Macht und Sinnenschönheit, die in symbolischen Gestalten auf die Bühne treten. Der endliche Sieg der Seele vollzieht sich auf dem Hintergrund des Oberges, der Stätte von Golgatha, des

vom Auferstehungsglanz umleuchteten Erlösergraves. Interessant erscheint die Figur des Judas. Zeitlich über die Handlung des Stückes hinauswachsend wird sie zur Personifikation des nie sterbenden Krämergeistes, zum „ewigen Juden“, zum dauernden Weltfeind und Schädling der Seele. Im Mittsommerspiel (1924) gab Herwig ein Stück, das sich weit über die üblichen Märchenspiele erhebt. Die Handlung weist in metaphysische Hintergründe, im Vordergrund ist alles wirklichkeitsfroh und erdemnah. Es ist der deutsche Wald, durch den die Gottesmutter mit dem Kinde segnend zieht; deutsche Gefühlsinnigkeit gibt dem Ganzen Stimmung und Farbe und echt deutscher Humor lacht um die prachtvolle Gestalt des Rübzahl.

Auch Hans Koselieb fand mit seinen Zeitromanen reichen Beifall. Wenn manchmal der Denker Koselieb den Dichter in den Schatten zu stellen scheint, so hängt dies mit seinem dichterischen Werdegange zusammen. All sein Schaffen trägt, wie Schulte in seiner feinen Studie darlegt, den Stempel eines Gefühls der Verantwortung, eines zeitbewußten Willens, der in der Zeit das Ewige schaut, trägt den Stempel nicht der Fertigkeit ästhetischer Verfeinerung, sondern des Strebens, die Materie mit ihren Problemen zu bändigen und den Kampf mit ihnen dichterisch zu gestalten. Daher haben fast alle seine Äußerungen ihre besondere Zeitbedeutung. Er erregte zuerst mit seinen zahlreichen Aufsätzen, mochten sie rein künstlerischen („Peter Hille“, „Die Zukunft des Expressionismus“) oder historisch-politischen Inhaltes sein, Aufmerksamkeit: er fesselte mit seiner eigenartigen Fähigkeit, sich in verwickelte Seeleneigentümlichkeiten von Völkern, Männern und Zeiten hineinzufinden, sie so ganz neu zu sehen und dies in einer entsprechend prägnant und schmiegsamen Sprache höchst sachlich auszudrücken. Seine ersten Äußerungen waren Essays; aber so sehr diese auch durch ihre überaus kühne Wortgebung auffielen, sie wurzeln, worauf es hier ankommt, doch nicht im eigentlich Schöpferischen, sondern im Gedanklichen. Und eben dies Ideenhafte war, als Koselieb seine ersten Romane schrieb, noch mächtiger als die gestaltende Kraft. Man merkt hier noch deutlich, daß Koselieb vom Essay herkommt, daß hier mehr ein Kulturphilosoph als ein Dichter spricht. Aus dieser Richtung erwächst Koselieb auch der Reichtum an schlagkräftigen Sentenzen und nicht selten gemahnt da diese lehrhafte Art mit ihrer erfreuenden Saftigkeit an Gottfried Keller. Allmählich wachsen reflektierendes Bewußtsein und bildender Trieb ineinander. Von einer eigentümlichen Schönheit sind die Werke Koseliobs in der außerordentlichen Anschauungskraft ihrer Sprache. Was der Dichter scharfsäugig beobachtet, vermag er ebenso frisch wiederzugeben. Eigenartig finden wir in Koseliobs Werken das Verhältnis des Menschen zu der ihn umgebenden Natur gestaltet. Was schon in seinen ersten Dichtungen auffällt, das stellt sich mit dem „Abenteurer“ als eine wesentliche Stileigentümlichkeit seiner Kunst heraus. Wie hier die Kämpfe Theodors um Hirn und Herzen der Korven unzertrennlich mit der Landschaft verbunden sind, so finden wir auch in den übrigen Werken Koseliobs ein Zueinandergreifen von Menschenhandlungen und Naturschilderungen, das von einer tiefen und weltumfassenden Schau des Lebens zeugt.

Die vielen, so verschiedenen Stoffe sind ihm aus seinem Leben selbst zugewachsen. Dieses ist so wenig mit seinem westfälischen Geburtslande verwurzelt, daß er nicht eigentlich als westfälischer Dichter gelten kann. „Geboren 1884 in Hagen in Westfalen, einer Stadt voll vom heißen Atem der Industrie, die Kindheit verträumt in Wiedenbrück, einem Städtchen von altdeutschen, gemächlichen Giebelhäusern und umbordet vom tiefen Frieden der Emslandschaft, hinausgeworfen in die Lehrzeit eines kaufmännischen Gewerkes nach Hamm, wo die Industriemaschine das Land erobern wollte, danach gewandert von der hannoverschen Königsstadt der Welsen zu der Bürgerfreiheit aller Reichsstädte im deutschen Süden mit ihren tausend Häuslichkeiten, edelgeformt von bildnerischen Händen; darauf festgehalten von Straßburg, der Grenzfesten deutschen Wesens im Garten des Elsaß, bin ich doch erst zum Bewußtsein erwacht in der Stadt des einen, aber unbarmherzigen Geistes, in Paris, wo ich gereift und geläutert durch den Gegensatz, in jahrelangem Ringen das Denken lernte und dadurch die Achse unseres Lebens, die Schollenhaftigkeit, im weitesten Sinne erkannte.“ Neben diesem äußeren Lebensgange hat beim Werden von Koseliobs Kunst noch die besondere Art seines geistigen Werdens mitgesprochen. Ohne höhere Schulbildung, hat er sich selbst sein vielseitiges, tiefes Wissen erarbeiten müssen. Aber mit diesem geistigen Wachsen wuchs nicht auch seine dichterische, schöpferische Kraft; diese

wurde sogar dadurch gehemmt und erst allmählich reifte, wie wir schon andeuteten, aus dem Denker der Dichter heran.

Die jüngste Vergangenheit gab dem Dichter zu seinem ersten Roman, *Der Erbe* (1918), Anlaß. Sein Held, der im Kriege verletzte junge Graf Afjeweth, gibt nach hartem, innerem Kampfe das ehebem von seiner tatkräftigen Mutter mit sittlich nicht ganz einwandfreien Mitteln aus dem drohenden Zusammenbruch gerettete große Vermögen auf, sagt sich von seiner Braut, von seinen Freunden, seinen Standesgenossen los. Seine Hoffnung, wieder als Offizier in das Heer eintreten zu können, schlägt fehl; um sein Leben zu fristen, muß er am Ende in einer Fabrik Granaten drehen. Hier ringt sich im Verkehr mit seinem sozialistischen Meister und in der Teilnahme am politischen Leben sein trübe gärendes Empfinden und Denken zu den Zielen eines christlichen Kommunismus durch. Aus der Fabrik flüchtet er aufs Land. Dort gewinnt er die Liebe der Tochter eines früheren Pächters seiner Mutter, die an ihm aus bäuerlicher Beschränktheit und backfischhafter Romantik zum Verständnis seines Wesens und Wollens reift, und richtet auf dem vom Vater dem jungen Paare abgetretenen Teil ihres ansehnlichen Erbes eine nach den Grundsätzen seines christlichen Kommunismus verwaltete Hoffstelle ein. Diese Handlung ist in den Rahmen der Zeitereignisse von 1917 bis 1918 eingepaßt und von bunten, mit breitem Pinsel gemalten Bildern aus allen sozialen Schichten und Kreisen der Stadt und des Landes umgeben. Dem Buche fehlt aber die künstlerische Einheit und Geschlossenheit; der Dichter strebt vom Impressionismus zum Expressionismus hin und diese Stil Mischung gibt der Dichtung jenen Riß, der sie vor unseren Augen zerbröckeln läßt: die äußeren Bilder zerfallen und die inneren verfliegen, ehe sie in uns zur Wirkung gekommen sind. Koselieb will seinen Helden, in dem er das Ideal eines christlichen, katholischen Menschen verkörpert sieht, „im Spiegel des Sozialismus reifen lassen zu franziskanischer Werttätigkeit“. Aber sein alter Rechtsanwalt hat gegen ihn schon recht: Franziskus forderte seinen eigenen Verzicht auf allen Besitz nicht von allen Menschen, wollte in ihm keine menschheitsvernichtende Norm aufstellen, sondern ein menschheitserhebendes Ideal, erließ kein kommunistisches Manifest, sondern einen Ruf an die Besitzenden und Besitzlosen zur irdischen Befreiung vom Besitz. Nicht der äußere Verzicht auf Eigenbesitz, sondern nur die innere Einstellung zu ihm kann die Lösung des Problems unserer Zeit und dieses Zeitromans bringen. Von den in ihm auftretenden Figuren ist der etwas pathologische Held eine wenig erfreuliche Erscheinung; man wird sich den Träger des christlichen Gedankens anders vorstellen. Dagegen zeugt die Zeichnung der Gräfin von einer erheblichen Gestaltungsraft. Diese offenbart sich auch in den Nebenfiguren, wenn auch die meisten von ihnen unter dem bitteren Sarkasmus des Dichters zu leiden haben und zu Karikaturen werden mußten, wobei freilich zugestanden werden soll, daß die Verzerrung ein notwendiges Gericht bedeutet. Mag nun auch der Roman noch die Spuren des jugendlichen Allenthalben zeigen, so zeigt er doch des Verfassers eigenwilliges und heißlebiges Talent in einzelnen Bildern und brachte in die Literatur der Katholiken einen besonderen Zug: eine kräftige Aktivität wie sie auf ihrem Sondergebiete nur die Handel-Mazzetti hat.

In dem folgenden Romane *Die Fackelträger* (1921) richtet Koselieb die in dem fertig entwickelten Helden des „*Erben*“, dem Grafen Afjeweth, verkörperte Idee als Maßstab auf, an der er die in rein diesseitig eingestellten Anschauungen des gemäßigten und grundsätzlichen Kommunismus mißt. Er beschwört die Novembertage von 1918 in Berlin, im westfälischen Industriegebiet, und läßt all die uns allzubekannteren Revolutionstypen neben- und nacheinander in guter und böser Einsicht und Absicht ihre Volksbeglückung versuchen und im Versuche zugrunde gehen. Am Ende bleibt nur die untergangsbereife verkommene Welt, aus deren Trümmern einzig die christliche Entfaltung im Afjeweth-Koseliebischen Sinne eine neue, bessere erbauen kann. Die Fülle der Gestalten und die Nähe der Ereignisse hat den Dichter zu einer Hast getrieben.



Hans Koselieb

Phot. Gertrud Moder, Konstantz.

in der die Konzeption des Werkes unmöglich ausreifen konnte. Trotzdem hat sich für die Schilderung des hellen Tages und der Außendinge ganz von selber ein plastisch rundender oder impressionistisch malender Stil eingestellt und der Expressionismus hat nur die Erscheinungen der raumauflösenden Nacht und des Seelenlebens gestaltet. Die Figuren aber sind blutlose Schemen geworden. Mit Ausnahme der Mitglieder der Kapitalistenfamilie; diese sind Persönlichkeiten voll Saft und Leben, an denen man zum mindesten künstlerisch seine Freude haben kann. Insbesondere möchte man wünschen, daß die Figur und Wirksamkeit Affeweths deutlicher und eingreifender dargestellt wäre. Gegenüber dem fanatisch großen, dämonisch wirkenden Jan Wetter, dem Kommunistenführer, nimmt sich Affeweth mehr wie ein christlicher Schwärmer aus. „Seht, da kommt der Träumer her!“ Gleichwohl bleibt doch das Christentum, das in ihm vertreten ist, siegreich und gerade die Durchdringung des Ganzen, durch die christliche Idee gibt dem Buche, das uns die Revolution in farbenprächtigen Bildern zeigt, einen apologetischen Wert. Wieder eine These liegt den drei Novellen Narren der Arbeit (1920) zugrunde; aber diese ist nicht künstlerisch lebendig gemacht und nicht von innen heraus organisch erwachsen. Koselieb will darin zeigen, wie „der blinde Drang über die Bescheidenheit des schlichten Schaffens in die Spekulation des Kapitals“ Seele und Leib ertöten muß. Ob sie, wie der Schulmeister der ersten Novellen, aus idealistischem Standes- und Volksbeglückungsdrange, oder wie der Schuster der zweiten, aus überpäniger Großmannsucht, oder endlich, wie der Schieber der dritten, aus gemeiner Profitgier vom Kapitalismus essen: sie alle sterben daran — es sei denn, daß das eigene Selbst oder ein gütig kluger Mitmensch dem Versinkenden noch vor dem Ertrinken die Hand zur Rettung reicht. Leider ist mit der Menschenentwicklung die Entwicklung des Problems nicht innerlich verwachsen. Die drei Helden gehen ja gar nicht am Kapitalismus, sondern an ihrer Überspanntheit oder Unfähigkeit zugrunde, der Schuster sogar durch einen ausgemachten Theaterbösewicht.

Ein höchst interessantes Werk legte Koselieb mit seinem Roman Der Abenteurer in Purpur (1923) vor. Der Reiz des Buches liegt darin, daß all das Abenteuerliche, das uns erzählt wird, durchaus nicht erfunden, sondern geschichtliche Wahrheit ist. Theodor von Reubof ist in seiner weisfällischen Heimat, insbesondere in Sauerland, wo er geboren wurde, eine wohlbekannte Persönlichkeit. Die Weltgeschichte hat sich den Wig geleistet, ehe ein Korse Europa unterjochte, eine Umkehrung vorzunehmen, indem sie einen verkommenen Glücksritter aus der Gasse auf den Königsthron von Korsika erhob (1736). Zweimal von dort vertrieben, endete er in der Manjarde eines armen Schneiders in London. All das hat Koselieb beibehalten, aber er hat aus dem Abenteurer eine tragische Figur gemacht. Sein König Theodor hat den guten Willen, sein Volk zu beglücken und zu erziehen; woran er scheiterte, war die Unvollkommenheit seines Menschentums; er vermochte das vorgestellte Maß seiner selbst nicht mit sich auszufüllen; die aufgeblasene Hülle platzte. Koselieb sieht seine Tragik darin, daß er sich suchte und nicht Korsika, daß er das Land befreien wollte und es knechtete. Charakter und Natur stehen in diesem Buche in vollem Einklang, so daß die Natur, das wilde Bergland von Korsika, den Volkscharakter verständlich macht. Wie die Welt der trotzigen Felsstürme und Gesteinslabyrinthe, so ist das Leben dieses Volkes zerklüftet durch den Haß der Clans, denen die Blutrache noch heiliges Gebot ist; wie die Machia für den Fremden weglass, undurchdringlich ist, so steht der stammfremde König verständnislos und unverstanden vor der Masse des Volkes. Es steckt ein erstaunlicher Fleiß in dem Werke, eine geduldige Kleinarbeit und eine seltene Beobachtungsgabe. Jedes Wort soll helfen, eine Stimmung, eine Bewegung sinnlich zu machen; die Sätze muten fast artistisch an, so sehr sind sie auf den Ausdruck hin durchgearbeitet. So setzt sich jede Seite des Buches aus hunderten Beobachtungen mosaikartig zusammen und die Sinne des Lesers müssen unaufhörlich gespannt sein, wenn sie die Fülle kleiner und scharfer Eindrücke aufnehmen wollen. Dagegen ist die Novelle Der Schalk in der Liebe (1923), mit der Koselieb etwas psychologisch und künstlerisch Feines leisten wollte, mißlungen. Es begegnen sich ein Arbeiter, der von unten kommt und durch Schulen empor will in andere „Klassen“ hinein, und eine Offizierstochter, die durch den Ausgang des Krieges nun nach unten gegen die Arbeiterklasse gedrängt wird. Nun, der „Schalk“ waltet in dieser Liebe, und wie zu erwarten war, finden sich die beiden. Dem gestellten Problem der Klassenunterschiede wird ausgewichen. Der Inhalt mutet trotz der neuen Zeit mit ihren veränderten Standesbegriffen nicht eben geschmackvoll an und die Charaktere sind wenig ansprechend geschildert; fesselnd aber ist die Darstellung. Weit mehr erfreut die Novelle Die Mahd. Der Erzähler behandelt hier den Kampf zwischen alt und jung, Bestand und Neuerung, also ein Lieblingsthema unserer modernen Dichter, die damit besonders bei der Jugend offene Herzen finden, weil sie sich von ihnen verstanden fühlt und ein Fundament gewinnt für ihr Neuland. Koselieb schenkt uns einen solchen Ausschnitt von Reibung, Zerwürfnis und Lösung zwischen seinem Bauernvater und einem in der Stadt erzogenen und von städtischen Grundsätzen durchdrungenen Sohn. Feine Kunst der Charakterisierung und stilistische Meisterhaftigkeit fesseln den Leser gleich von Anbeginn. Besonders plastisch und doch mit einfachsten Mitteln ist der alte Bauer Peter Bergap gezeichnet: fanatische Treue bindet ihn an seinen Besitz; er ist schlau, mißtrauisch, doch gerade, echt und konsequent, ein famoser Charakterkopf. Aber auch sein Sohn Anton, der an Stelle des gefallenen Ältesten von seinen Studien weg Erbe des Heimathofes werden soll, hat väterlichen Verstand und Willen, nur ist er neuer Richtung und möchte sein Erbe industriell auswerten. Mit zäher Verbissenheit kämpfen die beiden Männer um ihre Meinungen. Der Jüngere siegt und der Bauer wird ein Opfer der Gewalt, die er braucht. Sehr gut und mit leisem Humor, der auch sonst hervorlugt, ist die Tochter Marie gezeichnet. Sie hat gehofft, Hofbesitzerin zu werden, wenn ihr Bruder verzichtet. Nun aber muß sie vor Anton zurücktreten.

In dem Roman Meister Michels rätselhafte Gesichte (1925) verflucht Koselieb eine volkserzieherische These von hohem Werte. Das Gerücht von einer geheimnisvollen Erfindung taucht auf, von den einen als Betrug, von den anderen wieder als zukunftsreiche, geniale Erfindung angesehen. Der mit der Aufklärung betraute Kriminalkommissär Pitt Schulz gerät während seiner Nachforschungen in den Bann

übersinnlicher Mächte, die ihm immer wieder neue, „rätselhafte Gesichter“ des ebenso rätselhaften Urhebers vorkaufeln. Aber dieser Weg durch Krankheit, Erfüllung und Enttäuschung läßt den Helden aufwachsen zu einem neuen, wesenhaften Menschen. Koselieb führt in diesem Buche in okkulte Gebiete, ohne okkultistisch zu werden, schaut hinter die Dinge, ohne Spiritist zu sein; aus dem Räfeldunklen spürt er die religiöse Urkraft des Menschen, das Schöpferische, das Göttliche. Pitt Schulz hat auf der Suche nach dem Erfinder in dessen Tochter, die ihm den Vater selbst in die Hände spielt, auch die Braut gefunden und obendrein die Erkenntnis gewonnen, was dem deutschen Volke allein Rettung bringen kann, nämlich mit demütiger, selbstloser Hingabe seinem Volke dienen, dessen, dessen eingedenk, daß der Mensch einer höheren, überweltlichen Macht verbunden ist, die seine Geschichte leitet, sich der Mitschuld am Unglück seiner Nation bewußt sein und darum in Demut freiwillig sühnen wollen. Von dieser Hinsicht erwartet er den Aufstieg Deutschlands, nicht aber von der angeblichen Erfindung jener geheimnisvollen Kraftwellen, womit Deutschland die Heere seiner Feinde vernichten und eine ungeahnte Blüte der Industrie und Landwirtschaft schaffen kann. Kristallhell ist alles in dieser rätselhaften Geschichte, bis in die Nebensätze der mächtigen, geistvollen Schilderungen, wie etwa der des Theatererlebnisses, geistig geformt. Der Verfasser entrollt ein anschauliches Zeitgemälde mit stark satirischem Einschlag und entwirft ein Bild Berlins, wie es sein Straßenverkehr und das Leben in den Armeeleutvierteln und in den Bars bietet, mit unübler Künstlerkraft gemalt. Kurz ein über die Kriminalromane hinausragendes Buch. Nicht ganz gelungen ist die Hauptperson Pitt Schulz; die Mischung von Ahnungen, Visionen mit Alltagsnüchternheit verwirrt den Leser und mit Herz möchten wir gerne die vielen Reflexionen und Belehrungen missen. Jedenfalls ist in Koselieb neben dem Dichter ein grüblerischer Kopf an der Arbeit und seine Perspektiven sind immer noch größer als sein Werk. Der Erfinder zeigt eine Verwandtschaft mit dem Fürsten Myschkin Dostojewskis.

Mystisch-okkultistisch ist auch der Roman Die liebe Frau von den Sternen (1925). In einer geheimnisreichen Nacht wird eine kleine Fischersfamilie in den Wirrwarr eines Aufstandes verwickelt. Auf der Flucht aus ihrem brennenden Häuschen gelingt es ihnen, eine kleine Rheininsel zu erreichen, auf der sie aber in die Hände der revolutionären Arbeiter gelangen. Da erstrahlt, während der Kampf weiter tobt, ein wunderbares Sternbild am Himmel. Die Gottesmutter steigt von den Sternen auf die Erde herunter und nimmt in der Gestalt der armen, unglücklichen Fischerin, die eben in der Kapelle betet, teil an den Geschehnissen der Nacht. Sie lebt nun das leidvolle Leben der Menschen, wird Gegenstand der Zudringlichkeiten des „Krüppels“, des jungen Barons, der sich den Aufständischen angeschlossen hat und im Ringen mit den Leidenschaften der Revolution, die ihre Ideale vergiftet, und mit der Frau, die er für die Fischersfrau hält und die sein Blut in Wallung bringt, endlich zu jener Höhe emporsteigt, die alles Leid, auch das angeborene, besiegt in triumphierendem Gesang. Maria als die Fischersfrau wird mit dem Fischer von dem Baron vor das nächtliche Kriegsgericht geführt, dessen Verlauf nach der Erklärung des Verfassers den Beweis erbringen soll für die „Unmöglichkeit einer zugleich allseitigen und irdischen Gerechtigkeit“ sowie für die notwendige Abhängigkeit des irdischen Rechtes von den Lebensinteressen der Volks- und Parteigruppen. Der verküppelte Baron übernimmt die Verteidigung der Fischersleute. Das Urteil lautet: der Fischer, die Fischerin müssen sofort die Gegend verlassen. Während nun diese sich anschicken, dem Urteilspruche nachzukommen, rückt die weiße Armee an und bei der nun folgenden Schießerei findet der Fischer den Tod; der Baron aber und die Fischerin retten sich auf die Insel. Da wiederholt sich das Wunder, und als die Fischersfrau aus der Ohnmacht erwacht, wird sie des Barons Frau. Wie immer zeigt sich Koselieb auch hier als Meister der Erzählungskunst; die Handlung ist spannend, in der Gerichtsszene, die freilich zu breit ausgeponen ist, und auch sonst oft hochdramatisch. Man wird sich freuen, daß ein Dichter wieder einmal den Versuch machte, das irdische Geschehen mit dem Überirdischen in Verbindung zu bringen, und kann in der eigenartigen Fabel die Idee dargestellt sehen, daß die Liebe, die von oben kommt, die Menschheit in der eigenen Glücke auf Erden führen könne, und dennoch kann das Buch nicht volle Freude im katholischen Leserkreis auslösen. Schon die Übertragung der Eigenschaften der Fischersfrau, selbst da, wo das Sexuelle hineinwinkt, auf die Gottesmutter ist nicht geschmackvoll; bedenklich aber ist der Roman dort, wo das religiöse Gebiet betreten und eine Mariologie vorgetragen wird, die in mystisch-okkultistische Zusammenhänge, selbst in das Pantheistische und Weidnische sich verirrt. Der Dichter nennt das Buch eine legendenhafte Erzählung aus der Gegenwart. Eine Legende ist sie nicht, dagegen spricht schon die expressivistische, übersteigerte Art der Darstellung und diese Überhöhung mag den katholischen Dichter zu den erwähnten Verirrungen im Mariologischen verleitet haben.

Lieber greifen wir nach Koseliebs Spanienbüchern, einer Frucht seines einjährigen Studienaufenthaltes in Spanien. Von diesen gehören die Spanischen Wanderungen (1926) nicht rein der schönen Literatur an, unterscheiden sich aber in der Anlage merklich von allem, was an Reiselektüre über Spanien vorliegt. Insbesondere bietet der zweite Teil des Werkes vieles recht Schöne, das weite Verbreitung verdient. Nur wenige Schriftsteller sind so tief in das Geheimnis der historischen Städte Spaniens eingedrungen. Der erste Teil des Werkes aber erfüllte nicht die Erwartungen, die man hegte. Es finden sich in seiner geschichtlichen Übersicht viele Verzeichnungen, die den Katholiken zum Widerspruch reizen. Er hat nicht, dem Beispiele des herrlichen Alban Stolz folgend, unbefümmert um die Meinungen der Welt, gezeigt, was uns allen Spanien bedeutet, das wunderbare katholische Spanien, das trotz aller Fehler doch eine der anziehendsten Erscheinungen der Gegenwart bleibt. Formen die „Wanderungen“ ein Bild des spanischen Volkes in seiner Gesamtheit, so machen wir in den beiden Novellenbänden „Rot-Gelb-Rot, Geschichten aus Spanien“ (1925) die persönliche Bekanntschaft des einzelnen Menschen. Nicht bloß die Einführungslegende „Wie Gott den Kastilier wachsen ließ“, wo nacheinander die typischen spanischen Stände auftreten, sondern fast alle Geschichten behandeln einen Sondertyp aus dem unerschöpflich reichen spanischen Volksleben aller Gaue

vom schroffen gebirgigen Norden bis zum glutheißen afrikanischen Süden. Stolz Frauen und kühne Abenteuerer, Schmuggler und Bettler, Tänzerinnen und Zigeunerinnen, Stierkämpfer, Fischer, Hirten, Landbewohner, Büßer, Priester, das ganze Volk in Tagen heiterer Fröhlichkeit, festlicher Erregung, wie auch ekstatisch entflammt in reuevoller Buße, all das wird in abgeklärter, einsichtsvoller Sprache alles miterlebend, dargestellt. Landschaft und Handlung, Bezauberung der Sinne und der Seele, Blut der Sonne und heiß wallendes Blut in den Adern der Menschen werden verwoben ineinander, bilden eine unlösliche Einheit. Nur in spanischer Landschaft, in der Jahrhunderte alten spanischen Tradition können solche Gestalten wachsen, wie Kosef sie zeichnet. Als novellistische Kabinettsküde nennen wir „Drei Frauenschicksale aus Barcelona“, „Zwei Deutsche“, die den Gegensatz von deutscher und spanischer Art in fein pointierter, weisheitsvoller Zucht zeigen, „Der Tintenfisch“ und als ein Meisterstück ganz eigener Art die Tiergeschichte „Der Barbar“, ein vollaus gelungener Versuch, rein aus der Tierseele heraus, ohne menschliche Maßstäbe hineinzutragen, eines Tierlebens Sinn und Ziel zu erklären.

Einen guten Klang in den deutschen Landen hat der Name des hohenzollerischen Pfarrers Hermann Herz (geb. 1874 in Weildorf, Hohenzollern, Pfr. in Dettlingen). Groß sind seine Verdienste, die er sich als Generalsekretär des Borromäus-Vereins, als Herausgeber der allbekanntesten, vortrefflichen Zeitschrift „Bücherei“, als Kritiker und Essayist und durch die Bearbeitung der Abteilung „Schöne Literatur“ in dem „Literarischen Ratgeber der Bücherei“ erworben hat. Herz ist aber auch ein Literat von Gottes Gnaden, der als Lyriker seiner Leier zarte und heitere Weisen zu entlocken und als Epiker anmutig und fesselnd zu fabulieren weiß. Nicht komplizierte Themen oder psychologische Spintifizierungen sind es, die er behandelt, sondern Erlebnisse aus dem Alltag oder dem priesterlichen Wirkungskreise. Sein Beruf gibt ihm Gelegenheit, das Wohl und Wehe des Volkes genau kennen zu lernen, und als Dichter weiß er es in seinen Erzählungen anschaulich zu formen. Neben einer plastischen Gestaltungskraft besitzt er auch die Gabe scharfer Beobachtung und künstlerischer Darstellungsart. Es ist gesunde, schmackhafte Kost, die er den Lesern bietet. Wie Gotthelf, Hebel, Stolz, Hansjakob hat er eine Vorliebe für ländlich-völkische Dinge und dies zeigt uns, daß seine Kraft im heimatischen Boden wurzelt. Immer aber lacht uns aus seinen Erzählungen der freundliche Schwabe entgegen, der auch die Tragik mit goldenem Humor zu überstrahlen versteht. Und noch eines: Es ist die für viele noch ziemlich unbekannteste, für alle aber interessante Gedanken- und Arbeitswelt des katholischen Seelsorgers, in die er den Leser führt. Als feiner Beobachter und prächtiger Schilderer zeigt er in einigen seiner Erzählungen, wie der seelsorgerische Lebensreichtum und die katholisch-metaphysischen Lebensspannungen vom Dichter ausgenützt werden sollen. So bebaut Herz ein Feld, auf dem ihm Sheehan („Mein neuer Kaplan“) und Federer („Jungfer Therese“) vorausgegangen sind.

Schon mit seinem ersten, unter dem Decknamen Johann Driggeberger veröffentlichten Buche „Der Garribaldi und zwei andere Erzählungen“ (1910) machte er aufhorchen. Von den drei Erzählungen ist die erste eine Dorfserzählung, in der das Menschentum mit seinem Schicksal das Hauptinteresse gefangen nimmt und das Landschaftliche nur die Färbung gibt. In dieser Erzählung webt eine Jugend und Fülle, eine Bodenständigkeit und Urwüchsigkeit, eine Verbtheit und Gutmütigkeit deutschen Bauernwesens, wie es sich seit dem siebzehnten Jahrhundert erhalten hat. Das Buch ist eines der Meisterwerke der schwäbischen Dichterschule. Kostlich sind auch die beiden anderen Stücke des Bandes, die Wanderungsschilderung *Pauper studiosus sum, peto viaticum!* und „Wie die Storchheimer zu ihrer neuen Kirche gekommen sind“. Kurzweilig, vom Leben erfüllt und von Humor durchschienen ist auch das Buch „Wandlung und andere Erzählungen aus geistlichem und weltlichem Leben“ (1916, 2. A. 1919). Abseitiges Geschehen, wie es in den Landparreien aus der Eigenart der Persönlichkeiten und der Umwelt blüht, ist hier künstlerisches Erlebnis geworden. So bringt die Titelnovelle eine klare und ehrliche Darstellung eines jungen Priesters in Berufsluft, Enttäuschung, Seelenqual und Überwindung. Es ist der Josef Arbogast, ein unerbittlich strenger Priester, der in seiner Wasenrieder Gemeinde gegen jedes, selbst harmlose Vergnügen mit aller Energie auftritt. Doch umsonst. Da wird er an das Sterbebett seiner alten Mutter gerufen. In einem letzten Gespräch führt sie ihm das Trübsal seines Eifers vor die Seele, mahnt sie ihn zur Milde und Duldsamkeit, vor allem zur Geduld, wenn es mit der Arbeit in seiner Gemeinde nur langsam vorwärts geht. Damit setzt die Wandlung bei dem Sohne ein. Er kehrt in seine Gemeinde zurück, muß manches sehen und hören, was ihn früher von Sinnen gebracht hätte, erblickt aber jetzt das Bild der verklärten Mutter vor sich, vernimmt ihr Wort, bezwingt das emporschwallende Blut und lernt dulden und warten. In der zweiten Erzählung „Verbauert“ bricht Herz eine Lanze für den oft bespöttelten „verbauerten“ Landgeistlichen und in dem frischen, humorvollen Schlußstück „Zwei Tag im Regenwetter“ zeigt er, welche Natur- und Seelenkraft noch immer in einem Volk wie dem Mittenwälder beschlossen liegt. Aus persönlichen Erinnerungen und dem Einschlag landschaftlicher Stimmungen wob der Dichter das feine und vergnügliche Geschichtchen „Der Herr Professor, eine kleinstädtische Geschichte“. (1924, 2. A. 1924). Ein einfaches und doch reizvolles Menschenchickal, mit seiner Lust und seinem Leid, wird hier mit humorvoller, echt schwäbischer



Behaglichkeit geschildert. Der Held ist ein unbekannter Professor, der aus Köln in das gemütsvolle Schwabens-  
städtchen als Leiter einer neu eingerichteten Knabenschule kommt. Voll von Geheimnissen ist seine Per-  
sönlichkeit, voll von Andeutungen sein Wirken. Und die ganze Schuljugend bemüht sich, die Rätsel zu lösen.

Ein Buch, aus dem der Theolog, der Priester, aber auch der Laie, der für das Reich Gottes auf  
Erden auch sein Scherflein beitragen will, großen Nutzen und das wir daher aufs wärmste  
empfehlen, ist Peter Schwabentans Schaffen und Träumen. Der erste Band ist „Wilar und

Prebhusar“ (1921), der zweite „Der rote Kurat“ (1926)

betitelt. Was der Verfasser während seines eigenen

Priesterlebens geträumt, erfahren und geschaffen hat,

ist ihm hier zu einem Roman gereift, in dem er seinen

Helden eine zeitgemäße, gesündeste Pastoral ausüben

läßt. Das Leben eines schwäbischen Priesters, der, das

Herz voll Berufsfreude und Schaffensdrang, mit sich

selbst und seinen Mitmenschen zu kämpfen und zu

ringen hat, um seine Ideale zu verwirklichen, zieht an

uns vorüber. Zu den theologischen Problemen, die

sich ihm aufdrängen, kommen, als er in das journa-

listische Leben eintritt („Der Prebhusar“), die pastoralen,

sozialen, politischen und kulturellen Aufgaben. Sein

soziales Mitgefühl für alle, die auf der Schattenseite

des Lebens sich mühsam abquälen, treibt ihn im

Industriegebiet zu den Arbeitern, denen er im politischen

Kampf unergründeter Führer und geschickter Verfechter

ihrer Idee und Ziele wird. Peter Schwabentan ist ein

ganzer Charakter, ein junger Priester, wie er in der

heutigen Zeit, insbesondere in der Seelsorge der Groß-

stadt mit ihrem Klassenhass, Intrigen und ihrer Nerven-

anspannung, so sehr notwendig ist. „Keiner, der seine

Hand an den Pflug legt und zurückschaut, ist tauglich

für das Reich Gottes.“ In diesem Sinne tritt er vor

die Frühjahrskonferenz seiner geistlichen Mitbrüder und

geht er an die praktische Durchführung. Er verlangt und

erwirkt katholische Abgeordnete in seinem Bezirk, er

wandelt und wirkt unter den „Genossen“, gründet Zirkel

und Bibliotheken, klopft bei den Kranken an, gibt seinen

letzten Groschen den Armen, predigt, betet und arbeitet.

Sein Leben verzehrt sich im Dienste Gottes und

Intrigen tun das Ubrige; er ist jung, steht aber am

Ende seiner Kraft. Die Nerven versagen und er muß

beurlaubt werden. Er wandert aufs Land. Vor dem

Kirchlein, dem er zustrebt, Kreuzwegstationen. Er kann

nicht mehr schaffen, nur träumen; er fühlt sich

zerklagen, unnütz, erfolglos. Schließlich rafft er sich

auf: „Was hat Christus geerntet, solange er leiblich

auf Erden wandelte? Und wie steht sein Saatfeld



*Hermann Herz*

heute? Willst du mehr als er? Ist der Jünger über dem Meister?“ Mit frohem Zukunftshoffen  
betritt er seine einstweilige Ruhestätte. Deus providebit. Der Herr wird sorgen. Das alles wird vom  
Herzen herunter erzählt. Charakterköpfe aus Klerus und Volk Originale und Sonderlinge, alle plastisch  
gestaltet, stellt jeder Griff ins Leben um den jungen Peter Schwabentan und über allem liegt der warme  
Glanz eines in Gott und seinem Dienste geborgenen kindlichen Gemütes. Nichts ist gemacht, alles ist  
gewachsen aus eigenstem innerem Erleben und zur Höhe wertvoller Typik erhoben. Bewundernswert ist  
auch der Bilderreichtum und die düftig zarte Kleinmalerei besonders dort, wo die Menschenseele mit der  
Natur in Zusammenklang gebracht wird. Herz erkennt in Alban Stolz, dem berühmtesten Volkschriftsteller  
Badens im neunzehnten Jahrhundert, einen Geistesverwandten und so hat er denn auch in dem Buche  
Alban Stolz ein klares Bild von dem Schaffen und Wirken dieses ganz einzigen Mannes entworfen  
(1908, 2. A. 1920). Er schildert dessen Lebenslauf, zeichnet die Originalität des Schriftstellers, den Volks-  
freund, den Politiker, den Menschen und Dichter. Die Verhältnisse in Baden in der ersten Hälfte des  
neunzehnten Jahrhunderts bilden den Hintergrund und eine Auswahl aus den Schriften des Alban Stolz  
den Anhang des vortrefflichen Buches.

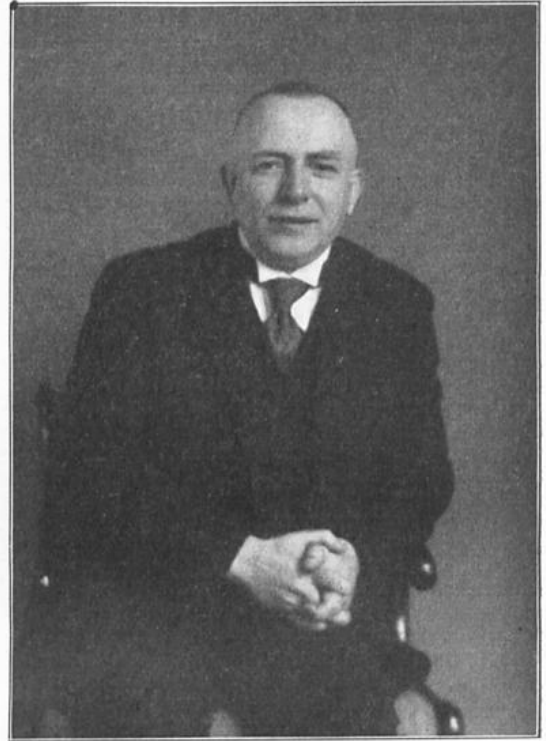
Ein Gegenstück zu unserm jungen Schwabentan ist der Herr Johannes, von dem uns Ludwig  
Matthar in seinem jüngsten Roman so viel Gutes und Schönes zu erzählen weiß. Es ist eine ganz prächtige  
Gestalt, dieser Pastor im Bennsdorf Kaltenscheidt im Bönshäuser Lande, das Vorbild eines katholischen  
Pfarrers. Naturverbunden und klug leitet er das Geschick seines Ortes und seiner Bewohner. Nach außen  
hin erscheint er rauh und polternd, aber die rauhe Schale birgt einen weichen, grundgütigen Kern. Ein  
kindliches Herz schlägt in der Brust des Greises, das von jeder seelischen und leiblichen Not der Menschen  
aufs tiefste berührt wird. Immer bereit zum Geben und Trösten, kann er auch durch die bitterste Ent-  
täuschung nicht von seinen liebevollen Mühen und Plagen abgebracht werden. Das einzige Bett des Gast-

zimmers verschenkt er an eine arme, kinderreiche Familie. Unter Einsatz seines ganzen persönlichen Vermögens baut er seiner Gemeinde eine neue Kirche. Stets ist er umgeben von einem Kreise gewedter Dorfsouben, die er zum Studium vorbereitet. Sein lebenbejahender Humor und seine tiefe Gläubigkeit helfen ihm über alle Schwierigkeiten hinweg. Es ist ein schönes, wirkungsvolles und fesselnd geschriebenes Buch, voll echten Volkstums und landschaftsgebundener Kraft.

Hier sei auch das Buch *Der Pfarrer* von Lamotte (1930) genannt, von dem Helene Haluschka ein Lebensbild entwirft. In einem weltabgeschiedenen Juradorfe an der schweizerisch-französischen Grenze, von seiner ganzen Gemeinde verehrt, wirkt der alte Pfarrer, der fest und breit auf der Erde steht, aber eine Seele von Mann, der sein letztes Hemd hinschenken würde für seine Gemeinde. Neben ihm regiert im französischen Nachbardorfe eine protestantische Lehrerin, gleich dem Pfarrer aufgehend in der Sorge und Hingabe an die einfachen Menschen der Berge. Haluschka bindet sich nicht an die herkömmliche Form des Romans, sondern erzählt in einzelnen Kapiteln in einfacher, aber lebensprühender Sprache in köstlicher Frische und vollstimmlicher Kraft, verklärt von einem erdenmähigen Humor, was sie beobachtete und kennenlernte. Sie nennt dieses ihr Erstlingswerk ein „Buch der Versöhnung“, denn, sagt sie, was Menschen wie der alte Pfarrer und die „Regentin“, trotz ganz verschiedenen Alters, trotz verschiedener Rasse und Heimat, trotz verschiedener Kirche „in ihrer Liebe zu Gott und den Menschen vermögen, grenzt ans Wunderbare; sie gaben mir die felsenfeste Überzeugung, daß ein paar solche Menschen genügen würden, um der Welt jenen Frieden zu geben, von dem der Heiland spricht.“ Haluschka schrieb das Buch während des Weltkrieges, dessen Schrecken sie hart trafen. Ihre Mutter ist eine Französin, der Vater ein Deutscher; der Gemahl diente in der einen, der Bruder in der anderen Armee. „Und doch war ich voll Liebe für meine beiden Heimatländer, ganz durchdrungen von ihrer beiden Kultur.“

Eine ganz verinnerlichte Priestergeschichte, aber ganz menschlich in ihren Begebenheiten dargestellt, in sorgfältig gepflegter, bildhafter, auch abgegriffenen Worten einen neuen Klang gebender Sprache erzählt uns Johannes Kirchweng, ein Saarländer und trierischer Priester, in seiner feinen Novelle *Der Überfall der Jahrhunderte* (1928). Es ist die Geschichte eines Kaplans, eines Menschen von Geist, Gemüt und seelischer Tiefe, der aber nach seinem eigenen letzten Worte hätte „tapferer sein müssen“. So zerbricht er physisch an einem sonderbaren Erlebnis, mit dem ihn die „Jahrhunderte überfallen“. Das Buch ist geschwellt von der geheimnisvollen Tragik oder besser Schicksal des Priestertums, das uns mit hoher Ehrfurcht vor den Geweihten des Herrn erfüllen muß.

Fluch über einen oberflächlichen „Optimismus“, denn Gottes Sohn selber mußte zur Erde herabsteigen, um die Menschheit von der Schuld und Erbschuld zu erlösen. Das, sagt M. Kockenbach in seinem hymnenartigen Aufsätze, ist der Grundton der Dichtungen, die uns Karl Borromäus Heinrich (geb. 1884 zu Hangenham in Oberbayern, lebt im Auslande) schenkte. Fluch auch über einen ungläubigen „Pessimismus“, denn Christus hat die Welt erlöst; das ist der tragisch gedämpfte, aufsteigende, hoffende Jubelton, den Heinrichs Dichtungen unausgesprochen wie die Reinheit vergollter Gewitter der Seele befreiend zurücklassen. Wir verstehen die Verherrlichung, die M. Kockenbach und Eduard Schröder, dem wir eine Auswahl aus den Werken K. B. Heinrichs mit einer Einleitung über dessen Werden verdanken, dem Dichter K. B. Heinrich gewidmet haben. Denn wir wandeln in dessen Büchern im Bezirk der reinen Kunst. Die Überfülle an künstlerisch nicht gestaltetem Stoff, die im modernen Roman mitgeschleppt wird, fehlt hier gänzlich. In Heinrichs Dichtungen überwiegt zunächst das Schicksalhafte, in das zumal das Leben höchster Kultur verflochten ist, wohl sind es Menschen, von Gottes Gnade abhängig,



Ludwig Mathar.

Phot. Aug. Sander, Cöln- Lindenthal.

später sind es Heilige, die in Gottes Gnade leben und glücklich sind. So kam Heinrich zu den Heiligenlegenden. Er ist ein Wortkünstler von schlankem, edlem Gehaben der Sprache. Sein früher an Thomas Mann gemahnender feiner Stil formte sich immer mehr zu der vollstümlichen Sprache, die ein Zeichen tiefer Verwurzelung mit den selbstverständlichen Kräften des Volkstums und des Glaubens ist.

K. B. Heinrich schrieb als Erstlingswerk eine autobiographische Erzählung Karl Mosenkofer (1907), deren Schluß zwar mißfällt, der im ganzen aber gute Qualitäten aufweist. Er schildert darin aufrichtig und mit Takt die Abkehr von dem katholischen Milieu seiner Jugend, setzte jedoch in beiden Bänden seiner treuen Mutter ein menschlich und dichterisch schönes Denkmal. Es folgte der Roman Flucht und Zuflucht (1909), dann bringt der Roman Menschen von Gottes Gnaden (1910) eine

völlige Umkehr. Nicht mehr das Individuum ist das Maßgebliche, sondern die Idee. Wenig äußerliche Handlung, subtiles Seelenleben, mystische Glaubens- und Liebesglut und ein trauriges Ausklingen, so kann man den Inhalt des Buches kurz angeben. Es handelt sich um die Schicksalsidee, um Verwandtenliebe und den christlichen Sühnedenken. Baron Friß Jangart gehört zu den Menschen von Gottes Gnaden, das heißt, er stammt aus ältestem Geschlecht. Sein Dasein ist unfruchtbar und außerdem ruht auf ihm ein Fluch. Seine Mutter wurde nämlich von ihrem Halbbruder, dem französischen Leutnant Miéville, geliebt und nach ihrer Vermählung mit Baron Jangart ging ein „Schrei der Sehnsucht“ nach ihr, dem nahverwandten Blute, aus. Obwohl Miéville seine verwandtschaftlichen Beziehungen zu Baronin Jangart damals nicht kannte und in jene Sehnsucht nicht einwilligte, sucht er sie aufs strengste zu sühnen und tritt kurz nach der Geburt des Baron Friß in einen Orden ein. Friß gleicht in geheimnisvoller Weise seinem Oheim, nicht aus der verwandtschaftlichen, sondern aus einer inneren Seelenverwandtschaft heraus. Den früh Verwaisten nimmt Miéville, der nachmalige Vater Bonaventura, in seine Obhut und umgibt ihn mit zärtlichster Sorgfalt. Der Knabe reift zu statuenhafter Schönheit heran, in der der Glanz längst versunkener Geschlechter wieder auflebt. Aber seine Seele ist kalt und unfruchtbar. Seines Mangels bewußt, ringt er nach Liebe, die er nicht zu nehmen und nicht zu geben vermag. Er verliebte sich in sich selbst und fand nicht mehr den erlösenden und beglückenden Weg zum Du. Trotz seiner Hingabe an die Autorität der



*Karl Borromäus Heinrich.*

Kirche ist er, mechanisch dahinlebend, zu einer innerlichen Erfassung des Glaubens nicht gekommen. Er stirbt auf einem Südtiroler Besitz den Tod eines scheuen Tieres. Dem mit ihm verfallenden Geschlechte von Gottes Gnaden steht der Mensch von Gottes Gnaden, der gläubig liebende und ausharrende Miéville Bonaventura gegenüber, das dürfte wohl der Sinn des Buches sein. Antike und romantische Elemente, die Idee von Schicksal und Schuld sind in diese Dichtung verwoben. Der Gedanke von der Gewalt des Schicksals wird in wirkungsvoller Weise betont, und wenn es auch im Gegenständlichen bis ins Christliche erweitert ist, indem die Wirklichkeiten des kirchlichen Lebens als solche in das Weltbild einbezogen sind, so ist doch das, was die Handlung vorwärts treibt, nichts anderes als ein dunkles Verhängnis. Vergeblich fragt sich der Leser: Welche Schuld sühnt Miéville? Gesteht er doch selbst: „Nichts aber ist geschehen, was sündhaft wäre.“ Gerichtet werden wir ja doch nur für das, was klar und voll erkannt in der Helle meines Bewußtseins lebte.

Auch in dem Buche Florian (1922), der reifsten Schöpfung des Dichters, treten die Motive der Schicksalstragödie an die Stelle lebendig pulstrender Psychologie. Florian ist der Sohn eines Menschen, der seine ihm angetraute, noch sehr junge Frau zur Liebe zwang, bevor sie „erwacht“ war. Dafür haßt sie ihren Mann und verläßt ihn gleich nach der Geburt des Kindes, um irgendwo ihr eigenes Leben zu leben und Liebeserlebnissen nachzujagen. Dann aber, beim Tode des Vaters heimkehrend, erkennt sie im

Jüngling den Mann und auch Florians Wünsche freisen frevelhaft um die Mutter. Darüber wird sie wahnsinnig. Er selber aber, zu stolz seine Gedankengänge zu beichten, taumelt in noch tieferes Verderben. Er widerstrebt der Gnade. In Genf lernt er ein Mädchen kennen, das das Ebenbild seiner Mutter ist und in die er sich leidenschaftlich verliebt. Auch sie liebt ihn herzlich, doch nicht mit den Sinnen und nur widerstrebend wird sie seine Frau. Sie fühlt eine eigenartige Ehen vor ihm und liebt, trotzdem ihre Liebe unvermindert fort dauert. Durch seine Eifersucht schwillt sein Haß riesengroß an. Er wünscht seiner Frau mit bestiger Inbrunst den Tod. Nur durch die Fürbitte der Mutter, die durch Kenates Sorge vom Wahnsinn genesen, wird er von ihr abgewendet. In diese Verwirrung bringt die Mutter grauenhafte Enthüllung: Ihres Sohnes Frau ist ihre in einer ehebrecherischen Liebe erzeugte Tochter, also seine Schwester. Nun endlich — auf dem Gipfel seines Glendes, entringt sich das Bekenntnis seinen Lippen und er sinkt bald darauf unter der Wucht seines furchtbaren Schicksals tot zusammen. So führte Gottes Gnade den Widerstrebenden, wenn auch durch Abgründe, dennoch zum Heil. Diese Häufung von absonderlichen Zufällen und häßlichen Verbrechen wäre unter der Hand eines weniger sicheren Könners leicht zu übelster Kolportage-Romantik entartet. Hier aber fesselt den Leser die sorgsame Durchführung der Idee von der Ohnmacht der Menschen und dem Wirken der Gnade. Wir sind eingespannt in das Netz der göttlichen Vorsehung und nie können wir gegen sie bestehen. Aus den lapidaren Sätzen mancher Szene weht uns, wie Nulle bemerkt, eine Ahnung jener Odipodeischen Schauer an, die den Leser über die Jahrtausende hinweg aus dem Werke des großen Griechen unwittern, schicksalsträchtig wie am ersten Tag.

Wie in den beiden eben genannten Romanen bildet auch in der Dichtung Kasimir, die Heinrich eine Novelle nennt, der Fluch der Loslösung des Individuums von Gott das Kernproblem. Kasimir, eine liebenswürdige, zarte Natur, „ganz Seele“, voll tiefer, liebender Hingabe an Gott, verliert sein seelisches Gleichgewicht, indem er sich seelisch ganz der Liebe zu Sidonie hingibt, einem feinen, durchgeistigten Mädchen. Wie Kasimir in seiner Hingabe nicht maßhalten kann, so fühlt er die Gottverbundenheit schwinden, er glaubt Sidonie mehr lieben zu sollen als Gott. Eine Verdächtigung seiner Gesinnung gegenüber Sidonie durch einen Spion und seine Verhaftung an der deutschen Grenze raubt ihm vollends die seelische Ruhe; er schließt einen Teufelspakt um Sidonie, sieht sie wieder, beide sterben in seelischer Ferrorüttung. Die Handlung spielt während des Krieges in der Schweiz in Politiker- und Diplomatenkreisen und der Donner des Weltlebens brandet in die subjektive Problematik des unerhört verfeinerten Kasimir.

Zeigte K. B. Heinrich in den genannten Werken, wie Menschen vom dunklen Blut, vom Schicksal getrieben, zerbrechen, so lösen sich in den unter dem Titel *Der heilige Johannes von Kolombini* (1927) veröffentlichten Menschen von der Bindung menschlicher Enge und gründen ihre Seele ganz in Gott, werden Heilige. Zehn weniger bekannte Heiligenlegenden sind in diesem Buche aufs glücklichste novellistisch bearbeitet. Der Verfasser sucht Heroengestalten aus verschiedenen Epochen der Kirchengeschichte des Christentums unserer Zeit nahezubringen. Es sind Menschen, die immer mehr die Torheit des Kreuzes, Armut, Niedrigkeit, Demut als tiefste Lebensweisheit empfinden und danach leben. Seine psychologische Darstellung macht diese Abwendung von der Erdenliebe begreiflich, zeigt auch, wie sich nach und nach die Fäden lösen, die sie noch mit der Welt verbinden und von Gott trennen. Die Geschichten von den Heiligen Cyprian, Justina und Kolombini, der als moderner Kornwucherer gezeichnet wird, sind wahre Kabinettstücke. Schlicht und innig ist die Sprache, ähnlich alten Legendenbüchern, zugleich fein durchgeformt, freilich hier und da zart wie gesponnenes Glas. Enge schließen sich an dieses Buch die Marienlegenden an, von denen Heinrich unter der Aufschrift *Maria im Volk* (1927 und 1928) mehrere auswählte und neu faßte. Er erzählt von dem mütterlich liebevollen Helfen der Gottesmutter zu allen Zeiten, in allen Ländern und in jeder Not. Sein schlichter, herzwarmer Ton, aus dem so viel Innigkeit und Liebe klingt, macht alles, was er erzählt und sei es auch das Unscheinbarste, zu quellfrischer Poesie.

Zwei Unerlebniße gestaltet Armin T. Wegner (geb. 1886 in Elberfeld, lebt in Berlin) immer wieder: das viele Gesichter tragende Schicksal, das des Menschen eigenste Schöpfung, die große Stadt, in sich birgt, und das in ebensoviele Formen mögliche Glücksgefühl, mit dem die heute geöffnete weite Erde alle Menschen erfüllen könnte, gäbe es nicht Weltleid und Weltnot draußen, drinnen aber in der Menschenseele das Leid und die Not der Herzenshärte und des Nachtraufes. Lebenswille und Lebenstroz, eingebettet in Schwermut und Wehmut künden daher Wegners Dichtungen, die in ihren Anfängen zur Art der Expressionisten hinneigen, später aber Eigenart zeigen.

Er ist Pessimist und, wie er von sich selber sagt, immer ein Empörer gewesen, „gegen die Eltern, die Lehrer, die Liebe, den Staat“. Weit hat ihn seine Unzufriedenheit und innere Unruhe in der Welt herumgetrieben und oft hat er seinen Beruf geändert. „Als Landsfahrer sah ich im Fluge ganz Europa und die Küste von Afrika. Wo mein Bett stand, war mein Vaterland. In Antwerpen, Berlin und Paris geschah mir das Wunder der großen Stadt unserer Zeit. Ich war Ackerbauer, Hafendarbeiter, Schauspielerschüler, Hauslehrer, Redakteur, Volksredner, Liebhaber und Nichtstuer, erfüllt von einer tiefen Begierde nach dem Geheimnis der Dinge der Welt. Der Krieg, eine verschollene Sage, traf mich im innersten Sein. In den blutigen Unterständen von Polen schaute ich in den Augenspiegeln der Toten das Gesicht der Menschheit.“

Mit fünfzehn Jahren begann Wegner zu dichten. Zwischen zwei Städten (1908), später „Der Vorhof“ heißt sein erstes Werk, er nennt es selbst „Gedichte im Gange einer Entwicklung“, sein zweites *Gedichte in Prosa* (1910) ist ein „Skizzenbuch aus Heimat und Wandererschaft“. Auch dieses zweite Buch



Ein Einfamer, der das Los, abseits zu stehen, zwar mit aristokratischem Stolz, aber nicht ohne menschliche Bitterkeit trägt, ist Josef Magnus Wehner. Die Auszeichnung durch den Münchener Dichterpreis hat die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf dieses starke Talent gelenkt. Er ist der zweite fränkische Dichter von Bedeutung, den uns in der Gegenwart die Rhön geschenkt, und es ist eigentümlich, daß auch er wie Leo Weismantel im Grunde seines Wesens ein visionärer Dichter ist. Mit ihm hat er die Neigung zur angestammten Heimatscholle, zu Dorf und Bauerntum und die Neigung zum Drama gemein und in beiden auch manchen Zug von Ortsverwandtschaft. Freilich kennt die Öffentlichkeit erst ein einziges Zeugnis von Wehners



Phot. Kester & Co., München

theatralischer Leidenschaft und Hoffnung: Das Gewitter, das in Bonn erfolgreich aufgeführt wurde. Darin entläßt sich in Gewissensangst und Sühne eine dumpfe Bauernwelt, die in nichts an die Milieuschilderung des neueren Naturalismus erinnert, sondern in vielen an den frühen „Sturm und Drang“ und an Büchners stimmungsknappe, balladeste Bilderfolgen. Sonst sind es nur epische Werke, die von dem Dichter bisher vorliegen, Epik in Vers und Prosa, in Erzählung und biographischer Historie. Wenn er anfängt zu erzählen, rauscht eine Fülle von Gesichten hoch, in tönendem Wohlklang der Sätze, schwebend leicht ins übersinnliche Gewölk verflatternd, ein Reichtum von ursprünglichen Gebilden der Phantasie, der aber die Verbundenheit mit der Natur entgegenwirkt und das Gleichgewicht herstellt. „Die Woge stand gleich zwischen Diesseits und Jenseits und alles war ihm ein wogendes Bild.“ „Alles ist ein Traum auf dem unendlichen Wege.“ Wehner wurde 1891 in Bernbach (Rhön) als Sohn eines Volksschullehrers geboren, besuchte das Gymnasium zu Fulda, die

Universitäten Jena und München, war später Schauspieler, Regisseur, Klavierspieler im Kino usw., wurde im Kriege schwer verwundet und lebt jetzt als Schriftsteller in München.

Kurz nach dem Kriege und Revolution stieg sein kühner Erstling, das Epos *Der Weiler Gottes* (1921) ans Licht; es blieb unbeachtet und ist doch, wie Brandenburg in seinem feinfühligem Essay über Wehner bemerkt, ein Zeugnis für die besten Kräfte, die mitten im Zusammenbruch still hervortraten. Gewähr und Verheißung unserer Zukunft, ein Heiligtum deutscher Sprache und Dichterschau. Mit Virtuosität handhabt er in seinem Epos mit schöpferischer Kraft unter Vermeidung aller metrischen Experimente und antikifizierenden Züfteleien einen ganz laut- und mundgerechten Hexameter und durchglüht ihn mit katholischer Mystik, ja, auch heidnische Urkräfte des Rhöngebirges werden in ihm emporgerrissen. Wichtiger aber als die äußere Form ist die innere, durch die „*Der Weiler Gottes*“ bekundet, daß hier in unseren Tagen eine Jugend noch wahrhafter Gesichte fähig ist, eines leidhaften Verkehrs mit heiligen, Engeln und Dämonen, mit unterirdischen, überirdischen und allen irdischen Kräften. Wie ein Orgelvorpiel leiten die „*Bilder des Vorhofs*“ das Epos ein.

„Voll wie die Schläge der Amstel verwobener Grotte des Baumes  
Frühbefühlend entquellen, erklang die Frische des Vorspiels,  
Zart überwölbt vom silbernen Hauche der Flöte,  
Leise begann sich zu drehen die farbige Rose des Torturms,  
Schräg aufwallend die doppelstrahlenden Speichen des Rades  
Gossen abrauschenden Rausch in die hellen Gebeine der Orgel.  
Bis sie versonnen erglühten, von süßem Leben durchflutet,  
Anteil schwingend dem Raum. Da kommen in ängstlicher Mimie

Steinerne Rölllein die Säulen hinauf, da klang der gezackte Chor, hochfeiernd, umharrt dem Volk um die Schweben des Altars, Und aus der erzenen Tür des blühigen Stegreifs der Rüste Schritten die uralten Kaiser hervor und Hobeiten, zarte Rosennidende Mädchen entrannten dem silbernen Dornich, Dingesoffen in Andacht; es flossen aus stürzendem Purpur Über die Stirne des grauen Altars blutstrahlend die schwächigsten Hände empor zum Gebet und den Alten glühten die Bärte. — Mählich aber entflogen die rosenen Rölllein der Orgel: Wachsend in sich und sich dehnend erstanden die volleren Stimmen.“

Der Dichter, ein orgelspielender Knabe, entbindet die steinerne Jungfrau Maria am Gewölbe, das sie mit dem Herrgott tanz, den Teufel besteht und den Dichterknaben segnet, den die Mächte von Schuld und Krieg zur Liebe tragen. Und nach den Bekenntnissen dieses Präludiums baut sich der „glorreiche Berg“, das hoch gelegene Dorf, der Weiler Gottes zum Triptychon aus der kindlichen „Taufe der Tiere“, der geistlichen „Weihe des Hofes“ und dem väterlichen „Tod und Begräbnis“. Das ist, wie es Brandenburg nennt, ein Idyll, ein Epos, nein, eine Rhapsodie, ein Gesang und Hymnus des ganzen Bauernlebens. Da leben Land und Gestrir, Mensch, Pflanze und Tier, Bau und Gebäck, Haus- und Kirchengerat, Gebadenes und Gebratenes mit Sitte und Gebet, Spiel und Tanz, Verbheit und Anekdote in einem Lichte der Erhabenheit, die allenthalben saftstrogendes Bild und geistiges Wesen zugleich ist. Noch der Ruck der die alle Horn im Apfelbaum haben wahrstagen, lebenspendend und todbringend teil an diesem Reigen der Dinge. Der Tod des Bauern ist wie ein Weltuntergang am Throne des Höchsten, aber über dem Grabe verlobt sich der Sohn mit der Jungfrau, „welche das uralte Haus mit Söhnen und Töchtern erfülle“.

Nicht leicht war für den rhapsodischen Dichter der Übergang zur Prosa-Erzählung, denn was im stolzen Gufs des Verfes triumphierende Wirklichkeit geworden war, mußte sich nun zunächst in seine Elemente zerlegen. Von der Zeitstimmung des Expressionismus beeinflusst sind vier „phantastische Novellen“, die in einem Bändchen vereinigt sind, das nach der ersten Die mächtigste Frau (1922) benannt ist. Es sind weniger Novellen als Arabesken, legendär und märchenhaft, Geschichten aus der freiesten und üppigsten Phantasie geschaffen, die im „Köhler“ und den „Drei Jungfrauen“ einer ungescherten Erotik zu breiten Spielraum gewährt. Noch wuchert der Spieltrieb zu mächtig und nur das letzte Stück ist menschlich packend. Diesen Novellen verwandt, aber gemäßig und ruhig ist die kleine, herrliche Tropfenlegende (1923), die in schlichter Weise von jenem römischen Feldhauptmann erzählt, der dem Getreuzigten mit einer Lanze die Seite durchstach, wobei ein Tropfen des Erlösers auf seine Stirne fiel. Dadurch war er in die Gemeindschaft der Getauften aufgenommen und er führt, von der Gnade Gottes geleitet, ein rechtschaffenes Leben. In der Gestaltung noch „üppig und verworren“, aber inhaltlich bedeutsam ist der Roman „Der blaue Berg, die Geschichte einer Jugend“ (1922). Er ist ein autobiographisches Buch, halb Entwicklungs- und Bildungsroman, halb Wertheriade, ein Werk, das sich aus den individuellen Verhältnissen heraus zu allgemeiner Gültigkeit erhebt, und, wie F. Bergenthal in seinem warm gehaltenen, schönen Aufsatz bemerkt, auch in den tastenden Irrungen und Uberschwenglichkeiten die Geschichte jeder Jugend. Berthold, ein Dorfser, „wollte ein Heiliger werden“. Das Gute und Böse ringen in seiner Brust, bis er zum Entschlusse kommt und erklärt: „Ich kann nicht Priester werden. Das Lebendige und sein Tod umfängt mich zu stark. Das starre Ewige geht nicht in meine Sinne und darum erscheint es mir sinnlos.“ Und mit überstarker Betonung des Naturhaften sagt er, auch die Natur sei üppig und verworren; er selbst sei nur eine Naturerscheinung und wolle nichts anderes als die Natur selbst sein. Zweifel, Blut, Sinnlichkeit, Phantasie führen ihn zu frühen Liebeswirren, führen ihn zur Musik, zu Shakespeare und Dante, zu ehrgeiziger Dichterschaft und am Ende aus der Klosterschule zum diesseitigen Dienst an den Menschen. Allein auch in der Abtrünnigkeit brennt in ihm der Zug zum Heiligen. In künstlerischer Beziehung wird der ruhige Fluß der Erzählung vermißt, von dem man erst gegen Schluß hin getragen wird. Aber dennoch ballt sich und brodelt ein mächtiges Leben und Hülle der Gesichte in dem armen Lehrerverhaus der Rhön.

Gewissermaßen eine Fortsetzung dieses Werkes ist „Die Hochzeitkuh, Roman einer jungen Liebe“ (1928). Mit ihm hat Wehner eine der schönsten Liebes- und Dorfgeschichten geschrieben, die wir besitzen, voller Schönheit, derb und zart und noch in den krassen Farben voll Unschuld. Wieder geht der Dichter von Dorf und Heimat aus, wieder von dem ländlichen Lehrerverhaus und wieder heißt der Sohn Berthold. Seine Braut ist Birge mit der Hochzeitkuh als Symbol ihrer treu harrenden Liebe. Berthold ist jetzt ein Mann und neben ihn tritt von Anfang an das Weib — beide zuerst Jüngling und Jungfrau, doch zuletzt, nach Trennung, Mißverständnis und Entweigung, nach schweren Prüfungen, nach Schicksal, Schuld und Krieg, Herr und Herrin, gereifte Lebensgenossen, ein rechtes Paar. Der Verfasser hat den Erzähler-ton getroffen; er ist ganz sachlich, ganz einfach, gegenständlich und berichtend mit Ausnahme des ekstatisch-mystischen Schlußkapitels. Vortrefflich ist die Darstellung des Bauernmilieus, der Bauertypen und der eintönigen Atmosphäre dieser Welt der Arbeit, in der sich nichts bewegt, in der aber Gerüchte gedeihen und die älteste Freundschaft durch einen einzigen Zusammenprall harter Schädel in heftigste Feindschaft sich wandelt. Dichterisch großartig ist der Dorfintrigant Hast, der spätere Viehschieber, der mit dem Mittel der Momentphotographie Unheil unter den Liebenden stiftet.

Um seine Phantasie zu zügeln und an gegenständliche Darstellung sich zu gewöhnen, beteiligte sich Wehner mit seinem Struensee (1924) an einer Monographiensammlung merkwürdiger Schicksale und Abenteuer. Hier handelte es sich um einen gegebenen, nicht aus der Phantasie geschaffenen Stoff. Wehner schöpft aus geschichtlichen Quellen und erzählt rein sachlich und wahrheitsgetreu die Geschichte des bekannten

deutschen Arztes, des Helden so mancher Tragödie, der in Dänemark der mächtigste Mann an der Seite eines wahnsinnigen Königs wurde, durch Reformwürdigkeit aber und durch die Liebe zur Königin sein Schicksal selbst herausforderte und auf dem Schafoß endete. In einem einzigen, hinreißenden Zug gezeichnet, erstehen Struensee und seine Zeit vor uns, heftig und leidenschaftlich, aufgewühlt bis in die tiefsten Tiefen und die weitesten Ziele erstrebend, alles wagend und verlierend, rücksichtslos bis zum Äußersten, und sei es auch gegen sich selbst. Dem Thema angemessen, ist das Buch fesselnd und interessant bis zur letzten Seite, ausgezeichnet in seiner Art des Einfühlens, nach Komposition und sprachlicher Formgebung Wehners vollendetstes Werk.

Auch das Tagebuch einer griechischen Reise Das Land ohne Schatten ist von außerordentlicher sprachlicher Kultur. „Es ist ein Buch der Beobachtung, das durch das Auge aufgenommen und dessen Stil durch die Plastik des Gegenstandes bestimmt ist.“ (Bergenthal.) In zwangloser Reihenfolge gibt es Reiseerlebnisse und Eindrücke wieder. Beschreibung alter Kulturstätten und Kunstwerke wechselt mit ihrer Sinnbedeutung: „Der ewige Sieg des Maaßes über das Naturhaft-Maßlose.“ Trefflich charakterisiert Wehner die vom Atem vergangener Herrlichkeit umwehte griechische Landschaft und die unwürdigen Nachfahren der alten Griechen, ihre gesunkenen Interessen und Lebensformen. „Noch einmal schreite ich ruhig durch den Reichtum und nehme hier in Delphi Abschied von ewigem Besitz. Ich bin nun frei und heiter und fürchte die Zukunft nicht mehr — auch wenn nichts geschaffen würde. Einmal hat sich der Menscheng Geist in letzter Form verewigt, und das muß den Göttern genügen, sofern ihre Hände über den Häuptern der Späteren, über unsern Häuptern sich nicht mehr ausbreiten wollen.“

Selbstverständlich hat Wehner seine Kunst auch dem Weltkriege gewidmet. Er tat es in dem Buche Sieben vor Verdun (1916). Es schildert die neunmonatige Verdun-Schlacht, dieses gewaltige Ringen der Deutschen um das „moralische Herz Frankreichs“. Wehner ist aber mehr Dichter als Berichterstatler und es finden sich daher darin dichterische Zugaben, die uns als unecht und romanhaft anmuten. Sein Stil ist idealisiert. Am stärksten sind ihm jene Szenen gelungen, die in sich schon großartig sind, wie die Eroberung des Forts Baur, die Gegenangriffe der französischen Übermacht, die Darstellung des Glendes der Verwundeten in der Feuerzone. Wehner übt auch Kritik an dem Chef der Obersten Heeresleitung, General von Falkenhayn, mit der „schwierigen Klugheit“ und der „zweifelhaften Tugend der hundertfach gepanzerten Sicherheit“, mit dem rechnenden Verstand, dem die „todesfröhliche Sicherheit“ fehlte, „die ihre Sache auf nichts stellt als auf Gott selber“. Als Gegenspieler stellt er ihm den deutschen Frontgeist gegenüber, dessen ungestümer Wille zum Siege „aus der unterweltlichen Sehnsucht nach dem großen Reich aller deutschen Stämme“ entsprang und der mit diesem im Irrationalen verankerten Glauben den Sieg errungen hätte, wenn der Ansturm nicht immer wieder von der „schwarzen Schranke eines Befehls“ gehemmt worden wäre, so daß „immer im letzten Augenblick der deutschen Hand der Sieg entglitt“. „Dieser Kampf zwischen der menschlichen Ratio und dem Göttlich-Irrationalen ist mit einer solchen überzeitlichen Wucht dargestellt, daß Wehners Werk seinen künstlerischen Wert auch dann behauptet, selbst wenn es nie einen Weltkrieg und nie eine Verdun-Schlacht gegeben hätte.“ (J. Bachmann). Darin liegt auch der wesentliche Unterschied zwischen dem Buche Wehners und Remarques „Im Westen nichts Neues“. Wir wollen nicht behaupten, daß dieser den Krieg unwahr geschildert hätte. Für einen Materialisten war der Krieg so und nicht anders. Remarque wollte „über eine Generation berichten, die vom Kriege zerkört wurde, auch wenn sie keinen Granaten entkam“. Gewiß, jede Nation wird an einer solchen Ungeheuerlichkeit, wie sie der Weltkrieg darstellte, zerbrechen, wenn ihr Geist in der Enge der Materie gefangen liegt und sich jenseits des Irdischen keine Kraft zu holen vermag. Erlebte man aber den Krieg mit einer christlichen Seele, so bleiben Remarques Schilderungen zwar auch bestehen, aber sie erscheinen in einer ganz anderen Beleuchtung. Es war beispielsweise nicht gleichgültig, ob der Krieger das Mysterium des Leidens und des Todes in einem christlichen Sinne auffaßte oder ob er jedes Leid als sinnlos bezeichnete und den Tod als Abschluß eines im Letzten sinnlosen Daseins. Die Schlacht ging zwar verloren, aber das Deutsche Reich, das solche Kämpfer zeugte, kann nicht dem Untergange geweiht sein. Der Krieg ist für den einzelnen tatsächlich ein übermächtiges Schicksal. Er kann es nicht abwenden, aber er kann es im Menschlichen, im Sittlichen überwinden durch das Ethos des Opfers. Und in dieser Idee ist Wehners Buch groß. Mag das lange Ringen um Verdun wie der ganze Krieg militärisch erfolglos gewesen sein, das Sterben der Krieger bleibt davon unberührt. So schließt der Roman, als die Deutschen die mit nutzlos vergossenem Blut eroberten Forts wieder aufgeben müssen, am Allerseelentage mit einer großartigen Vision. „Das geistige Auge aber sieht es anders. Es sieht die Schwärme der Toten, die nun, an ihrem Tage, in das rauchende Fort einziehen. Ja, es ist ihre Stunde und ihr Tag. Das Schicksal hat es so gewollt. Und sie kommen fern her von Souville und vom Chapitrewald, von Fleury und der kalten Erde. — Und bald ist ein großes Rauschen in der Luft; es kommen die von der Somme und von Ypern, die von der Marne und die aus dem Elsaß, Ja, es versammeln sich hieher die Toten aus Rußland und von Italien, aus weiten Ländern kommen sie her und unter dem Wasser hervor und aus der Luft. — Sie wissen, was sie der Welt geschenkt haben: das Beispiel eines unerhörten Opfers die Jahraufende hinauf.“

Wollte man die Größe eines Dichters nach der Zahl der Auflagen seiner Bücher bestimmen, so müßte Waldemar Bonsels (geb. 1881 in Ahrensburg, Holst., lebt in Ambach am Starnberger See) in die Reihe der ganz Großen gestellt werden. Denn wenige Autoren können auf so hohe Auflageziffern ihrer Bücher hinweisen wie Bonsels. So hat z. B. der Roman „Die Biene Maja“ (1912) bereits die 690., „Himmelsvolf“ (1915) die 425., „Indienfahrt“ die 325. Auflage erlebt. Es fragt sich, ob Bonsels Schriften diesen Erfolg durch ihren Wert verdienen.





*Waldemar Bousels.*

Phot. Goyphotograph G. Vieber, Berlin.



Vielfach wird diese Frage bedingungslos bejaht, andere Kritiker verneinen sie. Diesen schließen auch wir uns an, bei aller Anerkennung der unleugbaren Vorzüge der Bücher Bonfels. Bestrickend ist seine Stimmungskunst, staunenswert die Gabe seiner Naturbeobachtung und die Plastik seiner Naturschilderung, bezaubernd schön ist sein Stil, berückend das Melos seiner Sprache, die die letzten Ausdrucksmöglichkeiten tastend hervorholt. Aber sein Verhältnis zur Natur steigert sich bis zum mystischen Pantheismus, die Naturbewunderung zur Naturanbetung. Nicht der Wille zu einem Daseinsziel, sondern die volle Hingabe an das Dasein bildet nach Bonfels das Leben. Bonfels' Schriften, die den Charakter persönlicher Bekenntnisse tragen, sind ganz problematischer Natur, wie ihr Verfasser. In sich selbst ganz Problem, gehen sie, wie er, auch ganz in Problemen auf. Diese werden im wesentlichen, wie B. Achtermann in seiner gründlichen Studie über Bonfels im einzelnen nachweist, durch die drei Worte: Weib, Tod, Gott gekennzeichnet. Er ist nicht Christ, nicht Buddhist, nicht Brahmanist, aber von allem etwas. Der ist kein Christ, wer wie Bonfels, viel von Christus redet und in seinen Evangelien liest, daneben aber im buntesten Wechsel die Liebe in allen Varianten vom Eros bis zur Venus vulgivaga, in Gestalt der theosophisch vergeistigten Asja bis zu der brutal erdhafte Raja und Abra auf den Altar erhebt, wer sich als Don Juan sein Leben derart zwischen den beiden Morgen „himmlischer und irdischer“ Liebe einrichten darf. Oder wäre Buddhist, wer zwar viel meditiert, von der Welt zur Selbsterlösung sich absondert, ohne doch in pessimistischer Abkehr die „Haftungen“ an die Welt aufzugeben? Am ehesten könnte man ihn als Brahmanisten ansprechen, da sich in seiner Lebensweisheit mystische Beschauung und zügellose Sinnlichkeit bestens vertragen. In Wahrheit ist er der Typus des modernen Stimmungsmenschen mit dem angequälten Gebahren des Übermenschen, der zwischen befehlungsloser, wenn auch gedanklich verbrämter Lebensbejahung (Lebensgenuß) und haltloser, wenn auch trotzig verleugneter Lebensverneinung, zwischen Rausch und Katzenjammer hin und her taumelt. Kein Dichter drückte klarer und sinnbetörender die seelische Verschommenheit unserer Zeit aus; deshalb erwarb auch keiner einen solchen Erfolg wie Bonfels. Seine Begriffe vom Weltwesen pendeln zwischen Deismus und Pantheismus, nehmen aber nirgends klare Form an. „Glauben ist alles. Woran? frage nicht.“ Bonfels' Schrifttum, das immer mit den glatten, schönen Worten Wahrheit und Lüge miteinander verquilt und ernste, sittliche Fragen in ihr Gegenteil verkehrt, dient so recht der Verwirrung der Geister unseres Zeitalters.

Vor allem verdankte Bonfels seinen Ruhm seiner Indienfahrt (1912 geschrieben, 1916 veröffentlicht). Dem Deutschen ist dieses uralte Land der Wunder und der Weisheit nie so berückend geschildert worden. Bonfels reist als Ästhet durch Indien, daher spiegeln sich in seiner Dichtung die politischen Zustände selbst an und kindlich genug, der indischen Religion und Philosophie und ihren Tiefen bleibt der Dichter ganz fremd. Aber der alte deutsche Drang in die Ferne, ins Unentdeckte und Verheißungsvolle zumal, fand in diesem Buche neue Nahrung. Es zeigt uns eine Natur, nicht zahm, gepflegt, geregelt wie unsere, sondern verschwenderisch, in endloser Uppigkeit und wuchernder Farbenpracht um uns wogend, von immer wechselnder berauscher Schönheit. Die Menschen dort sind verführerisch wie die Natur, unendlich klug, weil sie immer vor ihren räuberischen und tückischen Mächten auf der Hut sein müssen, gutmütig und anspruchslos. Ihre Könige sind Tyrannen, die Einsicht ihrer Weisen ist der unsern um Jahrtausende überlegen, aber sie lebt und träumt nur in sich und ist ohnmächtig gegen die Engländer, die Söhne und Meister der äußeren Wirklichkeit. Mit der Beschreibung des Landes ist es aber nicht abgetan; der Dichter schiebt auch allenthalben seine sonderbaren ethischen Anschauungen ein; so z. B. die vom Tode. Nietzsche sagte einmal: „Erbärmliche und schauerhafte Komödie, die das Christentum mit der Sterbestunde getrieben hat!“ Und Bonfels: „Sicherlich ist die schwerfällig romanische Auffassung vom Tode, die in Europa herrscht, eine Folge der Einwirkung der Kirche, die die Tatsache des Todes so sehr in das Bereich des Ungeheuerlichen gerückt hat, um aus ihrer Einwirkung einen Teil ihrer Autorität zu gewinnen. Uns ist das Sterben in der Vorstellung so schwer gemacht, daß sicherlich ein gut Teil Gerechter und Ungerechter beim Tode auf das angenehmste enttäuscht sein wird.“

Zu Bonfels' am öftesten gelesenen Büchern gehören Die Biene Maja und deren Fortsetzung Himmelsvolk. Die erstere, eine zarte, feine, wie eine Silbermelodie tönende Dichtung, hat sich tief in die Herzen eingesungen. Diese Liebe zum Kleinen und Kleinsten, die tiefe Befehlung der Natur, die in jedem Blättlein wunderbar singt, in jedem Tierlein lebt, liebt, leidet, verschließt uns aber nicht die Augen vor der Tatsache, daß hier die Natur selber zur Gottheit erhoben wird. Kindern, für die das Buch geschrieben ist, wird diese letzte Grundstimmung des Märchens ebensowenig eingehen, wie sie auch den zarten Duft nicht ganz begreifen werden. Auch im „Himmelsvolk“ predigt Bonfels sein Naturevangelium; beide Tiermärchen verkünden das Evangelium der Liebe, gegenseitiges Verstehen und versöhnendes Begreifenlernen

der Umwelt. Die Biene Maja wird nach ihrem Vagabundenleben von der Königin in den Bienenstock wieder aufgenommen, weil sie den Bienenstaat vor einem Überfall der Hornisse rettete. Diese Biene Maja aber mit ihrem Hang nach berauschernder „Freude, Sonne und Daseinsglück“, deren Herz „für Freude und Überraschungen, für Erlebnisse und Abenteuer“ bestimmt ist, und noch mehr der Blumenelf im „Himmelsvoll“, verkörpern, wie O. Floed bemerkt, nur in märchenhafter Einleitung, das sich auch durch Bonsfels übrige Bücher hindurchziehende Grundmotiv seiner Dichtung, die Verherrlichung eines neuen Lebensstils, des abenteuernden, sorgenlosen Vagabundenlebens, das, verantwortungslos und von jeder sittlichen Hemmung unbelastet, durch die Welt bummelt, das aber mit der deutschen Wandersehnsucht eines Holtei oder mit deren poetischer Verklärung in Tiecks „Sternbald“ oder Eichendorffs „Taugenichts“ schon gar nichts gemeinsam hat. Schön geschliffen erzählt ist auch das Buch Mario und die Tiere (1928). Der verwaihte Bube Mario, der in der Waldwildnis bei Tieren und Pflanzen und der guten Hexe Dommelsei aufwächst, wird sich gewiß, wie die „Biene Maja“, viele Freunde gewinnen, obwohl dieses Buch der inneren Einheitlichkeit entbehrt. Denn bald sieht man die Welt mit kindlich staunenden Augen des „Kleinsteu im Walde“, bald mit dem allwissenden Blick des Dichters. Dann gibt es wieder Begebenheiten und Erwägungen, die weit über das Fassungsvermögen der Kinder, für die das Buch geschrieben zu sein scheint, hinausgehen. Die Tendenz des Buches aber ist zurück zur Natur, deren unverfälschte Vertreter die Tiere des Waldes sind. Sie sind Lehrmeister und Beispiel Marios; er wird wie die Natur, die den Menschen nicht kennt, er hegt eine „Seinsliebe in reiner Unschuld“, die ihn zum Herrn der Tiere macht, die ihn mit Glück erfüllt, als wären „Tag, Jahr und die Welt an ihrem seligen Anfang“. Wenn auch Dommelsei den Kleinsten im Walde über dem Wirken der Natur, über der mütterlichen Allseele, den Vater, Gott, ahnen läßt, so kennt doch diese Religiosität nicht Christus den Erlöser; Erlöser, Heiland, ist für sie die Natur, der Wald. Der selige Anfang, von dem Sünde und Erbsünde den Menschen trennt, ist aber nicht durch die Natur, sondern nur durch den Gefreuzigten wiederzugewinnen. Dann noch eine Frage: Wird nicht die Gottesstreue des stummen Geschöpfes zu einer pridelnden Perversität für nichtstunende Damen? Der Schluß gemahnt an Courths-Mahler, wenn der Waldjunge von Wald und Tieren, erlöst wird in den Schutz einer eleganten Dame.

Noch größere Vermirrungen richten Bonsfels' Menschenbücher an. Wieder verkündet er hier sein Evangelium der Liebe. „Ich glaube nicht an Christus“, sagt die kleine Asja, „aber ich glaube wie er. Er war reiner Geistes, ein freier Weg der Liebe, die vor ihm war und immer ist. Sagt nicht er selbst, er sei der Weg? Nicht mit ihm kam die Liebe in die Welt, sondern durch ihn, wie durch viele vor ihm und nach ihm. Zuweilen erwählt sie einen Menschen, in dem sie sich ohne Makel offenbart, dann ist es, als sähest du die Liebe selbst, oder Gott. Sagt er nicht, daß, wer ihn sieht, Gott erblickt, und sagt er nicht, daß Gott die Liebe sei? Aber alles, was uns von ihm bekannt ist, ist uns durch Menschengedanken und -sinnen übermacht, es ist besser, an die Liebe selbst zu glauben.“ Dies ein Stück aus Bonsfels' Theologie. Diese Liebe erstreckt sich auf den Menschen schlechtthin, ohne Rücksicht auf dessen sittliche Wertung, wenn er nur in seiner Art vollkommen ist: auf den Helden ebenso wie auf den Verbrecher, den Reinen und Starken ebenso wie den Schwachen und Lasterhaften. Diese Liebe spricht von der Reinheit der Dürrenseele, ja lobt und verherrlicht sie, weil sie naturhaft erscheint, wie das Leben der Tier- und Pflanzenwelt. Betörend ist Bonsfels Stimme, denn sie kommt aus dem Blute und verwischt alle Grenzen; sie hebt mit dem Willen die Selbstbeherrschung auf und mißt alle Dinge mit einer Hingabe, die kein Maß kennt. „Ich will kein Bild von Gott“, sagt Asja, „in der Liebe ist alles beschlossen, der Vater, das ist der Gehorsam in uns, der Sohn, das ist die Offenbarung in uns, und der Geist, das ist die Gemeinschaft“. Gehorsam sein aber heißt, — der Liebe kein Hindernis bereiten.“ Schuld und Unschuld werden gleichgestellt, das menschliche Handeln wird von jeder sittlichen Verantwortung entbunden, da Bonsfels derlei ideale und religiöse Beweggründe und sittliche Hemmungen das Naturhafte im Menschen zu entstellen scheinen. „Man muß den Mut zum Verbotenen haben.“ Durch diese Verteidigung des Naturtriebes wird Bonsfels' Evangelium der Liebe zu nichts anderem als zu einem Evangelium der Erlösenden und das Menschenwesen vervollkommnenden Sinnlichkeit. Und dies soll „die neue Wahrheit unserer Jugend“ sein? Bonsfels' Lebensweisheit ist wie die Nietzsche's aristokratisch. Er fühlt sich herausgehoben aus den Herdentieren Nietzsche's und den Mischmaschmenschen der Tschandala Buddhas. Er zählt sich gegenüber den Vielen, Allzuvielen zur Klasse der wenigen Auserwählten. Nächstenliebe ist verächtlich. Von den sozialen Nöten und Pflichten des einzelnen gegen die Gesamtheit weiß dieser Prediger der Liebe nichts. Auch bei Behandlung der Ehe und des Kindes wird auf gegenseitige sittliche Verantwortung keine Rücksicht genommen. Er kennt nur den verfeinerten Genuß des selbstischen Menschen, keine Ethik, keine Liebe im echten sozialen Sinne, sondern nur die Ästhetik der Sinnlichkeit. Fast in allen seinen Menschenbüchern dreht es sich um das Problem der Sinnlichkeit im Verhältnis der Geschlechter zueinander. Verständnislos, ja gereizt ist denn auch seine Kritik der alten Gesellschaftsmoral und der Religion.

Nach dieser Darlegung der Weltanschauung Bonsfels' genügt es, kurz seine Werke aufzuzählen. Die Sammlung seiner Jugendnovellen bringt die Erzählungen „Blut“, „Der tiefste Traum“, „Leben, ich grüße dich“ und „Der letzte Frühling“; keine unter ihnen ist, in der das Thema einer fast übersteigerten Sexualität fehlt. Diese ist ein Zwang des Blutes, wie schon der Titel der ersten Novelle andeutet; die Menschen entgegen nach Bonsfels diesem Zwang nicht, es ist elementar, was über sie hereinbricht. So kann Anne-Dore, die Hauptperson in der Erzählung Blut (1905), selbst in den Zeiten ihrer religiösen Hochblüte dem Ansturm eines sich über alles hinwegsetzenden, lebensstrogenden Mannes nicht standhalten. Sie gibt ihrem Blute nach und verliert mit ihrem sittlichen Halt zugleich auch alle religiöse Festigkeit. „Wie der Inbegriff aller Lebenskraft und aller Daseinsfreude erschien ihr dies wandelbare, immer sichere Wesen, das Schmerz und Freude aufnehmen konnte, als seien beide allein herrlich und nichts als das . . . Ihre Welt, die in

tausend Vorurteile eingeschränkt gewesen war, versank ihr arm und klein im Lachen seiner Augen, die keine Grenzen schauten, die frohlockten und trauerten auf gleiche Art, wie es die unschuldige Erde tat mit ihren Schönheiten, ihren Gefahren und ihren Schicksalen." An ihrem Ende erkennt sie freilich, was ihr schon früher gelegentlich aufdämmerte, daß ihr Geliebter nicht groß und stark genug sei, ihr seine Liebe für immer zu schenken, obwohl sie ein Kind von ihm in ihrem Herzen trägt. Sie stirbt nach kurzer „Seligkeit“ an Sünde und dem verzehrend süßen Bewußtsein eines bösen Gewissens". An ihrem Sterbebette sitzt die entlagene Liebe im Gewande der Barnherzigen Schwester und verhilft ihr zu einem letzten Abschiede von jenem herrischen Liebhaber, der sie seinem Willen fügsam zu machen gewußt hat, mit den Worten: „Keine Sünde ist größer in der Welt als der Ungehorsam gegen ein starkes Gefühl." Die Schilderung der Seelenängste der Anne-Dore weist manchen feinen psychologischen Zug auf; prächtig ist der ungebundene, lebensängste der Anne-Dore weist manchen feinen psychologischen Zug auf; prächtig ist der ungebundene, lebens-

trotzende MarkENZ gelungen und gut ist das religiöse Leben im Pfarrhause und in der Pfarrei gezeichnet. Fieberig vorwitzig wollen die jungen Menschenkinder bei Bonsels das aus dämmerigen Geheimnistiefen des gärend reisenden Wesens schein-ungebärdig aufsteigende Ahnen neuen Lebens vorzeitig verwirklichen. Was Wunder, wenn dann auf Frühlings Erwachen alsbald Winters Todesschlaf folgt, wie ja auch bei Webekind, und wenn die aus „Mitleid“ mitschuldig gewordene Anne-Elise in Leben, ich grüße dich (1905) nach solch freilem Grube an das Leben vergeblich um jenes Absolvato te bettelt, das ihrer nicht minder „schmiegsamen“, aber gesünderen Schwester Annchen in Halbes „Jugend“ zuteil wird. Auch die Ich-Novelle Der letzte Frühling (1905) weint um verlorenes Jugendland. Während das Anjetkind in dem nach ihr benannten Romane (1913) in dem Traume seiner Naturgebundenheit wie ein Rautenbelen menschenfremd vegetativ dahinglebt, wird Der tiefste Traum (1911) der landsfremden Naemi unter den Ostseefischern von Norby zu grasser Wirklichkeit taumeligen Menschentums und zu der Klippe, an der das Lebensschiff des Dorpsfarrens zerstückelt, eines Berufenen, aber nicht Erwählten, da er sich nicht rechtzeitig vor den Lockungen der Sirene Weib in Sicherheit zu bringen weiß. Der Stoff fesselte Bonsels so, daß er ihn auch zu einer dramatischen Dichtung unter dem Titel Norby (1915) verarbeitete, worin die ecken Naturalismen der Erzählung in die Vorabel verlegt sind.

Bonsels' Art der Darstellung blendet und besticht; sie fällt auf und hat immerhin noch genügend Qualitäten, um mit ihnen den Mangel an Wesenhaftigkeit zu verdecken. Das gilt auch von der wüsten Schloßgeschichte Wartalum (zuerst unter dem Titel „Die Toten des ewigen Krieges“ 1911), in deren Hintergrund ein Ritter Blaubart steht, dessen auf die Tochter Afra vererbte Raubtierinstinkte von dieser getreulich gepflegt werden. Sie ist ein ebenso kühles wie leidenschaftliches Mädchen; die Männer sind schwach, das Weib tanzt auf ihnen und vernichtet sie und sehnt sich doch verzehrend nach dem Starke, der sie beherrscht, sei es durch rohe oder geistige Kraft. Keiner der Menschen, die auf Wartalum zusammenkommen, steht auf festem Boden, jeder ist wurzellos, Zeitprodukt. Nun kommt aber die betörende Bonselsche Art hinzu, diese Menschen und diese Stimmung wiederzugeben und überdies wirkt sich das Raffinement der Sprache des Erzählers aus, verdeckend und täuschend, und bewußte Trivialitäten helfen den Eindruck des Ungefunten steigern.

Gegenüber der Afra in „Wartalum“ ist das Freiwild Teja in dem Werke „Menschenwege. Aus den Notizen eines Vagabunden“ (1917) ein etwas zahmeres Seitenstück. Dieses Buch wird viel gelesen (195. A.) und in der Tat enthält das Buch künstlerisch schöne Abschnitte, aber es lernt uns den Prediger Bonsels von keiner neuen Seite kennen. Ebensovienig das Buch „Gros und die Evangelien (aus den Notizen eines Vagabunden“ 1921), dessen Titel eigentlich lauten sollte: „Die Evangelien und Gros“, denn im ersten Teile predigt, wie wir schon gesehen haben, die sterbende Asja ein phrasenreiches Evangelium von nicht ganz leicht faßbarer Bedeutung und Kraft, im zweiten Teile herrscht Gros mit dem ebenso raffinierten wie blödsinnigen Baroneschen und Dirnchen Rakfa in vagabundierender Robustizität. Es gibt Bücher, die bei mehrmaligem Lesen gewinnen, weil sie in der Tiefe empfangen sind und das Wort, der Stil davon ist Zeugnis gibt. Es gibt andere, die bestechen beim ersten Kennenlernen, dann aber fallen sie rasch ab. Dies ist sogar bei der „Biene Maja“ der Fall, erst recht bei diesem Buch. Nichts grundsätzlich Neues bringt der dritte Teil der Vagabundentrilogie, der unter dem Titel Narren und Helden (1923) erschien. Bonsels der gibt zuerst die Atmosphäre eines Mädchens, das sich im Dirnenviertel stark und selbstbewußt hält, dann die Atmosphäre eines schrullig-kindlichen, ehemaligen Dorflehrers, der in seiner reinen Kindlichkeit dem „wahren“ Menschentum nahe geblieben ist. Der Vagabund stößt auf diese beiden Welten und spürt das Gefunde und seine Widersacher heraus. Es ist nicht von ungefähr, daß der Dichter schon in dem zweiten Band der Trilogie zwei anscheinend widersprechende Gestalten einander gegenüberstellte. Dort sind es die Korrelate zu beiden Polen seines Wesens, gespiegelt in weiblichen Figuren — hier verdichten sich ihm nun die wesenhaften Substanzen seiner Kraft zu männlichen Gestalten: Janot und Gregor. Dieser Gregor ist alles, was Janot nicht haben und sein kann, noch darf. War es in Janot die Natur, die in seiner Gestalt sich erhob, so ist es in Gregor der gottgeweihte Geist, dessen irdische Erscheinungsform hier sichtbar wird. Beide Männer aber — der Narr und der Held — sind aller empirischen Wirklichkeit weit entrückt. Es gilt, nicht zu wählen, sondern in der Spannung zu stehen. Aus Spannungen geboren und in Spannungen verlaufend, will der Dichter das Geheimnis des Lebens in Form und Gestalt sich offenbaren. Der Leser aber sieht es nicht, sondern fühlt aus Bonsels' Worten nur die fladernde Unebenmäßigkeit der Gedanken, die unklare Sucht, mit Worten allein ein neues Weltgefühl zu bauen; die unsichere Absage an die objektiven Gesetze und Pflichten des Menschen heraus. Da stehen Sätze wie die folgenden: „Ein Mensch ist gut, wenn edle Kräfte ihm gegeben, absichtslos und ohne Zweck in ihm und durch ihn wirken, niemals aber allein schon deshalb, weil er sich auf sie einstellt, um sie zu erreichen oder um sie zur Wirkung zu bringen.“ Bonsels spricht vom Willen zum Guten; — er jagt: „Alles ist mir erlaubt, wenn es mich von innen heraus dazu drängt.“

Der Don-Juan-Stoff hat mit dem des Ewigen Juden, ja selbst mit dem Fauststoff gemein, daß er eine außerordentliche Fülle farbiger Mannigfaltigkeit von Geschehnissen in sich aufzunehmen vermag. Durchaus aufs Kosmische eingestellt, verlangen diese Stoffe einen philosophischen Geist, der den Reichtum der dichterischen Vorstellungswelt in der Tiefe der Gedanken veranfert. Bonsels' Don-Juan-Dichtung (1919) erhebt in ihrem Prolog, der eine faustische Wette zwischen Gott und dem Teufel vorführt, den Anspruch, philosophisch gewertet zu werden; sein Don Juan soll „im hellsten Überfluß“ mit dem ausgestattet werden, was die Besten „an Möglichkeit zu irdischem Genuß“ haben und doch den Weg zu Gott finden. Aber im Verhältnis zu den so erregten Erwartungen ist der gedankliche Gehalt der zwölf Rhapsodien dünn gesät. Zudem Bonsels in seinem Don Juan eine Synthese all der möglichen Genüsse bieten will, fällt er der gefährlichsten Klippe des Stoffes, der ermüdenden Häufung und Wiederholung anheim. Zudem ist die Beschränkung des Genußlebens auf den Liebesgenuß ein gefährliches Unterfangen, das selbst einer stärkeren Einbildungskraft, als sie Bonsels besitzt, Verlegenheiten schaffen muß. Und so erleben wir in den meisten seiner Gefänge immer wieder dasselbe; immer wieder reitet Don Juan aus, immer wieder genießt er die Liebe in ihrer sinnlichsten Gestalt, immer wieder muß sein Opfer sterben, sodaß man mitunter glaubt, einen Ritter Blaubart vor sich zu haben. Und statt durch einen passenden, allgemein menschlichen Gedanken dem immer neuen Trieb und Genuß Sinn und Bedeutung zu geben, wirft sich der Dichter völlig einer brutalen Sinnlichkeit in die Arme und verschwendet immer wieder eine Fülle ähnlicher Farben und Töne auf ähnliche Situationen. In das Einerlei sucht er dadurch Abwechslung hineinzubringen, daß er im Einklang mit den Geschehnissen die Versmaße wechselt. Aber auch seine vollen, schweren Worte können nicht darüber täuschen, daß der epische Versuch gleich seinen vielen Vorgängern in den letzten Jahren nicht geglikt ist. Mit dem Gedichtbände *Das Feuer* (1920) tritt Bonsels mit alten und neuen Versen auch in den Kreis der Lyriker, ohne jedoch vor dem Verse die gleiche Achtung zu haben wie vor seiner fließenden Prosa. Auch als Dramatiker holte sich Bonsels keine Lorbeeren, weder mit seinem Weihnachtsspiel (1922), noch mit dem Schauspiel *Die Flammen von Arzia* (1925). Dagegen fand sein jüngstes Werk *Der Wanderer zwischen Staub und Sternen* (1927) im Kreise seiner Bewunderer begeisterte Aufnahme. Unter dem Titel *Die Heimat des Todes* veröffentlichte er seine empfindsamen Kriegsberichte.

Nach all dem Gesagten gehört viel Geistesverwirrung dazu, wenn man sagt, daß Bonsels den Lebens- und Geisteswert des alten erlösenden Christenglaubens aufrichte. Einstweilen bedrängen sein Gemüt, ähnlich Schopenhauer, dessen „*Metaphysik der Geschlechtsliebe*“ seine Bücher graufig glossieren, die Rätsel der Sphinx Weib, die Rätsel der geschlechtlichen Entzweiung des Menschen. Bei aller häßlichen Verknüpfung des Weibberufes lieferte er aber wertvolle Beiträge zur Erkenntnis von Frauenwesen und Weibeseart, wie sich in seinen Büchern auch manche überraschende, feine Lebensbeobachtung findet. Wer mehrere Dichtungen Bonsels nacheinander liest, wird erkennen, daß er eine Entwicklung durchgemacht, das Sinnliche nach dumpfen, triebhaften Anfängen von Buch zu Buch deutlicher mit Geistigem durchsetzt hat.

„Die Menschen meiner Bücher sind Fanatiker. Ich bin es auch. Sie gehen durch Wandlungen und werden niemals fertig. Ich auch. Sie lieben die Erde und haben die Trauer. Ich auch. Sie sprechen kluge Worte und tun törichte Dinge. Sie greifen nach Gottes Mantelsaum und möchten rauschen wie ein Baum. Aber sie gehen wie ein dunkler Fluß durch das Leben und nicht wie ein Weg.“ So charakterisiert Ernst Wiechert die Gestalten seiner Bücher. Er wurde 1887 als ein Sohn des ostpreussischen Waldes im Forsthaus Kleinort, Kreis Sensburg geboren und lebt jetzt in Königsberg. Seiner einsamen Kindheit wurde das „ferne, ruhige, atmende Brausen“ der Bäume zur Lebensmelodie. Die Schwermut der unendlichen masurischen Wälder liegt in Wiechert als seelische Stimmung zugrunde. Die Sehnsucht dieser Wäldereinsamkeit sucht sich Genüge zu tun im künstlerischen Erlauschen und Gestalten der Stimmen der Landschaft und schwerblütiger, dunkel belasteter Menschenschicksale, die aus der Landschaft heraussteigen. In geruhigeren Zeiten wäre, wie M. Kockenbach vermutet, E. Wiechert ein Erzähler schwermütiger Schicksalsromane seiner Heimat geworden. Unsere aufgewühlte Zeit aber, in der sich zwei Generationen gegenüberstehen und in der, wie wir glauben, ein edleres Menschentum erkämpft werden muß, reißt jedoch Wiechert aus der geruhigeren Bahn der rein „landschaftlichen“ Stimmung heraus und heißt ihn in die Zeitgestaltung und in die Zeit als solche eingreifen. Daß er die Verbundenheit mit der Heimat niemals lockern kann, auch wenn er sich als Zeitdichter und Zeitkritiker fühlen möchte, darin liegt die Eigenart seiner dichterischen Begabung. Er ist geborener Erzähler. Seine Prosa, melodisch getragen und schwermütig im Tonfall, ist satt und reif in der Anschauung, voll seelischer Wärme im Benennen der Dinge dieser Welt, gedämpft und von edlem Gleichmaß bei allem wechselnden Geschehen.

Eine Vorbereitung für seine Zeitromane ist der unter dem Decknamen Ernst Barany Bjelt veröffentlichte Roman *Die Flucht* (1916). Der Held ist ein Oberlehrer, der in seine Kindheit und Waldheimat zurückflüchtet, aber in dieser Flucht vor sich selbst zugrunde geht. Die Satire auf die Zeit, die schon in dem genannten Romane eine wesentliche Rolle spielt, wird zugespitzt in Wiecherts erstem Zeitroman *Der Wald* (1922). Das Problem bildet die Liebe eines Aristokraten zu der weltverlorenen Einsamkeit eines Waldes, eine Liebe, die so ausschließlich ist, daß der Zutritt von Fremden im Notfall mit der Waffe abgewehrt wird. Priester und Krieger des „grünen Gottes“ stehen als Wächter da und höhnen über die Entstellung der modernen Zeit, die Gott in die düstere Kirche sperren und das Leben mit Sanftmut und dem Gebot der Nächstenliebe versumpfen. Kann diese Mythifizierung und fast völlige Vergöttlichung des Waldes ein Heilmittel gegen die Entartung der Zeit sein und des weiseren soll die Kirche gar schuld daran haben? Die Darstellung des Waldes als Symbol der Unberührtheit und Naturreinheit ist von gewählter Schönheit und Ausdrucksfülle. Über allem liegt eine sagenhafte Schwermut, ein wehmütiges Nauschen lebt in der hier gestalteten Welt wie ein wehrloses, dunkles Lied. Nur als Kunstwerk zu achten ist auch der Roman *Die blauen Schwingen* (1925), aber er ist kein zukunftsweisendes Buch. Der junge Geigenfünftler Harro Brudner ist kein Kind der Nachkriegszeit, der durch Krieg und Zusammenbruch zertretenen Seele, sondern ein später Sproß der fin-de-siècle-Stimmung, der am Überfluß ermüdeten Generation, die nur noch „in Schönheit“ sterben wollte. Kampflös geht Harro durchs Leben, der Weg vom ostpreussischen Fischerdorf zum Weltruhm wird ihm von gütigen Händen geebnet, Frauenliebe wird schon dem Siebzehnjährigen zuteil, aber rastlose Sehnsucht nach dem „Rätselwort, das im Walde raucht und das man nie versteht“, nach dem „Geheimnis des Lebens, nach Gott“ treibt ihn immer weiter. Hat aber Harros Sehnsucht Ursache und Ziel oder ist es nicht vielmehr ein Gegenstück zu jenem Suchen nach Wahrheit, das das Suchen höher stellt als die Wahrheit selbst? Viel Romantiker ist in diesem Buche in prächtiger lyrischer Sprache gebunden, aber es ist die Romantik Jbhens und nicht die Romantik der deutschen Seele mit ihrer auf tiefer Glaubenhaftigkeit gründenden Lebensfreude. Das slawische Volkslied von den blauen Schwingen der Kraniche, die das Symbol der Sehnsucht werden, weckt in diesem ostelbischen Milieu nicht die gewollten Schwingungen, weil hier der Hintergrund der slawischen Schwermut, die jahrhundertalte Sklaverei fehlt. Abstoßend wirkt die Auffassung der Ehe, die als ein Institut der Philister betrachtet wird, deren Frauen sich darum in einer „Borehe“ mit bedeutenderen Männern schadlos zu halten haben! Ist in diesem Roman von einer Zeitkritik nichts vorhanden, so desto mehr im *Totenwolf* (1924). Es ist unzweifelhaft das Buch eines Kömners, der den Geist der Zeit erfährt hat und seine Welt wichtig zu bauen versteht. Und doch befriedigt das Buch nicht. An der Natur, deren tiefen Gesang der Dichter in sich trägt, wird die Verflüchtigung und Verfeinerung der naturfremden Zivilisation gemessen und zu leicht befunden. Der Gott dieser Zivilisation kann nicht zugleich der Gott des Waldes sein. Darum fort mit ihm. Im Walde klingt die Orgel der neuen Kirche. Der Mensch ist also vor die Aufgabe gestellt, den alten Gott zu töten und einen neuen sich zu schaffen. Und was sind das für Männer, die ihr ausgeprägt volkstümliches Ideal der Berkommenheit der Welt entgegenhalten möchten? Der eine von ihnen zerbricht an seiner Weichheit. Er hat als Volksschullehrer den Glauben an die alten Götter wach gehalten. Im Kriege graut ihm vor der Härte seines Evangeliums. Der Tod bewahrt ihn vor feiger Flucht. Wolf Wiedensahl, ein Sohn des Moors, hört die Wälder im Sturme klagen, weil die heimatlose deutsche Seele schreie unter der Wesensform der Verfeinerung, die das Christentum verschuldet habe; unruhig suche der wertvolle Deutsche nach seiner Volkseele. Vor lauter Reflexionen aber kommt Wolf nicht zur befreienden Tat. Solche Germanen können wohl nie die Retter des Volkes werden, zumal ihnen die Heiligkeit der Ehe nichts gilt und, wie wir an dem jungen Wolf sehen, Verführung der Mädchen keine Gewissenssache ist. Auch der nächste Zeitroman *Der Knecht Gottes* Andreas Nyland (1926) zeugt von den künstlerischen Fähigkeiten Wiecherts und der Tiefe und dem Ernste seines Ethos, läßt uns aber das Buch unbefriedigt aus der Hand legen. Symbol der deutschen Seele in ihrer gegenwärtigen Not und Tragik ist hier Andreas Nyland, der in der Jugend Christus begraben hat und, um den Frevel zu sühnen, und Christus wiederzufinden und um den Prophetenmission erfüllen zu müssen, geht er von der Mittelmoral aus und leitet all das Glend, dem er auf seiner Wanderung absichtlich nachgeht, in seine eigene Seele. Er hat aber nicht die Kraft, dieses Glend auch nur zu meistern und auch nicht die Kraft, den Willen zur Selbstbehauptung und zum Sieg dem Mitleid entgegenzusetzen. Das einzige, was er bejaht, ist der Wald. Daß er schließlich im romantischen Sehnen seiner Seele nach dem Wald Erlösung und Frieden sucht durch die Weltflucht, läßt uns enttäuscht jeglichen Ausblick auf die Zukunft vermissen. Auch das Scherische an dieser Prophetengestalt, der es an allem Heroischen und aller Größe fehlt, erscheint uns zweifelhaft und wird in bedenkliche Nähe des Narrentums gerückt. Der Pessimismus dieser Symboldichtung verliert sich in alles, verneint selbst den Priesterberuf und so wird der Eindruck des Buches niederdrückend.

Unter dem Titel *Der silberne Wagen* (1928) gab Wiechert in blühender, farbenprächtiger Sprache sieben Novellen. Sie umkreisen ein gemeinsames Thema; ein menschlich ergreifender Ton ehrlichen Suchens durchtönt sie, über manchem aber liegt ein pantheistischer Zug. Es geht um „die ewigen Dinge“ des natürlichen Lebens, dem unsere Zeit vielfach entfremdet ist. Und in diesen Motivkreis „Natur“ ist zugleich ein zweiter Motivkreis eingebaut, der den Weltkrieg und seine Folgeerscheinungen, die geistige und leibliche Not, das Suchen nach dem Sinn des Lebens und Geschehens, das Ringen um Gott mannigfaltig spiegelt. Die „Legende vom letzten Wald“ ist die dichterische Mitte des Buches. Die Menschen fallen den letzten Wald, vergreifen sich so an dem Göttlichen und ziehen den Fluch herab. Gut ist in der „Geschichte eines Knaben“, des Sohnes einer Malajin und eines Europäers, der Geist des Orients gegeben. Den vaterländischen Roman *Der Große Kurfürst von Preußen*, der schon 1887 geschrieben worden war, gab

der Dichter mit starken Kürzungen neu heraus. Er behandelt die Kämpfe des großen Kurfürsten gegen Stände und Adel des Herzogtums Preußen. Künstlerisch ohne Bedeutung, fesselt das Buch durch die klare, reiche und sachliche Schilderung der Kultur des siebzehnten Jahrhunderts in Deutschlands Ostmark.

„Mein Name Klabund, das heißt Wandlung.“ Mit diesen Versen aus dem Gesänge „Irene oder die Gesinnung“ hat Klabund (eigentlich Alfred Henschke, geb. 1891 in Croffen a. d. Oder, gest. 1928) ein Selbstbekenntnis abgelegt, das vielleicht in einem anderen Sinne gemeint war, aber von jedem seiner Werke bestätigt wird. Für den Betrachter des Gesamtwerkes Klabunds sind jene Verse das Eingeständnis eines ewigen Wechsels, das Eingeständnis eines Sehnsüchtigen, dessen Sehnsuchtsinhalt nie der gleiche ist. In solchem Sinne erscheint Klabund ohne Wandlung, er ist derselbe im ersten wie im letzten Werke. Als Mensch haltlos, grundlos, heimatlos, bewußt ein Vagant, ein leidend Zerrissener, der hinter Zoten versteckt, daß er ein zu Tode Betroffener ist. Als Künstler ist er Meister in allen Stilarten, Widerhall aller Klänge, aller Volkslied- und aller Kunstweisen der letzten Jahrhunderte bis zur Gegenwart, der geborene Nachdichter auch fremder und ferner, namentlich östlicher Gefänge, ein Gesalbter, unaufhörlich bedrängt vom Überreichtum der seine zerrissene Brust durchstutenden Einzelstimmen und Einzelgesichte. Wie Heine streut er unter freche Gedichte ganz harmlose und zarte, wie z. B. „O gib mir deine Hände, — Der Frühling brennt im Hag, — Verschwende dich, verschwende — Diesen Tag“. Ohne Zweifel steckte in Klabund eine starke Begabung, aber sie wurde nicht erlöst, sondern ist zerflattert. Der Dichter Klabund wurde aufgezehrt vom Bürger Alfred Henschke, von dessen weiblicher Sentimentalität und ihrer Rehrseite — der Zote. Er nennt sich in einer „kleinen Selbstbiographie“ schwarz und weiß, Nacht und Tag, Hase und Geier, gut und schlecht, schön und häßlich, liebreizend und entsetzlich, feige und tapfer, herrlich und knechtisch und prägt in einem Gedichte für seine Wesensart die Formel „zweiufergemeinsam“.

„Wie eine Siegesfanfare klingt der Titel seines ersten Gedichtbandes Morgenrot Klabund! Die Tage dämmern!“ (1912). Aber aus dem Buche schaut ein Angesicht „wollig, zerfetzt, leuchtend, zerrissen“, heute hell, morgen aber „einem dumpfen Geiste untertan“. In Heine- und Wedekindstrophen spottet eine Seele: ihr Ureigenstes gibt diese ironische Weltbetrachtung in „ironischen Landschaften“. Eine heiße Vitalität glüht aus diesem jugendlich unreifen Buche wie eine lobende Fackel. Meist verschleudert sich diese Vitalität in Ekelhaftigkeiten, Absurditäten, Zynismen; zuweilen aber kommen Töne, die aufhorden machen; so das Gedicht von den Wikingern, in deren Augen es blaue Fjorde rauscht, die das Nordlicht rosa überglänzt. Das Bild des ersten Gedichtbandes ist auch das Bild anderer reicher Bücher, wie gleich seiner nächsten lyrischen Sammlung, seiner schönsten, der Himmelsleiter (1916). Was ihm zwischen Dänemark und Italien die Welt Somniges gab, künden die Gedichtfolgen, die „Spaziergang“ und „Sonne“ überschrieben sind, aber in den anderen Teilen „Spiel“, „Sturm“, „Sterne“ führen die dunklen Mächte des Inneren oder die dunklen, äußeren Schicksalsmächte, wie die des Krieges, die Melodie. Seine gegen den Himmel gelehnte Leiter führt nicht nur aufwärts, sondern auch abwärts in die Hölle. Selige und Unselige steigen da auf und ab, wie sein Lieblingsbruder François Villon, dem er 1919 ein besonders „lyrisches Porträt“ unter dem Titel „Der himmlische Vagant“ widmete. („Ich bin gemartert von Gewissensbissen — Daß ich noch nichts auf dieser Welt getan. Mit ein paar Flüchen, ein paar Mädchenschüssen. — Da hört es auf, da fängt es an.“) Der Gesang Irene oder die Gesinnung verspricht schon im Titel Festigung. Hier und im Gedichtwerk Dreiklang (1918), dessen Unterteile Verheißung und Erfüllung heißen, wird Klabund Sehnsuchtsstimme der Zeit, die aus furchtbarer Einsamkeit nach Umkehr, Wandlung, Liebe, Gott, Güte, Geist, Seele ruft. Der einst Gesinnungsfreie fordert Gesinnung und wird unter dem Eindruck des Kriegsschicksals zum Prediger. Aber Klabund, der die Wandlung heißt, bleibt, der er ist. Die Balladen, Mythen und Gedichte, die er unter dem Titel Das heiße Herz (1922) vereinte, zeigen dasselbe Gesicht wie die ersten zwei Gedichtbände. Es finden sich alle Töne vom Volkslied an bis zur Weise des „Sturmes“, freche Gefänge und erhabene und weise wie die „Ballade vom Wort“. Die Ballade Monte zum a (1919) berührt sich stofflich mit G. Hauptmanns „Weißen Heiland“ und Studens Roman „Die weißen Götter“. Wenn Klabund von sich rühmt, daß er mit dem Wort zu töten und zu zeugen vermag, so irrt er. Seiner Dichtung fehlt die Schaffenskraft des göttlichen Logos. Daß er aber ein Dichter ist, zeigen ganz besonders seine „Dreißig Sonette“, die unter dem Titel Totenklage (1928) erschienen sind. Wann er sie gelungen, wissen wir nicht. Hier ist Modernität mit bester Überlieferung vollkommen ausgeglichen. Das Buch nimmt mit, rührt, entzückt. Hart und stark, ist es eine wundervolle Totenklage um eine Geliebte. Hier ist auch jeder Einwand gegen die Sonettform in deutscher Sprache besiegt. Beträchtliches leistete Klabund auch als Nachschöpfer fremder Lyrik; doch fehlt ihm die entsagende Hingabe an das dichterische Vorbild, deren es zu solchem Unternehmen bedarf. In den chinesischen Kriegsliedern „Dumpe Trommel und beraushtes Gong“ (1915) ist zwar die dichterische Wesenheit des Originals kaum gefunden, aber ein frischer Soldatenton wirkt frisch und fortreibend. In den Nachdichtungen der Lieder der „Geisha Dien“ (1918) ist die Hartheit japanischer Liebeslyrik zerstört durch selbstgefällige, Brutalitäten Klabundischer Prägung. Ähnliches



gilt auch von den anderen Nachdichtungen, so von „Si-Tai-We“ (1916), dem „Sinngedicht des persischen Zeltmachers“ (1917), dem „Feueranbeter“ (1919), dem „Blumenschiff“ (1921) u. a. m.

Dasselbe Bild wie die Lyrik geben uns auch die Erzählungen Klabunds von seinem Wesen. Nur daß hier ein Werk nicht immer alle Seiten spiegelt und daß der Erzähler stilischöpferisch mehr Eigenes gibt als der Lyriker. So zeigt sein erstes erzählendes Werk Klabunds Karussell (1913) den Zyniker, dem es Vergnügen macht, den Bürger mit grotesken Schwänken irgendwie herauszufordern und zu ärgern. Unbedeutend trotz Erfindungsfülle sind die knappen, zu dem Kriegserlebnis in Beziehung stehenden Erzählungen Der Marktenderwagen (1916). Mit der Krankheit (1916) beginnt die Reihe der Bekenntnisse des Erzählers zur Zeit. Im Mittelpunkt einer bunten, aus Kranken, Abenteurern und Flüchtlingen vor dem Kriege bestehenden Gesellschaft steht, alle überglänzend, des Dichters Typus Silvester, der Tänzer zwischen Leben und Tod, Abenteurer, Liebhaber, Dichter, Schauspieler, Rennreiter. Mit dem Roman Moreau (1915) schuf Klabund sein Sehnsuchtsbild von einem Volkssoldaten, Gottesoldaten. Hier in der Sucht eines großen historischen Stoffes ist seine zügellose Kraft zu straffer Form gereift. Klabund hat eine neue Form des historischen Romans gesucht. Seine Vorgänger häufen Geschehnisse, malen Episoden, gestalten mit Wohlbehagen die Kompliziertheit des Lebens. Klabund suchte Prägnanz. Er opfert das Detail der markanten Linie, den Reiz der Episode der monumentalen Wucht. So wird in der Gedrängtheit einer stark pointierten Erzählung ein großes Romanschicksal gestaltet. Das Buch hat männliche Kraft und den starken Rhythmus handelnden Lebens. Das Schicksal des französischen Revolutionsgenerals Moreau rollt sich in surrender Geschwindigkeit ab; Jugend, Berufung, Triumph und Verfall. Moreau ist der Typ des großen Soldaten, unerschrocken und ohne Falch, rücksichtslos und doch von kindlicher Einfalt. Ihm tritt Napoleon Bonaparte gegenüber, der selbstsüchtige und listreiche, der durch alles Wissen des Lebens gehegte Mann der brutalen Macht. Hier durchbricht Klabund die Dimension des Sinnlichen: der historische Kampf dieser beiden Männer wird symbolisches Ringen metaphysischer Kräfte. Der bittere Hohn der Weltgeschichte, die hier mitnichten Gottesgericht ist, fügt es, daß der Unreine herrlich triumphiert und der Reine schmählich untergeht.

Mit minderem Glück sucht Klabund in Mohammed (1917), dem Sehnsuchtsbilde eines Gottespropheten, den Stil des „Moreau“ fortzusetzen. Der abrupte Stil Klabunds,

schrill wie Kommandoton, vermag eher kongeniale Gestaltung für das Leben eines Soldaten zu finden, als für die Kontemplation eines religiösen Menschen. Historie und Legende, die sich um die Gestalt Mohammeds drängen, werden auch hier in kühner Beherrschung des Stoffes lapidar komponiert. Aber es fehlt die Einheit eines überlegenen Standpunktes: bald ist die Legende gläubig hingenommen, bald aufklärerisch psychologisiert. Es fehlt die religiöse Überzeugungskraft, mit der vielleicht nur der innig gläubige Mensch den religiösen Stoff zu befehlen vermag. Klabund aber ist heimischer im Sinnlichen als im Über Sinnlichen; auch sein religiöser Roman bleibt in der Sphäre der Vitalität. Der Gesinnung nach ist das Buch ein Zeitbekenntnis zur Gerechtigkeit; der Gestaltung nach ist es wie „Moreau“ die Geschichte einer Berufung und Sendung, ein aus der lyrischen Empfindung erwachsenes, erzählendes Seitenstück zu den Nachdichtungen des Ostens, auf den auch die östlichen Gesichte hinweisen, die das Ganze umwuchern und umglühen. Mit „Pjotr, dem Roman eines Zaren“ (1923) schließt die mit „Moreau“ begonnene Reihe der historischen Romane. Dieser Roman spielt in Rußland. Pjotr, der Held des Buches, ist in das Mythische überhöht; ein Wolfskind, halb Tier, halb Mensch, als Genie halb Gott; dunklen Kräften ergeben, Furcht und Grauen erregend, Sinnbild aller Mächte, die die Welt regieren, Sinnbild von Gewalt, Lüge, Brunst, Greuel, Schandtat und doch wird nach seinem Tode von den Begnern seine Wiederverkehr ersehnt: „Steh auf, Gesalbter. Kehre zurück. Hilf uns. Laß die Nagaita laufen. Zu milde ist sie noch für uns Hundesöhne.“ Die Liebe Klabunds zu Pjotr ist größer als die zu Moreau und Mohammed; denn sie stammt, wie Soergel bemerkt, aus dem Blute und



Klabund.

Phaidon-Verlag, Wien.

ist ein Bekenntnis zur Schicksalsgemeinschaft mit einem im Innersten verwandten Wesen, dessen Dasein dem Klabund von 1922 auch für die Gegenwart notwendiger erschien als das seiner Gegner. In einem Auffatz nennt er die Pazifisten „nährische Halunken Gottes“. Wieder wählte er hier die Form des abgefürzten historischen Romans: Wesen, Charakter und Umstände einer Gestalt aus dem Ballast historischer Treue zu lösen, sie gleichsam ins Mythenhafte zu steigern und Ablauf und Bedingung eines Daseins nur in den inneren Impulsen, den An- und Auftrieben des Charakters sichtbar und wirksam werden zu lassen. Manche Bilder, die Klabund zeichnet, sind rund, anschaulich, schlagkräftig. Das Ganze aber, am Gegenstand gemessen, denn doch von einer Willkür, einem epischen Theater, das eher verstimmend als erquickend wirkt.

Klabunds Lyrik und Epik, soweit sie auf eigener Erfindung beruhen, tragen die Merkmale einer schweifenden Seele, die die zur Heimat führenden Wege nicht gefunden hat. Man spürt einen irgendwie Entwurzelten, Suchenden. In ihm schweift unter der Maske des übersättigten Kosmopoliten, des Spötters, Zerstörers, Verneiners und Fragers, der geheime Wunsch nach restloser Bejahung, nach himmlisch jauchzender, nichts als gläubiger Hingabe. So sieht er in seinem Moreau den Träger der reinen Idee des Kriegerturns, an dem die Brandung des Zweiflers nicht hinanflimmen kann. Und in Bracke, dem unbürgerlichen Menschen, der richtend, spottend und zerklegend wider irdische Gewalt und ihre Knechtung der Menschenseele angeht, erhebt ihm eine ideale Projektion seines eigenen Lebens, er wird ihm Gegenstand einer verzehlichen, weil in dieser Form ungefährlichen Selbstbespiegelung. Bracke — eine Ahne Klabunds, Träger geheimer Wünsche, die, allzu schattenhaft, nur in erdichteten Gebilden sich behaupten können. Auch so nur, so lange eine gebundene Stofflichkeit der immerhin nur arabischen Begabung entgegenkommt. Klabund verweist selbst auf die Quellen seines „Eulenspiegel-Romans“: die Geschichten, die in der Mark von dem Schalk Hans Clauert umgehen, die Märchen und Legenden der Landschaft, werden hier um eine Zentralgestalt zusammengetragen. Die Art, wie Klabund diesen überkommenen Stoff mit der Essenz seines Geistes einigte, ist sein Werk und man wird sagen können: Hier entstand so etwas wie ein deutscher Mhasver im Narrengewande, ein geschlossener Typ des Ruhelosen, eines Menschen außer und über der Gesellschaft. Ein Verneiner aus Leidenschaft zu einem unerfüllbaren Positiven, ein Sucher in der Wüste, der sich immer wieder nur in sich selber finden mag. Die Schlusskapitel dieser Laufbahn eines sturilen Tragischen sind von einer anziehenden Natur- und kosmischen Phantastik, die die Frage nach der poetischen Sendung Klabunds bejahen müssen. Auch die äußere Form, die für das Wesen dieser halb märchenhaften, halb irdischen Welt gefunden wurde, bekundet einen eindringlichen Stilinstinkt, zum mindesten einen sicheren Ein- und Anempfänger, als der sich Klabund ja schon auf anderen Bahnen der Übertragung fremder Literatur bewiesen hat. Der Irene-Stimmung entstammte „Franziskus, ein kleiner Roman“ (1921); er ist Klabunds ins Sputhafte gewendete „Flucht zu den Hilfslosen“. Bracke (Klabund) sagte: „So möchte ich sein.“ der im Fieber einer Krankheit geschriebene Roman Spuk (1921) aber sagt: „So bin ich gewesen.“ Es ist in Form einer wilden Spukgeschichte Klabunds erschütterndste Weichte.

Wiederholt hat Klabund sich auch als Dramatiker betätigt; aber nur das fünfaktige „Spiel nach dem Chinesischen“ Der Kreidekreis (1924) hat einen durchschlagenden Erfolg erzielt und ist auch heute noch auf den deutschen Bühnen, weil er vieles und damit manchem etwas bringt, ein begehrtes Stück. Bühnenwirksam ist das Stück vor allem durch das Milieu, in dem es spielt. Denn dieses gibt dem Regisseur viele Möglichkeiten, sein technisches Können zu zeigen. Dies war wohl auch der Hauptgrund für Reinhardt, warum er sich des Stückes so liebevoll annahm und der Wegweiser für dessen Erfolg wurde. Inhaltlich ist dieses seltsame, nach chinesischen Motiven geformte Stück mehr eine sinnige Legende als Drama, ein Märchen vom Schicksal mit veröhnlichem Ausgang, ein von Lyrik und Gesang nur so klingelndes Schauspiel, rührend und das Publikum ergreifend, gelegentlich wieder auch sehr gefährlich politisch und pazifistisch-kommunistisch. Wieviel in dem Stücke auf Rechnung des chinesischen Autors und was auf die des deutschen Übersetzers oder Nachdichters zu setzen ist, kann mit Bestimmtheit nicht gesagt werden, doch neigen wir zur Ansicht Diebolds, der in dem Stücke eine echte Neudichtung erblickt. Denn die altchinesische Dichtung aus dem vierzehnten Jahrhundert, der Blütezeit des chinesischen Dramas, ist hier wirklich nur als Stoff übernommen worden. Die Puppen aber sind verwandelt zu Charakteren, Handlungen wurden Motivationen, Liebesjenseen blühen in Lyrik, wo früher sprachliche Ode war. Auch das Symbol des Kreidekreises wird vertieft. Ein Mandarin kauft ein Teehausmädchen um eine so hohe Summe, daß der junge, liebende Prinz Bao zurückstehen muß. Als sie ihm einen Sohn schenkt, fürchtet die Mandarinengattin „ersten Ranges“ für ihr Erbe, vergiftet den Mann und verdächtigt die Nebenbuhlerin des Mordes und sogar des Kindesraubes. Das bestohene Gericht verurteilt die unschuldige Haitang und ihren Bruder, der, verarmt und Zeuge der Gerichtsjene, die Majestät des Thrones beleidigt. Ein salomonisches Urteil des Prinzen Bao, der unterdessen Kaiser geworden ist, läßt die Frauen mit dem Kreidekreis prüfen. Welche von beiden das Kind aus dem auf den Boden gezogenen Kreis zu reißen vermag — so sagt der Kaiser listig — sei die Mutter. Die wahre Mutter wird aber gerade in Haitang erkannt, weil sie sich weigert, aus Furcht in diesem körperlichen Kampfe dem Kinde weh zu tun, und es vorzeitig fahren läßt. Der Kaiser erhebt sie zur Gattin. So wird bei Klabund der Kreidekreis zum Zeichen der Wahrheit und des Schicksals. Der Stoff des Dramas ist uralte, ist Weltgut. Die Motive finden sich schon im Alten Testament in der Errettung der unschuldig angeklagten Susanna durch Daniel und weiterhin in Salomons weisem Urteilspruch betreffs der echten und wahren Mutter. An die Bibel gemahnt auch die Natürlichkeit, mit der das Natürliche auch natürlich gesagt wird. Rührend wirkt die einfache, kindliche Schilderung des Schmerzes, der Hingebung, des Vertrauens auf die göttliche Vorsehung, die naive Weltanschauung eines Bauernvolkes, das, fern von jeder metaphysischen Spekulation, mit kindlicher Freude an der Erscheinungswelt hängt und alles Vertrauen auf die göttliche Vorsehung setzt.

Diesem „Spiele“ gegenüber genügt es, auf die anderen Dramen Klabunds einfach hinzuweisen. Da ist der dreiaktige, das „Spießbürgertum“ verhöhnende Schwank Hannibals Brautfahrt (1924); ein geistreich-blödsinniges Libretto gab Klabund Anlaß, mit den Problemen der Zeit zu spielen, nicht ohne dem Wort „Problem“ das Epitheton „sogenanntes“ voranzusetzen. Brennende Erde (1926) nennt der Dichter in einem dreiaktigen, widerlichen und fast blasphemischen Schauspiel die in Sünden und Blut lodernde Welt, die er durch eine kleine Heilige erlösen lassen will. Ganz algebräisch ist mit N)3 (1927) ein „Spiel zu Dreien in drei Akten“ benannt. Das alte Volksspiel von Wagner hat Klabund in dem Stüde Der Teufelspakt oder „Das lasterhafte Leben des weiland weltbekannten Erzzaubers Christoph Wagner, gewesenen Famuli und Nachfolgers in der Zauberkunst des Doktor Faust“ wieder „ans Licht gezogen“ und mit Motiven aus anderen Volksstücken und eigenen Einfällen ausgeschmückt und abgerundet; von einer Weltanschauung ist keine Rede. Ein bloßes Revolutionsstück ohne Stil-Sinn und ohne einen Funken innerer Größe ist das Schauspiel Cromwell (1926) und keinen besonderen Reiz bietet das Schauspiel Die Nacht-wandlerin.

Wie als Dichter ist Klabund auch als Politiker wandlungsfähig gewesen; aus dem Dichter eines Kriegsfreiwilligenliedes wurde er zu einem den Kriegsereignissen aus der Schweiz zusehenden Pazifisten. Seine geschäftstüchtige literarische Beweglichkeit und Betriebsamkeit zeigen die Herausgabe einer Tiergedichte-Antologie und seine „Deutsche Literaturgeschichte in einer Stunde“ und seine „Geschichte der Weltliteratur“.

Die Mahnung Nietzsches „Ich beschwöre euch, meine Brüder, bleibt der Erde treu“ ist dem Schlesier Arnold Ulig (geb. 1888 als Beamtensohn in Breslau, lebt ebenda) so sehr in sein Blut übergegangen, daß die Liebe zur Erde, zum Erdreich und zu dem, was es hervorbringt und was so zu ihm gehört, sich zur Berufung steigert, an dem die Erscheinungen der Zivilisation gemessen werden. Dieses Erlebnis ist es, das immer wieder, trotz aller Bitternis und Qual der Gegenwart, den Blick hinausweist in das Kommende; die Kraft des Glaubens an die Zukunft wächst aus dem Impuls der Erde; so muß der „Ararat“-Roman nicht als Dokument des Nihilismus und Pessimismus schließen; er kann vielmehr schließen mit der Gewißheit der verjüngenden und erneuernden Kraft der Erde. Aus der Tatsache der innigen Naturverbundenheit der Menschheit mit der Erde, auf der sie lebt, holt der Dichter die Gewißheit eines neuen Völkerfrühlings. Er verlegt in seinen beiden großen Romanen „Ararat“ und „Das Testament“ den Ablauf des Geschehens aus der unmittelbaren Gegenwart in die Zukunft; nicht aus Flucht vor der Wirklichkeit, sondern, um dem Wesen der heutigen Dinge und Weltbegebenheiten näher zu kommen und sie von diesem distanzierten Standpunkt aus zu beurteilen.



Arnold Ulig.

Er verkündet in beiden erschütternden Romanen den Zusammenbruch der auf dem Intellekt aufgebauten und erstarrten Zivilisation, der in Materialismus, Besitz- und Genußgier versunkenen Welt, dort der russischen, hier der deutschen.

Zu der ersten Novelle Ulig' Die vergessene Wohnung (1915) bildet der Krieg den Hintergrund. Maria verschanzte sich mit ihrem Kinde, nachdem der Geliebte an die Front abgegangen war, in ihrer armseligen, kleinen Dachwohnung in dem jammervollen Hinterhaus, das der Krieg verödet hat und das nur noch ein paar Dirnen bewohnen, vor dem Eindringen der Russen in ihre Wohnung durch klug erlommene Spuren der Verödung, die Haus und Treppe als verlassen erscheinen lassen. Die Russen, denen sich die Dirnen hingeben, lassen sich täuschen und finden die Wohnung nicht. Auch die zurückkehrenden Deutschen finden sie nicht. Maria hatte mit ihrer vergessenen Wohnung und mit ihrer Liebe zu dem

Manne so viel zu tun, daß sie diesem gar nicht geschrieben hatte. Da meldete ihr ein Brief, daß er gefallen sei: Alle Wendungen, die das Herz der armen Maria nun durchmacht, weiß Ulig mit einer solchen Kraft und einem Reiz des Einzigartigen zu schildern, daß diese Novelle von Anfang bis Ende seltsames Erlebnis des Lesers wird. Romantische Menschen, aber mit den Augen Dostojewskis gesehen, sind die Personen der drei Erzählungen in dem Bande Die Narrenkarosse (1917). Sie führt die Menschen durch das — jäh abgebrochene — Leben.

Es folgte der große Kulturroman Ararat (1920). Mit einer Robinsonade beginnend, erzählt er von dem Versinken unser entgotteten Welt, über die der Haß und die wahnwitzige Furcht der Menschen vernichtend wie eine Sintflut hereinspülte. Aber mit diesem Vernichten und Versinken feimt in der Einsamkeit eines russischen Waldes neues Leben in schuldbeladenen Seelen auf, die sich schaffend aus der Schuld erheben und Gnade erlangen. Die letzte Gewalttat, die den fürchterlichsten Menschen hinwegrafft, ist auch die Geburtsstunde der neuen Welt der Menschenliebe, des wirklichen Liebesgeistes. Nun ruhen die wenigen Überlebenden sich Bruder und Schwester, denn sie erlebten, von innen her wachend, eine neue Geburt ihrer Seele. — Es sind schwere und schreckliche Stimmungen in diesem Buch, aber ebensoviel Liebe zur Erde und Sehnsucht nach überzeitlicher Bindung. Die Einfühlungskraft des Erzählers, den der Krieg tief nach Rußland hineinbrachte, in das russische Wesen ist erstaunlich. Mit seiner gewachsenen Fülle, seiner Kraft, seiner freudigen Lebendigkeit steht der Roman wie eine Insel im großen Meer der zeitgenössischen Erzählung. Nichts an diesem Werk ist müßig, nichts nur aus der Phantasie entstanden; jedes Wort ist aus tiefer innerer Notwendigkeit herausgewachsen und in einen prächtigen Satzrhythmus eingefügt. Dabei ist alles, was moderne Sprachkunst errang, auch hier lebendig und zu einer schönen, natürlichen Einfachheit zurückgezogen, die nichts Annahendes an sich hat, sondern das vielfältige Geschehen wie ein selbstverständlicher Leib umhüllt. Daß dieses Werk in der jüngsten Zeit erschien, ist bedeutungsvoll. Heute sind wir noch von der Sintflut vielfältigen Hassens überweltet. Doch über dieser Flut schwimmt auch eine Arche, um neues Wesen zu bringen, wenn die Zeit gekommen ist. Von diesem neuen Wesen kündet das Werk, das mehr noch ist als eine große Dichtung.

Der Band Die ernsthaften Toren (1921) mit seinen 22 mit dem Kriege mehr oder minder zusammenhängenden Novellen zeigt uns Ulig auch als Meister der Novelle. Der tiefmenschliche Blickpunkt, der, alles bloß Zeitlich-Aktuelle oder Sensationelle überwindend, die höhere Wirklichkeit des Dichterischen umfaßt, zeigt den echten Dichter. Der Umkreis des unserer Zeit entnommenen Stofflichen ist schier unübersichtlich. Die Reihe der entwickelten Charaktere, durch die tiefe, meist freilich tragische, ungelöste Probleme gestaltet, nicht abstrakt theoretisch besprochen werden, umfaßt Leiermänner und Geheimräte, Dienstmädchen und gefeierte Künstlerinnen. Alle Figuren sind gleich stark, innerlich beteiligt erlebt und künstlerisch treffsicher und wirkungsvoll gezeichnet. Das Buch wirkt im ganzen mehr tief und aufwühlend als erhebend und zuversichtlich. Man vermißt die erlösende Kraft eines aus anderen übermenschlichen Quellen genährten Weltbildes. In dem phantastischen und zugleich real-nachdenklichen Roman Die Bärin (1922) hat Ulig ein Problem gepackt, das die Jugend unserer Zeit beschäftigt: Die Rückkehr zur Natur, die Erlösung aus den Banden der großen Stadt und all ihrem Sticksig. Diesem Willen zur Natur stellt Ulig in seiner Ursula, der „Bärin“, die Natur selbst gegenüber. Er zeichnet ein Geschöpf, dem Tierhaften näher als dem Menschlichen, ein Geschöpf, gezeugt aus Wald und Wind, genährt gewissermaßen mit der Milch der Erde, jahrelang dem böhmischen Gebirge, wo es mit seiner Mutter lebt, dem Wasser, den freien Tieren vertraut, plump und urhaft von Gestalt, ungehemmt in der Auslebung seiner Instinkte. Und dieses Kind, das die Natur mit einem ursprünglichen Kunstsinne begabte, kommt ohne Übergang in die große Stadt und deren Malakademie, als ein Wunderkind angestaunt, unverstanden und belächelt. Es fühlt sich in einer Käfig eingeperrt, sucht ihn zu sprengen, sucht Anschluss und Verständnis unter den Genossen seiner Jugend, die doch dieses panthastische Wesen bei aller guten Kameradschaft als ein Fremdes und Unheimliches empfinden müssen. So bleibt diese aus Kinderschaft zum Weibtum erwachende Ursula einsam unter fremden Menschen und — was zum Tragischen führt — ein mannverlangendes Weib. Sie sieht sich achtzehnjährig in einer Liebe betrogen und geht in den Tod. Dieses kurze Leben wird mit leuchtenden Farben geschildert, hin und wieder, namentlich im Anfang, schimmert ein wirklich gütiger Humor über den Geschehnissen. Später drängt sich lehrhafte Erziehungsverbesserei ungebührlich vor, und wenn ein Kaplan als der Typus der verbohrten, unsauberen Dummheit erscheint, so ist das weniger Tendenz als irrige Meinung, der überhaupt der geistliche Stand im falschen Lichte erscheint. Als Ganzes ist die Erzählung nicht ganz ausgebaut, manches ist konstruiert, gestaltet sind nur Einzelheiten, wie z. B. die Versammlung der Wandervögel, und Mrozek, der im Gotteshaß verzweifelte Waldmensch.

Weit höher als diese Erzählung steht der Roman Das Testament (1924). Wie im „Ararat“ weist auch hier schon der Titel auf das Kommen. Das Wesen dieses Buches heißt: Erschütterung. Erschütterung im Leser, weil Erschütterung im Dichter. Es ist das Menetekel eines Geistigen mit dem Saft eines blutenden Herzens amerikanischem Siegerkapitalismus an die Wand gemalt, es ist eine grandiose Verhöhnung unserer Zeit, ein Signal zur Selbstbefinnung, ein Aufruf zur Liebe und eine Warnung vor dem Wege, auf dem wir wandeln. Das Geschehnis, so bizarr und phantasiereich es sein mag, ist, wie F. Ph. Baader in seiner feinen Analyse des Buches bemerkt, nur thematischer Anlaß, auf ihm die unendlichen Varianten weltanschaulicher und weltanschaulicher Melodien aufzubauen. Dieses Thema von wenig Fakten, verborgen in die Arabesken meisterhafter Variationstechnik, lautet: ein „mögliches“ Deutschland nach dem Kriege, verarmt, verfallen, ein Volk von Heloten, Provinz amerikanischer Kapitals. Als dessen Zwingburg: Mouslirehotel, ein Städteviertel unspannend und verschlingend, Denkmals Baals aus Eisen, Marmor, Brunk, Karamanerei der Nichts-als-Geldmänner, geiler Weiber, Stätte der Tanzturniere, bei denen die Besiegte wie im Märchen auf durchgetanzten Schuhen tot zur Erde sinkt. In diesem danse macabre ein deutscher



der sich in seinen Büchern ansammelt; es sind Tagebücher, Berichte unscheinbarer Menschen. Aber Carossa überstrahlt alles mit der Kraft seines Dichtertums. Er sammelt die gebannten Kräfte des Unbedeutenden, entwirrt die Verflechtungen und legt die Fäden bloß, die, hin und



*Hans Carossa*

Phot. C. Wajow, München.

her gezogen, das Leben so grausam verstricken. Mit dem Katholizismus ist er irgendwie, wenn auch nicht stark, verbunden.

Es sind vielfach Dinge, an die Carossa seine Liebe verschwendet. Da sind es in dem Buche Doktor Bürgers Ende (1913) Aufzeichnungen eines Arztes, der seinen Beruf, zu helfen und zu heilen, in idealer Weise auffaßt, aber zur Erkenntnis des Problematischen seiner Bemühungen kommt. Die immer gleichen Klagen und Beschwerden, die Last des Nicht Helfens drücken seine Seele nieder. Er kann nicht einmal eine besonders geliebte Frau heilen. Dieses köstliche Leben, das unter seiner Hand zerbricht, reißt ihn auf. Seine besten Kräfte hat er dahingegeben. Er kann nicht mehr helfen. Da löst er sein Leben aus. Carossa ist von einer Deutschtum, wie es nur wenige sind, natürlich nicht im praktisch nationalen Sinne, sondern so, daß in des Dichters Werk das deutsche Herz und die deutsche Seele lebendig ist. Dies sehen wir insbesondere in dem Buche Eine Kindheit (1922), das voll ist von einer Froheit des Daseins, von einer Heiterkeit des Lebens, der Jugend und der Liebe, ebenso von einer mystischen Gottesliebe, die Gott in allem Lebendigen sucht und preist. Ein Duft geht durch dieses stille und reine Buch, wie man ihn nur noch in den Kindheits-erinnerungen Albert Schweizers findet. Da ist ein Arzthaus in einem bayerischen Dorf, ein ernster Vater und eine liebevolle Mutter. In dieser Welt wächst ein Junge auf. Hier hat er seine ersten Zusammenstöße

mit dem Leben. Seine ungeklärten Phantastereien lösen sich, seine Seele wird zurechtgebogen, bis er am Ende der Spanne Zeit reif ist für die Jahre des Suchens. Er hat sich hineingefunden in die Welt, die ihm fortan ihre Rätsel aufgeben wird. In das Leben dieses Kindes schießt Carossa das ewige Geheimnis alles Lebens ein, wie das überhaupt das Wertvolle an seinen Büchern ist, daß so vieles ungesagt bleibt und dennoch lebendiger da ist als das Gesagte. Eine Fortsetzung erhielt das Buch in den Verwandlungen einer Jugend (1928). Sie umspannen die Zeit vom Ausgang der Kindheit bis zur Reife. Hier werden die einfachen Szenen aus dem Knabenleben im Internat, in den Ferien auf dem Lande mit einer Schlichtheit erzählt, die ergreifend ist für den, der es vermag, die wundersame Leuchtkraft der Sprache Carossas zu erleben. Alle diese einzelnen Szenen sind erfüllt von duftender Reinheit und erhalten ihre

große geistige Wirksamkeit von den erhabenen Kräften der Besinnlichkeit und Seelenhaftigkeit, die ihnen eigen ist. Es ist, wie D. Heuschele, der gründliche Kenner des Dichters, erklärt, Carossas vollkommenste Schöpfung. Auch ein Kriegsbuch hat Carossa geschrieben, das Rumänische Tagebuch (1924). Ohne ein Wort über Politik zu verlieren, geht er durch den Krieg hindurch, das Schicksal der Leidenden, das Los der Vertriebenen, die Qual der Verwundeten, alles, was mit dem Krieg verflochten, bringt in das Buch hinein. Zahllose kleine Geschehnisse slicht er aus dem einen großen Zeitschicksal heraus. Er hat als Arzt den Krieg miterlebt. Jeden Tag macht er seine Aufzeichnungen über Menschen und Dinge. Nichts erscheint ihm unwichtig; da erzählt er den Tod eines Kätzchens, dort schildert er den bacchischen Raufch eines Betrunknen und an anderer Stelle das Geheimnis einer Fluchtnacht. Wenn das Buch auch dem Kriege seinen Ursprung verdankt, so wird es doch über die Zeit hinaus seine Geltung behaupten, weil das, was es sagt, zeitlos und wichtig ist. Daß bei einem Manne von so weiter Sicht die Gedichte (1910) und Dikern (Gedichte 1920) nicht in minniglichen Nichtigkeiten stecken bleiben, das zu betonen ist wohl überflüssig. Es sind die Lieder eines Abgeklärten, ganz still und reich. Gesammelt schreitet er durch die Welt, jeglichem Tone offen, ein Mensch, der die Natur liebt und sich schmerzlich eins weiß mit den Leidenden, und da er selber nicht krank und müde ist, andere erkranken und aufrichten kann. Die Gedichte zeigen auch den Weg, den Carossa genommen hat. Er ist an Hölderlin, der Romantik, Hofmannsthal, George und Rilke groß gewachsen zu seinem eigenen Gesetz und Ethos.

Mit dem Roman „Gewalten eines Toren“ trat Otto Wirz in die Reihe der bedeutenden Dichter der Gegenwart. Er ist von Geburt Schweizer (geb. 1877 in Olten, lebt in Zürich), von Beruf Techniker und in der Art seiner schöpferischen Orientierung Platoniker. Sein Beruf und seine schweizerische Heimat machen ihn zum Eigenbrödlerr und beide wechselseitig bedingen seine knochige Härte. Nicht sentimental genug im lyrisch-bourgeois, nicht pathetisch genug im heldischen Sinne, zwingt er seine Sprache zu antiken Vorbildern, zu Homer und Plato, um mit dieser Kraft seine Ideenwelt mit geradezu verbissener Energie in die Wirklichkeit umzusetzen. Er drückt den Schillerdeutschen unter sich. Seine abstrakten Neigungen zwingt er zu Gestalten, seine erotischen Abwege zu Ideen. Er bündigt das eine mit dem andern. Und kommt also zu einer Kunst, in der sich Blut und Geist die Wage halten. Die Schöpfung, auf die unsere Zeit wartet, hat er nicht gegeben.

Rein künstlerisch betrachtet, gehört Wirz's Roman Gewalten eines Toren (1923) zu den hervorragenden Dichtungen der Gegenwart. Anders steht es mit dem Gehalte. In stud. techn. Hans Calonder, dem Helden der Dichtung, brennt eine unerlöschliche, kompromisslose Flamme nach dem Sinn seines Lebens. Nicht nach vorgelegtem Gebot, nicht an die Einrichtungen dieser Welt geknüpft, wickelt sich hier ein Leben nach seiner Eigengesetzlichkeit ab, ein Leben, das sich außerhalb aller materiellen Werte stellt und nur seine inneren dynamischen Kräfte steigert, um zur reinen Schau zu kommen. Ihm sind die Menschen unserer Tage nur harthörige Spießer, die, zu tief ins Leben verstrickt, ihre wahre Natur nicht entfalten können. Der allgemeine Mensch, die Idee Mensch im Sinne Platons, ist daher nirgends zu finden und der Ruf nach ihm findet kein Echo. Diesen allgemeinen Menschen will er in sich entwickeln oder vielmehr auf seinem Lebenswege entwickeln lassen. An keinem menschlichen Verhältnis sein Genügen findend, fremd und innerlich bis zum Ekel abgestoßen von den herrschenden Meinungen und Dingen, die er alle insgesamt als hohl betrachtet, ist er ein rasender Idealist und Individualist, den übrigen Menschen ein Tor und ein Wahnsinniger, das Wesentliche zu leben versuchend, bis er nach der fanatischen Abwendung von allem äußeren Geschehen unter den Händen eines Wahnsinnigen den Kreuzestod erleidet. Er versucht sich in Beweisen, Lebenslagen, menschlichen Abhängigkeiten und Führerstellen, aber das schauerliche „Wozu“ treibt ihn aus allen Wohnstätten, in denen der Bürger noch durchaus zufrieden gedankenlos lebt, hinaus. Einmal sagt Calonder zu sich selber: „Die zeitlos Entbrannten erliegen immerzu. Immer mehr vertieft sich in ihnen die Abwendung von den Dingen der täglichen Begebenheiten und die Zuneigung zu den Bestandteilen jener Stille, einer tiefsten Schau. Denn das Leben, wenn es wahres Leben ist, ist ein Schweben über den Sinnen. Und das Leben der alltäglichen Begebenheit: das ist der Tod.“ In der Haltung des Stils sind ganz deutlich im ersten Teile Gottfried Kellers Einflüsse unverkennbar und dann ist, worauf Binz aufmerksam macht, zu bemerken: Hermann Hesse und seine Bücher vom Dichter und vom Landstreicher sind das Jugend-erlebnis von Wirz und seinem Calonder, der diesen Dichter lange wie ein Komet umkreist. Aber bald wuchtet Wirz über Hesse hinaus und das Suchertum des Meisters wirkt nur noch bescheiden neben der steilen Auffahrt des Schülers. Doch über einen erschütternd konsequent fortschreitenden Untergang des um den Sinn des Lebens ringenden Menschen kommt Wirz nicht hinweg. So schließen wir den Roman von den „Gewalten eines Toren“ in Zerschmetterung ohne Aufrichtung zu. Bei Wirz wie bei Stehr sehen wir den Pfad durch enge Schlucht und durch Überwindung des empirischen Ich zur reinen Schau ansteigen, aber dieser Pfad mündet bei Wirz nicht in schwebende und erlösende Helle, sondern läßt den Leser in dem Gefühl der Vernichtung. Alle Töne, alle Regungen menschlichen Gefühls von den süßesten Offenbarungen des Lebens bis zu den Tiefen angeschlagen, in die kein Verstand mehr folgen kann, sind in dem Buche. Der Stil paßt sich mit musikalischer Subtilität der jeweiligen Stimmung an. Anfangs breit episch, meisterlich im Sinne des besten Keller, wird er dann sprunghafter, nervöser, zerklüfteter. Im zweiten Teil steigert sich die Vorstellungen eines berauschten und entseffelten Geistes oft zu gewaltigen Bildern; die Sprache wird dann seherisch, hymnisch und fällt von selbst in den Vers. Zuweilen, besonders im ersten Teil, finden sich

köstliche Kabinettstücke alemannischer Erzähler; eine Wanderung, ein Gespräch, die Schilderung einer Stadt. Bezeichnend ist, daß die treibenden Bilder der Wolfenformen einen breiten Raum einnehmen. Aber auch das Phantastische und Dämonisch-Barocke feiert Triumphe; so die Magie am Züricher Münster und „die Verlockung des Fleisches“. In Fortunata, dem Kinde mit der ahnenden Seele, erscheint Mignons rührendes Bild transparent, wie denn Goethes Geist überhaupt wie ein Schatten durch manche Seiten läuft.

Von der Befessenheit und dem Übermenschtum der „Gewalten eines Toren“ ist in der Novelle um Gott (1925) nichts mehr zu spüren. Fast schien es, als könne Wirz nur das Chaos, nicht aber objektive Gestalten beschwören. Der Gehalt ist dürftig, die Sprache oft geschraubt und gespreizt, die Menschen Holzpuppen nicht unähnlich. Nur in der dialektischen Führung der Gespräche offenbart sich der Kömmer, in dieser oder jener außergewöhnlich plastischen Wendung der Dichter. Doch ist die Kenntnis dieser Novelle und der in einem Vortrage „Das magische Ich“ (1929) entwickelten Gedanken notwendig, um das in dem Buche Die geduckte Kraft (1929) hinter dem vielstrahligen Romangehehen verborgene dichterische Weltbild zu werten. W. Merdies hat es aus dem Roman herausgeholt. „Der Roman berichtet von dem Aufbruch metaphysischer Kräfte in alltäglichen Menschen. Außerlich gesehen, hellheirische und magnetische Kräfte, die, nach Wirz, in der Natur des Menschen tief verborgen, ins Nicht-mehr-Bewusste seines Wesens gedrängt sind. Das Zentrum dieser Kräfte, eben der „geduckten Kraft“, liegt in der Seele als einem Teil der ursprünglichen, in der Menschheit noch wirksamen „Allseele“. Der Mensch sucht diese verlorengegangene Gemeinschaft wiederherzustellen. In den großen Gestalten der Menschheit ist dieses Streben übermächtig geworden, doch nur in Christus kam es zum vollen Einbruch des transzendenten Ich. Auf diesem Weltbilde baut sich der Roman auf. Wirz beschränkt jedoch das Geschehen auf den Einbruch der „geduckten Kraft“ in unsere Welt der Zwecke, in den Bereich unserer gewöhnlichen Individuation, in der wir Menschen in einer „Individualwinzigkeit“ leben, aus der heraus wir die Größe des Lebensganzen, das Licht der vollen Wahrheit nur wie „durch ein blindes Fenster mit einigem Lichtdurchlaß“ zu ahnen vermögen. Die Einwirkung dieses Einbruchs des Überfinitlichen auf gewöhnliche Menschen vollzieht sich in dem Roman in Form von Abläufen auf physikalischem, biographischem und geistigem Gebiet“. Daß das, was Wirz unter der geduckten Kraft versteht, schon Dostojewski in den „Brüder Karamasoff“ und in den „Dämonen“, freilich noch an Zeit und Raum gebunden, gestaltet hat, deutet er selbst an. Die Lektüre des Romans Wirz's ist, wie diese Inhaltsangabe schon andeutet, nicht leicht und wird erschwert durch die Spracheigentümlichkeiten, die aus dem Schweizer Deutsch stammen. Aber auch sonst hat Wirz in seiner Prosa etwas Lobiges, Eckiges und Ironisches angenommen und manche Worte, Bilder und Begriffe verlangen ein längeres Nachdenken.

Ein Zukunftstüchtiger schenkte uns unter dem Decknamen Johannes Muron einige Erzählungen, die durch das feine Verständnis für die Bildhaftigkeit der Sprache und ungekünstelte Religiosität und aktive Seinsüberwindung volle Beachtung verdienen und Hoffnung erwecken.

Noch Schlacken des Unfertigen hängen der Erzählung Der Vetter (1922) an, aber schon hier zeigte sich der Sprachgewaltige. Noch mehr offenbart sich die Bemühen der Sprache in dem Romane „Die spanische Insel, dem Buche vom Entdecker Kolumbus“ (1926). Es ist eine Dichtung von bedeutendem Ausmaß. Der erste Band „Die Fremdlinge“, setzt mit der zweiten Landung des Entdeckers in der Neuen Welt ein (1493) und schildert eingangs, wie Kolumbus das auf der ersten Fahrt auf der Insel Haiti errichtete Fort gestürmt und die darin zurückgelassenen Spanier erschlagen findet. Es folgt die Gründung der Stadt Isabella, die Bezwingung des Wildenkönigs Caonabo, die Schilderung der Unzufriedenheit der Soldaten des Kolumbus und dann eine Darstellung des Gegensatzes zwischen den Spaniern, die in der Mehrheit so gar nicht nach der Lehre Christi handeln, und den Wilden, die sich in dem dumpfen Drange sehnüchlich nach dem ihnen verheißenen weißen Heilande hintasten. Dabei kommt es oft zu wahrhaft erschütternden Situationen zwischen Heiden und Christen. Prächtig sind die Charaktere gezeichnet, so ins besondere der junge Vizarro in seiner wortfargen, unbedingten Entschlossenheit, von dem sich sein Waffen genosse, der plauderhafte, grimmig-humoristische Solo, wirkungsvoll abhebt. Die eigenartige, bild- und klanggefällige Sprache fängt die brennenden Farben und betäubenden Düfte so vollkommen ein, daß, wie Nulle bemerkt, eine Steigerung kaum mehr möglich ist. „Der Seefahrer“ (1918) ist der zweite Band dieses Kolumbus-Romans betitelt, der in jedem Betracht, ästhetisch und ethisch, als vollendetes Kunstwerk sich darstellt und wenige seinesgleichen hat. Unter den vielen Kolumbusdichtungen ist diese die tiefste. So fesselnd auch hier die Schilderung der Fahrt des Kolumbus ist, der auf der zweiten Reise das Reich des Großkhans sucht, so ergreift uns dennoch weit mehr als die äußeren Geschehnisse die Darstellung, wie Kolumbus, vom Volke umjubelt, allen irdischen Glanz zurückweist und zum Menschen als dem göttlichen Ebenbilde wird. Im Einklang mit dem Gewissen und Gott erkennt er seine Aufgabe als Schaffer am Werk, nicht als Erschaffer, zwischen Schöpfer und Geschöpf bleiben die Abstände bestehen; sie erkennen, heißt zum Menschen hinaufwachsen. Unberührt vom Raub der soldatischen Mannschaft, aber in Weisheit verbunden einem namenlosen Eingeborenen, bringt er Stück für Stück seiner weisüchtigen Seele dem Einen, das nützt, zum Opfer. Er lebt freudig der Reinigung seines Herzens von der Schuld, der Gier nach Ehre und Ruhm. Als ihn die Ungnade des Königs in Ketten heimruft, erkennt er darin die Gnade Gottes. Er ist dem Dasein der Unschuld, verkörpert in dem Kinde seines Freundes, wieder so nahe gekommen wie einst, da er selber ein Kind war in Genua. Wie im ersten Bande blendet uns auch hier eine verschwenderische Fülle der Farbtöne und eigenwillig ist auch hier die Sprache. Sie gibt sich nicht leicht, sondern verlangt Mit- und Nachempfindung, aber wer einmal in der Schilderung und besonders im Dialog dieser Sprachgestaltung nahe gekommen ist, der erlebt, wie Lenzen sagt, die Freude des Kunstwerkes.



Ein Dichter, stark im Gefühl, groß im Schauen, klar im Gestalten, wahr im Herzen, über Bildkraft und Phantasie verfügend, wie sie nur wenigen Dichtern werden, und all dies in jener zarten Mischung, die dem Werk das Eigenste einhaucht und es doch in sich selbst schweben läßt, das ist Franz Schauweder (geb. 1890 in Hamburg, lebt in Berlin).

Zunächst wurde er bekannt durch seine interessanten psychologischen Studien über den Feldsoldaten und das Heimatvolk. Im Todesrachen (1919) hat er sein erstes Kriegsbuch betitelt. Es ist keine Verherrlichung, sondern eine Beschreibung, die, wie Herwig urteilt, ihren Wert auch dann noch behalten wird, wenn die Masse der Kriegstagebücher und -schriften kaum noch einen ernstern Leser finden wird. Mit Recht gab er dem umfangreichen Buche den Untertitel „Die deutsche Seele im Weltkriege“; denn da er nicht nur exakter Beobachter, sondern auch Dichter ist, leuchtet das, was den Soldaten beseelte, durch die äußere Erscheinung wie ein nicht ganz klares, nicht ganz reines — aber doch wie ein Licht. Schauweder gibt keine chronologische Erzählung mit gelegentlichen Betrachtungen, sondern erhebt das, was er erlebte, in eine Sphäre des Allgemeinen, indem er die Lebensäußerungen des Soldaten in Komplexe zusammenfaßt („Überblide“, „Trost und Zuflucht“,

„Kleineland“, „Tod und Grab“ usw.) und dann ins Einzelne geht und über Hunger, Märsche, Kälte und Nässe usw. seine Beobachtungen, Erlebnisse und Erfahrungen mitteilt. Dem Häßlichen und Abstoßenden ist aber auch das Schöne beigelegt, ja unlösbar mit ihm verschlungen: die Größe der Pflichterfüllung, die Nächstenliebe, die Freude an der Blume, am Kind, am Tier, der hahlose Blick auf den Feind, die Heimatliebe. In dem Buche So war der Krieg (1927) macht Schauweder in 20 sehr guten Kampf-



Franz Schauweder

aufnahmen das Leben und Sterben dieses gewaltigen Völkerringens sichtbar bis in die vordersten Stellungen, ohne Tendenz, ungeschminkt und wahrheitsgetreu. Es ist ein Erinnerungsbuch an den großen Krieg. Es folgten noch: So ist der Friede (1928), Die Frontsoldaten (1929).

Noch stark an Vorbilder gemahnen die sechs Novellen, die Schauweder unter dem Titel Der Dolch des Condottiere (1919) veröffentlichte. Dagegen offenbart sich in dem Tierroman Ghavati (1920) eine ganz ungewöhnliche Begabung. An Phantasie und Erfindungskraft, Darstellungs- und Schilderungsvermögen kann es der Dichter getrost mit den Engländern R. Kipling, Jack London, W. Thompson usw., den Führern im Tierroman, aufnehmen; im Seelischen oder Beseelenden übertrifft er sie an Gemüt und Innigkeit. Der Untergang der afrikanischen Tierwelt bildet den im Buche behandelten Gegenstand. Ghavati, die vom Dichter erkommene Göttin der Tiere, erhält vom Vater der Welt den Auftrag, dem Rade des Geschehens in die Speichen zu fallen. Sie muß ihre Ohnmacht erkennen. So liegt von Anfang an ein Hauch der Wehmut über allem Geschehen. Zug um Zug wird der aussichtslose Kampf der Tiere geschildert: das Sterben des Okapis im Dunkel des Urwaldes, die Vernichtung des Flusspferdes, der Tod des Löwen, der Massenuntergang der Elefantenherde auf der freien Steppe. Mit starkem Fühlen, fräftigem Temperament, tiefem Schauen weiß sich Schauweder in das Wesen der Landschaft und die Seele der leidenden und kämpfenden Tiere einzutasten. Steppen und Sümpfe, Seen und Ströme, Urwälder und Berge wachsen unter der meistfischeren Gestaltungskraft des Dichters farbig, greifbar, lebendig empor. Es entstehen Bilder von geradezu bannender Kraft der Suggestion, wie z. B. das Treiben der Flusspferde und Krokodile. Trotz aller dieser herrlichen Schilderungen kann man, wie bei W. Bonsels' Tiergeschichten, wegen der Verschiebung der Rechte der Tiere auf Kosten der Menschen, an dem Buche nicht volle Freude haben. Ein alltägliches Bild bietet den äußeren Vorgängen nach der Roman Hilde Rorh (1922). Zwei junge Menschen lernen sich kennen und Liebe führt sie zusammen; eine kurze Zeit gehören sie einander an, aber die räumliche Trennung hat bald ein Auseinandergleiten zur Folge. Das junge Mädchen empfindet, fern dem Geliebten, den verhängnisvollen tragischen Zwiespalt zwischen ihrer allgewaltigen Leidenschaft und der Liebesneigung des Mannes, die doch nur ein Teil seines Wesens ist. Ein bloßer Familienjournalroman aber, wie man nach dieser Inhaltsangabe vermuten könnte, ist Schauweders Buch in keiner Weise. Eine hochentwickelte Sprachkultur hat hier in feinsinnigen Schilderungen, durch Metaphern belebt, ihren Niederschlag gefunden; ein taktvoller, helläugiger Psychologe hat die verflochtenen und selbstamen „Menschenwege“ darzustellen gewußt, die seine beiden Geschöpfe gegangen sind.

Es war Kühn, Spittellers „Olympischem Frühling“ ein kosmisches Epos folgen zu lassen. Schauweder aber hat mit seinem Werke „Die Götter und die Welt“ (1922) etwas geschaffen, das sich daneben sehen lassen darf. Es ist in Prosa geschrieben, statt gereimt, aber es ist eine klingende, schmelzende Prosa, der doch das Rückgrat nicht fehlt. Es fehlt zur allumfassenden Größe der göttliche Humor, aber in seiner symbolischen Kraft erhebt es sich sittlich auf gleiche Höhe und übertrifft Spittellers Werk an Kultur und religiösem Weitblick. In Amra, dort wo die Götter wohnen, sehnen sich Olympier, germanische, indische, persische, ägyptische Gottheiten nach ihrem einstigen Herrschaftsgebiet, von dem das Lied kündigt: „... Erde, du große Sehnsucht tiefer, dunkler Traum aller Menschengötter...“ Denn die Götter sind verlassen in ihrer Einsamkeit. Da singt ihnen Loki, „der Wissendste, Unseligste unter den Göttern“, sein Lied von Gott, aus dessen Stimme ihm das Wissen wird: „Traum des Menschen sind wir, bunte Schatten ihrer Ängste und Wünsche... Dies sprach das Antlitz... Gott... Wir aber sind nur — Götter.“ Aus der Weisheit, daß der Traum stärker sein kann als der Träumer, suchen die Götter Erlösung zu gewinnen. Ares wandert auf die Erde in die Schlacht, Yama, der Todesgott, geht denselben Weg. Aphrodite findet Erlösung in den Armen des Dichters. Zeus aber schreitet über den Weg der Erinnerungen in das Reich des Gottes Schiva und zu Ahriman „den Meistern der anderen Seite“, findet Haß, Schrecken und Grauen, endlich jedoch Erlösung in Heras Armen, der einzigen, die bei ihm geblieben, als alle Götter, die Erde wieder zu gewinnen, Amra verlassen. Schönheit und Tiefe gehen in diesem Göttermärchen Hand in Hand und durch sie schwingt, eigen verknüpft, das große Erlebnis des Krieges. Das Werk, das den Stempel des Zeitlosen an sich trägt und doch fest in der Zeit wurzelt, nach Weltanschauung und Sehnsucht, Unergründliches im Wilde zu fassen, wird, wie Gleichen-Rufwurm urteilt, zur Menschheitstragödie von erschütternder Größe, indem es das Spiel des Traumes — Morgane, das Spiel der Götter und das Spiel des menschlichen Lebens in ein tragisches Geschehen verflücht.

Anschließend an seine Kriegsbücher sucht Schauweder in seinen jüngsten Werken, dem „Erlebnisbuche“ Der feurige Weg (1925) und in dem Romane Richard Holden oder die Symbole (1926) in seiner temperamentvollen Weise die Frage zu beantworten: „Wo ist Deutschland?“

Verschiedene Gebiete behaute Heinz Schauweder (geb. 1894 in Regensburg, lebt in Nürnberg). Er hat als Lyriker (Deutsche Gedichte, 2. A. 1926, Es rauschen stille Bronnen 1927) sich Lorbeeren erworben, weiß auch fesselnd zu erzählen (Wider die Steppenteufel 1924, Auf der Suche nach dem Goldland Eldorado 1925, Herr Seufried, Frau Kathrein und der König, Roman 1927, Der Biobom, Roman 1928, Zwischen Mittag und Abendläuten, drei Märchen, 1924) und hat auch mit seinen „Spielen“ (Bürgertraue, Heimatspiel 1913, Michael Faustlin 1927, Die Reise nach den Niederlanden, Festspiel, Das Oberpfalzspiel 1928, Deutsche Vision, ein Spiel am Rhein 1922) viel Anklang gefunden.

Ein Dichter, dem man oft gern begegnet, ist Max Jungnickel (geb. 1890 in Saxdorf, Kreis Liebenwerda, lebt in Berlin). Er ist Romantiker, aber von jener stillen, zarten Art, die das Sinnige an Stelle des Phantastischen setzt und in düstigen, heiter blühenden Lyriken schwelgt. Köstlich ist seine Fabuliererei. Die Welt der kleinen, scheinbar unbedeutenden Dinge,

der stillen, kaum bemerkbaren Ereignisse, der bescheidenen, oftmals armen Menschen, kurz der feelsichen Alltagsbeschaung und ihrer zartfönnigen Symbolik ist der bevorzugte Aufenthalt seiner dichterischen Phantasie. In der Skizze liegt denn auch seine Stärke, reizend klingen im Volkston seine Lieder und zart sind seine Märchen. Langsam ist er aber über die lyrischen Impressionen seines Anfangs hinausgewachsen und mit beachtenswerten Romanen hervorgetreten, mag auch oft noch das Märchenhafte in sie hineinspielen.

Da ist der Jakob Heidebuckel (1917), ein nachgeborener Vetter des Eichendorffschen Taugenichts, auch ein naher Verwandter von Hermann Hesses Wanderburschen Knulp, nur tragischer aufgefaßt. Er vermag nicht das störrische Leben durch die naive Kindlichkeit seines Dichtergemütes zu meistern oder zu entzweifeln und zerbricht hilflos an seiner kantigen Härte. Störend wirkt die starke Dosis Naturalismus in dieser Geschichte. Denn dieser Bagabundus führt sich als ein regelrechter Mörder seiner Geliebten ein, die ihm dann fortwährend als sein Ideal vor der Seele schwebt. Eine symbolische Dichtung mit flüchtig hingeworfenen Reflexlichtern, oft von unlegbarer Schönheit und dichterischer Einfalt ist das Buch Gäste der Gasse (1918). Franz Wappenschild, der uneheliche Sohn einer Magd, lebt als Geiger im tiefsten Glend. Aber sein inneres Glück schwindet erst, als er seine Erinnerungen verkauft. An diese magere Fabel knüpfen sich lyrische Reflexionen an; es weben sich einzelne epische Bilder hinein, manche ebern und festgefügt, andere zerfließend. Minder gefällt uns Der Wolkenschulze (1919). Dieser wird in ein thüringisches Dorf geladen, um den Bauern und Kindern und besonders vor dem Pastor ein Gefühlskristentum zu predigen. Und „der Lehrer gibt den Ton an“, „der Lehrer macht große erschrockene Augen“, hohe Worte, weite Flügel der Phantasie, viel naturgeistliches Wesen — ist aber in allem ein kümmerliches Geisteslein. Die schöne Gottesnatur wird als Waffe gegen die Widersprüche und den Katechismus des Pastors geschwungen. Als Skizzenbuch eines Dichters am besten zu verstehen ist das Buch Aus den Papieren eines Wanderkopfs (1918); es bringt allerlei Stimmungsbildchen von russischen Kriegsschauplatz, Genrebildchen, Reflexionen über Postkutsche, Bild, Dorfschulmeister, Müller, wie sie als Zeitungsbeilagen veröffentlicht werden. Ein festes, rundes Werk ist der Roman Das müde Haus (1925), wenn auch die Ausmaße enge gesteckt sind und die Melodie schläft ist. Mit seinem Stift wird darin die Lebenslinie eines Mädchenschicksals nachgezeichnet. Die ganze Welt ist Jungnickel ein Märchen Lesebuch (1924). Häuser, Wiesen, Herzen, Industrie und Wälder purzeln aus seiner Feder wie Steinchen aus einem Unterbaufasten. Und der Märchendichter legt davor wie ein seliger Bassler mit Violine, Gänseblümchen und Herzeleid. Ein Bilderbuch des Lebens ist der Roman Lichter im Wind (1926). So nennt der Dichter seine ganz eigenen Menschen, die, wie Märchenwesen aus Lyrik, Seide, Romantik, Sehnsucht und Hingebung gewoben, wie einer Scheinwelt angehörig, immer wie auf Wolken schweben, immer wie auf ein Wunder warten. Es sind Menschen, die mit ihrer kleinen Flamme den großen Wald, Leuchtfeuer in allen Seelen entzünden möchten, religiös im tiefsten Herzen, mit starken Innenkräften, aber zu zart, ohne Tatkraft, zerbrechen sie am Leben wie Emilie, die kleine Schauspielerin, die mit einem Kasten voll Edelsteinen in die Welt auszog, und der Flieger Herdegen, der in den Himmel fliegen wollte. Nur der Dichter Johannes Pfingsten, wie sie am Leben arm geworden, findet heim zu seiner Mutter, zu den Quellen wahrhaftigen Reichtums. Der Zauber, der von diesem Buch so voll märchenhafter Poesie und reiner, tiefer Gläubigkeit ausgeht, wird noch verstärkt durch den Hauch des Selbsterlebten, Selbsterfühlten, den es atmet.

In dem Märchenroman Die Uhrenherberge (1927) ereignet sich im Grunde nichts, als daß der Erzähler, mitleidig, bei einem von der Frau verlassenen Uhrmacher übernachtet, dessen kleine Tochter, ein Wesen von märchenhaftem Liebreiz, auf geheimnisvolle Weise zu einem Sterne in Beziehung steht, der seinerseits während der Nacht mit den vielen in Reparatur befindlichen Uhren Zwiesprache über das Schicksal hält. Dazu können die Uhren aus langer Erfahrung mit ihren Besitzern natürlich mancherlei beitragen und der fremde Gast lauscht dieser Unterhaltung mit jener Feinhörigkeit, wie sie nur dem Dichter eigen ist. Angemessen dem zwischen Traum und Wachen schwebenden Begebnis ist die Sprache der Erzählung, von deren innerer Reinheit soviel Überzeugungskraft ausgeht wie Erquickung von ihrer äußeren Anmut. Ein Buch für die Stunde, den Augenblick, die Stimmung gemacht ist das reizende Buch Vom Frühling und Allerhand (1928). Man liest es, wie man einst Cäsar Fleischlens „Von Alltag und Sonne“ gelesen hat. Nur hüte man sich, kritisch eingestellt zu sein. Wehmütig stimmt dagegen der Roman Brennende Sene (1928). Sie ist das Symbol des Krieges und so wird der Roman voll schwermütiger Gleichnisssprache zu einer Art poetischer Kriegsgeschichte. Die Personen sind „Wanderer zwischen zwei Welten“, die Ereignisse spiegeln im Kleinen das gewaltige Große, die Handlung ist ein Ausschnitt ergreifenden Weltgeschehens. Ein zehrendes Heimweh erfüllt diese Menschen, die durch die endlose russische Steppe irren, die sterben oder blutenden Herzens weiter wallen und dabei wissen, daß „der Sensenmann nur immer ein und dieselbe blecherne Zigarettenschachtel hat und sehr sparsam mit seinen Papierrossen ist“. In ihren Ohren aber klingt Deutschlands Lied, raucht das Sausen des Rheins. Eine Art Monographie bringt das Heft „Sulamith Wülfing, Dürers kleine Tochter“ (1929). Irreführend in diesem zarten Märchen ist es, die feinsüßliche Künstlerin als Tochter Dürers zu feiern, denn dessen Naturliebe suchte die Geheimnisse der Natur zu erforschen und strebte nach der Wirklichkeit, während Sulamith Wülfings Naturliebe das Traumland der eigenen Seele ist, der die zartesten Naturgebilde als Zauberspiegel dienen.

Wenig Erhebendes bieten die Romane und Novellen des Wieners Siegfried Trebitsch (geb. 1869, lebt in Wien). Aus der Schule Schnitzlers stammend, behandelt er mit Vorliebe das Erotische; aber es ist nicht die Liebe in ihrer veredelnden Art, sondern meist bringt er

fezuelleren Verirrungen gröblichster Art und darüber kann er auch mit seinen psychologischen Erklärungen den Leser nicht hinwegtäuschen. Zudem schreibt er oft ein phantasiearmes Deutsch und sucht durch Kinosensationen zu wirken.

Da sinkt in dem Novellenbände *Das verkaufte Lächeln* (1904) ein Mädchen, von seinem Geliebten verlassen, zur Kurtisane und Dirne herab. Das wird in schwerfälligem und unplastischem Juristendeutsch erzählt und in zwei anderen Novellen ist es nicht besser. Unerquicklich ist auch der Roman *Genesung* (1901), in dem ein Offizier, der dem Genuße des Lebens sich hingibt, ein Liebesverhältnis mit einer schönen, reichen Witwe unterhält, sie aber dann abschüttelt. Ganz anzengrubertisch klingt die Formel, die er für die Novellen des Bandes *Der Tod und die Liebe* (1914) geprägt hat und die besagt, daß der Tod dem Leben nichts anhaben kann, ob wir dies alles nochmal sehen oder klastertief unter der Erde liegen. In dem Roman *Das Haus am Abhang* (1906) klammert sich eine leidvoll dem Tode entgegenfiebernde Schwindsüchtige an ihren Arzt, noch ein kurzes Erdenglück ungestüm begehrend. Und dieser, obwohl er eine Braut hat, die er liebt, erliegt der Versuchung. Die Novelle *Die Frau ohne Dienstag* (1919) erzählt die Geschichte einer hysterischen Frau, die geheilt wird. Wenn diese Novelle von einem Psychiater für Psychiater geschrieben wäre, also nur ein Krankheitsbild aus der schwärzesten Nachtseite menschlicher Möglichkeit darstellen wollte, hätte sie eine gewisse Berechtigung. So aber greift sich der Leser an den Kopf und fragt sich: Wie erträgt die Reine, reinlich Gewöhnte nun plötzlich dieses Waten einer Straßendirne durch den brutalsten Schmutz? Und wer vermag zu glauben, daß sie sich wieder zur reinen Gattin und Mutter erheben kann? Mystifikationen ohne Erleben, Aufwühlen der Dunkelheit, ohne sie zu lichten, bringt der Novellenband *Die Last des Blutes* (1921). Einen ernsten Ton schlägt Trebitzsch an in der Novelle *Des Feldherrn erster Traum* (1910). Theodor, ein Ideal aller spartanischen Tugenden, mit eisernem Willen jede selbsttätige Regung unterjochend, kalt und unnahbar, aber auch uns nicht erwärmend, führt das Vaterland zu ungeahnter Macht und sieht im Fieberkampfe des Todes die Zukunft. Die Grundidee der Novelle ist: Der wirkliche Held und Schöpfer großer Werke vermodert ungeliebt; die Stirn eines anderen kränzt der Lorbeer für seine Lebensarbeit. Trebitzsch schrieb auch ein „Buch Verse“ mit dem Titel *Seitenpfade* (1917), zeigte aber darin, daß ihm die lyrische Entwicklungsfähigkeit fehlt; und daß er kein Dramatiker ist, zeigte der Mißerfolg seines Schauspiels im Burgtheater *Ein Rutterjohn* (1914).

An Wilhelm Schäfer schulte seine feine Stilkunst *Theodor Seidenfaden* (geb. 1886 in Köln, lebt in Königshofen a. Harff), die er in seinen historischen und schwankhaften Legenden und Anekdoten bekundet.

Er hat altes Volksgut in gepflegter und doch dem Volkston naher Prosa verarbeitet. So erzählt er in dem *Glockenspiel* (1922) rheinische Geschichten; wieder eine rheinische Geschichte bringt *Die Teufelschlucht* (1921). Wer Sinn für Humor und das Absonderliche hat, wie es in Schelmen, Gamern und eigenartigen Käuzen am Stamm des Volkstums wie *Witblinge* emporschießt, der greife zu dem *Rheinischen Narrenschiff* (1925). Hier findet er eine reiche Frucht alter und neuer Schwänke; alle sind auf den Ton vollhafter Epik gestellt, zeichnen sich durch Konzentration und Einseitigkeit aus, wurzeln im Volkstum der rheinischen Heimat und sind wirksam und vergnüglich erzählt. Er schrieb auch die *Legenden* von St. Christophorus (1924) und *Das Haupt des Laurentius* (1924), das wirksame Volksstück *Der Burgvogt von Hülpiich* (1926) und auch *Meier Helmbrecht*, *Beowulf*, *Karl den Großen* und den *Gotenkönig Dietrich* (1928) hat er zum Leben erweckt.

Wiederholt erwähnten wir *Arthur Friedrich Binz* (geb. 1897 in Saarbrücken, lebt ebenda) als feinen Kritiker. Er ist aber auch selber Dichter; seine lyrisch empfundenen *Bilder um David* (1921) zeigen von einer echten, dichterischen Verlebendigungskraft. Eine schwer-mütige Lebensstimmung ist hier gestaltenreich geworden und hat in den fatten, duftgefüllten Visionen südländischer Landschaft, belebt mit biblischen Personen und Geschehnissen, ihr volles Herz ausgeschüttet. Die schwebende Stimmung, die sich in schönen und gehaltvollen Ausdrucksgebilden niederschlägt und dem Gang der Handlungen die lyrisch-gefügige und lyrisch-bedeutsame Prosa anschmiegt, ist das Wesentliche.

Noch zu wenig außerhalb seines schweizerischen Vaterlandes bekannt ist *Franz Heinrich Achermann* (geb. 1881 in Oberkirch, Kt. Luzern, lebt in Basel), der in seinen historisch-abenteuervollen Erzählungen eine sehr beachtenswerte Begabung offenbart und entschieden das Zeug zu einem beliebten Volksschriftsteller hat. Er verfügt über nicht gewöhnliche geschichtliche Kenntnisse und eine reiche Phantasie, schreibt in einer prachtvollen Sprache und alle seine Erzählungen, zu denen ihm meistens die Schweiz den Stoff liefert, zeugen von gesundem, sittlichem und katholischem Empfinden.

In seinen prähistorischen, fesselnden Romanen versucht er uns die Vorzeit lebendig vor Augen zu führen, wobei freilich die Phantasie die Lücken ausfüllen muß, die dem Forscher bleiben. So in dem *Romane Auf der Fährte der Höhlenlöwen* (1919) und dem folgenden *Die Jäger vom Thursee* (1920). Hier wird ein Bild aus der Steinzeit lebendig gezeichnet. Die Pfahlbauten, Kämpfe der Stämme, in einzelnen

aufdämmernde Erkenntnis, daß Liebe mehr ist als Blutrache, der Glaube an einen Schöpfergott, durch einen Semiten dem Jäger Thuro vermittelt, all das wird packend, spannend geschildert. In dieselbe Zeit führt uns der Roman *Der Schatz des Pfahlbauers* (1921) und in den *Kannibalen der Eiszeit* (1924) erzählt der Verfasser, wie zwei Völker, die Wuronen als Kannibalen und die Rhiosaren als besser gesinntes Volk miteinander kämpfen, bis die sittliche Verderbnis den Sieg erringt und alles in den Wellen der Sündflut versinkt. In *Nivaldens letzte Tage* führt uns die Erzählung *Der Wildhüter von Beckenried* (1918). Dieser ist die Seele des aufrechten, christlichen Geistes unter den Nivaldnern, als sie zur Zeit der französischen Revolution (um 1798) der kirchenfeindlichen Regierung in der Schweiz den Bürgereid ohne Vorbehalt der Religion leisten sollten. Sie weigern sich und fallen im Kampfe mit den französischen Truppen, die den Eid erzwingen sollten. Weniger als dieses von der Liebe zur Heimat erfüllte Buch gefällt uns *Aram Béla* (1924), „ein Roman der Tatsachen“, der von der Belehrung eines Freimaurers zum Katholizismus erzählt und zwar im Glauben begeistert, aber künstlerisch und psychologisch nicht frei ist von Mängeln. In dem „historischen Roman aus der Schreckenszeit“ *Die Kammerzofe Robespierres* (1913) wird berichtet, wie ein junger Schweizergardist sich als taubstumme alte Kammerzofe bei Robespierre verdingt, um seinen Freund und geächtete Familien zu retten. Er spioniert bei dem Haupt der Revolution, fälscht Unterschriften und rettet wirklich vielen das Leben. Der Roman ist reich an spannenden Episoden. Es folgten noch die Romane „*Künstliches Gold*“ (1926), „*Der stehende Flieger*“ (1926), durchweg gesunde und fesselnde Lektüre.

Aus bescheidenen Anfängen hat sich Henriette Brey (geb. 1875 in Capellen bei Geldern, lebt in Elberfeld) in raschem Aufstiege zu einer hervorragenden Dichterin entwickelt, die durch ihre Novellen und Romane bereits einen großen Leserkreis gewonnen hat. Und mit Recht! Ihre Bücher sind von religiösem Geiste durchdrungen und geeignet, den Lesern Tröstung und Erleichterung in den Stunden des Leidens zu bringen, sich an ergreifenden Menschenchicksalen zu erbauen und zu edler Menschenliebe anzuspornen. Denn sie ist, hierin an die Ebner-Eschenbach gemahnend, eine Dichterin der Milde und Güte, aber auch eine Dichterin der Gerechtigkeit und der Seele; tief schaut sie in die Herzen der Menschen, erkennt mit erstaunlicher Psychologie deren Wirrnisse und weiß sie zu klären. Sozial empfindend, forscht sie nach den Nöten der Zeit und Probleme der Gegenwart sind es denn auch, die sie in einigen ihrer Romane behandelt. Aus der Gegenwart führt sie uns auch in die Vergangenheit und läßt sie vor unseren Augen lebendig werden. Die Kulturbilder, die sie entrollt, sind nicht eine trockene Wiedergabe eines Geschichtswerkes, sondern alles ist dichterisch und blutvoll mitempfunden, ganz Seele. Und Seele ist sie auch dort, wo sie die Umwelt schildert, in der ihre Helden



*Henriette Brey.*

leben und weben, ringen und leiden, siegen oder erliegen. Auch die leblose Natur spielt in die Geschichte ihrer Gestalten hinein, und mit welcher Kunst sie die Landschaft zu beleben und zu malen versteht, zeigen ganz besonders die zarten, stimmungsvollen Bilder, die sie von der Heide hinaubert. Doch alle diese Vorzüge würden nicht hinreichen, den Leser zu fesseln, verfügte die Dichterin nicht auch über eine seltene Gabe plastischer Gestaltung und über den Zauber einer

Sprache, die, was sie innerlich empfunden und geschaut hat, auch in Worten widerzuspiegeln vermag. Einfach, doch edel, in den Volkserzählungen, getragen, oft wuchtig, wenn es die Geschehnisse erfordern, reich an gut gewählten Bildern und doch nicht überladen, in wohl tönendem Rhythmus, immer von einzigartiger Schönheit und den Leser mitreißend, fließen ihre Sätze dahin und zeigen Henriette Brey als Formkünstlerin ersten Ranges. Es begreift sich, daß eine Dichterin von solchem Temperamente und so reichem Seelenleben in der Prosa nicht ihr Genußen findet, sondern ihr Empfinden, ihre Freude und ihren Schmerz in Versen ausströmen läßt. Ihre Gedichte sind daher nicht leeres Versgellingel, nicht anempfundene, sondern persönliches Erleben, oft wie die der Droste mit ihrem Herzbute geschrieben und dabei doch wieder so allgemein menschlich, daß sie in gleich empfindenden Seelen ein Echo wecken. Wern greift man nach ihrem Versbände *Zwischen zwei Welten* und liest bewundernd Gedichte, wie etwa das preisgekrönte „*Letztes Blut*“ oder „*Der Tod*“ oder das künstlerisch vollendetste „*Hände*“. Um das Bild der Dichterin zu vervollständigen, fügen wir noch hinzu, daß sie sich durch gedankenvolle Aufsätze auch als glänzende Essayistin bewährt hat, so besonders in dem wunderfeinen Buche *Die blaue Blume* (1926) und in den tief gedachten Aphorismensammlungen *Blätter im Winde* (1925) und *Herzschläge* (1926).

Zur religiösen Erbauungsliteratur gehören die Sammlungen *Von ewiger Liebe* und *Wenn es in der Seele dunkelt* (1921). Es sind Szenen aus der Bibel, die in glutvoller Poesie dargestellt, uns an das Herz greifen. Das letztere Buch hat bereits viele Auflagen erlebt und ist in mehrere Sprachen übersetzt worden. Wundervolle Engels Erzählungen von der Herrlichkeit und der Macht, von dem Segen und der herzapadenden Kraft der heiligen Eucharistie bietet das Büchlein *Leuchtende Tage* (1915). Erzählungen bringen dann auch die Bände *Weiße Blüten* (1923) und *Sonnenfunken* (1922), von denen der letzte Volksfagen und Volkslegenden enthält, die Henriette Brey gesammelt hat und in volkstümlicher Weise erzählt. Ein beredtes Zeugnis für die tiefe Religiosität und das mütterlich fühlende Herz der Verfasserin, das warm schlägt für die Verlassenen, Zertretenen, Verwahrlosten, ist der Roman *Es fiel ein Reif* (1924). Ein erschütterndes Buch, das uns von den Schicksalen eines unehelichen, unschuldig aus der Gesellschaft ausgestoßenen Kindes erzählt, in das Dunkel des Lebens hineinleuchtet und an dessen ernsteste Probleme rührt. Es ist ein soziales Bekenntnis der Dichterin. Die Naturstimmung, die durch das Buch weht, mildert den tiefen Ernst der Szenen, durch die die Handlung dem tragischen Ende zusteuert, das, wie es eben die Art der Dichterin der Güte ist, durch Verzeihung und Liebe gemildert wird. Sozialen Inhaltes ist auch die Sammlung *Die am Leben zerbrachen*. Reizend erzählt H. Brey *Legenden* („*Maria geht über die Heide*“, „*Das steinerne Herz*“, beide 1924), darunter *Franziskuslegenden* („*Das tote Tal*“). Sie erweitert novellenartig biblische Erzählungen, so die von der Heilung des Blindgeborenen in „*Das Licht der Welt*“ und die von der Heilung des blutflüssigen Weibes in „*Nur den Saum seines Gewandes*“ (1923). Überall befindet sie eine bewundernswerte Sicherheit in der Zeichnung des Milieus; doch mehr als dieses festelt der Inhalt, so insbesondere in der zuletzt genannten Christus-Erzählung. Wie der nach schweren Schicksalsschlägen in seinem Gottentremden bei Christus Heilung seines Körpers und seines seelischen Leidens findet und dann umgewandelt und vom Schmerze seiner Gottentfremdung befreit, seine Dankeschuld als Heidenapostel abträgt, ist mit feinsten Psychologie geschildert. Einzelne ihrer Erzählungen, Novellen und Geschichten, die in den Bänden „*Gestalten*“, „*Frauenland*“, „*Ein Nichtenbaum steht einsam*“, „*Wellenschlag des Lebens*“ sich finden, bringen gut geschauter Bilder aus dem Leben des Volkes und sind frisch erzählt, einige aber leichte Ware. Die Volksgeschichten in dem Bande *Der Kreuzhof* (1924), zu denen das Bauernmilieu Stoff lieferte, sind ohne künstlerische Bedeutung, aber beachtenswert und eine gesunde Lektüre. In dem Roman *Joseph ben David* (1923) gibt sie ein Kultur- und Seelenbild, das uns den großen getreuen Heiligen von der Vermählung mit der Gottesmutter bis zu seinem Tode lebendig vor Augen stellt. Der Gefahr der Verwässerung, der so viele Dichter, die biblische Gestalten zu Helden wählen, oft erliegen, ist sie entgangen. Sie hat den Heiligen künstlerisch erfährt, sich in dessen Innenleben hineingefühlt, in zarten Tönen wie in kräftigsten Farben plastisch die Umwelt aufgebaut und uns so ein lebendiges Kulturbild aus jener Zeit entworfen. Die Ehrfurcht vor dem Heiligen ist stets gewahrt, nirgends ist das Erhabene in Allmenschliches verwässert. Aus ihrem eigenen niederrheinischen Gefühl heraus schuf Henriette Brey den Roman *Die vom Heidehof* (1921). Die Heide mit ihrer schwermütigen, verträumten Natur und ihre herben, trozigen, einfüßigen und doch bildsamen und zu den größten Opfern befähigten und tief in ihrer Heimat wurzelnden Menschen haben in diesem Buche die berufene Gestalterin gefunden. Doch bildet die Schilderung der Landschaft nur den Rahmen zu dem Bilde, das an dem Leben eines Bauernsohnes zeigt, wie das Leid zu Großem führen kann. Der Sohn des Heidehofbauern Heidiger gerät als Student in schlechte Gesellschaft, die ihn zur Vergeudung, zu Schulden und sittlicher Verkommtheit verführt. Der Weltkrieg nimmt ihn in die Schule. Hier vollzieht sich in ihm eine Wandlung, er hält Einkehr in sich selbst und deren tief geschauter Schilderung bildet den Kern des prächtigen Buches. Durch eine heroische Tat sucht er Sühne für sein vergangenes Leben zu leisten und er, der Verstoßene, darf wieder in die Heimat kommen, nach der all sein Sehnen steht, zumal dort seiner ein Mädchen harret, das in treuer Liebe trotz aller Verirrungen nicht mit ihm gebrochen und gewiß auch zu seiner Sinnesänderung beigetragen hat.

Er ist im Kriege zwar zum Krüppel geworden, aber seine Seele ist zu einem neuen Leben geboren. Es ist ein Buch, das die weiteste Verbreitung verdient. Eine Höhenleistung der Dichterin ist der viel gelesene Priesterroman *Der Heidevikar* (1924). Der Versuch, ein Priesterleben mit allen seinen Idealen, Opfern und Schwierigkeiten zu schildern, ist ein mit sicheren Linien gezeichnetes, eindrucksvolles Kunstwerk geworden; ein groß geschautes, lebenswarmes Priesterleben, in dem irdische und himmlische Liebe miteinander ringen und die letztere den Sieg davon trägt, ein hohes Lied heiliger Selbstzucht und erhebenden Pflichtbenützung. Es ist ein heißes Problem, das die Dichterin behandelt, aber die nach Pikantem Lüfternen werden dabei nicht auf ihre Rechnung kommen, denn sittlicher Ernst, tiefe Religiosität und Verantwortungsgefühl spricht aus jeder Zeile. Ein feingeistiger, hochstrebender Priester in einem entlegenen Heidedorf unter seelsorgerisch vernachlässigten Menschen mit verknöchertem Herzen und verdorrten Gemütern fühlt sich unglücklich. Seinem Bemühen, die Leute umzuwandeln, antwortet Haß, Anfeindung, Mißtrauen und schließlich Anklage beim Bischof. In des Lehrers Nichte findet der Vikar geistige Anregung und Verständnis für seine wissenschaftlichen und künstlerischen Neigungen. Als er aber merkt, daß die Freundschaft sich in Liebe verwandelt, zieht er sich zurück. Trotzdem ihm vom Bischof ein Wechsel seines Postens angeboten wurde, bleibt er, zumal da er erfährt, daß des Lehrers Nichte den Ort verlassen werde. Nun folgt der schon lange vorbereitete Umschwung. Des Seelsorgers aufopfernde Tätigkeit bewirkt eine Sinnesänderung für den Bewohner. Aus dem Boden, der als unfruchtbar gegolten, sprießt allenthalben Hoffnungsgrün. Um die Haupthandlung ranken die Erlebnisse und Geschehnisse eines niederrheinischen Dorfes, die in ihrer realistischen Darstellung einen starken Kontrast zu dem feinen und verinnerlichten Wesen des schöngeistigen Heidevikars bilden. Und dazu weht voll duftiger Poesie die Natur der Heide- und Moorogegend mit ihren geheimen Schönheiten und Reizen, ihrem Zauber und ihren abwechslungsreichen Stimmungen. Natur und Seele klingen hier zusammen, wie nur ein Dichter von Gottes Gnaden es zu schildern vermag. In einer Sprache, deren Reichtum und Wohlklang den Leser dauernd fesselt. Der Dichterin reifstes Werk ist ihr jüngster Roman *Wenn ich dein vergäße* (1931), der durch die Bonner Buchgemeinde in 25 000 Exemplaren verbreitet und von der Kritik freudig begrüßt wurde. Wieder ist hier ein biblisches Thema behandelt, das aber gleichwohl in stärkster Beziehung zur Gegenwart gesetzt ist. „Wenn ich dein vergäße, behandelst, das aber gleichwohl in stärkster Beziehung zur Gegenwart gesetzt ist. „Wenn ich dein vergäße, behandelst, so soll meine Hand verdorren . . .“ ist der Sehnsuchtschrei des jüdischen Volkes, das „an Babylons Wassern“ weint. Die Dichterin ist, wie ein Rezensent mit Recht bemerkt, in diesem Buche über sich hinausgewachsen. Die Kulturreinheit, das liebevolle Hineinversenken in die Seele des jüdischen Volkes, das durch den Verlust der staatlichen Selbständigkeit und seines Volksheiligums so unendlich leidet, dazu die überraschende farbige Landschaft, die mit Stimmungen von hohem Reiz und bis in die kleinsten Einzelheiten ausgeführt den Hintergrund von Ereignissen und Menschen abgibt, die unserer Zeit nicht fern stehen, all das ist bewundernswert. Tiefsten Eindruck weckt gleich der Auftakt des Ganzen: Der Prophet Jeremias, dessen Warnungen ungehört verhallt sind, in einer Felsenlandschaft vor dem in Flammen stehenden Jerusalem. Die Glut, die sich aus der brennenden Stadt und ihrem zerstörten Heiligtum aufschwingt, lodert weiter im Herzen des Priesters Joathan, den der Prophet zum Führer des in Palästina zurückbleibenden kleinen Volksteiles erwählt hat. Das leidenschaftliche Ringen Joathans um die Emporreißung des Volkes aus Dumpfheit und Verzweiflung, das Zusammenprallen fremdarter Kulturen, die Tragik in der Familie des großen Mannes, dem seine Söhne entgleiten, — der eine verfällt einer anmutigen Griechin, der Tochter eines Offiziers der Besatzungsarmee, der andere der dämonisch-schönen Tochter des babylonischen Statthalters — das alles wächst zusammen zu einem gigantischen Erleben von schicksalshafter Wucht. Der Roman ist reich an gewaltigen Spannungen, die ihn mit heftig pulsendem Herzschlag füllen. Es sind nicht blutlose Schemen einer fernen Epoche, die an uns vorüberschreiten, nein, es sind die unklügsten Probleme unserer modernen Zeit, die uns erschüttern und aufwühlen. Unvergleichlich ist, wie immer bei Henriette Brey, der Zauber der Sprache, bald funkelt sie wie geschliffener Edelstein, dann wieder ist sie voll erdhafter Süßigkeit, um dann wieder zu tosen wie Sturm und Flammen.

Schon bei Kriegsbeginn lief ein Kriegsbuch vom Norden bis zum Süden Deutschlands. Es war geschrieben von einer Frau und sollte den nun hart betroffenen Schwestern Mut und frohe Zuversicht in die Seele rufen. Das Buch heißt: „Der Krieg und die Frauen“ (1914). Seine Verfasserin ist Thea von Harbou (Dn. für Frau Thea Lang, geb. 1888 in Taueritz bei Hof in Sachsen, lebt in Berlin). Vor dem Kriege hat man wenig von dieser Schriftstellerin gelesen; aber nun ist manches Buch von ihr erschienen; sie hat es wohl verstanden, sich Sympathien zu erwerben, und sie ist in der Leservelt sogar modern geworden. Dem ersten Kriegsbuche folgten andere und alle in diesen Büchern enthaltenen Novellen sind von glühendem Patriotismus eingegeben. Im Deutschtum gipfelt ihr überhitzter Idealismus; das Deutschtum ist ihre Religion: Deutschsein mit jedem Tropfen Blut ist genug Segen — einen anderen braucht niemand auf der Welt. Heilig ist noch die Heimat, soweit sie deutsche Erde umschließt, und die deutsche Fahne. Der sogenannte kirchliche Gottesglaube wird von ihr immer mit einem achselzuckenden Lächeln abgetan. Sie sieht ihre Lebensaufgabe darin, alle dieser Idee bisher fremd gegenüberstehenden Frauen für sie zu gewinnen und dem Patriotismus der anderen neue Quellen zuzuführen. Auf die nationale Begeisterung baut Harbou die Pflicht des Weibes, im Kriege an dem Platz, wo

sie hingestellt wird, ihr Möglichstes zu leisten. „Was wir bis heute getan haben, war das Selbstverständliche, jetzt hat alles sein natürliches Maß verloren. Das Mehr in allem wird zum Geseß.“ Th. v. Harbou weiß sehr wohl um die Gefühle des Weibes; mit psychologischer Feinheit bringt sie alle Gefühle des Weibes zum Ausdruck. Sie ist keine Frauenrechtlerin; sie schildert das Weib als die alles still Erwartende: Freud und Leid. Sie gibt sich dem Manne ihrer Liebe restlos hin und in den Händen des Mannes liegt es, ihr ein glückliches oder unglückliches Los zu schaffen; in allen Lagen des Lebens aber erweist sie sich als treue Gehilfin, die immer bestrebt ist, dem Manne das Leben zu erleichtern. In den Romanen und Novellen entwirft sie meist Seelengemälde und sie tut es in einer an Hermann Hesses Stil gemahnenden, an vergleichenden Bildern reichen Sprache. Ihre letzten Romane und Novellen aber sind auf Sensation und für das Kino berechnet und nicht recht genießbar.

Ihrem Erstlingsbuche, einem Versbände (1902), den sie aber vom Buchhandel zurückzog, ließ sie den Roman Wenn's Morgen wird (1905) und die Märchendichtung Sommertagstraum (1905) folgen. Dann erschien der unerfreuliche, sittlich anstößige Roman Die nach uns kommen (1911). Jens Hallander kehrt aus den afrikanischen Kolonien mit Marlen zurück, mit der er in wilder Ehe lebt. Beide sind jeder Religion bar und lassen ihren Sohn Mut nicht taufen. Erst die drückende Not, da niemand mit ihnen etwas zu tun haben will, bewegt sie, das Kind taufen zu lassen. Jens stirbt im Glend. Um für ihren Sohn, der studieren will, das nötige Geld aufzubringen, verschreibt sich Marlen dem Klaus Dorp als Eigentum und wird nach dem Tode seines Weibes Dorphoferin. Mut meldet sich freiwillig zum Kriegsdienst in den Kolonien, heiratet nach der Rückkehr Klausens Tochter und gründet sich in Afrika eine neue Heimat. Dem Romane folgte das Märchenbuch Von Engeln und Teufelchen (1913). Diese Märchen sind ganz reizende Plandereien, die das religiöse Empfinden nicht gerade gröblich verletzen, es aber durch die Profanierung religiöser Stoffe auch nicht angenehm berühren. Außerdem fehlt ihnen die Volkstümlichkeit und die Symbolik, der Andersens und Gnaud-Rühnes Märchen einen so weiten Spielraum lassen. Mit dem schon erwähnten Buche Der Krieg und die Frauen (1914) wurde sie eine Berühmtheit. Wie es bis 1916 schon auf hunderttausend Exemplare kommen konnte, ist unbegreiflich, denn es ist ein Durchschnittsbuch, wie es Hunderte ebensogut oder besser machen können. Es wird darin in nicht würdiger Weise auf niedrige Instinkte spekuliert und es ist kein atemberaubend spannendes Buch. Die Erzählungen erinnern auffallend an Walter Bloems Art, wie er sie in seinen Romanen „Das eiserne Jahr“, „Volk wider Volk“ geübt hat. Auch ihm war ein ungeheurer Erfolg geworden. Das frisch Draufloserzählen, ein nicht sehr tiefer, aber fix und fertiger Patriotismus, die dramatische, bewegte Erzählungsweise und das Fehlen von Konflikten, was irgendwie nachdenklich machen könnte, all dies mag den Erfolg beim Durchschnittspublikum erklären. Die Massen suggestion trug dann das Jhrige dazu bei. Es folgten die Kriegsbücher Deutsche Frauen (1914), Der unsterbliche Acker (1915), Aus Abend und Morgen ein neuer Tag (1916). Die deutsche Frau im Weltkrieg (1916), Die Flucht der Beate Hoyer mann (1916). Die späteren Romane „Das indische Grabmal“ (1917), „Adrian Droß und sein Land“, „Das Haus ohne Tür und Fenster“ (1921) fügen keinen neuen Zug in das dichterische Bild Theas von Harbou. Einige ihrer Legenden (1919) sind in feiner Sprache gepflegt und psychologisch interessant, aber andere wurden so modern befunden, daß man die von der heiligen Simplicia verfilmte. Für das Kino verballhornte Th. v. Harbou leider auch „Das Nibelungenlied“ (1924). Ihr Roman Metropolis (1928) setzt sich nur aus Bildern zusammen — und was für Bildern! Himmel, Hölle und Jüngstes Gericht; Pest, Erdbeben, Explosionen und Wasserfluten wechseln ab und der Gegensatz, je unmöglicher, desto besser, ist das einzige Kunstmittel dieser Schriftstellerin. Während Wasserfluten das Bergwerk zu ersäufen drohen, erzählt die Heldin den zitternden Arbeiterkindern ein Märchen; während alle Schreden der Hölle losgelassen sind, raucht friedlich ein Nußbaum vor dem Fenster. Nicht besser ist der Roman Spione (1928). Dies Machwerk zeigt, wie die fortschreitende Technik der Zeit den landläufigen Unterhaltungs- und Kriminalroman unfruchtbar macht. Wer sich früher noch um Handlung oder halbwegs logische Zusammenhänge bemühte, erseht diese geistige Arbeit durch Schaltbretter mit alles regelnden Knöpfen, überall wachsende Mikrophone, üppig wuchernde Fernsehapparate, von den täglichen Gebrauchsgegenständen wie Flugzeugen ganz zu schweigen. Dazu noch ein Tropfen Edelmut und abgrundtiefe Schurkerei.

Aus Arbeiterkreisen stammt Hertha Pohl (geb. 1889 in Krappitz, Schlesien), deren Talent zu Hoffnungen berechtigt. Am größten zeigt sich ihre künstlerische Befähigung bis heute in der kurzen Erzählung.

So in den beiden Novellenbänden Die klagende Nacht (1922) und Armes Volk (1923). In ihnen zeigt sie ihre Eigenart. Es finden sich darunter wahre Kabinettstückchen, klar geschaut, mit kräftigen Zügen gemalt, realistisch ohne jegliche Idealisierung, manchmal ergreifend licht in allem Glend, meist dunkel, oft aber auch abstoßende Häßlichkeit des Daseins offenbarend („Das liebe Vieh“). An Paul Keller „Die Heimat“ gemahnt der Roman Die Bettelgret; ihren eigenen Weg zeichnet sie in dem Roman Der Weg der Marina Förster. Preisgekrönt wurde Tina Stawiks Ernte (1924). Doch leidet das Buch daran, daß der Gestalt der Heldin die echte Tragik fehlt. Dagegen ist Der junge Bernhagen ein Roman von guter Komposition und geschlossener, spannender Handlung, ein über die Schablone sich



erhebender Unterhaltungsroman. Auch die hübsche Novelle Vom alten Schlag verrät die klar schauende und sicher gestaltende Dichterin.

Fast nur Erziehungsprobleme haben die Romane und Novellen zum Gegenstand, die Wilhelm Wiesebach uns schenkte. Er wurde 1878 in Aachen geboren, trat 1899 in den Jesuitenorden, wirkte 1905—1909 als Lehrer und Erzieher in Brasilien und war dann bis zu seinem Tode (1929) literarisch tätig. Mehrere Jahre leitete er die Zeitschrift „Der Leuchtturm“ für Studierende. Die Jugend verstehen und Verständnis für sie wecken und ihr selbst Verständnis für die Zeit geben, betrachtete er als seine Hauptaufgabe.

Das Pädagogische tritt daher überall stark hervor und das Poetische und Künstlerische kommt dabei oft zu kurz. So schildert er in dem Roman Er und Ich (1916) das Leben eines jungen Mädchens aus guter Familie bis zur Ehe. Da fehlen nicht die Gefahren des Theaters, des „unerlaubten Verkehrs“, der Literatur, der Kunst und alle diese Gefahren, von denen die Heldin nicht unberührt bleibt, werden oft mit verblüffender Deutlichkeit geschildert. Schließlich wird das Mädchen die Gemahlin eines hochgemuteten Offiziers. In dem Erzählungsbuch Mit Siebzehn (1916) darf Mia an ihrem siebzehnten Geburtstag zum ersten Male in das Theater gehen, wo eben „Tannhäuser“ gegeben wird. Da erfolgt nun zuerst ein Aufschrecken der Gefühle, bald aber ein Zurückfliehen in das starke Jugendleben und der Pilgerchor und das Lied an den Abendstern geben dem Mädchen den Entschluß ein, in das Kloster zu gehen. In der zweiten Geschichte desselben Bandes, „Der Fall Risse-Abel“, wird erzählt, wie ein Gymnasiast seinen Kollegen zu aller Schlechtigkeit verführt, um ihm den Ruhm, der Erste der Klasse zu sein, zu rauben. Die erfolgende Katastrophe führt zur Befreiung der beiden. Die dritte Erzählung meldet von Bruder und Schwester; jener ein Verehrer Kolpings, bringt es zu etwas, während Röschen, ein verworfenes Geschöpf, rettungslos verloren geht. Frisch geschrieben ist die Erzählung von Theo, einem vaterlosen, jungen Menschen, dem sich vermöge seines guten Charakters, seines Fleißes und seiner musikalischen Fähigkeiten ein vornehmes Haus öffnet. Er macht aber allerlei schwere persönliche Erfahrungen und kehrt allmählich von seinen Ir-

wegen zurück. Wiesebachs Talent entfaltet sich am besten in kleinen Bildern, wie er sie in dem Bändchen Gestalten (1926) entwirft. Prächtig gezeichnet sind auch die kleinen Skizzen, die das Bändchen Begegnungen bringt, zu denen ihm seine Erlebnisse in Brasilien und Deutschland den Stoff lieferten. Nach Brasilien verlegt uns auch das Bändchen Wildes Land und deutsche Hand (1918) und zwar in die Zeit des brasilianischen Farragentruges (1834—1844). Der Held der Erzählung ist der 14jährige Sohn eines deutschen Ansiedlers, der sich mit seinem Vater durch ungezählte Schrecknisse durchschlägt, während der übrige Teil der Familie schaudervoll zugrunde geht. Die Darstellung hat sehr starken stofflichen Reiz, technisch aber ist manches auszuweisen und der Unwahrscheinlichkeiten sind denn doch zu viele. Wieder in Brasilien spielt die kurze Geschichte „Onkel und Nefte“ des Bändchens Werden und Kraft, die vom Leben zweier Zöglinge in einem Jesuitenkolster erzählt. Von jungen Menschen, braven und guten Menschen, die durch eigene und fremde Verworfenheiten an der Hand des Glaubens ihren Weg finden, erzählen auch die anderen Geschichten des Bändchens. In dem Roman Am heiligen See (1919) ist ein junges Schiffermädchen die Heldin, die sich vor der brutalen Weinlaune einiger Studenten ins Wasser rettet und sich dadurch lebenslängliches Siechtum anzieht. Einer dieser Studenten wird in einer Schlacht von dem Bruder des Mädchens gerettet und kommt als dessen Freund in das Haus der Dulderin. Er kennt sie, wird von Gewissensbissen gequält, findet aber in dem Mädchen eine Trösterin und wird durch sie wieder zum Glauben an Gott gewonnen. Wie hier spielt das Apologetische auch in der Erzählung Der Einzige eine Hauptrolle. Außer den Erzählungen schrieb Wiesebach Essays über literarische Probleme, Lebens- und Erziehungsbücher und eine Reihe meist religiöser Spiele für die Volkstheater, die wiederholt mit Erfolg aufgeführt wurden. („Leiden Christi“, „Krippe und Stern“, „Halleluja“, „Spiel von der heiligen Messe“, „Totentanz“).



*Maria Veronika Rubatscher*

Verlag Josef Kösel & Friedrich Pustet, München.

Reich an Abwechslung ist das literarische Schaffen der Frau Annie Hruschka (Dn. Erich Ebenstein): Romane aus der höheren Gesellschaft, aus der Kriminalwelt, aus Bauernkreisen und aus der Tropenwelt. Sie wurde als die Tochter eines Advokaten 1867 in Graz geboren und lebt in Stuttgart. Sie ist eine gern gelesene Zeitungsschriftstellerin, aber auch Dichterin, wenngleich nicht im höchsten Sinne; sie fesselt durch Gedankengehalt, plastische Menschengestaltung und Stimmungsgehalt. Ihre zahlreichen Bücher bieten zum größten Teile eine gute Unterhaltungslektüre,

einzelne aber ragen auch an das Künstlerische hinan.

Wir erwähnen zunächst ihre Kriminal- und Detektivromane. Mancher rümpft die Nase, wenn er von dieser Art Romane hört. Aber warum soll man die künstlerischen Vorzüge eines Kriminal- oder Detektivromans nicht anerkennen, wenn Erfindungsgabe, Phantasie, Stil und Sprache sich mit sicherer Beherrschung des Stoffes und frischem Humor verbinden? Gesellt sich diesen äußeren Vorzügen noch der einer durchaus einwandfreien sittlichen Weltanschauung, so darf man dem Schriftsteller, der das ihm eigene Talent in bester Weise verwertet, für seine den Anforderungen einer guten Erzählungskunst entsprechende Leistung die Anerkennung nicht versagen. Bekannt ist, daß der bedeutende Gelehrte Paul Ehrlich ausschließlich Kriminalromane liest. Das kann man begreifen. Vielbeschäftigte Menschen verlangen nach einer Ausspannung, die den Geist anregt, ohne ihn übermäßig zu belasten. Das versteht auch Annie Hruschka. Sie hat den „Neuen Pitaval“, dem sie manchen Stoff entnahm, gründlich studiert und bei der Schilderung der verschiedensten Lebens- und Standesverhältnisse verlagert ihre Feder nie. Ihre Romane sind nicht nach einem und demselben Schema gebaut; sie enthalten immer neue Spannungen und bringen neue Lösungen. Und darauf kommt es beim Kriminalroman an; höhere Ansprüche stellt man bei ihm auch nicht. Man ist zufrieden, wenn man gut und anständig unterhalten wird. So durch die Romane *Der graue Mann* (1910), *Die geheimnisvolle Buckelige* (1912), *Schüsse in die Nacht*. Diese Romane sind durch ein



*M. Rubatscher*

in der Tracht des Sarntales

Phot. H. Gostner

einheitliches Band miteinander verbunden, indem in allen dreien der Detektiv Silas Hempel die Hauptperson ist. Seine Findigkeit, Beharrlichkeit und Unerblichkeit führen ihn in den schwierigsten Lagen, den verwickeltesten Verhältnissen, den drohendsten Gefahren stets glücklich zum Ziele. Dabei zeichnet sich dieser Allermittelmensch, der in den seltsamsten Verkleidungen sich überall einzumischen weiß, durch einen unverwundlichen Humor aus. Mit Geschick entledigt er sich seiner Aufgaben auch in den Kriminalromanen *Der goldene Schornstein* und *Der Feind aus dem Dunkel* (1927); weniger gelungen ist *Der*

Unbekannte in der Kapelle (1928), denn die Voraussetzungen sind zu gesucht und die Lösung ahnt man schon von Anfang an, so daß der eigentliche Zweck des Romans, die Spannung, verloren geht. Besser ist Das Silberauto. Eilas Hempel findet auch hier die richtige Lösung und am Ende fängt er auch den Übeltäter. So auch in dem Roman Der Tote aus Brasilien und in anderen Kriminalromanen.

Von Hruschkas anderen Büchern erwähnen wir die beiden Bände Lehrmeisterin Leben (1911) und Ins Leben hinaus (1909), in denen es sich um das Problem der Erziehung handelt, die, von den Eltern versäumt oder verkehrt verstanden, durch das Leben forriert oder vollendet werden soll. Eleden Stil, gewählte Sprache, bewegte Handlung, Gestaltungskraft und Gedankenfülle zeichnen den Roman Weltmenschen (1906) aus, in dem das hohle Treiben jener Kreise der österreichischen Aristokratie, deren Dasein in Sport und Luxus aufgeht, geschildert und christliche und weltliche Lebensanschauung einander gegenübergestellt werden. In prachtvollen Schilderungen entfaltet sich vor dem Auge des Lesers die wunderbaren Gegenüberstellung werden. In prachtvollen Schilderungen entfaltet sich vor dem Auge des Lesers die wunderbare herrliche Natur der Tropenwelt in dem Roman Die Prinzessin Lanka (1910) und viele ethnographische und kulturhistorische Details und Exkurse über das Wesen des Buddhismus sind in geschickter Weise dem romantischen Hauptinhalt einverleibt. Ein guter Gesellschaftsroman ist Traumland (1909), ein Bauernroman voll Saft und Kraft Das lockende Licht (1909). Unter dem Titel Ein Feigling brachte Hruschka fünf Erzählungen aus dem Kriege von 1914. Spannend ist Das Geheimnis vom Brintnerhof (1924) und von der scharfen Beobachtungsgabe Hruschkas zeigt der Roman Verschlungene Lebenspfade (1924).

In die vordere Reihe der Dichter der Gegenwart trat die Südtirolerin Maria Veronika Rubatscher (geb. 1800 zu Hall bei Innsbruck) mit ihrem Künstlerroman Der Lusenberger (1930). Handel-Mazzetti hat das literarische Schaffen der Dichterin in einer Reihe von Aufsätzen gewürdigt und Leo Holl, der mit dem Milieu, in dem der Roman spielt, wohl vertraut ist, hat ihm, „einem Bruchstück deutscher Kulturgeschichte“, begeisterte Worte gewidmet.

Schon mit der „gotischen Geschichte“ Agnes (1930) erregte Rubatscher Aufmerksamkeit. Diese Agnes, Tochterin, das zarte Mesnerkind, das für die Bier des Hauses Gottes sorgte, dem jungen Goldschmied Balti unwillentlich das Herz verbrannte, ihr junges Leben in geistlicher Brautenschaft Jesus und den armen Ausfägigen darbot, ist in keiner Chronik mit Namen genannt und ihr Kreuz und Tod in keine Sage versponnen. Und doch gewinnt man den Eindruck, diese Agnes müsse irgendwann gelebt haben. „Die Agnes wurde mir geschenkt,“ erklärt die Dichterin selbst; „ich habe sie in einem Zuge niedergeschrieben, niederschreiben müssen.“ Man glaubt, eine Legende aus dem Mittelalter zu lesen; so sehr hat Rubatscher den naiven Ton getroffen; Milieu, Geschehnis, Rhythmus des Wortes, Sprung der Gedanken sind darin unlösbar verbunden und all die Kunst der Dichterin wurzelt im heimatischen Boden. Das Buch ist aber auch ein Hochgesang der caritas, der religions-sozialen Erneuerung der Welt. Diese Agnes, die ihr Glück für dieranken, armen Brüder opfert, hingeht und die Verlassenen pflegt und für sie stirbt, hat unserer Zeit viel zu sagen. Nicht ein Kind der Phantasie wie „Agnes“ ist Der Lusenberger (1930). In diesem Buche erzählt Rubatscher auf Grund farger Mitteilungen und Aufzeichnungen die Geschichte vom Leben, der Liebe und Ehe mit Anna Marie eines noch Lebenden, des greisen, heute 84 Jahre zählenden, vergessenen der Malers Josef Morroder, eines der letzten aus dem Defreggerkreise, eines echten Ladiners im Grödnertal, der sich für den deutschen Kulturkreis entschieden hat. Diesen Morroder, den Alten von Lusenberger, dessen 60 Enkel die ladinische Kunst in aller Welt zu Ehren bringen, dieses Stück wunderbarer Vergangenheit ihres Volkes und ihrer Heimat hat die Dichterin mit Künstlerkraft gestaltet und seine knorrige, kraftstrotzende Figur ist ihr ebenso gelungen wie die ganze Umwelt, bis auf die zartesten Kleinzüge. „Ja, so, ganz so steilt dort der Fels, rinnen die Wasser, blaut der Himmel, geht die Sonne auf und nieder. So, ganz so, riechen die Leute nach Kuhstall und Zirbenholz, Kinderwäsch und Olfarben, Tabak und Schnaps. So, ganz so, die Leuten, schnitzeln, phantastieren, reden und tanzen sie. Sind gut und grob. Sind Herrgottschnitzer und Krämerbeuten. . . . Man kann sie nur gern haben, diese Leute, auch wenn wir sie erst kennen lernen würden aus dem „Lusenberger“ (L. Holl in der Allg. Rundschau). Das ist die Welt, wo dem Lusenberger seine Kunst ersproh, sich zur Blüte erschloß im Maienglück seiner Anna Marie, wo der Künstler darben und hungern mußte, um als Vater Brot für die Seinen zu gewinnen. Da ist ihm sein Liebstes gestorben. Es liegt ein wunderbarer Duft von Reinheit und Unberührtheit über dem jugendfrisch und farbenfrohen Erzählten Buche. Die sechzehn ganzseitigen Bilder nach Originalen von Josef Morroder verleihen dem Buch einen feinen Schmuck.

Es war, bemerkt Handel-Mazzetti zu Rubatschers „Lusenberger“, eine soziale Tat, zur Zeit des Verfalls der Ehe ein solches Ehebuch zu schreiben. Unmittelbar paßt das Eheproblem die durch ihre feinen Feuilletons und Kritiken bekannte Josefina Widmar (geb. 1886 in Deutsch-Brod, Böhmen, lebt in Mödling) an in ihrem Roman Die Kameradin (1930).

Es ist ein Buch, das niemand ohne tiefste Ergriffenheit lesen wird, weil hier das vielfach erschütternd schmerzvolle Leben der Frau unserer Zeit selber spricht. Die Sprache ist offen und erbarmungslos, in der sie die modernen Frauenfragen behandelt; es fehlt keines der Probleme, auch nicht das heikelste. Über allem aber leuchtet die Fackel der Wahrheit und sittlichen Kraft und klar ist der Weg gezeichnet, der allein zur Würde, zur Freude und zum Glücke der Frau führen kann. Mit dem Mute des Bekenntnisses verbindet sich in diesem Wiener Roman die Kunst des Erzählens. In seiner reich gegliederten, farbig belebten Handlung ergreift er überall für die strengeren Bindungen der alten Zeit und gegen die Umwertung aller Werte in der Gegenwart Partei.

Neben Grogger, Wieser, Kubatscher tritt als echtes, eigengewachsenes Talent die in Innsbruck 1890 geborene und in Wien lebende Tirolerin Fanny Wibmer Pedit. Schon mit dem in Wien im Revolutionsjahr 1927 spielenden Roman Karl Müllers *Postag* machte sie aufhorchen, mit den beiden Romanen *Der brennende Dornbusch* und *Die Hochzeiterin* (beide 1930) reihte sie sich unseren besten Erzählerinnen an.

Das Bild vom brennenden Dornbusch in einem Kapellchen gibt der Dichterin das Motiv zu dem ersteren Roman; die alte Familienchronik erzählt von einem Landsknecht, der nach wüster Lebensfahrt durch Sinnengier und Brandschätzung und Gottlosigkeit heimkehrt: hier ist heiliges Land. Ein später Nachkomme jenes Landsknechtes erlebt ähnliches Schicksal als Student in Wien, wird, seine reine Jugendliebe vergebend, in sündiger Liebe schuldig, sühnt in freudloser Ehe, kehrt nach dem Selbstmord seiner Frau in die Heimat zurück und findet an der Seite seiner heroischen Braut ein stilles, wehmütiges Glück. Der Schauplatz des zweiten Romans ist ganz auf die Tiroler Heimat beschränkt. Die lebenslustige Bev wird noch am Vorabend ihrer Hochzeit mit dem ernstesten Peterer-Franz, einem Mann von echtem Bauernadel, von dessen Knecht berückt und stürzt sich beim Hochzeitszug in eine tiefe Schlucht, überwältigt von ihrer Schuld und außerstande, mit einer Lüge in die Ehe zu treten. Nach dem Tode dieser Hochzeiterin



*Fanny Wibmer Pedit*

beginnt die Geschichte einer anderen Hochzeiterin, der armen budligen Kleinbäuerstochter, die jenen Knecht heiratet, seine Schuld mit ihm trägt und in heldenhafter Liebe und Treue für dessen Entführung ihre Lebensarbeit opfert. Zu diesem Opferleben tritt das Opfer der Tochter des spät verheirateten Peterer, die ihre reine Liebe zum Sohne der budligen Märtyrin verwindet, um diesem den Weg zum Priestertum freizugeben. In beiden Werken vereinigen sich Reichtum an Handlung, seelischer Entwicklung und Gegenwartsproblemen; alles atmet urgesundes Volkstum und Gottesgläubigkeit, die Sprache ist oft hart und bitter, ganz entsprechend dem Inhalte, kurz, es sind zwei Bücher, an denen man, mögen sie auch nicht ganz frei von technischen Mängeln sein, volle Freude haben kann, zwei Werke, von denen man ganz besonders das erste ein Hohelied auf die Bergheimat nennen kann. Schuld und Sühne könnte man den in der Vergangenheit Osttirols spielenden Roman *Medardus* (1931) überschreiben. Dieser, einem niederen Stande entsprossen, wird durch die Gunst des letzten Grafen von Görz dem Studium zugeführt, bringt es zum Doktor der Medizin und hat Aussicht, die Tochter seines Gönners heimzuführen. Widrige Ereignisse, insbesondere das Gebaren eines Junkers, vereiteln aber seinen Lebensplan und verstriden ihn nach langem Leiden in schwere Schuld. Da geht er in sich, zieht sich in die Einsamkeit zurück und sühnt die Schuld durch Entbehrungen und Werke der Nächstenliebe, versöhnt sich schließlich mit dem Zerförer seines Lebensglückes und stirbt eines seligen Todes.

Das Buch ist reich an Handlung und wirkt spannend vom Anfang bis zum Ende. In sein ziselierter Sprache entrollt es Bilder und Szenen lieblichster und dann wieder furchtbarster Art, so die nächtliche Szene im Kerker der Burg, die wilde Schlacht in Italien und die grausam wütende

Beit in einem Tiroler Bergtale. Edle Frauengestalten und ehrenwerte Männer treten auf und prächtige Naturschilderungen beleben das Ganze, kurz, es ist ein Buch, an dem man seine helle Freude hat und das von der Dichterin noch manches schöne Werk erwarten läßt.

Ein Salonschriftsteller ersten Ranges wird Bruno Frank (geb. 1887 in Stuttgart, lebt in München) von A. Binz genannt, ein Stilist aus der Thomas-Mann Schule, nur frauenhafter und weicher und selten in die Tiefe gehend. Formschön sind seine Gedichte und den Virtuosen der Sprache zeigen auch seine Erzählungen und Dramen.

Schon sein erster Gedichtband *Aus der goldenen Schale* (1905) zeigt, daß ihm die Kraft der edlen Form angeboren zu sein scheint, und nur ganz selten übermannt ihn eine Redensart, die das innere Auge nicht von neuem erschaut hat. Ein Hang zur Einsamkeit, ein Streben ins Allgemeine und Unbekannte, ein Dursten nach geweihtem Tranke, die Heilighaltung des Weibes und eine innige Naturliebe

lassen ihn bereits auf dem besten Wege erscheinen, den ein Dichter wandeln kann. Simgedichte mehr als Gedichte bringt der Band *Der Schatten der Dinge* (1912); es mangelt diesen feinen, stets sauberen Versen ein Unwägbares, eine Weile Gesang, eine Spur Energie im Bildnerischen. Deutlicher als das Bild spricht zu uns der Sinn. Das vollendetste Gedicht aber ist, wie Storm sagt, jenes, das zuerst auf die Sinne wirkt und aus dem dann das Geistige sich von selbst ergibt. Doch einige Gedichte leuchten über die Grenzen der Sammlung hinaus: das feine Idyll „Gutshof meiner Freunde“, „Das Kleiderbuch“, das Gedicht „März“, der reinste lyrische Klang dieses Bandes. Ergreifen lauschen wir, wenn die klassischen Klänge des Bandes *Requiem* (1913) an unser Ohr schlagen, dem schmerzlichen Entfagen, das zwar in unchristlichem Sinne, aber doch in edelster Menschlichkeit aus dem Dichter spricht.

Wie Franks Gedichte sind auch seine Novellen formvollendet. Man gleitet durch seine Novellen und verspürt erotischen Duft, hört von Leidenschaft und Abenteuer, von Kavalieren und Banditen, Kokowelt, auch wenn er von der Gegenwart plaudert. „Und Frauen überall, neue, entzündende, unfassbar liebenswerte Geschöpfe . . . und süßer Duft aus hundertfältigem Haar.“ Frank glaubt, wie der hie und da stark gewürzte Novellenband *Flüchtlinge* (1913) zeigt, an die tiefe Schönheit des Lebens und weiß dabei, daß ihre Tiefe nur in ihrem Glauben besteht. „Das Leben ist nur für den kompliziert, der es selbst dazu macht.“ Er ist gefühlvoll, mit dem fatalen Bewußtsein, daß die Trivialität des Lebens seine Gefühle blamiert, wie sie den dummen Jungen blamiert, der mit seinem Mädels sterben will, den Zahnarzt, der das Surren des Bohrers nicht mehr aus der Melodie seines Lebens auszumergen vermag, und den Herrn Direktor aus Berlin, der in Venedig seine verstaubte und halb erstickte Seele aus dem Reisefieber holt („Pantomime“, „Die Melodie“, „Ein Abenteuer in Venedig“). Aber Frank ist gerecht genug, dem Leben seinen Vorwurf daraus zu machen: denn es ist die Unverständigkeit des Menschen, die in jedem Fall aus allen Möglichkeiten die dümmste wählt, und das Schicksal ist nachsichtig, wenn sie noch einmal mit heiler Haut davontommen. Ein fataler, artistischer Zug geht durch die aparten, schönen und edel geführten Novellen des Bandes *Der Himmelschutten* (1916). Die Titelnovelle enthält den phantasiischsten Einfall, der ebenso wie die *Schattenliebe* der zweiten Novelle an Eindringkraft und Erstaunlichkeit gewinnt, weil er in klassischem Sprachgefühl erzählt wird. Das Beste enthält die Novelle *La Buena Sombra*. Ein großes mildes Wissen ist in dem Novellenband *Bigram* (1922). Er bringt ein Erlebthaben, das sehr hoch hinaufgeflogen und in viele Schlingen hinuntergestiegen ist und das sich jetzt in eine starke und frohmachende Ruhe geflärt hat. Wie in der ersten Erzählung „Der Goldene“ alle Wirbel des Verbrechens zusammenschießen, ins Schwarze — Tiefste reißen und in beseigenden Kreisen sich entwirren zu einer großen, leuchtenden Fläche, das ist bei aller bändigenden Meisterschaft der Form von einer so wilden, sprengenden Fülle, so ganz selbst gewachsen, daß man staunt, wie aus einer zerstückelten Welt so etwas Rundes entstehen konnte. Und gar erst die heitere Luft der Erzählung „Bigram“, die den Band schließt. Bei allem fröhlichen Gelärm nichts von Naturbuntheit, bei aller Gefeiltheit der Diktion nichts Geschmäckerliches oder Artistisches. Man geht durch die Erzählung wie durch eine fröhliche Allee im ersten Sommer. Einen Versuch, das Bild Friedrichs d. Gr., befreit von aller Götzenhaftigkeit, in seiner wirklichen Menschlichkeit erstrahlen zu lassen, stellen die drei Novellen des Bandes *Tage des Königs* (1924) dar. Dieser König ist im Grunde ohne Größe, nicht frei von Sentimentalität. Mißlungen ist die zweite Novelle „Die Narbe“, in der der König eine Art psychoanalytisches Referat über seine sexuelle Entwicklung hält. So redet ein Weibekind-Jüngling, friederizianisch klingt es nicht. Wertlos ist die Novelle „Der Magier“ (1930). Dagegen ist die Politische Novelle (1928) eine starke, bisher Franks stärkste Leistung. Das ist das Wunderbare an dieser Novelle: Sie wirkt für eine Idee, die besser ist als andere Ideen, zeigt die Notwendigkeit dieser Idee und die Widerstände der Welt, die sie überwinden muß. Und die Welt, in der diese Idee wirken soll, ist so sehr Körper geworden, daß jenes Kapitel zum Höhepunkt des Buches wird, in dem die Idee geistig leuchtet, in dem Gespräch zwischen dem deutschen und dem französischen Staatsmann über die Wege, wie das von Faschismus und Bolschewismus, Amerikanismus und Regerkultur, politischen Träumen und überalteten Mächten bedrohte Europa zu retten sei. Traurig gestehen es die Staatsmänner: „Die Schuld liegt an uns Führern! Unsere Herzen sind matt



Bruno Frank.  
Phot. Wajow, München 23.

geworden, zu einem Tafelausflug bei einem Bankett. Das Wort Demokratie auch. Es liegt an uns, ihm wieder Leben und Feuer zu geben. Haben wir Mut! Glauben wir! In der Demokratie ist Persien gezeichnet.“ Während der deutsche Staatsmann Carner und der französische Dorval, der deutlich Briands Züge trägt, in ernstem, feurig beschwingtem Gespräch Zukunft und Sicherheit Europas beraten, ihre Sekretäre, zwei hochgeistige Juden, eine lebhaftige Diskussion über die Kulturgüter Deutschlands und Frankreichs pflegen und beide die Sprache ihres Vaterlandes verteidigen, tanzt die Negerin Betty Floyd (Josefine Vater) vor den Geldfürsten der Welt und sieht die weiße Gesellschaft dem scharfen Reiz „der Rasse von übermorgen“ unterlegen. Die Landschaft — Neapel, Cannes, Marseille — spielt mit. Hier erlebt Carner europäische Politik. Er gerät, bevor er die Heimreise antritt, in das verrufenste Viertel von Marseille und wird von einem Zuhälter in Soldatenuniform erstochen. Soll dieser Tod zugleich Symbol und Warnung sein? Jedenfalls entspricht dieser Ausgang nicht den hochgespannten Erwartungen, die das sehr beachtenswerte Buch zu wecken versteht.

Zwischen den Gedichten und Novellen entstand der Roman Die Fürstin (1915). Er erzählt den Lebenslauf des jungen Matthias, des Sohnes eines russischen Verwalters auf dem Gute eines russischen hochmütigen Grafen. In Matthias' Blut ist Lust am Sklaventum und ihr Widerpart: Verehrung aller brutalen Macht und kalten Herrschucht. Er wird vom armseligen Schüler und schließlich Bedienten eines reichen Herrn der Geliebte einer geachteten Schauspielerin, reist nach Nizza, um einen russischen Gouverneur zu ermorden und endet dort als Pfleger des dortigen russischen Instituts für Meereskunde glücklich im Dienste für Geschöpfe, die ihn nicht kennen. Der Wendepunkt in seinem Leben trägt ironische Färbung. In Nizza, wo er den Gouverneur ermorden will, irrt er sich erstmals in der Person, und als er den wirklichen Gouverneur sieht, schaudert er zurück vor der Tat gegen diesen weltgewandten Vornehmen. Der angeborene Sklavensinn gegenüber einem Aristokraten hemmt ihn. Da winkt ihm eine stolze russische Fürstin zu sich heran. Nicht Sinnlichkeit, sondern die Hoffnung, durch die Verbindung mit ihr soweit emporgehoben zu werden, dem Gouverneur ebenbürtiger zu sein, bestimmt ihn, dem Rufe zu folgen. Da er aber entdeckt, daß die „Fürstin“ ein Abenteuerin plebejischen Blutes sei, läßt er den Dolch, den er immer mit sich herumgetragen, auf einer Bank in den Anlagen liegen. Seine „große Tat“ ist zu Ende. Das Buch wird viel gerühmt; unleugbar ist die Schönheit und Sicherheit des Stils, die Lösung des Problems klingt aber unwahrscheinlich und die erotische Szene wirkt abstoßend. In dem Buche Trend (1926), dem „Roman eines Günstlings“ suchte Frank im Geschichtlichen das ewig Menschliche klingen zu lassen. Er hat in Trend eine Gestalt geschaffen, die, ob auch in ihrem echten Rahmen, umhüllt von der eigentümlichen Atmosphäre dieser Zeit, nicht mit unserem historischen Wissen konkurriert.

Vorausgegangen waren das Schauspiel Die Trösterin (1919), dessen Heldin aus Mitleid einen Ehebruch begeht, das zwar gut gebaute, aber des reinen Klanges entbehrende Schauspiel Die Schwestern und der Fremde (1918) und Das Weib auf dem Tiere (1921), in dem der Dichter das Ringen des neuen Menschen gegen die bestehenden Gesetze darzustellen will. Ein Mensch, in seiner Leidenschaft jenseits von Gut und Böse stehend, kommt mit den Gesetzen in Konflikt und unterliegt. Er nimmt sich selbst das Leben; das soll sein Sieg sein? Eine Kofette, die aus verletzter großer Liebe einen Mann erschießt, wird von den Geschworenen, ihren ehemaligen Verehrern, verurteilt. Sie entzieht sich dem Schwerte des Staates durch Gift. Franks jüngstes Drama ist Zwölftausend (1927). Der Stoff ist aus Schillers „Kabale und Liebe“ bekannt. Die Zwölftausend sind Landesfinder irgend eines Duodezfürsten, die, um ihrem Despoten Geld zur Befriedigung seiner Launen zu verschaffen, an die englische Regierung verschachert und im Kampf gegen die amerikanische Freiheitsbewegung verwendet werden sollen. Ein Sohn des Volkes, der fürstliche Geheimschreiber, steht im Mittelpunkte des Dramas. Wie die Maitresse des Herzogs, von der er indirekt in seinem Vorhaben unterstützt wird, empört er sich gegen das schmutzige Geschäft seines Herrn. Dieser erklärt: „Wer sich auflehnt gegen Herrschaft und Gebot, den zertritt man.“ Indessen der Schreiber: „Wer sich auflehnt gegen Gewalt und Menschenverletzung, übt ein Recht.“ Spöttelnd erwidert der absolute Landesherr, daß der Schreiber mit der Weltgeschichte marschiere. „Nein, Herr. Aber die Weltgeschichte marschiert gegen Euch.“ Der Sekretär berichtet die Sache dem König von Preußen und der Handel unterbleibt. Durch einen Deus ex machina findet das Stück einen friedlichen Ausgang. Das Drama ist bühnenwirksam konstruiert und klingt durch die Antithesen, die Stichomythien wie ein Epigramm der Zeit. Der dichterische Wert aber ist nicht hoch anzuschlagen.

Ein Dichter von vielseitiger Einstellung, sorgfältig gepflegter Begabung, die in seinen Novellen, Romanen und Schauspielen fast auf überfeinerer Intellektualität beruht, ist Wilhelm Speyer (geb. 1885 in Berlin, lebt in Feldafing am Starnberger See). Das unterscheidet ihn von Jakob Wassermann, dem er im übrigen sehr ähnelt. Beiden gemeinsam ist auch eine fast verwunderliche Vorliebe für „mondänes“ Leben. Speyer versteht es in einer gewählten Sprache spannend zu erzählen, selten aber vermag er nachhaltig zu wirken.

Seine schönste Dichtung ist die feine, wehmütige Novelle Wie wir einst so glücklich waren (1909). Die Knaben in dieser Novelle lieben den Alltag nicht, weil er sie enttäuscht hat, sondern aus einer seelischen Angst vor den Erkenntnissen, die ihrer warten. In ihnen ist das Ahnen von den berausenden Wirklichkeiten des Lebens, das sich in einer jungen Schauspielerin verkörpert, die Sehnsucht, die verlangend danach greift, und die Hilflosigkeit, die sich mit Grobheit wehrt und dabei selbst zerfleischt. In dem Familienroman Das fürstliche Haus Herzfurth (1914) handelt es sich um die Aufdeckung eines geheimnisvollen Mordes. Durch den Wechsel des Schauplatzes, jagendes und bewegliches Geschehen auf die erschlaffenden Nerven

von Großstadtmenichen berechnet ist der Roman *Mynheer van Heedens große Reise* (1921). Es ist ein Roman von weiten Ausmaßen, über den die beiden großen Mächte Kapital (Amerika) und Kommunismus (Rußland) riesengroße Schatten werfen. Auch der Roman *Frau von Hanka* (1924) ist als ein Werk von großen Mäßen angelegt, aber das Buch kurt immer am Spielerischen, Bizarren, bloß am Geistreichen hin. Es ist farbig, ohne bunt und weitschweifig zu sein, und beschäftigt sich mit dem, was einer „mondänen“ Frau von Bedeutung sein kann. Speyer zeichnet ihren Typus in der Betonung des Knabenhaften, Sportlichen, des geistigen Trainings und erotischer Undurchsichtigkeit und stellt ihn in die entsprechende Umwelt. Er läßt Urtriebe spielen, in der beinahe mythischen Figur eines Hirten verkörpert, er läßt Trieb und regulierenden Verstand sich wechselseitig auslösen, bis der Trieb überwunden ist und endgültig aus dem Leben dieser Frau von gepflegter Haltung scheidet. Ein stilles Buch ist die Erzählung *Schwermet* der Jahreszeiten (1922). Dagegen enthält der Roman *Das Mädchen mit dem Löwenhaupt* (1925) zwar alles, was zu einem modischen, auf noblere Unterhaltung gestimmten Roman gehört, Spannungen, Buntheit, Sentimentalität und Eleganz, ist aber einem Kunstwerke nur entfernt verwandt. Da sieht eine gut gepflegte Art des Schreibens, lebendiger Schilderung und differenzierten Denkens neben unleidlicher Manier, gewalttamen Überschwenglichkeiten und effektreichen Kombinationen. Ähnliches gilt von den vierzehn Erzählungen, die Speyer unter dem Titel *Der Herzog, die Kokette und der Kellner* (1912) veröffentlichte. Stilistische Feinheit, Eleganz der Sprache, zwingende Stimmungskraft sind allen eigen, daneben aber auch aufgepuzte Oberflächlichkeit, die Unklarheit für Tiefe, Zynismus für Überlegenheit ausgeben möchte. Des Dichters gepflegte Formgebung schwächt die Kraft der Einfühlung ab in der Erzählung *Der Kampf der Tertia* (1927); ein robusterer Ton hätte diese köstliche Tertianergeschichte noch ergötzlicher gemacht. Die Tertianer einer Schulsiedlung im Walde predigen das Gebot der Tierliebe. Ein geistreuer Hellschüler hat bei dem Oberhaupte eines kleinen Städtchens die Verfügung zum Vernichtungskrieg der Katzen und Hunde erwirkt, unter denen angeblich die Tollwut ausgebrochen sei. Rücksichtsloser Totschlag soll mit Geld ausgelohnt werden. Da sehten die Wadtschüler mit den Schülern des Städtchens einen homerischen Kampf über menschliche Tüde und Gemeinheit aus. Die jugendlichen Gestalten erinnern an die Kämpfer von Ilion. Auch Achilles fehlt nicht, obgleich es ein weiblicher Pelide ist. Daniela, das einzige Mädchen der Klasse, hält sich anfangs bogenbewehrt, von zwei Hunden bewacht, abseits und unabhängige Mädchen der Klasse, hält sich anfangs bogenbewehrt, von zwei Hunden bewacht, abseits und unabhängige Mädchen der Klasse. Erst in der notwendigen Minute des Entscheidungskampfes springt sie ihren Kameraden bei und führt sie zum Siege. In den Erzählungen, die der Band *Sonderlinge* (1929) vereint, sucht sich Speyer einige Marionetten aus dem bunten Theater des Lebens und zeigt sie in einer kleinen Szene, darin sie wie nach dem Willen eines Höheren agieren. *Sonderlinge*: Die geknechtete Kreatur, die sich eines Tages triebhaft gegen die Enge ihres Daseins aufbäumt, doch im Anprall gegen die ihr äußeres Leben bestimmenden Mächte wieder in ihre Letargie zurücksinkt.

Speyer schrieb auch einige Lustspiele („Er kann nicht befehlen!“ 1919, „Rugby“ 1921, „Jrgendwie geht alles“ 1928) und Dramen. Von diesen hat *Der Revolutionär* (1917) einen jungen Russen zum Helden, der, zwischen politischer Propaganda und friedlicher Zurückgezogenheit schwankend, dem Seelenkampf unterliegt, ferner *Karl V.* (1919) und das erotische Schauspiel *Südsee* (1923). Dieses ist ein echter Kinoreißer, an dem das große Publikum seinen Spaß hat. Der Held des Stückes ist der ehemalige britische Offizier O'Donnell, der sensationsmüde und Europas überdrüssig auf der Südfseeinsel an der Seite der fatabraunen Königstochter Baina lebt und der weißen Rasse den Krieg bis aufs Messer erklärt. Auf der gleichen Insel herrscht ein britischer Gouverneur; dessen Tochter macht der Baina den Geliebten abspenstig und schließlich kehrt O'Donnell mit der holden Miß wieder zu den Gefilden der Kultur zurück.

Fast hymnisch hat Hermann Stehr die Erzählung „Des Heilands zweites Gesicht“ gepriesen, mit der Hans Christoph Kaergel 1919 in die Literatur eintrat. In dem schlesischen Städtchen Striegau wurde er 1889 geboren, war 12 Jahre Volksschullehrer in der nieder-schlesischen Heide und lebt seit einer Reihe von Jahren ganz seinem Schrifttum in Dresden.

In Kaergel, sagt H. Stehr, sei die Synthese von Aufruhr und Stille, Sturm und Barmütigkeit, irdischer Gebundenheit und göttlicher Verklärung. Ein stählernes Brausen sei sein Erzählen und dennoch von einem Meister gebändig. Das Größte und Bedeutsamste sei die Kunst der Menschengestaltung. Wo man in den Körper dieses Werkes schneide, fließe Blut. H. Stehr hat in Kaergel eine ihm wahlverwandte Natur erkannt, einen wie er mit den Engeln des Himmels ringenden Menschen gefunden. Auch Kaergels Erlebnis ist Gott: Gott in ihm selbst, Gott in der Natur. Manches, was dem Leser in dem Buche als Predigt klingt, ist für Kaergel Erlebnis, und was er von Christi zweitem Gesicht, von seiner Weise Christ zu sein, sagt, regt zum Nachdenken an, ohne aber die Blut der Empfindung zu entfachen, von der seine Menschen entflammt sind. Nicht alle werden mit dem Buche herzenseins werden, aber dem Künstler muß man Hochachtung zollen. Eigen und schön ist die Sprache, in der Kaergel erzählt, groß und eindringlich die Linie in seiner Landschaft, herb und keusch die Erde, der seine Menschen entstammen, glaubhaft und zwingend sind seine Menschen. Unerquicklich aber ist das Buch *Das Marienwunder* (1921), dessen Titel irre führt. Es ist die persönliche Deutung von Vorgängen aus der christlichen Heilslehre zum Zwecke, das Sinnenleben nicht etwa zu regeln, sondern so, wie es aufquillt, zu rechtfertigen. Den ganzen Roman, der schwüle Dämmerung ist, durchflammt religiöse Blut; diese aber ist dionysisch sinnlicher Art und darum wird sie über die Empfindung des einzelnen hinaus nicht faßbar. Ein Mädchen hat ihren Bräutigam, der sich ihr nicht hat hingeben mögen, im Kriege verloren. Sie fühlt sich um das Glück der Mutterchaft betrogen. Das kann sie nicht verwinden. Sie quält sich damit so lange herum, bis schwarz weiß, tot nicht mehr tot ist. Ihr träumendes Blut wähnt, daß das Glück doch noch käme, wenn sie sich dem Bräutigam

zur rechten Zeit hingeben dürfe, das heißt, wenn es keine Sünde sei, dies vor der Heirat zu tun. Die Mutter hat es getan und es als Unglück erkannt, weshalb sie sterbend den Mann verpflichtete, die Keuschheit des Kindes zu schützen. Das Mädchen und der Vater quälen sich über die Frage ab, ob es erlaubt sei, sich vor der kirchlichen Trauung einander hinzugeben, rütteln also an dem göttlichen Gebote. Die Sinnlichkeit der Braut steigert sich zu sexuellen Visionen, die ihr den Glauben geben, daß der Bräutigam trotz seines Todes sie heimsuchen werde. In dem ersten Menschen, der ihm ähnlich ist, erkennt sie ihn. Sie erlebt die Mutterchaft und das bezeichnet der Autor als ein Marienwunder. Diesem Romane war das Buch *Der Hellscher* und andere Novellen (1920) vorausgegangen. Man könnte den Band, vor allem die Titelnovelle, als Balladen in Prosa bezeichnen. Bedingt ist dieser Grundzug des Düsternen, Geheimnisvollen durch den gemeinsamen landschaftlichen Hintergrund der Heide, auf der die, äußerlich betrachtet, so verschiedenen Handlungen und Geschehnisse schwerblütiger Menschen sich abspielen. Aber die Lösung der verschiedenen Verwirrungen ist doch bei allen die gleiche und man fühlt den Zwang, den der Dichter seinen christlich-gewendeten Gestalten antut, um sie gewandt in diesem Sinne zu Hellschern zu machen. Aber trotzdem ist seine Art, die Natur zu schauen und darzustellen, eigenartig und dichterisch, so daß selbst in der Form etwas von jenem Dunkeln und Geheimnisvollen der Heideeinsamkeit mitschwingt, das gottsucherisch auch die Gestalten dieses Buches erfüllt.

Schlesien ist für Kaergel nicht nur eine zufällige Umwelt, sondern ein Erlebnis, in dem er wurzelt. Was er in dem Buche *Schlesiens Heide und Bergland* (1921) gelegentlich ausspricht: „Wenn ich als Kind von meiner Mutter Heimat künde, werde ich ihre Schönheit singen, als gäbe es kein Plätzchen auf der Welt, das noch schöner sei; denn ich liebe sie,“ das könnte man über sein Buch als Motto setzen. Gerade



Hans Christoph Kaergel.

solche Bücher können auch den Leser am lebhaftesten die eigene Heimat miterleben lassen, mag sie noch so weit abliegen vom schlesischen Land. Als Kaergels bester Roman gilt *Heinrich Budjchigt* (1925). Der schlesische Bauernjunge und mystische Grübler sucht seinen Weg zu Gott. Er findet ihn bei Blume und Tier, zweifelt an ihm beim Menschen. Kaergel schildert mit reicher Sprache das enttäuschungsschwere Irren eines ehrlich Suchenden und streut dazwischen wunderschöne Landschaften einer weltabflatternden Seele. Wie so viele deutsche Schriftsteller hat sich auch Kaergel dem Problem Amerika in dem Buche *Wolkenkratzer* (1926) genähert. Doch reichten die paar Monate, die er in Amerika weilte, nicht hin, um es gründlich und ernst zu studieren, weshalb das Buch doch nur an der Oberflächlichkeit haftet. Vieles von dieser Lästigkeit und der Schönheit der Darstellung und die liebenswerte deutsche Art vergessen, die sich auf jeder Seite verrät. Obwohl dem Inhalte nach episch, hat das Buch einen starken lyrischen Unterton. Der Dichter läßt selten sein Auge oder sein Ohr oder seinen Verstand reden, er gibt nur seiner Seele, seinem Empfinden Worte. Aber diese Seele wurzelt zäh und fest im deutschen Heimatboden und sein Empfinden ist Heimweh. Kein Wunder, das unhimmliche Treiben des Kolypen New York erschüttert unseren tief religiösen Dichter stark; er „schämt sich“. Ja, er „schämt sich“ viel und oft in seinem Buch, weil er den Gegensatz zwischen seinem auf biblischer Grundlage erbauten Weltbilde und der Wirklichkeit allzu mitleidsvoll empfindet. Wo sich Kaergel Urteile über Persönlichkeiten oder ganze Bewegungen gestattet, fehlt ihm das notwendige Wissen. Wo er aber mit seiner Seele Menschenschicksale nachspürt, da folgt man ihm gern; besonders schön ist, was er über das Schicksal deutscher Menschen in Amerika

sagt. Das Deutschlandsgefühl, mit dem dieser Amerikafahrer heimkehrt, rührt jeden Auslandsdeutschen an. „Ich wollte, jeder, der ob unserer Armut und unserer Not verzagt, könnte einmal den Strom der Sehnsucht rauschen hören, der ihn mitreißt, wenn er in der Ferne weilt.“ Seine hohe Kunst in der Gestaltung von Menschenschicksalen zeigt Kaergel auch in der schlichten Lebensgeschichte des Kantorsohnes Johannes Bierichte, die er in dem Buche *Kreuzwege* (1927) erzählt. Nicht auf der gleichen Höhe steht der „groteske“ Roman *Zingel* gibt ein Zeichen (1928). Dagegen ist Kaergels dreiaktiges Drama *ohne Heimat* (1927) sehr beachtenswert. Es spielt in Oberschlesien in den Tagen der Poleneinbrüche und ist eine Tragödie des Erleidens; aber wenn der Aufstand in G. Hauptmanns „*Webern*“ nichts als eine passive Tragik hat, so schlagen die Süttenarbeiter, die hier vom Eisenwerk verjagt werden, sehr selbständige, aktive Töne an. Und das ist es, wie Sprengler bemerkt, wodurch sich der neueste Naturalismus, zum Teile wenigstens, von dem des ausgehenden letzten Jahrhunderts unterscheidet, daß der Zustand nicht zur Anlage wird wie bei Hauptmann, sondern



daß die Anlage sich rednerisch zur Diskussion steigert und die Diskussion wirksam, treibend, aufreizend sein will, daß aus dem Zwang der Umstände eine Idee, aus der kämpferischen Idee ein Pathos schwingt und jenes Stück Schillers wieder lebendig wird: in tyrannos. Von keiner neuen Seite lernen wir Kaergel aus seinen lebenswerten Romanen *Der Traum des Urban Krain* (1922) und *Ein Mann stellt sich dem Schicksal* (1929) kennen.

In seinem *Hermann-Stehr-Buch* (1926) sucht Kaergel die weltanschaulichen bedeutenden Stücke und Ansichten des Dichters zu sammeln und zu einer Gesamtheit zusammenzufügen. Dabei konnte der erst 1929 erschienene Roman *Nathaniel Maechler* nicht mehr einbezogen werden und auch wir konnten ihn bei der Würdigung des Dichters (S. 1756) nicht erwähnen, da diese zur Zeit der Veröffentlichung schon gedruckt war. Erst mit dem „*Nathaniel Maechler*“ hat Stehr den Heimweg zur katholischen Kirche gefunden. In diesem Werke gelang es dem Dichter, den neuen religiösen Gehalt mit jener funktvollen Form zu vereinen, die die Werke seiner mittleren Zeit auszeichnet. Im „*Geigenmacher*“ (S. 1759) schilderte Stehr den Sieg des Ideals über die Leidenschaft. Das wunderbare Instrument kündigt das Erlebnis, das er einst im Traum gehabt, als er oben in seiner Waldbütte schlief, nachdem das „*Schönlein*“ in dem Raume unter ihm zur Ruhe gegangen war. Im herankreisenden Traume war es ihm, als sei das Getöse des Waldes erloschen und die Sterne fängen nur ganz allein ihr weltverlorenes, himmelnahes Lied: *O sanctissima, o piissima* sangen die Sterne, aber mit deutlichen Worten: „*O du heilige, du jungfräuliche . . .*“ Im „*Nathaniel Maechler*“ hat Stehr den Mystizismus, der einzelne Teile des „*Heiligenhof*“ überwuchert, besiegt und seine Einstellung zum Religiösen und insbesondere zum Katholizismus deutlich ausgesprochen. Hier gelang ihm auch, klarste Gegenständlichkeit des bürgerlichen Kosmos von 1850 bis 1880 mit der Darstellung jener geheimnisvollen Welt, die nur ahnend und lauschend erfaßt werden kann, zu vereinen. Er hat vielleicht früher erschütternder und unmittelbarer geschrieben, aber niemals war er, wie E. Ullmer mit Recht bemerkt, als Künstler größer als in diesem sein Bild vollendenden Werke. Hier in Umrissen dessen Inhalt: Der Gerber *Nathaniel Maechler* ist vom Geiste der Revolution im Jahre 1848 ergriffen worden (Weilage S. 1756). Von der Sehnsucht nach der schlesischen Heimat getrieben, geht er dorthin, verfällt in rätselhafter Schicksalsverstrickung der *Paula Großmann*, der wilden Tochter der fluchbeladenen Natur, deren heißer Leidenschaft er halb unfreiwillig erliegt; er reißt sich aber gewaltiam von ihr los. In dem Städtchen *Widau* gewinnt dieser landfahrende, ungewöhnlich begabte und in seinem Beruf tüchtige Geselle ein Heim. Er wird Hausbesitzer und durch die Heirat mit *Lotte*, der Tochter seines Meisters, nach dessen Tode selbst Meister. Er steigt in der Achtung der Mitbürger, wird deren Untervorsteher. Aber mochte er sich auch ganz in die Arbeit stürzen und die revolutionären Triebe in sich dämpfen, den Alp, der ihn von den Bergen und seiner Mänade her anfällt, kann er trotz allem Anstrennen nicht bannen. Der Geist *Paulas* geistert um ihn herum und übt seinen Einfluß auch auf *Lotte* und *Maechlers* einzigen Sohn *Jochen* aus. Und dieser innere Kampf gegen das fürchterliche, ins Gorgonenhafte anwachsende Gesicht, das unheimlich seine Macht vom Gebirge her über die Gerberfamilie ausübt, dauert fort, als der Krieg vom Jahre 1866 durch das Land tobt und man hofft, daß alles Spukhafte nun verschwinden würde. Da wird in den Bergen ein Mädchen vergewaltigt. Der Verbrecher ist *Maechlers* und *Paulas* Sohn, die ihre unzählbare Rachsucht gegen den von ihr gewichenen *Maechler* austoben läßt. Der Verbrecher stürzt sich in den Abgrund. Dies alles erfährt *Maechler* und erzählt endlich sein Lebensschicksal seiner Frau, einem Engel von Unschuld, die schon lange sich gefragt hat, woher denn die Geister der Angst, der Schwermut und seelischen Lähmung in das Gerberhaus gekommen seien. Sie stirbt noch in derselben Nacht. Die irdische Liebe, und mochte sie auch im reinsten Wesen dieser Täler wohnen, konnte den Mann nicht entsühnen. Dieser findet schließlich als Greis den Weg zum alten Pfarrer *Kelver*, um den Lehren seiner Kindheit gemäß das zu tun, was allein die Schicksalsfrage lösen kann. Er beichtet und kommuniziert und von da an hatten die Schatten seiner schweren Vergangenheit kein Recht mehr über ihn. „*Sie waren wie von einer außerordentlichen Sonne aufgeflogen.*“ Eines Tages findet *Jochen* den Vater im „*Berggarten*“ draußen. „*Sein Vater kniete zusammengerutscht vor der Bank, das Gesicht in die gefalteten Hände gedrückt. Der Tod hatte ihn beim Gebet überrascht.*“ So endet das Buch, einer unserer stärksten und ergreifendsten Romane. *Friedrich Muder-mann* hat über ihn eine feinsinnige Abhandlung geschrieben, der wir manches entnehmen.

Mit *O. Berneder* (Dn. für *Friedrich Oberneder*, geb. 1891 in Untergriesbach, N.-Bayern, lebt in *Passau*) trat ein eigenartiger, wirklicher Dichter in die Literatur ein. Er verfügt über eine reiche und pralle Schilderungskraft und eine ganz erstaunliche Fähigkeit des poetischen Vergleiches, ist ein hervorragender Sprachkünstler und liebt es, die Seele mit ihren Kämpfen und Wirrnissen bloßzulegen. Dadurch wird die Lektüre seiner Bücher nicht leicht, aber sie regen zum Nachdenken an und zeugen für des Verfassers feine, psychologische Kenntnisse. Seine ungewöhnlich starke, epische Kunst, mag sie auch hie und da zu bohrend und bunt sein, machte sofort aufhorchen.

So gleich in seinem Erstlingswerke *Der Skrupulant* (1922). Es ist dies ein junger Geistlicher, der aus Glaubenszweifeln nicht emporkommt und von der Skrupel geplagt wird, ob er den Glauben an die Transsubstantiation besitze. Die Wandlung liegt für ihn, wie der Dichter sagt, mitten in einem Dornbusch, und bis die Hände zu der verwandelten Hostie vordringen, sind sie von Dornen ganz zerrissen. Seine Zweifel kommen nicht aus dem Intellekt, noch weniger aus seinem Willen: Der Versucher steht an seinem Ohr und flüstert. Es ist der Nervenengel, ein schlimmes Erbeil von der Mutter her; nur durch einen übermenschlichen Willensakt kann er ihn überwinden. Gelegenheit dazu gibt der Brand der Kirche. Wie

der Held zum zweiten Male in die brennende Kirche dringt, um nach dem mit Hostien gefüllten Kelche nun auch die Monstranz mit dem hochwürdigsten Gut zu retten, wie er unter dem einstürzenden Gebälk, den sicheren Tod vor Augen, kommuniziert, das ist nicht nur menschlich erschütternd, sondern auch als künstlerische Lösung von gewaltiger Größe. Die Erwartung, die man nach diesem Buche in Berneder setzte, erfüllte sich in dem Roman *Der ungerechte Rechtsanwalt* (1925). Konflikt zwischen Mensch und Richter ist das Thema. Ein junger, ehrgeiziger Rechtsanwalt führt mit leidenschaftlicher und ehrlicher Begeisterung den Prozeß für eine Verführte und ihr Kind gegen den Verführer. Im Verlaufe des Prozesses aber verliebt er sich in seine Klientin und macht sich an seiner Braut, einem Kind der Berge, in gleicher Weise schuldig wie jener fürstliche Verbrecher. Nach einer qualvollen, stürmischen Aussprache mit der Berratenen, nach Verleugnung seines eigenen Fleisches und Blutes ereilt ihn sein Schicksal bei dem mit atemraubender Anschaulichkeit beschriebenen Versuch, einen noch nie bestiegenen Berggipfel zu überwinden. Aber ehe er noch der Hand des höchsten Richters verfiel, wehte durch das schaurige Tosen der entfesselten Elemente und die undurchdringliche Gewitternacht der Odem ewiger Liebe und leuchteten die Strahlen erbarmenden Verzeihens Gottes, den er bis zu dieser Stunde verdammt und verachtet hatte. Im grauenhaften Todeskampf kommt ihm die Erkenntnis seiner Schuld und innerlich geläutert überantwortet er sich demütig und reuevoll der ewigen Vergeltung. Tief erschüttert legt der Leser das Buch aus der Hand. Es ist mit ungeheurer Troste geschrieben und es ist nicht leicht, sich in die eigenartige Sprache hineinzuversetzen, die geradezu überreich ist an neuen, stets wechselnden und kontrastierenden Bildern, die aus einer unerhörten Sprachgewalt und Dichterkraft aufquellen. Durch die neuartige Bildhaftigkeit seiner Formkunst überrascht Berneder auch in der kleinen, erhebenden und zum Schluß sogar dramatischen Erzählung *Die Kapelle im Korn* (1925). Auf dem Anwesen eines reichen Bauern steht eine verfallene Kapelle, der liebste Betplatz der Bäuerin. Der praktisch rechnende Bauer will sie niederreißen, die Bäuerin sie erhalten. In dem stillen Zwiespalt der Ehegatten siegt die Bäuerin, nachdem die schützenden Mauern den Bauern vor gräßlichem Tode, der ihn durch einen wütenden Stier drohte, gerettet haben. Aus tiefer Einfühlung in die Psyche der Jugend und bei aller Einfachheit der Darstellungsmittel doch sympathisch, lebenswahr und erschütternd geschrieben ist der Roman *Der Junge von Altegermühl* (1927). Ein begabter Müllersjunge soll studieren, damit die eigene Sehnsucht des Vaters nach dem Studium an seinem Kinde erfüllt werde. Der Bub aber, mit der heimatischen Scholle verwachsen, haßt die Bücher und die ferne Stadt und verzehrt sich im Heimweh nach der Mühle und all dem Schönen in der Natur. Eine zarte Freundschaft mit einem Stadtjungen aus vornehmerm Haus überfommt die trübe Stimmung des Jungen. Dann wird er zeitweilig von seinem liebsten Freunde getrennt. Da hält er es in der Stadt nicht mehr aus, verbirgt sich aber nahe dem Elternhaus im Walde und findet durch Unglück den Tod. Eine einfache Geschichte, aber über ihr liegt der Rauberglanz überquellender Poesie. Wo Berneder von Schwerem erzählt, wird er zum Sänger des Ewigen. So auch in dem Buche „*Der Vogelhub und andere Geschichten*“. Sie erzählen von hartem Kindes-schicksal, von Betrug, richtendem und sühnendem Schicksal, wie das gläubige Menschentum das Leben eben ansieht.

Wilhelm Raabes grotesker Humor vermählt sich mit Paul Kellers herbsüßer Romantik zu einem gut deutschen Zusammenklang in Horst Wolfram Geißler (geb. 1893 in Wachwitz bei Dresden, lebt in München), dem Sohne des Max Geißler. Er erzählt in einer oft bestrickend schönen Sprache und verfügt über die sichere Kunst des Dichters, eine vergangene Zeit lebendig zu machen. Sonderlinge sind seine Lieblingshelden.

Schon mit seinem Erstlingsbuche, dem Frankfurter Roman aus dem Vormärz *Der letzte Wieder-meier* (1916), erwies er ein fertiges Talent. Mit einer erstaunlichen Sicherheit in der Erkenntnis menschlicher Zustände und Charaktere verbindet sich die Ruhe einer ganz guten epischen Darstellung. Der junge Dichter regiert seine Welt mit besinnlicher Heiterkeit und erfreut sich daran, bewußt zeitabgewandt, Besonnenes zu beleben. Großdeutsche und preussische Ideen fanden ihre Vertreter, die neue Zeit der Kohle und des Eisens sah man — nicht sehr drohend — vor der Türe stehen. Indessen überwog und sämftigte überkommene Lebensbehaftigkeit das, was wie Gegenätze und Konfliktkeime aussehen konnte; die deutsche Wiederkeit gebärdete sich noch sanft, und wenn sie diese oder jene Überzeugung vertrat und dabei alte Freunde sich entzweiten, so schien es in der Geißlerischen Darstellung so, als sei dies alles nicht so schlimm gemeint. Mit besonderer Liebe ist der alte Prinzenerzieher Jean Feldbecker, ein Sonderling, der auf dem Leben wie auf einer Flöte spielt, unverbittert in sich ruhend, stets jovial, vom Dichter herausgearbeitet. Die Hauptfigur des Buches aber ist der Sohn des Senators und Seidenhändlers König, der „letzte Wieder-meier“, der sich am liebsten als „Prinz von Arkadien“ in seiner Rosenvilla einspinnen möchte und von der Kugel, die Fürst Lichnowski galt, inmitten seiner Rosen hinweggerafft wird. Vom Kind zum Jüngling sich entwickelnd, ist er vom Dichter psychologisch fein dargestellt und steht hervorragend aus der um ihn kreisenden Umwelt, aus der besonders die schwarzäugige Vabette durch ihre gefährliche Schönheit hervortritt. Geißlers Eigenart zeigt auch der folgende Roman, *Das Lied vom Wind* (1916), eine Geschichte aus der Zeit des Reifrocks und des Puders, aus der Zeit, in der man es peinlich vermied, dem Herzen sein Recht zu lassen, um ja den Anstand und seine Geschmacklosigkeiten zu begehren. Fünf junge Leute stehen im Vordergrund der Handlung, die sich mit dem Druck und der Enge ihrer Zeit abzufinden haben. Die schlichttische Christel überwindet sich und ihre Liebe. Der kleine Musiker Ackermann, die gelungenste Figur des Buches, von Spitzwegischer Krausheit, von Raabescher Knorrigkeit mit gesundem, goldenem Herzen, wird am ersten mit dem französischen Kulturferniss fertig. Der junge Graf von Esp findet auch schließlich den Weg von hoffnungsloser Liebe zur Pflicht, zum Tatleben; er tritt in des großen Friedrich

Beer ein. Endlich die eigentlichen problematischen Gestalten des Romans, der junge, elegante Stadtschreiber Berg und die sphinxartige, schöne Gräfin Lila von Esp. In einer glücklichen Stunde vergißt sie die Grenze ihres Standes und küßt den bürgerlichen Geliebten, zieht sich aber sofort wieder hinter den Drahtverhau der guten Sitten zurück. Und Friedrich Berg stürzt sich in Verzweiflung und Trotz einer niederen Neigung in die Arme. So klingt das Lied vom Winde in Trennung und Hoffnung aus. Die Menschen darin lassen sich vom Winde treiben oder stemmen sich dagegen und nehmen ihr Leben selbst kräftig in die Hand. Das alles wird in wunderbar schöner Sprache geschildert und schmeichelt sich, wenn man auch mit Wippermann manches anders wünschte, dem Leser ins Herz.

Zur Zeit, da Spitzweg, der den „Kakteenfreund“, den „Alchimisten“, den „Wittiber“, den „Büchermurm“, den „Hypochonder“ u. a. malte, in Mode kam, schrieb H. W. Geißler seinen „Spitzwegroman“ Der ewige Hochzeiter (1917). „Ewige Hochzeiter“ sind jene, die in der ewigen Hoffnung auf das schönere Morgen leben, weil das Glück an ihnen immer vorbeigeht. Drei solcher Käuze werden uns in dem Buche vorgeführt. Zwei von ihnen, der Apotheker Deutelmöser, der immer eine „ewige“ Liebe sucht, und der Poet Bigl, der immer von und in Illusionen lebt, glauben schließlich doch ihr Glück zu finden, landen jedoch im Philistertum. Der dritte aber, Spitzweg, kommt über den Hochzeiter nicht hinaus. Zweimal scheint ihm das Glück ganz nahe, aber jedesmal läßt er es, teils in gutmütigem Ungeschick, teils in einer gemütlichen Energielosigkeit wieder ziehen. Und als er zum drittenmal sich doch aufrafft, um es zu zwingen, ist es zu spät. So geht Spitzweg auch weiterhin als ewiger Hochzeiter durchs Leben, getröstet durch seine Kunst, die ihm als wahrer Beruf immer mehr bewußt wird. Diese Entwicklung ist mit einem wunderbaren, unter Tränen lächelnden Humor geschildert; auch das Münchener Kolorit ist gut getroffen und einzelne Naturstimmungen gehören zum Schönsten, was wir davon besitzen. Freilich von dem Künstler Spitzweg, den Geißler uns menschlich nahe bringen will, erhalten wir keine rechte Vorstellung; der „arme Dichter“, den Spitzweg malte, ist ein Original und daher etwas Feststehendes, nicht etwas Wandelbares wie der Geißlers.

„Eine ungewöhnliche Alltagsgeschichte“ nennt Geißler sein Buch Himmelstofs (1918). Es ist eine kurze, behaglich erzählte Geschichte, deren Humor stark nach der Seite der Karikatur und des Wises neigt, wie denn Geißler seinen Humor fortwährend beobachtet, gelegentlich auch über die Not des Autors, den wie weiter zu spinnen, spottet und witzige Wortspiele liebt. Hier zeichnet er einen Sonderling aus dem Kleinleben des Dorfes, einen Krämer von Beruf, der nebenbei Sammler von allerlei häßlichem Geier und allerlei Mißgeburten ist; im Widerspruch mit all seiner Sammelwut packt ihn plötzlich die Liebe, die ihn bald darauf ins Grab bringt, da er weder auf die schöne Braut noch auf die Häßlichkeiten seines Museums verzichten kann, beide aber durchaus nicht zusammenpassen. Das Glück (1919) ist der nächste Roman betitelt. Aus Kleinstadtdylle strebt der junge Jörg Herzgesell hinaus ins Leben: er will Dichter werden. Als Junge hat er Seifenblasen aufsteigen lassen, die schillernd und bunt davonjagten. Ihnen nach geht sein Sehnen und gleich einer bunten Seifenblase lockt ihn das Leben, das Glück. Er glaubt, es in einer Tänzerin gefunden zu haben, einem fein empfindenden, kultivierten Wesen, das, wie das Glück selbst, vor seinen entzückten Augen tanzt und deren er in eines Sommers stiller, verträumter Abgeschiedenheit tief in den Bergen froh wird. Aber das Leben fordert sie zurück, sie entgleitet ihm. Vergeblich jagt er ihr nach, muß aber erkennen, daß sich das flüchtige Glück nicht halten läßt. Doch das Ringen danach, die Erkenntnis aus dem Erlebten haben ihn zum Dichter gemacht. Geläutert, weiser, ruhiger und innerlicher geworden, kehrt er in die Kleinstadtdylle zu seiner Familie zurück, die ihn in liebevollem Verständnis seinen Weg suchen und finden ließ. Dasselbe blonde Mädel, das einst mit ihm die Freuden des Seifenblasens teilte, wird schließlich, als er sich nach Hause gefunden hat, die Seine. So klingt das Buch in Harmonie aus. Nach Sprache und Inhalt bedeutet es eine Aufwärtsentwicklung des Dichters.

Seine dem Hohen zugewandte Natur verließ in dem nächsten Roman Wer ist der Gral? (1920) das Ländeln über die Tiefen des Lebens. Der Verfasser erzählt von dem äußeren und inneren Aufstieg eines Proletariernabens und läßt das Ganze gipfeln in dem Bekenntnis des Weihnachtsevangeliums der Liebe. Adrian Veries, so heißt der Held des Buches, ringt sich aus eigener Kraft zum alles beherrschenden Fabrikanten empor, dem Tausende von Menschen und Millionen von Geld zur Verfügung stehen. Aber alle diese Menschen suchen nur das Glück des Genießens. Adrian will aus ihnen besessene Menschen machen. Seine eigene Seele hat er der Geliebten übergeben, auf daß sie sie bewahre und schütze, bis er sie wieder verlangt. Als alle seine Pläne an der Unfähigkeit der Menschen gescheitert sind, verlangt er sie wieder zurück und erkennt nun, daß es dem Menschen nichts nützt, wenn er die ganze Welt gewinnt, an seiner Seele aber Schaden leidet. Er sucht den Gral und findet ihn in Gott. „Wir wollen eintreten in das heimliche Königreich, über dem der Stern des Friedens leuchtet, und wollen Gott suchen.“ Es ist ein ernstes Buch, das den unsere seelenarme Zeit bewegenden Kampf zwischen Geldsack und Seele behandelt. Die Sprache ist klar und flüssig, der Inhalt des Buches rein und reich, und wenn wir davon nicht ergriffen und nicht recht warm werden, so liegt das darin, daß das Ganze vom Dichter nicht erlebt ist und daher auch nicht nachgelebt werden kann. „Die Geschichte eines leichten Lebens“ erzählt uns Geißler in dem Roman Der Liebe Augustin (1921). Augustin Sumser, weiland Spieldosenmacher zu Lindau am Bodensee zu Zeiten Napoleons, ist fichtlich bestrebt, sein Leben zu einem Kunstwerk zu gestalten. Freilich: „kein Kunstwerk von jener Erhabenheit, die einen Schauer aus den tiefsten Gründen des Seins wie ein Sternengewand um die Schultern trägt, sondern eines aus der freundlichen Schäferlandschaft einer Kokotofee.“ Gegen Schluß seiner leicht geschürzten, köstlich geplauderten Lebensfahrt wird auch der Gustl ernster und verantwortungsvoller. Es folgten „Liebesgeschichten aus dem Barock“ (1922), dann die Romane Entweder — Oder (1925). Die Siebensonderbaren (1926), die alle des Dichters Streben nach vollkommenen Werken zeigen, uns aber den Dichter von keiner neuen Seite kennen lernen lassen. Unter der Überschrift

Traum ist der Herbst und Anakreons Grab (1928) gab Geißler zwei Erzählungen, angefüllt mit herzlich süßem Abschiednehmen von Jugend und Liebe. Wenn auch nicht großartig in Gestaltung und Erfindung, so doch meisterlich, wie hier die Natur einbezogen ist in feilsche Bindungen und Entscheidungen.

Die Verbindung vom Dichterischen mit dem Denkerischen gibt Emil Lucka (geb. 1877 in Wien, lebt ebenda) eine Sonderstellung unter den Wiener Poeten. Weder zu Hofmannsthal, noch zu Schnitzler, noch zu Altenberg kann man ihn stellen, auch nicht zu Bartsch, Wildgans, Ginzkey und Verwandten. Der Denker und der Dichter berühren einander im Zentralen seiner Persönlichkeit und bemühen sich einander, die Wege gegenseitig zu erhellen.

Skeptiker von Haus aus, hat Lucka in dem viel gelesenen Buche *Urgut der Menschheit* (1924) seine Weltanschauung dargelegt. Er bekennt sich zu einer Art Pantheismus, für die es charakteristisch ist, daß „der zweite Bestandteil, der Theismus, ein Überfluß“ ist. Um dem Aufbau seiner Weltanschauung in seinem „Urgut“ den Charakter der Wissenschaftlichkeit zu geben, wendet er einen großen gelehrten Apparat auf, wobei er aber die historischen Tatsachen verrückt oder willkürlich in seinem Sinne deutet. Er schildert zuerst die Einheit des Lebens in der mythischen Welt der Urzeit, dann die Entwertung der Welt durch lebensfeindliche Mächte, wie die Verstandestyrannie, den abstrakten, naturfremden Monotheismus und die asketische Erlösungsreligion, und sucht dann nach einem neuen Mythos. Diesen werde, so verkündet er, eine neue Synthese von Menschenseele und Natur schaffen, indem das Leben eine neue unmittelbare Heiligung empfangt, ohne jede Anknüpfung an Historisches. Sonderbar klingt es, wenn Lucka in einer Zeit, in der man so vielfach nach einer Religion fragt, eine ohne Gott anbietet, denn seine Meinung ist: „Der religiöse Mensch braucht keinen „Gott“, am allerwenigsten einen nach menschlicher Art als Persönlichkeit vorgestellten.“ In Emil Luckas Weltbild durchflutet nicht eine Kraft, nicht ein Wille die Welt, sondern unzählige stärkere und schwächere Gewalten, jede einseitig, jede unersättlich. So müssen die Vögel fliegen; „denn eine Urkraft hat sich in ihrem Leibe eingekörpert und diese Kraft kennt nur ein Heil, nur eine Lösung des Weltproblems: „fliegen! Möglichst viel fliegen, möglichst schnell fliegen.“ Das Krokodil, der Elefant, das Nashorn verkörpern nach E. Lucka den einen Willen: groß sein. Und wie steht es mit dem Menschen? „Die fixen Ideen, die in den Geschlechtern der Tiere eingekörpert sind, finden sich insgesamt in ihm wieder, verworren oder harmonisch geordnet — je nachdem.“ Je nachdem! Doch „neben allen fixen Ideen der Tierwelt hat der Mensch noch eine besondere Art von Narrheit für sich allein, auf deren Ausbildung er höchsten Wert legt: den Verstand.“ Hoffen wir, daß der Verstand mit der Verworrenheit, mit der heute Weltbilder wie das Luckas aus brüchigem Material zusammengelittert werden, gründlich aufräumt.

Noch vor der Abfassung der philosophischen Schriften, von denen „Drei Stufen der Erotik“ und „Grenzen der Seele“ sich mit dem Problem des inneren Menschen beschäftigen, war Luckas erstes größeres Dichtwerk, der Roman *Tod und Leben* (1907) entstanden, in dem die Gedanken- und Dichtervellen noch vielfach ungelöst durcheinander wogen und dessen künstlerische Struktur noch unausgegoren ist. In seinem dichterischen Teile aber ist das Buch von einer Reinheit, Einfachheit, Menschlichkeit und ungesuchten Liebenswürdigkeit, die entzücken. Über allem liegt die Würze des Wiener-Waldes, webt das Geheimnis der alten Wiener Gassen, zittert die widerspruchsvolle Wiener Gemütsart. Da finden sich zarte Liebeszenen, bis dann Schatten auf Schatten über sie hinsinken und den ganzen Paradiesestraum zerstören. Doch gerade aus dieser Zerstörung folgt dann in schwerstem, bis an den Rand des Todes drängendem Seelenringen die Erhebung und schließlich die Durchdringung zu geistiger Befreiung und stolzer Selbstständigkeit. Dieser Roman ist Luckas subjektivstes Buch; in den folgenden Schöpfungen sucht er sich immer feiner zu objektivieren. Doch schwingt immer etwas von seiner Persönlichkeit mit, bleibt ein gewisser Zug von Lyriismus, aber auch von zergliedernder Skepsis. Zwei Menschen stecken in dem Dichter Lucka, die sich selten vereinigen: ein zarter, verehrender Romantiker und Mystiker, ein schwärmender Liebesritter und Frauenanbeter und in scharfem Gegensatz dazu ein scharfer und unerbittlicher Ironiker, ein sezierender Beobachter von Menschen- und Gesellschaftstypen und ein geradezu grimmiger Liebeszweifler und Frauenverächter. Daneben läuft ein anderer Gegensatz: der des einsamkeitsuchenden Naturfreundes, des hingebenden Behorchers und Miterlebers verschwiegenster Landschaftsbeobachtungen; sowie eines sonderbar-geselligen, bissig-witzigen Wiener-Kaffeehausmenschen. Dies alles und seine reiche Phantasie und scharfe Weltbeobachtung erklären uns seine fast überreife Produktion.

Da ist der Roman *Eine Jungfrau*, ein höchst witziges, satirisches Werk, eine der inbrünstigsten Analysen und tragischsten Enthüllungen des modernen Weibes. Zwei Liebeserzählungen gehen nebenbei her: *Folde Weißhand* (1909) und *Adrian und Erika* (1910), mittelalterlich-romantisch die eine, neuzeitlich-sensitiv und voll schwermütiger Lyrik die andere. Beide sind in einem bestridenden Deutsch und in weicher Zimmense-Stimmung geschrieben, und darum von Frauen als Breviere für Liebende schwärmerisch geliebt. In unsere Realität freilich und insbesondere in die Erscheinungswelt des sonst so lebensüberstimmten Realisten Lucka will der seraphisch-ossianisch-floptodisch-matthiison-novalische Gefühlsüberschwang nicht passen. Mit welcher reger Anpassungsfähigkeit der Dichter neue Probleme aufgriff und charakteristische Menschenschicksale gestaltete, zeigen die in dem Bande *Das brennende Jahr* (1915) vereinigten, meist frei erfundenen 44 Kriegsanekdoten. Höher jedoch steht der Novellenband *Winland* (1922). Nie war Lucka verwandlungsfähiger, nie reicher und plastischer in der Darstellung als in diesem Buche. Jene gerade in Deutschland seltene Gabe des Dichters, dieses gleich Heimischsein in mythischen Zeitaltern wie in brennendster Gegenwart, hat er hier in elf Novellen und Legenden bekundet, die fast durchweg zum Besten gehören, was die moderne deutsche Novellistik geschaffen hat. So „Winland“, eine Wikingerfage, hart, herb und voll mythischer Gewalt; ferner „Saint Denys“, eine Legende, farbig und düster wie ein altes Kirchenfenster.



Bildern, in Gesichtern erhabener Schönheit und Größe erhebt ihm dann der Glanz des Hochgebirges und das Leuchten des südländischen Meeres, Landschaften, mit denen die tief erlebten Gestalten des Werkes in ihrem Tun und Denken auf geheimnisvolle Weise verwoben sind. Ein Buch, dessen Lektüre zugleich Bereicherung, Anschauung und Anregung bedeutet, ist E. Ludas *Inbrunst und Düsternis*, „ein Bild des alten Spaniens“ (1927). Geistvoll ist das Büchlein Dostojewski (1924), in dem Luda eine tief eindringende Analyse der Werke des Dichters und ein vorzügliches Mittel der Einführung in sie bietet. Von seiner neuen Seite zeigt den Dichter Luda sein jüngster Roman *Tag der Demut* (1929).

Wie H. Fr. Blum hat uns auch Gustav Schroer (geb. 1876 in Wüstegiersdorf, lebt in Weimar) mehrere Romane geschenkt, in denen die deutsche Seele klingt, zuweilen freilich zu aufdringlich. Er weist hin auf vergangene Schuld, sieht aber erfreut den Ausweg auf neue Hoffnung sich öffnen. Bekannt wurde er durch seine vortrefflichen Heimatromane und durch seine ruhige, etwas herbe, gedrängte und verhaltene Schreibweise hat er sich eine große Gemeinde erworben. In seiner schlesischen Heimat zum Lehrer ausgebildet, ging er 1896 nach Thüringen und wirkte hier in einem kleinen Dorfe an der oberen Saale fast 25 Jahre als Lehrer. Als solcher verwuchs er im Herzen tief mit dem deutschen Bauernum, arbeitete gelegentlich für den Thüringer Landbund, gab sich aber im übrigen ganz seiner schriftstellerischen Tätigkeit hin. Er will vor allem erzieherisch wirken; daher die Einfachheit seiner Diktion und diese hat etwas so Warmblütiges und Herzhaftes an sich, daß man über einzelne stilistische Mängel gern hinwegsieht. Wo aber Schroer über die seinem Talente gezogene Grenze hinausgeht und etwa ins Philosophisch-Theologische vorstößt, sagt er uns weniger zu.

Schon der Roman *Der Freibauer* (1913) zeigte des Verfassers erstaunliche Kunst in der Konzentration und Kraft in der Gestaltung seines Helden. Ergreifend ist dann die Knechtsgeschichte *Peter Lorenz* (1917). Die Starrsinnigkeit der Bauern erfährt *Jakob Sinding*, der Held des Romans *Der Heiland vom Binsenhofe* (1917). Eine Pädagogik der Lat. voll Hoffnung auf den guten Kern unserer Jugend ist das Buch *Das Wirtshaus zur Kapelle*. Ins Allgemeinmenschliche dringt Schroer vor in dem Roman *Die Leute aus dem Dreifertale*. Er führt uns hinaus in die Waldeinsamkeit und zeigt, wie das Köhlerleben hinweist zum Glauben an die Muttererde, zum Menschen, ans Vaterland, an Gott. Künstlicherisch in der Form und aufrüttelnd zur Liebestat durch den Inhalt ist der Roman *Der Schulze von Wolfenhagen*. In den Bauern von *Siedel* wendet sich G. Schroer wichtigen Fragen der Gegenwart zu. Ausgehend von der Frage: „Wo hörte die Schuld am deutschen Bauernum auf, wo begann die Schuld des deutschen Bauernums?“ fordert er auf, untereinander einig und zueinander gut zu sein. „Die neue Zeit predigt die Menschlichkeit. Laßt uns als Deutsche Menschen und Brüder sein, und laßt uns damit in *Siedel* beginnen.“ Daran soll der Gedenkstein der dreißig Gefallenen mahnen. „Steht er so unter uns als Friedensstein, dann leben, die da sterben, dann sterben sie nimmermehr, dann kommt die gute, neue Zeit.“ Das neue, deutsche Hoffen durchdringt auch die Deutschen *Legenden* (1923). Nicht auf der Höhe der früheren Romane steht *Der Schuß auf den Teufel*, eine „Geschichte aus dem Frankenwald“ (1925). Sie erzählt, wie eine fanatische Frau von starker, aber mißleiteter Persönlichkeit den Aberglauben ihrer heimatlichen Gegend benutzt, um mit seiner Hilfe einen entsetzlichen Racheplan gegen ihren früheren Geliebten auszuführen. Ein gutes Geschick und menschlich reines Wollen wenden das Schlimmste ab, und für die rachsüchtige Frau bleibt Zeit zur Einkehr, ihre Schuld zu sühnen. Erfreulicher wirkt der Roman *Gottwert Ingram und sein Werk* (1927), obgleich das Motiv nicht neu ist. Gottwert Ingram will durch den Bau einer Talsperre den wilden Bergstrom bändigen, um so von seiner Heimat das Unglück abzuwehren. Nach jahrelanger Arbeit ist das Werk gelungen, aber der Erbauer ist das letzte Opfer der entfesselten Fluten geworden. Ohne sich zu wiederholen, zeigt Schroer seine Stärke in der Schilderung des Bauernums mit seinen Eigenheiten und seinem zähen Festhalten am Hergebrachten auch in dem Roman *Der Brodchhof und seine Frauen* (1927). In dem Buche *Der Hohlofenbauer* (1927) will Schroer darauf hinwirken, daß Stadt und Land, Arbeiter und Bauern sich gegenseitig besser verstehen lernen. Deshalb schickt er den Sohn des Hohlofenbauern in die Großstadt und läßt ihn ein Jahr lang Fabrikarbeiter sein. Herzerfreuend sind der „Hohlöfener“, das frische Mariele, die Braut des Sohnes, gezeichnet, aber die Schilderung der Großstadt und der Nöte und Leiden des Industriemenschen ist mißglückt. Daher befriedigt das Buch, das vor allem doch belebend wirken will, nicht, denn das Problem bleibt ungelöst. Es folgten noch die Romane *Frau Käthe Werner* und *Land Not*, die zwar manche Vorzüge aufweisen, an Gestaltungskraft aber und Ursprünglichkeit nicht an die Frühwerke hinanreichen. Mit den Kriegsromanen „*Ich hatt' einen Kameraden*“ (1916) und *Die Flucht vor der Murmanbahn* (1917) hat G. Schroer die Kriegsliteratur mit wertvollen Beiträgen bereichert.

Abseits von den Dichtern, die dem „gewaltigen Rhythmus der Gegenwart“ ihr Schaffen anzupassen suchen steht Ernst Penzoldt. Er wurde 1892 als Sohn eines Arztes in Erlangen geboren und lebt in München. „Ich schreibe selten und mit Mühe. Dennoch neige ich mehr zur Dichtung als zu meinem Beruf, der Bildhauerei, bei der das menschliche Antlitz mir am nächsten liegt.“ Den Eindrücken einer unerfreulichen Zeitströmung sich entziehend, ladet er mit seinen



Neumann später auch dramatisierte und mit Erfolg über die Bühne gehen sah. Der Verfasser hat hier von Strindbergs „Miniaturen“ gelernt, Bedeutsamstes in Stiztentchnik einzufangen. Eine Handvoll Leute werden uns hingestellt, vor unsern Augen geraten sie in Verbindung und Konflikt miteinander. Und bewegen hiernit die Weltgeschichte: Rußland im Jahre 1801, Zar Paul I., unbeherrschter Herrscher, stirbt jeden Tag aus Angst vor dem Tode; stirbt zuletzt wirklich durch den ebernen Patriotenwillen des Grafen Pahlen, der Rußland liebt und ihm den Kronprinzen zum Kaiser geben will, den späteren Alexander I. „Im großen Rußland der einzige Mann, der die von Gott und allen Nöten befohlene Umwälzung leiten kann.“ In seinem tiefsten Innern hat aber die „Umwälzung“ längst sich in den Entschluß zur Mordtat gewandelt. So gestaltete Neumann kurz, knapp und mit dramatischer Kraft das Werk eines Politikers, der, nach machiavellischen Grundsätzen, dem Wohle des Staates alles opfert: Moral, Freund, sich selbst, zielsicher und klar die Fäden knüpft und führt, die zur Ermordung des gemeingefährlichen Kaisers führen, und dann für dieses Verbrechen sich selber richtet. Wie in dieser Erzählung liegt etwas Sensationslüsternes auch in der Erzählung König Haber (1925), die nahe Ereignisse in brutaler Weise darzustellen sich erkühnt.

Es ist der romantische Trieb ins Große, der Neumann aus dem Gegenwarts-milieu hinaustreibt auf die geschichtlichen Schauplätze. So auch in dem Roman Der Teufel (1926), der ihm einen Teil des Kleist-Preises eintrug und schon nach zwei Jahren die 110. Auflage erlebte. Er führt uns in die Zeit Ludwigs XI., der mit Grausamkeit Frankreich regierte und das von eigenmächtigsten Fürsten zersplitterte Königreich einigte und fest machte. Wir erleben Kriege über Kriege, Revolten, Kronräte, Aventüren mit den größten Spielern des historischen Theaters: Karl von Burgund, der Kométable, der Kardinal Balue, die mächtigen Ministrenten am Throne: Tristan le Beaume und endlich jener, der dem Buch den Namen gab: Olivier Nefer, ehemals Barbier in Gent, dann Kämmerer und des Königs Intimus, der genannt war: le mauvais, und das heißt „der Teufel“. Aus solcher Fülle ließe sich leicht ein „historischer Roman“ gestalten. Aber Neumanns Erzählung ist kein historischer Roman von Politik und Männerthaten. Historisch sind bei ihm nur Hintergrund, Kostüm und Requisit. Er schreibt von Seelen und nicht von „geschehenen Geschichten“. Er schildert Seelenphasen, deren Ablauf von jedem in der eigenen Phantasie vollkommen nach erlebbar ist. Er treibt die dichterische Psychoanalyse, die eine Seelenspaltung und ein Doppel-Ich erkennt, und die um jenes magische Ereignis weiß, das man ganz schlicht mit Liebe oder Sympathie bezeichnen mag, das aber die dämonische Verbindung und mystische Vereinigung von einer Menschenseele mit einer anderen Menschenseele darstellt: ein Geheimnis. Ludwig XI. und sein Kämmerer Olivier, genannt der Teufel, stehen unter dem Zwange der Gemeinsamkeit. Sie erkennen sich als wahlverwandt und gleichem Schicksal hörig. Sie müssen, wie nach astrischer Bestimmung zueinander, sie müssen ineinander und verschmelzen. Zum Brüststein ihrer Schicksalszugehörigkeit wird Anne, das geliebte Weib Oliviers. Durch dessen Verzicht auf die Geliebte, die in der größeren Liebe zu Ludwig aufgeht, wird Anne, das Weib, ein Gleiches für sie beide. Sie wird zur Bindung ihrer innersten Seele. Sie stirbt daran, über den Tod hinaus geliebt von beiden. Jetzt sind sie eins, der König und sein Gegenkönig: einer des anderen Gewissen, einer des andern Tat. Sie freveln und heiligen gemeinsam ihre Werke; sie töten und begnadigen aus gemeinsamem Beschluß: denn jedes Frage-Antwort-Reden geschieht im magischen Bann der unzertrennlichen Zweibeit. Jeder des anderen Teufel, reizen sie sich die Gewissen. Olivier wird immer menschlicher, Ludwig edler. In jenem wächst die Liebe, in diesem die Treue. Das Ende bringt allein der Tod. Das elegische Sterben Annes ist das erste große Memento mori. Auch ein König muß sterben. Der Todeskampf dieses Renaissance-Kolosse und Lebens-Menschen größten Stils ist grandios. Müßte Olivier nicht mitsterben? Man kann als eine Hälfte eines Doppelleibes doch nicht weiteratmen? Aber Olivier kann. Er unterschreibt die grausamsten Restripte seines Königs mit seinem eigenen verfluchten Namen und schützt den königlichen Titel vor Verfluchung. Denn das ganze Lebenswerk ging um die Heiligkeit des Königtums. Dann läßt sich Olivier von den Fürsten fangen. Die Königin küßt sein Haupt. Dann wird er gerichtet. Trotz allem



Alfred Neumann.  
Phot. E. Wafow, München.



Geschehen ist in Neumanns Roman nichts von Historie; die Szigungen des Grauens, die Begegnungen der Fürsten, die Schilderung von Kerkern und Liebeskammern, alles Fabelei, Verhüllung, Dokumente der Menschenseele, in der die Macht mit der Liebe ringt. Aber über diese Heiligkeit der Macht läßt Neumann die Liebe, die Menschen- und Bruderliebe, die potenzierte Menschlichkeit triumphieren. Psychologisch bedeutet dieser Roman einen großen Erfolg: die Weiterentwicklung des Doppelgängertums bei Kleist bis zur Einheit und Identität und eine geniale Umkehrung des Doppelfönigtums bei Dostojewski (Zwan und Teufel). Die Sprache Neumanns ist großes Werkzeug der Verwandlung, Stoff zu Sinn. Seine Sätze gehen dialektisch. Seitenlange spricht es mit Rede und Gegenrede. Der Geist ist männlich überall. Auch Mune ist vom Manne aus gesehen und weniger vom Weiblichen aus erfüllt. Das gibt ihr leise, franke Blässe. Der Stoff ist in dem Buche fast alles, die Form kümmert sich nicht um die herkömmlichen Geleze kunstgemäßen Aufbaues.

Auf toskanischen Boden, in das erste Viertel des neunzehnten Jahrhunderts, führt uns Neumanns Roman *Rebellen* (1928). Im Mittelpunkt steht die Entwicklung der italienischen Einheitsbewegung, und zwar ist es jene Übergangsepoche zwischen nationaler Idee und nationaler Tat, die den Dichter zu epischer Gestaltung verlockte. Kraft seiner schöpferischen Phantasie bringt er Gestalten in einer Größe, die uns mitreißt. Da ist es vor allem Gasto Guerra, der sich zum Bannerführer der Revolutionäre in Mittelitalien emporschwingt, aber in einem aus Venedig in die Dienste des Großherzogtums genommenen Polizeichef einen Gegner findet und schließlich gefangen genommen wird. Wie hier handelt es sich auch in dem Roman *Guerra* (1928), einer Art Fortsetzung der „Rebellen“, um mehr als historische Außerlichkeiten (die italienische Unabhängigkeitsbewegung und ihre Führer): der historisch-politische Stoff bildet jeweils nur die Unterlage zur kühlen Darstellung allgemein-menschlichen Schicksals, wobei mit unerbittlicher Logik, fast Dialektik die Schwächen im Starken und die Güte im Schlechten ausgespiert werden. Bewundernswert ist die Kunst der engen Vertiefung der Geschehnisse jener Zeit mit der unseren, so daß man manchmal glaubt, man lese wie in einem Spiegel die Geschichte der Gegenwart. Wie im „Patriot“ kam Neumann wieder historisch in dem Drama *Königsmaske* (1928). Es spielt in Frankreich nach der Julirevolution und hat zum Mittelpunkt das Schicksal des Thronrätendenten Charles-Louis. Maskenschicksal ist sein Los; man wirft ihn weg, als er dem Aktivismus ein Hemmschuh ist. N. Neumanns jüngste Schöpfung ist *Der Held* (1930), der „Roman eines politischen Mordes“. Mit den ihm eigenen psychologischen Künften hat Neumann in dieser Zeitdichtung insbesondere in der Nachgeschichte des Mordes, ein ergreifendes Menschenschicksal gestaltet. Grauenhaft ist es, wie dem Mörder alles entgleitet, auch sein Mord und er sich selber.

Aufsehen erregte in jüngster Zeit der Arbeiterroman „Lukas Hain“ des jungen katholischen Dichters Karl Tinhofer (geb. 1905 in Seitenstetten, N.-D., lebt in Znnsbruck).

„Lukas Hain“ ist der Held des Romans, der Schaulplaz die alte oberösterreichische Industriestadt Steyr; gut wird die Industrie mit ihren dämonischen Kräften gezeichnet, wir erleben das Aufbegehren des Massenstolzes in der Seele des jungen, herrlichen Lukas, und wie er sich hindurchringt zur letzten Erkenntnis, die ein Krüppel ihn lehrte, der auch nur in der Not dazu gekommen ist: „Dich selber mußt du erlösen und du hast die Welt erlöst, verstehst mich, dich erlösen lassen mußt du dich vom Glauben. So steht es um dich.“ Die Schilderungen des Lebens in der Arbeiterfamilie werden durchwoben von dem wunderbaren Motiv der Mutterliebe und der Liebe zur Heimat. Der Verfasser ist wirklich ein Dichter; als solchen kündeten ihn schon kleinere Erzählungen an und den Dichter zeigt auch sein eben erschienener Roman „Die kleingläubige Therese“ (Znnsbruck 1931), der wieder in Arbeiterkreisen spielt.

Vielleicht der stärkste niederdeutsche Erzähler unter der jüngsten Dichtergeneration ist Friedrich Griefe (geb. 1890 in Lehsten bei Waren in Mecklenburg, lebt in Kiel), der erst nach dem Kriege hervorgetreten ist und eigentlich erst durch sein Hauptwerk *Winter* (1927) bekannt geworden ist.

Schon in seiner Erzählungssammlung *Das Korn wächst* (1923), in der er die Bauern seiner Heimat aus nächster Nähe schildert, zeigt sich die Wesensart des Dichters und seiner Gestalten; es gibt für ihn kein Außen noch Innen: Bauer und Boden, Seele und Landschaft, Mensch und Natur sind eins. Griefes so innig mit Boden, Natur, Geschlecht, Haus und Hof, Sitte und Brauch verwachsene Menschen leben, wie M. Wieser in seiner Studie über den Dichter schreibt, im Rhythmus des Allgeschehens von Sonne, Mond und Sterne, im Rhythmus der Jahreszeiten, von Tag und Nacht, mit Feld und Wald, Tier und Mensch. Es geschieht scheinbar wenig in Griefes Bauernerzählungen und doch handelt es sich um das große Werden und Sein des Menschentums und der Naturwelt, das hier zwischen den Zeilen aus den fargen Worten der Bauern zu lesen ist. Langsam und schwer an ihrem Dasein ringt sich ihr Tun aus den tiefen Gründen ihres Blutes hervor; nichts vermag an ihrem Dasein zu ändern, als was Natur um und in ihnen ändert. Ein Kleinbauer der einsamen Heide verliert Vieh und Geld, den guten Knecht und die Ehre seiner Tochter durch die Franzosen; aber seine ganze Widerstandskraft und die seiner Ahnen bricht erst los, als sie ihm die letzte Garbe nehmen und als die letzte Verbindung zwischen Mensch und Natur gelöst ist. (Im Erzählungsband *Die letzte Garbe* 1927.) Jede Verletzung alter Sitte zwischen Bauerngeschlechtern rächt sich selbst. (*Die Flucht*, 1927.) Wer mit noch so armer Erde verbunden ist, wer die Last des Lebens, Qual, Not, Mühe des Daseins noch so schwer trägt, kann sich nicht daraus befreien; alle Völlust und Uppigkeit der Städte dient nur um so mehr seinem Verfall. (*Tal der Armen*, 1929.) Wohl selten ist in einer Erzählung die innige Verbundenheit zwischen Mutter und Sohn, zwischen Sohn und Vater leibhaftiger dargestellt worden als in Griefes Roman *Sohn seiner Mutter* (1929).

Die Geschichte eines ganzen niederdeutschen Volkes erzählt der umfangreiche und spannende Roman Winter (1927). Vorzeichen gehen der Erzählung voran und jedesmal leiten große Naturkatastrophen die Geschehnisse in der Menschenwelt ein; mit Viehpesten, Dürre, Krankheit, Tierplagen beginnt der Verfall und mit einem furchtbaren, alles Leben tötenden Winter, mit Sinnenverfall und Geistesverdunklung bei Knechten und Hofbauern endet der Verfall, nur ein Paar rettet sich. Die Sprache Grieses paßt sich dem Inhalt an, bald ist sie breit ausladend und stimmungsvoll, besonders in den prächtigen Natur Schilderungen, bald wortkarg und knapp wie die Menschen, die er uns schildert.

Durch die Erdgebundenheit seiner niederdeutschen Eigenart ist den Freunden der Literatur der Ostpreuße Axel Lübbe (geb. 1880 in Lüttzingen, lebt in Freiburg im Br.) kein Fremder mehr.

In seinem großen Roman Gottes Geheimnis über meiner Hütte (1923) hat er sehr viel von ostdeutscher Landschaft und ostdeutschem Menschentum festgehalten. Mag es auch die Entwicklungsgeschichte eines Künstlers sein: entscheidend für die Menschen des Romans ist die ostdeutsche Art, diese eigentümliche Bindung an gesellschaftliche Vorurteile, dieses übertriebene Pflichtgefühl aus innerer Unsicherheit im Menschlichen, diese grüblerische und zwiespältige Haltung zum Dasein. Wie der Dichter in diesem durchaus den Charakter des Bekenntnisses tragenden Roman in dem Ablauf eines letzten Endes durchaus alltäglichen Schicksals die ganze Rätselhaftigkeit, das ganze Wunder des Daseins einspannt, wie er im Verlauf der sehr breit angelegten, nie aber ermüdenden Handlung das Stoffliche zurücktreten und nur zum Gefühl seelischen Gehaltes werden läßt, ohne in mystisch verschwommene Dunkelheiten zu entgleiten und ohne den festen Stand auf seiner heimatlichen Erde zu verlieren, das mitzuempfinden gewährt hohen Genuß. Mit greifbarer Plastik ist der landschaftliche Hintergrund gestaltet, aus dem in schöner Selbstverständlichkeit die handelnden Personen in einer durchaus dem Alltäglichen entnommenen Wirklichkeit wachsen, die doch unverfehens zum Symbol wird. Eine feine psychologische Studie ist die Novelle Ein preußischer Offizier (1923). Da hant Lübbe aus Granit Umrisse und in den Umrisen Tiefstes, Seelisches. Wieder bringt uns die kleine Erzählung Der Flüchtling einen unter Gefangenschaft Duldbenden. Aber diesmal ist es nicht der Stand, sind es nicht eigene Anschauungen, die ihn fesseln; diesmal ist es eine handfeste Kriegsgefangenschaft und die Flucht aus ihr. Dagegen stimmen wir nicht in die Begeisterung ein, die der Roman Rainsgrund (1926) allenthalben entfacht. Die Geschichte eines Mörders, den der Krieg zu einem grauenhaften Werkzeug des Hasses, der Unrast und Feindseligkeit gemacht hat, wird mit einer erschütternden Wucht erzählt und mit einer Meisterschaft der Sprache gestaltet, die bis in die Urgründe unserer Verwirrungen vorstößt. Entsetzliches geschieht: Mord an dem Besitzer des Rainsgrundes, an dessen unferer Verwirrungen vorstößt. Entsetzliches geschieht: Mord an dem Besitzer des Rainsgrundes, an dessen Frau, aus Rache: Mord an einem Gendarmen aus Angst vor der Entdeckung, eine Frau wird irrsinnig, die Fremdenlegion glüht in afrikanischer Hitze; Volkmann, der Mörder, wird hingerichtet, indes durch seine Reue und Gnade entführt, triumphiert er über alle Ordnung. Was Lübbe mit dem Buche zeigen oder wovor er warnen wollte, ist nicht klar. Das Ganze ist trotz der erwähnten Vorzüge doch nur ein Gemisch von Illusion, Wahn und Verwirrung, nirgends durch den Verstand geordnet, mit Ekel, Verdruß und plumpen, erotischen Zutaten gewürzt. Unter dem rätselhaften Titel Das gefangene Gefängnis (1927) hat Lübbe fünf Erzählungen zusammengefaßt, die von tragischen Schicksalen berichten; von Menschen, die sich in den Wirrnissen der Seele verstrickt haben und Gefangene ihres eigenen geheimnisvollen Selbst geworden sind. Das beleidigte oder verletzte Gewissen ist die treibende Macht, die sichtbar wirksam wird an ihrem Träger; an dem Richter etwa, der im Kriege notgedrungen ein Todesurteil fällen muß, dann aber den Tod des Hingerichteten nicht in Einflang bringen kann mit seinem inneren Gesetz. Eine Enttäuschung war die Erzählung Der Verwandlungskünstler (1928). Ein Verwandlungskünstler spielt just nicht in der besten Absicht einen Sterbenden und Toten. Die Fabel ist gewiß interessant, aber wo blieb der Dichter Lübbe?

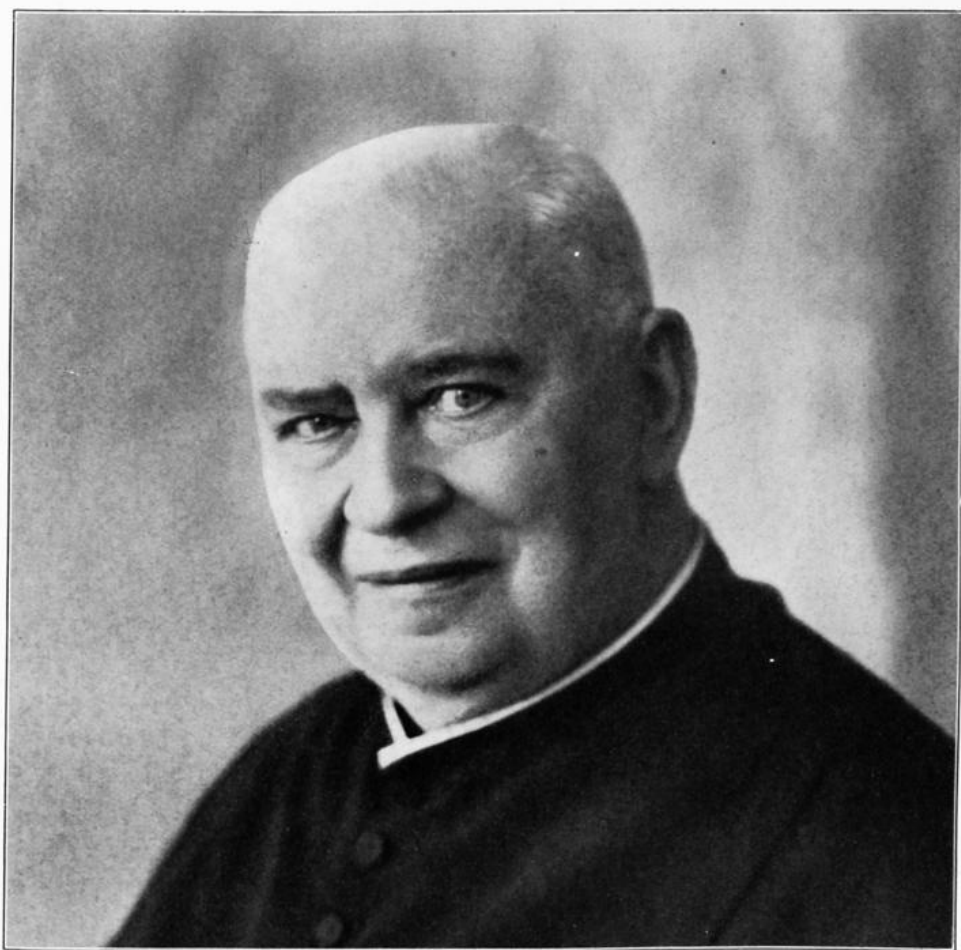
In Schlesien wurzelt Will Erich Peudert (geb. 1891 in Töppendorf, lebt in Breslau), eine ursprünglich religiöse Natur, die zugleich dem Volke nahe geblieben ist.

In dem Roman „Apokalypse 1618“ (1921) gab er graufige Bilder religiösen Wahnsinns. Sein bisher wichtigstes Werk ist Luntroß (1924), ein derbes Schwankbuch. Die Gestalt eines märchenhaften, legendarischen schlesischen Eulenspiegels geistert durch dieses Buch, in dem modernstes Leben und ferne Vergangenheit einer Landschaft sich höchst barock mischen. In seinem jüngsten Buche „Zwei Lichte in der Welt. Geschichten aus dem Walde“ (1929) leben Gestalten und Symbole des schlesischen Volksglaubens mit dichterischer Kraft wieder auf. Liebeszauber und Waldseligkeit haben bei diesen Erzählungen Bate gefunden. Hinter dem Sput aber taucht jenes doppelte Seelenleben auf, das Peudert aus seinem mystischen Erleben heraus zu deuten weiß. Auch sonst greift Peudert gern in die schlesische Geschichte, wie sein Buch über Jakob Böhme (1924) und sein großes Werk über die Rosenkreuzer (1928), jene merkwürdige Seite des siebzehnten Jahrhunderts, zeigt. Seine Heimatliebe offenbaren auch seine schöne Sammlung Schlesischer Sagen (1923), die Rübezahllagen (1926) und die Schlesische Volkstunde (1928). In seinem jüngsten Werke Die pansophische Bewegung (1930) sucht Peudert an Paracelsus, Trithemius, dem Abt von Sponheim, Agrippa von Nettesheim und dem Lausitzer Weigel nachzuweisen, wie aus uralter Magie, Naturverehrung und deutscher Mystik durch Paracelsus die Erkenntnis des in der Schöpfung sich offenbarenden Gottes entflieht, auf die Newtons Begreifen der Weltgesetze zurückgeht und aus der Leibniz und seine Zeit hervorgingen.

Wir sind am Ende unserer Wanderung durch den Garten der Literatur angelangt. Bewundernd blieben wir vor den mächtigen, alles überragenden Baumriesen stehen, verweilten

aber auch gern ein wenig bei dem niederen Gesträuch, das nun einmal auch in jenem Garten sich findet. Viele Wege lernten wir kennen, auf denen die Dichter der jüngsten Zeit die Poesie wieder einem Höhepunkt zuführen wollten. Keiner aber führte zu einem solchen. Man redet jetzt nach den vielen verunglückten Experimenten von einer neuen Sachlichkeit, einem Idealismus, dem das Technische nicht mehr ausschließlich bewegende Kraft, sondern Dienst am Geist sei, der das Wunderbare nicht mehr hinter den Dingen, sondern in ihnen sucht und der damit nicht auf ein Schwärmertum, vielmehr praktisches Menschentum abzielt. Die Verwirklichung dieser Hoffnung liegt aber noch in der Zukunft. Übrigens neigen wir trotz aller Verirrungen mancher Voeten der letzten drei Dezennien keineswegs zu einer pessimistischen Beurteilung aller Dichtwerke der Gegenwart. Im Gegenteile; starke Talente, insbesondere in der Lyrik und Epik, lernten wir kennen; schlimmer steht es mit dem Drama. Immer willensloser hat es seine Herrschaft an das Theater, an die Kritik, an die Sensation abgegeben, an alle Mächte, die es beherrschen sollte. Das Theater wieder dem Volke zu geben und im Sinne Schillers zu bilden, hat sich der Bühnenvolksbund zur Aufgabe gemacht. Die Schöpfungen der Dichter aber stehen in ursächlichem Zusammenhange mit den Geistesströmungen, die ein Volk durchpulsen. Als solche merken wir bei unserem Volke: Gottesleugnung und Diesseitskult, daneben aber innigen Gottes- und Jenseitsglauben. Unverkennbar weht durch unsere Dichtung immer stärker ein Zug religiösen Sehns nach Gott. Nur die Rückkehr zum Glauben an ihn wird unserem schwer heimgesuchten Volke die innere Gesundung bringen und große Dichter erstehen lassen. „Alle Epochen“, so heißt es in den Notizen zu dem Westfälischen Divan Goethes, „in denen der Glaube herrscht, unter welcher Gestalt er auch wolle, sind glänzend, herzerhebend und fruchtbar für Mit- und Nachwelt. Alle Epochen dagegen, in denen der Unglaube, in welcher Form es auch sei, einen kümmerlichen Sieg behauptet, . . . sollten verschwinden vor der Nachwelt, weil sich niemand gern mit der Erkenntnis des Unfruchtbaren abquälen mag.“ Im Dichter aber muß sich mit [der Begabung auch der ernste Sinn und das stolze Verantwortungsgefühl des Künstlers für die ihm anvertrauten Geistesgaben einen.





*Klausen Salzer.*

Phot. Kosi Kuzicka-Raihart, Amstetten.

