

kurzer Zeit zeigen mag, verzichten kann. Augustin kann es, er kann Reichtum, Ruhm, Wohlleben, Wollust, Liebe, Macht und selbst der Heimat entsagen, denn er merkt nun, daß er ohne alles dies er selber bleibt, der liebe Augustin. Da er nun die Wette gewinnt, mag er aber die Welt wirklich nicht mehr und folgt dem Pestmädchel, das ihn schon traurig verlassen wollte, ins Massengrab, wo ihn ein Schimmer des jenseitigen Glückes einschlämmern läßt. Das jüngste Drama Diegenschmidts *Mord im Hinterhaus* (1925, später „Hinterhaus-Legende“, „Legende vom Mord im Hinterhaus“ betitelt) zeigt uns wieder des Verfassers Schwelgen im Naturalismus und Neigung zu einer ethischen Mystik. Ein ehebrecherischer Hausbesitzer wird von einem jungen Mann erstochen, der ihn vor dem betrogenen Ehemann gerettet hat, aber um den versprochenen Lohn gebracht wird; dazu Selbstmord des Ehemannes und seines buhlerischen Weibes. Zu diesem trassen Naturalismus kommt angeblich legendarisches Geschehen: Befehung des Sünders zur Buße durch einen jüdischen Händler, ein Muster reiner Menschlichkeit mit unerschöpflichem Schatz an philosophisch-ethischen Redensarten. Dem Stücke fehlt die innere Geschlossenheit.

Als Erzähler erscheint Diegenschmidt als ein Nachfolger Gustav Meyrinks. In seiner Novellensammlung *König Tod* (1918), zu der außer Meyrink auch Poe und Paquet Paten gestanden haben, schildert er eine Reihe von Todesfällen, in denen überall das Verwerfliche den Grundton angibt; man hat das Gefühl, der Verfasser habe nur das Gefühl des Grusels erwecken wollen, was die Verfasser von Schauerromanen des achtzehnten Jahrhunderts ebenso gut, wenn nicht besser verstanden haben.

Wie Diegenschmidt wurde auch Karl Zuckmayer (geb. 1896 in Nackenheim a. Rh., lebt in Berlin) mit dem Kleist-Preise ausgezeichnet, und zwar für sein dreiaktiges Lustspiel *Der fröhliche Weinberg* (1925). Die Handlung im Stücke ist mager, nicht immer ganz sauber, das Ende lustig, denn es stehen vier verlobte Paare da. Die vielen Ausfälle gegen Moral und deutsches Leben und Bürgertum am Rhein haben schon da und dort Theaterkandale hervorgerufen. Dem „Weinberg“ waren der verworrene „Kreuzweg“ und der mit Karl May geistig verwandte erwachende „Pantraz“ vorangegangen. Ein Volksstück, gut gebaut in den Ensemble Szenen, ist der Schinderhannes (1927). Er wird dargestellt als ein Volksheld, der jedesweches Unrecht ahndet, von lästigen Steuereinziehungen frei hält, die Armen auf Kosten der Reichen unterstützt, der Räuberhauptmann nicht sowohl durch ein Temperament als durch ein Glas Rheinwein gesehen. In Katharina Knie (1928) bietet der Dichter ein „Seiltänzerstück“ und das ist es in der Tat: die Seiltänzer- und Vagabundenwelt im Mondlichtzauber der Spätromantik aufgefangen. Katharina, die Tochter des alten Knie, hat sich einem Gutsbesitzer anverlobt: als aber der Vater stirbt, gibt sie dem Verlobten den Laufpaß, ist wieder mitten unter der Truppe und führt sie an. Das Stück bringt eine Reihe gut gezeichneter Gestalten aus dem fahrenden Volk, aber sie wirken wie Zwillingbrüder zu Holteis „Vagabunden“. Die Seiltänzertochter ist eine Abwandlung des wohl bekannten Vackfisches, die Gestalt ihres Vaters überzeugt nicht. Gewiß, angesichts dieser Figur läßt sich nicht von Spätromantik reden; aber die Lebensphilosophie, die Zuckmayer dem Sterbenden in den Mund legt, wirkt noch romantischer. Unter dem Titel *Ein Bauer aus dem Taunus* hat Zuckmayer einen Band „Geschichten“ gegeben (1927). Er zeigt darin ein nicht alltägliches Talent, durch die Kraft der Darstellung und die Farbgebung, kann aber durch die Wahl der Stoffe nicht einmal auf allgemeinen Beifall rechnen. So erzählt er in der Titelgeschichte von einem Heimkehrer, den es wieder ins Feld treibt, vom Weibe weg, zum Weibe im Osten, das ihn fesselt, und er kommt gerade zurecht, um ihr Kind von ihm der erschlagenen Mutter und dem sicheren Untergang zu entreißen und es durch unmenschliche Fahrnisse nach Hause in den Taunus zu retten.

Erzähler.

Weniger als in der Lyrik und im Drama hat sich der Expressionismus in der Erzählung durchsetzen können. Nur in den kleineren Gattungen (Novelle, kurze Erzählung) zeigt sich sein Einfluß in größerem Maße. Die Ekstasen dieser Prosa, ihre Wortballungen und Wortverzerrungen, das atemlose, besinnungsraubende Vorwärtstreiben, die kurzen und abgehackten Sätze, das souveräne Walten über Sprach- und Stilgesetze, das explosive Herausstreifen ungebändigter innerer Erregung, dann wieder die verflügelte, pointierte Ausdrucksweise, all das wirkt auf die Dauer unerträglich, weil die Prosa weniger sprachliche Willkür verträgt als die hymnische Sprache gedanklicher und ekstatischer Lyrik. Die Ausdruckskunst liebt phantastische Stoffe, scheut vor Unklarheiten und Erzeugung von Spannung nicht zurück, wofür nur das Hauptziel, Erschütterung und seelische Erhebung, erreicht wird, und glaubt dies auch mit sittlich bedenklichen Stoffen, ja Verwerflichkeiten erreichen zu können. Bemerkenswert ist das Wiederaufleben der Groteske in der neuen Erzählungskunst. Dem Verfasser moderner historischer Romane ist es nicht um die Darstellung geschichtlicher Ereignisse zu tun, sondern die Träger vergangener geschichtlicher Epochen dienen nur dazu, an ihnen Zusammenhänge der Vergangenheit mit den heutigen Strömungen, ewige Menschheits- und nie erlahmende Menschheitskämpfe aufzuzeigen. Übrigens fließen in manchen Romanen die Grenzen des Impressionismus und Expressionismus ineinander.

Einer der hervorragenden expressionistischen Erzähler ist Kasimir Edschmid (eigentlich Eduard Schmidt, geb. 1890 in Darmstadt), der in der Schrift „Über den Expressionismus und

Mein Amt xi Liebe, -
aller Menschen Amt xi Liebe!

Kriegenschnitt



Eduard Gschmid

Photo-Haas, Frankfurt a. M.

Bezug auf dieses Werk den Führer zu einer neuen Romantik genannt. Er ist aber nur ein Romantiker der Begebenheiten, nicht aber ein Romantiker der Stimmung, der Gegenständliches und Uebnatürliches in eine geheimnisvolle Einheit bringt. Der Lebenslauf der Heldin, den er erzählt, ist im wesentlichen nebensächlich, wichtig ist dem Dichter die rasende Sturzflut der Begebenheiten. Sieht man von der dramatischen, kinddramatischen Darstellung ab, so zeigt der Roman alle Elemente des alten Abenteuerromans, etwa des älteren Dumas, der um der Abenteuerer willen da ist. Den Gefühls- und Ideenkreis der schon genannten Novellenbücher füllen auch die Novellen Die Fürstin (1920) und Frauen (1922) aus. Überall ist jeder Vorgang, jeder Mensch aufgelöst in Farbe und Rhythmus. In dem Roman Die Engel mit dem Spleen (1924) parodiert sich der Dichter selbst. In einem schlechten Deutsch und einer wichtigtuenden Einleitung wird eine lange und langweilige üble Hintertreppengeschichte mit Allgemeinplätzen lächerlichster Art erzählt. Phantastisch ist der Roman Die gespenstigen Abenteuer des Hofrat Brüstelin (1927). Der Held des Buches, ein reicher elsässischer Graf, der durch körperliche Unfälle lebensmüde geworden ist, wird durch eine geniale Erfindung befähigt, sich fünfmal in kraft- und mutstrotzende Helden der Geschichte zu verwandeln und ihr Leben zu leben. Zum Schluß besinnt er sich auf seine natürliche Leiblichkeit und reißt sie in einem neuen Geist zusammen, der sich, zärtlich entzündet, der Liebe eines jungen Weibes entgegen neigt. Zwischen Autorennen, Tennisturnieren und der Liebe spielt sich der Roman Sport am Gaggly ab (1928). Die beiden Frauen sind plastisch gezeichnet, und was noch mehr ist, sie bleiben unmittelbar. Eine vielfach unerhörte Schludrigkeit entstellt den Roman „Lord Byron, Roman einer Leidenschaft“ (1929), der auch Kapitel enthält, die man Gschmid nicht zutrauen hätte, Seiten voll liebevoller Vertiefung in die Seele des Helden, Szenen voll liebevoller Hingabe an den Stoff, und es ist zu sagen, daß die ganze Handlung recht sauber bis zum Ende durchgebaut ist. Gschmid erzählt hier nüchtern und sachlich, wie der junge Byron heranwächst, sich in seine Halbschwester verliebt, sich in Ravenna niederläßt und dann in Griechenland stirbt. Gschmid schrieb auch die Aufgabreihe Die doppelköpfige Nymphe (10. A. 1920), in der er die ganze moderne Literatur mit schärfster Profilierung musterte, ferner Essays über Hamlet und Flaubert (5. A. 1920), Das Bucher, Delaméron (5. A. 1922). Ganz in seinem Stil verfaßt sind Das große Reisebuch (1927) und Wasfen-Araber (1927), das von Spanien und Marokko handelt.

Nymphe (10. A. 1920), in der er die ganze moderne Literatur mit schärfster Profilierung musterte, ferner Essays über Hamlet und Flaubert (5. A. 1920), Das Bucher, Delaméron (5. A. 1922). Ganz in seinem Stil verfaßt sind Das große Reisebuch (1927) und Wasfen-Araber (1927), das von Spanien und Marokko handelt.

auffordert zu gehen, da ist Hans enturzelt. Er rettet seinen Bruder Balthazar, den deutsch Gefinnten, dadurch, daß er sich für ihn als Opfer anbietet. Er tritt ins französische Heer ein, an dessen Sieg er nicht glaubt, nur — immer noch der, der tut, was er nicht will, und will, was er nicht tut, — die Erlösung zu finden durch die Eindeutigkeit des Todes. Trotzdem manches in dem Stück allzu absichtsvoll gegeben wird, ist es ein erschütterndes Drama, das aus der Sphäre der Komödie, des Spieles in die des Ernstes, der Tragödie aufwächst. Dem Buche voran geht ein Gedicht „Marzib in Waffen“, in dem der Dichter sich zur Entscheidung aufruft. Nur eines kann er ganz sein. Dies eine muß er wagen. Eine unter den vielen Möglichkeiten muß er paden, alle anderen erschlagen. Noch ist er beides: Dieser und Jener, Der und Du. Wähle, greif zu, schreit er sich an. Sei Der oder Du! Hol aus! Schlag zu! Dieses Stück ist aber nicht das Zu-Schlagen, nur ein Ausholen zum Schlag. Er ist noch beides. Der frühere



René Schickele

Phot. F. Haarfeld, Badenweiler.

und der gegenwärtige Schickale. Der Essayist und der Dramatiker, der Französling und der Deutschling. Von den anderen Dramen Schickeles reicht keines an das gewürdigte heran, weder das Schauspiel *Am Glockenturm* (1920), ein Zeitbild von dem Treiben des internationalen Schieber- und Spieletums während des letzten Kriegsjahres in der Schweiz, noch das Drama *Die neuen Kerle* (1921), beide Stücke ganz expressivistische Versuche.

Seine Gedichte sind nur selten vollendete Schöpfungen; die vollkommensten sind jene, die Sonne, Güte, spielerische Anmut, südlische Leichtigkeit, mittelalterliche Süße und Schwermut einfangen. Seit 1902 hat er mehrere Sammlungen seiner Gedichte herausgegeben, so „Sommerächte“, „Der Ritt ins Leben“ (1906), „Leibwache“ (1914), „Weiß und Rot“ (1911), ein unersprechliches und unerfreuliches und un-

fünftlerisches Buch, und eine Auswahl, der das Gedicht „Mein Herz, mein Land“ (1919) den Titel gab. Nur allmählich gewannen seine Gedichte die ekstatische Geste.

Gallisch ist die Anlage der Erzählung *Trimpopp und Manasse* (1914). Der Verfasser erzählt von zwei Nebenbuhlern; die Halbjungfrau, um die es sich handelt, verlobt sich mit dem Juden nächtlicherweise in seiner Wohnung; ihr Bruder, der Offizier ist, verhaut den Juden, worauf dieser, nachdem ein arischer Freund von ihm den Leutnant im Duell erschossen hat, in die Fremdenlegion flieht. Trimpopp, der Nebenbuhler, der im Patentamt arbeitet, verrät eine Anmeldung an einen Fabrikdirektor, um Geld zu haben. Da ihm dieser mit dem Geld nicht zu Willen ist, macht ihn Trimpopp kalt und begrüßt als eine Erlösung ebenfalls die Fremdenlegion. Die Erzählung „Nisse, Aus einer indischen Reise“ (1915) ist erotische Mystik mit den Stappen Liebe, Beichtstuhl, Indien. Gallisch ist die Anlage des Romans *Benkal, der Frauentröster* (1914), der in phantastischer Weise den drohenden Krieg mit Frankreich gestaltet, wirklichkeitsnah und märchenfern. Der Fremde (1907) ist ein Entwicklungsroman eines Unbehaupften und Heimatlosen, viel belastet mit Problematik. In dem Werke *Der Erbe vom Rhein* (1926) hat Schickale, der leidenschaftlich seiner Heimat Erde verbunden und ebenso leidenschaftlich Vorkämpfer des Internationalismus ist, das Elsassproblem zum Roman gestaltet. In *Marzib, Einsicht und Freundschaft* setzt er sich hier mit Elssässern, Deutschen und Franzosen auseinander: gerecht, manchmal bewundernd mit den Deutschen, gutmütig spottend, oft tabelnd mit seinen Landsleuten, den Elssässern; Härlichkeit aber nimmt unwillkürlich seine Stimme an, wenn er von den Romanen spricht. Die anscheinend biographische

Ring redet. Horn träumt sich nun in den Besitz des Ringes, gewinnt Geld, lernt die Genüsse der Großstadt kennen, heiratet seine Geliebte und macht Reisen nach Amerika, Konstantinopel usw. Ein mißlungenes literarisches Experiment ist der Roman *Die Stadt des Hirns* (1919). Flakes frühere Bücher belassen formale Klarheit, das fühlt Begliederte und rechnerisch Architektonische französischen Geistes. „*Die Stadt des Hirns*“ hat sich bewußt von diesem Geiste abgewandt, ohne ihn gänzlich verleugnen zu können; unter zerschlagenen Formen — zerschlagen um einer gesteigerten Dynamik und nicht erreichten Totalität willen — lugt hier und da atavistischer Drang zu formaler Klarheit hervor. Die höchste Form des Romans, so erklärt Flake in dem anspruchsvollen Vorworte, das er dem Buche voranstellt, war der Entwicklungsroman, in dem das Reale die Welt war, das Entwidelt der Mensch. Jetzt sollte das Reale die Kraft des einzelnen sein, das, was durch sie entwickelt wird, aber die Welt. „Anschaulichkeit wird überwunden; an ihre Stelle tritt Anschauung, der Roman als Projektion. Abstraktion, Simultanität und Unbürgerlichkeit,“ erklärt Flake im Vorworte, sollen die Dominanten des neuen Romans sein und er sucht diese Begriffe durch Negation dem Leser nahebringen, indem er die Bestandteile des alten Romans aufzählt, für die im neuen kein Platz sein wird. Konkrete Erzählung, Ordnung des Nacheinander, bürgerliche Probleme, erobertes Mädchen, Scheidungsgeschichte, Schilderung des Milieus, Landschaftsbeschreibung, Sentiment.“ Fragt man, was an die Stelle dieser Ingredienzien der Vergangenheit treten soll, so antwortet Flake: „Es entrollt die Welt einem Hirn als Vorstellung; um die Achsen der Grundauffassung legen sich Kristallisationen, alles, was früher primär und Selbstzweck der Schilderung war. Erlebnis, Gefühle, Stimmungen wird sekundäres Material, Beleg, Gelegenheit zur Demonstration, alles wird in den Strudel des kreisenden Mittelpunkts, in die Atmosphäre gezogen, in der durch Anlagerung ein Kosmos entsteht, rotiert ist.“ Flake will also über den Expressionismus hinausführen. Man geht nach den starken Verheißungen des Vorwortes mit Erwartungen nicht geringer Art an den neuen Roman heran und findet nicht ohne Erlaunen, daß alles, was Flake als Charakteristikum des alten Romans verwirft, im Verlauf von 500 Seiten sich prompt wieder einstellt: zu eroberndes Mädchen, Scheidungsgeschichte, Milieu und Sentiment über allem! Daß diese Dinge in gewisser Hinsicht sekundäres Material geworden sind, mag zugegeben werden, aber diese Feststellung bleibt unerheblich. Denn die pseudo-philosophischen Reflexionen des Autors, die den Gang der Geschehnisse paraphrasieren und gelegentlich überwuchern, können kaum Anspruch auf primäre Geltung und Wertung erheben. Rohmaterial des Denkens ist über dieses Buch ausgestreut, das sich weder organisch einfügt, noch künstlerisch bewältigte Kunst geworden ist. Der Roman erzählt von einem Manne, der statt Taten Gedanken hat; ein ausgelegener Mensch, ohne Blut, bewußt naturfern, in Opposition gegen die zeugende, tötende, schaffende Welt, Pazifist, als welcher er zum Schluß in die Schweiz flieht, wo er vielleicht die geistige Kraft finden wird, die das Reale verwandelt. Es wird keinen Leser geben, der ihm diesen verwandelnden Einfluß glaubt, nachdem er von ihm nichts gespürt hat als lähle Redensarten. In den Roman sind fünf Erzählungen eingelegt, die an und für sich mit ihm nichts zu tun haben, Erzählungen von verschiedener Güte, die auch, ohne dem Roman ein Wesentliches zu nehmen, fehlen könnten, aber, da Flake ein guter Erzähler ist, als Arabesken nicht ohne Reiz sind. Darunter ist gegen Schluß eine seelisch und landschaftliche Erzählung klassischer Prägung, *Die Simona*, die 1922 als Sonderbändchen herauskam.

Im Kleinen Logebuch (1921), das vom Elsaß handelt, findet sich in dem Kapitel „Abschied vom Elsaß“ Flakes Bekenntnis: „Man wird Europäer nicht aus Wahl, man wird es aus Not.“ Man hat „*Die Stadt des Hirns*“ einen „Ersay mit ausgebreitetem Erlebnis-Hintergrund“ genannt und wie in diesem die Erfüllung sich in denkerische Monologe oder in meditative Gespräche auflöst, so auch in dem Roman *Rein und Ja* (1920). Geistiges Problem in diesem Buche ist: Suche nach dem Ausgleich zwischen aktivem und betrachtendem Menschen. Das Buch ist der Versuch einer Vereinerung der Wege zu einer künftigen Zivilisation, die über „Abolutes und Zeitliches, Bejahung und Verneinung, Idee und Tat, Geistigkeit und Materialität, klare, weise, unpathetische, unsentimentale, durchdachte, bindende Vorstellungen hat.“ Stoff der Untersuchung ist der Weltkrieg, von der Schweiz her gesehen, aber zugleich durch die Prismen einer Vielheit von Menschen, die Überdruß, Ekel, Feigheit und neinsagende Erkenntnis des allgemeinen Wahns auf die Insel geworfen hat. In der neuen Auflage dieses Buches hat Flake eine stilistische Ausgleichung vorgenommen. Er hat den Ausfluß in das Land des expressionistischen Deutsch, das die Sprache durch Quillotiniierung der Artikel verkümmerte und den Satzbau durch geklappte Konstruktionen unverständlich machte, nun hinter sich. Er ist wieder zu der früheren vorzüglichen Disziplin seiner Sprache zurückgekehrt.

In *Ruland* (1922), dessen wir schon oben gedachten, hat Flake den Weg des abstrakten, projizierten Romans nicht weiter beschränkt und ist zurückgekehrt von verwegener Fahrt. „*Die Romane um Ruland*“ sind verkappte Ich-Romane. Aus Erinnerungsfülle eines Vielgewanderten baut sich Handlung, Folge von Ereignissen, an sich nebensächlich, bedeutend als Anlaß des höheren Zweckes: Entwicklungsstadien internationalen, geistigen, kulturellen Daseins unter die Lupe zu nehmen. Aufgerollt wird in „*Ruland*“ die europäische Frage aus den Jahren vor dem Weltkrieg. Den Geschehnisinhalt bildet das Werden eines jungen Studenten, der aus Unbewußtheit jungen Dranges über allerlei Stufen zur Bewußtheit seiner publizistischen und politischen Sendung schreitet. Dies alles kreist als Diskussionsfaktor durch die elsässische, italienische, neupreußische Welt. Dabei zeigt der Verfasser eine persönliche, überaus reinliche, vor keiner Konsequenz scheuende und von allen Vorurteilen freie Weltanschauung, die sich der Untergangsstimmung entgegen zum Leben der Erde bekennt und sich bei aller Siegerfreude des geistig Starken „über das dumpfe Werden der Kreatur“ wohl bewußt ist, daß die „sinnliche Pflanze gedeckt“ sein muß, wenn der Geist vorrücken soll. Auch in den Erzählungen (1923) zeigt sich Flakes Kunst, Spannungen zu erwecken und zu halten, stets durch einen tieferen Zusammenhang mit dem Weltgeschehen das Einmalige zum Typischen zu steigern. Eine Nachkriegserzählung ist Flakes *Die zweite Jugend* (1924), die einen kühlen, form- und reflexionsgebundenen Bildhauer durch gute und schlimme Erfahrungen, durch Gedankenwahren und Sündengrenzen

Letzte, die Beherrschung der Form, die matte Verschmelzung von Sinn und Sein. Man kann seine moralischen Absichten schätzen — auch da, wo die Übereinstimmung mit seinen Ideen fehlt — aber das kann nicht den Mangel der Wärme, die aus der innigen Beziehung zu den Dingen kommt, ersetzen. Diese brutalen und oft zynischen Abbilder der modernen Gesellschaft werden gar zu weitschweifig, mit einer fatalen Redseligkeit vorgeführt, so daß Zweifel kommen, ob denn jede Einzelheit künstlerisch bedingt ist.

Den stärksten Eindruck hinterläßt sein Roman *Angelika ten Swaart* (1923). Anregung zu diesem Roman empfing Thieß durch eine italienische Volkserzählung von dem Mädchen, dem sich der Tod in Menschengestalt vermählte. Aus dem Tode wurde der geheimnisreiche, ungeliebte, seelenfremde Dr. Morr, dessen Hand die kühle, herbe, aber tiefe Angelika auf Wunsch der Eltern annimmt. Bewunderungswürdig fein differenziert der Roman die seelischen Wandlungen, in denen Angelika vom Grauen zur Liebesneigung fortschreitet. Das Grauen, das sie vor dem Fremden empfindet, „der das Heiligste besitzt, in alle Tiefen schauen kann“, sucht sich vergebens in Haß und Verachtung zu entladen. Der Gatte ist zu vornehm und taktvoll, „unfinnig zart und warm“. Zu dieser halb widerwilligen Achtung und Bewunderung kommt ebenso unwillig verdrängtes erotisches Erwachen, das sich gerade durch einen kindisch-planlosen Fluchtversuch zu ungefanntem, zärtlichem Drange steigert. Das Glück der Mutterschaft vertieft das Gefühl der unlöslichen Verkettenung zu freier Hingabe. — Aber nicht ganz hat Thieß den Mythos rationalisiert. Um Dr. Morr, den Gatten, geistert Mythisches, Dämonisches. Der Name schon klingt an mors (Tod) an, die Erscheinung mahnt bisweilen an Freund Hein, er philosophiert über den Tod. In das Grauen Angelikas vor dem Fremden mischt sich der Schreck vor dem Übermenschtlichen. „Er ist der Tod. Er zieht mich immer tiefer aus dem lieben Leben, das er verachtet, in den schrecklichen Raum der Ewigkeit“, stöhnt sie. Aber er nimmt ihr das Grauen, daß sie sterbend ihn grüßt: „Du bist der Tod, du bist das andere Leben.“ Freilich ist das nicht der christliche Unsterblichkeitsglaube, sondern eine pantheistisch-oftkult gefärbte Hoffnung, als Melodie in einem anderen Leben weiterzuschwingen. — Die sprachliche Darstellung ist von einer ergreifenden Einfachheit, bis ins letzte Wort mit Poesie gesättigt. Unfassbares steht zwischen den Zeilen und ein hauchzarter Melancholie steht darüber. All das Heikle, das im Thema liegt, ist mit kühler Unbefangenheit gestaltet. Nicht auf derselben Höhe steht Thieß' Erstling, der greuelvolle und grelle Roman *Der Tod von Falern* (1921). Falern stirbt, umringt, umlagert von einem unerbittlichen Feind. Die Stadt ist ausgehungert, voll Krankheit, Pest und Tod. An der Spitze stehen Gewaltige, Führer, Rücksichtslose. Aufrufe, Worte teilen sich in ausgetrocknete Ähren, treiben die Hungernden, Sterbenden zu grausamen Ausfällen gegen die Feinde. Von unten, den Armen, Zertrretenen, bricht Umsturz auf, Revolution, Aufruhr. Neue Machthaber wüten. San, der Führer der Armen, wird Herrscher der Stadt, die er unerbittlich, furchtbarer als irgend einer dem unfehlbaren Untergang zutreibt. Der siegreiche General erobert einen Steinhaufen, einen sinkenden Schutt, eine tote Stadt. Seine einzige Beute ist ein Kind. Ohne besondere Schwierigkeiten lassen sich Beziehungen zu unserer Zeit herstellen, ohne daß der Vergleich in allen Einzelheiten zuträfe. Es gibt manche starke Stelle in dem Buche, aber das großartige Bild des gemeinsamen Erlebnisses flattert in Einzelschicksale auseinander. Manches, wie z. B. die Liebesgeschichte, ist überflüssig, vieles ist zu absichtsvoll herausgestellt, und was der Teufel an Weisheit zum besten gibt, ist nur ein verwässerter Nietzsche.

Während der besprochene Roman in der Raum- und Zeitlosigkeit spielt, nehmen andere Romane Thieß' ihren Stoff aus der Gegenwart. So *Die Verdammten* (1923). Diese leben auf Glisenstein. Dort, wo die deutsche Kultur durch deutsche Barone wirksam war. Das in dem Werke behandelte Thema ist die Geschwisterliebe, ein heikles Thema. Wenn nun auch Thieß die ärgsten Dinge ernsthaft und ohne Lüsterheit darstellt, hinterläßt das Buch dennoch einen unerquicklichen Eindruck. Axel von Harras war vor Jahren von seinem Vater, der sich von seiner Frau getrennt hatte, nach Amerika mitgenommen worden. Nun kehrt er mit seiner Frau in die Heimat zurück, sieht dort seine Schwester zum erstenmal und verliebt sich in sie. Er verläßt seine Frau und lebt mit der Schwester zusammen, bis sie ihn, weil er ihr durch einen Arzt die Frucht dieser Verbindung nehmen ließ, verläßt. Mit der Haupthandlung sind noch andere Schicksale verknüpft; eine Reihe von Verdammten, Sexualpathologen, die unter ihren Trieben leiden, wird vorgeführt. Die zahlreichen, oft mit der Haupthandlung nicht in Beziehung stehenden Nebenhandlungen stören die Einheitlichkeit des viel zu breit ausgesponnenen Romans. In Berlin spielt der Roman *Der Leibhaftige* (1924). Man könnte meinen, mit dem „Leibhaftigen“ sei Kaspar Müller gemeint, die intelligente, aber sittlich haltlose Hauptperson des Romans als Verkörperung des Zeitgeistes. Aber der Titel ist dämonischer gedacht. Der Leibhaftige ist der Gottseibeins, dessen Schatten alles Gute erstickend, alles Böse wedend in diese Zeit fällt. Das Teuflische aber besteht für Thieß, obgleich er verschiedene Male nach unheimlichen, ins Jenseits weisenden Effekten greift, doch darin, daß alle häßlichen, bis zur Naturwidrigkeit gehenden Erscheinungen von den Zeitumständen entfesselt werden. Kaspar Müller wird nach den Universitätsjahren zum Verdruß des Vaters Schauspieler, nach seinem Mißerfolge erhält er durch Vermittlung einer Frau einen Journalistenposten bei einer großen Tageszeitung, nach dessen Verlust ergattert er sich den Direktorenposten einer großen Schieberfirma, entgeht durch die Flucht der Verhaftung und fristet unter kommunistischem Schutz als Arbeiter in einer Fabrik sein Leben. Von der Polizei entdeckt, soll er unter falschem Namen nach Rußland fliehen. Auf der Durchreise durch Berlin wird er von einer Niesengesellschaft von Mädchenhändlern gewonnen, dann dampft er nach Amerika ab. Diese Entwicklung Kaspar Müllers gibt dem Dichter Gelegenheit, in alle Schatten der Inflationszeit einzudringen. Wenn er sich aber bemüht, diese Dinge zu deuten und weltanschauliche Ausflüge zu machen, verliert seine Kraft. Auch in diesem

Beiblatt 6

Immer wieder ergriffen durch die

Alte die Gauspauer im Vaterland des Malteser:

"Ihr! Ihr! Galt euch auch!"

Das ist nicht!

Keine Macht! Ihr Macht!

Und es wird immer in Europa, Afrika gelungen

Es ist für die besten Menschen im Land

Und es wird immer Gauspauer im Afrika bei Europa
gelungen

~~und nicht~~
Vorfürsorge / im Afrika bei Europa.

Alfred Döblin

Roman ist dem Geschlechtlichen ein breiter Raum gewidmet. Als ob dies die Triebfeder für alle Handlungen des Menschen sei. Als Gegensatz zu Kaijpar Müller, dem neuen Typ, „der von keiner Moral gehemmt, aber von jedem Wind beflügelt wird“, steht die Geschichte Büchlings, der seiner Studentenliebe treu bleibt und ein arbeitsames, idyllisch gezeichnetes Familienleben führt. Mit der Titelnovelle *Der Kampf mit dem Engel* (1925), im Anklange an Jakobs Kampf mit dem Engel, gab Thieß drei Novellen, in denen die ganze Leidenschaft seiner Kampfnatur in Erscheinung tritt. In heißem Suchen und Sehnen ringt er, wie die Aufschrift der Titelnovelle schon andeuten soll, um Erkennen und Erfassen letzter Dinge und ihrer Zusammenhänge, verliert sich aber ins Phantastische, Mystische und Heidnisch-Natürliche, so daß wir an dem Ernst seines Suchens irre werden und keine Befriedigung in dem Ziele finden, das er uns weist. Am stärksten spielt das Okkultistische in die dritte Novelle „Tropische Dämmerung“. Am besten gelungen ist „Die Wölfin“. In dem Bände *Narren* (1926) stellt Thieß in fünf Novellen Menschen mit größerer, schon „Die Wölfin“. In dem Bände *Narren* (1926) stellt Thieß in fünf Novellen Menschen mit größerer, schon „Die Wölfin“. In dem Bände *Narren* (1926) stellt Thieß in fünf Novellen Menschen mit größerer, schon „Die Wölfin“. In dem Bände *Narren* (1926) stellt Thieß in fünf Novellen Menschen mit größerer, schon „Die Wölfin“.

Neben den expressionistischen Werken, die die Wirklichkeit überhaupt auszuschalten suchen, und denen, die sie nur als Gegenstand einer polemischen Satire ansehen, kann man eine dritte und größte Gruppe aufstellen, bei denen die Wirklichkeit zwar in das Gefüge des Werkes aufgenommen wird, aber vom Geistigen völlig beherrscht ist, und zwar so, daß jedes einzelne Stück oder Element des Wirklichen nur in seiner Widerspiegelung im Geistigen erfaßt wird, daß es, seiner Wirklichkeit entkleidet, der anhängenden Stimmung beraubt, nur als Objekt eines geistigen Zentrums des Werkes angesehen wird. Zu den Schöpfungen dieser Art gehören die meisten Werke Alfred Döblins (geb. 1878 in Stettin, lebt in Berlin). In ihm hat die formale Leistung der Ausdruckskunst starke Gestalt gewonnen und in seinen Schöpfungen ist auch der Gedanke der Ausdruckskunst am klarsten zur Darstellung gekommen. Er ist eine schöpferische Persönlichkeit aus chaotischer Zeit. Ohne den Vergangenheitswert alter Bindungen zu verkennen, lehnt er Bindungen, die nicht mehr bestehen, ab. Was er erfährt, woran sein Denker- und Schöpferwille mitarbeitet, ist eine neue Welt mit neuem Weltgefühl, neuen Bindungen, neuer Mystik, neuer Religion und diese ist der Pantheismus. Aber Döblins Kämpferstellung gegen das Alte bedeutet noch nicht ein Bekenntnis zu den Forderungen der Tageskämpfe. Er weicht in wesentlichen Fragen des Weltgefühls von dem Expressionismus ab und hat eine andere Einstellung gegenüber der Technik, der Natur und der Geschichte. Als Erzähler ist er vielleicht die stärkste epische Kraft der expressionistischen Generation, und teilen wir auch nicht die bedingungslose Bewunderung, die ihm von vielen gezollt wird, ohne Zweifel ist er eine der stärksten dichterischen Potenzen im heutigen Deutschland.

Im zweiten Jahrgange der Zeitschrift „Sturm“, dessen reger Mitarbeiter er war, erschien eine Reihe seiner kleineren Erzählungen, die, mit anderen vereinigt, später in einem Buche mit dem seltsamen Titel *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen* erschienen (1913). Schöpfungen, in denen Mensch und Umwelt, Gerades und Verzerrtes, Wirkliches und Unwirkliches, Sinnliches und Gedankliches durcheinander gewirbelt ist. Es sind Erzeugnisse eines grotesken Phantasten, eines „Psychoanalytikers“, der Traumgeschehen gab. Im Vergleiche zu diesen macht der in demselben Jahrgange des „Sturm“ erschienene und 1919 als Buch veröffentlichte Roman *Der schwarze Vorhang* den Eindruck des Unfertigen. Aber vieles von den späteren Werken des Dichters ist bereits vorhanden: Eine unbändige, quellende Bildkraft, eine ungezügelte Art, mit der Sprache umzugehen, eine wütende, bohrende Psychologie.

der es offenbar weniger um verlogene Logik als um den traumhaft wirren, verknöteten Zustand der Psyche zu tun war, und schließlich eine höchst konventionswidrige epische Regie. „Roman von den Worten und Zufällen“ heißt der Untertitel des Buches. Ein junger Mensch, Johannes, von den Trieben seiner Jahre aus wortloser Einsamkeit geweckt und geschreckt, erfährt die unzerreißbare Bindung an den Zufall und das Wort, zumal das Wort Liebe, und treibt träumerisch, quälerisch erregt in die Arme des Zufalls: Irene entgegen. Aber das Versprechen des Blutes ist trügerisch. Johannes fand kein anderes Mittel, sich des Zufallgeschöpfes, an dem er abgründige Mächte erfährt, zu erwehren, als Irene in einem letzten Sinnen- und Blutrausche zu töten. Mehr als die genannten Werke waren von Döblin bis 1914 nicht bekannt. Doch sie genügen, um zu erkennen, daß hier einer expressivistisch geschrieben habe, ehe es das Wort noch



Dr. Alfred Döblin.

Phot. Atelier Jacobi, Berlin-Globy, Copyright by Atelier Jacobi.

gab. Aber wenn auch zu mancher der Erzählungen, etwa zu „Australien“, zu „Ritter Blaubart“, zu den „Memoiren des Blasierten“, zu dem „Stiftsräulein und Tod“ sich in den späteren Werken Parallelen fanden, so verschwamm doch das Bild des Schöpfers in dem schmalen, sicheren Hintergrunde dieser absonderlichen Gebilde im Vergleiche zu dem Bilde, das aus Döblins späteren Werken aus dem unendlichen Hintergrunde aufstieg.

So in dem chinesischen Roman Die drei Sprünge des Wang-lun (1915), einem von phantastischer, aber anschaulicher Bildhaftigkeit strotzenden, des Dichters Fähigkeit der Einfühlung in fremde Seelen beweisenden Buche. Döblin hat China nie gesehen; aber plötzlich ist irgendein China, das China Döblins da und lebt ein außerordentliches, magisch verdichtetes, traumklares Leben. Es ist vielleicht der erste Versuch exotischer Gestaltung und Einfühlung, der ohne ethnographische Voraussetzungen und Absichten unternommen wurde, dessen Wert gerade in der absoluten, an die Wirklichkeit nicht gebundenen, schöpferischen Souveränität besteht. Die Sätze sind phrasenlos aneinandergereiht und man liest sie, als ob man selbst durch eine chinesische Landschaft ginge und mit chinesischen Menschen verkehrte. Der Dichter verschwindet hinter seinem Stil; was lebt, ist die einzige Gestalt, die unzähligen Gestalten. Wang-lun, der Sohn eines armen Fischers, ein Mann, in dem berechnende Verschlagenheit und transzendente Entrückung seltsam sich mischen, ist die tragende Persönlichkeit der weitgreifenden Geschehnisse. Nach einer verlotterten Jugend wird er gefährlicher Häuptling einer Räuberbande, findet aber dann das Banditen-

wesen widersinnig und scheidet sich „von denen, die im Fieber leben, von denen, die nicht zur Besinnung kommen“. Er ringt sich durch zu den Mysterien der Selbstüberwindung: „Ich will arm sein, um nichts zu verlieren . . . Nicht handeln; wie das weiße Wasser schwach und folgsam sein, wie das Licht von jedem dünnen Blatt abgleiten.“ Doch nie war Wang-luns Macht über seine Genossen größer als nun, da er den wilden Räuberghesellen die Lehre des Wu-wei, die Lehre der Wahrhaft-Schwachen verkündet. Er wird Führer einer Sekte von Tausenden. Doch die Materialität des Lebens bricht erschütternd ein in die reine Lehre des Wu-wei. Orgiastische Greuel geschehen und grausame Verfolgung der Sekte durch den Staat zerrstört vollends das Streben nach Selbstüberwindung. Zu blutiger Abwehr gereizt, werden aus weltabgewandten Sektierern religiöse und politische Rebellen. Der Kampf der Wahrhaft-Schwachen wird zum Volkskrieg der mystischen Verehrer des Tao gegen die Staatsmoral des Kung-tut-se, der Ming-Dynastie gegen die Mandschu. Wildes Morden geht über die gelbe Erde; grauiges Blutbad vernichtet die Anhänger Wang-luns. Da wird Wang-lun bezwungen vom Efel über die Greuelthaten, durch die sein Weg geschritten. In innerer Umkehr findet er den Weg zurück zur reinen Lehre des Wu-wei: Nur durch Ergebung und Sanftmut können die Last des

Lebens und die Leiden überwunden werden. Nun berauschen schäumende Ekstasen die dem Untergang Geweihten. Der Sektierer Wa-noh wandert mit der Gebrochenen Melone in den schaurigen Tod, dem westlichen Paradiese zu. Das Buch wirkt trotz aller formalen Vorzüge auf uns als exotisch bunte Kuriosität, nicht aber, wie der Dichter will, als Symbol unseres eigenen Schicksals. Denn es behandelt einen Stoff, der keine Beziehung zum Gehalt und Rhythmus des deutschen Lebens aufweist.

Aus dem achtzehnten Jahrhundert und aus dem asiatischen Lande der unbegrenzten Möglichkeiten begab sich Döblin in dem Roman Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine (1918) in unser Jahrhundert der Maschine und in das bewegte Leben der Weltstadt Berlin. Er schildert das kalte, seelische Konkurrenz eines Turbinenbauers zugrunde geht. In seiner Wut und seinem Haß begeht er Briefdiebstahl und Fälschung. Um seiner vermeintlichen Verhaftung zu entgehen, verfrachtet er sich mit seiner Familie und seinem Freund, der sein Mitwisser und Helfershelfer ist, in seinem Sommerhaus in Reinickendorf, wo sie sich wie in einer belagerten Festung verbarrikadieren und in Schmutz und Urat fast umkommen. Aber niemand, weder das Gericht noch die Polizei, tut ihm etwas, woran sein übertriebenes Selbstgefühl zusammenbricht. Rettungslos liegt die Zukunft vor Wadzek. Ihm ist alles vernichtet und zerbrochen; verhöhnt und verlassen bleibt ihm nur der eine Ausweg: er geht mit der Maitresse des Mannes, der seine Fabrik verschluckt und ihn ruiniert hat, über das große Wasser, wo er von neuem beginnen und wohl wieder seinen Konkurrenten finden wird. Dies ist in großen Zügen die Handlung des Romans. Sie ist aber mit seiner beharrlichen Kraft ins Groteske umgeformt, alle Personen mit so erschreckend kalter, grausamer Psychologie so beharrlicher Kraft ins Groteske umgeformt, alle Personen mit so erschreckend kalter, grausamer Psychologie. Dazu gehört vor allem die minutiöse Beschreibung des Gegenständlichen, insbesondere der menschlichen Körperlichkeit. Die Empfindung einer Person, ihr Aussehen, ihre körperlichen und seelischen Schmerzen werden oft auf vielen Seiten beschrieben und immer wieder mit neuen Zügen, Gestaltungen, Beleuchtungen und Erfindungen. Wer an solchen eindringlichen Darstellungen Geschmack findet, wird auf den 414 Seiten des Romans durchaus auf seine Rechnung kommen. Es mag der ärztliche Beruf Döblins Eigenart, den Menschen zu betrachten, verstärkt haben, aber einerseits übersteigt es die Gewalt des Wortes, einen lebenden Körper durch physische Deutungen vollkommen individuell festzulegen, andererseits entsteht bei aller erschütternden Groteske doch der vorwiegende Eindruck eines seelenlosen Puppentheaters. Statt Leben zu schaffen verliert sich Döblin in Außerlichkeiten; auch vermag er nicht Gespräche rund und nett oder humoristisch zu gestalten. Als Wadzek seinen Konkurrenten einmal zur Rede stellt, reden sie an der Sache vorbei, es gelingt ihnen nicht, deutliche Worte zu finden. Humor ist dem Dichter fremd und einige komische Szenen vermögen ihn nicht zu erregen. Außer der Weitsehweisigkeit verlangt der schwere, oft geschraubte Stil dieses Zeitromans, daß der Leser viel Mühe und vor allem Sinn für groteske Situationen habe.

Lieber greifen wir nach Döblins groß angelegtem zweibändigem Roman Wallenstein (1920), der in seiner Anlage, der Fülle der gezeichneten Figuren, der freilich nicht immer vorurteilslosen Durcharbeitung der politischen Strömungen nach eine sehr beachtenswerte Leistung darstellt. Döblins Stil ist vollkommen frei von dem „altmodischen“ Wortkram, ebenso frei von aller idealisierenden Schönfärberei. Er schildert seine Menschen manchmal fast zu menschlich, ohne dabei Gestalten wie dem Kaiser Ferdinand und dem „Oger“ Wallenstein ihr Maß zu verkleinern. Und doch ist der Versuch, aus dem „Wallenstein“ einen Roman zu schaffen, nicht geglückt. Vielmehr ist das Ganze ein riesiger Gobelin mit vielen glänzenden Einzelbildern geworden. Der Wille, das ganze zeitliche und räumliche Milieu zu verlebendigen, hat die Gestalt des Helden zu sehr in die an sich richtige Rolle eines Mitakteurs herabgedrückt. So ist ein „illuminiertes Fresko“ des Dreißigjährigen Krieges vom Standpunkt der Politik Machenden, nicht aber eine „Wallenstein-Dichtung“ zustande gekommen. Man wird die virtuose Episodentechnik Döblins bewundern, aber diese verwirrte, erschütterte Welt unter den Hut eines persönlichen Schicksals zu bringen, ist dem Dichter nicht gelungen. Sie wurde selbst zum Helden; es ist ihr Schicksal und ihre Maskerade, was in tausend Verwandlungen geschieht. Der kalte Regisseur im Hintergrunde: Wallenstein; sein fanatischer Widerpart Maximilian, der argwöhnische Geizhals von Pfalz-Neuburg; der dickwanstige Gustav Adolf; die in ihrem jungen Blut verworrene kaiserliche Frau Leonore, die kaiserlichen Räte, die Prager Judenschaft, Jesuiten, Heere, verwüstete Landschaften, Gaukler, Teufel und Scharfrichter. Klüger tat Schiller, von all dem episch an sich interessanten Drum und Dran abzusehen und seine gewaltigste Dichtung ganz auf die Persönlichkeit des Helden zu konzentrieren. Ist dies auch eine Überschätzung eines einzelnen, so ist doch nur in dieser Beschränkung ein geschlossenes Ganzes möglich, das auch die beste Panoramaepik nicht zuwege bringt.

Döblin verlangt in seiner Schrift „Die Natur und ihre Seelen“ statt ekstatischer Verückung in Gott Verehrung und Anbetung der großen Naturkräfte, statt Lehren und Dogmen: „Fertigkeit für den Rückstrom in die anorganische, anonyme Welt. Aufrechterhalten, aufrichten die Verbindung mit der Anonymität auch in dieser Daseinsform, mit den beseelten großen Wesen, dem Wasser, den Salzen, dem Stickstoff, Sauerstoff, den Steinen, den Metallen, der Elektrizität, der Wärme.“ Im Gefolge des naturalistischen Zeitalters besaß Döblin einen starken mystischen Drang und es drängt ihn, das Mystische zu gestalten und so etwas wie einen Mythos des kommenden naturalistischen Zeitalters zu geben. Berge, Meere und Giganten sind der Versuch solcher Gestaltung (1924). Döblins Roman ist die Utopie, die Apokalypse der expressionistischen Generation. Hier wird der Schriftsteller zum Neuerer der Gemeinschaft und raunt dunkle, drohende Worte von der gefährdeten Zukunft der Menschen, wenn er nicht Einhalt tut seinem rasenden Mut und Übermut und sich nicht zurückbesinnt auf die tragenden Kräfte seiner Natur. Außerlich betrachtet, stellt sich dieses Werk als eine Chronik dar, geschrieben etwa im 27. Jahrhundert, rückblickend auf die

Entwicklung des Menschengeschlechtes in der Zeit nach dem Weltkriege. Es ist eine furchtbare Vision von der Zukunft des Menschengeschlechtes auf der Erde. Immer rasender ward die Entwicklung der Technik, sie hat den Menschen verdorben, sie schuf immer neue und unerhörte Zerstörungsmittel, die den Menschen zu immer dringlicheren Versuchen wurden, dieses Mittel gegeneinander anzuwenden. Immer furchtbarer prallen die Völker, die Kontinente aufeinander, immer größer wird die Verzweiflung der besseren Menschen, das einzelne Dasein wurde belanglos, Einzelschicksale steigen hoch, werden wieder vom Chaos verschlungen, in unvorstellbaren Katastrophen geht das Abendland zugrunde. Die Natur bäumt sich auf gegen die Unnatur und wischt ein anmaßliches Geschlecht mit allen seinen märchenhaften Erfindungen von der Erde weg. Aus entgotteter Zersprengtheit gesteht der Aufschrei: „Ihr dunklen, rasenden, ineinander verstränkten, ihr sanften, wohnigen, kaum ausdenkbar schönen, kaum ertragbar schweren, nicht anhaltenden Gewalten! Zitternder, greisender, flirrender Tausendfuß, Tausendgeist, Tausendkopf. — Was habt ihr mit mir vor? Was bin ich euch?“ — Wie ein Alp liegt die Gedankenwelt dieses Buches auf dem Leser; sie zwingt ihn, über die Zukunft nachzudenken, sich mit den Problemen der Mechanisation, der seelischen Entleerung, der Barbarisierung und der Technisierung zu beschäftigen, deren Folgen im Menschlichen Döblin in Bildern auflodert, wie sie nur eine überhitzte Phantasie und die blendendsten, auf Wirkung berechneten Farben schaffen können. Nur bescheiden dringt aus dem Chaos die Stimme der Sehnsucht nach dem neuen Menschen, der über den Trümmern sich erhebt und mit dem die Entwicklungsgeschichte der Zukunft einsetzen soll. Wie aber dieser neue Mensch sein wird, hat Döblin nicht gezeigt. Wird er nicht auch, wenn er bloß an der Materie haftet, ebenso wehrlos sein gegen Reize und Triebe, die den alten in den Abgrund stoßen? Nur durch die Bindung an Gott wird es dem neuen Menschen gelingen, die Zivilisation zu meistern, und dieser braucht nicht erst auf den Anbruch einer neuen Weltperiode zu warten, denn er kann jeden Augenblick für seinen Teil das Angesicht der Erde erneuern. Die Welt Döblins ist aber ohne Sonne, Geist, Herz, Gott und darum empfindet er den Untergang der Materie als tragisch.

Zwischen „Wang-lun“ und „Wallenstein“ fällt Döblins Erzählungsbuch *Die Lobensteiner reisen nach Prag*, das einige merkwürdige Stücke bringt, wie „Vom Hinkel und dem wilden Leuten“, „Das Krokodil“, sowie die Titelerzählung, die alle etwas schnurrig Märchenhaftes von absonderlicher Wirkung haben. Ihnen reiht sich die unerquickliche Geschichte „Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord“ (1925) an. In dem Buche „Reise in Polen“ gibt er das Beispiel der objektiven Satire; sein Werk ist die nahtlose, absolute Einheit von Wahrnehmung und Verständnis. Es ist die erste Entdeckung eines Volkes und einer Landschaft und die zwanglose Einordnung des Gesehenen und Gehörten in den Gedankenkreis der Zukunft.

Wiel erörtert wird Döblins jüngster Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929); begeisterte Zustimmung auf der einen Seite, hitzige Ablehnung auf der anderen, wie es eben erklärlich ist bei einem Erzeugnis, das nicht nur für sich allein dasteht, sondern sich sofort als Exponent allgemeiner Zeit- und Kunstströmungen erweist, die heftig umtritten sind. Die besten Elemente des Expressionismus sind in diesem eigenartig-neuen, groß angelegten Roman verwendet, stehen aber in Gegensatz zu dem Lebensschicksal des Berliner Transportarbeiters Franz Biberkopf, das hier erzählt wird. Döblins Technik kommt vom Film. Wie in diesem steht vor dem ersten Buch eine Inschrift; „Hier im Beginn verläßt Franz Biberkopf das Gefängnis Tegel, in das ihn ein früheres sinnloses Leben geführt hat. Er faßt in Berlin schwer wieder Fuß, aber schließlich gelingt es ihm doch, worüber er sich freut, und er tut nun den Schwur, anständig zu sein.“ Dann sehen wir ihn auf dem Wege zur „Anständigkeit“. Aber immer wieder sinkt dieser grobgeschnittene, innerlich gefährdete, triebhafte Mensch, trotz bester Vorsätze von Stufe zu Stufe, bis er schließlich in völligem Zusammenbrüche zur Vernunft kommt und erkennt, daß man im Leben still halten und nicht mehr von ihm verlangen soll „als ein Stück Butterbrot“. Aber diese Wandlung vollzieht sich nicht in Denksoperationen, sondern der dumpfe Klag muß alles mit seinen Händen tun, er muß breit und sinnfällig durch die Gassen leben, immer im gleichen Milieu von Arbeit und Wirtshaus, von Hochstaplern und Verbrechern, von Kameraden und Dirnen. Das Schicksal des Helden ist mit dem Leben in Berlin verweben. Die Menschen werden aber nicht von außen abgezeichnet, sondern in ihrem Sein vorgeführt, wie sie sprechen und leben. Ruhiger Ton der Erzählung in gewöhnlichem Sinne ist fast nirgends. Wirklich, es läuft ein Film ab. Es ist, wie F. Muckermann in seiner Besprechung des Buches bemerkt, nicht zu leugnen, daß in dieser Art Technik Möglichkeiten liegen, die noch lange nicht ausgeschöpft sind, zumal wenn sie, wie in diesem Roman, so meisterlich durchgeführt ist, daß man, hat man sich einmal daran gewöhnt, ganz und gar in den nicht abreißen den Strom der Ereignisse hineingezogen wird. Dabei aber bestimmt oft der Zufall und nicht der freie Wille den Gang der Handlung, so daß die handelnden Personen nur als Bergewaltigte der Ereignisse erscheinen. „Der Wille, gegen diese Einflüsse anzukämpfen, wird ertötet.“ Das ist der eigentliche Inhalt des Buches, die Tragik des guten Willens (Muckermann). Dadurch wird das Buch zu einem trostlosen. Quälend wirken auch die stofflichen Elemente auf den Leser; keine Gemeinheit, kein Grauen, keine Scheußlichkeit wird uns vorenthalten. Freilich ballt sich schließlich alles zusammen in der Empfindung einer Tragik, eines so wuchtenden Schicksals, wie sie eine griechische Tragödie hervorruft. Wirkungsvoll und auch echt im Gefühl werden Stellen der Schrift verwendet. Aber zu einer solchen Tragik paßt nicht der banale Schluß. Muß denn Biberkopf all das Grausame erleben, um schließlich vom Leben nur ein „Butterbrot“ zu fordern? Herwig hat in seinem stofflich verwandten Roman „*Hoffnung auf Licht*“ die geistige Lösung in einer Weise dargestellt, an die Döblin in keiner Weise herankommen kann. Döblin ist einer unserer begabtesten Sprachgestalter; aber die Auflösung der Satzstruktur in diesem Romane muß zu Manieriertheiten führen und kann für jüngere Dichter, die in sein Geleise treten, gefährlich werden. Döblins Technik, auf die Eigenart der Sprache, die Dinge zu spiegeln und geistig zu vertiefen, zu verzichten, würde trotz aller Wirkung den Tod der Dichtung bringen und darf daher niemals führend werden, sondern muß sich dienend verhalten. Das Buch ist kein „sozialer Roman“, sondern eine symbolische Darstellung vom Kampf des Menschen um Einordnung in den großen Zusammenhang der gesellschaftlichen Ordnung.

Zum Drama fehlt dem Romanschriftsteller Döblin die Begabung. Sein Erstling, das Schauspiel *Die Nonnen von Kemnade* (1923), bietet nur ein wüßtes Hin und Her, in dessen Mittelpunkt eine hysterische, männertolle Abtissin steht. Vorausgegangen waren die *Lusitania-Szenen* (1921). Eine ferne, farbenreiche Phantasiewelt baut Döblin in seinem *Persepos Manas* (1927) auf. Gedanklich-Bekemmerisches bringt der Aufsatz „Jenseits von Gott“; zahlreich sind seine Essays über die Natur und die Naturwissenschaft, als deren Grenzbezug er „das Mystische“ erklärt.

Als der Rheinländer Gustav Sack (geb. 1885 in Schermbach bei Wesel) zu schreiben begann, war das Schlagwort vom neuzeitlichen Expressionismus weder erfunden noch geprägt. Doch was sich heute unter dieser Richtung verstehen läßt, kehrt auf jeder Seite seiner Schriften wieder. Er fiel als Offizier 1916 in Rumänien nach einem Leben voll Not und Elend, Entbehrungen und Enttäuschungen, voll Leidenschaft, Selbstverleugnung und Schmach. Erschütternd wirkt, was H. W. Fischer, einer der wenigen Freunde des Dichters, über dieses verstümmte und früh zerrüttete Leben, über dieses durch eigene und der Zeitgenossen Schuld heraufbeschworene Schicksal sagt. Das tragische Erleben des hoch begabten Dichters, dieses zwischen leidenschaftlicher Hingabe an das Leben, an die Kunst, an Schaffen und Wirken und völliger Verzweiflung hin und her geworfene Dasein spricht mit ganz unmittelbarer erschütternder Gewalt aus den Gedichten Sacks, die in ihrer Ursprünglichkeit und Natürlichkeit ganz anders suggestiv wirken als die Ekstasen und Ausschreie der zünftigen Expressionisten.

Die sechzig Seiten Gedichte, die Sack hinterlassen hat, sind eine einzige, dunkle, erschütternde Klage und Anklage gegen Schicksal, Gott und Menschheit in ingrinnig-farcastischen Empfindungen. Aus dem quälenden Gefühl, der Alltagswirklichkeit wehrlos gegenüber zu stehen, entlossen auch seine bitteren Romane, in denen er sich selbst mit unbarmherziger Selbsterkenntnis zerfleischt, in einer neuen faszinierenden Technik der Fehrzählung, in seiner stürmisch nach Ausdruck ringenden Sprache. Er ist ein revolutionärer Philosoph und schon in seinem Roman *Der verbummelte Student* steuerte er auf allerletzte Dinge los und versuchte die faustischen Glaubens- und Gewissenszweifel an Gott, Moral und Gesellschaft zu lösen, mußte aber daran scheitern. In seinem Roman *Ein Namenloser* stößt er sich noch einmal an demselben Stein. Ein dritter Roman *Paralyse* ist Fragment geblieben. Es ist ein krankhafter Paroxysmus der erotischen Gefühle, den Sack in dieser simplen Geschichte eines tollen einjährigen Dienstjahres in einer schamlosen Konfession entblößt. Und das Ende: er und „sein Dirnchen“ enden in Selbstmord. Ein unerquidliches Buch, das zumal den Halbgebildeten gefährlich werden könnte, wenn nicht die eingestreuten philosophisch sein sollenden Lamentationen so verstiegen und langweilig wären. Der von Sacks Frau herausgegebene Nachlaß brachte noch das Schauspiel „Der Refraktur“ mit Eindrücken aus den ersten Kriegsmonaten, die die Versammlung „Der Rubin“ und eine gleich betitelt Novellenammlung. Was er sonst noch im Kriege erlebte, erzählt er im „Tagebuch eines Refraktors“ und in den „Andeutungen“ „In Ketten durch Rumänien“.

In Frankreich hatte Henri Barbusse in seinem Buche *Le feu* (1916), das lange als die größte Leistung aus dem Bereiche des Weltkrieges galt, die entsetzlichen Leiden der Frontsoldaten mit der einläßlichen Sachlichkeit Zolas enthüllt und zu der Brüderlichkeit sich bekannt, die alle Menschen verknüpft. In Deutschland sprachen ältere Dichter von dem Erweckenden und Versittlichenden des Krieges. Die Jugend aber trat immer entschiedener auf die Seite der Kriegsgegner. So Charlat Strasser in dem Werke „In Völker zerrissen“ und Wilhelm Andreas Schramm in dem fürchterlichen Buche „Gefallene, Stimmen der Toten an die Lebendigen“. Schroffste Abjage an die Verkärer des Krieges war Leonhard Franks Roman „Der Mensch ist gut“. Man hat dessen Erzählungen oft neben die Kriegsromane des Ungarn Lažko („Menschen im Kriege“) und Barbusses gestellt. Mit Unrecht. Denn als Gestalter ist der Dichter des „Feuers“, der nur die Tatsachen reden läßt, dem Deutschen überlegen. Gesinnungseiferer in jeder Zeile, verbrannt von der Flamme des Gefühls, Prophet und Geißler, fand Leonhard Frank (geb. 1882 in Würzburg, war Arbeiter in verschiedenen Berufen und begann erst mit dreißig Jahren zu schreiben; jetzt lebt er in Charlottenburg) keine andere Darstellungsart. Wenig Liebe spricht aus seinem literarischen Werk, dafür tobt um so fanatischer der Haß gegen alle staatlichen und gesellschaftlichen Einrichtungen.

L. Frank begann seine literarische Laufbahn mit einem Entwicklungsroman, in dem er eine sittliche Entwicklung darzustellen suchte. Die Räuberbande (1914) — das ist eine Schar von Jünglingen, in deren Köpfen eine wilde, aber energische Räuber- und Indianerromantik im Stil Karl Mays spukt. Ihre Streiche, Versammlungen, Reden und Taten werden mit hingebender Liebe ausgemalt; ihr kindlicher Ernst im Spiel wird vom Dichter ernst genommen, ihr Protest gegen die Versimpelung und Abenteuerlosigkeit eines fatten Spießbürgerdaseins würdig und angemessen behandelt. Und nun setzt die Entwicklung

ein. Die Mitglieder werden älter, die Mädchen beginnen in ihrem Leben eine Rolle zu spielen, der Arbeitslohn lockt, und kurz gesagt, die Entwicklung der Charaktere führt zu einer Scheidung in Gewöhnliche und Ungewöhnliche. Die ersteren enden im Kleinbürgertum und Alltagsleben, die letzteren im Kloster und in der Boheme, und der Begabteste endlich, Old-Shatterhand, der schöpferisch Einsame, der sich zum Künstler emporgeshungert, ist an der Gemeinheit des Durchschnitts durch Selbstmord zugrunde gegangen. In einer Fülle von Einzelzügen sind diese Schicksale meist vor dem Hintergrund der alten Würzburg geschildert, dessen enge Menschenwelt und schöne, weite Landschaft ein Sinnbild menschlichen Lebens werden.

Auf den heimlichen Widerspruch gegen Schule und Haus und die ganze Ordnung der Dinge, die sich in Schule und Haus am klarsten spiegeln, folgt nun in dem zweiten Werke *Die Ursache* (1916) der laute. Ein Dichter, den qualvolle Erlebnisse, die jahrelang in ihm schliefen, in die Heimat treiben, ermordet in unabwendbarem Hasandrang den Lehrer Mayer, einen der Menschen, die in seiner Jugend seine Seele zerstörten, sein Ich mordeten, vereinsamten, ihn lebensuntüchtig machten. Hierauf wird der Dichter zum Prediger. Was da Verbrechen heißt und mit dem Tod auf dem Richtblock endet, ist nicht, eifert L. Frank mit des Dichters Worten, eines Menschen Schuld, sondern aller Schuld. „Der Dunst der Schulen, der falschen Erziehung, der Eltern, Frömmerei der Lüge, des ganzen europäischen Moralgeschwürs bildet, furchtbar drohend, das Wort „Ursache“, weithin sichtbar am Himmel.“ Mit einer sozialpolitischen Anrede, man möge die Zuchthäusler nicht verachten, weil sie doch nur wegen der Schuld aller dort weilen, und mit der Schilderung der Seelenqualen des Verurteilten in den letzten Tagen und Stunden vor der Hinrichtung läuft der Roman, der als ein Beispiel der Freudischen Verdrängungstheorie begann, in einer furchtbaren Anklage gegen die Todesstrafe aus. Völlig entbunden ist der Ankläger und Prediger erst in dem Buche, das dem Kriegsergebnisse erwuchs, in den 1916—17 geschriebenen, „den kommenden Generationen“ gewidmeten Erzählungen *Der Mensch* ist gut. Der expressionistische Mensch hat den schrankenlosen Willen zum Glück und die absolute Ablehnung des tragischen Leidens als Dogma proklamiert und L. Frank versucht nun in seiner Weise den Durchbruch einer Anzahl von Menschen zum Erlebnis dieses Dogmas zu schildern. In fünf in sich geschlossenen Abschnitten: *Der Vater — Die Kriegswitwe — Die Mutter — Das Liebespaar — die Kriegstrüppel* —, spricht er von den Qualen des Krieges, von der Entsetzlichkeit des Sterbens, von der Unerträglichkeit des Schmerzes um Tote, der Unmenschlichkeit des Tötens. Niemals ist all dieser Jammer mit so erschütternder Eindringlichkeit geschildert worden, niemals sind die Seelen Trauernder und Verzweifelter so bis in die letzte Faser entblößt worden. In dieser Einseitigkeit liegt die größte Kraft des Werkes. Alle Mittel der Sprachkunst werden bis zum Äußersten ausgenützt, zu dem einen Zweck, den Leser bis ins Tiefste zu erschüttern, ihn auch verzweifeln zu machen. Ein großzügiger Aufbau steigert die Wirkung der einzelnen Abschnitte. Der Vater aus der ersten Erzählung sammelt einen Zug von Empörern gegen den Krieg, diesem Zug schließen sich in jedem anderen Abschnitte neue Massen an, die Auflehnung steigert sich zum Schluß ins Ungemessene; am Ende ist die Revolution da. Es gibt vielleicht kein anderes Buch von so aufpeitschender, demagogischer Gewalt. Und diese Wirkung ist der Zweck des Frank'schen Buches, nicht irgend eine künstlerische Wirkung. Der Krieg ist aber für L. Frank nur die letzte Ausdrucksform dessen, was seit Jahrhunderten die Seele des Menschen zerstörte. Daher eifert der Verfasser gegen den Ungeist, der nach Erfolg, Besitz, Macht, Gewalt, Autorität verlange, ohne daran zu denken, ob solch mörderisches Übervorteilen den Menschen in Leid und Elend setze, gegen das „Zeitalter der Nützlichkeit, Organisation und Vernunft“, gegen ein Zeitalter, von dem nichts übrig bleiben werde „als ein Grauen davor und für die noch späteren Geschlechter ein Gelächter“.

Er wirbt dagegen für die neue Einsicht, daß in dem Mittelpunkt des Lebens nicht mehr die großen Nichtigkeiten zu stehen haben, sondern das „göttliche Wissen, daß jeder Mensch unser Bruder ist, daß alle Menschen dieser Erde Träger der ewigen Seele sind“. L. Frank schaut das neue, kommende, eben anbrechende Zeitalter, wo jeder jedem sagt: „Wir sind Brüder. Der Mensch ist gut.“ „Wir wollen mit solch überzeugender Kraft des Glaubens sagen: „Der Mensch ist gut“, daß auch der von uns Angesprochene das tief in ihm verschüttete Gefühl „Der Mensch ist gut“ unter hellen Schauern empfindet und uns bittet: „Mein Haus ist dein Haus, mein Brot ist dein Brot.“ Die Erzählungen des Buches zeigen daher Menschen, die alle den „gewaltigen inneren Sprung von ihrem Leben der Lüge, Gedankenlosigkeit und Selbstsucht heraus — ins höhere Menschentum“ tun oder getan haben, den Sprung aus der gott-, geist- und ichlosen Gemeinschaft hinein in die neue Gemeinschaft, „in welcher der Mensch gut sein darf“. Die fanatische Einseitigkeit der politischen Ideen des Pazifismus und der Anarchie, wie sie Frank vorträgt, näher zu besprechen, erübrigt sich, aber die virtuos gehandhabte Anwendung künstlerischer Mittel kann das Buch gefährlich machen. Die mit der „Ursache“ eingeschlagene sozialpolitische Richtung setzt sich fort in dem erschütternden Propaganda-Roman *Der Bürger* (1924). Wieder redet der Politiker, der Sozialist, der von der bürgerlichen Jugend, der das Buch gewidmet ist, den tätigen Anschluß an die sozialistische Bewegung fordert. „Mensch zu sein, kann dem Einzelnen erst dann verstatet sein, wenn es allen verstatet sein wird.“ Von der heutigen Menschheit fordere die Gegenwart Arbeit und Opfer für das Ziel der klassenlosen Gesellschaft. Zu dieser Erkenntnis gelangt der Held des Romans, ein Bürger oder Halbbürger, in seinem reifen Mannesalter. Sohn eines reichen Hauses, kämpfte er zunächst aus dem unterdrückten Freiheitsdrang der Jugend gegen die bestehende Herrschaft. Er wird Sprecher zu den Massen und streitet an der Seite eines von der Idee ihres Kampfes glühenden Mädchens gegen die kapitalistische Gesellschaftsordnung. Dann aber kommt Verführung und Umkehr. Er wird Bürger unter Bürgern, Fronherr über die Genossen von früher. Der solchem Abwege vorangetragene Gedanke des Selbstopfers wird zerpannt in einer Kette von Bildern, die alle Einrichtungen des bürgerlichen Staates als ein System von Verlogenheit erscheinen lassen: Gefängnis, Todesstrafe, Ehe, Wohltätigkeit, Beamtenamt, Raffgier der Großaktionäre werden Gegenstand einer filmhaft flüchtigen, klar zupackenden Bildkraft, die

Wie Döblin war auch Max Brod (geb. 1884 in Prag, lebt ebenda) ein Vorbereiter des Expressionismus. Mehr als der Dramatiker, von dem wir schon sprachen, bedeutet der Erzähler. Die übertriebene Bewunderung, deren er sich erfreut, teilen wir nicht. Man genießt gern seine glatte, gepflegte, in wohlberechneten Kurven sich ergießende Sprache, die aber nicht in das Herz, sondern durch ein sanft sich erregendes Gehirn geht. Er hat eben nicht die Art des gebieterischen Mitreisens großer Dichter — oder der Dichter überhaupt —, sondern die lebhaft interessierende Macht großer Kömmer, die wissen, daß die Sprache ein Instrument ist, auf dem man es durch stetige Zucht zur Meisterschaft bringen kann. Um bewegen, mitreißen zu können, bedürfte es des großen Herzens, der inneren schöpferischen Triebkraft; die hat Max Brod nicht; er gehört zu jenen, die alles, was sie anfassen, in kühles Gold verwandeln. Mit auffallend kühlen, intellektualistischen Skizzen und Studien hat er begonnen und scharfe psychologische Analysen schienen lange sein künstlerisches Ziel zu sein. Jeder Anlauf, sich in das Überfühlliche zu erheben, endet mit einem Rückfall in das Sinnliche, zuweilen Grobsinnliche. Es ist auffallend, wie Brod in seinen Werken zwischen Hirnspekulationen und triebhaftem Verlangen, zwischen rein geistiger Sehnsucht und verworren brütender Sinnlichkeit auf und nieder gerissen wird. Aus heißem Sinnen-Drang hat er seine dichterische Kraft gesogen, die ihm zuweilen aus der schwebenden Leidenschaft des Blutes zur Erweckung des Geistes wird, zu unerhörtem Brand nach Gott. „Letzten Endes,“ sagt Herwig, „ist Brods Lebens- und Dichtertweg immer der Weg des in dumpfe Erotik Verstrickten, wie denn auch schon sein erstes Buch den Namen trug: „Der Weg des Verliebten.“

Zunächst wollte er gewissermaßen als stiller Zuschauer die Menschen und ihr Schicksal zeichnen, ohne für oder gegen sie Stellung zu nehmen; er nannte dies „Indifferentismus“ und sagte, den Begriff erläuternd: „Der Indifferentismus ist nicht quietistisch — wie ihm vorgeworfen war — nicht inaktiv. Ihm gelten vielmehr alle Dinge der Welt als gleichberechtigt, zu ihnen zählt er jedoch auch sein eigenes Wollen und Handeln, so daß er von hier aus einen gewissen Ausgleich zwischen sich und der Welt herbeizuführen bestrebt ist.“ Als ersten Typus des indifferenten Menschen bezeichnete er in seiner Novellenammlung *Tod den Toten* (1906) einen kranken Knaben. Im Gegensatz dazu in dem zwischen Leidenschaft und Beherrschung seltsam schwankenden Roman *Schloß Kornepyge* (1908) einen reichen, unabhängigen Menschen, der durch Selbstmord endet. In seiner *Weiberwirtschaft* legt Brod eine Sammlung von sechs Erzählungen — besser gesagt „Milieuschilderingen“ vor, die in den Jahren 1905 bis 1912 entstanden. Aus ihnen hat sich der Verfasser ein Problem herausgegriffen, das er als „typisch“ erkannte, oder auch erst ein von ihm konstruiertes Problem in das Milieu hineinversetzt und darnach sind Gestalten und Abbildungen geordnet. Dann schritt Brod, ein *homme à femmes*, zur Darstellung der Erotik in allen ihren Spielarten. Ganz auf „Leidenschaft, Eifersucht und grenzenlose Liebe“ ist der Roman (eigentlich eine Novelle) *Leben mit einer Göttin* (1923) gestellt. In ihm herrscht die kalte Leidenschaft des Intellekts, die nicht bleiben kann. Nur in einem Zwischenreich, in dem die Sterne erloschen sind, kann ein Mann, wie sein Held, sich so rettungslos an ein Weib hängen, wie es in dieser Novelle geschieht. Es ist ja auch keine elementare Leidenschaft, von der er besessen ist, sondern ein nervenschwaches Sichverlieren, ein Hinabgleiten in wohl-tätigen Rausch, ein Sicherretten vor dem Leben. Die Natur ist viel zu schwach, den Rausch auszuhalten, sie muß neurasthenisch nörgeln am Erreichten, zweifeln, verkleinern, zernagen, mehrlos tausend Einbildungen preisgeben; sie kann nicht glauben, auch an das Weib, die Gestalt der „Göttin“ der lieblichen Forinde, nicht, trotzdem sie sich unaufhörlich einredet, glauben zu müssen. Und so zerschlägt sinnlose Eifersucht, von deren Sinnlosigkeit der Mann selbst überzeugt ist, den letzten Halt, mordet tierisch den vorgestellten Nebenbuhler und liegt dann da: Ich bin nun ganz leer, gehe mit mir was will. Zum Tode verurteilt, beschwört er seinen Verteidiger, ihn nicht zu retten, und erzählt ihm die Vorgeschichte des Mordes. Falte um Falte seines Herzens forscht er aus, ohne das Geheimnis seiner Liebeshörigkeit zu ergründen. Zu rein sinnlicher Liebe mit starker Betonung des rein Geschlechtlichen steigt Brod herab in dem Roman *Ein tschechisches Dienstmädchen* (1909) und in den Novellen *Erziehung zur Hetäre* (1909). In den Erzählungen *Jüdinnen* (1911), die an Stephan Zweigs „*Brennende Geheimnisse*“ erinnern, und in „*Arnold Beer, das Schicksal eines Juden*“ (1912), wandte er sich der Rassenpsychologie zu. Nach einer Analyse des modernen jüdischen Journalisten Arnold Beer läßt er diesen in sich haltlosen, hin- und hergeworfenen Menschen in steter Steigerung der Vertiefung und Verinnerlichung beim Tode seiner alten, kaum gekannten Großmutter die tiefen Geheimnisse der Blutzusammenhänge und des in sich rubenden, vom Gesellschaftlichen unabhängigen Menschentums erleben. Dieses Werk gilt neben Hauptmanns „*Ismael Friedmann*“ und Wassermanns „*Juden von Birndorf*“ als der größte Judenroman, und wird von vielen über diese beiden gestellt, weil er den Juden nicht als gesellschaftlichen, sondern als seelischen Typus zeichnet. Mit dem Roman *Nicho de Brahes Weg zu Gott* (1916) betrat Max Brod das historische Gebiet. Ubrigens bedeutet dieser Roman nicht ein Abweichen von Brods gewohntem Weg. Brod sucht im Mittelalter nicht bunte Bilder und Fülle der Ereignisse, sondern wendet sich der Vergangenheit zu, um in der Menschenschilderung, die den Kern des Werkes bildet, zu reinerer Stilisierung und zu höheren Symbolen zu gelangen. Er verzichtet fast ganz auf die romantische Handlung und konstruiert sich als intelligenter

Es gibt für einen jüngeren Mann
seiner Artung wohl kein größeres Glück
als frühzeitig mit einem saftigen
Jugendknäuel, einer großen Kugel
in Zusammenhang zu kommen. Besonders
ist diese Zusammenhang, von übermäßiger
Kraft fühlt man sich niedergedrückt - und
dieser Eindruck - denn die Jugend kennt
ja noch nicht die versöhnliche "Puff-
Bafeltau-Wollau", die später alle Erkenntnis
verdrängt. Denn hat man Kraft, laßt -

(Aus einem ungenannten Roman)

Max Brod

und Gedanken setzt. Nicht mehr die Menschen sind das Wesentliche, sondern der Dichter selbst, der durch ihren Mund spricht. So glühend sich auch die Empfindungen geben mögen, ohne den rind und voll geschaffenen Menschen bleiben sie unlebenbig, da sie dem Intellekt entspringen, sich eben nur an den Intellekt wenden.

Der folgende Roman Franz (1922) behandelt wieder ein seelisches Problem. Der Erzähler schildert seine Liebe zu einer willensstarken, hochstehenden Frau und daran anschließend die auf looserer Grundlage beruhende zu einem kleinen Lebefräulein. Er zergliedert seine Motive und Handlungsweise und stellt die Wirkungen fest, die sich jeweils ergeben. Mariannas Klugheit, Zurückhaltung, ihre Reinheit und Geradheit macht ihn unglücklich, während er in Franzis Minne, in der, wie Brod sagt, „Liebe zweiten Ranges“ Frieden und Glück findet. Die rein sinnliche Beziehung zu Franz wird Mittel zu großen Dingen und selbst Handlungen schlechter Art und schlechter Absicht schlagen zum Guten und Nützlichen aus. Diese Erfolge aber sind die Veranlassung zu martervollen Zweifeln an der Gerechtigkeit und dem Sinn der Weltordnung. Im Probleme, daß nur das Gute zu Gott führe, mit seinem „Tycho Brahe“ verwandt ist der Renaissanceroman *Reuben*, Fürst der Juden (1925). Der Held ist die dunkle Gestalt eines Juden, der 1524 in Venedig auftrat und behauptete, Abgeordneter und Königssohn des jüdischen Staates in Arabien zu sein. Brod hat aus diesem Manne, über dessen geschichtliche Persönlichkeit auch heute noch Dunkel herrscht, jenen überzeitlichen Typ geschaffen, der sich Seher, Träger einer neuen Zeit, mit einer geheimen, inneren Sendung betraut fühlt und dessen Schicksal das aller Unzeitgemäßen ist: heroischer Aufstieg und tragischer Untergang. Reuben, im düstersten Winkel des Prager Ghetto geboren, erkennt mit hellstichtigen Blick die Grundübel seines Volkes und im Glauben an das unverletzliche Edle, das Urbild in diesem Volke, fühlt er sich berufen, es aus der Enge, dem Schmutz und der Schmach des Ghetto herauszuführen an das Licht, das die Renaissance über die Welt und die Menschheit auszustrahlen begann. Zur Erfüllung seiner Sendung schlägt er einen Weg ein, der ihm die Lösung eines Problems bringen soll: Kann man Gott auch lieben mit dem bösen Trieb? Treibende Idee des Romans ist daher die Auffassung von der Notwendigkeit der Sünde zu allem großen Tun, Gott zu dienen „auch mit bösem Trieb“. „Ohne Freude an der Sünde sündigen, sündigen um Gottes willen, um der Erlösung willen — das Schwert führen, vor dem die Hand zurückschreit.“ Und so macht er sich daran, das Gute zu erwirken durch das Böse. Über manche Sünden kommt er zur großen Sünde, sich zum falschen Propheten zu machen. Und es gelingt ihm, durch Opferfreudigkeit, Selbstsucht, aber auch durch Lügen und Betrügereien es so weit zu bringen, daß das Volk beginnt, in ihm einen neuen Messias zu sehen. Da kommt der Absturz. Das Gute tritt ihm entgegen, das aus reinem Herzen kommt. An diesem Guten zerbricht er. Der Schwärmer Molcho, in blinder Hingabe an die Idee des Guten, ohne das Böse zu ahnen, durch das es bewirkt werden soll, bereitet Reuben unbekannt den Untergang. Der Roman ist reich an schönen Stellen. In farbenprächtigen Bildern ziehen Prag, das alte Venedig, das glänzende Rom, das handelsstarke Portugal vorüber, belebt von Gestalten wie Papst Klemens, Michelangelo, Machiavelli. Trotzdem ist der Roman nicht das Werk eines großen Dichters. Vielmehr ist es ein anwidernendes Buch mit aufreizend erotischen Bildern besonders im ersten und mit haßerfüllten und die Wahrheit entstellenden Äußerungen gegen das Christentum im zweiten Teile, schwer genießbar durch seine verworrenen Unklarheiten und Trugschlüsse, zugleich aber auch ein Bekenntnis der Gefinnungen, Sorgen und Hoffnungen des Erzählers für sein „ausermähltes Volk“. Es folgten zwei Liebesromane, von denen der eine *Die Frau*, nach der man sich sehnt (1927) benannt ist. Darin wird erzählt, wie ein Mensch aus einem jahrelangen Taumel des Verzweifeln an der Liebe, des schmerzhaft empfundenen Unfähigseins zu jedem echten und starken Gefühl durch eine plötzliche, überwältigende Begegnung von der Liebe zu einer Frau beglückt wird. Eine Lebensminute lang ist er groß, heroisch und allmächtig vor Liebe, opfert und läßt sich opfern, ist unfehlbar, wahr und klar. Dann aber kommen wieder seine vielen Heinheiten in ihm hoch, durchsichern ihn ganz, ziehen ihn herunter und erficken ihn schließlich. Kläglich und elend ist das Ende. Das Buch ist ein schwacher Nachzügler jener um ihrer sublim künstlerischen Kraft und tiefen Zeitpiegelung willen blendenden Romanwerke der Dekaden, in denen franke Leidenschaft alle Ordnung zerstört. Die Einleitung ist etwas umständlich und gezwungen, und daß dem Verfasser irgendein Fremdling nächtlicherweise gleich seine ganze Lebensgeschichte, eben den Roman, erzählt, ist ein schon abgenutzter epischer Rahmen. Dieser Fremde, in Paris zum Straßenhändler herabgesunken, entpuppt sich als vormaliger österreichischer Offizier, der an der völligen Hingabe an eine große Liebe gescheitert ist. Die Frau, nach der er sich gesehnt und die er gefunden hat, mußte ihm verloren gehen und ihn zugrunde richten, nur weil beider Liebe zu übermächtig war. Im Hintergrunde seines jüngsten Romans *Zauberreich der Liebe* (1928) steht die Gestalt des verstorbenen Dichters Franz Kafka, der unter dem Decknamen Garta in dem Buche auftaucht, den Explosionen der Liebe, den Versuchungen des Hasses, selbstquälerischen Debatten über Ökonomie des Bösen befreiende Richtung gibt. Die Herzensgeschichte, die zwischen Lumer Frowein und dem alten Prager spielt, ist ein aufreißerischer, bis an die Grenzen der Gefühle verzweigter Roman, der Unterirdisches und Eindeutiges anrührt.

Wie der Dramatiker hat auch der Lyriker Brod nichts Hervorragendes gegeben. Zwei schmale Bändchen „Das gelobte Land“ (1918) und „Das Buch der Liebe“ (1921) sammeln frühere und spätere Gedichte. Sein „Weg der Verliebten“ (1907) ist eine neue ars amandi voll trunkener Lust an der Körperlichkeit des Weibes und sein „Tagebuch in Versen“ (1910) setzt die Genußfreudigkeit fort. Mit diesen kleinen, hingeplauderten, in der Form gelockerten Gedichten, die ganz intime Erlebnisse aus dem nächsten Alltagsleben zum Gegenstande hatten, schuf er Vorbilder für eine Dichtungsgattung, die etwa dann durch Werfels „Weltfreund“ in die Menge drang.

Psycholog zwei Typen des Gelehrten Tycho Brahes und Keplers. Kepler ist der Liebling des Schicksals, das Genie, das seine Aufgabe mühelos erfüllt, stets in ruhigem Gleichgewicht in sich und in Harmonie mit Gott. Tycho Brahe dagegen ist das Genie der Leidenschaft, der Maßlosigkeit, bald in maßloser Hingabe, bald in ungefühem Willen sich aufreibend. Kepler kann und leistet alles, was ihm der Mühe wert ist; als Gelehrter ist er zufrieden, darzustellen, was da ist, und stellt gläubig der Gottheit das übrige anheim. Brahes Ungenügsamkeit will aber den Sinn dessen, was da ist, ergründen; will noch über diese Welt hinausschauen ins Absolute. Und dieser Stürmer und Versteher wird hingeleitet zu Gott von Kepler. Von Tycho Brahes Umgebung wird Kepler nicht verstanden, sogar verleumdet und verfolgt. Nur Tycho, der Keplers Bedeutung für die Zukunft seiner Wissenschaft erkannt hat, setzt sich über alles Leid hinweg, das ihm von Kepler kommt, für diesen Menschen ein, dessen Menschentum ihm unverständlich ist. Alles,

seine Familie, seine peinlichst vor jedem fremden Auge gehüteten Ergebnisse seiner Lebensarbeit, all sein Errungenes gibt Tycho hin, Kepler die Wege zu ebnen. Aber gerade dieser Weg des Selbstverzichtes führt den Helden zur wahren Gotteserkenntnis. Aus dieser kommt dem Zweifler wieder Selbst- und Gottesvertrauen, entströmt eine zu jedem Opfer bereite Liebe. Was an Psychologischem in dem Buche sich findet, ist klar und überzeugend. Der Epiker Brod aber hat versagt; die große Dichtung, die aus den Elementen, Kepler, Tycho de Brahe, das Prag Rudolfs II. und eines Rabbi Löw hätte gebaut werden können, hat uns Brod nicht gegeben. Die Charaktere sind flach, ohne Fleisch und Blut, analysiert, nicht geschaut, das Milieu ist nebelhaft, nirgends mit zugreifender Hand erfaßt. Das Verhältnis der beiden Hauptpersonen ist ähnlich dem zwischen Paracelsus und Erasmus im Paracelsus-Roman Kolbenheyers. In gewisser Hinsicht kann man auch den verworrenen und phantastischen, stilistisch aber sauberen und manche gute Gedanken enthaltenden Roman Das große Wagnis (1919) einen Weltanschauungsroman nennen, wenn auch der Verfasser am Schluß seines Wertes zu der resignierten Erkenntnis kommt: „Wir sind eben Menschen“, Menschen, die den guten, aber ebenso den schlechten Weg betreten können, je nach Anlage und Charakter.



Max Brod.

Phot. Schlosser & Weniš, Prag.

Der Erzählende, ein jüdischer Musikgelehrter, wird in den großen Weltkrieg um das Jahr 2000 hineingewirbelt. Verwundet, kommt er als Rekonvaleszent in die Pflege seiner Geliebten, der Fabrikantenfrau Ruth, einer eifrigen Anhängerin Talmuds. Von hier flieht er zur nahen Republik „Eiberia“ hinüber und findet in diesem Staatswesen, das ein Doktor Askiona gegründet hat, Aufnahme. Auf kommunistischer Grundlage, ganz von Verstand und Interesse geschaffen, vegetiert diese etliche Hunderte Menschen zählende Gemeinschaft in Stollen und Unterländern. Die Zeichnung dieser Staatsutopie ist eine geschickte und wohlgelungene Projizierung der Gegenwart in die Zukunft hinein: Kampf zwischen Sozialismus und Bolschewismus, nicht gesetzlich regulierte, aber geduldete Weibergemeinschaft, rücksichtslose Machtpolitik sozialistischer Gewalthaber, gestützt auf ein Heer von Spionen, Polizisten und Prätorianern, Putsch und Verschwörungen ohne Ende und schließlich der Zusammenbruch in gegenseitigem Zerfleischen. Die Katastrophe, sagt Brod, mußte eintreten, weil nicht die Liebe Gründer und Bürger befehlte, sondern der Intellekt, der höchstens in wilder Sinnlichkeit sich entladen kann, und kisterne Situationen finden sich in dem Roman genug. Der Geist muß sich den Körper bauen, wie im Einzelwesen, so auch im staatlichen Zusammenleben. Wo Geist und Liebe fehlen, wo nicht Herz und Hirn einträchtig zusammenwirken, dort gibt es keinen Weg zu Gott und auch keine dauernde Gemeinschaft, und darum ist auch der kommunistische Zukunftsstaat eine Utopie, ein Nüding. Angefetzt flieht der Musiker zu Ruth, die ein Labyrinth erfunden hat, das sie „das große Wagnis“ nennt und aus dem sich nur der in die Freiheit retten kann, der entschlossen eine Tür aufstößt, ein Symbol für den Menschen, der frei wird, wenn er den Mut hat, seine geraden Wege zu gehen. Mit Ruth will der Musiker wieder in die Welt zurück; die Flucht gelingt nicht. Zunächst findet Ruth den Tod, dann nach einiger Zeit wird er als Deserteur erschossen. Der Roman kann als Musterbeispiel der Ausdruckskunst gelten, die an erste Stelle den dichtenden Menschen und seine Empfindungen

Das Werk Brods ergänzend, nennen wir noch seine Abhandlungen auf philosophisch-ästhetischem Gebiete: „Anschauung und Begriff. Grundsätze eines Systems der Begriffsbildung“, ferner „Über die Schönheit häßlicher Bilder. Ein Bademeister für Romaniker unserer Tage“. Dazu kommen das Hetärengepräch über die Liebe „Erlöserin“ (1921) und Schriften, in denen sich Brod, ein eifriger Förderer der zionistischen Bestrebungen, mit dem Judentum beschäftigt. („Der Jude“, „Unsere Literatur und die Gemeinschaft“, „Deutsch-jüdischer Parnass“). In seinem Bekenntnisbuch „Heidentum, Christentum, Judentum“ (1921) stellt er nach einer sehr subjektiven Untersuchung des heidnischen, christlichen und jüdischen Wesens das Kulturjudentum der Gegenwart dem bewußten Judentum der Zukunft gegenüber und weist in anmaßender Weise einzig diesem die Mission und Fähigkeit, die Zukunft der Menschen zu retten und den wahren Kulturfortschritt herbeizuführen, zu. Doch sei das eigentliche Wesen des Juden noch nicht entdeckt.

Des Pragers und Freundes Brods, „Kaffas“, wurde in anderem Zusammenhange gedacht. Ein dritter Prager, Paul Adler (geb. 1878), schrieb die epische Dichtung „Elohim“, die durch geheimnisvolle Beziehungen zu alt-hebräischer Mystik zum Teile unverständlich ist und nur ahnen läßt, daß an letzte Mästel der Welt und Menschheit gerührt wird. Adlers „Zauberflöte“ ist eine ganz von der Realität befreite Dichtung. Ein alltägliches Erlebnis eines jungen Menschen in Berlin wird widergespiegelt in den Bildern von Eva, Lilith und von Tamino und Pamina. In einer Sprache von musikalischem Reiz geschrieben, ist das kleine Werk eine der reinsten expressionistischen Dichtungen.

Abkehr von der Wirklichkeit zeigt auch Karl Einstein (geb. 1885 in Berlin) in seinem Roman „Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders“ (1912), einem wirren Reigen einzelner Situationen des Gehirns, denen man einen Zusammenhang nur mit mühseliger Künstelei stellenweise aufzwingen kann. Auch in Franz Jungs (geb. 1888 in Schlesien) Romanen „Sophie oder der Kreuzweg der Demut“ (1915), „Opferung“ (1916), „Kameraden“ (1917) findet man kaum einen Sinn, der durch das futuristische Chaos führt. In dem „Trottelbuch“ (1912) bringt er eigenartige Prosafaktizen, die den Geschlechterkampf behandeln, und in „Saul“ gibt er ein Mysterienpiel.

In kühner, mit Lyrik vermischter Sprache und in unerhörter Sexualität schrieb Curt Corrinth (geb. 1894 in Barmen) seine Romane („Auferstehung“ 1918, „Botsdamer Platz“, „Trieb“, „Vordell“, „Mo Marowa“, „Mord“). Vorausgegangen waren Gedichte („Tambour auf Feldwacht“, „Das große Gebet“ 1918, Hymnen der Weltlösung). Auch mit Dramen ist er hervorgetreten („Der König von Trinador“, „Die Leichenschändung, ein Spiel vom wollüstigen Tod“, die Komödie „Familie“, das Schauspiel „Sommer“).

Wie der Kölner Kurt Moreck (geb. 1888) in einigen seiner Werke z. B. „Graf von Wylau“, so sucht auch der Prager Journalist und Romanschriftsteller Ludwig Winder (geb. 1889 zu Schaffa in Mähren) dem Zeitstil des Expressionismus durch Gedrängtheit und Auflösung des Zuständlichen in Bewegung, wie z. B. in dem Wiener Presse-Roman „Die rasende Notationsmaschine“ (1919), nahezu kommen.

Er macht uns in diesem Roman mit einem Journalisten bekannt, der, von unstillbarem Ehrgeiz und der Sucht nach Macht getrieben, sich zum Chefredakteur eines großen Blattes aufwirft, das aber bereits nach zwei Jahren sein Erscheinen einstellen muß. Nun sinkt er stufenweise herab und muß schließlich von einer Operndiva, die er einst verführt und verlassen hat, Geschenke annehmen. In einen wahren Sumpf führt Winders Roman Die jüdische Orgel (1922). Deutlich sieht man, welchen tiefen Einfluß das Sexualleben auf die Entwicklung jüdischer Seelen ausübt. Trotz aller Verworfenheit, in die wir hier hinken, ergreift der Roman dank der Kunst des Verfassers, die elende und doch nach sittlicher Erhebung strebende, aber nur zu schwache Gestalt des „Helden“ rührend zu gestalten. Eine Art Rasseroman ist Kasai (1920), worin der Verfasser einen Abessinier zeichnet, den ein Millionärssohn mit nach Europa gebracht hat, um die Wirkung des Reichtums auf ihn zu studieren. Er macht ihn zum Erben seines unermesslichen Vermögens, auf das er selbst verzichtet, und der Abessinier entwickelt, wie jeder Ungebildete, dem plötzlich Reichtum in den Schoß gefallen, alle niedrigen Instinkte, Selbstsucht, Roheit und Genußsucht. In dem Roman Hugo (1924) erzählt Winder die Tragödie eines Knaben, der in seinen Entwicklungsjahren von der brutalen Wirklichkeit des Sexuallebens, die sich ihm auch gegen seinen Willen abstoßend offenbart, angeekelt wird und an seinem Leben verzweifelt. In starker Theatralik brachte Winder den historischen Stoff des Doktor Guillotin (1924), des Pariser Chirurgen und Erfinders der Hinrichtungsmaschine, die seinen Namen trägt, auf die Bühne. Drei Jahre hat er zu seiner Erfindung gebraucht, so daß er darüber seine Frau vernachlässigte. Diese brach ihm die Treue. Als er die Untreue entdeckt, übergibt er die Frau dem Gerichte, das sie zum Tode verurteilt. Aber in der Nacht ergreift ihn die Neue. Inzwischen wurde die Guillotine vom Liebhaber der Frau gestohlen. Doktor Guillotin gibt sich selbst als den Dieb an und verfällt dem Tode durch seine eigene Erfindung.

In Österreich sammelten sich die Anhänger der Ausdruckskunst um den Schriftsteller Karl Kraus (geb. 1874 zu Gitschin, lebt in Wien), der seit 1899 die durch ihren beißenden Witz gefürchtete Zeitschrift „Die Fackel“ herausgibt, und widersagten mit ihm dem Krieg.

Zwar trennten sich die österreichischen Expressionisten bald von Kraus. Er selbst aber ging in seiner Tragödie „Die letzten Tage der Menschheit“ von bisiger, mimischer Satire, die das Leben bis ins kleinste getreu abzubilden vorgibt, bis zu Versen („Verse in Versen“ 1919, „Ballade vom Papagei“, „Weltgericht“) und zu Vorgängen von expressionistischer Prägung. Die genannte „Tragödie in fünf Aufzügen mit Vorspiel und Epilog“ wahrte die Ausdrucksform der Bühne, widersprecht ihr aber durch ihren Umfang. Schärfere

als je und irgend ein anderer geißelt Kraus das Kleinliche, das er in Österreich auf dem Wege zum Weltkrieg und in diesem selber erblickte, durchaus im Gegensatz zu der Gruppe um Hermann Bahr, die das Emporführende allein sehen wollte. Mit Welt, Kunst und Zeitgeist setzt sich Kraus in den Einaktern „Traumtheater“, „Traumstück“ auseinander, in denen aber mehr der Monolog als die Handlung vorherrscht. Den Ton von Karl Kraus nahmen gern österreichische Erzähler, zum Teile gestützt auf ihre Erlebnisse im Kriege, und Rudolf Jeremias Kreuz (geb. 1876 zu Rosdaluowiz in Böhmen) gewann mit seinem satirischen Roman „Die große Phrase“ einen Welterfolg. Schon früher hatte Kreuz sein humoristisch-satirisches Büchlein „Aus dem Affenfaßten der Welt“ (1914) herausgegeben und ihm die satirischen Skizzen „Der vereitelte Weltuntergang“ und den Roman „Die einsame Flamme“ (1920) folgen lassen. Das nationale Leben der Vorkriegszeit in Österreich schildert Ernst Glady (geb. 1880 in Sollenau, N.Ö., gest. 1916) in den Romanen „Deutscher Glaube“ und „Der heilige Judas“ (1912).

Recht in eigentlichem Sinne der Sudermann unter der neuen Dichtergeneration ist Hans José Rehfisch (geb. 1891, lebt in Charlottenburg). Wie Sudermann ist ihm Dichterisches keineswegs fremd. Beide haben jenen Schuß Dichtertum, der Reißerisches durchsetzt; beide sind angreifbar und unerträglich, wenn sie Gefühl, das in der Empfindung noch echt sein mag, aber im Ausdruck verlogen ist, in Dramengebilde einschmuggeln, deren Technik zur Entstellung von Tatsachen ausreicht, zu deren ethischem Pathos es ihnen aber an dichterischem Gefühl gebricht. Rehfisch zeichnet die Gesellschaft der Nachkriegsjahre wie Sudermann die der Gründerzeit. Seine Stücke sind meist bührensicher, aber mehr Schöpfungen eines Theatralikers und Literaten als eines Dichters.

Das Erstlingswerk des fruchtbaren Autors, Die goldenen Waffen (1913), ist der neuromantischen Bewegung verpflichtet. Es erinnert an Schmidtbonn's „Zorn des Achilles“ und hat den Kampf zwischen Ajax und Odysseus um die Waffen des Achilles zum Gegenstande. Rehfisch sieht Ajax' tragische Hybris darin, daß ein Talent sich vergeblich zum Genie recht; aber dieses Motiv steht nicht an zentraler Stelle im dramatischen Organismus. Den sozialen Problemen zugewandten Autor lernen wir in dem Schauspiel Heimkehr (1918) kennen. Echtheit der Empfindung bricht in diesem Stücke durch wie selten in Rehfisch's Werk. Vom Kriegserlebnis gewandelt, kehrt ein Offizier heim und findet sich in seiner Umwelt nicht mehr zurecht; er gerät in die Kreise der proletarischen Bewegung und vermag doch nicht von allen Bindungen seiner kapitalistischen Umgebung loszukommen. Ergrißensein von den Nöten der Zeit ist der Grundton des Dramas. Mißlingen eines Paradieses auf Erden, das sich eine Gemeinschaft von Menschen auf Erden errichtet hat, ist das Thema in dem selbstsam verdorrenen Drama Das Paradies (1919), das als erstes von des Autors Dramen zur Aufführung kam. Dagegen ist das mythische Drama Deukalion (1921) eine nicht gewöhnliche Gedankendichtung. Die alte Sage von dem Menschenpaare, das nach einer Sündflut übrig bleibt, wird von dem Verfasser dramatisch gestaltet. In der seelischen Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau verläuft die dramatische Kurve. Wie der Mann und wie die Frau auf das Ereignis einer Sintflut reagiert: dies zu formen, in dem Gegensatz der beiden Geschlechter zu formen, war des Dichters Absicht. Der Mann, vom Denken zernüht, schreit und betet nach der verlorenen Gemeinschaft, das Weib aber ist da, hat am Da-Sein Genüge. „Denken! Was gilt Denken denn in solcher Stunde!“ und „Ich glaube, daß zu leben Gnade ist, trotz aller Mühsal, trotz Siechtum und Tod!“ So stehen sich beide gegensätzlich und doch ergänzend gegenüber. Das Weib ist Siegerin; auch der Mann flüchtet aus dem Denken zum Glauben. Das Wunder des Schlusses, daß die erbetete Gemeinschaft plötzlich da ist, daß Menschen „gewachsen aus dem Mutterchoß der unvergänglichen, schuldlosen Erde“ sind, schließt das in edler Sprache, oft mit lyrischer Beschwingtheit verfaßte Drama harmonisch ab. Nicht vom metaphysischen, sondern vom schauspielerischen Erlebnis her empfunden ist die Hauptgestalt in der Tragödie Der Chauffeur Martin (1920). Er hat schuldlos einen Menschen überfahren und wird vom Gerichte freigesprochen. Martin aber, dessen Herz für die Erniedrigten und Beleidigten schlägt, hadert mit Gott, daß er zuließ, daß er einen Menschen tötete, und wird zum Rebellen gegen die Ordnung der Welt. Diese Wandlung wirkt psychologisch nicht überzeugend.

Ein bürgerliches Familienlustspiel aus der Nachfolge von Benedix ist Die Erziehung durch Kolibri (1922). Ein reicher Erbonkel nekt seine moraldurchtränkte Familie, indem er ihr das Haus „Kolibri“ vermacht; die Geldgier steigt über die Moral — und sieh: das Unternehmen ist kein öffentliches Haus, sondern ein gut geübter Modesalon und den Erbonkel fand man bei voller Gesundheit. Mit einer Variante erschien das Stück unter dem Titel Libelle (1924) und da ist es ein wirkliches Freudenhaus und der Erbonkel wirklich hinüber. Großen Erfolg erzielte die Tragikomödie Wer weint um Judenad? (1924). Der Beamte Judenad träumt von seinem Tod und erschauert bei dem Gedanken, daß kein Wesen um ihn weinen werde! Unter diesem Eindruck stellt er sein Leben um und lebt fortan unter dem Zeichen des Wohltuns. Er vergreift sich aber stets in der Wahl der Personen, denen er Gutes tut, und er muß ohne Tränen sterben, wenn er nicht das wenige Geld für den freundlichen Agenten der Versicherungsgesellschaft „Charon“ übrig hat, dessen vortreffliches Institut nicht nur den Tod, sondern auch die Tränen für den Gestorbenen „liefert“. Ein Dichter hätte aus dem schönen, legendenhaften Kern ein buntes Spiel aufblühen lassen, aber der Literat überspigte den Gegensatz von Gut und Böse und machte aus Judenad einen Monomanen der Güte und aus den Gegenspielern Schurken dieser unserer realen Welt. Statt bunter Dichtung entstand so ein Theaterstück in Schwarz-Weiß, dessen sich die Bühne freuen kann. Reizend ist