

sich alle menschlichen Probleme ins Transzendente. Auch das Verhältnis zwischen Vater und Sohn, das Werfel in einem seiner Gedichte behandelt, wird ihm zum Sieg der menschlichen Verbundenheit über den Widerstreit der Generationen. Am tiefsten aber und am stärksten mit christlichem Blute getränkt ist dieser Ausschrei nach verbindender Liebe in jener Anrufung des Heiligen Geistes, die die Tradition der großen mittelalterlichen Hymnen weiterführt. Wenn Werfel zum Weltkriege eine negative Stellung hat, so geschieht es nicht aus dem zersetzenden Radikalismus jenes Berliner Literatenkreises, dem auch er nahe stand. Seine Ablehnung des Krieges ist die Folge seiner Bruderverliebe für alle Menschen. Weil sein religiöses Empfinden nur Humanität fordert und nicht durch das Begreifen des christlichen Opfergedankens hindurchgegangen ist und nicht das Bedürfnis hat, den Krieg zu begreifen als ein irgendwie notwendiges Glied im Plane der göttlichen Vorsehung, sieht er im Krieg nur die Gewalt der Zerstörung und verbrecherischer Verruchtheit der Missetat. Werfels Dichtungen verlangen einen aufmerksamen Leser; oft hat man das Gefühl, er liebe es, wie mancher moderne Dichter, durch Unverständlichkeit zu wirken. Ihm steht nicht wie Rilke das Wort und die Sprache ganz zur Verfügung und von Musik und melodischem Klang ist wenig zu spüren. Hart ist oft seine Sprache, ungelentf schließt sich Wort an Wort und unvermittelt reihen sich die Gedanken aneinander. Doch er hat etwas zu sagen, das über alle Mängel der Form hinweghilft.

Zu einer Reihe lyrischer Sammlungen *Weltfreund* (1911), *Wir sind* (1913), *Einander* (1914) und *Beschwörungen* (1923) hat er seine Weltanschauung ausgesprochen. Güte und Hingebung sind von je die Gemütszustände gewesen, in denen der pantheistische Grundtrieb sich auslebt; sie sind denn auch das lebendige Pathos Werfels; alles Niedere, Arme, Verachtete, Getretene, Müde, die Welt der toten Dinge, die Seelen der Geistig Armen sind ihm würdiger Gegenstand zur Kundgebung der pantheistischen, flutenden Güte. Die lebendigen Elemente von Werfels Empfindung: Nührung, Erinnerung an die versunkene Kindheitswelt, Güte, Weltfreundlichkeit sind die lyrische Substanz des ersten Gedichtbandes. Er ist aber gleichsam nur der Auftakt; die Äußerungen des pantheistischen Weltgefühls treten recht deutlich erst im zweiten Gedichtbande „*Wir sind*“ hervor. Der Dichter wandelt sich in alle Kreatur, auch das Tote wird redend eingeführt. Ein chaotisches Fühlen und Schweben, ein hastig-reißendes Sichwandeln von Gestalt zu Gestalt, ein Verdämmern im Ungewissen, ein Schwanken zwischen Qual der Einsamkeit und allliebendem Siechergießen, das ist die Grundnote dieser Gedichte. Schon in diesem Gedichtbuch finden sich jene großen Hymnen, die für die barocke Natur Werfels so sehr charakteristisch sind und ihm eigentlich den ersten Platz unter den Lyrikern der expressionistischen Generation errungen haben („*Ich bin ja noch ein Kind*“). Vorwiegend als religiöser Dichter zeigt Werfel die dritte Sammlung von Gedichten, und hier gelingen ihm dort, wo er einfach fromm ist und nicht reflexionsmäßig fromm wird, Verse von hohem Schwung und reicher Melodie. Der Symbolismus, der in dem Gedichtbande „*Beschwörungen*“ die höchste Stufe der Entwicklung in Werfels Lyrik erreicht hat, ist der Entwirrung der Widersprüche und Klärung der Weltanschauung des Dichters am ungünstigsten. Weder im Inhalt noch in der Form zeigt der *Gerichtstag* (1920), in dem anderthalb Hundert Gedichte vereinigt sind, eine weitere Entwicklung des Dichters. Versteinerung war eingetreten und so weist kein einziges Gedicht jene lebendige Leuchtkraft auf, die in früheren Büchern etwa „*Vater und Sohn*“ oder „*Lächeln, Atmen und Schreiten*“ gezeigt hatten. Die Gedanken freisen wieder um unser Sein, um Werden und Vergehen. Um Natur und Mensch. Was man von dem Buche zurückbehält, ist der Eindruck einer sprachvirtuosen Angelegenheit und darum ist es nicht ohne Reiz.

Wie die Gedichte Werfels enthalten auch seine Dramen viel Mystisches und Symbolisches, das der Dichter nicht immer aufzuklären versucht. Oft steht man vor seinen Dramen wie vor einem Rätsel und versucht vergeblich, die Absicht des Dichters zu erfassen. Es gibt Szenen, die vollkommen unverständlich bleiben, und an solche von großer Schönheit reihen sich unmittelbar solche, die abstoßend wirken, ähnlich wie in seinen lyrischen Dichtungen. Der Besuch aus dem Elysium (1910) ist Werfels erste szenische Arbeit, „ein romantisches Drama in einem Akt“. Dieser szenischen Probe folgte als zweite *Die Versuchung* (1913), die von des Dichters Vereinsamung und Sendung handelt. „*Ich bewundere mich*“, ruft er, nachdem er alle Auerbietungen des Satans zurückgewiesen hat, „*ich bin groß*“. „*Kein Gesetz*“, spricht der Erzengel zu ihm, „*keine Moral gilt für dich; denn du bist der unfrigen, der unendlichen Geister, einer*“. Hier ist der Ton, in dem der junge Werfel und der junge Reinhard Sorge, der in seinem „*Bettler*“ dasselbe Thema behandelt, auffällig zusammenklingen, ein Akkord, der von Nietzsche kommt. Der ganze Expressionismus ist in seinen Anfängen bei Sorge und Werfel, bei Hafenclever und Kornfeld auf das eine Ich gestellt. Die Tatsache des Schmerzes und des Leidens in der Welt wurde immer mehr zu einem Mittelpunkt in der Weltanschauung Werfels. Er möchte die Menschheit gern davon befreien. Schon in der Vorrede zu den „*Troerinnen nach der Tragödie des Euripides*“ (1914) ringt er mit dem Problem. Hekuba, der das Schicksal so unmenschlich zugefügt hat, fühlt den Unfinn und die Härten der Weltordnung, aber sie will weiterleben und erkennt es als ihre Pflicht, dem Schicksal zu trotzen. Weil das Stück, in dem die Greuel eines grausamen Krieges dargestellt werden, gerade in dem Augenblick erschien, ehe das jüngste, grausamste Schlachten über die Welt brach, nahm man es wie eine Prophezie und betrachtete die Dichtung zeitgemäß, während sie doch der Idee nach über alle Zeiten zu stellen wäre; denn Hekubas Fluch über unverdientes

Leid währt sicherlich mit der Menschheit. Es gibt keine Lösung dieser Frage und keine Erlösung daraus als jene, die Werfel im Vorwort andeutet: „Für Hebuba,“ schreibt er da, „ist das Blut auf Golgatha noch nicht geflossen. Sie ahnt nicht, daß ihr nichts anderes fehle, um eine Heilige zu sein, als daß sich ihr Antlitz aus der Juchgrimmigkeit in Jubel verwandle.“ Das ist allerdings ein Satz, der den Menschen ganz auf die Kraft des inneren Menschen aufbaut. Werfels Hebuba „nimmt ihr Leben an die Brust“ und trägt es mit Stärke zu Ende. Geistig und sprachlich ist Werfels Nachdichtung nicht ausgeglichen. Christliches steht (im zweiten Prolog) opernhafte neben Griechischem, banale Keimverse neben lyrisch sehr feinem. Wichtiger ist die Erkenntnis, daß Werfel es als Frucht der Erlösung und des Christentums ansieht, dem Leiden einen Sinn gegeben zu haben. Das Leid erscheint ihm als Vorbedingung der Liebe, nur wer „selbst zerbricht“, kann zur Liebe gelangen. Selbstbehauptung im Geiste ist Selbstvernichtung, während Selbstentäußerung, Befreiung von der Ichsucht den Anfang der Liebe und Emporwachsen zum Höchsten bedeutet. Der Mensch soll aufgehen im Leide der Welt, dann lebt Gott auf, er ist die Güte und wird durch die Güte der Menschen verwirklicht. Gott und Mensch sind so innig miteinander verbunden, daß Gott den Menschen durch sein Blut erlöst hat, nun aber wartet, daß ihn der Mensch durch Opfer und Treue erlöse.

Kaum eines der Dramen Werfels ist so symbolisch gehalten und kaum eines hängt so sehr mit seinen Gedichten zusammen als das Trauerspiel Die Mittagsgöttin (1919), das zunächst den letzten Teil des „Gerichtstages“ bildete. Schon früher einmal hat Werfel den Mittag gepriesen („Gerichtstag“ 81) als Bringer der Fruchtbarkeit und des Todes und so hat Mara, die Mittagsgöttin, die Aufgabe, dem Helden dieses symbolischen Dramas, dem Landstreicher Laurentin, das höchste Glück und das höchste Leid zu bringen. Dieser Laurentin ist ein Symbol der Sehnsucht, die ihr Glück außer sich sucht, der dadurch seinen Mittelpunkt verliert, daß er nicht geliebt und gelitten hat. Durch Mara erfährt er höchstes Glück und höchstes Leid. Durch ihre Schwangerschaft gelangt er zur Liebe und Selbstopferung. Er entsagt, wenn sie gerettet wird, nimmt das Leben eines Eremiten auf sich und wird so seinem eigenen Selbst geschenkt. Mara ist das Symbol der Welt als Gegensatz zum Geist. Symbol der Fruchtbarkeit, der Materie, all dessen, was der Geist braucht, damit durch Tod (Zerstörung) Neues entstehe, ein Kind als Erlöser zu einer vollkommenen Ruhe des Daseins geboren werde. So erscheint das Stück als eine Allegorie, etwas wie eine Kosmosophie, ein Lehrgedicht, in dem sich Werfel innerhalb der Mächte, die das Sein und Werden bestimmen, zurechtzufinden sucht. Nirgends in der expressionistischen Moderne, auch nicht bei Däubler, fällt der Farbe und dem Lichte eine so elementare Bedeutung zu wie in diesem „Zauberstück“. „In Weisheit einzugehen“ ist geradezu das mythische Ende, dem hier Werfels Landstreicher, der irrende, suchende, faustische Mensch zuschreitet. „Ich will denken,“ sagt der unstete Wanderer, „ich will denken, bis der schwere Stein meines Ichs zur stetig-weißen Flamme wird, bis meine Farben wieder vereinigt sind ins heilige einfache Weiße, meine Worte gesammelt zum Schweigen.“ Daraufhin verschwindet er als Einsiedler in den dunklen Wald.

Das größte Aufsehen von Werfels Dramen erregte wohl sein Spiegelmann (1920), den er irgendwo in Indien spielen läßt. Die Motive dieser „magischen Trilogie“, des expressionistischen Faust, begleiten Werfels Lyrik von allem Anfang an („Die Instanz“, „Der dicke Mann im Spiegel“, „An mein Pathos“). Ihmal, der Held, sehnt sich nach Seelenruhe, die er in einem buddhistischen Kloster zu finden meint. Aber er besteht die Probe nicht. Er zerschmettert einen Spiegel, der ihm ein Geheimnis barg, und aus ihm tritt „Spiegelmann“, sein zweites, sein niederes Trieb-Ich, das ihn vor dem Eintritt in das Kloster warnt und ihm allen Genuß des Lebens verspricht. Er stellt sich ihm als sein Doppelgänger und Schattenbild, als Untertan und als Freund und Warner, als Tyrann und Despot zur Seite, er ist die



*Franz Werfel
Wien 1929.*

Instanz, die ihn antreibt, ihm schmeichelt und ihn höhnt. Um sich von diesem falschen Wesen, von der scheinhaften, äußeren Existenz zur wahren inneren zu befreien, muß Thamal durch alle Ängste und Peinen des Gewissens hindurch; das ist der Gang des dreiteiligen, vielsigen Gedichtes, das kein Drama ist, sondern mehr oder minder wie die meisten Bühnenversuche des Expressionismus zwischen Epos, noch genauer zwischen Passion und Traummotiv schwebt. Er folgt den Einflüsterungen und führt nun ein wüstes Leben. Was sich in der Trilogie vor uns entfaltet, gibt sich als ein Prozeß der Selbsterkenntnis und Läuterung. Thamal tritt auf als Mörder seines Vaters, als Verführer der Frau seines Freundes und als Wüstling in den Armen der käuflichen Liebe, bis er sich großwahnstümmig zum Helden und Gott ausrufen läßt. Aber bald schlägt die Volksgunst um, er muß fliehen, will sich von dem Spiegelmenschen trennen und wird dessen Sklave, bis er endlich gebrochen selbst Richter seiner Vergangenheit wird und sich zum Tode verurteilt. Er trinkt den Giftbecher und sieht sich dann im Kloster erweichen; ein Mönch ruft ihm zu: jetzt erst sei er zur Schau der Morgenwirklichkeit berufen: „Denn hinter dir verankert die Spiegelwelt, — Die uns die Frage gegenüberstellt — Der eigenen Person in jedem Wesen. — Die Welt, von der die wenigsten genesen.“ Der Spiegelmann lehrt, daß wir erst dann hoffen können, neugeboren zu werden, wenn die käuflichen Formen der Zucht in uns erstarren sind, wenn sich die Menschen ganz auf selbstlose Ziele einstellen, woraus allein wahre Liebe und Vollendung ersteht. Wenn aber der Dichter meint, der Mensch müsse durch alles Leid und durch Verbrechen jeglicher Art hindurchgehen, um zur Erkenntnis seiner selbst zu gelangen, so ist er in seinem Innern wohl kaum überzeugt, daß solcher Weg zum erwünschten Ziele führe. Und diese Notwendigkeit der inneren Reinigung durch den Pfuhl des Lebens wird gleich zu Beginn des Dramas betont: „Gott hat seine Engel, — Gott hat seine Engel, — Liebt er den Mann, der zu sündigen wagt. — Ja, alle Reinheit ist unbeweglich, — Sie steigt nicht die himmlische Leiter empor. — Nur aus der Vernichtung gerät unfähig — Der blutig gehegte ans Tor.“ Da müßten ja alle Verbrecher auf dem richtigen Wege der inneren Reinigung sein. Ubrigens ist der Spiegelmann eine echt romantisch gefundene Figur, ein expressionistischer Mephistopheles, der nicht nur den Helden, die Nebenpersonen und sich selbst, sondern auch das Stück und das Publikum ironisiert. Die Trilogie weist eine eigentümliche phantastische Mischung christlich-liturgischer und buddhistischer Vorstellungen auf und strotzt von satirischen Anspielungen auf zeitgenössische politische Richtungen, Geistesströmungen und literarische Moden.

Wie beim „Spiegelmann“ reichen auch einzelne Wurzeln des Bocksgefang (1921) in frühere Perioden zurück. Der Titel soll nicht nur die Verdeutschung des Wortes „Tragödie“ und eine Zurückführung auf dessen Ursprung sein, sondern auch an den antiken Pan erinnern, der von Haus aus einen halb tierischen, halb menschlichen Körper besitzt, mit Ziegenfüßen, Bocksbart und Hörnern am Haupte dargestellt wird und ebenso Urheber des „panischen Schreckens“ wie Verkörperung sinnlicher Ausgelassenheit ist. Der große Pan ist los, das ist das Grundmotiv des Dramas, das große Tier, die Bestie im Menschen ist los und will ihre Opfer haben. Auch dieses Spiel ist wieder ein Drama der Menschwerdung. Und zugleich eine politische Kritik. Wie da irgendwo an der slawischen Donau die Landlosen des achtzehnten Jahrhunderts gegen die Bauern aufstehen und ihren Kampf um eine eigene Scholle zu dem Kampfe um eine neue Erde überhaupt, um einen neuen Glauben und einen neuen Gott steigern, und wie sich dabei die Sehnsucht der Armen nach rucklosen Gier, der Rausch der Seelen zum Blutauswurf wandelt und aus dem reinen Glauben wirrster Au- und Aberglaube wird, der sich selbst zerstört: diese Polyphonie ist, wie Sprengler bemerkt, die entscheidende Form für die Absage an die Revolution. Werfel stellt nun dar, was er in der „christlichen Sendung“ bereits als Idee dargelegt hatte, daß nicht die Gewalt, sondern nur die Liebe aufbauen könne, daß darum nicht von außen her, sondern von innen revolutioniert werden müsse und daß also nicht das Volk, die Masse, nicht eine Klasse, wohl aber jedes Ich, jede einzelne Seele, jede Kraft des Herzens berufen sei. Schwer verständlich ist das Trauerspiel Schweiger (1922). Ein berühmter Arzt hat einen irrsinnigen Privatdozenten, der auf Kinder geschossen hatte, geheilt, indem er ihn durch Hypnose seine Vergangenheit vergessen und ihn unter dem angenommenen Namen Schweiger als Uhrmacher aus dem Schlafe erwecken ließ. Der so Geheilte fühlt sich in seinem Berufe wohl, heiratet, wird von seinen Mitmenschen geachtet und soll, obzwar keiner Partei angehörig, von den Sozialdemokraten als Kandidat aufgestellt werden. Das hört der Arzt, ein leidenschaftlicher Deutschnationaler, und gibt ihm, um diese Kandidatur zu hintertreiben, seine Erinnerung zurück und weist dessen Frau in das Geheimnis ein. Diese kann das Doppelleben des Mannes nicht ertragen, löst die eheliche Gemeinschaft auf und läßt das zu erwartende Kind töten. Für Schweiger bricht nun alles wieder zusammen. Im Wahnsinn vor Schmerz stürzt er sich aus dem Fenster. Als Geschehen ist das sehr romanhaft; das Spiel will aber eine Schicksalstragödie sein und die dunkle Macht schildern, die aus dem Menschen hervorbricht und sein Leben vernichtet.

Historie nennt sich Werfels Juarez und Maximilian (1924). In drei Akten und dreizehn Bildern gibt er eine Tragödie, keine „dramatische Historie“, eher eine Passion. Max, eine edle, männliche Persönlichkeit, ist nur aus rein idealen Gründen als Ehrenwerber aufgetreten, sein Ziel ist die Bildung der Indianer, Überführung der Zivilisation nach Mexiko, und nun muß er erfahren, daß er ein Spielball in der Hand der wankelmütigen Mexikaner geworden, daß ihn das Land selber nicht gewollt und seine Anerkennung nur unter dem Eindruck der französischen Kanonen zustande kam. Und ebenso erlebt er, daß ein von ihm unterzeichnetes Todesdekret von seinen Anhängern ins Maßlose angewendet wird. Obwohl Max sich retten könnte, wenn er ein schmähliches Dokument unterzeichnete, tut er in Konsequenz seiner Sendung den entscheidenden Schritt nicht. Er trost, ganz entsprechend der Auffassung Werfels vom Wesen der Tragödie, dem Schicksal, über das er als ethisch hochstehendes Individuum immerlich dadurch den Sieg davon trägt, daß er den Tod als Sühne für seine Schuld erleidet. Und diese ist keine andere als: der Wille zur Güte ist noch nicht Güte. Max war zu schwach, sein Ideal einer auf Güte aufgebauten Herrschaft durchzusetzen, und diese Schuld büßt er durch den Tod, den ihm seine nüchternen republikanischen

„Der ewige Tag“ heißt die Gedichtsammlung, die Georg Heym (geb. 1887 in Hirschberg in Schlesien, aufgewachsen in Berlin, mit seinem Freunde, dem Lyriker Ernst Walke, 1912 beim Eislaufen auf der Havel ertrunken) herausgab (1911), *Umbra vitae* die zweite, die aus seinem Nachlasse Freunde zusammenstellten. Man erkennt schon an den Titeln, wie sich die Schau verdüstert, Nacht vor den Tag schiebt. Aus den Werken selbst fühlt man: hier schuf eine Dichterkraft, der sich alles in eine mythisch-dichterische Schau umsetzte, eine Anschauungskraft, die nie gestaltlos schweifte, sondern fest umriß, den Umriß aber mit den grellsten Farben füllte, eine Gestaltungskraft, die eine häßliche Chaoswelt in die Schönheit Georgischer Rhythmen bannte, eine Seele endlich, deren menschliche Sehnsucht tief ergreift. Er läßt das Dasein in neuen Mythen des Grauens und Schreckens vorüberziehen, so kann man sein Dichten kurz kennzeichnen.

Einige wenige helle Bilder, gezeichnet von einem Großstadtdichter, der an Verhaerens Kunst der Vergegenwärtigung des Lebens unserer Zeit sich geschult hatte, sind nur der Stimmungseingang zu der Sammlung „Der ewige Tag“, dann folgt schnell das Grauen. Berlin heißt das Großstadtbild. Eine harte Künstlersaufstiegszeit meißelt Heym, wie einst Baudelaire und Rimbaud, Qual, Elend und Ekelbilder wuchtig heraus: den Hunger, die Not und den Not der Vorstadt, die Qual der Geschlagenen, der Gefangenen, der Blinden, das Los der Toten, ihr irdisches und ihr unterirdisches, Blutgerüstbilder aus der Umsturzeit, Louis Capet und Kobespierre auf dem Schafott, den Jammer und das Grauen der Verewigung. Ein neuer Höllenmaler stößt Verdammte in ewige Pein, Fieberspitäler und Kerker brechen auf, hin ist die Schönheit: „Im Haar ein Nest von jungen Wasserratten“, treibt Ophelia auf der Flut. Eine Poesie des Kirchhofs, der Krankheit und Verderbnis, des Todes und der Verewigung entsteht. Die Landschaft ist düster und monoton. Schwere Nebel verhängen den Lichtblick. „Und wieder droht und schweigt Verhängnis dieses Tags.“ „Schwarze Visionen.“ Heym klagt mit den Blinden: „Stets durch Grabesnacht und rote Dunkelheit werd' ich gebracht.“ Selbst Christus ist nur Symbol der Qual, des Todes. Und die Bilder des Spuks und Grauens, die Gespenstertöne und Gespenstergesichter verstärken sich im Nachlassbände. Da ist die Morgue, der Markt der Toten, da der Garten der Irren, da die Blinden und Tauben; Mondlichtige schleichen. Himmelszeichen warnen. Asche ist auf der Völker Haut gestreut, und da steht er, als Dämon beidworen, der fast vergessen war, der drei Jahre später sich wirklich aufreiste, der Krieg.

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,
Aufgestanden unten aus Gewölben tief,
In der Dämmerung sieht er, groß und unbekannt,
Und den Mond zerdriickt er in der schwarzen Hand.

In den Abendlärm der Städte fällt es weit,
Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit
Und der Märkte runder Wirbel stocht zu Eis.
Es wird still. Sie sehn sich um. Und keiner weiß.

Die Städte, einst von der Sehnsucht des vergangenen Dichtergeschlechtes umworben, erscheinen jetzt als das Urböse. In ihnen zu wohnen ist Qual, sie selbst sind dem Tode geweiht, teuflische Dämonen, die nachts auf den Dachfirsten hoden, wie die Raben aufschreien, riesengroß in den roten Nachthimmel wachsen, mit ihrem Schläfenhorn ihn zerreichend, sind ihre Beherrscher. Gezwungen, eine Qualwelt in furchtbare Gesichte zu bannen, lehnt sich der Dichter doch immer nach Schönheit und oft sucht er mit den Schlussworten oder einem schönen, wehmütigen Gleichnis sich und den Leser zu erlösen. Da schiebt ein Wort oder ein himmelfellices Bild plötzlich alles Qualvolle weg und öffnet einen unendlichen Fernblick in eine Friedenswelt befreiter Gefühle: „Im blauen Abend steht Gewölbe weit — Delphine mit den Rosaflossen gleich — Die schlafen in der Meere Einsamkeit.“

Es ist die Technik, die in einigen Stücken auch der Erzähler übt. Er bleibt in dem noch von ihm selbst für den Druck vorbereiteten Sammelbände *Der Dieb* (1912) im Stoffkreise seiner Lyrik, was schon Überschriften wie „Der Irre“, „Die Sektion“, „Der Hunger“, „Die Gefangenen“, „Der Tote im Wasser“, „Die Dämonen der Städte“ erkennen lassen. Auch hier Versuche einer Kombination von Scheußlichem und Schönerem, auch hier ein allmähliches Aufsteigen vom Bild zum Sinnbild, von der Betrachtung zur Vision. Gegen den Schluß hin steigert sich oft das Zeitmaß der Darstellung zu einem Sturm der Bilder und Klänge. Aber dann klingt auch wieder ein anderes Stück, wie z. B. die Revolutionserzählung „Der fünfte Oktober“, die zu vier Hinsteln nichts ist als die Darstellung vor Hunger fast Wahnsinniger oder Gelähmter, in einen Schluß aus, der alles Irrsinnige, Grausige vergessen läßt. Der Zug der Lungenenden wird zu dem von einem unsichtbaren Führer geführten Freiheitszuge nach Versailles.

Georg Trakl (geb. 1887 in Salzburg, gest. 1914 im Krieg an Selbstvergiftung) gehört zu der Gruppe der zartbesaiteten, sensiblen Naturen, die scharf zu trennen ist von der jener anderen der brausenden und trotzigigen Charaktere, deren Typus in Georg Büchner seine ewige Blüte fand. Vieles hat Trakl mit Georg Heym gemeinsam, so die Tiefe des Erlebens, das Pathos des Todes, die Leichenphantasien und jene Sucht, die schrille Glocke des Wahnsinns mit aufzunehmen in die Sinfonie ihres dichterischen Werkes, und vor allem die Fähigkeit, die größte Qual gestaltend auszuleben.

Beide sangen die Vollst des Todes, aber anders als etwa Novalis. Diesem ist der Tod das Leben und Leben der Tod. Anders Heym und Trakl; ihnen wird das Leben zu Magie und Spuk; sie betrachten das Leben gleichsam aus der Froichperspektive des Grabes. Der Spuk aber besteht in dem unverbundenen

war die ewige Lampe, die vor deines Lebens Altar brannte.“ Auch in anderen Gedichten („Die Befreiung“) sehnt sich seine Seele aus dem Dunkel und Trug des Alltags nach dem Lichte. Ergreifend ist dann auch sein Gedicht „Parzival vor der Gralsburg“. Der Weg des Menschen zum Glück führt nicht nach Nirwana, sondern durch Schuld und Irrtum zur Reinheit, zum Heiligen Gral. Dem Ungeprüften schweigt Gott.

Radikalste Ausdruckskunst gibt der Westfale August Stramm (geb. 1874 in Münster). Wider seinen Willen ließ er sich nach Vollendung der Gymnasialstudien zum Postberuf bestimmen, studiert nebenbei, wird Doktor der Philosophie und ist bei Ausbruch des Krieges Postinspektor im Reichspostministerium in Berlin. Nach 70 Gefechten und Schlachten im Osten und Westen ist er bei einem Sturmangriff im Osten 1915 gefallen. Schon von Jugend an fühlte er in sich den Drang, Gesichte in Versen zu gestalten. Aber jeder Verleger weist seine zeitfremden Gedichte zurück und er ist schon vierzig Jahre alt, als seine „Sancta Susanna“ in der Zeitschrift „Sturm“ gedruckt erschien (1913). Er ist ein Dichter, der von der willenslosen Schau ausgeht, aber an seinen Gedichten feilt und hämmert, sie dreißig bis vierzigmal schreibt. Was er will, wird an den lyrischen Schöpfungen, an der Sammlung der Liebesgedichte „Du“ (1914) und aus den Gedichten aus dem Kriege „Tropfblut“ (1919) und den Gedichten „Menschheit“ klar. Letzte Gedrängtheit, letzte Einfachheit ist das Ziel. Satzzeichen fehlen bis auf die Ausrufungszeichen fast ganz; unverbunden lagern Stichworte wie Blöcke. Aus Worten und Sätzen schält Stramm den Kern heraus. Mit diesem Mittel der Konzentration sollen starke Wirkungen erzielt werden.

Ein Äußerstes an Gedrängtheit gibt die sechszeilige „Patrouille“:

Die Steine feinden	Berge Sträucher blättern raschlig
Fenster grinst Verrat	Gellen
Neste würgen	Tod.

Stramm's dramatische Werke gehen wie das Werk Büchners alle Ausdrucksmöglichkeiten vom Naturalismus bis zum Expressionismus durch. Berliner Studentenszenen („Die Unfruchtbaren“), ein Tirnen- und Zuhälterakt („Kudimentar“) genügen strengsten naturalistischen Anforderungen, wagen stofflich das Abstoßendste. „Sancta Susanna“ und „Die Heidebrant“ wecken Erinnerungen an Maeterlind, besonders die erste Dichtung, der in melodische Sätze und Rhythmen gekleidete sehnüchtige Aufschrei des Geschlechtes einer Nonne. Stramm's Eigenart zeigt sich aber erst in den Dramen „Erwachen“, „Kräfte“, „Geschehen“, die von einer gegenständlich begrenzten Welt wegdrängen. Von Werk zu Werk wird der Satz spärlicher verwendet, muß ein „Ich“, ein „Du“ ganze Gefühlsfolgen, Sinngruppen aufnehmen. Aber ebenso auch jede Gebärde, die früher als Griaß des lebendigen Wortes in einem bisher ungewohnten Maße angewendet wurde. Am Ende dieser Entwicklung steht die Dichtung „Geschehen“, für deren Gesamtstil der Eingang bezeichnend ist: „Gartendunkel ferne Musik Menschenwirren Sie: herrschen?! Er (roh): herrschen! Sie (lacht) Er (betroffen) Sie (läuft lachend fort) Er (starrt nach) Mädchen (aus dem Dunkel berührt seinen Arm): Du Er (starrt) Mädchen (getränkt): Du Er Er (lacht auf) Mädchen (schluchzt) Er (umarmt) Mädchen (lehnt an) Weib (tappt leise): Du (horcht, preßt die Hände auf die Brust): Du“ usw. Julius Bab nennt Stramm's Spiele „mystische Pantomimentexte mit gesprochenen Interjektionen.“ Edschmid, der in einem Aufsatz „Über Expressionismus in der Literatur“ (1912) dessen Programm verkündete, nennt Stramm „einen der wenigen echten Stotterer“, dessen Stottern das Blut erregt wie javanische Instrumente, „wie Bartänze und Niggerongs“. War bei Stramm noch ehrlicher Künstlerwille vorhanden, so jonglieren seine Nachahmer in den Dadaismus hinein.

Stramm wurde von Herwarth Walden (geb. 1876 in Berlin), dem geistigen Haupte der „Sturm“-Bewegung, als das größte lyrische Genie gefeiert. Er gründete in Berlin und Holland eine Kunstschule und eine Sturmbühne. Ein Kunstwerk soll nach der Theorie der Sturm=dichter ohne Rücksicht auf die Verständigkeit nur durch die Ekstase erschüttern. Herwarth Walden vermag es nicht. Er ist Satiriker und scharfer Kritiker, der den Spürsinn für die Schwächen früherer Kunstformen und die oft untrügliche Bitterung für neue Kunstmöglichkeiten hat, schöpferisch aber außer als Vertoner von Liedern nur in Dialogszenen und dialogifizierten Romanen sich auslebt, in denen die Personen nichts sein sollen als Kunstformen, in denen mit Hilfe einer „rhythmisch komponierten Form“ nur Gesicht und Gehör, also Gefühl und Trieb, nicht aber in erster Linie der Verstand erregt werden sollen.

In dieser Art sind seine Komitragödie „Weib“, das erste größere expressionistische Drama, und die ihm folgenden Stücke „Sünde“, „Die Beiden“, „Erste Liebe“, „Letzte Liebe“ (1917) gehalten, lauter Hervorbringungen einer blutleeren, epigrammatisch zugespitzten Dialektik. Von Walden stammt auch der expressionistische Roman „Das Buch der Menschenliebe“ (1916) und „Die Härte der Weltenliebe“ (1917), dialogförmige, unverdauliche Werke von großem Umfang.

In dem Kurt-Wolff-Verlag in München, der sich als einer der ersten in den Dienst der Expressionisten stellte, erschien 1916 zum erstenmal der Almanach „Der jüngste Tag“, der einen

Überblick über die neue Kunst und deren Hauptvertreter gab. Kurt Pinthus (geb. 1886 in Erfurt) bot dann in der „Menschheitsdämmerung“ (1920 ff.) den Versuch einer „Symphonie jüngster Dichtung“, indem er etwa 24 Expressionisten die einheitliche Grundstimmung der neuen Lyrik aussprechen ließ: die gegensätzliche Einstellung zum überkommenen Alten nach Inhalt und Form, Erweckung des Herzens, Aufruf und Empörung, Liebe zur Menschheit, Erneuerung derselben, Nie wieder Krieg. Es wäre aber falsch, zu glauben, daß die Expressionisten eine geistige Einheit dargestellt hätten. Es war vielmehr in der Folgezeit ein Auseinanderströmen der Kräfte, als eine Gemeinsamkeit der Ziele und Gefühle, die in der Dichtung Ausdruck finden sollten, und je weiter wir uns vom Umsturz- und Revolutionsjahr entfernen, desto stärker wird die Scheidung der Geister, zumal sich die auf den politischen Umschwung gesetzten Hoffnungen selbst jener Literaten, die ihm nahe standen (der Aktivist), anders erfüllten, als erwartet wurde. Schon während der Dauer der literarischen Revolution von 1910 bis 1920 traten immer wieder neue Dichter hervor, die neue Gruppen bildeten und sich um neue Zeitschriften scharten, neue Jahrbücher und Sammlungen aller Art veröffentlichten. So gründete Alfred Kerr den „Pan“, Herwarth Walden den uns schon bekannten „Sturm“, Franz Pfemfert die „Aktion“, eine Zeitschrift des ehrlichen Radikalismus. Diese beiden Zeitschriften bestehen nebst anderen noch; andere sind nach kurzem Bestande eingegangen.

Was Aktivismus ist, läßt sich am Denken und Wirken dreier Führer dieser Bewegung klären; an dem Franz Pfemferts, Kurt Hillers und Ludwig Rubiners. Von diesen drei Führern ist der älteste, Franz Pfemfert (geb. 1879 in Löben, Ostpreußen, lebt in Berlin), zunächst Kulturpolitiker. In der Geschichte der politischen Entwicklung unseres Volkes hat er seinen Platz neben seinem Freunde Karl Liebknecht und seiner Freundin Rosa Luxemburg und ist wie sie einer der Vorbereiter der Revolution, für die er die Vorkämpfer in der „Antinationalen Sozialisten-Partei Gruppe Deutschland“ seit 1915 zusammengeschlossen hat. In der Geschichte der deutschen Literatur aber behauptet er seinen Platz als Herausgeber der Wochenschrift „Die Aktion“, der für die Entwicklung des geistigen und künstlerischen Lebens seit 1910 bezeichnendsten Zeitschrift. Er gab die Sammlung „ein Mhl zu sein für internationale Literatur und Kunst“. Er gab die Sammlung eigener Gedichte „Menschliche Stimmen von den Schlachtfeldern“ (1915) und „Sternnacht im All“ heraus.

Die Rolle, die im Zeitalter des Naturalismus Michael Georg Conrad und die Brüder Hart spielten, ist vergleichbar dem Wirken Kurt Hillers (geb. 1885 in Berlin, lebt ebenda) in der Geschichte der neuesten literarischen Bewegung, die an Sondergängen viel reicher ist als die der Jahrzehnte vorher. In jungen Jahren erfüllte ihn dichterischer Ehrgeiz; aber bald wurde aus dem Lyriker ein Aphoristiker, ein Nachfahre Nietzsches in der Liebhaberei für knappe Ausdrucksweise und sinnaufhellende Wortklangspiele. Jungen Kräften ein Führer zu sein, ist ihm ein Lebensbedürfnis. Sammeln muß er und verbünden; früher junge Dichter im „Neuen Club“ und „Neopathetischen Cabaret“ (1909) und im „Gnu“, in der lyrischen Sammlung „Der Kondor“ (1912), später Aktivist — 1915 prägt er das gleichnamigen „Bund zum Ziel“. Er schreibt ein Manifest nach dem anderen gegen die Demokratie, Reaktion und geistverlassenen Marxismus, treibt „radikale Realisierungspolitik“ für sein Ziel einer „Logokratie“, das heißt, „eines Weltbundes der tätigen Gemeinschaft geistig gerichteter Menschen, denen Geist kein Spiel des Erkennens oder des schönen Formens, sondern sittliche Aktivität bedeutet, „eine Kraft auf Umgestaltung des Gegebenen, auf Änderung der Welt“. In diesem Sinne schreibt er die Manifeste „Ein deutsches Herrenhaus“ (1918), „Geist werde Herr“ (1920), „Logokratie“ oder „Ein Weltbund des Geistes“ (1921) und „Der Ausbruch zum Paradies“ (1922), Schriften, von denen die letzte am besten in den Geist des Aktivismus einführt.

Die Gedanken des Aktivistens Kurt Hiller und seiner Lehre vom Paradiese decken sich im wesentlichen mit den Gedanken, für die Ludwig Rubiner (geb. 1882, gest. 1920) als Dichter („Das himmlische Licht“ 1916, „Die Gewaltlosen“ 1919) und Herausgeber („Kameraden der Menschheit, Dichtungen zur Weltrevolution“ 1919, „Die Gemeinschaft, Dokumente der geistigen Weltwende“ 1919), besonders durch seine im Sammelbande „Der Mensch in der Mitte“ (1917) vereinigten Aufrufe gewirkt hat. Nur daß hier aus jedem Satze die flackernden Augen eines Fanatikers brennen, der von Jahr zu Jahr auch das gewaltsamste Mittel heiligt, wenn es nur die Änderung der Welt zur klassenlosen Gemeinschaft verbürgt.

Den meisten Dichtern enthüllte der Krieg allmählich sein graufiges Gesicht; die es von Anfang an schäuten, waren fast alle Lyriker der „Aktion“. Nihilisten oder Sozialisten ihrer Grundstimmung nach, Entzauberte, Hirnlyriker (Benn, Hoddis, Lichtenstein), Menschenverächter (Ehrenstein), Menschheitschwärmer (Rubiner, Becher, Loß, Otten, Wolfenstein), Entzauberte und Verzauberte zugleich (Goll, Klemm). Alle aber sind sie Chaotiker, dem Chaos Verfallene, fast alle aber auch Sehnsüchtige nach neuer, anderer Welt. Nur einige von ihnen mögen hier ihre Würdigung finden, anderer wurde schon früher gedacht.

In dem Gedichtbande „Weltende“ des Jakob von Hoddis (geb. 1884 in Berlin, lebt in Thüringen) spiegelt sich die ganze Zerrissenheit des modernen Menschen. Tiefster Pessimismus und Überdruß an der Welt-Disharmonie redet aus den Gedichten ihres Verfassers, der bald in Grotesken, bald in Ironie seinem Unmüte Luft machte und schließlich in geistige Unmachtung fiel. Gegen die vermeintliche Sinnlosigkeit des Lebens hat in intellektueller Selbstironie auch Alfred Lichtenstein (geb. 1889 in Berlin, im Kriege gefallen 1914), ein ruhelofer Grübler und sich selbst peinigender Ironiker, seine Gedichte geschrieben („Die Dämmerung“ 1913, „Gedichte und Geschichten“ 1919). Zynismen der Verzweiflung, wie sie vielleicht niemals in Verse gebracht worden sind, finden sich in den Gedichten und in der Poesie des Arztes Gottfried Benn (geb. 1886, lebt in Berlin). Ehrliches Ringen mit sich und offenes Bekenntnis der Zerrissenheit und Widerspruchsfülle der Zeit und ihrer Menschen, statt mit ihr zu prunken und zu prahlen, und die Forderung, sie zu tragen, zeigen die Gedichtbücher („Im Nacken das Sternenmeer“ 1918, „Septemberschrei“ 1920, „Gang in die Stille“ 1928) des Malers und Zeichners Ludwig Meidner (geb. 1884 in Bernstadt, Schlesien, lebt in Berlin). „Wir hingen alle wie Absalon mit den Haaren im Geißt des Zeitgeistes und keiner hatte in der Brust die Ewigkeit und Sehnsucht nach der ruhenden Erde, nach Bestimmung und Befestigung der Zwiespältigkeit. Wir waren verwirrt, überspannt und gereizt, bis oben rasend bedrückt vom nahenden, großen Weltgewitter.“ Meidner, der die Seelenverwandten fast alle gezeichnet hat, ist ebenso verliebt in den Kausch der Farben wie in den Kausch der Worte: „Ah, Dichter sein! Kausch der Vokale! Sprachgewaltig taumeln und tanzen . . . Maler sein! Hohes Erdenglück! Mit den Dämonen ringen und mit Gewitterwolken rasen . . . Kämpfer der Freiheit sein!“ Der Freund Meidners, Ernst Wilhelm Loß (geb. 1890, gefallen im Kriege 1914) schrieb den Gedichtband „Wolkenüberlagert“. „Deutscher Schwärmer, Romantiker, verliebt in Wolken und Wind. Schmal und lang, mit weiten Schritten durchs Gewühl der Gassen flammend. Immer strafentfroh und händehoch und beschwingter Befieger des Städtemeeres.“ Karl Otten aus Aachen (geb. 1889), der Verfasser der „Thronerhebung des Herzens“ (1918), zeigt sich in seinen Gedichten als Pantheisten und glühenden Verehrer des bolschewistischen Rußlands, auf das er alle seine Hoffnung für die Zukunft setzt, haßt die Bourgeoisie und verflucht das „glorreich-lächerliche Zeitalter“ der Maschine und der chemisch-technischen Erfindungen. Von ihm erschien im „Jüngsten Tag“, „Der Sprung aus dem Fenster“ und „Lona“; auch eine „Reise durch Albanien“ (1912) hat er geschrieben.

Bedeutender ist Alfred Wolfenstein (geb. 1888, lebt in München), Herausgeber des Jahrbuches „für neue Dichtung und Wertung“. In zwei Bänden gab er unter dem Titel „Die Erhebung“ (1920) eine Auswahl expressionistischer Dichter und trat in den Sammlungen „Die gottlosen Jahre“ (1914), „Die Freundschaft“ und „Die Nackten“ (beide 1917) als Lyriker auf.

„Mensch bei den Menschen — Und die Welt ist wieder, — Gewalt erblaßt, sinkt vor dir nieder“, „Dahin die alte Welt“ — „Reif ist der Mensch zur Erhebung, reis aus sich die Welt zu schaffen, die Seelenwelt der Liebe, Wahrheit, Freiheit, die neue Welt einer neuen Seelenleidenschaft.“ Unter dem Titel „Der Lebendige“ (1918) gab er eine Sammlung von Novellen heraus. Aus dem gewitterschwülen Dunkel ihrer „feilschen Landschaften“ suchen junge, einsame Menschen leidenschaftlich einen Ausgang: befreit von einer Welt der Finsternis, des Taumels, der Bewußtlosigkeit, stehen sie zuletzt am Eingang in eine Welt des bewußten Geistes, der Liebe, der Güte, der Menschenbruderschaft. Der fliegenden Haß ihrer sehnsüchtigen, chaotischen Gefühle entsprechend, mutet der Stil wie eine wilde Bilderflucht an. Beruhigter, maßvoller ist der Stil in der Einzelnovelle „Unter den Sternen“ (1924). Getrennt von den „Aktivistens“, ging er später seinen eigenen dichterischen Weg und schuf als Dramatiker Gebilde, die im Grade der letzten Erregung Ahnung, Erweckung und Weitererweckung bewirken. So entstand die „dramatische Symphonie von eines Mannes Tod“ in der Dichtung „Der Mann“, die die letzten Stunden eines politischen Märtyrers schildert, ferner die „henischen Dichtungen“, „Mörder und Träumer“ (1923), die Einakter „Umkehr“, in neuer Fassung „Das neue Leben“ (1925), „Sturm auf den Tod“ (1921), die kleine dramatische Dichtung „Der Flügel-

mann" (1924) und das Drama in acht Bildern „Der Narr der Insel" (1925). Tod und Leben, Ich und All, Einsamkeit und Gemeinsamkeit, Dichter und Welt, Weltvollendung und Selbstvollendung, Hingabe an ein Denkbild oder ein Menschenbild sind die darin behandelten Vorwürfe.

Leidenschaftliche Bekenntnisse der neuen Liebes- und Mitleidsethik gibt Jwan Goll (geb. 1891, lebt in Paris) in der Sammlung „Unterwelt" (1919). Der Dichter ist Anwalt der stumm leidenden Kreatur, des gedrückten Proletariers, des Tiers, aber auch unbefleckter Dinge, die seine überfließende, allen hingeebene Liebe mit Leben und Seele erfüllt. Nießches Herrentum des stolzen Ich ist überwunden. Im pathetischen Psalmenstil schrieb er das „Requiem für die Gefallenen in Europa" (1917), die Stanzas und Dithyramben „Der Torso", die Dichtungen „Der neue Orpheus" (1918), „Die Unterwelt" (1919), dann Dramatisches „Die Unsterblichen" und das satirische Drama „Methusalem oder Der ewige Bürger" (1922), eine grobe Verhöhnung der Bourgeoisie voll Unsauberkeiten.

Der eigentliche Kriegsliterariker des Aktivismus ist Wilhelm Klemm (geb. 1881 in Leipzig, lebt ebenda). Durch seinen Beruf als Arzt ist er wie Gottfried Benn ein scharfer Beobachter der körperlichen und seelischen Wirklichkeiten. Seine Dichtungen, die das Kriegserlebnis festhalten, wirken wie die gleichfalls in der „Aktion" gedruckten, später als „Ritt in die Rot" (1920) gesammelten Kriegsdichtungen von Alfred Bagts durch ihre harte Sachlichkeit und erzeugen die Gefühle, die Klemm als Gegner des Krieges ihm gegenüber empfindet. Und ähnlich wie das Kriegserlebnis ist ganz allgemein das Erlebnis der Zeit gestaltet.

In allen seinen Gedichtbüchern („Gloria", „Gedichte aus dem Felde" 1915, „Verse und Bilder" 1916, „Aufforderung" 1917, „Ergrißfenheit" 1918, „Traumschut" 1920, „Verzauberte Seele" 1921) gebraucht er fast gar nicht die durch die Expressionisten inhaltsleer gewordenen großen Worte, wie Recht, Freiheit, Menschlichkeit, und meidet die auspeitschenden Imperative und Fragestellungen. Ein Teil seiner Dichtungen ist Gedankendichtung, Seelenschau. Da gibt er knappe Feststellungen und Folgerungen, wie er denn überhaupt nach Kürze und Prägnanz des Ausdrucks strebt: „O Herr, vereinfache meine Worte — Laß Kürze mein Geheimnis sein — Gib mir die weise Verlangsamung. — Wieviel kann beschlossen sein in drei Silben." Zu Heraklit sich bekennend und seiner Lehre vom ewigen Fließen, will er die ewig wechselnden Bewegungen der Körper- und Seelenwelt festhalten. „Was uns Endlichen als Welt entgegenströmt — Will ich fassen in sterbliche Worte."

Ein Rätsel ist der Schlesier Max Herrmann (Dr. Hermann-Reiße, geb. 1886 in Reife), der als Lyriker manches Schöne in bürgerlichen und aristokratischen Formen schuf, als Agitator aber eine proletarische Kunst fordert und hohnvolle und schamlose Verse und inhaltlich abstoßende Prosa schrieb. So geißelt er in den Sonetten „Porträte des Provinztheaters" das Leben und Treiben von Provinzschauspielern mit Spott und Hohn, gab dann in dem Bande „Sie und die Stadt" schamlose „Liebeslieder" und die ungeschminkte lyrische Konfession der „Preisgabe" (1919). Gleichzeitig schrieb er, zur Tagesfron in der Großstadt verurteilt, in den Gedichten „Verbannt" Klage und Anklage in die Welt hinaus. Es folgten die Novellen „Hilflose Augen" und die autobiographischen Romane „Cajetan Schaltermann" und der symbolische „Der Flüchtling". Schließlich wandte er sich dem Drama zu und gab die Komödie „Albine und Aujust oder Freut euch des Lebens", ein standalöses Dürrenmattstück, und die Stücke „Der letzte Mensch" und „Panoptikum" (1922).

Hölderlins Hymnen klingen nach in der Dichtung des Wieners Albert Ehrenstein (geb. 1886). Verhältnismäßig spät erschien sein erstes Buch, das Bekenntnisbuch „Tubutsch" (1911). So wie er sich in diesem Buche zeichnet, so ist er geblieben, auch als erregtere Zeiten den Betrachtenden aus den stillen Bezirken einsamer Beschauung herausrissen. Er bleibt ein Einsamer, hingeeben an Träume, ein Flüchtling in die Kunst, die ihm Ersatz ist für das Leben. Er ist zuinnerst Lyriker; sein erträumtes Wesen spiegeln am besten die Gedichte. Da ist sein lyrisches Erstlingswerk „Die weiße Zeit" (1914) Ausdruck schnell verlöschender Knabenhoffnung, früher, bleibender Ernüchterung durch die Lust. Laut schreit er auf, als der Krieg in sein Traumglück hereinbrach („Der Mensch schreit" 1916); er brandmarkt ihn als „Die rote Zeit" (1917). Die politische Woge treibt Prosa und Verse der Klage und Anklage „Den ermordeten Brüdern" (1918), „Wien" (1921) und die „Briefe an Gott" (1921). Ein Gesamtbild seines lyrischen Schaffens gibt: „Die Gedichte von Albert Ehrenstein" 1920.

Als Lyriker fand er den stärksten Ausdruck für die kriegsfeindliche Stimmung dieses neuen Dichtergeschlechtes in seinen expressionistischen Visionen („Kriegsgott", „Mein Herz, du bist zu weltarm"); bisweilen steigert sich sein Eklat an der Sinnlosigkeit irdischen Geschehens bis zur äußersten „Verzweiflung", ja bis zur blasphemischen Anklage gegen Gott. Der wieder Veruhigte findet in der Sammlung „Herbst" und in der Nachdichtung chinesischer Lyrik „Re-lo-thien" und „Po-thü-i" zu sich selbst zurück. Drei Grund-erlebnisse, bemerkt Sörgel, lehren in vielen seiner Dichtungen wieder: das Erlebnis der Einsamkeit, das der Liebe und das des Todes. Haß und Verbitterung erfüllt ihn gegen Jesus, der ihm „im Tode sein Volk mit Blutschuld beledet zu haben schien". Er sehnt sich nach Gemeinschaft, findet sie aber nicht bei seinem

Volke, dessen Rabbiner ihm seine Religion verleiden, und auch nicht bei den einzelnen. „Wochen, Wochen sprach ich kein Wort; — Ich lebe einsam verdorrt.“ Die Liebe hat ihn früh enttäuscht und ernüchtert. Er schreit auf! „Beschütze mein Herz vor Liebe, genug schon litt meine unsterbliche Seele.“ Dennoch bricht das Elementargefühl zuweilen auch bei ihm hindurch und findet dann schlichteste, rührende Form. „Wo ich dich hingeh, — Tut mir das Herz weh, — Sie hat mich verlassen“ („Verlassen“). Wie um die Liebe freisen Ehrensteins erregende Gedanken um den Tod. „Du bist der gute Tod, — Ich bin ein Häuflein Erde, — O komme bald und nenne mich — Erde in Erde.“ Auf das Bekenntnisbuch „Tubutisch“, das den Einsamen malt, folgten meist in das Gewand des fernen Abenteurers gehüllte Erzählungen, Fabeln und Märchen, die Ehrenstein auf der Flucht in ein Traumreich aufsing. Die meist kürzeren umfassen heute die „Zauber märchen“ (1919), die meist längeren der „Bericht aus einem Tollhaus“ (1919) d. i. der Erde. Ihr künstlerischer Wert beruht auf der Leichtigkeit der Erzählung und der Wandlungsfähigkeit des Tons. Ihr Wert für die Erkenntnis der Persönlichkeit liegt darin, daß er trotz der feinen Einkleidung mit Spott und Satire, mit Betrachtung und Vorurteil ein Selbstbekenntnis gibt, das hüllenloser erscheint, als man aus der Lyrik gewinnt.

Der Rhythmus in den Gedichten Ehrensteins ist nervös, metallisch, kurz anschlagend; er folgt einem Gesetz, das ganz aus seinem Subjektivsten heraus diktiert ist. Zuweilen wird dieser Rhythmus zur Manier, die, immer wiederkehrend, störend empfunden wird. Auch das Erfassen des Daseins ist oft zu pessimistisch, zu einseitig subjektiv. Zuweilen aber bricht alle Sehnsucht, das Leben mit seinen Härten zu vergessen, schmerzlich süß hindurch. Dann klingen Töne an, die, von weichen Rhythmen getragen, wie die verzweifelte Sehnsucht eines Romantikers berühren. Was ihn vor allem mit den Romantikern verbindet, ist sein hervorragendes Sprachvermögen. Man kann sich ihm gegenüber einstellen wie man will, immer muß man die Bildhaftigkeit und Strenge seiner Sprache bewundern. Nicht mit dem durch Kultur übergebenen Sprachschatz zufrieden, prägt er in eigenartigen, manchmal auch eigensinnigen Wendungen seine Neuschöpfungen. Meist sind es Nominal-Komposita, die er mit Vorliebe neu prägt: „Der Gott Wendeleid“, „Der Wandermond“, „Letzter Hühner Stallwärtsirren“, „Der Fugenwind im Verwitterhaus“, „Die Fahldämmerung“, „Die Wanktore der Burg“ u. a. m. Im literarischen Leben haben diese Neuschöpfungen schon ihren Einfluß gezeigt.

Ein Bahnbrecher des Expressionismus in sprachlicher Manier, in Wort- und Reimfügung dem Barock eng verwandt, ist Theodor Däubler (geb. 1876 in Trieste, lebt in Berlin). Freilich wer nur den schmalen lyrischen Auswahlband „Das Sternchenkind“ (1917) oder selbst die umfangreichere Sammlung „Der sternhelle Weg“ (1915) flüchtig durchblättert, könnte die reine Lyrik dieses Dichters als Frucht des Impressionismus deuten. Doch ist allem äußeren Schein und Klang zum Trotz Däublers lyrische Kunst Ausdruckskunst. Denn wem, mit den Schlussworten seines Buches vom „Neuen Standpunkt“ zu reden, „der Mensch ein Gehäuse für Geistigkeit ist, sein dauerndes Leid, dazusein, ein Nest, aus dem das Sternchenkind, die Ewigkeit, erfliegen wird“, der bekennt sich zum Expressionismus. Er ist nicht nur ein Vorkämpfer für neuzeitliche Dicht- und Malkunst, sondern auch eine originelle Begabung, die er bald in Versen von schlichter Einfachheit, bald in den alten Formen des Sonetts und der Terzine, bald in neuartiger Wortgebung und Wortfügung voll Musik an den Tag legt.

So in den bereits genannten Sammlungen, in der Symphonie „Hesperion“ (1915), einer prächtigen Schilderung der italienischen Landschaft, in der „Hymne an Italien“, in dem Traumbuch von der Odissee „Mit silberner Sichel“ (1917), in den „Perlen von Venedig“ (1921), in den „Attischen Sonetten“ (1924), in dem „Heiligen Berg Athos“, einer Symphonie (1923), und im „Päan und Dithyrambos, eine Phantasmagorie“ (1924). Viele seiner Gedichte hat Däubler in sein Hauptwerk Das Nordlicht (1910) hineingearbeitet. Es ist dies ein Kiesenepos, das schon in der ersten Ausgabe, der Florentiner, in drei Bänden über tausend Seiten und über 30000 Verse umfaßt. In der Einleitung zu dieser lyrischen Kosmogonie schildert Däubler seinen Wandel von der Ungläubigkeit zur mystischen Religiosität. Das Werk hat innerhalb der jüngsten Dichtung vor allem die Bedeutung, daß es den gewaltigen Aufbruch des Ichs zur Wandlung, zur Güte, zur Liebe in die Geschichte der Menschheit projiziert und die Geschichte der Menschheit mystisch-phantastisch mit dem Kosmos verknüpft. Auch in diesem unübersehbar großen Gebäude handelt es sich wie in Nomberts „Aon“ um einen Mythos vom menschlichen Geist, um einen betäubenden Strom von Gesichten, schwelgend im Rausch des Orients wie im Traum der italienischen Städte und Landschaft, Rom, Venedig, Florenz. Wie in Nomberts „Aon“ geht der Zug ins Großphantastische und ins Kosmische, ist auch eine Liebe zum Großlichen spürbar, aber — und das ist nun das Instruktive und Bezeichnende, gemessen an Nomberts „Aon“ — das Ethos des Däublerischen „Nordlichts“ ist nicht mehr das Heidinische, sondern, entsprechend dem Wandel in der jüngsten Dichtung überhaupt, das Christliche, die große Liebe, die ins All reflektiert wird. „Es sind die Sonnen und Planeten, alle — Die hehren Lebensspender in der Welt — Die Liebeslichter in der Tempelhalle — Der Gottheit, die sie aus dem Herzen schwellt. — Nur Liebe sind sie, tief zur Kraft gedichtet! Ihr Lichtstrahl ist urmächtig angespannt — — Ein Liebesband hält die Natur verkettet.“ — Durch Sonnenliebe wird die Nacht gelichtet — „Nordlicht“ hat eine allegorische Bedeutung. „Eine leuchtende Umföhlung von erlösender Sonne aus der Erde und himmlischer Sonne bringt den monatelangen Nächten um die Pole das Polarlicht. Die Erde sehnt sich, wieder ein leuchtender Stern zu werden.“ Aus dieser Sehnsucht ist der Mond geboren, der aber auf dem Wege zur Sonne erstarrte. Die

leuchtenden Kränze um die Pole wurden dem Dichter zum Sinnbild von Geschichte und innerstem Geschehen. Aufgabe des Menschen ist es, die Zukunft der Erde mit Nordlicht zu erfüllen. Die Erde wird wieder leuchtend werden, aber die Völker sind verantwortlich, daß dieser Stern, der ein dunkler ist, einst der allerhellste sei. Vom Sonnenpilgertum kommt der Dichter zum Pilgertum des einzigen Gottes. Das Christentum ist ihm die höchste Erlösung der Erde, der Sternenglaube war ihm der Ursprung aller Kultur. „Jesu Menschwerdung offenbart, daß das neue Erkeimen auf Erden zu höchstem Leben führen wird; wir sind nicht verloren, keinesfalls dem Nichts preisgegeben.“ „Der Kern des Menschen bricht durch,“ so erklärt Däubler die Schlußpartien seines Werkes, „er wandelt den Menschen, er vollbringt die Umwandlung des dunklen Planeten zum leuchtenden Stern. Der Mensch bricht auf. Über die tote Natur spendet er seine Überfülle, bejaht er den Kosmos, entflammt er die eigene Sonne.“ In dem Dichter des „Nordlicht“ zucken Erdbeben, Vulkanausbrüche, Meere und Wüsten, Nordische, urweltliche Anschauungen und der Wandel der großen Sternbilder und Gestirne, die er über alles liebt, aber es leben in ihm auch die Wunder südlicher Landschaft, der Kunst italienischer Städte und des menschlichen Geistes. So ward sein Werk eine gewaltige Symphonie romanischen und germanischen Empfindens zugleich, ein betäubender Strom von Gesichtern vom zar testen bis zum ungeheuerlichsten Ausmaß, von den Perlen von Venedig und der apenninischen Nacht bis zum testamentarischen Totentanz und zum speienden Ararat. In einem umerforschlichen Strom von Goldglanz rauschen die Bilder reinster Phantasie in diesem „Nordlicht“, im „Sternhellen Weg“, im „Sternentind“, in der „Hymne an Italien“ an uns vorüber, quellend gleichsam aus den ewigen Brunnen des Unbewußten, und doch wieder verraten die feinen Essays über zeitgenössische Maler und Kunstströmungen, die der Dichter im „Neuen Standpunkt“ gab, den bewußten Führer und Erwecker der neuen Kunst. In der zusammengefaßten und dadurch gesteigerten Äußerung, in letzter Knappheit vertiegener Vereinfachung gibt sich die expressionistische Vision für Däubler kund.

Zu den prominentesten politischen Dichtern gehören Walter Hasenclever und Johannes N. Becher (geb. 1891 in München als Sohn eines Oberlandesgerichtsrates), jener klarer, schärfer, pointierter und unerbittlicher, dieser leidenschaftlicher, verschwommener und aufgewühlter. Jener hat mit seinen wilden Versen „Die Mörder sitzen in der Oper“ ein Gegenstück zu Schuberts „Fürstengruft“ geschaffen. Mit furchtbaren Worten schildert er das Elend der Unterdrückten und reizt er zum Aufbruch. „Der Dichter träumt nicht mehr in blauen Buchten, — Er sieht aus Höhen helle Schwämme reiten. — Sein Fuß bedeckt die Leichen der Verruchten. — Sein Haupt erhebt sich, Völker zu beglücken“. Auch nach Bechers Anschauung ist der Dichter ein Krieger von „Manifesten“, um der Zukunft willen ein harter Diener des Tages und seiner Aufgabe. „Der Dichter meidet strahlende Akkorde. — Er stößt durch Tuben, peitscht die Trommel schrill. — Er reißt das Volk auf mit gehackten Sägen.“ „Der neuen Völker einzige Majestät du Dichter sei.“ Zerrissen wie die Zeit, blutend von Wunden, von Anklagen berstend, ist diese Dichtung doch wieder auch weher Sehnsuchtschrei, neuer Menschheits Traum. Den utopischen Brudertraum von der seelischen Gemeinschaft aller, den Völkertraum von einem einzigen Volke, das in verstehender, liebender Bruderschaft die ganze Welt umfaßt, hat keiner so oft verkündigt als er.

Um ihn zu verwirklichen, geht Becher auf die Gasse und den Markt. Revolutionärer Volksredner gegen die Zeit („Bäan gegen die Zeit“ 1918), für Europa („An Europa“ 1916), fordert er zur Verbrüderung („Verbrüderung“ 1916) von Tribunen aus auf: „Die heilige Schar“ (1918), Das himmlische Volk („Gedichte für ein Volk“ 1919), Alle („An Alle“ 1919). In all diesen Werken überstürzen sich Geist und Gefühl, Spirituelles und Orgiastisches und überschlagen sich und strömen in oft schwer verständliche Hymnen aus. Wortformen und Satzbau werden zerschlagen und zerbrochen, auf die üblichen Bindemittel wird verzichtet, Aufzeichen und Gedankenstriche treten an ihre Stelle. Im Seelendrang der Gesichte und Vorstellungen jagt ein Bild das andere; diese nie enden wollenden Gedichte (z. B. „Mensch, stehe auf!“) mit ihren endlos langen Versen kennen keine Zucht. Man muß oft durch eine Stichwortwirrwiss klettern, ein Zeichen, daß hier ein Überquellen, kein Wählen, Sichten am Werke ist. Nur verblüffen will er und absichtlich ist jede Klarheit und Bestimmtheit vermieden. „Bumerangs gleich“ will Becher seine Gedichte „schleudern“. Mit jedem Werke der Kriegszeit wächst die Vorliebe für die Bilder des Efels und der Dual, für die „Symphonien des Verfalls“. Daher wühlt er in Rot, Blut, Eiter und Verwesung, reißt er mit einem Naturalismus, der um so fürchterlicher wirkt, weil er nicht objektiv wie der alte, sondern visionär, grotesk, verzerrt verfährt, die Schreden des Krieges, die Greuel der Gewalt, den Jammer und das Leid des sozialen Elends, das ganze Leid der Welt wie schwärende, stinkende Wunden auf. Dieser oft ungezügelter Dichter wird weich und glättet sich in Formen, wenn er das Weib besingt. In den „Gedichten um Lotte“ (1919) ragt er in eine neue kommende Zeit hinein. Begonnen hat Becher sein dichterisches Werk mit „Die Gnade eines Frühlings“ (1912) und „Verfall und Triumph“ (1914). Diese Schöpfungen zeigen schon durch die Titelwahl des Dichters Doppelseele; voll Blut sind sie wie sein Roman „Erde“ (1913), der Irdisches und Himmlisches, Geschlecht und Religion chaotisch vermischt. „Die Welt wird zu enge,“ fühlt er; nur in der Katastrophe des Zusammenbruchs sah der Schöpfer von „Verfall und Zusammenbruch“ für die wirre Welt den gewalttätigen Ausgang. Gott, das ewige Ziel dieser Dichterssehnsucht (De profundis domine 1913), wird in diesen frühen Werken ebenso gesucht wie in einer Verzweiflungsstunde verflucht. Sein Haß verfolgt die

von einem früheren Geschlecht so oft unworbene Großstadt; sie ist ihm ein „Spinnenungeheuer“, eine „Beule der Länder“, ein „Geschwür“. Von Bechers späteren Werken seien noch erwähnt „Ewig im Aufbruch“ (1920) und „Sinnen“ (1924), in denen manches echter und plastischer ist als in früheren Werken. An Trakl und George gemahnt der ruhige Gang in dem Gedichte „An Gott“ und eine inbrünstige Hymne ist der Schlussteil „Urach“, endend in die tiefe Klage „Gottes Angesicht schaute ich — nicht“. Daneben hat er in den Maschinenrhythmen (1925) die Wirklichkeit in neue feste Formen gebannt. Es sind Gedichte, die, wie sie E. S. Jakob schaute, nicht nur inhaltlich, sondern auch „formal der bolschewikistischen Vision“ entsprechen. „Sie sind lange Maschinenhallen, in denen die Worte mechanisch wie geölte Kolben auf und nieder steigen, in denen der Ruß fladert, die Säure grammatikalisch äßt. Sie gleichen sowjetistischen Tabellen. Sie atmen in einer so infernalischen Weise die Gestäfte der Industrie, daß die sozialistischen Gedichte Dehmels um hundert Jahre zurückzuliegen scheinen.“ Bechers reinfestes Werk ist das zwischen den Bekenntnissen der „Gedichte“ und der Klänge im Vorlaut im Buche „Um Gott“ (1921) eingefügte Festspiel „Arbeiter Bauern Soldaten“ eine Art neues, religiöses, hymnisches Bekenntnisdrama. Dabei muß man sich freilich an Bechers Utopie hingeben, in der die Werte sich umkehren, in der die waffenlose Umkehr vor dem Feinde Heldentum ist, und darf nicht falsche Schlüsse daraus ziehen, daß die Heilige, durch die die Menschen umlernen, ein jüdisches Weib ist. Es ist dies kein Rassebekenntnis, denn Becher war kein Jude, sondern, wie Sörgel bemerkt, symbolisch: die Vertreterin eines heimatlosen Volkes steht schon durch ihr Schicksal den Idealen der vollköstlichen Menschenbrüderschaft am nächsten. Die durch das Festspiel geweckte Hoffnung, daß Becher sich mit einem erfreulichen Werke erheben werde, wurde nicht erfüllt, denn sein neues Buch „Der Leichnam auf dem Thron“ (1925) bringt wieder parteipolitische Lyrik. Eine Auswahl aus den zwischen 1912—1918 entstandenen Gedichten brachte der Band: „Das neue Gedicht“ (1918).

In diesen Kreis gehört auch Rudolf Leonhard, Konvertit aus dem Judentum (geb. 1889 in Lissa in Posen, lebt in Berlin). Zuerst ein begeisterter Kriegsfreiwilliger, dann ein glühender Kriegsgegner und fanatischer Kommunist. Auch als Dichter ein Problematiker, begann er mit dem „Weg durch den Wald“ (1913), dem die Versbücher „Engelische Strophen“, „Barbaren“, „Über den Schlachten“ (1914), die Aphorismen „Atonen des Fegefeuers“, „Polnische Gedichte“ (1918) und noch andere lyrische Sammlungen bis zur „Fibel“ folgten. In seinem Roman „Beate und der große Pan“ (1918) kommt die Sehnsucht nach dem Einswerden mit der Natur zum Ausdruck. Noch weniger Erfolg als mit seiner gequälten Lyrik hatte er mit seinen Dramen („Die Vorhölle“ 1920, „Segel am Horizont“).

Ein ganz anders gearteter Dichter ist der Schlesier Kurt Heynide (geb. 1891 in Liegnitz als Sohn eines Arbeiters, lebt in Düsseldorf), der aus der expressionistischen Umgebung erwuchs. Nicht als ob er blind gewesen wäre gegenüber dem, was andere zu Boden drückte; aber er hat innerhalb des Chaos doch wieder rhythmisches Erleben verspürt. Immer in der Erkenntnis des Leidens, überbrückt er das Regierende des Daseins unwillkürlich durch eine neue, harmonisch in sich abgeschlossene Welt. Wir finden bei ihm, daß ein Ausweg gesucht wird, der zu Zielen führt, die uns fast hölderlinisch anmuten: Die gleiche Schwermut, Resignation und Schönheit der Sprache.

Gleich das Erstlingswerk, die Herwarth Walden gewidmete Sammlung Gedichte Rings fallen die Sterne (1917) ist frei von schrillen Klängen, von gesuchten neuen Vorbildungen, bewußten Angriffen gegen die Gesetze der Logik und Grammatik. Der erste Eindruck wird durch jedes neue Gedicht verstärkt. Hier kündigt ein Jüngling, in dem es erdengelöst von reineren Fernen klingt und singt, von seiner Sternenheimat. Dieser Jüngling, der die ersehnte Geliebte mit heiligen Worten umwirbt, zielt auf Ehe und ewige Bindung. Wie die Geliebte umarmt er die ganze Welt. In dem folgenden Gedichtbande Gottes Geigen (1918) sucht er die das ganze Weltall durchflutende geheimnisvolle Urstimme einzufangen und tönen zu lassen. Sein drittes, mit dem Kleistpreise ausgezeichnetes lyrisches Werk Das namenlose Angesicht (1919) nennt er „Rhythmen aus Zeit und Ewigkeit“. Kurt Heynide steht zwischen den Sturmdichtern und den um Werfel und „Die Aktion“ gescharten Menschheitslyrikern. Aber seine Lieder von der Liebe, der Menschheitsbrüderschaft, der Freundschaft, von der „Geburt der Güte“ und seine „den Menschen“ geweihten Verse sind erlebt und daher echt. Von gleicher Art ist die Sammlung Die hohe Ebene (1921, vermehrt 1925). Wovon die beiden letzten Sammlungen künden, von dem neuen Leben des Innenmenschen, des Seelenmenschen, davon zeugt das tief gedachte Gedankenwerk „Der Weg zum Ich. Die Eroberung der inneren Welt“ (1922). Es will in Betrachtungen den Weg zeigen, auf dem man zu sich kommt und damit zu einem Leben im All, zu einem Sein in Gott. Wundererkenntnisse des „Weges zum Ich“ suchte er in „Der Kreis, ein Spiel über den Sinnen“ (1920) in 14 Szenen dramatisch zu gestalten. Aber in diesem von Lyrik erdrückten Spiele von der ewigen Wiedergeburt und dem ewigen Sein im All gehen Sinn und Spiel nicht zusammen. Besser gelangen ihm die Skizzen „Buntes Abenteuer“ (1924) und die kleinen Erzählungen „Gros inmitten“; ein Musterbeispiel neuer Erzählungen ist „Mit Sturm im Blut“ (1925), an der sich nachweisen läßt, was die neue Erzählung bei ihrem Durchgange durch den Expressionismus gewonnen hat. Heynide ist ein Dichter, von dem man noch manch treffliche Leistung erwarten darf.