

Erich Maria Remarques Buch „Im Westen nichts Neues“. Die Kritik dieses Werkes hat schon ihre Geschichte. Von den einen verurteilt, von anderen bewundert, ist es zu dem verbreitetsten Buche der Gegenwart geworden. Es schildert in naturalistischer Weise in einzelnen Bildern den Krieg in seiner ganzen Gräßlichkeit. Wir zweifeln nicht an der Wirklichkeit des Geschilderten, verkennen nicht das Ergreifende einzelner Szenen (Urlaubszeit bei der Mutter, Entfremdung der heimatischen Psyche), doch ist vieles darin nur um des Effektes willen erdichtet und bedauerlich ist, daß von einer idealen Auffassung des Krieges sich nicht eine Spur in dem Buche findet. Kriegsfeindliche Bücher wie das Remarques erschienen in Menge. So schrieb der uns schon bekannte Edward Stilgebauer den Antikriegsroman „Inferno“ (1915—1916), der ehemalige österreichische Hauptmann Rudolf Jeremias Kreuz schildert seine „Bekehrung“ zum Kriegsgegner während seiner sibirischen Gefangenschaft in dem Roman „Die große Phraze“. Insbesondere gleich nach dem Umsturz überfluteten solche Werke den Büchermarkt. So die Erzählung „Unser Feind der Krieg“ (1918) von dem Schweizer Schriftsteller Adolf Saager (geb. 1879 in Menzikon, lebt in Massagno-Lugano), „Die Briefe des Fräulein Brand“ und andere Bücher von dem Weltverschönerungsapostel Felix Holländer (geb. 1867 in Leobschütz, lebt in Berlin), „Bruder Wurm“ von Arthur Holitscher u. v. a. m.

### 5. Der Expressionismus und die Charontiker.

Die Weiterentwicklung der Kunst vollzog sich fast immer unter denselben äußeren Erscheinungen: Das neue Kunstempfinden trat in Gegensatz zu der herrschenden Richtung. So sagte der Naturalismus vor 40 Jahren dem schwächlichen Epigontum eines mißverstandenen Klassizismus den Kampf an, verwarf das Schablonenhafte hergebrachter Formen und Anschauungen und bahnte neue Wege. Allerdings waren es Irrwege, die zu einer abgöttischen Verehrung des Stoffes führten. Ihm folgte der in das entgegengesetzte Extrem verfallende Formalismus des Stefan-George-Kreises, der einen formspielerischen Ästhetizismus züchtete. Gewissermaßen ein Produkt des Ausgleiches zwischen diesen beiden sich polar zuwiderlaufenden Anschauungen wurde der Impressionismus. Er verlangte mehr als bloße (naturalistische) Abschilderung. Der aus liebevollem Versenken in die Erscheinungswelt gewonnene Eindruck ward ihm zum inneren Erlebnis. Diese ganz auf die Sinne gerichtete Einstellung mußte zur Vernachlässigung des Überfönnlichen führen. So stellte der Impressionismus die Wiedergeburt des Sinnhaften dar. Er war trotz aller Verfeinerung doch nur eine die Wirklichkeit auffangende Augenblickskunst gewesen, die nur zu leicht an der Oberfläche haften blieb; er war zugleich die Kunstauffassung einer Menschheit, die sich völlig abhängig gemacht hatte von der Fülle ihrer eigenen Schöpfungen, von dem vielgestaltigen Mechanismus ihrer Wissenschaft und Technik, ihres Handels und ihrer Industrie. Mit dem Weltkriege ging ein große, erfolgreiche Periode äußerlich und innerlich zu Ende. Eine neue Kunst stieg empor, die erst tastend und vorsichtig, dann immer lauter und stürmischer sich Bahn brach und in ihrem rückichtslos aufwühlenden Ungestüm sich als echtes Kind dieser wildesten Zeit der Weltgeschichte erwies: der Expressionismus.

Der Name ist wie sein Gegenteil, der Impressionismus, der bildenden Kunst, besonders der Malerei entlehnt. Der expressionistische Künstler will nicht mehr den Eindruck, den er von der Außenwelt und Wirklichkeit empfängt, in der Malerei wiedergeben, sondern will als künstlerisches Subjekt „mit den Erscheinungen der Umwelt immer gleichsam etwas von dem Geheimnis mit festhalten, das diese ganz sonderbare Welt umschwebt“; der expressionistische Maler bevorzugt zunächst die einfachen Grundformen der primitiven Kunst; da er aber die Außenwelt als störend empfindet, sieht er, um nur mit den Augen des Geistes zu sehen, von der Wirklichkeit vollständig ab und gelangt zu Bildern, wo Farbströme und visionäre Formgebilde nach bestimmten Harmonien geordnet sind (Futurismus) oder zu geometrischen Grundformen nach der Manier des Spaniers Pablo Picasso (Kubismus).

Schon vor dem Weltkriege, als der Impressionismus noch in Blüte stand, gab es Dichter, die zweifelten, ob denn diese seelenlose Kunst der naturgetreuen Nachbildung der Wirklichkeit überhaupt noch Kunst zu nennen sei. Schon Arno Holz bezeichnet die Lyrik seines „Phantasmus“ als nicht impressionistisch, seine Fortsetzer Otto zur Linde und der „Charon“ gingen bewußt

über ihn hinaus und arbeiteten dem Expressionismus (Ausdruckskunst) vor. „Ausdruck ist Kunst“ schrieb dieser auf sein Banner. Seelische Erlebnisse sollten nicht mehr symbolisch, sondern unmittelbar zum Ausdruck gelangen, wie die Musik reine Gefühle in Töne umsetzt. Doch der Ausdruck des Seelischen allein genügt dem Expressionismus nicht, vielmehr sollte das Einmalige, das Individuelle verschwinden, nur das Typische, das Wesentliche, das allen gemeinsam ist, sollte gegeben werden. Nicht das, was sich mit den Sinnen erkennen läßt, ist das Wirkliche; hinter den Erscheinungen steht vielmehr das Wesentliche; dies herauszuholen ist Aufgabe des Künstlers, der sein Ich zum All erweitern muß. Das Streben aber des Expressionismus war, auf geistigen Wegen zum Menschlichen, zum Überfönnlichen zu gelangen und dadurch läßt er sich aus seiner Zeit heraus verstehen.

Um die Wende des Jahrhunderts nämlich war die Menschheit der Verflavung unter die Maschine, des Begrabenseins in die Erde überdrüssig. Allüberall ertönt der Schrei nach Vergeistigung. Man befinnt sich wieder auf das Ewige, das Absolute. Eine Wendung zur Metaphysik vollzieht sich. In der Philosophie erhalten die idealistischen Strömungen der Neufantianer, Neuhegelianer immer mehr Geltung (P. Natorp, Rudolf Stammler, W. Windelband, H. Rickert). In Edmund Husserls (geb. 1859) Phänomenologie, die zum Historizismus der Kulturwissenschaft verlangt man nach einer Ethik der Werte. Die Welt als Einheit will man erfassen; man sehnt sich nicht mehr nach Teilerfolgen, sondern nach dem Neuwerden des ganzen Menschen. Eine neue Religiosität erwächst aus diesem Grunde, mithervorgeufen durch die ungeheuren seelischen Erschütterungen des Weltkrieges. Gott wird wieder für eine geistige Oberlicht des Volkes aller Klassen eine Selbstverständlichkeit. Sogar das Christentum und die katholische Kirche finden wieder begeisterte Anhänger. Allerdings dringt nicht aller Menschen religiöse Sehnsucht so weit vor. Bei den meisten bleibt sie in einem allgemeinen Abhängigkeitsgefühl von einer überfönnlichen Welt, in Theosophie, Anthroposophie und schließlich in Geheimkulten und Spiritismus stecken. Eine große Masse will etwas haben, vor dem sie erschauern, vor dem ihr gruseln kann. Es ist selbstverständlich, daß solchem Boden auch eine neue Kunstanschauung entsproßen mußte. Die jungen Dichter sehen jetzt ein, daß der Gehalt des Menschlichen sich nicht erschöpft in den Erlebnissen und Gefühlen des einzelnen, im Privaten und Häuslichen. Vielmehr sind solche Einzelschicksale zu verwerten, durch die sich „das Leben“ in seiner Allgemeinheit offenbart und verkörpert. Das Verhältnis des Menschen zum Absoluten wird das Problem des künstlerischen Expressionismus; Schau des Göttlichen, Verfünnlichung des Überfönnlichen begehrt man. So endete der Kampf gegen die Mechanisierung der Welt, gegen die Verkörperung der Materie mit der Rückkehr zur Idee, dem inneren Lebenskern jedes echten Kunstwertes. Metaphysische Studien werden wieder gepflegt, eine neue Mystik will den Schleier des Göttlichen durchdringen. Der Intuitionismus des Franzosen H. Bergson ist darauf nicht ohne Einfluß geblieben. Den Weg zu den neuen Zielen und Ausdrucksformen bot das Ausland. In Frankreich Fernand Gregh, Jules Romain Kolland, die religiös-mystische Richtung des Paul Claudel, in Amerika Walt Whitman, in Belgien Verhaeren; sie alle trachteten darnach, der Dichtkunst durch eine neue sozial-ethische Weltanschauung wieder einen großen Inhalt zu geben. Tolstoj und Dostojewski, die schon einmal stofflich und technisch die Literatur beeinflusst hatten, wirkten jetzt abermals und viel intensiver durch ihr Ethos, ihre Güte, ihre vom Jammer der Menschheit erfasste Seele. Hierin stehen die Expressionisten auch dem Anwalt der Lehre des Mitleids, Schopenhauer, nahe, während sie von Nietzsche, der die deutsche Dichtung der vorexpressionistischen Zeit so ausgiebig befruchtet hatte, nicht mehr viel wissen wollen. Verachtung der vorexpressionistischen Zeit so ausgiebig befruchtet hatte, nicht mehr viel wissen wollen. Verachtung der Vertreter dieser jüngsten literarischen Bewegung durch die übermäßige Betonung des Gefühls, wandt sind die Vertreter dieser jüngsten literarischen Bewegung und die Bevorzugung der unteren Stände An Rousseau erinnert ihr Glaube an die Güte des Menschen und die Vorzugung der unteren Stände (des arbeitenden Proletariats), eine Neigung, die auch den Romantikern eigen war. Mit diesen, besonders den Frühromantikern, teilen sie den Gang zur religiösen Mystik, aber auch die sprachliche Willkür, Dunkelheit, ja Unverständlichkeit, ferner die Forderung, daß die Kunst wieder Religion, religiöse Erhebung sein soll.

Aus dem starken, gemeinsamen Lebensgefühl der Expressionisten fließt auch ihre geänderte Stellung zu Natur und Landschaft. Ihr Naturgefühl wird durch das allumspannende Identitätsgefühl bestimmt. Die Natur wird daher nicht mehr als etwas Fremdes empfunden, nicht mehr als Objekt der Dichtung betrachtet, sondern mit dem Weltganzen als Einheit geföhlt, von demselben Daseinsgefühl wie alles Menschliche getragen. Der Dichter sucht in ihr tiefe Gesehe oder große Leidenschaften, die ihm das Wesen der Welt entschleiern helfen. Sie wird ihm Symbol ewigen Weltgeschehens und seines Ichs und ist ihm letzten Grundes der Schauplatz seines inneren Grauens, seiner seelischen Verwirrung und seines tiefen Leides.

Wie der Naturalismus und Impressionismus kennt die neue Kunst keine Einschränkung in der Wahl des Stoffes. Gerade das Häßliche und Abstoßende wählt sie mit Vorliebe nicht aus Freude an der Wirklichkeit oder um der Wahrheit willen, sondern um starke Geföhle auszulösen. Wirkung will man um jeden Preis erzielen, selbst um den des Schauerlichen und Ekelfaften. Sie hat auch einen eigenen Formwillen. Hier handelt es sich nicht um Harmonie und

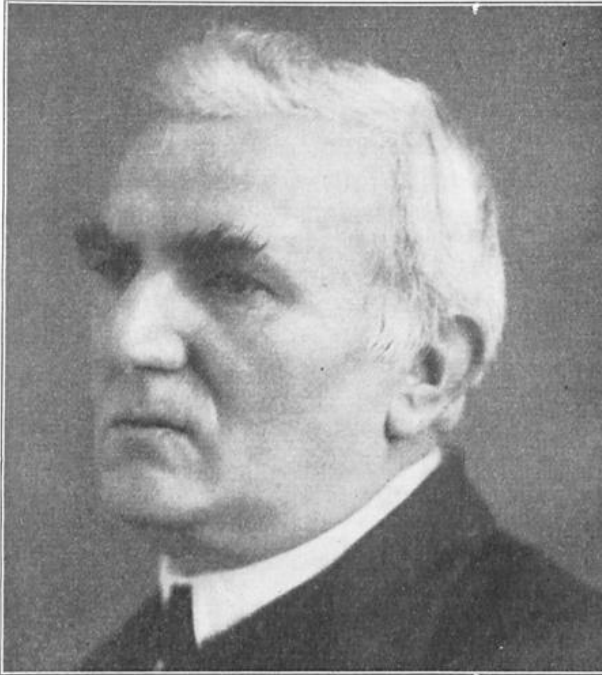
inneres Gleichmaß, sondern um den Rhythmus der Bewegung, um das Streben nach äußerster Knappheit und Eindringlichkeit des Ausdruckes, man kümmert sich nicht um strengen Versbau und logische Gedankenverknüpfung, um das Tempo zu beschleunigen, werden die Sätze kurz, abgehackt, der Rhythmus ist imperativisch, wie Schreien, aufbegehrend, ExploSIONismus genannt, kein Taktrhythmus, Umschreibungen und schmückende Beiwörter werden gemieden, absonderliche Bilder und Vergleiche werden dicht gehäuft. Der Dichter braucht nur so viel Worte, als unbedingt nötig sind, um seine Ideen anzudeuten, möglichst nur Haupt-, wenig Zeitworte, oft läßt er den Artikel, Vor- und Nachsilben weg. („Im Zimmer stand Jüngling erhabener Schöne und zuchte Schande, Untergang, Verbrechen“; „Nächte Zähne der Zeit klasten und zeigten Hunger“.) Statt der gestaltenden und anschaulichen Wörter braucht er allzuoft begriffliche, die der Leser oder Hörer sich selbst in Anschauung verwandeln muß. Ja, er sagt, die Sprache der gebildeten und deshalb verbildeten Menschen sei überflüssig, der Dichter müsse sprechen wie der naturständigste Mensch, das Kind, das keine Sätze und Worte bildet, sondern seine Gefühle nur in „Da—da da—da“ ausspricht. Damit ist der Dadaismus geschaffen. Wie die expressionistische Malerei zur Mißachtung aller bisherigen Begriffe von formaler Schönheit und Naturwahrheit, sowie aller Gesetze der Perspektive und Farbe kommt, wie sie sich mit Absicht zurückschraubt zur Frühgotik oder gar zum Kunststammeln der Naturvölker, so gefällt sich auch die Sprache der entschiedensten Expressionisten in einer absichtlichen Vergewaltigung der Sprache und ihrer Regeln, in wortreicher Dunkelheit und in einer Häufung verzückerter Ausrufe und strebt nach einer neuen unerhörten Ausdrucksform, die oft etwas fieberhaft Erhitztes hat und nicht selten der Gefahr der Lächerlichkeit verfällt. Diese Extreme des Expressionismus sind natürlich überwunden. Man wandelt wieder auf der goldenen Mittelstraße und bedient sich wieder der künstlerischen Sprachmittel, die der Impressionismus und vor ihm die Klassik geschaffen haben.

Der Inhalt der Dichtungen ist wesentlich der Schrei aus der Not heraus geblieben, der in den meisten Werken noch keine Erhöhung und Erlösung findet, die befriedigen könnte. Das Religiöse wird sehr stark betont, aber meistens sehr dunkel und allzu subjektiv hingestellt, oft sogar widerlich mit dem Sexuellen verqu coastet. Die Grundlage ist zumeist eine pantheistisch-mystische, nur bei wenigen entspringt Sehnsucht nach dem Übernatürlichen positiver Gläubigkeit. Sie gefallen sich in religiösen Ekstasen, im Grunde aber sind es nichtssagende Worte, aufgeregtes Gestammel, höchstens phantastische Schwärmereien. Dem religiösen Zuge der Zeit folgend, bringt der Dichter vielfach alles mit der Religion in Zusammenhang, doch darf man sich nicht hinwegtäuschen, daß hier die Religion oft die Geistlosigkeit des Dichters verdecken muß. Es ist oft nur eine erschreckende innere Leere, die sich unter allem Lärm und aller Rauschgiebigkeit verbirgt, nicht jenes Chaos, aus dem sich Neues zu gebären vermag. „Mensch, werde wesentlich!“ lautet das neue Ziel des neuen Menschen. Der einzelne steht ganz und gar der gesamten Menschheit in Pflicht, muß ihr dienstbar sein. Die Höherentwicklung der Menschheit hängt von der Veredlung des einzelnen ab. Daher ist es dessen Aufgabe, das eigene Ich zu vertiefen, vom Schein zum Sein, vom Zufälligen zum Wesen des Menschlichen fortzuschreiten. Soziale Gerechtigkeit und allumspannende Liebe sind weitere Forderungen des ethischen Programms, deren beredtester Anwalt Franz Werfel ist; ferner die Demokratie als Grundlage der neuen Weltordnung, Weltdemokratie, auf dem alle Schranken zwischen Mensch und Mensch niederreisenden Identitätsglauben und auf der Sympathie begründet (Whitman). Die neue Kunst will, freilich mit Ausschluß des Bürgertums und alles Bürgerlichen, die Welt und alle Menschen darin als Einheit, als Brüdergemeinde umfassen, in die sogar die Toten eingeschlossen sind. Vor diesem Gefühle der brüderlichen Menschengemeinschaft hat der Kult der Einzelgefühle und völkischen Eigenart zu schweigen und so mündet die Sozialethik der Expressionisten in den Internationalismus und Welt Pazifismus aus. Trotzdem hat diese literarische Bewegung viele Blutopfer gebracht (Stadler, Sorge, Trachl, Lichtenstein, Schnabel, Loy, Stramm, Seemann, Saef, Baum, Bürger, Schloemp u. v. a.). Es ist aber auch zu vermerken, daß manche Vertreter des neuen Stils zur Zeit des Umsturzes dichterisch dieselben Forderungen vertreten haben wie die politischen Revolutionäre. Schon etwa seit 1912 und dann während des Weltkrieges immer stärker und deutlicher ist der Expressionismus gekennzeichnet durch eine politisch gefärbte Kritik alles Bestehenden, durch den Haß gegen den Nationalismus, Militarismus und Kapitalismus, durch das Schwärmen für die Weltfriedensidee, die Völkerveröhnung und den utopischen Friedensstaat. Die meisten Expressionisten, die überdies noch vielfach durch Abstammung oder Parteirichtung jenseits des Nationalen stehen, sind Glücksfucher, Sozialisten, Menschheitsbeglückter und Freiheitsdurstige. Wie der Naturalismus, stellen auch viele Expressionisten die sozialen Zustände dar, aber nicht im Sinne der Glendpoeie als genau beobachtetes realisti sches Einzelbild, sondern sie steigern alles ins Allgemeinmenschliche und verbinden es mit der großen Menschheitsidee. Selbst das große Erleben des Krieges wird von ihnen nicht realistisch gestaltet, sondern zur Vision gesteigert, ja verflüchtigt.

Der Expressionismus verwirft Georges Festlegung auf die strenge Form, die klangliche Melodie und das festliche Getragensein der Sprache. Dies geschah auch in dem Kreise der



die vielmehr Blüte des innersten adligsten Menschen sein will, eine Dichtung, die ihre Anregung nicht aus alten Stilen und hochgelobten Klassikern empfängt, sondern aus sich selbst wächst, von weisem Wollen geleitet und edler Liebe gehütet, eine solche Dichtung treibt aus dem Grunde der Seele das Ursprüngliche, Urmenschlich-Göttliche in Form des Mythos hervor.“ Die deutsche Natürlichkeit gegenüber der Formstrenge antiker und romantischer Kunst betont auch Otto zur Linde in seiner Streitschrift „Arno Holz und der Charon“ (1911). Mit Nietzsche verlangen die Charontiker ein Adeltum des Geistes, mit dem Sozialismus das mitleidvoll schenkende Herz voll Demut und Güte, die barmherzige Tatliebe, die an der Befreiung des Menschen aus den Banden des vielgestaltigen Weltlebens arbeitet.



*Otto zur Linde*

Phot. Franz Vogel, Berlin-Lichterfelde.

bereits die Schwelle zur allerjüngsten Dichtung. So hatte der „Charon“ sich eine doppelte Aufgabe gestellt, einmal die Befreiung der Kunst aus den Grenzen des Naturalismus, zugleich aber auch aus aller artistisch-ästhetischen Begrenzung und volksverachtenden Absonderung. Kunst soll wieder Menschheitsjunn bedeuten und in Beziehung stehen zur Ewigkeit. Damit wird aber vom Künstler ein besonderes und erhöhtes Verantwortungsgesühl verlangt.

Seit 1910 beginnen Otto zur Lindes Werke zu erscheinen. Von den bisher veröffentlichten ist der erste Thule Traumland (1910) das Lied der Sehnsucht irdischer und unwirdischer Träume, die der Dichter auf der einsamen Trauminsel verlebte. Eine Gedichtreihe („Album“), die im zweiten Bande Lieder der Liebe und Ehe voranstellt, leitet dann mit ihren traumschweren Bildern und Gedankenfolgen eines ins All versunkenen Mystikers über zu Gedichten erfüllter Sehnsucht. Rhythmisch der fesselndste Band ist der dritte, Land und Meer (1911) betitelt. Hier überwiegen die Gedichte mit rein phonetischem Rhythmus. In den Hymnen „Stadt“ und „Vorstadt“, suchte zur Linde das Großstadtproblem, das die frühnaturalistische Tendenzlyrik durch teils begeisterte, teils entrüstete Beobachtungen zu lösen glaubte, durch Aufdeckung der rhythmischen Kräfte im Großstadtroman zu lösen. Als Mythosbildner erscheint der Dichter in dem vierten Bande „Charontischer Mythos“, in dem die balladenähnlichen Mythen gesammelt sind. Es ist schwer, sich in diese Mythoswelt des Dichters hineinzufinden. Sie sind aus derselben Einheit von Denken und Schauen erwachsen, die einst Mythen erzeugte. Für Otto zur Linde gibt es keine Trennung zwischen Wissenschaft und Dichtung, Erkenntnis und Religion, Philosophie und Mythos. „Daß es eine Menschenreligion ohne Dogma gebe, das ist die Mythenkraft der Philosophie.“ Der Dichter bringt seine Hingabe an das Unendliche zum Ausdruck, kommt aber über einen verschwommenen Pantheismus nicht hinaus. Die weiteren vier Bände Wege, Menschen und Ziele (1913), das Buch Abendrot (1920) und der Doppel-

faltung“ haben sie wie die Expressionisten als Programm verkündet. Doch schwärmen sie nicht wie viele von diesen für sozialistisch-kommunistische Utopien, für einen Zukunftsstaat, sondern stehen auf Seite des Ordnungsstaates und betonen gegenüber den politisch-internationalen Ideen jener das deutsche Wesen und hegen ein warmes Interesse für Deutschlands Zukunft und Geschick. Wenn der einzelne alle seine Fähigkeiten entwickelt, sich aber nicht absondert, sondern zu den Mitmenschen, zur Gemeinschaft strebt, werde das Paradies auf Erden erblühen. Gewiß ein ideales Streben, aber doch wieder auch nur Utopie, weil es den lebendigen Gott als den Urgrund und Stifter aller menschlichen Gemeinschaft nicht erkennt. Von George und seinem Kreise trennt die Charontiker der Stil, den sie in ihrer Wortkunst oder „vollendetem Wortarbeit“, wie sie die Dichtung durchaus nicht unzeitmäßig nannten, befolgten. Die „ehrliche Sprache“, die Sprache der selbst erlebten, ehrlichen Worte und Wendungen sehen sie in dem Mangel an Stilisierung, in einfachen, schlichten Ausdruck ohne Pose und Konvention. Und so wie nach ihrer Meinung jeder Mensch ein Künstler wäre „wenn er nur er wäre“, d. h. ohne die rechenhaftlos übernommene Lufsumme an Wissen, Bildung, Literatur, Erlebnis anderer, so sehen die Charontiker die einfache, schlichte, natürliche und zugleich dichterische Sprache in der Sprache des Kindes. „Ein Kind, das unbeeinflusst und ganz in seiner Sprache spricht, spricht schönste Poesie“. Mit diesem Zuge zur kindlichen Primitivität berühren die Charontiker

band Lieder des Leids geben eine Nachlese aus den ersten drei Bänden, blicken mutig auf das Ziel, aber auch zurück auf den Weg, den der Dichter meist allein ging, nur von wenigen verstanden. Dem Nebel der Weltstadt London entriß er im Jahre 1902 den leuchtenden Ball Die Kugel (1923 um einen zweiten Teil vermehrt), „eine Philosophie in Versen“, in der er „die uralte Form der Kugelwelt vergeistigen und wollte gleich dem Eufaner“, denn der Mensch erweitert sein Ich und seine Kenntnis der Welt Dinge und des Kosmos nicht in starren Geraden, sondern nach dem Bilde der kosmischen Körper „Kugel-konzentrisch“. Der jüngsten Dichtung hat er damit neue Wege gewiesen. Seit 1921 sucht Otto zur Linde in einem auf 70000 berechneten Verswerk, das jetzt Hölle betitelt ist, später aber „Die Erde“ heißen soll, das Hauptgebäude seiner Lehre und Dichtung aufzurichten.

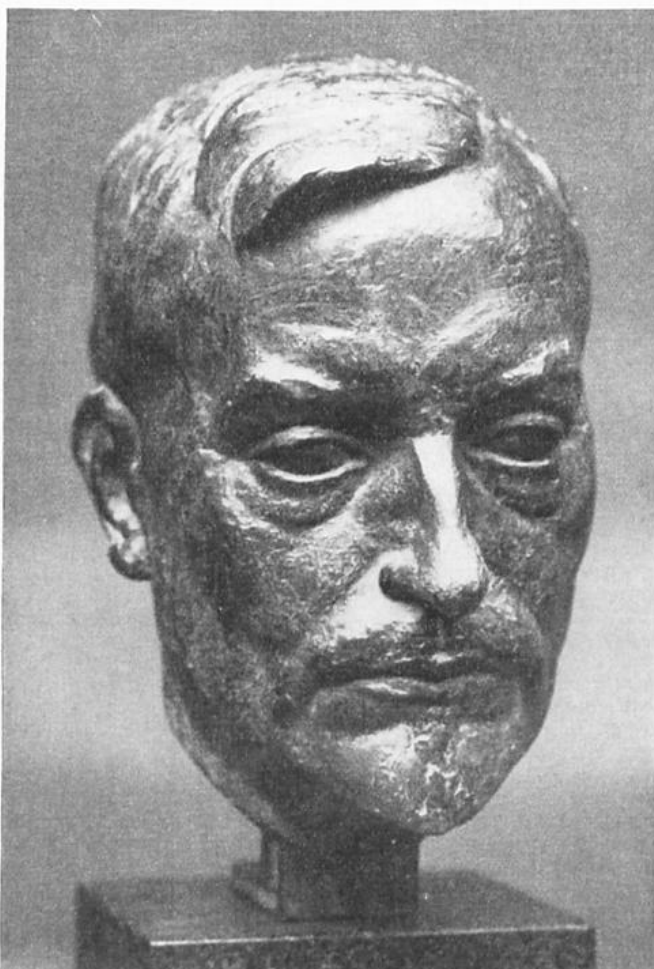
Von den Mitarbeitern des „Charon“ haben sich, treu dem Charongefirte, Karl Röttger und Rudolf Paulsen durchgesetzt. In der Öffentlichkeit ist noch der bekannteste der Westfale Karl Röttger (geb. 1877 in Lübbecke, lebt in Düsseldorf-Gerresheim), der auch durch eine eigene Zeitschrift („Die Brücke“, 1911—1914) für die Gedankenwelt und Kunst des Charongefirtes geworben hat. Er ist eine beschauliche Natur, der Unendlichkeit des Raumes und der Zeit still und verweilend nachsinnend. Seine Stimme hören wir am liebsten in der Lyrik, in Legenden und Erzählungen. Otto zur Linde gab ihm, als sein dichterisches Schaffen brach lag, das Selbstvertrauen zurück und führte ihn in die Kunst des „Charon“ ein. Was er mitbrachte, war eine tiefgehende mythische Sehnsucht, ein Hang, sich an das Unendliche hinzugeben und sich darin zu verlieren, ferner Hinneigung zum Unscheinbaren, insbesondere zum Kinde („Das Leben, die Kunst, das Kind“, „Kind und Gottesidee“) und die Liebe zu einem Vorbildmenschen, Jesus, dem er eben in einer Gedichtsammlung „Die moderne Jesusdichtung“ (1907) gehuldigt hatte.

Das Werk, das Otto zur Linde begonnen hatte, setzten dann Hölderlin, Brentano, Strindberg, in denen Röttger schicksals- und wahlverwandte Dichter erkannte, fort und so zeigen die ersten im Charon-verlage veröffentlichten Werke Wenn deine Seele einfach wird, 1909, Tage der Fülle, 1910, Die Lieder von Gott und dem Tod, 1912, bereits den neuen Geist, schlichte Innerlichkeit und ergreifende, und auch schmucklose Einfachheit. Immer geht es ihm mehr um das mythische als um das reale Erleben, und auch wenn er in dem Gedichtbände Buch der Liebe (1927) Porträtskizzen von Bettina, Mozart, Beethoven, Kleist, Hölderlin entwirft, ist es ihm weniger um die geschichtliche Persönlichkeit als um ihr irrationales Reich spendend ist das Buch der Mysterien (1928). Mutterchaft, Kindchaft, Manntum des Dichters, Grauen und Wunder der Nacht, der Einsamkeit, des Todes und Gottes: das alles steigt hier aus Röttgers weißfälicher Wurzelkraft gefanghaft auf.

Seit 1914 suchte Röttger den Weg zur epischen Kunst. Am ergreifendsten wirkt er, wo für seine religiöse Sehnsucht der Legendenton sich wie von selbst bietet. So gehören die drei Legendentombände („Christus-legenden“ 1914, „Der Eine und die Welt“, Legenden von Weisheit, Wanderung, Nacht und Glück 1917, „Das Gastmahl der Heiligen“ 1920) zu den schönsten und tiefsten Bekenntnissen heutigen Gottsuchertums. Wenige Erzähler der Gegenwart haben die Süße und Kraft des Legendentones so getroffen wie Röttger. Er klingt auch aus den meisten seiner anderen Erzählungen. So aus der ersten der Sammlung Der Schmerz des Seins (1921), die unter dem Titel „Shakespeare und die unendliche Landschaft“ eine Todeslegie gibt, ein Schicksalslied von dem Genius und der Welt, seinen Abschied von ihr, ehe er einget in die ewige Landschaft. Erzählungen freilich im alten Sinne sind das in der Mehrzahl nicht. Das Wort paßt nicht für den Hauptband Die Allee (1917), für diese mehr als zwanzig nachdenklichen Bekenntnisse, Gesichte, Träume, Märchen, Mythen vom Unbewußten. Mit einer weichen Wortmusik und mit weichen, getupften Farben, die schon der Lyrik und den Christuslegenden ihren eigentümlichen Zauber gaben, wird hier aus tiefstem Mitgefühl mit der Menschenseele im Kinde und Manne, im Mädchen und in der Frau immer wieder die Tragik der Einsamkeit jedes einzelnen, der Hingabe an und der Gefangenschaft in sein Schicksal dargestellt. Die Sammlung schließt in dem letzten Stücke „Der letzte Weg und die Brücke“ mit der Vision einer Landschaft am Rande des Seins, einer licht-, farb- und klangvollen Welt, durch die die Toten hinüberstreiten, mit einem Bilde von mythischer Gewalt. Die Unendlichkeit des Raumes und darin einzelnes spricht zu uns aus der Sammlung „Die Stimmen im Raum, Erzählungen aus den Stunden der Landschaft und des Schicksals“ (1920). Es sind tagebuchartige Aufzeichnungen, Betrachtungen und Bekenntnisse, gemischt mit Erzählungsteilen und innigster Lyrik. Da werden sie, die Frühling- und Sommertraße, fast zu mythischen Erlebnissen, Unerlebten träumender Seelen. Da gewinnen Wälder, die betörend oder beseligend Auge, Stimme und Gestalt. Kindheitserinnerungen bringt die Sammlung Die fernern Inseln (1921). Wie in den genannten Sammlungen bleibt Röttger Lyriker auch in dem Roman Das Herz in der Kultur (1927) und in seinem jüngsten Buche Auf Sommerwegen (1929). Er bleibt es auch dann, wenn er dramatisch gestaltet.

In dem Buche „Vom Drama und Theater der Zukunft (1921) legt Röttger seine Ansichten über das Drama dar und getreu seiner Lehre vom passiven Helden und der Handlung hinter den Worten der seelischen Spannung hat er sein erstes Drama „Gespaltene Seelen, ein Kammerpiel“ (1918) geschaffen. Zwei Geschwister, erinnerungsbeschwert, schmerzlich hingegeben dem Fluten ihrer inneren Vor-

stimmungswelten, gehen am äußeren tätigen Leben, das ein froh Genießender verkörpert, zugrunde. Obwohl zeitlos gedacht, lassen die Dramen *Das Antlitz des Todes* (1921), *„Haf“* oder *das versunkene Bild des Christ* (1918) die Stimmung des Krieges und der Weltwende erkennen. In die Gegenwart führt der



*Karl Röttger.*

Bronzebüste von Leopold Fleischhacker, Düsseldorf,  
Städtische Kunstsammlungen.

Einakter *Die Krise* (1919), die Wandlung eines Herrenmenschen in einen Diener der Liebe. In den Dramen *Das letzte Gericht* (1922) und *Des Königs Untergang* (1922) versucht Röttger eine neue Spielart der Läuterungs Dramen zu schaffen, indem er den Ausgleich durch das Jenseits sich vollziehen läßt. Lösung und Erlösung aus der Wirnis des Lebens bringt in dem Stücke *Im Jenseits* die richtende Stimme aus dem Jenseits. Seinen Lieblingsweg, den Legendeweg, geht der Dichter in dem Drama vom verlorenen Sohn *Die Heimkehr* (1921), in *„Erlösung“*, *„Der Heilige“*, *„Reichthum von Abucht“*, *„Die heilige Elisabeth“* und in *Bruder Konrad, die Mutter mit dem Kinde* (1926), in dem das Wunder der Menschen- und Gottesliebe in ergreifender Weise im Schicksal des Mönches Konrad sich offenbart, der, eine Begegnung mit der Gottesmutter mit dem Kinde erlebend, in mystischer Verzückung einer Landstreicherin Hilfe und Obdach gewährt, die er für Maria hält, bis die wirkliche Maria Mutter und Kind und ihn vor der bösen Welt rettet. Die Märchenspiele *Der treue Johannes* und *Die sechs Schwäne* (beide 1922) erfreuen Kinder und Erwachsene und mit dem Drama *Simson* (1921) gab er von den vielen bislang belauerten Simson- oder Samsondramen, die entweder das ausschließlich Heroische (Burte) oder das prickelnd Erotische (Gulenberg) in den Vordergrund stellten, das erste, das dem Symbolgehalt der biblischen Geschichte im vollen Umfange gerecht wird, obwohl sie ihm doch nicht mehr als Hintergrund und keineswegs historisch-stoffliche Grundlage ist. Untreu ist nicht Schuld, sondern Wesensart des Leiblich-Weiblichen und die elementare Geistigkeit des Mannes (Religion) überwindet auch dies, das sind die Grundgedanken dieses innerlich großen und sehr wirksamen Dramas.

Kleiner als das Werk Röttgers, aber noch enger an Otto zur Linde gebunden ist das Werk Rudolf Paulsens. Wie Röttger die religiöse, setzt er die philosophische Dichtung fort. Für seine Meister brachte er als Grundvoraussetzungen sein reines Deutschtum durch seine Abstammung mit. Friesen sind seine Ahnen. Er wurde 1883 in Berlin als der Sohn des bekannten Philosophen Friedrich Paulsen geboren und lebt in Berlin. Den männlichen Willen gab diesem männlichen Dichter der Vater, die Mutter den sinnlichen Schmelz des Klanges.

Paulsen ist Lyriker und neben Röttger der bedeutendste Dichter des Charon-Kreises. Gedichtform und Sprache sind daher bei ihm mit größter Freiheit behandelt. Nicht grammatikalische oder ästhetische Vorschriften bestimmen den Ausdruck, sondern allein das nach Gestaltung ringende Erlebnis. „Eigenbewegung der Vorstellungen und Eigenbewegung des Rhythmus haben sich zu decken.“ Das Gedicht „balanciert sich





deutschen Geistes“ erschien Die deutsche Lehre (1919), worin der Unflat, der in der „Krisis“ nur ausnahmsweise auftaucht, zur Regel geworden ist, dafür aber irgendeine positive Darstellung, irgend ein greifbarer Gedanke überhaupt fehlt. Alles Große, Fruchtbare und Lebendige in diesen Büchern gemahnt an Nietzsche, zu dem Pannewitz eine Einführung geschrieben hat. Mit der kulturpolitischen Schrift Deutschland und Europa macht er den Versuch, die gegenwärtige Staatenpolitik aus dem Bereich von Berufspolitikern und Parteiphilosophen in das Bereich wirklicher Kulturphilosophen zu führen, also dem Geiste zur Macht zu verhelfen.

Schon vor diesen ethischen Werken entstanden seine Dionysischen Tragödien (1904—1910).



Rudolf Pannewitz

Seine an George und Nietzsche geschulte Bildkraft fladert darin von inneren Glut und entlädt sich in dichterischen Kühnheiten. So franken „Der Tod des Empedokles“ und „Der glückliche König Kroisos“ noch an Überfülle von Tönen und Farben, die die innere Musik dieser Seelendramen überläuten. Aber „Die Befreiung des Oedipus“ zeigt schon erstaunliche Reife, mitreißend durch die strömende Wucht der Chöre, aus denen Dionysos spricht. Vorangegangen war „Philoctetes, ein Mysterium“, Mysterium des „Krieges mit vergifteten Pfeilen“, prophetisches Vorgefühl des Krieges, endlich als Abklang „Iphigenia mit dem Gotte, ein apollinisches Spiel“, einer Seherin Zwiegespräche mit dem Gotte und den dunklen Mächten. Etwas gewandelt erscheint derselbe Vorwurf in den Erlöserinnen (1922), zwei Spielen, von denen das erste „Philoctetes, ein Ereignis in Gefängen und fünf Auftritten“, auf das zweite, „Orpheus, eine heilige Handlung in drei Kreisen“, hinweist. Die „Dionysischen Tragödien“ erhalten dann ihr nördliches Gegenbild in dem Malspiel Baldurs Tod. Dieses umfangreiche Spiel erneuert nicht nur mit der Freude des Gestalters an den alten ahnungsvollen, sinnbeschwerten mythischen Bildern das ewige Schicksal vom Nieder- und Aufgang des strahlenden Gottes, sondern ist, worauf ein Prolog beschwörend hinweist, ein Sinnbild deutscher Art und deutschen Schicksals. Ob eine solche Neuaufkläre der alten nordischen Götterwelt von mehr als eddischer Dunkelheit der Sprache jemals eine andächtige Menge erheben und erbauen wird, ist unwahrscheinlich. Dies gilt auch von den epischen Werken, den Mythen, wie der Titel einer langen

Gesamtreihe lautet, von der 1919 bis 1922 zehn Teile erschienen sind, daneben, sie ergänzend, „Das Geheimnis“ (1922) und „Orplid“ (1923). Schon die „Deutsche Lehre“ handelt von der Aufrichtung einer „neuen Religion des Menschen“ und auch in der „Krisis“ wird dies angedeutet; wie unlebendig-kontrüert diese Idee eines Naturkultes im Zeitalter der Großstädte und der Maschinen ist — ganz abgesehen davon, daß eine neue Religion und Mythologie nicht am Schreibtisch „gemacht“ werden kann, zeigen uns diese Mythendichtungen. Im Gegensatz zu den „Dionysischen Komödien“ wird dem Dichter später das Verwurzelte mit dem Einfachen, Urteilichen zum Hauptproblem. Das Vorspiel dazu bildet Das Kind Nion, ein Terzinenepos, eine Riesenschlange gestauten Anwillens über unsere Zeit, von Tiefstimm geschwollen, letzten Endes aber doch Chaos. Die teils im Volkston, wie im „Märchen von den beiden Brüdern“, teils als Hexameterepos von antiken Tonfall, wie „Ladinerfage“, erzählten Mythen und die Nachdichtung des Gilgamesch-Epos „das namenlose Werk“ bringen des Dichters Willen zum Einfachen, Ungekünstelten klar zum Ausdruck. Apollo hat den Dionysos gefesselt. Als zehnter Ring in der Kette seiner Mythen erscheint im „Logos“ ein religiöses Bauwerk, in dem er die Gestalt Christi als Legende behandelt, die vier Evangelien als einziges episches Dichterwerk willkürlich zusammenfaßt und so für die deutsche Welt und

die Gegenwart einen ganz neuen Christus zu schaffen sucht. Daß der Dichter die dionysische Ekstase überwinden hat, zeigt auch Urblick, eine Sammlung von Gedichten (1928). Sie erfordern aber Einfühlung und Denken. Die Welt liegt in seliger Schau vor ihm und er läßt die Dinge aus sich herausprechen, und Denken. Die Welt liegt in seliger Schau vor ihm und er läßt die Dinge aus sich herausprechen, und Denken. Die Welt liegt in seliger Schau vor ihm und er läßt die Dinge aus sich herausprechen, und Denken. Die Welt liegt in seliger Schau vor ihm und er läßt die Dinge aus sich herausprechen, und Denken.

## Die schöpferischen Gestalten des Expressionismus.

### Lyriker.

Am stärksten spricht sich das moderne Lebensgefühl in der Lyrik aus. Der Dichter umfaßt Welt und Menschen brüderlich: „Die Welt fängt im Menschen an;“ „Mensch werde wesentlich“, „Jeder dir nah und Bruder“ — solche Sätze aus moderner Lyrik sind symptomatisch für das „Jeder dir nah und Bruder“ — solche Sätze aus moderner Lyrik sind symptomatisch für das „Jeder dir nah und Bruder“ — solche Sätze aus moderner Lyrik sind symptomatisch für das „Jeder dir nah und Bruder“.

Die ganze Welle der jüngsten Lyrik gipfelt in Franz Werfel. Er wurde 1890 zu Prag als Sohn eines Kaufmanns geboren, studierte in Prag, Leipzig und Hamburg, war 1912—1914 Lektor des Verlags Kurt Wolff, 1915—1917 an der ostgalizischen Front, ließ sich nach dem Weltkrieg auf dem Semmering nieder und lebt jetzt in Wien. Seine Dichtung ist eine einzige Klage über die Brutalität der Zeit und ein einziger Sehnsuchtschrei nach dem neuen Menschen der paradiesischen Zukunft. Sie ist ein einziges Schuldbekennnis, nach dem neuen Menschen der paradiesischen Zukunft. Sie ist ein einziges Schuldbekennnis, nach dem neuen Menschen der paradiesischen Zukunft. Sie ist ein einziges Schuldbekennnis, nach dem neuen Menschen der paradiesischen Zukunft.

Aus dem Grundgefühl seiner Religiosität, der Güte und Menschenliebe, die in dem Dogma seiner Ethik „Der Mensch ist gut“ wurzelt und alles liebend umfassen will, dringt Werfel bis zur letzten fast paradoxen Konsequenz vor in seinem vielumstrittenen Gedicht „Jesus und der Aferweg“, in dem das Ekelhafte und Erhabene aneinander grenzen. Das Gesicht geht von der Legende aus, daß der Heiland und seine Jünger einen Weg gehen, der auch geführt ist mit stinkendem Ase, so daß sie in hilflosem Grausen sich davon abwenden. Christus aber in seiner Allliebe begehrt, den Ekel zu überwinden, auch dem verwesenden Ase noch Bruder zu sein. So überwindet der Heiland den greulichsten Menschenekel, umkränzt sich mit verfaulenden Leichen und macht die ganze Natur staunend erbeben vor der grenzenlosen Inbrunst seiner Liebe. Der Kampf unseres kreaturbeengten Hasses mit der die Unendlichkeit umspannenden Güte — das ist das seelische Grundmotiv der Werfelschen Lyrik (M. F. Cyprian). Von hier aus gesehen, reifen

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 Aufschrei 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 Bruderliebe 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. Worfels 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, ungelent schießt 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 Worfels; 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 Worfels Empfindung: Nüchternheit, 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 Worfels 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 Worfels 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. Verfeinerung 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 Worfels 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 Worfels 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 Hafencleber 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 Worfels. 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 Unfug 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 Fluchgrimmigkeit 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 Keimverie neben lyrisch sehr Reinem. 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 „Zauberspiel“. „In Weisheit einzugehn“ 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 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 Trauungesicht 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 großwahnsinnig 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: jezt 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 erstorben sind, wenn sich die Menschen ganz auf selbstlose Ziele einstellen, woraus allein wahre Liebe und Vollendung erwacht. 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 Pshl 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 gesehene 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 Wodsgesang (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, Wodsbart und Hörnern am Haupte dargestellt wird und ebenso Urheber des „panischen Schredens“ 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 für ruhelosen Gier, der Rausch der Seelen zum Blutrausch wandelt und aus dem reinen Glauben wirrster Nu- 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 Verufe 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 Thronwerber 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 trozt, 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 Künstlerfaust 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 beiflowen, 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 hocken, 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 himmelfeltes 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 Stoffreife 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 Froisperspektive 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 stoßlich das Abstoßendste. „Sancta Susanna“ und „Die Heidebraut“ 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 erzeuge 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 dialogisierten 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, unverbauliche 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. Raum einer von den jungen Dichtern oder Wortführern der Jungen, die hier nicht wenigstens einmal zu Wort gekommen wären. Die Lyrik fand hier einen offenen Raum, zumal während des Krieges, als „Die Aktion“, „als politisches Organ zu schweigen“ verurteilt, sich ausschließlich der Aufgabe widmete, „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 (geb. 1885 in Berlin, lebt ebenda) hart spielten, ist vergleichbar dem Wirken Kurt Hillers (geb. 1885 in Berlin, lebt ebenda) in der Geschichte der neuesten literarischen Bewegung, die an Sondergängern 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 Wort Aktivismus — in den „Jahrbüchern für „Bund zum Ziel“. Er schreibt ein geistige Politit“, „Das Ziel“ und in dem gleichnamigen „Bund zum Ziel“. Er schreibt ein Manifest nach dem anderen gegen die Demokratie, Reaktion und geistverlassenen Marxismus, treibt „radikale Realisierungspolitit“ für sein Ziel einer „Logokratie“, das heißt, „eines Weltbundes der geistigen“, einer 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 schauten, 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 ruheloser 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 Befinger 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 Nacten“ (beide 1917) als Lyriker auf.

„Mensch bei den Menschen — Und die Welt ist wieder, — Gewalt erblaßt, sinkt vor dir nieder“, „Dahin die alte Welt“ — „Reißt ist der Mensch zur Erhebung, reißt 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 Hast 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 „Untervelt“ (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. Nießsches Herrentum des stolzen Ich ist überwunden. Im pathetischen Psalmstil schrieb er das „Requiem für die Gefallenen in Europa“ (1917), die Stanzas und Dithyramben „Der Torso“, die Dichtungen „Der neue Orpheus“ (1918), „Die Untervelt“ (1919), dann Dramatisches „Die Unsterblichen“ und das satirische Drama „Methusalem oder Der ewige Bürger“ (1922), eine grobe Verhöhnung der Bourgeoisie voll Unsauberkeiten.

Der eigentliche Kriegsliriker 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, „Ergrißtheit“ 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 August oder Freut euch des Lebens“, ein standalöses Dinnenstück, 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, hingegeben 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 „Be-lo-thien“ und „Po-Thü-i“ zu sich selbst zurück. Drei Grund-erlebnisse, bemerkt Sörgel, kehren 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 Stalkwärtsirren“, „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 Riesenepos, 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 Ausbruch 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 Gefichten, 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 Heroischen 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 behren 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 Licht ist urmächtig angespannt — — Ein Liebesband hält die Natur verkettet.“ — Durch Sonnenliebe wird die Nacht gelichtet — „Nordlicht“ hat eine allegorische Bedeutung. „Eine leuchtende Umhüllung 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, uralte 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 Gefichten vom zartesten bis zum ungeheuerlichsten Ausmaß, von den Perlen von Venedig und der apenninischen Nacht bis zum testamentarischen Totentanz und zum speienden Ararat. In einem umerlöschlichen 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 Aufruhr. „Der Dichter träumt nicht mehr in blauen Buchten, — Er sieht aus Höhen helle Schwänne reiten. — Sein Fuß bedeckt die Leichen der Verruchten. — Sein Haupt erhebt sich, Völker zu beglücken“. Auch nach Bechers Anschauung ist der Dichter ein Räuder 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 Tribünen 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 Stichwortwirrmis 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 Fels und der Dual, für die „Symphonien des Verfalls“. Daher wählt 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 Frühling“ (1912) und „Verfall und Triumph“ (1914). Diese Schöpfungen zeigen schon durch die Titelwahl des Dichters Doppelseele; voll Blut sind sie wie sein Roman „Erbe“ (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 „Hymnen“ (1924), in denen manches echter und plastischer ist als in früheren Werken. An Traff 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 Gestänge 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 volklosen 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 „Finsel“ 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. Grunderkenntnisse 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 ummitten“; 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.

### Dramatiker.

Der expressionistische Dramatiker lebt natürlich auch in seiner Zeit und dichtet aus ihrem Geist heraus, vielleicht noch mehr als seine anderen Brüder in Apoll, weil er ja als Dramatiker viel unmittelbarer das Leben gestaltet als der Lyriker und Romandichter. Vieles übernimmt er vom impressionistischen Dramatiker. Vor allem die zerschlagene Form der Klassik. Ja, er geht hierin noch weiter, indem er scheinbar willkürlich Szene an Szene reiht, so wie sie in seiner inneren Schau folgen. Damit nähert er sich stark der alten deutschen Dramatik. Wir sind zu sehr darauf eingestellt, den Aufbau der alten klassischen Dramatik als den allein berechtigten und gültigen zu betrachten, und vergessen, daß wir auch eine reiche deutsche Dramatik besitzen in den mittelalterlichen Passions-, Oster-, Weihnachts-, Legenden- und Volksspielen, die, ohne den architektonischen Aufbau der altgriechischen Dramatik, einfach Szene an Szene reichten, die Handlung sich einfach nach dem geschichtlichen Geschehen, wie es wirklich war oder gedacht wurde, ablaufen ließen. Doch nicht an diese knüpfte der expressionistische Dramatiker an. Frank Wedekind und der Schwede August Strindberg sind seine Vorbilder. Wedekind, indem er die bestehende Moral umkehrt und eine neue Sittlichkeit predigt, die im Grund nur die ungebrochene, entfesselte Triebfähigkeit des Tierischen im Menschen ist, Strindberg, indem er, besonders in seinen Kammerspielen („Nach Damaskus“, „Gespensterfonate“, „Wetterleuchten“), alles Körperliche zu vergeistigen, zu versinnbildlichen sucht und schließlich die Welt in lauter Spukgestalten auflöst. Die expressionistische Dramentechnik führt uns noch weiter zurück. Schon bei den Stürmern und Drängern des achtzehnten Jahrhunderts und späterhin in Grabbes gewaltigen, gleich glühenden Lavaströmen herausgeschleuderten Dichtungen und in Georg Büchners Dramenflizze „Woyzeß“ finden wir dieselbe Zertrümmerung der überlieferten dramatischen Form. Man sucht den Rhythmus des Lebens zu finden und zur Verkörperung zu bringen, des „rasenden Lebens“ einerseits und des inneren Lebens andererseits, das auf seelische Erneuerung eingestellt ist. Aus jenem Streben erklärt sich die oft reiche Handlung, die aber nicht mehr sorgfältig in bedächtiger Entwicklung aufsteigt, sondern sprunghaft in großen Stufen zur Höhe reißt. „Handlung“ will der Dichter auf die Bühne bringen und erschüttern, nicht aber schauen oder weinen machen. Die Darstellung des inneren Lebens zielt auf seelische Typen, die vielfach nur unter den Gruppenbezeichnungen „Vater“, „Mädchen“, „Mutter“, „Sohn“, „Mann“, „Weib“ usw. auftreten und menschliche Wesensinhalte verkörpern. Der expressionistische Dramatiker stellt seine Ideen auf die Bühnen und umgibt sie nur insoweit mit menschlichen Gestalten, als es ihm unbedingt notwendig erscheint. Daher werden seine Gestalten allzuleicht Schemen, wenn er sie auch in ein impressionistisch geschautes Milieu stellt und in realistischer Sprache reden läßt. Die Sprache ist oft verrenkt, voll gehäufster Sinnbilder, bald wie ein Telegrammstil von epigrammatischer Kürze, bald in trunkenem Pathos uferlos dahinbrausend. Die Menschen reden aneinander vorbei, jeder in seiner eigenen Wesenheit befangen. Der Monolog, vom Naturalismus verbannt, von der Neuromantik wieder herbeigeht, wird zum wichtigen Instrument für die Offenbarung ethischen und ästhetischen Willens. Mit vulkanischer Kraft werden Gefühle, Gedanken, Stimmungen ausgestoßen. Der betäubenden Wirkung dieser straffen Energie und geballten Wucht kann man sich kaum entziehen und doch ist man, wenn der Taumel vorübergerast ist, kalt und unbefriedigt. Eine andere Gruppe Dramatiker setzt Verzückung an Stelle der Kraft. Alles schwillt bei ihnen aus dem unendlichen Gefühl, das Handeln ist zur Vision gesteigert, schattenhafte Gesichte huschen gespenstisch vorüber; Urlaute der Seele strömen sich aus in glühendem Stammeln und aufgelösten Gebärden. Bezeichnend für diese Dichter ist die Wendung ins Jenseitige, Überfinnliche, die einer gewissen Zeit- und Modeströmung entsprach. Seelenwanderungsideen tauchen auf; hinter allen Dingen lauert eine versteckte Bedeutung, ein kosmischer Sinn. Die neue dramatische Form, der G. Hauptmann in den „Webern“ und in „Florian Geyer“ sich genähert hatte, wird abermals versucht: Massenschicksal ist typisch, nicht Einzellos. Lyrische und musikalische Behelfe werden herangezogen; bei gehobenen Stellen



fügen sich Vers und Reime ein, der Rhythmus beflügelt sich, Musik ertönt. Die früher so peinlich wiedergegebene Umwelt ist zur Nebensache geworden und wird nur in knappen Bühnenanweisungen angegeben.

Schon dasjenige Drama, das formal am Beginn des Expressionismus steht, *Der Bettler*, von Reinhard Johannes Sorge ist erfüllt von einem neuen Stil und einer neuen Technik, in denen die junge Kunst und Weltanschauung zur Geltung kommen kann. Sorge war Berliner Kind, geb. 1892 als Sohn eines Stadtbauinspektors, Sproß einer provencalischen Emigrantenfamilie. Er sollte Kaufmann werden, kehrte aber zur Schule zurück und widmete sich nach Vollendung der Studien seinen schriftstellerischen Plänen. Jena wurde seine zweite Heimat. Von Haus aus war er Protestant, aber überkommene Religionsformen genügten ihm bald nicht mehr. Er wurde glühender Nietzsche-Berehrer und Befolger. Sein Wahlspruch war: „Ich will die Welt auf meine Schultern nehmen und sie mit Lobgesang zur Sonne tragen.“ Fortan strebte er nach Erkenntnis der Wahrheit. Nietzsche trat zurück. In der katholischen Kirche fand er, was er suchte. In Rom hat er sich zur Klarheit durchgerungen und 1912 ist er und seine Frau in der Pfarrkirche in Jena zur katholischen Kirche übergetreten. Als die Kriegsposaune des Weltgeschehens erdröhnte, folgte er ihrem Rufe und im noch nicht vollendeten 25. Jahre ist er 1916 an der Somme gefallen. Sorge war eine von tiefer Leidenschaft des schöpferisch begabten Menschen erfüllte Natur. Wahre Ursprünglichkeit kennzeichnet sein dichterisches Schaffen sowohl dem Inhalt als der Form nach. Wo sich etwa, wie bei seiner Jugend kaum anders möglich, noch einige Abhängigkeit formaler Art fühlbar macht, deutet sie auf Goethe, Nietzsche, George hin. Einzig stand er da als der ganz inbrünstige, seiner inneren Welt rückhaltlos und unbedingt hingeebene Mensch.

In einer Aufzeichnung des Dichters von 1910 heißt es: „Wilde und tiefe Sehnsucht nach einem Ewigseienden, Wandellosen, Unirdischen“. „Wann wird die große Liebe mich erlösen?“ Was ihn damals bewegte, suchte er dramatisch zu gestalten in dem Einakter *Der Jüngling*. Trotz aller Überspanntheiten ist es, wie A. Sig in seinem tief schürfenden Aufsatz über den Dichter bemerkt, eine verheißende dichterische Leistung. Ein mystischer Zug geht durch das Ganze, gebettet in die Zubrust einer ringenden Seele. Es folgte ein zweiter Einakter: *Odyseus*, Nietzsche gewidmet (1911), eine „dramatische Phantasie“. Der rückkehrende Odyseus ist die Verkörperung von Nietzsches „ewiger Wiederkehr“. Als künstlerisch-dichterische Tat verdient sie volle Beachtung. Gedanklich, sprachlich, szenisch ist sie von hoher Schönheit und packender Wucht. Die Verwendung des Chors ist meisterlich. Manchmal steigert sich der schwermütige Ernst ins Dämonisch-Unheimliche. Von der Reife und Sicherheit des Stüdes stechen die Entwürfe „*Prometheus*“, „*Guntvar*“ und „*Zarathustra*“ bedeutend ab. Dagegen ist voll Wucht an Gedanken der Antichrist, in dem Sorge einen Ausgleich zwischen Christus und Nietzsche versuchte, nicht in freier Laune, sondern in heißem Verlangen nach Einheit. Die Handlung im Stücke ist wesentlich seelisch: Auseinandersetzung zwischen Christus und Judas-Nietzsche auf dem Ölberg vor der Gefangennahme. Mit dem nächsten Werke „*Der Bettler*, eine dramatische Sendung“ (1912) wird Sorge der typische Vorläufer einer kommenden Epoche, bedeutamer als durch die eigene Leistung durch den Willen einer neuen Generation, die sich in ihm ankündigt. Es ist sicher eines der merkwürdigsten Produkte, die je für die deutsche Bühne geschrieben worden sind. Die tragende Handlung ist an und für sich sehr einfach; ein junger Dichter, erzogen in kleinen, traurigen Verhältnissen, erwächst ihnen schnell durch die himmelstürmende Kraft seines Genius und gerät in den Bannkreis seiner Sendung, wird aber dadurch wurzellos und einsam und erhält endlich neue und gewisse Kraft in der Liebe eines Mädchens, das sich ihm als Frau gefellt. Sorge gestaltet hier das Schicksal des neuen Dichters, der sich als ein Reformator der Menschheit und der Kunst zugleich fühlt, und gab so innerlich und äußerlich sein eigenes Drama. Sein junger Held nimmt sich vor, die moderne, entseelte Welt wieder zum Anblick und zur Überzeugung des Ewigen, des Göttlichen, zu führen, und um das zu versümbildlichen, zeigt uns Sorge diesen Dichter im Kampf mit den Widerständen der Umgebung. Er hat das neue Drama in der Tasche, doch die Bühnen verschließen sich ihm vorläufig; er wünscht ein neues Theater, der willige Mäcen begreift seine Wünsche nicht. Des Neuen bietet das Drama viel. Die Schranken von Zeit und Raum sind aufgehoben, die Träger der Handlung kommen und gehen, wie es dem Dichter beliebt, Bild reiht sich an Bild. Ein bald abstoßendes, bald faszinierendes, hier anwidernendes, dort bezwingendes Gemisch von Ubernem und Tieffinnigem, von Verworrenem und Klarem, von Ekelhaftem und Reinem, von Dilettantischem und außerordentlich Genialem, von Lächerlichem und Erschütterndem — das ist Sorges „*Bettler*“. Lyrik, Monologe, Dialoge, Szenisches, Prosa, Verse wirbeln in genialischer Weise durcheinander. Von Gestaltung ist keine Rede. Der Held sucht uns von seiner Sendung zu überzeugen, das ist alles. Dabei haben seine Worte allerdings einen so reinen, tief sinnigen Ton, daß er den Glauben, den er hat, auf uns zu übertragen weiß. Geschickt ist in die lyrischen Ergießungen in knappen Umrissen eine graufige, häusliche Tragödie eingebettet. Ein irrer Vater, eine zermürbte Mutter, die erschütterte Schwester und der überlegene Sohn, eben der Dichter, der den Eltern aus eigenem Geheiß den Tod gibt, den sie ersehnen, sind nach der Weise von G. Hauptmanns Dramen nebeneinander gestellt, aber die Situationen sind nicht wie bei diesem

mühsam, breitspurig ausgemalt, denn Sorge geht es trotz der naturalistischen Mittel um das Seelische. Der Dichter steht selber als Hauptfigur auf der Bühne, und wie er hinblickt und hinfühlt, so verändert sich die gedichtete Welt; äußere Vorgänge werden zu inneren, innere zu äußeren. Und damit war in allem Wesentlichen das gegeben, was man bald „Expressionismus“ nennen sollte. Im Schlußakt kehrt der Dichter wieder zu sich selbst zurück und hier, wie überall, wo er die Beziehungen seines Gemütes zum Ziel darstellt, ist er äußerst fesselnd. „Der Bettler“ hat er das Stück, das ursprünglich „Theatralische Sendung“ betitelt war, genannt, „weil darin ein großes Schreien an den Tag kommt, ein bettelndes Hungern und Flehen zum Himmel hin“.

Ehrliches Ringen hatte Sorge erkennen lassen, daß Nietzsche für ihn nicht das Höchste sein könne; er fühlte, daß er darüber hinaus müsse. Nach Licht hatte er sich immer gesehnt, und es ward ihm geschenkt; er erkannte Christus. Ein Satz von entscheidender Wichtigkeit deutet sein künftiges Schaffen: „Nun war und ist meine Feder nur noch Christi Griffel bis zum Tod.“ Im Ostermonat 1912 verlobten sich Reinhard und Susanna öffentlich. Vom Katholischwerden ist jedoch noch keine Spur zu entdecken. Der restlose Bruch mit seiner früheren Weltanschauung mußte bekundet werden: eine allerschärfste Absage an Nietzsche. Sich behaupten heißt jetzt auch: die eigene Vergangenheit verurteilen. So entstand Gericht über Zarathustra, in zwölf Gefängen. Die Wucht der Sprache ist ganz gewaltig. Mit stürmendem Schwung versucht sie ihre Aufgabe zu meistern. Man spürt gut das tief Aufwühlende. Die religiöse Inbrunst, das mystisch Dunkle tritt stark hervor, wohl auch überkühne Härten. Der Knabe, Sorge selber, ist der von Gott zum Nichten Berufene: „In meines Herren Namen, Zarathustra!“ Im „Gericht“ erscheint Sorge als Gotteskämpfer, in „Guntwar, Schule eines Propheten, Handlung in fünf Aufzügen, einem Vorspiel und einem Nachspiel“ (1914) als Gotteskinder.



Rudolf Johannes Sorge

Das Stück ist ganz aus Sorges Sendungsbewußtsein geboren, wiederum von tiefer Blut durchseelt, aber nicht so leidenschaftlich wie im „Bettler“. Die Gedankenfülle wird in einer Sprache geboten, die stellenweise von einer wundervollen Schöne und beseligenden Innigkeit ist. Zwischenspiele durchstoßen die Haupt-handlung, ganz im Dienste symbolhafter Deutung. Zwei Paare sind die Träger der Haupthandlung: Peter und Mirjam (Herr und Frau Grünwald) — Guntwar und Elisabeth (Reinhard und Susanna). Mirjam und Guntwar stehen einander bei geistiger Wahlverwandtschaft außerordentlich nahe; eines wirkt fördernd auf das andere bei tiefstem, gegenseitigem Verstehen. Peter leidet darunter; das anschwellende Sichverlieren eines Künstlers in der irdischen Liebe zur Gattin ist in ihm dargestellt. Trotz verschiedener Aussprachen mit Mirjam und Guntwar kann er sein Mißtrauen nicht los werden. Er wird krank und hadert mit Gott. Doch im Angesichte des Todes überkommt ihn nach einem seelischen Kampf voll Gewissensbissen die Reue und er stirbt eines seligen Todes. Aus den Verhältnissen der drei Personen entwickeln sich Spannungsszenen, die die Gesamtdichtung einer klassischen Tragödie nahe rücken. Mirjam ist die herrliche Gestalt des starken Weibes, in selbstloser Opferliebe mütterlich groß zwischen zwei Männern stehend. Guntwar ist der von Gott zum Dienste der Menschenerneuerung Erweckte. Der Sieg des Übernatürlichen, des Göttlichen ist letzter Sinn des Dramas, in dem, wie kaum in einem anderen, so viele Möglichkeiten fruchtbarer Zukunft liegen. Bald nach der Rückkehr aus Rom huldigt Sorge, äußerlich noch nicht Katholik, der Gottesmutter in tiefer Lauterkeit und heiliger Inbrunst in den zwölf Gefängen des Wertes Mutter der Himmel.

Das Erlebnis der inneren Wandlung, das künftige Wollen und Sollen, wird in ekstatischer Schau geschildert, ein Reden in Symbolen, in Symbolen der Ewigkeit. Blühend und sprühend ist die Sprache, aber bei der Fülle der Gesichte ein nach Worten ringendes Stammeln, dessen Sinn mehr erfühlbar als reflexlos klar auszusagen ist.

Als Sorge nach seiner Konversion seine Sendung erkannt hatte und aus dem Sturm und Drang aufgerührter Gedanken die Seele frei ins Licht gerettet war, erstand dem Dichter als erste Pflicht, sich in den neu gewonnenen Bezirken seines Schaffens umzusehen, sein ureigenstes Gebiet, das genug vertieft war, nun zu erweitern. Die erste Frucht dieses rein-dichterischen Prozesses sehen wir in seinem Buche *Metanoëite*, drei *Mysterien* (1915).

Das erste Spiel verbindet Mariä Empfängnis und Mariä Heimsuchung; es ist im Grunde ein langer Dialog zwischen Maria und Elisabeth und ein ebenso langer Monolog der letzteren. Das zweite Spiel handelt in drei Bildern von Christi Geburt und den heiligen drei Königen und ist an praktischer Bewegung und plastischer Gestaltung ein kleines Meisterwerk. Das Spiel schildert abermals in drei Bildern die Darstellung Christi und sein Wiederfinden im Tempel. Die drei *Mysterien* werden zusammengehalten durch den jeweilig zum Schluß über die Bühne dröhnenden Ruf des Täufers: „Metanoëite! Tuet Buße! Tuet Buße, denn das Himmelreich ist nahe gekommen.“ Das Wesentliche dieser kleinen Dichtungen liegt in ihrer sprachlichen Ausführung, in der wunderbaren Lieblichkeit und Süße der gestaltenden Phantasie. Hier steht der Dichter zum erstenmal völlig über dem Stoff, er will nichts anderes sein als Dichter und meistert die Form mit geübter Hand.

Eine ganz reife Frucht ist das große Schauspiel König David, meisterlich im Aufbau, voll Kraft und Wohlklang, ergreifend in Höhe und Tiefe, fesselnd vom ersten bis zum letzten Bild. Das Leben Davids, des Jahweliiblings, vom Augenblick seiner Berufung bis zum Tode, erlebt vor unserem Auge in fünf Aufzügen zu je drei Bildern. Vom begnadeten Hirtenjüngling bis zum gottgefaltnen König, Vorbild Christi; eigene Menschenarmseligkeit und Schwäche verstriden ihn in Schuld; bittere Buße entzündigt ihn; in heiliger Gottesminne stirbt er. Nur wer das Schauspiel in den einzelnen Bildern, in die die Gesamtdichtung aufgelöst ist, suchen geht, wird den ganzen Reichtum der Dichtung an sich erfahren können. Wir kennen wenig Werke in unserer dramatischen Literatur, die sich dieser Dichtung an die Seite stellen lassen. Reizend ist gleich das erste Bild, das uns den Hirtenknaben zeigt, wie er wonnetrunken unter blühendem Baume ruht. „Ein Morgen! O die helle Sonne herzt — Das Land mit ihrem Herzen! Wie es blühend — Aufwirbelt aus dem Tal; die vielen Blüten — Wirbeln zum Himmel ihren Duft im Taumel — Des Frühlings. Und ich blühe, und ich blühe! — Ich blühe unter Blüten, eine Blüte — Des Herrn, ich bin des Herrn, ich, David.“ Von weihervoller Größe ist das Bild des dritten Aufzuges; Einzug der Bundeslade auf Zion. Zermalmend werden die Gewissensbisse Davids geschildert im ersten Bild des vierten Aufzuges. Welcher Segen könnte von solchem Schauspiel ausgehen! Aber wer kümmert sich darum? Es hat, obsohn vergriffen, noch keine zweite Auflage erlebt.

Geheimnisdunkle, aber auch geheimnisvolle Worte hören wir in den fünf kleinen Dichtungen, die Sorge unter dem Titel *Mystische Zwiesprache* veröffentlichte. Nicht jede Zeile ist geblüht, nicht jede Gestaltung befriedigt, aber aus allem duftet die Süße heiliger Minne, die sich müht, immer Gottes Ehre zu mehren. Es sind biblische Szenen („Adam und Eva“, „Isaaks Opfer“, „Lied Moses, des Mannes Gottes“, „Hiob“, „Methusala“). Nur aus einem gottbegnadeten und glückberauschten Herzen konnte eine solche lyrische Durchdringung historischer Szenen kommen. Ein Werk des von auswählender Berufung geschüttelten Dichters ist „Der Sieg des Christus, eine Vision, dargestellt in dramatischen Bildern“. Es ist ein Doppelwerk, das kaum in schärferer Gegensätzlichkeit gedacht werden kann: „Franziskus, der heilige Bettler“, und „Luther, der ohne Reichtum“. Will man die ganze Gewalt der Gegensätze von mystischer Innigkeit und qualvoller Auflehnung empfinden, dann lasse man diese dramatische Vision nacheinander auf sich wirken. Dieser Franziskus ist reine Dichtung, in der leuchtenden Glut lauterster Wahrheit geblüht. Die Szene aus der *Scala santa* ist wahrhaft das Letzte, was Mystik noch aussprechen kann, ohne ins Triviale zu sinken. „Du reinste Lust, du Engelhüpfen, du — o süßes Kinnen! Süßes Kinnen!“ Ganz anders ist das zweite Stück, herzbelkennend, geradezu furchtbar. Zwei Jahre zuvor hatte er mit Nießsche abgerechnet, jetzt drängte es ihn, sich mit Luther auseinanderzusetzen. Sorge sieht in ihm den angstgequälten Menschen und ruft ihm zu: „Die Angst ist nicht von Christus! Christus ist Jubel, Jubel über Jubel und kein bloßes Kind!“ So lange starrt dieser angstbesessene Mann die Hölle an, bis sie selbst mit ihrem vernichtenden Atem ihn anhaucht und ihm sein Werk in der vollen Auswirkung im Gottvernichter Nießsche zeigt. Und dies alles in Bildern, in einer Sprache, die mit ihrer grausamen Terzheit schütteln, packen, nicht mehr loslassen. Furchtbarer ist von keinem Dichter mit Luther abgerechnet worden, nirgends wurde er so wichtig ins Übermenschlich-Titanische, ins Dämonisch-Gottwidrige überhöht. Im Tone der „Mutter im Himmel“ ist das Lourdes-Epos Preis der Unbefleckten gehalten. Leider war es dem Dichter nicht mehr gegönnt, diese in Terzinen geschriebene Dichtung zu vollenden.

Daß Reinhard Sorge nach seiner ganzen geistigen Anlage und seinem tiefen Gefühlsleben auch ein hervorragender Lyriker war, offenbaren seine Gedichte. Seine nachgelassenen Gedichte („Brautgesänge“, „Lieder, des Unmündigen Lob und Dank“, „Christuslieder“) zeigen, daß der Dichter aus tosendem Ausbruch langsam zu einer gebändigteren Art heranwuchs und sich an George und Goethe geschult hat. Sorge hat uns ein Werk hinterlassen, das den Früh-

vollendeten überdauern wird. An seinen Lesern wird sich erfüllen, was er begonnen hat: „O wie herrlich und über alles erwählenswert, sein Herz und Gebüt dem höchsten König zu weihen!“

Einen starken und eigenen Impuls erhielt die expressionistische Bewegung im April 1918 durch die Aufführung der Seeschlacht von dem Arzte Reinhard Goering (geb. 1887 auf Schloß Bieberstein bei Sulda, lebt auf Gut Fürsteneck bei Oberkirch, Baden) in Dresden. Es handelte sich bei diesem Werke nicht um eine epochemachende literarische Tat, wohl aber um eine bescheidene Dichtung von stiller Innigkeit. Die ganze Tragödie besteht aus einer einzigen Szene, die im Panzerturm eines deutschen Kriegsschiffes spielt, kurz vor Anbeginn und während der Seeschlacht am Skagerrak.

Sieben Matrosen, nur mit Ziffern benannt, gut charakterisiert und gegeneinander abgehoben, bilden die Träger dessen, was man die dramatische Handlung zu nennen pflegt. Aber diese Handlung ist kein äußeres Geschehen, sondern in einer edlen und rhythmischen Sprache, die an der Diktion Lomberts geschult scheint, wird lebendig, was die Seelen dieser sieben Matrosen anrührt und erfüllt; die Verlassenheit im endlosen Ozean, die träumerische Erinnerung an die Hasenabenteuer, die Ahnungen des bevorstehenden Unheils, die Angst und der Mut des Kampfes, der Rhythmus der modernen Seeschlacht, die Schauer und Verzückungen des Todes. In dem Drange, all dies innere Leben im Wort Gestalt werden zu lassen, hat Goering sich auch nicht gescheut, den Gedanken der Meuterei in dem dramatischen Gespräche aufzuklämmen zu lassen. Einer der Matrosen hat erfüllt, „was war und sein kann zwischen Mensch und Mensch“; er verkündet zwar das Evangelium der Menschenversöhnung, ist zum Meutern bereit, tut es aber dann, als es zum Kampf kommt, an Kampfeifer und Wagenmut allen anderen zuvor. Nur irrefolgender, vaterländischer Eifer war es, wenn man gegen die Aufführung des Stückes in Deutschland protestierte. Aus formalen und inhaltlichen Gründen übte die Dichtung eine bedeutende Wirkung aus, vermochte aber ihren aktuellen Reiz nicht zu überleben, und ist heute wohl schon ganz vom Spielplan verschwunden. Das Schlusswort zur „Seeschlacht“, zum Seekrieg, bildet *Scapa Flow* (1919), die Versenkung der deutschen Flotte. Kein Drama, kein Trauerspiel, sondern ein pathetischer Trauergefang, teuer denen, die im deutschen Schicksal brannten, die es erlebten. „Da rauscht wohl — Eine ganze Welt hinab . . . — Vielleicht eine neue auf.“ Zwischen diesen beiden Dramen und nach ihnen entstanden Goerings andere Dichtungen. So der Tagebuch-Roman *Jung Schuck* (1923), der dem verwirrenden, vielgestaltigen Leben entflieht, indem er im Meere, dem Sinnbilde aller rätselhaft ziehenden Sehnsucht ins Grenzenlose, dem Ewigen, Unmittelbaren wieder ans Herz finkt. Doch gewann weder dieser Roman mit seiner Wertherstimme noch eines seiner drei anderen Dramen die Bedeutung der „Seeschlacht“. Es sind Versuche ohne dramatische Geschlossenheit. So wird das Drama *Der Erste* als ein Rückschritt empfunden. Es handelt sich um einen Priester, der als Einsiedler lebt, sich in ein junges Weib verliebt, das er in einer Nacht aus dem Wasser zieht; warum sie hineingegangen, erfährt man nicht —, sie schließlich morder, um wieder seiner Mission ungehindert leben zu können, aber am Ende an den Gewissensqualen zugrunde geht, nachdem er den „ersten Geliebten“, den Fähnmannssohn, der Tat beschuldigt. Vieles, wenn nicht alles, bleibt in diesem Stücke dunkel. Eindringlich werden wir versichert, daß wir alle in „Einbildungen“ leben, aus denen wir am Ende jäh gerissen werden. Das Drama bewegt sich in einer Folge von Bildern, teils gefühlsmäßig geschaut, teils abstrakt erläutert; es läßt uns kalt und zeugt nicht von etwas Starkem und Lebenskräftigem. Es folgte die Tragödie *Der Zweite* (1919), eine Ehetragödie zweier Paare, deren rettungslose und trostlose Verworfenheit die eine, Esther, die Reife, Gefasste, in des Dichters Lebensinn zu klären sucht: „Verlasse nicht so leicht, wo je du standst. — Was du auch findest, eines findest du nie — Dich selbst, dir treu, wie du dich brauchst zum Wachsen.“ Das tragische Spiel *Die Retter* (1919) handelt von zwei sterbenden Greisen, die in ihrer Todeseinsamkeit den Untergang ihrer eigenen wurzellosen Zeit erleben und, in sie noch einmal verschlungen, im Liebestanze eines jungen Paares schauen, was Leben sein kann: kein Denken, kein Sinnen, kein Werten, kein Wollen, kein Leiden, nur Geschehen, nur Sein. Außer den genannten Werken sind eine „Kriegerische Feier“, ein „Weihfestspiel für unsere Toten“, einige Gedichte und der zweite „Das Meer“ überschriebene Gesang einer Dichtung in Terzinen von Goering bekannt. Seine Kraft hat sich auch zeichnerisch und malerisch ausgewirkt, und daß er viel über Leben, Sterben, Sein, Werden, Zeit und Ewigkeit nachgrübelte, zeigen die Sprüche, die mit den „Rettern“ gleichzeitig entstanden sind.

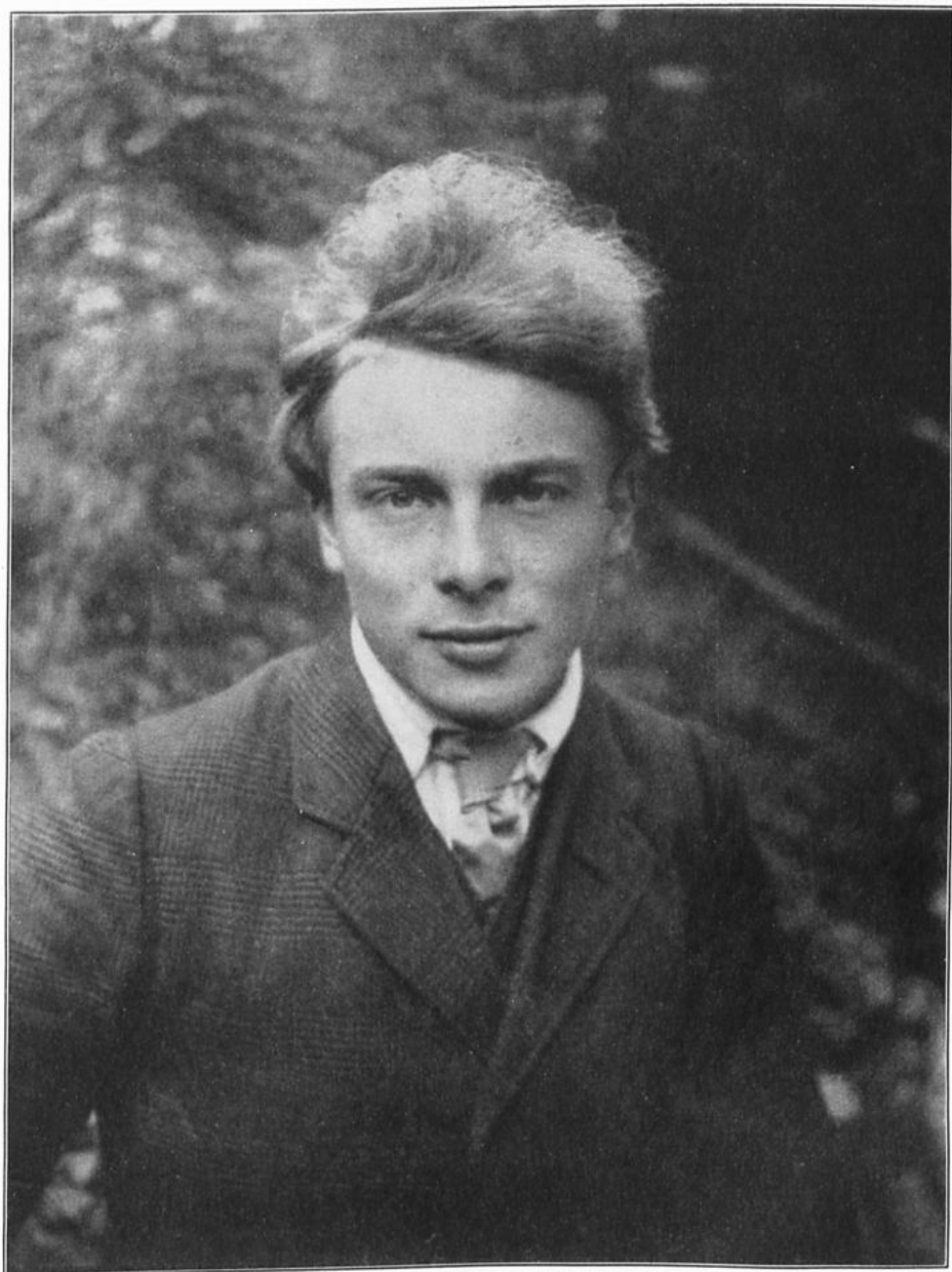
Ganz unmittelbar von Wedekind stammt geistig Karl Sternheim (geb. 1878 in Leipzig als Sohn eines jüdischen Bankiers, lebt in Uttwill, Thurgau). Wie Georg Kaiser ist auch er in erster Linie nicht durch die Leidenschaftlichkeit des Gefühls, sondern des Intellektes bestimmt. Auch er ist von der Spannung zwischen moderner Zivilisation und modernem Menschentum erfüllt, aber er schafft sein Pathos in Komik, in Satire, in Burleske um. Sein eigentliches Thema ist der wilhelminische Mensch, der europäische Bourgeois und die mit seiner Existenz verbundene Börsartigkeit und Heuchelei. Sie in allen ihren Spielarten aufzudecken, den ganzen Morast einer höchst fragwürdigen Lebensform zu enthüllen, das ist Sternheims Lust als Satiriker und Pamphletist. Dabei ist er ohne jeden tieferen Humor, ein kritisches Talent, ein Analytiker ohne Liebe, ein mehr hassender und diabolisch lächelnder Richter als aufbauender Literat. Seine Dramen,

die, teilweise kaltherzig ausgeflügelt, sich oft im Dunstkreis einer unappetitlichen Lüsternheit abspielen, können durch den Sinnenfidel den Mangel an Humor und Gestaltungskraft nicht verdecken. Der Kampf gegen die kleine bürgerliche Moral wandelt sich ihm zum Kampf gegen das Kleinbürgertum überhaupt. Das Bürgertum ist ihm der Inbegriff aller inneren Schwäche und Unechtheit und der Kulturlosigkeit. Der Proletarier, der Bürger werden will, und der in den Adel hinaufstrebende Bürger sind die Hauptobjekte seiner tendenziösen Satire. Zwar steigert er seine Figuren in vollkommene Typik, aber sie sind fast sämtlich böse und bissige Karikaturen geblieben, es findet sich bei ihm kein erlösendes, aufbauendes Moment; nirgends spürt man den Atem einer neuen Menschlichkeit, und wenn er einmal einige seiner Figuren davon reden läßt, bleibt es reine Deklamation und gewinnt keine Gestalt.

Überall, wo er ins Positive vorstoßen will, wird die Grenze seiner menschlichen Kraft und seiner dichterischen Begabung deutlich sichtbar. Er ist der eigentliche Karikaturist der neuen Richtung. Dazu schuf er sich einen eigenen Stil, der auf äußerste Knappheit ausgeht, dem Sachlichkeit das höchste Gebot ist, der auch vor gewalttätigen Verzerrungen und Umbiegungen der Sprache nicht zurückbebt, wenn er nur dadurch den beabsichtigten Eindruck erzielen kann. Neben der Handlung dient auch die Sprache als Mittel der Charakteristik. Wie die Personen in der Mehrzahl Puppen sind, die maschinenhaft in einer bestimmten Lage sich einstellen, so erhält auch ihre Sprache etwas Puppenhaftes. Verbindungsteile fehlen, alle irgendwie entbehrlichen Wörter, Präpositionen, Artikel, Pronomina fallen weg, Infinitive und Partizipien werden bestimmend, das Unpersönliche soll herrschen. Es gibt Stellen, wo die Sprache wie die Puppen in den Gelenken schlenkert. Auch sie wird, wie diese bürgerliche Welt, in ihre Bestandteile aufgelöst; hinter der Verstiegtheit der Metapher wird die klappernde Hohlheit und Kahlheit im Sprachgerüst aufgezeigt. Indem die Sprache alle Bindeglieder, alle sinnlich malenden Beiwörter, jedes auf das Gefühl wirkende rhythmische Gefüge aufgibt, bekommt sie einen negativen Gefühlswert und verkörpert gewissermaßen die seelenlose Eier, die rohe Kraftmeierei der fallreifen Gesellschaft. Aus der Schnelligkeit, mit der sein Stil zu einer toten Manier erstarrte und die Sprache der abgehackten und umgekehrten Sätze aus einem Mittel zur Charakterisierung zu einer unausföhllichen und vielfach unentzifferbaren Sternheimischen Privatsprache wurde, spricht die feilsche Dürre der Begabung Sternheims.

Sternheim hatte sich mit einem vollkommen effektischen, in hundert Farben mystisch schillernden erotischen Drama *Don Juan* (1909) eingeföhrt, das aber bei einer Aufföhung geräuschvoll durchfiel. Wie dieses Drama wurzelt auch das schwache dramatische Gedicht *Ulrich und Brigitte* (1909) noch in der Romantik. Dann aber brach Sternheim mit der Romantik und trat als moderner Komödiendichter auf. Was Plautus für Rom, Molière für das Frankreich Ludwigs XV. war, das möchte er, wie er in anmaßender und lächerlicher Weise erklärt, für das Deutschland, das Europa von 1900 sein, einer der „seltenen Glücksfälle“ einer Nation. „Der Arzt am Leibe seiner Zeit“ — das ist für ihn nach einem Bekenntnis in den „Argonauten“ (1914) der dramatische Dichter. Aus dem bürgerlichen Heldenleben betitelt er eine Reihe von elf Komödien und Schauspielen, die er von 1908 bis 1922 schrieb. Sie sind ihm der Hauptteil eines „dichterisch-politischen Werkes . . . welches die ägende permanente Kritik jener Zustände ist, die zum Krieg geführt haben.“ Die gehasste Bürgerwelt wird entlarvt, indem sie sich bei nichtigen anekdotenhaften Alltagslebnissen entblöht. So in dem „bürgerlichen Lustspiele“ *Die Hofe* (1911), einer Karikatur des bürgerlichen Ehelebens. Die Frau des königlichen Beamten Theobald Maske verliert auf offener Straße die Hofe. Dieses peinliche Ereignis verfehlt den Mann und sie für ein paar Tage in die größten Senationen. Aber statt der gefürchteten Schwierigkeiten in Amt und bürgerlicher Ehre bringt es ihm Zimmermieter ins Haus, gesteigerte Einnahmen und Liebesabenteuer, dann verjunkt das Ganze wieder in den bürgerlichen Alltag. Dieses Familienstück gibt lediglich hinzögernde Zustandschilderung, hat keine dramatische Verklammerung und Stoßkraft, die Grundstimmung ist, bei allem komischen Schimmern, immer gedämpft, gedrückt und schießt nirgends in lösender Froheit auf. Fortwährend drängen Lüsternheiten und geile Situationen heran.

Irreföhrend ist der Titel des Stückes *Der Snob* (1913), denn es handelt sich in ihm nicht um einen Snob, d. h. Modegecken, ja nicht einmal um den reinen Typus des Prozenparvenu, sondern um einen tüchtigen, redlich strebenden Mann, dem es im Verhältnis zu seiner Intelligenz schwer fällt, sich die Manieren der guten Gesellschaft anzueignen, und den ein kindischer Ehrgeiz besetzt, es dieser gleich zu tun. So weit wäre die Sache nur harmlos. Das Schiefe der Gefömmung setzt dort ein, als dieser Mensch dem Adel als Typus des Bürgers gegenübergestellt wird, — denn der Partner Graf Bahlen, dessen Tochter der Snob schließlich heiratet, hält eine höchst ernste Vorlesung über den nie zu

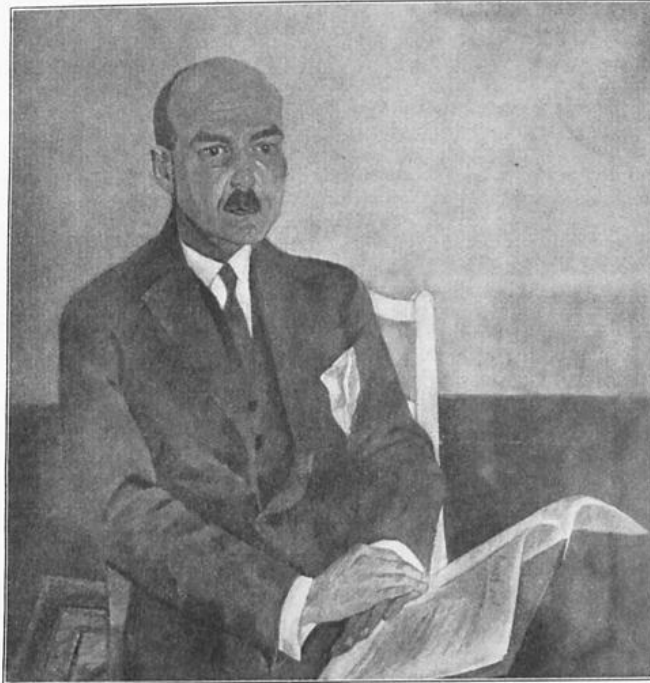


Arninfríð Jónssonar Þorgeir



überbrückenden Unterschied der beiden Stände, und das Empörende tritt dort hervor, als dieser anfangs harmlose und nicht unsympathische Streber die Ressentiment-Instinkte des Plebejers hervorkehrt und diese vom Autor bis zur Müttererschändung gesteigert werden: Sternheim läßt Snob, nur um seiner jungen Frau gegenüber in den Schein aristokratischer Abkunft zu geraten, seine gute, selige Mutter dem Verdacht eines Ehebruchs mit einem französischen Witome preisgeben; denn es stammt nun selbst aus dieser formlos-komischen Figur ein Haß hervor gegen den Stand, in den er hineinheiratet und dem er, das fühlt er, nie gleich werden kann. Hier nun liegt, wie Rudolf Klein-Diebold bemerkt, der Grundfehler des Stückes, der identisch ist mit einer Verhöhnung: denn zwischen echtem, deutschem Bürgertum, zumal Bauerntum, und

dem Adel des Landes besteht dieser Gefühlsunterschied nicht, und wo er beim Parvenu gelegentlich durchbricht, wäre er harmlos-heiter zu behandeln und nicht als sozial-revolutionäre Satire. Der Snob ist Christian Maske, der Sohn des Theobald Maske aus dem Stücke „Die Hofe“, „Maske“ ist ein bei Sternheim häufig wiederkehrender Name, das heißt wohl, man muß sich eine Maske vornehmen, wenn man ein tüchtiger Kerl sein will; man darf kein Mensch, man muß ein Automat, eine Larve sein, wenn man Erfolg haben will. Die Leute zu demaskieren, betrachtet Sternheim als sein Richteramt. Das Stück „Der Snob“ zeigt, mehr nebenbei, das für die jüngste Dichtung so bedeutame Sohn-Vater-Motiv von einer besonderen Seite. Dem Sohn wird nach seinem Aufstiege der Vater, der kleine pensionierte Beamte, unbequem; er muß nach Zürich verschwinden und erst, wie es zeitgemäß wird, daß die Leute mit den großen Erfolgen von armen, einfachen Eltern abstammen, darf er wieder zurückkehren. Das Schauspiel „1913“ bringt das Ende Christian Maskes (1913—1914). Freilich vom Snob hat der Industriemagnat Freiherr Christian Maske von Buchow, der nun vor seinem Ende im eigenen Hause Ordnung machen will, fast nichts mehr. Der Sohn ist ein Modegeck, der um eine troddelhafte Modemarotte alles Recht aus der



*Kurt Bernheim*

Hand gibt, die jüngste Tochter unzuverlässig romantisch, die älteste Tochter aber eine Ausgeburt der Zeit, die der kapitalistische Teufel reitet, vom Herrenwahnsinn so besessen, strupel- und mitteillos, daß sie über den noch Lebenden weg schon die Hand nach dem ganzen Erbe ausstreckt. Aber der Alte ist feinhörig, fühlt die Zeitwende. Er wittert Krieg und Zusammenbruch und, nicht unbeeinflusst von seinem Sekretär, dem Nationalsozialisten Wilhelm Krey, eine neue Wirtschaftsordnung. Und läme es nur auf ihn an, er wäre „bereit, wieder von der Pike an zu dienen.“ „Ob General, ob Unteroffizier, — nur mitten im Gewühle stehen.“ Das Schauspiel zeigt, daß Sternheim die satirische Spiegelung der Gegenwartsmenschen gelingt, dagegen die Zeichnung des Zukunftsmenschen, der hier nach dem Freunde Ernst Radler benannt ist, farblos bleibt.

Vor „1913“ entstanden noch andere Stücke; so die Kassetten (1911). Philisterleute belauern eine Erbtante; allen Bodensatz ihrer geldgierigen Seele treibt eine entdeckte Kassette, deren Inhalt in Wahrheit längst der Kirche vermacht ist, hoch. Die geheimnisvolle Kassette wird zum Dämon. Der Oberlehrer Heinrich Krull und sein zukünftiger Schwiegersohn, der Photograph Alfons Seidenschmur, alle beginnen, von der Erwartung des Geldes toll gemacht, zu rasen; alle Bande irgendwelcher Scheu fallen von ihrem Benehmen und von ihren Sätzen, die wie eine Gespensterjagd dahinsausen, fallen alle entbehrlichen Wörter weg; in lauter verkürzten Sätzen, schließlich in bloßen Ausrufen jagt der Dialog dahin. Eine Veröhnung des Bürgerholzes und bürgerlichen Standesbewußtseins ist Bürger Schippel (1912). Der Proletarier Schippel drängt ins Bürgertum. Es bietet sich dazu Gelegenheit. Das Gesangsquartett alteingeseffener standesbewußter Bürger des Goldschmieds Hidetier braucht schnellstens, will es nicht auf den fürstlichen Preis verzichten, einen Ersatz für den verschiedenen Tenorsänger. Schippel wird um seines leuchtenden Tenors willen in das Quartett aufgenommen. Als die hochmütige, bürgerliche Gesellschaft den Proletarier in die Schranken seines Standes zurückweisen will, kommt ihm der Fehltritt der Schwester Hidetiers mit dem jungen Fürsten zu



Hilfe; wie ein Bürger schlägt Schippel, der Bastard, der selber keinen Vater hat, das Mädchen aus, stellt im Duell seinen Mann und wird von Sternheim durch Hidetier als „kompletter“ Bürger entlassen. Schippel ist eine mit Glück und ohne Rücksicht sich durchsetzende Natur wie der Diener Jean in Strindbergs „Fräulein Julie“, die ungehobelte, natürliche Gemeinheit, die zu spießbürgerlicher Ehre kommt, honorig wird und zu den „honorigen Segnungen des Bürgertums“ gelangt. Dieses aber strebt nach den Altären der großen Welt. In dem Stücke „Die Hose“ taucht der junge Dichter Starron auf, ekstatisch redend, hingerissen zuletzt von einer Dirne, die er mit Gebeten der Demut wie eine Heilige verehrt, aber eben ironisch behandelt. Und noch einmal in Verleberg (1913), der Familienkomödie zweier Schwäger, erscheint in der selbstsüchtig-bürgerlichen Welt der Kleinstadt der reine und fast ekstatische Jüngling der neuen Dichtung in der Gestalt des Volksschullehrers Tack, des harmlosen Friedensmenschen, freilich nur, um in ihr zugrunde zu gehen. In dieser Welt Sternheims setzt sich sonst überall die Gemeinheit durch und diese Welt ist hoffnungsloser, als je die des Naturalismus war, weil hier auch die Gegenspieler in Gemeinheit dargestellt und mit Hohn und Spott übergossen sind. Es folgten noch die politische Komödie *Der Kandidat* (1913), eine Bearbeitung des Flaubert'schen gleichnamigen Dramas. Daran schlossen sich Werke, in denen Sternheim sich wiederholt, sein Stil zur Manier und seine selbstgefällige Überhebung lächerlich wird. Am wenigsten noch in *Tabula rasa* (1916), einem Schauspieler, in dem er die roten Parteihäuptlinge entlarvt, die sich in kapitalistische Bürger wandeln, und in dem Stücke *Fossil* (1922), worin er über den Titelträger, einen altpreussischen General, Gericht hält; ganz offenbar aber in den verflügeltsten Komödien *Der entfesselte Zeitgenosse* (1921) und *Der Neblich* (1925), der Komödie der Nichtse, der durch den Krieg oder nach ihm Emporkommenen.

Es folgte eine Reihe von Bearbeitungen fremder Stoffe; so die von Klingers Drama *Das leidende Weib* und die Komödie *Der Scharmante* (1915), in der ein selbstgefälliger Ged hämisch gezeichnet wird, der nur sein äußerliches Ich liebt, ferner Molières *Der Geizige*, *Die Marquise von Arcis* (1919) nach einer von Schiller übersehten Erzählung *Diderots*, und *Manon Lescaut* (1921). Auch diese beiden letzten Dramen ergehen sich in der Kritik des Bürgertums. Ganz klar gestaltet Sternheim seine Sehnsucht nach einmal in dem Bekenntniswerk *Oskar Wilde*, sein Drama (1925). In dem Vorwort dazu erklärt er, was er wollte und will, nämlich „Privatcourage“ verbreiten, und wenn seine Liebe gehört: den drei europäischen Schöpfern des gesamten neuen Begriffsinhaltes von 1825 bis 1925, soweit er für bessere Europäer noch kaum brauchbar ist, außer Oskar Wilde noch Vincent von Gogh und Heinrich Heine. „Heines alle deutschen Dichter überragendes Denkmal gegen die fortschreitende Verblödung meiner Landsleute allein zu errichten, behalte ich mir für die Zeit meines fünfzigsten Lebensjahres vor, wo ich die geistige Reife, die es zu seiner Deutlichmachung braucht, im Ausland erreicht zu haben hoffe.“

Auch in seinen Prosadichtungen hat Sternheim eine eigene, zynisch-verwegene, oft freche, immer stark gepfefferte Satire geschaffen. Er begann mit *Knappen*, *kurzen Werken*, mit *Schuhlin* (1913), einem Virtuosen, der nur sich und seinen Vorteil kennt, *Busekow* (1914), einem Schutzmann, der, bisher nur Gliederpuppe der Sitte und Ordnung, durch eine Dirne zu eigenem Leben erwacht, *Napoleon* (1915), ein Pariser Koch, der die Gaumen der großen Welt befriedigt und deren Hohlheit durchschaut. Außer diesen drei mit dem Fontanepreis ausgezeichneten Erzählungen schrieb Sternheim noch andere, wie *Ulrike*, ein adeliches Mädchen wird im Kriege unter der Hypnose einer menschlichen Bestie, des jüdischen Malers *Posinsky*, eine schwarze Geliebte, ganz *Urwesen*, „berauschte *Affin*“, die sich sogar bemalen und tätowieren läßt, „berücktes *Fleisch*“, das eigentlich eine deutsche Gräfin war. Gesammelt sind Sternheims Erzählungen in der *sarkastisch-schamlosen Chronik von des 20. Jahrhunderts Beginn*. „Zur Wirklichkeit erwachte Menschen jedes Alters, jedes Standes und jedes Geschlechtes werden dargestellt, Menschen, die ihren einmaligen Trieben immer neu nachgeben, die Freiheit der „*Beziehungsinhalte*“ genießen. Die in den Dramen mehr unterdrückte Erotik bricht sich später bis zum Ekel beherrschend Bahn. Mehr noch als in den Dramen wird die Sprache mißhandelt; er, der Romanische, dreckselt sich seinen lateinischen Stil, einen Stil, der den Artikel wegläßt, Partizipien häuft, Genitive voran, dafür das Subjekt gern an das Ende setzt. Am meisten entstellt die Sprache den zweibändigen, mit Fremdwörtern gequälten und mit Metaphern überladenen Roman *Europa* (1919), in dem er alle Kräfte zu einem großen Weltbilde sammeln wollte. Er will das Gefüge der heutigen, westeuropäischen Menschengemeinschaft bis zu ihrem Zusammenbruche im Weltkriege bloßlegen. Dieses Ziel zeigt schon die Teilung des Stoffes in vier Bücher: „*Deutschland*“, „*Frankreich*“, „*Europa*“ und die „*Welt*“. Man wird zwar manches anders werten, aber aus dem Roman, der die neue, den Männern überlegene Frau — hier heißt sie *Europa* oder *Eura* — in den Mittelpunkt rückt, spricht viel Geist, die Kritik der Vorkriegszeit ist im allgemeinen wahr und echt. Aber die Technik ist primitiv, manche Stellen sind von geiler Erotik überwuchert und das Selbstbildnis, das Sternheim durch den Dichter *Bundt* zeichnet, ist durch Selbstlob maßlos überlichtet. In der nächsten stilistisch mehr gewinnenden Erzählung *Fairfax* mit dem Motto „*Europa zum Kojen*“ gibt er eine Groteske der deutschen Inflationszeit. Im Mittelpunkt steht der amerikanische *Milliardör Jimmy Fairfax*, der, durch den Friedensschluß um die notwendigen „*Sensationen*“ gebracht, nach *Europa* geht, um seiner Tatkraft ein neues Ziel zu setzen. Was Sternheim, der fanatische Deutschenhasser, hier an Schmach den Deutschen zufügt, mag von den Schiefern gelten, nicht aber von dem ganzen deutschen Volk. In der galligen Erzählung *Libusse*, des Kaisers *Reibroß* (1922), wühlt der Verfasser in *Klatzch* und *Tratsch*.

Um Sternheims Schaffen zu vervollständigen, seien noch seine kritischen Bücher *Berlin oder Juste Milieu* (1920) und *Tasso oder Kunst des Juste Milieu* (1921) erwähnt. Dort übt er wieder ätzende Kritik an dem deutschen Bürgertum, wirft ihm innerliche Unwahrheit vor und findet es verächtlich, weil es nicht den Mut zur Wahrheit im Leben und Denken habe und darum eine Doppelrolle spiele, innerlich zu allen Lasten geneigt sei, äußerlich aber den Weg des *Juste Milieu* einschlage; hier ergeht er sich in der Kritik

der bürgerlichen Dichter aus älterer Zeit bis auf die Gegenwart. In seiner Annäherung verurteilt er Shakespeare, Goethe, Schiller, Hebbel, R. Wagner und läßt nur Hölderlin, Novalis, Heine und Büchner nebst den Ausländern Stendhal, Flaubert, Dostojewski und Tolstoi als Dichter gelten. Als die wirklich großen Europäer nennt er Oskar Wilde, Vincent von Gogh und Heinrich Heine. Von den Dichtern der Gegenwart finden nur die Lyriker Ernst Stadler und Gottfried Benn, die Erzähler Franz Kafka und Ernst Kammnitzer, der Verfasser des Lustspiels „Die Nadel“ (1914), und der Dichter-Kritiker Franz Blei, der für ihn warb, Gnade. Sternheims Auswahl der Dichter wird uns klar, wenn wir seine Ansicht vom Wesen der Dichtkunst hören. Dichter mit ethischen Zielen weist er von vorneherein zurück. Der Künstler dürfe nicht für Sittliches oder Vernünftiges eingenommen sein, denn Kunst ist: „Die nicht für Sittliches oder Vernünftiges voreingenommene, über tatsächlichen Ereignissen stehende Sichtbarmachung der zwischen beiden Kräften des wirklichen Seins, Vernunft und Sitte, ewig stattfindenden Zusammenstöße mittels eigener künstlerischer Maßgebete.“

Mit dem vielseitigen, gewandten und fruchtbaren Georg Kaiser kam ein Erfolgsdramatiker des Expressionismus zu Wort. In kaum 12 Jahren hat er 30 Stücke auf den Theatermarkt geworfen und zwischen 1913 und 1922 mit nicht weniger als 21 Uraufführungen die Höchstzahl im deutschen Sprachgebiet erzielt. Ihr Zusammenhang und ihre Reihenfolge bleiben durchaus undurchsichtig; sie sind völlig verschieden an Sinn und Wert. Seine Anhänger machen ihn zu der wichtigsten Persönlichkeit der deutschen Literatur. Er ist es nicht, aber gewiß gehört er zu den merkwürdigsten Erscheinungen, die in dem Bereiche des deutschen Theaters je vorgekommen sind. Er ist der schärfste Dialektiker des modernen Theaters, ein Denkspieler vielleicht, aber kein Dichter, kein Schöpfer, sondern ein kluger, kaltrechnender Verstandesmensch, der alle möglichen Probleme geistvoll zu erörtern, die gewaltfam fortgepeitschte Handlung seiner Idee dienstbar zu machen weiß, anstatt sie seelisch zu entwickeln, und unbedenklich ist, ohne Rücksicht auf innere Wahrscheinlichkeit der Psychologie oder der kausalen Verknüpfung seine Marionetten im Dienste seiner Idee tanzen zu lassen. Er hat Sinn für theatralische Kontraste, Effekte, Spannungen und neben seinem theatralischen Verstand einen feinen Spürsinn für das, was die Zeit und die Zeitgenossen bewegt. Es ist die Spannung zwischen Mechanisation und Menschentum, zwischen Kapital und Arbeit, zwischen Betrieb und Seele, die ihn, wie sein Publikum, erfaßt und erregt. Aber Kaiser vermag als Verstandesmensch diese Probleme nur dialektisch zu formulieren, deren Lösung aber, da diese nur vom Herzen möglich ist, nicht zu geben; er schafft nicht aus der Tiefe eines einheitlichen Menschentums, sondern ist selber der Zivilisation und ihrer Entseelung verfallen. Dabei verfügt er über eine atemraubende, verblüffende, kinoartige Technik und eine neue Bühnensprache, die freilich bei Wedekind und Strindberg schon vorgebildet ist. Seine Sprache ist ganz unlyrisch, ganz gegenständlich, tatsächlich, knapp, ja brutal. Empfindungen und innere Zustände werden nicht weich, gefällig, pathetisch umschrieben, sondern derb herausgesagt, herausgeschrien. Etwas von der lakonischen Kürze des modernen Telegrammes ist bei Kaiser zu spüren. So geeignet nun dieser Telegrammstil für Kampfsituationen ist, so versagt er doch, wenn es sich darum handelt, die seelischen Zustände eines Menschen zu geben.

Georg Kaiser ist vielseitig und vieldeutig; seine äußere Welt wechselt ebenso bunt wie seine innere, das Gleichnis ebenso wie sein Sinn. Angeborene Freude am bunten Wilde führt Schaurolle in griechische Götterzeiten und in ein assyrisches Heerlager, vom griechischen Markte und Mahle über dunkles und helles Mittelalter, Welt der Legende und Geschichte, hinein in die Jahrhunderte der neuen Zeit, in die quälende oder heitere Welt von heute und morgen, in Schule, Bank, Gefängnis, Sportpalast, Ballhaus, Schornsteinwald und Fabrik von morgen, auf die Lustjacht des Milliardärs und in den Arbeitsraum, in die Betonhalle, den Weltmittelpunkt der militärischen Zukunftsindustrie, deren von Blau- und Gelbfiguren bedientes Drähtesystem unheimlicher ist als alle Phantastik der Vergangenheit, hinein endlich in die von voller Sonne mit überweißem Lichte übergoßene Ebene, in dem die Zukunftsmenschheit wie in einem verschmelzenden Nebel steht.

Von Jugend an war Kaiser schon mit Erleben, freundlichem und bitterem, gesegnet. Er wurde 1878 als Sohn eines Kaufmanns in Magdeburg geboren. Auf Lehrlingsjahre im ungeliebten Berufe folgten drei Jahre in Buenos Aires, die ihn mit Sehnsucht nach Deutschland erfüllten, innerlich zum Deutschen machen. Ein monatelanger Überlandritt, dem sein argentinischer Begleiter, ein Offizier, erliegt, wirft ihn auf ein Krankenlager von acht Jahren. Über Spanien und Italien nach Deutschland zurückgekehrt, lebt er in der Heimat malarialkrank ein energieloses,

stumpfes Stubenleben, aus dem ihn langsam zögernde Gesundung und der Wille zur Kunst befreit. Mit 25 Jahren schreibt er sein erstes Drama, über 30 Jahre ist er alt, ehe seine erste Dichtung gedruckt wird, bald 35, ehe sein erstes Drama auf die Bühne kommt. Er muß mit seiner Familie in Dürftigkeit leben, verkauft, sicherlich in der Absicht, den Schaden bald wieder zu ersetzen, anvertrautes Gut, steht als Angeklagter vor Gericht, fühlt sich aber mit der Berufung auf seine dichterische Sendung als Ausnahmismensch, der selbst das Schicksal des Gefängnisses als eine seltene, ihm widerfahrne Gnade segnet: „Ich bedauere meine schriftstellerischen Kollegen schon heute, ihnen durch das Erlebnis des Gefängnisses soweit vorausgekommen zu sein.“ Das rätselhaft fruchtbare Jahr 1919 hebt ihn mit seiner Familie aus aller Bedrängnis heraus; Bühne und Film des In- und Auslandes beginnen ihn zu umwerben.

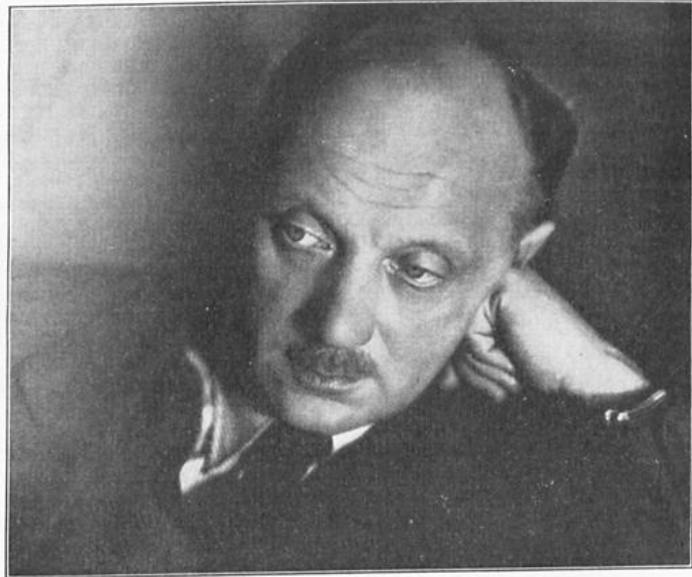
Georg Kaiser begann mit Lustspielen im harmlosesten alten Familienstil („Großbürger Möller“, „Die Sorina“, „Geist der Antike“), Versuche eines Wedekind-Epigonen und Sternheim-Nachahmers („Rektor Kleist“ 1909, „Der Zentauer“, ein widerliches Stück), sogar eine ganz dilettantische Ibsen-Nachfolge mit Gerede von Alkohol und Vererbung fehlt nicht („Die Versuchung“, eine ekelhafte Ehebruchsgeschichte). Und dann wieder Stücke, die bei aller Verschiedenheit doch immerhin eine eigenartige Handschrift gemein haben; am frühesten zeigten boshaft ironische Dramen („Die jüdische Witwe“ 1911 und „König Hahnrei“ 1913) so etwas wie einen eigenen persönlichen Stil. In dem Stücke Die jüdische Witwe griff Kaiser nach dem gewaltigen Judith-Motiv. Schon Heibel hatte trotz der tiefen Symbolik in den ersten Akten seines Dramas das Problem aus der religiösen in die sexuelle Sphäre gerückt, doch so, daß trotz aller Verzerrungen die Gestalt des hassend-liebenden Weibes dennoch ins Metaphysische wuchs. Kaiser aber löst die Gestalt Judiths noch mehr aus dem Pathos religiöser Leidenschaft und aus dem Rahmen heroischer Schicksale. Aus der Heroine Judith wird ein zwölfjähriges Mädchen, das den greisen Mann, dem sie versprochen ist, flieht und vergebens im assyrischen Lager den schönen König Nebukadnezar sucht, doch dieser ist mit seinem Heere abgezogen, nachdem Judith ihm zuliebe dem ungeschlachten, abergläubischen Bramarbas Holofernes das Haupt abgeschlagen. Das gerettete Volk bestimmt das listerige Weibchen zur Tempeljungfrau und so wäre ihre Sehnsucht ungestillt geblieben, nähme sich nicht der stramme schöne Hohepriester im Allerheiligsten ihrer an. Judith ist nur Trieb, das Stück eine unerträgliche, freche Komödie, die den Glauben an die alte Heldengeschichte und ihre tiefen Dramatiker samt dem Grübler Heibel erschüttern will. Noch widerwärtiger ist das groteske Stück König Hahnrei, in dem das Tristan-Isolde-Motiv in grelle sexualpsychologische Beleuchtung gerückt ist. In der Zerlegung der alten Liebesgeschichte erinnert das Stück an Shaw, in der zerfasernden Nervenkurve an Hofmannsthal. Auffallend aber war in diesen beiden Bühnenwerken ein außerordentlicher Sinn für das Szenisch-Decorative und im Sprachlichen mischte sich in den Wedekindschen Zynismus sehr merkwürdig ein Element, das von Maeterlinck und dem umnebelnden Strom seiner pathetischen, einfachen Sätze zu stammen schien.

Dieser Einfluß wird ganz deutlich in dem Drama Die Bürger von Calais (1914), das nun unter Ausschaltung des sexuellen Motivs eine neue Gesellschaftsethik: soziales Schöpferium gegen ritterliche Kriegsmoral versteht. Der englische König fordert von dem belagerten Calais gegen das Versprechen, den Hafen unverfehrt zu lassen, die Auslieferung von sechs Bürgern, barfuß und in der Schmach des Fußgewandes. Gustache de Saint-Pierre, obwohl durch Glück und Reichtum mehr als irgend ein anderer an dieses Leben gekettet, rät im Interesse des für das Gemeinwohl unentbehrlichen Hafens zur Annahme der Bedingungen, erklärt sich bereit zum Opfer für das Wohl der Vaterstadt. Sechs Bürger folgen seinem Beispiele. Als der Morgen des Opfertodes herannahet und sich entscheiden soll, wer von den Sieben als Überzähliger zurückbleibt, fehlt Gustache de Saint-Pierre. Kleingläubig schelten die Bürger von Calais ihn einen Betrüger und Verräter, stürmen wutentbrannt sein Haus, entschlossen, den Treulosen auf offenem Markte zu schänden. Da kommt der greise Vater mit der Leiche seines Sohnes, der selber sich den Tod gab, um die Tat rein zu erhalten. Der Greis aber deutet die Tat des Sohnes als die Geburt des neuen Menschen. Der König von England schenkt, erfreut über die Geburt eines Sohnes, den sechs Bürgern das Leben. Doch nicht er, der alte Mensch, ist Sieger, sondern sein Überwinder ist Saint-Pierre, der neue Mensch. Gegenüber den beiden unerquidlichen Jugendstücken war dieses Drama ein wesentlicher Fortschritt, aber selbst die bürgerliche Massenszene des letzten Aktes zeigt im Vergleiche mit stofflich verwandten Darstellungen Shakespeares den Mangel an plastischer Kraft eines großen Gestalters und der Sprache fehlt in ihrer leeren Pathetik doch alle dramatische Gewalt und seelische Tiefe. Nur im ersten Akt zeigt das Stück einen wirklich großartigen dramatischen Kontrast, dann aber verliert es im Fluß einer unendlichen Rhetorik seine Wirkung. Immerhin erhielt der Expressionismus in diesem Drama sein großes „historisches“ Drama wie der Naturalismus im „Morian Geyer“.

Kaisers nächstes Bühnenwerk war das Tanzspiel Europa (1915), eine Ausdeutung der alten Sagenmythe auf die europäische Kriegskatastrophe. Es zeigt anfangs in griechisch-mythischem Gewande das schöngeistige Gebaren eines überfeinerten, verweiblichten Geschlechtes, das die Angebetete, Europa, in Weiberröden tanzend unwirbt, am Ende den Einbruch einer rauhen, waffenstarrenden Kriegerkaste, Saot des Kadmos, die zu rauben droht, wer nicht willig folgt. In Gilles und Jeanne wird der Stoff der Schillerschen „Jungfrau von Orleans“ zerlegt und verzerrt und in gemeiner Weise der Lustmörder Gilles de Rais mit der Heiligen zusammengebracht. Es folgten noch andere Stücke, die um rein sexuelle Themen komponiert sind („Der Brand im Opernhaus“, „Das Frauenopfer“), und dann solche, in denen

Kaiser den sozial verkümmerten, entseelten Menschen und seine Befreiung mit satirischem Ingrimm und sozialem Pathos erörtert. So in der grotesken Komödie Von Morgens bis Mitternacht (1916), der er seinen ersten großen Bühnenerfolg verdankte. Es ist der Versuch einer Satire auf unsere Zeit. Ein Kassierer läßt sich durch sinnlose Verliebtheit zu einer großen Unterschlagung verleiten und verjagt das Geld „von morgens bis mitternachts“. Ein recht kläglicher Stoff. Aber dieser Schicksalsweg aus dem kleinen

Bürgerdasein über verzückte organische Krämpfe und kapitalistische Machtgefühle zum Zusammenbruch im dumpfen Lokal der Heilsarmee vollzieht sich in einem atemlosen Tempo; mit unbestreitbarer Virtuosität ist dargestellt, wie ein Menschenschicksal seiner ruhigen, behäbigen Umwelt entrollt und in estatistischer Hast sich abspult. Aller Geldbrauch bricht hilflos in Nichtigkeit zusammen. Aber es bleibt in dem Stücke alles Geschehen in der Auflösung befangen, es fehlen die aufbauenden Momente, die aller großen Kunst eigen sind. Wesen und Zusammenbruch des Kapitalismus darzustellen, versuchte Kaiser auch in dem Bühnenwerke Die Koralle (1917) und in seinem zweiteiligen Hauptwerke Gas (1918 und 1920). Die Koralle ist ein kleiner Schmuck der Uhrkette, die der Sekretär an der Uhrkette trägt, um sich wenigstens in etwas von dem Milliardär zu unterscheiden, seinem Herrn, dessen vollkommener Doppeltgänger er sonst ist. „Das heiße Herz der Erde“ heißt jenes ovale Zimmer, in dem der Sekretär



Phot. Elli Marcus, Berlin W.,  
Kurfürstendamm 93.

an offenen Donnerstagen Geschenke, Stiftungen macht, Wohltaten erweist im Auftrage seines Herrn und von den Empfängern für den Herrn gehalten wird. Nur zwei Detektive, die zugleich Diener sind, wissen den wirklichen Sachverhalt. Die Personen tragen keine Namen mehr zum Ausdruck dessen, daß sie zu Gestalten, aus Individuen zu Typen geworden sind: so hier der Milliardär, der Sohn, die Tochter, der Arzt usw. Der Milliardär ist aus tiefstem sozialem Elend hergekommen, der Sekretär aber hat eine reiche, reine und glückliche Jugend gehabt. Der Milliardär ist beherrscht von dem Willen nach einem sonnigen Leben und treibt, während der Sekretär das Elend an den Donnerstagen mildert, an fernem, sonnigen Küsten Angellsport. Dort hielt er auch seine Kinder bisher verborgen, damit sie von der Furchtbarkeit des wirklichen Lebens nichts erfahren. Mitten auf einer Weltreise erfaßt den Sohn die sittliche Erneuerung in Gestalt tiefsten Mitleides zu den Heizern seines Luxus Schiffes. Die Tochter wird Barmherzige Schwester und widmet sich den zahllosen Unfällen in den väterlichen Betrieben. Der Sohn ist es selbst, der in einer Arbeiterversammlung dem Vater, vielmehr dem Sekretär, den er für den Vater hält, das Wort „Mörder“ zuruft. Sohn und Tochter verlassen den Vater. Der Milliardär rückt wieder in den Mittelpunkt. Ein Phantast, der Herr in Grau, — eine Figur, verwandt jenem „Jakob“ in Kornfelds „Himmel und Hölle“ und mit diesem abstammend von dem „vernumnten Herrn“ in Webekinds „Frühlings Erwachen“, eine Art raisonneur — fordert den Milliardär auf, zu bekennen, daß die Bereicherung des einzelnen die unerhörteste Schmach sei. Dieser aber offenbart seine Weltordnung und sein Leben. Sein ganzer Aufstieg war ihm eine Flucht vor dem Elend und unter dieser Formel löst sich diesem Typus der Impression überhaupt das ganze Leben auf. „Ich will von dem Elend nichts hören, das mich an das Furchtbare zu stark erinnern kann.“ Der Sohn ruft dem Vater zu: „Das letzte reißt du mir aus den Händen, was dich entschuldigt: die Qual der anderen wäre dir fremd!“ Da fühlt sich der Vater eingeholt vom Schicksal und erschließt seinen Sekretär mit dem Revolver, mit dem der Sohn soeben (wie bei Haeckelver) den Vater zu töten sich versucht gefühlt hatte, und streift die Koralle von dessen Uhrkette, um fortan als der Sekretär und der Mörder des Milliardärs zu gelten, als der Mann mit dem sonnigen Leben. Er spielt die Rolle bis zur Hinrichtung fort — dem Sohne, dem Geistlichen gegenüber, nur nicht dem Herrn in Grau, der ihn durchschaut hat. Was Kaiser sich vorgefetzt hatte, Wesen und Zusammenbruch des Kapitalismus darzustellen, ist ihm nicht gelungen. Die Verschlingung der beiden Motive

Georg Kaiser

des Kapitalismus und des Doppeltgängers ist nur eine äußerliche und hat keinen Einfluß auf das seelische Leben des Sekretärs. Außerlich ist auch die Symbolik, die an die rote Koralle anknüpft, und trotz aller Bemühungen, ihr einen tieferen Sinn zu geben, bleibt sie ein bloßes Theaterrequisit. Auch der psychologische Aufbau des Stückes ist von bedenklicher Inkonsequenz: Man begreift nicht, von welchem Belang es für die Vollstreckung des Todesurteils ist, ob der Sekretär den Milliardär oder der Milliardär den Sekretär niederschleift: Mord bleibt Mord und in beiden Fällen wäre das Todesurteil unentrinnbar. Weit entscheidender freilich ist, daß den Personen die innere Glaubwürdigkeit fehlt: nicht Gestalten von Fleisch und Blut sind sie, sondern Schemen, denen ein Literat seine unplastische Sprache in den Mund legt. „Ich habe das Paradies, das hinter uns liegt, wieder erreicht. Ich bin durch seine Pforte mit einem Gewaltstreich — denn die Engel zu beiden Seiten tragen auch Flammenschwerter! — geschritten und stehe mitten auf holdstem Wiesengrün. Oben strömt Himmelsblau.“ Mit dieser Emphase entzieht sich der Milliardär der menschlichen Gemeinschaft, die fordern muß: „Sieh dem Furchtbaren ins Auge! Entzieh dich ihm nicht durch feige Flucht. Tilg' es durch liebende Tat.“

Der Sohn des Milliardärs hat es im Schauspiel Gas verübt. Nichts ist er als Leiter der sozialisierten Fabrik. Aufgehoben die Armut! „Aus der Gewinnbeteiligung höchste Spannung und Leistung — aus höchster Leistung stärkstes Produkt: Gas!“ „Kohle und Wasserkraft sind überboten. Die neue Energie bewegt neue Millionen Maschinen mit mächtigerem Antrieb.“ Aber eine Explosion vernichtet das Werk. Die Massen, die der Milliardär nun aus aller Industriefron erlösen und zu seinen Siedlern machen will, folgen nicht ihm, sondern dem Ingenieur, der das Werk wieder aufbaut. Die Menschheit ist noch nicht reif für die reinere Lebensform. Worin diese besteht, erfahren wir nicht, auch nicht aus dem zweiten Teile von „Gas“. Es ist das Drama, das alle aus dem Weltkrieg aufwirbelnden verwidelten Fragen nach der Zukunft der Völker, nach ihren äußeren Wirtschafts- und ihren inneren, seelischen Seinsformen auf eine einfach aufgelöste dreiaktige, dramatische Formel bringt. Dieser zweite Teil ist eine ganz mechanische, innerlich schwingungslose Wiederholung des ersten und wird durch seinen visionären Charakter schwer verständlich. Auch dieses Stück handelt von der Erneuerung des Menschen. Wohin aber der neue Mensch Georg Kaisers zielt, weiß man nicht und kann auch das dreiteilige Drama Hölle Weg Erde (1919) nicht klar machen. Es folgte das Denkspiel Der gerettete Akibiades (1920).

Was Georg Kaiser nach 1920 an Dramen schuf, hat seinem unruhigen Bilde keine festeren Formen gegeben. Der Protagonist (1922) ist eine einaktige, nicht überzeugende psychologische Studie des Schauspielers. Der aufregende Dreiakter Kanzlist Krehl (1922) wiederholt auf einer höheren Ebene mit einer Flucht ins Weltall unwahrscheinlicher noch die Flucht des Kassierers in die Welt. Die Flucht nach Venedig (1923) zeigt an dem Verhältnis des Dichters Russel mit der Literatin George Sand das Problem zwischen Mann und Weib in neuer Beleuchtung. Als guten Theatraliker zeigt den Verfasser das Drama Gats (1925). Ungleich an Wert sind die zwei ironischen Spiele Nebeneinander (1923) und Kolportage (1924), von denen das erste ein technisches Musterstück ist, das das Bild chaotischen Lebens von heute, wo es keine innerliche Beziehung gibt zwischen Mensch und Mensch, nur ein Nebeneinander, einer grotesken Symmetrie unterwirft, das andere, Kolportage, aus dem Stoff eines puren Kolportageromans ein lustiges Theaterstück formt. Die Geschichte vom vertauschten Grafensohne wirkt erheiternd, weil der in die feudale Wiege gelegte Vagabundensproß dann alle „untrüglichen“ Merkmale echterer Vaulütigkeit aufweist. Doch paßt zu dem trefflichen Anfang nicht der ernsthafte, sentimental gehaltene Schluß. David und Goliath (1921), die veränderte Wiederaufnahme einer früheren Kleinstadt-Komödie, fesselt eigentlich nur wegen des Schlusaktes, der wie eine heitere Spiegelung des Prozessorlebnisses wirkt, die ernste gibt Noli me tangere (1922), Kaisers Auseinandersetzung mit jenem Schicksal, das ihn ins Gefängnis brachte. Das Stück spielt in einer Gefängniszelle, in die nacheinander von drei Aufsehern 16 Häftlinge — alle nur mit den Nummern 1 bis 16 bezeichnet — zusammengespercht werden. Die Nummer, die sich im deutlichsten Bekenntnis als den Dichter Georg Kaiser vorstellt, läßt ihren Worten einen Hochmut, eine Selbstgerechtigkeit entströmen, die uns schauern macht. Wie Anklage gegen seine Kläger klingt es aus dem Werk.

Georg Kaiser, der selbst in merkwürdigen ästhetischen Bekenntnissen den Unterschied zwischen philosophischem und dramatischem Dialog leugnet, das Drama eine Gedankenarbeit nennt und erklärt: „Ziel des Seins ist der Rekord“ . . . er ist, wie Bab sagt, vielleicht wirklich der Theaterdichter, der für dieses Maschinenzeitalter repräsentativ ist. Aber dann auch repräsentativ für seine ungeheure Schwäche, seinen Blutmangel, seine Seelenarmut. Die Absichten G. Kaisers sind klar: er hält die Technik des Kinos für die Art des heutigen Sehens, er möchte aus dem Film etwas wie die neue Kunstform einer modernen Bühnenballade und -moritat herausdestillieren, eine expressionistische Weiterentwicklung der dramatischen Kurzschrift und Bilderjagd eines Georg Büchner, des „Woyzeck“-Dichters.

Der Deutsch-Russe Gregers Jarchow hat einen in seinem ästhetischen Widerinn ganz interessanten, an Kaisers „Nebeneinander“ erinnernden Einfall, indem er zwei völlig verschiedene, durch nichts miteinander zusammenhängende Handlungen aktweise abwechseln läßt. Offenbar in der Meinung, daß sie, wie die Sätze einer Symphonie, nur durch ihre verschiedene Stimmung eine rein musikalische Einheit erzielen könnten. Fred Antoine Angermeyer (geb. 1889 in Linz a. D., lebt in Berlin), Schüler Sternheims mit seiner rohen „Komödie um Rosa“ (1924) und ekstatischer Prophet G. Kaisers, steigert in dem Drama „Raumsturz“ (1922) ein Motiv aus Kaisers „Gas II“ nicht nur dahin, daß der Übermensch durch seine wunderbare Erfindung gleich das ganze Menschengeschlecht vernichtet, sondern macht noch einen Akt im Chaos, wo der „Erfinder“ mit Gott (beide durch bunte Lämpchen im dunkeln Raum markiert) ringt und durch seine Willensmacht

von ihm erreicht, daß die ganze Schöpfung in Nichts zurückgenommen, Gott selbst als bloßer Menschen-gedanke aufgelöst wird. Dann sagt der tote Erfinder: „Ich traumlehter Wille entdente mich.“ Hierauf verlißt er; „sekundenlange Urstille, Vorhang senkt sich über dem Chaos“. Damit senkt sich der Vorhang über dem dramatischen Chaos — über den verzweifelten Versuchen nämlich, dem Problem der Seele auf außerdichterische Weise mit dem szenischen Apparat beizukommen.

Was weder G. Kaiser noch K. Sternheim trotz aller Kritik an der mechanisierten abend-ländischen Welt, trotz aller Analyse des Bürgertums sind, das ist Ernst Toller; Kommunist und Prediger der Revolution. Von einer bewußt kommunistischen Weltanschauung sind seine wichtigsten dramatischen Werke gestaltet. In ihnen war mit aller Energie das revolutionäre Bekenntnis, die ekstatische Absage an die bürgerliche Welt aus der privaten Sphäre genommen und in den sozialpolitischen Rahmen gestellt, als proletarisches Pronunciamento gegen das Bürgertum. In anderem Sinne als manchem anderen war Krieg und Revolution ihm Erlebnis und Schicksal. Er war 1893 in Samotshin geboren (lebt in Berlin) und spielte während der bayerischen Räterepublik eine Rolle, mußte sich 1919 vor dem Landesgericht wegen Hochverrats verteidigen und eine jahrelange Festungshaft abbüßen. Jedes seiner Werke stellt er als ein Stück Lebens- und Entwicklungsgeschichte dar.

Bezeichnend heißt gleich sein erstes, in der Haft des Militärgefängnisses vollendetes Drama Die Wandlung (1918) im Untertitel „Das Ringen eines Menschen“. Der als Jude sich ortfremd fühlt, sehnt sich hinüber in die engste Schicksalsgemeinschaft mit denen, die wirklich ein Vaterland haben, findet aber statt des Vaterlandes die Menschheit, deren Wiedergeburt in Liebe und Freiheit er Revolution heißt. So wie Toller fühlt sich sein Bildhauer Friedrich, der Held der Dichtung, außerhalb der Volks- und Herzens-gemeinschaft, deren Sprache er doch spricht. Um ihnen zu beweisen, daß er doch zu ihnen gehört, meldet er sich als Kriegsfreiwilliger für den Kolonialkrieg gegen die Aufständischen, der ein schwaches Symbol für den Weltkrieg ist. Denn in den sechs Stationen und dreizehn Bildern, in die das Werk zerfällt, schweben — besonders in den Traumbildern — die Verhältnisse des Weltkrieges vor. Die Greuel des Weltkrieges und die Brutalität der Mächtigen bringen Friedrich in Verzweiflung. Seine Schwester zeigt ihm einen Ausweg: „Wer zu den Menschen gehen will, — Muß erst in sich den Menschen finden.“ Daraufhin voll-zieht sich in ihm die Wandlung. Er hält vor der Kirche die große Befreiungsrede zu innerem, wahren Menschentum, zu neuer, reiner Bruderliebe, die auch die Reichen als Verirrte nicht ausschließt und alle innerlich zu wahren, unbedingten Menschen wandelt. Und erst die Gewandelten ruft er auf zum Marschieren, jetzt Reize zur Revolution. In die Worte: „Revolution! Revolution!“ klingt das Werk aus, das eigentlich kein Drama ist, weil es keinerlei dramatischen Schluß hat. Es sind die bekannten hohlen Phrasen von der Erneuerung der Menschheit, die hier wieder ertönen.

Reichen die sprachlichen Gestaltungskräfte schon in der „Wandlung“ kaum aus, so war das folgende Werk Masse Mensch (Geschichte 1919 im Festungsgefängnis Niederschönenfeld) für das Streben, im Revolutionsgetriebe die Kräfte der Liebe vom Raufch der Gewalt zu trennen, doch nur ein kümmerlicher, erfindungsarmer, rhetorischer Ausdruck. Nicht nur die Technik, sogar einzelne Motive aus der „Wandlung“ werden hier in Traumbildern wiederholt. Das Werk, „Ein Stück aus der sozialen Revolution des zwanzigsten Jahrhunderts“, hat Toller den Proletariern gewidmet. Was Toller erlitten, erleidet hier nicht, wie in der „Wandlung“, ein Mann, sondern eine Frau, deren innerstem Wesen er als Mensch und Dichter sich ver-wandt fühlt. Sie schließt sich aus echter Liebe zum Nächsten den Proletariern an. Sie ruft Streif, meint aber Menschentum. Die Masse, ihr erst gefügig, wächst dann in Gier, Stumpfheit und dumpfem Aufgreifen unverarbeiteter Schlagworte über sie hinweg. Im „Namenlosen“ (der Stimmung vom russischen Vorspann beim deutschen Revolutionskarren) tritt Sonja die Masse entgegen. Sonja sieht den einseitig brutalen Lebenstrieb der Masse. Sie fordert Höheres: Menschentum, und schreit: „Kein Mensch darf Menschen töten um einer Sache willen. Unheilig jede Sache, die es verlangt. Wer Menschenblut um feinetwillen fordert, ist Moloch. Gott ist Moloch. Staat war Moloch, Masse ist Moloch. Heilig ist nur werkverbundene, freie Menschheit, Werkvolk“. Die Masse wird überwältigt, Sonja, die anderes wollte, gefangen genommen und erschossen. Der Mensch ist nicht gut, aber er will gut sein. Mit diesem Glauben ist sie in den Tod gegangen.

Am tiefsten verhaftet in der Mechanisation unseres Zeitalters ist der Proletarier; er leidet am unmittelbarsten unter der Gleichförmigkeit der Maschinenarbeit, unter der Entseelung des Berufslebens. So entflieht hier wirkliche Spannung und es war vielleicht ein glücklicher Griff, daß Toller aus einer Episode aus dem englischen Chartistenaufstande seine Maschinenstürmer (1922) geformt hat. Handelt es sich doch in dieser Epoche des Frühkapitalismus um den unmittelbaren Widerstand der Handwerker gegen den Webstuhl. So wird hier das Problem einmal in einer geschichtlichen Situation greifbare Handlung; dazu fügt sich unmittelbar das revolutionäre Pathos, das jeder Volksbewegung anhaftet, um das ganze Drama zu einem zwar mehr deklamatorischen als gestalteten Sonderfall im Laufe der Entwicklungsgeschichte des Proletariats zu machen. Wie in „Masse Mensch“ ist es auch hier nicht so sehr „ein Einzelschicksal, sondern das Schicksal einer Gemeinschaft, einer Klasse, das an das Gewissen des Publikums rütteln soll. Zunächst also ist auch dieses Drama ein Kampfdrama gegen die herrschende, falsche, wirtschaftliche Ordnung, die schon vierjährige Kinder in Tag- und Nachtrou ausbeutet, ein Redewort, zu Proletariern gesprochen, um sie zu überzeugen und zu begeistern, aber es ist auch eine dramatische Stimme der Sehnsucht nach Liebe, ein Schrei aus der Unnatur der geknechteten Maschinenwelt hinaus nach Licht, Sonne, Freiheit,

nach ganzem Menschentum. „Tictack der Morgen, tictack der Mittag . . . tictack der Abend — Einer ist Arm, einer ist Bein . . . einer ist Hirn . . . — Und die Seele, die Seele . . . ist tot . . .“ Der Führer der Arbeiter ist Jimmy Cobbett, ein Kind des Volkes und die anderen, nur tiefer erkennend, daß es mit der Zerstörung der Maschinen nicht getan ist, daß die Maschine niemals Zweck sein darf, sondern nur Mittel zu wahren Menschentum, Helferin zu neuer Gemeinschaft. Sein Los ist schlimm, er wird von den Maschinenführern erschlagen. Im Aufbau und in der Wortwahl ist das Drama eine Abkehr von den Bilderfolgen und ihrem expressionistischen Stil und eine Rückkehr zu dem alten, durch Charaktere und Handlung fest gefügten Drama.

Wie die „Maschinenstürmer“ zu einem Vergleich mit G. Hauptmanns „Webern“ auffordern, so ist in der Groteske *Der entfesselte Wotan* (1923) die Abhängigkeit von Webedind und in der gleichzeitigen Tragödie *Der deutsche Hinkemann* die von Büchner auffällig; in beiden Stücken offenbart sich Tollers Schwäche eigener Erfindungsgabe. In dem letzteren schildert er hohnvoll-symbolisierend unter dem Bilde des im Kriege seiner Mannheit beraubten jungen Ehemanns das heute und schwach gewordene Deutschland. Die Dichtung ist der Epilog zu Krieg und Revolution, zornige Klage, wehmütiger Verzicht. Dieser arme Hinkemann ist, bei allen sozialistischen Sprüchlein, an denen es auch hier nicht fehlt, nur ein leidender, gequälter Mensch, der Mitgefühl im Herzen des Zuschauers auslöst. Dagegen ist das erstere Stück mit seiner auch vor dem Heiligsten nicht haltmachenden Erotik eine anmaßende Satire im Marionettenstil, eine mißlungene Verunglimpfung Deutschlands, denn wie Toller darin das Schiebtertum und den Wuchergeist der jüngsten Vergangenheit brandmarkt, so hätte er seine Pfeile vor allem auch auf seine Gefinnungsgenossen richten sollen. Ein Gegenstück zu dieser Satire bildet das zuchtlose Lustspiel „Die Rache des Verhöhlten, oder Frauenlist und Männerlist“ (1925). Mißlungen ist Tollers jüngstes Drama *Goppla, wir leben!* (1927). Wilhelm, ein Proletarier, kehrt aus dem Kriege zurück und wird revolutionärer Betätigung halber zum Tode verurteilt. Im Gefängnisse muß er mit anderen der Hinrichtung gewärtig sein. Als nun der Reichwehrlieutenant unerwarteterweise die Begnadigungsbefehle vorliest, erleidet er eine Erübung des Bewußtseins und muß acht Jahre in einer Irrenanstalt verbringen. Geheißt entlassen, muß er nun die Welt, die sich unterdessen geändert hat, aufs neue durchirren. Kilmann, erst sein Leidensgenosse, gleich ihm verurteilt, gleich ihm begnadigt, ist inzwischen sozialdemokratischer Innenminister geworden, ein General der alten Armee ist Reichspräsident und Wilhelms Geliebte hat sich ein ganz anderes Lebensprogramm zurechtgelegt. Sie gibt ihm den Laufpaß. Da beschließt Wilhelm, den Kilmann, der sich in einer Unterredung als Verräter an den alten Zielen erweist, zu töten. Ein „nationaler“ Täter aber kommt ihm hierin zuvor. Wilhelm, des Mordes verdächtig, kommt wieder in das Gefängnis. Die Gefangennahme des wirklichen Mörders reinigt ihn von dem Verdacht und er wäre wieder frei. Als man aber seine Zelle öffnet, findet man ihn durch eigene Hand geendet. Er hat den Zusammenbruch seiner romantischen Revolutionsideale nicht überleben wollen. Der Typus Wilhelms ist denkbar; er erregt Mitleid, dieser arme Mensch, der hinter der Zeit marschiert, aber er erschüttert nicht, weil er sogar dem ganz unbürgerlichen Empfinden entbehrlich und nebensächlich erscheinen muß. Die soziale Misere von heute ist eben ganz anderer Natur und deckt sich nicht im geringsten mit der Katastrophe dieses Nachzüglers. Ein Revolutionär, der an dem Ressentiment der verpassten Gelegenheit von 1918 leidet, muß ein schlechter Marxist sein und ist jedenfalls nicht der Dichter des Proletariats. Die dramatischen Schöpfungen Tollers werden begleitet von einem Chorwerk, wie von dem „Requiem den gemordeten Brüdern“, „Tag des Proletariats“ (1920) und den in acht Gefängnissen entstandenen „Gedichten des Gefangenen“ (1921). Es ist ein Sonettenkreis, in dem manche Formung die Herkunft aus der Sprachwelt Georg Heyms verrät, der aber sonst seinen eigenen, weicheren, schwermütigeren Ton hat. Menschlich schöne Züge bringt das in freien Rhythmen abgefaßte *Schwalbenbuch* (1923). In der Zelle des Festungsgefängnisses Niederschönenfeld nisteten zwei Schwalben. An diesen Tierchen hatte der Gefangene Freude und Trost. Die reine Natur lockt und mahnt. Der politische Dichter findet in der Lyrik zur Idylle, deutet aber auch noch das reine Spiel der Natur ein wenig politisch-tendenziös aus.

Mit einem Revolutionsstück *Das Bergwerk* führte sich der vierundzwanzigjährig verstorbene österreichische Dichter Hans Kaltenecker in die Literatur ein. Es wird darin ein revolutionärer Arbeiterführer, der zur Menschlichkeit mahnt, von einem jungen, hasserfüllten roten Fanatiker erschossen. Außerdem schrieb er das Drama *Opferung* und „Die Schwester, ein Mysterium in drei Abbildungen“, sein eindringlichstes Werk, das aber kein Drama, sondern eine Wallade in Szenen ist, in der naturalistisch-symbolischer Vers mit Prosa gemischt ist. Störend wirkt der zu stark von Georg Kaiser und Sternheim abhängige Jargon. Auch Kornfeld und Wildgans sind als Vorbilder erkennbar. Der Mut aber, das Problem der Homoerotik so aufzufassen, wie Kaltenecker es getan hat, verdient Anerkennung. Es bleibt nichts, das künstlerisch unrein wäre.

Minder leidenschaftlich von der Erörterung des sozialen Problems in Anspruch genommen, wendet sich Paul Kornfeld (geb. 1889 in Prag, lebt in Frankfurt a. M.) dem zeitlosen Problem des Menschen zu. Er verkündete das reine Seelendrama. „Überlassen wir es dem Alltag, Charakter zu haben, und seien wir in größeren Stunden nichts als Seele. Denn es ist die Seele des Himmels, der Charakter aber allzu irdisch . . . Die Psychologie sagt vom Menschen ebensowenig aus wie die Anatomie.“ Deshalb Abwendung von aller psychologischen Linienführung, von allen Feinheiten der Charakterisierung und Motivierung. Nur in ihrer Distanz vom Göttlichen, sozusagen in ihrem spezifischen, religiösen Gewicht sind die Gestalten wertvoll. Daher

bedeuten in den beiden Dramen („Die Verführung“ und „Himmel und Hölle“), die Kornfeld in diesem Sinne durchgeführt hat, alle Gestalten nur Grade der Seelenhaftigkeit. Man merkt den Einfluß Dostojewskis, an dessen psychologisches Kennen und Können Kornfeld und seine Nachahmer freilich nicht im entferntesten heranreichen.

Was bei den Dramen Kornfelds auffällt, ist die Kluft zwischen äußerem Geschehen und innerem Erleben, Schein und Sein, Tatsache und Erleben. Wer nicht weiß, daß es Kornfeld nur auf die Entdeckung der Seele, auf Erfüllung mit Sehnsucht nach Ewigem ankommt, wird die äußere Handlung wie eine Hintertreppengeschichte ansehen. Zufälle spielen eine entscheidende Rolle; es wird hinter Türen und Vorhängen gelauscht; Revolver werden erhoben, Giftflaschen werden vertauscht, Morde geschehen plötzlich, Menschen geraten sinnlos in Erregung, Gefängnis und Nichtplatz tauchen auf, alles erinnert an die Haupt- und Staatsaktion, sowie auch an die der Schauerromantik. Der Widerstand der seelenlosen Welt peinigt den gequälten Bitterlich in dem Drama Verführung (1913), so daß er einen ihrer Vertreter kurzerhand erwürgt. In Häusern und Gefängnissen, die gespensterhaft, phantastisch, unwirklich gehalten sind, spielen sich die weiteren Szenen ab. Im Gefängnis, das ihm eine Befreiung ist von den Qualen der Welt, erwacht er zur Beseelung, feiert er Auferstehung aus dem Grabe des Lebens, das ihn mit Eitel erfüllte. „Ach, ich fühle mich anders; es ist mir, als würden Wiesen, die in mir sind, zu grünen beginnen; es ist mir, als würde der Himmel, der in mir ist, zu leuchten beginnen; es ist mir, als müßte ich jetzt ein blendend schöner Mensch sein.“ Ein Mädchen verführt ihn zu neuem Leben und zum vergieblichen Kampf gegen die schönmechanisierte Welt, der Geld mehr ist als wahres Menschentum. Und mit den brüderlich liebenden, ekstatisch-beschwingten Worten, die wir aus Werfels gleichzeitiger Lyrik vom neuen Menschen kennen, geht Bitterlich beseelt wiederum in die dumpfe, taube und tote Welt, um die Starrheit aus den Angeln zu heben. Auf's neue tritt ihm in dem Bruder jenes Mädchens eine Verkörperung der Seelenlosigkeit entgegen, und in Selbstmord und Vergiftung endet das ekstatisch-schauerromantische Spiel. Es konnte noch nicht die Überwindung der Materie zum Ergebnis haben; in diesem Bitterlich ist geradezu die weltlichmerzliche Resignation der Aufklärung noch einmal verkörpert und sein Ende mit der erst erwachten Erkenntnis von der Seligkeit des Lebens erinnert sogar an das Ende Claudios. „Nochmals“, sagt er sterbend, „will ich genießen, was einzig mein war in der Welt; die Seligkeit des lebendigen Leibes“. Schmerzlich resigniert auch die Erkenntnis in dem inhaltlich monströsen Dürren- und Ehebruchs-drama Himmel und Hölle (1918). „Bon Gott erfüllt zu sein und doch ein Schuft zu sein und doch dumm zu bleiben, Alles zu sein und nichts zu sein — das ist auf dieser Erde: Mensch sein.“ Aber das Stück selbst ist eine Predigt der Güte, der Liebe und Befehlung des Herzens bis in die überirdische Verklärung hinein. Morde geschehen und Hinrichtungen, zur Schauerromantik gefellt sich das große, bewegte Pathos der „Käuber“ oder sonst des Sturmes und Dranges, das Erleben der Ekstase, des Jubels in Wandlung und Heiligkeit, vollzieht sich mehrfach auf der Bühne. Die zerrissenen Gatten, die zwanzig Jahre aus der Trägheit ihrer Herzen zueinander nicht finden konnten, erleben die Wandlung zu ihrer Liebe für alle Ewigkeit. Und auch zwei Bedenkliche Motive vollenden sich hier: Die Dirne wandelt sich zur Heiligen, erlebt ihr Martyrium und ihre Apotheose, und auch ihre unnatürlich veranlagte Freundin wird zur unendlichen Veröhnung geführt. Die dynamische Konzentriertheit hat sich in die breite, oft romantisch-lyrische, oft deklamatorische Pathetik aufgelöst, die Materie ist überwunden. Wie ein Hymnus beginnt und klingt der Epilog aus: „Keine Seele ist verloren. — Jeder Mensch ist auserwählt. — Jeder Mensch ist auserloren. — Trotz Teufeln und Dämonen. — Daß er dem Göttlichen sich vermählt! — So schweben wir, schweben wir, schweben wir auf. — Unsterbliche Seelen, unsterblich in Ionen!“ Aus dem Tragiker wandelte sich Kornfeld zum Komödiendichter. Aber nur in der Komödie Der ewige Traum (1923), einem erotischen Utopienstück und einer frostigen Verstandsspielerei, schimmert noch der Dichter des Bitterlich durch. In einem Vorspiel, vierzehn Bildern (Traumbildern) und einem Nachspiel erleben wir den närrischen Kreislauf der radikalen Gedanken von Bol zu Gegenpol. Der Kernpunkt ist eine wichtige Diskussion über die künftige Beseitigung der monogamen Ehe mit ihrem überlebten Zauber von Liebe und Treue. Wie ein Widerruf der Lehre vom beseelten und psychologischen Menschen wirkt die Komödie Palme oder der Gebränkte. Der den Charakter verdammt hatte, schreibt ein Charakterlustspiel von einem Überempfindlichen, der sich immer gekränkt fühlt. Kornfeld will „von Krieg und Revolution und Welterlösung“ nichts mehr wissen, sondern anderen kleinen Dingen sich zuwenden. Kalidasas lyrisches Lustspiel „Satuntala“ fand in Kornfeld einen geschickten Bearbeiter.

In einfacher, gar nicht modisch zurecht gemachter Sprache hat Kornfeld zwei Erzählungen gegeben, von denen die eine, Begegnung, von der Erweckungsstunde zweier Seelen kündigt, zweier junger Menschen, die sich schicksalsbestimmt zufällig begegnen, und von der „Unendlichkeit des menschlichen Gefühles, und die diese Unendlichkeit auch nur eingefangen in einer einzigen Abendstunde.“ Die andere Erzählung ist überschrieben Legende (1918), und würde der Schluß die erbauliche Stimmung nicht in ironischen Relativismus auflösen und so den Stil der Legende zerstören, so wäre der Titel auch berechtigt. Sie erzählt von zwei Menschen, dem böhmischen Grafen Bratislaw und seinem Diener Wladislaw, die die Unmöglichkeit, Herr oder Diener zu sein, durchgeprobt haben, dann durch Verzicht auf alles, was den einen von dem anderen äußerlich abhängig macht, und durch hilfsbereite, gegenseitige Hingabe ein Stück Welt zum Paradiese machen. Ihr Beispiel ändert ein ganzes Dorf. Nicht Charakter spiegelt sich mehr in den Zügen der Menschen, „sondern nur: freudige Zufriedenheit, Traum eines Daseins und Seele des Menschen“. Gehalt, Symbol und Fabel der „Legende“ ist im Sinne des religiösen Lebens Tolstois gestaltet. Daher entbehrt auch sie der Gnadenwunder und der ekstatischen Läuterungen, aber sie führt in wildem Aufstieg aus dem Wirrwarr begehrender Leidenschaften zu der begierdelosen Reinheit selbstloser Menschenliebe.



Schon 1907 hat Oskar Kokoschka (geb. 1886 in Böchlarn, N.-D.) vier szenische Dichtungen geschrieben. Hätte er sie früher veröffentlicht, so könnten wir die Geburt des Expressionismus in Deutschland um etliche Jahre zurücksetzen und statt Reinhard Sorges „Bettler“ stünde dann Kokoschkas *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1907) am Beginn. Ein Schauspiel nennt er das Stück, nicht „Drama“. Als solches hat es schon alles an sich, was auch seinen folgenden Stücken eignet, oder vielmehr, es hat schon alles das nicht, was sie sämtlich nicht haben, weder einen Konflikt noch eine durchgehende Handlung, noch einen heftenden Faden, kaum eine Fabel. Er übertrug die Technik seiner Malkunst und Graphik auf seine Dramen und will malerisch erlebte Visionen dichterisch wiedergeben, eine Absicht, die ihn zu phantastischen, kaum mehr darstellbaren Bildern führt. Wie andere expressionistische Maler huldigt er der einfachen und starken Linie des kräftig herausgearbeiteten und schlichten Umrisses. In seinen Schauspielen zeigt er, wie er sich die starken Umrisse in dichterischer Formung denkt. So beginnt schon hier das gesprochene Wort auf kürzeste Sätze oder auf Ausruf oder Schrei sich zu beschränken. Hasenclever und vollends Stramm gingen hierin noch weiter. Noch von anderer Seite legte es Kokoschka auf Vereinfachung an, „Der Mann“, „Die Frau“, „eine Jungfrau“, „Mutter und Knabe“, „Männer und Weiber“ oder „Krieger und Mädchen“ sind die handelnden und sprechenden Personen. Auf Individualisierung ist grundsätzlich verzichtet. Das Vielgestaltige, der reiche Wechsel der Eindruckskunst ist aufgegeben. Folgerichtig nahm Kokoschka dem Bühnenbild, das er selbst für seine Stücke schuf, allen Anspruch auf Vortäuschung der Wirklichkeit.

Zwei Gegenspieler sind in dem Stücke *Mörder, Hoffnung der Frauen*, die schlechthin als „Der Mann“ und „Die Frau“ bezeichnet werden, also wie bei Strindberg namenlos bleiben. Damit ist schon vorgeedeutet, daß ihr Tun und Leiden von dem persönlichen Schicksal losgelöst ist, daß es eine weitere allgemeine Gültigkeit besitzen soll, daß es um den großen Prozeß geht, der zwischen Mann und Frau anhängig ist. Das Ganze ist ein Traumspiel und alles, was er bisher gegeben hat, ist ein Traum. Wiederum ist in dem Stücke *Der brennende Dornbusch* der Grundstoff Mann und Frau. Es war als Schauspiel erdacht, ist aber, wie Sprengler bemerkt, ein Zwitter geworden, teils aus dunkel leuchtenden Symbolvorgängen, teils aus sinntragender Rede, die wie ein Chor neben den Erscheinungen hergeht. Das Stück will denn auch gesungen sein. Über die Kehrseiten der irdischen Seligkeit hat Kokoschka das Satyrspiel *Hiob* (1917) geschrieben. Es handelt von einem Weib, das dem Mann buchstäblich den Kopf verdreht, und von einem Mann, der darüber buchstäblich den Kopf verliert. Nach ihm ist das Stück benannt. Wie die Frau heißt, weiß man eigentlich nicht. Der Mann ruft sie Anima, am Ende ist sie Eva. Zwischen anima, der Seele, und der bittersüßen Verführerin pendelt das Weib hin und her. Alles ist in Geistigkeit, Visionen aufgelöst. Das Ganze ist phantastisch wie ein Traum E. T. A. Hoffmanns. Das Verhältnis von Weib und Mann wird zu einer Übertrumpfung Strindbergs gesteigert. Als viertes Schauspiel Kokoschkas erschien 1918 *Orpheus und Eurydike*. Es ist sein bedeutendstes, es hat fast eine Handlung, eine gespannte Fabel, nur in Fiebern zerrwühlt, in Schreien zerrissen. „So aus dem Leichten ins Schwere, aus dem Dunkel wieder ins Freie zurücksinken zu lassen und am Ende zu zeigen, daß dies alles: der Traum wie das Leben nur eine Schwere von Schleiern ist, das ist Rhythmus, Kunst und Wissenschaft zugleich; vereint mit einer schauerlich phantastischen Kraft“ (F. Sprengler). Inhaltlich steht dieses Schauspiel zwischen Richard Wagner und Hebbel. Aus *Lohengrin* tönt gleichsam das romantische Motiv: „Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge tragen.“ *Orpheus* fragt dennoch; fragt nicht bloß, hört nicht auf zu fragen, zu bohren, zu grübeln, gräbt sich bis zur Maserei in die Unterwelt der feuch verschlossenen Weibeseele, in das „fremde Dugespenst“ hinein. Ein Schauspiel aus Strahlungen des Innern, eine Tragödie aus Visionen. Gleichgültig, ob Kokoschkas Werke Dramen heißen oder wie *Die träumenden Knaben*, *Der weiße Tierfänger* (1920) und *Der gefesselte Kolumbus* episch-lyrische Bekenntnisse sind, es sind verschwimmende, schillernde Gebilde aus wirren Traumreichen, zum bewußten, gestalteten Leben im Worte jedenfalls noch nicht erwacht.

Da Reinhard Sorges „Der Bettler“ jahrelang nur ein wenig beachtetes Buchdrama blieb, konnte Walter Hasenclevers Drama „Der Sohn“, das 1916 in Dresden auf die Bühne kam und dann über viele deutsche Bühnen ging, eine Zeitlang als das erste Drama der neuen Jugend angesehen werden. Wir haben den Lyriker Hasenclever schon in anderem Zusammenhange gewürdigt. Was dort über seine Gedichte gesagt wurde, gilt auch von seinen Dramen. Auch diese sind der Reflexion entsprungen, Ergebnisse grübelnder Gehirnarbeit und aufgepeitschter Energie. Gehirnarbeit aber kann die im Empfinden wurzelnde, schöpferische Kraft nicht ersetzen. Das, was er erstrebt, Überwältigung durch das Gefühl, wird er nicht für sich erzwingen, weil es seinem Wesen fremd ist. Darum wirkt auch das Evangelium der Menschenliebe, das er in der

„Antigone“ und in den „Menschen“ unmittelbar oder mittelbar verkündet, trotz aller pathetischen Gebärden und trotz aller Energieentwicklung nicht überzeugend. Charakteristisch für ihn ist, daß er sich nicht unmittelbar mitzuteilen vermag. Gerade bei ihm weist der neue Stil die Mängel seines Wesens deutlich nach: den zersekenden, skeptischen, revolutionären Geist, der nichts unmittelbar erfährt und gestaltet, sondern alles nur umschreibt, es doppelt und dreifach zerbricht, die Sprache verbiegt und zerknittert, nur um gar das Einfache nicht einfach zu sagen, um nur die Leere des Herzens zu verbergen. Und ebenso charakteristisch ist es ferner, daß Hasenclever in seinen späteren Werken („Antigone“, „Die Menschen“) die gegenteilige Methode anwendet, den primitiven Stil. Er will möglichst einfach einfachste Gefühle ausdrücken, erste und letzte Wahrheiten und Weisheit künden („Antigone“) und er erzielt schöne und tiefe Wirkungen, solange er wirklich einfach und natürlich bleibt. Aber das genügt ihm nicht. Sein spürender, grübelnder Geist sucht nach allerletzten einfachsten Synthesen, nicht nur für die Sprache, sondern auch für die Handlung, für die Symbolik. Und er gelangt auf diesem Wege zum künstlerischen Nihilismus zu einer Primitivität, die sich selbst aufhebt, zur Geste, zur Fraße, zum wesenlosen, karikaturenhaften Schattenspiel („Die Menschen“).

Mit seinem Drama *Der Sohn* glaubte Hasenclever der Gegenwart nichts Geringeres gegeben zu haben, als was Schiller in seinen Jugenddramen für seine Zeit gestaltet hatte. Er war damals 24 Jahre alt; fünf Jahre später hat er für die „Menschheitsdämmerung“ von Winthaus seine Entwicklung bis zum Entstehungsjahre des Dramas umrissen. Er war 1890 in Nachen geboren, machte dort sein Abiturientenexamen, studierte in Oxford, ging dann nach Lausanne, kam nach Leipzig, ging nach Italien, schrieb den „Jüngling“ und vollendete 1914 in Heyst am Meere das Drama „Der Sohn“. Der Abstand zwischen diesem und Schillers Jugenddramen ist offenbar. Dort erlitt ein Dichter — Schiller — ein Schicksal, hier jagt ein Literat nach Sensationen.

„Was soll ich tun?“ fragt der Sohn, der von seinem Dichter zum Reformator Erforene, seinen Freund. „Die Tyrannei der Familie zerstören, dieses mittelalterliche Blutgeschwür; diesen Hexensabbat und die Folterkammer mit Schwefel! Aufheben die Geleise — wiederherstellen die Freiheit, der Menschen höchstes Gut! Denn bedenke, daß der Kampf gegen den Vater das gleiche ist, was vor hundert Jahren die Rache an den Fürsten war. Heute sind wir im Recht. Damals haben gekrönte Häupter ihre Untertanen geschnitten und geknechtet, ihr Geld gestohlen, ihren Geist im Kerker eingesperrt. Heute fügen wir die Marfeillaife! Noch kam jeder Vater ungestraft seinen Sohn hungern und schufsen lassen und ihn hindern, große Werke zu vollenden. Es ist nur das alte Lied gegen Unrecht und Grausamkeit. Sie pochen auf die Privilegien des Staates und der Natur. Fort mit ihnen beiden! Seit hundert Jahren ist die Tyrannei verschwunden — helfen wir denn wachsen einer neuen Natur!“ Mit Hasenclevers Schauspiel „Der Sohn“ beginnen die Jüngsten ihre dramatische Ara. Der nahebeide Umschwung der Zeit aus der alten materialistischen Weltauffassung in eine, wie man hoffte, junge und idealistische, war für die feineren Geister so notwendig wie spürbar geworden, wenn auch Werden und Ziele unklar noch und verschwommen waren. Naturgemäß war die Jugend der Träger der neuen Ideen und naturgemäß sah sie in der älteren Generation den Feind. Ideale Menschenrechte, Freiheit, Leben forderte wie schon so oft ein neuer Sturm und Drang. Sohn stand gegen Vater. Die Frucht von Wedekinds „Frühlings Erwachen“ brach mächtig auf. Nicht mehr der Mann zwischen zwei Frauen, sondern der Kampf zwischen Vater und Sohn war das Hauptmotiv der Dichtung geworden. Schon Reinhard Sorge und Heinrich Schnabel („Die Wiederkehr“) hatten das Thema angeschlagen und nach Hasenclever erschien dieses Motiv dramatisch in den verschiedensten Gestalten; so z. B. in Rudolf Landners „Predigt in Litauen“, in Kaisers „Die Koralle“, bei Hermann von Bötticher in dem Kostüm des Kronprinzen Friedrich und König Friedrich Wilhelms I. Aber die prägnanteste und aufrührerischste Form gewann das Motiv in Hasenclevers „Sohn“, einem Stück, das man mit seinem Schwung und revolutionär-utopischen Gehalt mit Schillers „Räubern“ verglichen hat. Und die Beziehung zu dem Dichter des „Liedes an die Freude“ ist tatsächlich vorhanden. Wie Werfels Epik mit jungschillerschem Schwung und Pathos das Motiv vom „Vater und Sohn“ behandelt, so zeichnet Hasenclevers Drama für die Literaturgeschichte den neuen Sturm und Dranges nach Art Karl Moores. So ist Hasenclevers Drama für die Literaturgeschichte wichtig, aber in der Geschichte der Dichtung wiegt es federleicht, denn es ist inhaltlich primitiv, formal ein Potpourri. Da gibt es Wedekindsche Wüßheiten und Hofmannsthalsche Lyrismen, Eulenbergische Romantik und Strindbergische Spuf, Sternheimsche Zynismen und plötzliche feberische Ausbrüche, die ganz sichtlich von dem jungen Sorge stammen. Es gibt bewusste Goethe-Zitate und außerordentlich viel unbewusste Schiller-Zitate. Aber die primitive Erfindung hatte gar nicht die Kraft, das große gewollte Pathos wirklich sinnlich zu tragen: ein Sohn, der durchaus das Abiturium machen soll, und nicht will, rückt dem despotischen Vater aus, lernt „das Leben“ in Gestalt eines revolutionären Klubs und einer Dirne kennen, wird zum Vater zurückgebracht, und, trafe diesen nicht der Schlag, so würde der Sohn zum Vatermörder. Persönliche Kraft des Dichters ist in dem Stücke wenig zu verspüren.

Das erwies mit aller Klarheit seine weitere Produktion, die wiederholt ein Experimentieren mit fremden Formen war. Wie ein glühender politischer Redner, der glaubte, im Namen der Zeit für die Ewigkeit zu sprechen, schrieb er die fünfaktige Tragödie *Antigone* (1919). Er nahm ihr zunächst alles Mythische und Mystische. Er ließ sie kämpfen für Völkerrecht und das Herz der Menschheit, ließ sie das Brüdertum aller Menschen verkünden und sich hinneigen zu den Armen. So ward aus *Antigone* eine Pazifistin von 1916, eine „Gewerkschaftssekretärin“. Aus *Kreon* wird ein autokratischer Wüterich, der anfangs mit historischen Worten Kaiser Wilhelms II. sich einführt, der zur Verhaftung *Antigones* seine ganze Reiterei bemüht. Krieger zu Pferde jagen von allen Seiten in die Arena und reiten das schreiende Volk nieder. Ein Anführer sprengt bis vor die Stufen, reißt *Antigone* auf, wirft sie rücklings übers Pferd, jagt mit ihr durch die Mitte hinaus, bis er, von der Wirklichkeit der Prophezeiungen des *Teiresias* gebrochen, tierisch heulend zusammenstürzt, bereut, betet, abdankt. So ward aus *Hämon*, dem Bräutigam *Antigones*, eine überflüssige Figur, dafür aber aus dem Volke von *Theben* das Volk des Weltkrieges, dessen Burichen gellen: „Nieder die Reichen! . . . Wir haben Hunger. Ich habe fünf Tage nicht gefressen. Man



Walter Hasenclever

Phot. Iwan Mikolento, Paris.

*Kreon*. Und ganz anders lebendig, echter und moderner stellt der alte, zeusartige *Kreon* den Ur- und Erzmönarchen aller Zeiten dar, als der neue, beweglichere und kleinlichere *Hasenclevers*. Dessen Predigten über Menschlichkeit und reflektierendes, bewußtes Wesen ersetzen nicht elementares Menschentum, Kluge, sein erdachte und im einzelnen in ihrer einfachen Klarheit auch lyrisch eindringliche Reden ersetzen infolge ihres den organischen Zusammenhang lösenden Thesencharakters doch nicht die aus dunklem, elementarem *Drange* emporquellende Wortwucht und organische Wortmasse, deren explosive Spannkraft wir bei *Sophokles* fortwährend unmittelbar empfinden

Gleichzeitig mit der „*Antigone*“ erschien die „dramatische Dichtung“ *Der Ketter*. Es ist eine Disputation mit lyrischen Einklängen und Ausklängen. Das Reich führt einen Kampf um Sein und Nichtsein. In einer Entscheidungstunde berät sich ein König, der, ohne Entschluß- und Tatkraft, Spielball ist, der ihn wechselnd bestürmenden Wallungen seines weichen Herzens und der harten Forderungen des Tages, mit seinem Staatsminister, der jenseits von Gut und Böse die reine Staatsnotwendigkeit darstellt, dem Feldmarschall, der das Helidentum des Schwertes, und dem Dichter, der das Märtyrertum des Geistes verkörpert. Hart prallen die Gegenwelten des Marschalls und des Dichters aufeinander. Was der Dichter sagt, klingt herzbewegend; der großen Wirklichkeit des Krieges wird die Wirklichkeit des Elendes des einzelnen, die Vergewaltigung des Geistes und der Persönlichkeit entgegengesetzt. Aber dann verfaßt die Kraft des „Dichters“. Er weiß das erlösende Wort aus einer das ganze Elend des Krieges, das ganze Irrfal

wird nicht von Kriegen satt . . . Wir wollen keinen Krieg mehr, wir wollen Frieden!“ Die Weiber schreien: „Gib uns unsere Männer!“ So schließt das alte Drama mit Pöbelrufen und mit einer Revolution. Im allgemeinen schließt sich *Hasenclever* an die antike Tragödie des *Sophokles* an, doch ist der Kompromiß nicht gelungen. Denn was ist das Unvergängliche an der antiken Tragödie? Es ist die elementare Kraft des Menschlichen, der menschlichen Persönlichkeit und sodann zugleich die Typisierung der Gegensätze von Macht und Recht, von Egoismus und Selbstaufopferung in vollkommener, statuenhafter Größe und Herbeheit, in *Antigone* und

dieser in Schuld verstrickten Zeit tief begreifenden und deutenden Seele nicht zu finden. Hasenclevers Hilfslosigkeit zeigt sich besonders dadurch, daß wie ein *deus ex machina* der Apostel Paulus herbeigerufen wird, um den Dichter zu stärken, statt zu zeigen, daß nur aus menschlichen Gründen in menschlichen Dingen das Heil kommen kann. Das Stück löst sich im weiteren Verlauf in Schimpfreden, in zerhackte, recht banale Reden und Gegenreden und rühmliche Szenen auf. Schließlich läßt der Marshall unter Zustimmung des tief gerührten Königs den Dichter wegen Hochverrats verhaften. So zerfließt die Dichtung im Wesenlosen. „Der Retter“ ist schließlich der Marshall.

Den Anspruch, eine Welt- und Menschendichtung zu sein, erhebt schon im Titel das Schauspiel *Die Menschen* (1918). Zeit: Heute — Schauplatz: Die Welt, sagt lakonisch die Bemerkung unter dem langen Personenverzeichnis. Es ist eine mechanistische Dichtung. Man muß sich wundern, daß der kluge Künstler Hasenclever nicht erkannte, daß jede Kunsttheorie in ihrer konsequentesten Durchführung über die Grenzen der Kunst hinaus ins Wesenlose, ins Nihilistische hineinführe. Er will in diesem Stücke die Handlung auf ihren theoretischen Kern vereinfachen. Statt des lebendigen Gespräches genügt ihm ein kurzer mechanischer Dialog in Stichworten, in hingeworfenen Hauptworten, die, wie in Telegrammen, nur den Kern der Handlung gerade noch angeben. Gebärdenenspiel und Symbolik ergänzen dieses Ballspiel mit Worten. In diesem Mechanismus, in immerfort wechselnder, bild- und marionettenhaft sich abrollender Handlung, die keine Handlung ist, sondern nur ein Hin- und Herwerfen von Begriffen, Andeutungen, Stichworten und Symbolen, ist das Drama zum großen Teile geschrieben. Man sieht Holzpuppen, die die Glieder schlenkern und sich anbellern; schemenhafte Bilder, aus denen jemand das Plakat ruft. Im fünften Akte ist Hasenclever fast beim Film angelangt. Es war nur folgerichtig, daß er zwei Jahre später in dem Film *Die Pest* (1920) auf jedes gesprochene Wort verzichtete und es dem Leser überließ, aus wirrbunten Weltuntergangsbildern nur eine ganze Dichtung zu machen. Was in dem handlungsreichen und wortarmen Stücke „*Die Menschen*“ geschieht, im einzelnen anzugeben, ist nicht möglich. Das alte Milieu Hasenclevers, das ganze brutale, in Eigensucht, Profitgier, Sinnlichkeit verunkeltete Menschentum der Großstadt läßt die merkwürdige, an sich gewiß interessante Dichtung vorübergleiten. Da sind Spieler, Dirnen, Bettler, Krankenhäuser und Gerichtsszenen und immer enthüllt der Mensch seine tierische Gemeinheit — ein Triumph des Schlechten, des Bösen und aller niedrigen Instinkte. Durch das ganze Stück irrt der Menschenfreund Alexander, der den Kopf eines Ermordeten balladenhaft in einem Sack mit sich schleppt; er scheint den Mord, zu dem er gar keine innere Beziehung hat, mechanisch auf sich genommen zu haben und damit symbolisch die große Sünde der Welt. Aber die ethische Idee, die dieser arme Tropf vertritt, dringt niemals durch, und sein Erscheinen mit dem Kopf im Sack wirkt jedesmal einfach komisch und desto komischer, je souveräner sich der Dichter gebärdet. Dieser Alexander ist Hasenclevers abstrakteste Gehirnarbeit.

Mit dem schwachen Lustspiel *Die Entscheidung* (1919), der kurzen Szene „Umkehr“ (1919) hatte Hasenclever der politischen Dichtung abgeschworen. Es folgte das fünftaktige Drama *Gabriel* (1922), eine Dramatisierung der gleichnamigen Ballade von Balzac. Statt, wie beabsichtigt war, einer Schicksalstragödie vom Wucherer, der Tragödie von der Schicksalsmacht des Goldes, wurde das Stück eine dramatische Gruselballade. Und mit der Schlussszene, dem Keller, der Falltür mit der geheimnisvollen Sprosse, dem Todessturz von Gräfin und Dirne, dem Brande, ist der Dichter wieder in die Nähe des Kinos gerückt. Widerlich sind in dem Stücke die Bordellscenen. Dagegen ist das Drama *Jenseits* eine Bestimmung auf das Amt des Dichters als eines Suchers im Neuland der Seele. Es entstammt der Zeit, in der er die Zeitschrift „*Menschen*“ in Dresden herausgab; nicht unmöglich, daß enger Verkehr mit Kotoschtsa, dem Jenseitspirer, innerlichen Anteil an dem Werke hat. Es ist ein Bekenntnis zur Rätselhaftigkeit und Unbegreiflichkeit des bewußten Daseins, in das aus dem Unbewußten, Überbewußten das Geheimnis mit Erscheinungen, Gesichten, Zwangshandlungen hereinragt und hereinwirft. Untrennbar sind Menschen-schicksale über Zeit und Raum verbunden. In dem Drama erleben es zwei Menschen, zwischen denen allein das Geschehen von fünf Akten sich abspielt. Zuletzt erschienen von Hasenclever die Nachdichtungen „*Himmel, Hölle, Geisterwelt*“ (1925) aus dem Lateinischen des schwedischen Okkultisten und Mystikers Swedenborg, der schon Balzac und Strindberg begeisterte; Hasenclever ist ein Talent, das vieles unternehmen kann, weil es technische Schwierigkeiten spielend überwindet. Von Selbstbewußtsein erfüllt, beklagte er 1918 in den „*Neuen Blättern für Kunst und Dichtung*“ den „Mangel an Zeitgenossen“ und kündigt darin Werke an, die noch in späterer Zeit von sich reden machen würden, immer im Kreise seiner eigenen Welt.

„Die Seele will aus der Erde geschöpft sein wie Gold und aller Wert. Meine Erde aber heißt Deutschland.“ So schreibt Johannes Johst in einem zur Uraufführung seines Dramas „*Der König*“ geschriebenen Vorwort. In Reden und Abhandlungen, die er unter dem Titel *Wissen und Gewissen* (1924) veröffentlichte, hat Johst in geistvoller Weise seine Anschauungen über das Wesen und die Aufgabe der Dichtkunst dargelegt. „*Der wahre Künstler*“, sagt er, „muß in seiner Arbeit selbstlos aufgehen wie der Fromme in Gott! Solange ich um mich weiß, mich beobachte — denke ich; aber ich dichte nicht. Dichten — heißt dicht sein; heißt so dicht sein, daß ich des Dinges bin. Des Dinges, des Menschen, der Natur, die ich künstlerisch erfassen möchte.“ Und vom Dramatiker insbesondere schreibt er: „Die Bühne fordert neben der Schau des rhapsodischen Sehers die Leidenschaft des praktischen Gestalters; sie will neben der Schönheit den Kampf der Weltanschauung, neben dem Melos der Zunge die Härte des bewußten Hirnes

nicht missen. Sie lechzt ebenso nach dem Spiel dichterischer Phantasie wie nach der Architektur ökonomischer Zielstrebigkeit.“ Johst stellt sich damit in Gegensatz zu dem Expressionismus, der „vor lauter philosophischer Kasuistik nicht zur Einsicht natürlichen Wachses“ gelangt und von dem „psychoanalytischen System oder der ethischen Maxime“ beherrscht ist. „Das deutsche Drama muß vom Blute deutschen Wesens geboren sein und dieses war immer persönlich. . . . Die Persönlichkeit aber als die Summe aller lebendigen Gegenwart muß naturgemäß als Zentralpunkt ihrer Gestaltung das Gleichnis ihres Wesens suchen und dieser Versuch bedeutet die Erneuerung des deutschen Dramas.“

Was sich da hochringt, bringt große Verheißungen; das von Johst Geschaffene aber bleibt hinter ihnen noch zurück. Doch hat er die Kraft leidenschaftlichen Erlebens und weiß dieses in brennende Bilder voll Entrücktheit und Stimmungstrunkenheit zu fassen. Er ist eine der männlichsten Gestalten, die aus dem Expressionismus aufgewachsen sind, um ihn in sich zu erhöhen zu dichterischer Gestaltung von hohem Rang im Glauben an die hohe Aufgabe der Poesie: „Euch schlägt ein Herz, ein Herz schlägt euch entgegen.“ Diese Schlußworte aus dem Prophetendrama geben das Grundgefühl wieder, das auch Johsts Dichtung weckt. In ihm ist viel deutsche und künstlerische Zukunft. Er ist sich der Mängel, die seinen größeren Werken anhaften und hauptsächlich technischer Art sind, wohl bewußt und teilt nicht die Geringschätzung des Handwerklichen, womit viele Nausedichter prahlen. Er warnt davor, „aus Freude an neuen Tönen, an geistigem Absolutismus das Handwerk der Kunst hintanzusetzen. Es tut not, daß wir uns der Bedachtsamkeit der alten Meister entsinnen und ihrer Freude — eben am Handwerksmäßigen.“ Sein Gesamtwerk ist vorwiegend dramatisch, in das zwei Romane und vier lyrische Sammlungen sich einfügen. Das Theater wertet er als „letzte Kultstätte“ einer bedrohten, verschütteten Volksgemeinschaft, einer letzten pädagogischen Möglichkeit, „das Volk vor der Vermaterialisierung einer rein aktuellen Welt zu wahren“. In seinem Roman *Der Anfang* (1917) und in seiner Ansprache „*Dramatisches Schaffen*“ hat er ein Bild seiner Entwicklung entworfen. Er wurde 1890 in Beerhausen unfern von Dresden geboren, studierte Philosophie, Jurisprudenz, Medizin, auch Theologie und die Schauspielerei, machte früh den lyrischen Süden zu seiner Wahlheimat und lebt heute in Oberallmannshausen.

Mit seinem Erstlingsdrama *Die Stunde der Sterbenden* (1914) leitete er wohl jene lange Reihe von Schlachtfeldjahren ein, die mit Zweifeln ansetzte, in Verzweiflung gipfelte und in Revolution ausklang. Es folgte die Bauernkomödie *Stroh* (1915), eine Satire auf die heimatischen Kriegsgauner. Daran reihte sich das „bürgerliche Lustspiel“ *Der Ausländer* (1916), eine harmlose Satire auf den kleinstädtischen Geist. Der velturvorbene, adelige Ausländer entpuppt sich als Weinhändler und entschwindet aus dem Gesichtskreis. Mit dem „ekstatischen Szenarium“ *Der junge Mensch* (1916), das aus dem überwältigenden Gefühl „rasender Wollust“ entstanden, „jung zu sein und um die Verzückung des Todes zu wissen“, wie es in der Widmung „an die Mänen meiner ersten Freunde“ heißt, gab er ein Spiel in acht Bildern aus dem Jugendleben. Mit ihm beginnen die größeren dramatischen Leistungen Johsts. Der Abschied des Mannes vom Jüngling ist der Gegenstand. Die Herkunft deutet durchaus auf die Wedekindsche Schulstube. Professor Sittensauber, der sich hinten herum mit Pastor A im Freudenhaus amüsiert, und Rektor Griechenfeldig, der den Schülerelbstmord Euphorion Jubelungs auf dem sokratisch entseelten Gewissen hat, — das ist die Sippe von „Rektor Kleist“ und den Dämonen, die des Frühlings Erwachen hindern wollen. Die Urzelle der Tragödie des „Jungen Menschen“ ist auch hier verfehlte Pädagogik von Eltern und Lehrern. Dann wird der „Junge Mensch“ auf die Welt losgelassen und findet statt Menschen etikettierte Puppen. Sein Weg führt willkürlich über Bordell, Nervensanatorium, Hotel, Krankenhaus; überall Lüge und falsche Dast. Aber der „Junge Mensch“ hat Humor. Eine entzückende Eulenpiegelei spielt auf dem Bahnhof, wo er die hastenden Bürger, Dienstmänner, Geden- und Liebesleute im Drange ihres Reisesiebers aufhält und mit sarkastischer Philosophie belästigt, bis ihn Schuhmann Nr. 567 abführt. Das Ganze ist aber weniger Ekstase als Galgenhumor, dessen Inhaber auf einem Schauelpferde sitzt und der viel echter lacht als seine philosophische Erkenntnis denkt. Johst hat zu viel Frische, um den ekstatischen Ton zu finden, den Sorgen Frömmigkeit, Bitterleichts und HasenclEVERS Nerven brauchen. Johsts Konstitution ist materieller und prosaischer und läßt sich nicht so leicht unter die Erde ducken. Das weiß er. Sein Junger Mensch wird zwar auf dem Kirchhof begraben, aber nur das ganz unreife Menschlein der sieben vorherigen Bilder. Denn als junger Mann springt er aus dem Sarge, hoch rittlings auf die Friedhofsmauer: „Ich will Leben und Tod lassen! Und nicht mehr jonglieren mit Begriffen! Ich will eine Tätigkeit beginnen! Noch ist ein Bein unter der Erde! . . . Jetzt ein Schwung! . . . Ein Sprung!! So!!! Jetzt bin ich der Junge Mensch gewesen!“ Und er steht diesseits des Friedhofs. Man sieht: Anfang und Ende kommen von Wedekind her.

Und sind doch Johsts eigen, da er nicht wie sein Vorbild im Besinnismus stecken bleibt, sondern mit dem jubilierenden Jugendgefühl die Sehnsucht nach aufbauender Tätigkeit verquickt. Des weiteren muß man sich von Wedekind und Schmidtbonn ab die Linie der Hasenclever, Unruh, Landner, Wildgans, Bronnen, ihre herbe, schroffe, oft gemeine und rohe Darstellung des Gegensatzes zwischen Eltern und Kindern vergegenwärtigen, daß man erkenne, um wieviel besonnener, milder und verständiger Johst dieses Verhältnis beschaute.

Außerdem darf man den „Jungen Menschen“ nicht als etwas Endgültiges, Fertiges, Abgeschlossenes werten, denn er ist nur der erste Teil einer Trilogie. Deren zweiter Teil heißt „Der Einsame, Ein Menschenuntergang“ (1917). Der Einsame ist der Dichter Christian Dietrich Grabbe. Er ist der gegebene Sturm-

und Drangcharakter, den kein Zwang aus Moral und bürgerlichem Muß, kein Rückhalt der innersten Triebe hemmt. Ganz seelisch fein. Das hört sich expressionistisch an. Johst sagt nicht Ja zu diesem Ungeheuer von Menschen, diesem verlotterten Lumpen, der die alte Mutter um ihr letztes Geld angeht, der die Braut des Fremi des verführt und sich in Alkohol ersäuft. Und dessen Genius doch in den Visionen Napoleons, Alexanders und Don Juans lebt; dessen Geist in ungeahnte Höhen aufschnellt und das Herz überall kindlich verschwendet. Bild an Bild aus Grabbes zweiter Lebenshälfte wird von Johst aneinandergereiht und auch der Mauthsünden des Schaffens, des seligen „Gottesgefühls“ des schaffenden Künstlers, gedacht. Zwar nicht tragisch zu gestalten, aber tragisch zu wirken, ist uns Johst in seinem „Einsamen Menschen“ schuldig geblieben. Dieser „Menschenuntergang“ hat keine notwendige Bewegung, nur einen Verlauf. Gute Einzelheiten machen noch keinen Dramatiker, nur einen Biographen. Wo wir dennoch bezwungen werden, geschieht es rein durch das lyrisch wehende, unmittelbare, erdsfarbige Wort; so in der Szene zwischen Mutter und Sohn, die sich abstoßen und trotzdem zusammengehören, wie nur Mutter und Sohn, durch heftige und weiche Gegenrede voll, lebendig, fäntig und rund geworden.



Johannes Johst.  
Phot. Atelier Fuld, München.

Vom Worte dann zur Tat! Diesen Weg geht der dritte Teil der Trilogie, die in der „Zeit der Legenden“ oder des „Kofoko“ spielende Folge von zehn „Bildern“ „Der König“ (1920).

Das Stück ist die Tragödie des innerlich einsamen und von seiner Umgebung und seinem Volke nicht verstandenen Menschen, des jungen Königs, der das Beste will, aber in den Mitteln irrt und schuldlos ein Opfer seines schuldgebährenden Wesens und Schicksals wird. Im Glauben, in das menschliche Herz zu sehen, spricht er Liebe und die Meineidige frei, adelt er die Dirne; aber die ihm eine Heilige erscheint, bleibt gemein; statt neuer Welt schafft er nur Chaos und Verwirrung. Unschädlich gemacht und in Haft gehalten, hört er von seinem Arzte, daß sein Volk, um dessentwillen er alles tat, in ihm einen Bankrotteur sieht, in seiner Güte nur Willkür, Macht und Überhebung. Der Fürst sucht den freiwilligen Tod, zu dem ihm der von seiner Sehnsucht nach Menschlichkeit im Innersten gerührte und gewandelte Diener verhilft, ehe die tobende Meute den Eölen schändet. Vom baulichen Standpunkte aus steht „Der König“ über den vorausgegangenen Dramen; hier finden sich starke Szenen, Höhepunkte und scharfe Dialoge und überall zeigt sich der Aufstieg ins Gedankliche, vom ekstatischen Szenarium in die Dialektik. Johst wirkt auch hier nicht durch starke Phantasie, aber durch alles das, was dem wortfeineren Goering fehlt: Entschiedenheit der dramatischen Gesinnung. Ein Wille will Weg. Schlicht und tumb, beinahe bäuerlich, erzählt Johst seine Königsjache; er will keine Dekoration und ist mit Legendenstil oder Kofoko gleich unverstanden. Nur Seelenton verlangt er vom Schauspieler für den Ausdruck von Liebe und Willen.

Gedanklich und ideal, wie Sprengler mit Recht in seiner feinsüßigen Studie bemerkt, ist das Schauspiel Die Propheten (1922), das Bedeutendste, was Johst bisher geschrieben hat. Johst umreist

hier gewissermaßen eine Typologie des Glaubens. Martin Luther, sein leidenschaftlichster Gegner Eck, sein Freund Melanchthon, sein Prior Sadolet: so viele Köpfe, so viele prophetische Leuchten. Der Glaube als positive, der Zweifel als negative Kraft; so faßt Johst sein Thema. Alle predigen deutscher Menschheit, aber nur Luther wurzelt in ihr und ringt sich unter Bewußtseinsqualen mannhaft durch zur Freiheit. Es ist ein Schauspiel, das mit seinen Gestalten und gespannten Gegensätzen fast die Wucht einer Tragödie haben könnte und dabei doch nicht einmal ein Drama geworden ist, weil ihm wie allem expressionistischen Bühnenwerk die Architektur und Linie und die Notwendigkeit fehlt; denn wenn auch die einzelnen so handeln, daß sie ihrem Willen und Zwang nach gar nicht anders tun könnten, das Ganze der Handlung formt sich demnach nirgends wesentlich aus diesem Inneren heraus, sondern bleibt zufällig. Und nicht bloß die Handlungen, selbst die Gegner gehen oft sozusagen nebeneinander her. Es ist dann deutscher Kampf, den jeder in sich und für sich ausficht.

Die bald darauf folgende Moralkomödie Wechsler und Händler (1923) hat mit dem Stil des Expressionismus nichts mehr gemein. Die Gannerei und das jämmerliche Wirrsal der tollen Nachkriegs- und Inflationszeit bildet den Vorwurf. Die Helden sind zwei Ganner, Preistreiber, Wucherer, Buchfälscher, Weinpantcher, die zum Ende von der Geliebten übergaunert werden. Ihnen gegenüber tritt als ein einziger anständiger Mensch ein aristokratischer Flüchtling, den die Bühne der Franzosen Raïsonneur nennen würde und der hier nicht bloß die Stimme des Gewissens zu bringen hat, sondern auch die Handlung gewissermaßen richterlich ins Moralische lenkt. Einer von den beiden Unbedenklichen wird hier und da bedenkend und der Flüchtling hat es oft gesungen: „Alle Welt ist hoffnungslos. — Wenn wir nicht an uns gehen. — Wenn wir nicht vor Gott bestehen. — Dessen Allmacht in uns ruht.“ Wie im Kleinsten und Schätzigsten das Große sich spiegeln kann, zeigt der dritte Akt, der von einer so böß gesteigerten Ironie und Komik ist, daß kaum etwas aus der jüngsten Komödie daran reicht.

Sehr ernst ist das Schauspiel Die fröhliche Stadt, ein Mahnruf an die materialisierte Gegenwart, eine Folge von acht Bildern, zugleich der künstlerische Ausdruck der Überzeugung des Dichters von der Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins ohne den festen Untergrund eines im Glauben verankerten religiösen Lebens. Es handelt sich in dem Drama um die große Frage: „Entweder es gibt einen Schöpfer der Welt“, ruft der Theologe Alexander, „Ehre dann seinem Namen! . . . Oder aber dieser Gott ist tot . . . dann wollen wir leben! . . . Dann die Arme aufgekrempt zum nächsten Existenzkampf!“ Darin liegt, wie Sprengler bemerkt, die Metaphysik der letzten und aller zukünftigen Revolutionen. Der Gegenkämpfer (Gott), der zu einem dramatischen Kämpfer gehört und hier heftig bestürmt wird, verhält sich unnahbar, unsichtbar, ungreifbar, schweigend. Gott wird zur unmittelbaren Offenbarung seines Daseins aufgefordert und offenbart sich nur mittelbar. Aus der täglichen, schmerzlichen Erfahrung, daß nur das Wägbare und Zählbare gilt, nicht das beglückende innere Wunder, formt Johst die Fabel von dem Theologiestudenten Alexander, dem Zweifler, der Gott herausfordert, indem er ihm eine Jungfrau als irdische Göttin gegenüberstellt; die Fabel von Marietta, der Sehnsüchtigen, die Gott schauen möchte und selig stirbt, als sie, die Göttin, ihn im gläubigen Vater unter seinen sie erdrosselnden Händen erlebt. Dieser läßt die Zeit, die er nicht versteht, gewähren bis zu dem Augenblicke, wo sie an seinem Lebensgrund, an Gott, rührt. Es ist wahr, es klingt paradox, wenn hier durch einen Frevel Zeugnis für Gott abgelegt wird; darin zeigt sich Johst als Anhänger der Ausdruckskunst, deren Logik vielfach die Paradoxie ist, und wohl auch darin, daß er die geistigen Leidenschaften bis zum Äußersten treibt. Er ist ein Intellektueller, der in die Grundfragen bohrt, und ein Ekstatischer zugleich, aber seine szenische Poesie ist ein ekstatischer Kritizismus, der zum Glauben führt. Um jeden Zweifel an seiner im Drama gestalteten Idee zu beheben, fügt Johst an die Katastrophe einen satirischen Abschluß, in dem er den platten Rationalismus eines politischen Aufklärers dem Gelächter preisgibt.

Zwischen den dramatischen Schöpfungen liegen Johsts lyrische Sammlungen. So der Gedichtband Wegwärts (1916), den er „der Menschenliebe“ widmet, ein ekstatisches Bekenntnisbuch in leidenschaftlich bewegten Rhythmen und aufpeitschenden Worten seelischer Dual und Empörung. Im Versbuch Rolandsruf (1919) wendet er sich gegen das abstoßende, würdelose Gebaren der Stadtmenschen in der Zeit der größten seelischen und völkischen Not des deutschen Vaterlandes; lyrische Bekenntnisse zu Mutterland, Vaterland, Deutschland sind die frei flutenden Rhythmen des Versbuches Mutter (1921) und dessen Fortsetzung Lieder der Sehnsucht (1924).

Ein gedankenreiches und auch durch den rhythmisch bewegten Sprachstil beachtenswertes Buch ist Johsts Arzt-Roman Der Kreuzweg (1922). Da ist ein junger Arzt, ein ins Moderne übersehener Parzival, der sich aus Dummheit zurechtfindet zu klarer Einsicht, beruflich und menschlich. Er war Instrument seines Berufes — Entdecker von Symptomen, Verordner von Heilmitteln für Kranke — und wurde schließlich ein Helfer der Kranken. Er sucht den Sinn des Lebens und findet ihn im Glauben an Gott und in strengster Hilfsbereitschaft. „Ich schlage den kleinen Kreis meines Daseins um das Krankenhaus, in dem ich so viel Arbeit sehe, daß ich mich unsterblich dünken müßte, um eine Unabhängigkeit oder Freiheit schauen zu können,“ antwortet er seinem Freunde, dem Apotheker. Damit umreißt er sein Lebensprogramm, das auf tätiger Liebe aufgebaut ist. Der Apotheker aber, ein scharfer Dialektiker, ein Intellektueller, der das destruktive Element darstellt, geht ins bolschewistische Rußland, um eine Lebensaufgabe als Prediger sozialistischer Ideen zu erfüllen. An dem Beispiele des Arztes will der Dichter zeigen, daß es sich für den Deutschen der Gegenwart nicht gezieme, parteipolitischen Utopien von Menschheitsverbrüderung nachzugehen, sondern ein „leidenschaftlicher Helfer der verwirrten und kranken Heimat“ zu sein und in der Begrenzung, in der Arbeit für die Gemeinschaft die Aufgabe des Lebens zu erkennen.

Die Technik der Bilderreihe verführte, wie Johst zu seinem „Einsamen“, auch den Wiener Lyriker Walter Eidlitz (geb. 1892) zu der Szenenfolge Hölderlin (1917), bei der der große Dichter mit lyrischen

Zitaten ausbessern mußte. Es erinnert an die Art und Weise des „Dreimäderlhauses“, wo mit Schubertischen Melodien biographische Oper gemacht wird. Fein sind des Dichters Märchenspiele („Der Wald“, „Der Kaiser im Wald“), nur eine Bilderfolge bringt Bettina (1921). In dem lyrischen Monologdrama *Der Berg in der Wüste* behandelt er mit erotischem Einschlag den Moses-Stoff und in dem Roman „Die Laufbahn der jungen Clotilde“ (1924) erzählt er die Geschichte eines Mädchens.

Aus einem Vorspiel und zwanzig Bildern besteht das preisgekrönte Drama *Kaiser Karl V.*, das Otto Zarek (geb. 1898 in Berlin) verfaßte. Es möchte das innere Wesen des Habsburgers ergründen. Die Betonung im Titel liegt auf „Kaiser“. „Kaiser, das ist der Mensch.“ Den Kaiser in sich bezwingen. Zum Diener werden. Aus dem Hochmut der Welt zur Demut zu gelangen, ist die Aufgabe. „Im Dienen einen alle Menschen sich zur Menschlichkeit.“ Doch bis zu dieser Weisheit zu gelangen, bedarf es eines langen Laufes. Durch zwanzig Szenen eines weltgeschichtlichen Lebens wird Karl getrieben — Bavia, Paris, Nürnberg — zwischen Machtgefühl und Zweifel, zwischen spanischem Lebensblut und nordischer Besinnlichkeit. Frauen dominieren nicht; nur eine Zigeunerin trägt Züge des erlösenden Weibes, jungfräulich und mütterlich. Keine Spannung drängt. Strindbergischer Historienstil hat hier gewirkt. Die Geschichte blieb stärker als der Dichter, der nicht die Gewalt zur Konzentration besitzt. Doch Phantasie war am Werke zur Umkleidung der in Karl maskierten Ich-Seele des Dichters. Er ließ dann noch das dramatische Gedicht *David* folgen.

Aus der stofflichen Fülle der Geschichte des großen jüdischen Königs David, die auch N. Sorge zu einem Drama anregte, greift Friedrich Sebrecht (geb. 1888 in Leipzig, Leiter der städtischen Bühne in Essen) nur ein Motiv heraus, den Ehebruch Bathsebas und verdichtet ihn zu einem problematischen Kammerstück von starker Geschlossenheit.

Die Gestalten der jüdischen Geschichte sind hier nur symbolische Figuren für die ganz modern empfundene Tragik zweier fleischlich zusammengehöriger Menschen, die nur durch tiefste Schuld den Weg zueinander finden. So verengert sich die David-Dichtung zu einer Ehebruchstragödie. Nicht auf derselben künstlerischen Höhe steht das biblische Drama *Saul* (1919), und ohne Rücksicht auf die Tradition geschrieben ist *Die Sünderin Magdalena* (1918), deren Liebesleben den Verfasser wie viele andere Autoren zu allerlei Erdichtungen lockte. Sebrechts Dramen bezeichnen einen Übergang zum Expressionismus; ihr Bau ist meist noch regelrecht; dies gilt auch von seinem Künstlerdrama *Götzen dienst* (1918), von dessen Künstlertum wir zwar wenig, desto mehr aber von seiner dämonischen Macht über die Frauen erfahren. In *Don Juan und Maria* (1919) veruchte er sich an dem viel bearbeiteten Stoff, konnte aber keine befriedigende Lösung finden, denn auch Maria wird seinen wandernden Don Juan auf die Dauer nicht binden. Sebrechts jüngstes Drama hat Kleist (1920) zum Gegenstande.

Eine Reihe expressionistischer Dramen schrieb Julius Maria Becker (geb. 1887 in Achaffenburg, lebt ebenda), von denen *Das letzte Gericht* (1919), eine Passion in vierzehn Stationen, in Rußland spielt und *Die Loslösung vom eigenen Ich* als Voraussetzung der Menschheitserneuerung verkündet.

Alles Geschehen kreist um die Erlösungs-idee in dem Schauspiel *Der Schächer zur Linken* (1923). Eine eigentliche Handlung ist kaum vorhanden, die Personen tragen das Gepräge kaum verschleiierter Symbole. Der Verfasser müht sich mit sittlichem Ernste um das Problem und findet, daß die Erlösung im Menschen selbst erfolgen müsse. Der Gedanke, das Wort triumphiert. Hier aber ist Becker ein Meister der Rede und Form. Er weiß Bilder, Vergleiche und Wendungen aus quellender Fülle und überströmender Phantasie zu gestalten. Was dem Dichter fehlt, ist eine streng und klar gebaute Handlung, deren auch das Gedanken-drama unbedingt bedarf. Von seinen anderen Dramen seien erwähnt „*Der Freier*“, „*Kaiser Jovianus*“, „*Der Wundermann*“ und „*Das Friedensschiff*“ (1925), in dem er sich, um die Tragik der Gegenwart zu zeichnen, dem Tragikomischen zuwendet. Es folgte noch „*Der Gilgamesch*“ (1928) und „*Der Brückengeist*“ (1929). Kraftvolle Rhetorik zeigen seine sprühenden Verse in den Sammlungen seiner Gedichte von 1919 und Liedern „*Ewige Zeit*“ (1923). In dem Roman „*Sphinx*“ und in der Erzählung „*Nachtwächter Kronos*“ (1923) gibt er seiner innigen Verbindung mit Gott Ausdruck. Die letztere bringt die Geschichte eines, der „inmitten der Nacht sich vom Lager erhebt, hingeht und dreifach sein will, wo einfach sein Schicksal, einfach sein Leben im Buche des Anfangs gelesen“. Gabriel, dreifach liebend, in die Nacht eines Lebens drei Leben zu fassen erlübt, vergeißt sich an der Zeit, rückt die Zeiger der Mitternacht vor und zurück. Er erschlägt den Nachtwächter, seinen Vater. Kronos gerät in Wahnsinn und zerbricht. „Mitternacht werden ihm alle Uhren der Erde schlagen.“

Anton Wildgans (geb. 1881 in Wien, gegenwärtig Direktor des Burgtheaters) hat seinen Weg vom Naturalismus durch das Artistentum zum Expressionismus gemacht und diese Entwicklungsstufe nicht selten im Aufbau seiner Dramen wiederholt. Er ist vor allem Lyriker. Von seiner ersten lyrischen Sammlung an ist er ein großes Formtalent, dem sich anderer Weisen, alte und neue, schnell zu einer eigenen Melodie umwandeln, ein Dichter, der sprachlich keine Hemmungen kennt, dem Wort und Reim in Fülle entströmen. Das führt aber dazu, daß zwischen schönen, tönenden, schwingenden Versen leere Worte stehen und hohle Klänge tönen, die nicht



tragen und heben. In allen seinen Gedichten rieseln die Schauer tiefster Empfindungen. Ein qualgeläuterter Lebensstrom und ein prometheisches Drängen pulsen in ihnen. Die Eindringlichkeit und trotzige Größe dieser Selbstenthüllungen sind einzigartig. Angstvoll und mit einem Gefühl der Beklemmung schaut das Auge und forscht das Ohr in die oft grauenreiche Schwermut und Kampfesnot. Seine Lyrik ist selten sangbar, meist Gedankenlyrik. Über den Stoffkreis seiner Lyrik führen seine Dramen nur selten hinaus; sie geben den in lyrischen Betrachtungen schon behandelten Stoffen nur die zugespitzte dramatische Form. Das Melodramatische, in das seine Dramen einmünden, und die Tatsache, daß in ihnen die lyrischen Schlußakte zweifellos die packendsten sind, zeigen, daß trotz aller Gewandtheit, Bühnensicherheit und Gestaltungskraft der Kern seines Wesens doch der Lyriker ist. Daß es sich in seinen dramatischen Werken nicht um einen Einzelfall handle, sondern um ein wiederkehrendes Schicksal, wird oft betont und eingestreute Verse heben das Geschehen heraus, empor auf die symbolische Ebene. Diese Absicht soll wohl durch die Bezeichnungen, wie *Actus mysticus* (in „Armut“), *symbolicus*, als quasi *epilogus sub specie aeternitatis* hervorgehoben werden, wie denn auch die Alttschlüsse sich in lyrische Betrachtungen auflösen und ein *Requiem con sordino* oder ein ewiges Gericht geben, indem der Chorus *puerorum et adolescentium* klagt, weil er um das Leben betrogen wurde. Wildgans ist ein Dichter der Zeit. Seine Dramen werden heute viel gelesen und aufgeführt, weil ihr diesseitiger und jenseitiger Inhalt die Sinnlichen und Übersinnlichen anzieht. Fortleben wird er als Lyriker.

Herbe Melancholie klingt aus Wildgans' Erstling, dem Gedichtbande *Herbstfrühling* (1909), aber ohne jenes etwas eitle Verflößen der eigenen Traurigkeit, die jungen Dichtern eigen ist. Diese traurigen Augen sehen das Licht der Welt gedämpft und sehen vor allem, was in verhangenem Lichte lebt: die Rahmen, die Dirnen, die Dirnentöchter. Die Sprache ist noch oft allgemein-unpersönlich, zuweilen mit rillschen Elementen durchsetzt. Schon hier sehen wir des Dichters Fühlung mit dem Walde, seinen Hang zur Natur, seine Sehnsucht nach dem Einfachen und Natürlichen, die dann noch schärfer hervortritt in den lyrischen Bänden *Und hättet ihr die Liebe nicht* (1911) und *Mittag* (1917). Als Jurist und Strafrechtler weiß er um die sozialen Verhältnisse und diese werden ihm ebenso zu Lieblingsthemen seiner Lyrik wie die Beziehungen zwischen Mensch und Stadt, Mensch und Landschaft und die inneren Kämpfe, die sich ergeben aus den Beziehungen zwischen Mann und Weib, aus den Forderungen der Sinne und denen des Geistes, aus dem Drang zur Gemeinschaft und der Sehnsucht nach Einsamkeit. Zwar wirkt sein Schaffen ehrlich und ernst, aber in seinen Gedichten ist oft eine peinliche Epigonenglätte, die mit dem abgegriffenen Wort und verbrauchten Rhythmus sich begnügt. Und das ist sehr schade; denn Wildgans gehört zu den Dichtern, die etwas zu sagen haben, weil sie leiblich etwas erleben. In dem Gedichte „Im Anschau'n meines Kindes“ steigert sich das Erlebnis des neuen Menschen so sehr zu mystischer Eindringlichkeit, daß man selbst durch die etwas blasse Sprache die Intensität dichterischen Erlebens mit Ergriffenheit fühlt. Am reinsten und schönsten offenbart sich Wildgans' Lyrik in den Sonetten an *Ead* (1913); ein Zylus von Sonetten, nicht eine bloße Folge, in der, leis episch, ein Geschehen durchscheint, ein Tagebuch in Sonetten, die Geschichte einer Leidenschaft, eine Melancholie, die bisweilen wie jener byron-lenauische Schmerz anmutet, im Mittelpunkt eine fokete, lodende Seelenlose, um die der Mann in bgefeelter Leidenschaft leidet, bis er sich mit Kraft aus der Planne in die Freiheit rettet. Unter dem Titel *Osterreichische Gedichte* (1915) vereinigte er seine zuerst auf Flugblättern erschienenen flammenden Kriegsgedichte. Vollendet in der Form, köstlich in trefflich gerundeter Weltweisheit, stark erfassend in gehaltvollen Wendungen sind auch die Gedichte um *Pan* (1928). Einige Stücke, wie „Aufblid“, „Letzte Erkenntnis“, „Spruch dem Dichter“, prägen sich, etwa wie Schillers „Sprüche des Konfuzius“, leicht und bleibend ins Gedächtnis, ins Herz und in die Seele. Das gewichtigste Gedicht aber dieser Sammlung ist „Panische Elegie“. Es ist eine Art neuer „Spaziergang“, klassisch im Gehalt und in der Form Schillers und doch modern, Beschreibung voll innerer Bewegung, Verbindung, Vermischung des eigenen Lebens mit der Natur, wildstarke im Rhythmus, schwer im Schritt, reich an Gedanken. Ganz andere Töne schlägt der Dichter an in einer Einführung zu Übersetzungen von Gedichten *Baudelaires*; es sind in einem stürmischen Stile hingewählte Gesänge, die in keiner Zeile den Verfasser der „Sonette an *Ead*“ verraten, sondern von den Dirnenquartieren, den Kloaken unter den Städten usw. handeln. Vorausgegangen waren die *Wiener Gedichte* (1926) und die viel gelesenen *Dreißig Gedichte* (1917).

Des Dichters erstes Drama ist das naturalistische und zugleich etwas rührselige, einaktige Gerichtsstück *In Ewigkeit Amen* (1913). Das Gerichtsmilieu ist gewiß nicht neu. Auch andere Wiener Dichter, unter ihnen auch *Wertheimer*, haben uns damit aufgewartet. Immerhin versteht es der talentvolle Autor, diesem Milieu einige wenige neue Züge abzugewinnen. Er hat all die Fülle juristischer Momente, die sich bei den Zeugenvernehmungen in einer Mordverurteilung ergeben, auf eine menschliche Grundlage gestellt. Die üblichen Figuren, die so ein Gerichtsstück enthalten muß, wenn es seine Wirkung auf das Publikum haben soll, sie alle fehlen nicht. Der Verfasser hat ebensovienig den abgestumpften Untersuchungsrichter vergessen, wie den weichen jüdischen Schriftführer und den redseligen, gemüthlichen Zeugen. Das Drama

wirbt für die Aufnahme des Verbrechers in die menschliche Gesellschaft wie manche Gedichte der Sammlung „Und hättet ihr die Liebe nicht“. Soziale Lage als Schicksal, Armut, die den Höhenflug des Ausnahmemenschen hemmt, ist das Thema des Dramas *Armut* (1914). Der Held ist ein junger Gymnasiast und Beamtensohn, dessen reich angelegte Seele in der dumpfen Atmosphäre des Unfriedens der verunglückten elterlichen Ehe die Flügel nicht zu freiem Wachstum regen kann. Der Vater, ein kleiner Postbeamter, der stets kränfelt und einen Teil seines Einkommens für seine Krankheit verbraucht, die Mutter, verbittert im Gemüte, unfähig geworden zu Freude und Liebe. Zwei Kinder: Marie, ein tapferes Mädchen, für die ihren erwerbend im schönen Brotdienste, der hagere, unterernährte Gottfried, der Gymnasiast, den sein kümmerliches Los in bohrende Dialektik und frühreifen Zynismus getrieben, mit ganzer Seele am Vater hangend, ohne dem Lebenden gegenüber das Wort der Liebe zu finden. Das erzeugt eine Strindbergatmosphäre von Reizbarkeit und Haß, nur kleinlicher, dumpfer als bei Strindberg. Wildgans begleitet die Vorgänge mit Armeleutedramatik. Im zweiten Teil hebt er sich zum betrachtenden Dichter empor und gleitet auch formal von der Prosa mehr und mehr in die Verssprache über, versucht sich zum Gedankendichter aufzuschwingen. Doch bleibt er uns auch hier noch zu viel schuldig. Man hat aber die Empfindung, der Dichter stecke noch zu tief in dem Stoffe, als daß er ihn zu der einfachen Erkenntnis überwinde: Wir sind genau so arm oder reich, wie weit die Kraft unseres Herzens reicht. Mit der Erkenntnis wäre der Stoff für den Dichter erledigt; der naturalistische Mitleidichter war aber in Wildgans noch zu stark, so daß er der Schilderung der unerquicklichen und fruchtlosen Misere einen zu breiten Raum gab. Als der sterbende Vater mit dem Sohne glückselige Erinnerungen und Phantasien austauscht, setzt der Vers ein und zugleich nimmt die Handlung eine Wendung ins Phantastische. Ein fremder Herr mit beinahe fahlem Schädel und graublassestem Antlitz kommt: der Tod. Er redet nicht in weichen, sondern in spöttisch klingenden Versen. Auf die angstvolle Frage, wovon die Familie nun leben solle, erwidert er: „Du hast ihnen all dein Leben gegeben. — Sterben darfst du für dich, mein Sohn.“ Im letzten Akte lebt mit den Verhandlungen über die Beerdigungskosten der Naturalismus wieder auf. Aber noch einmal wächst die Sprache zu leidenschaftlicher Wucht, als der in Redekunst schwelgende Sohn der Schwester das schreckliche Los der Armut schildert und vom Heiland der Zukunft träumt. Dieses Trauerpiel ist eine Doppelheit an Überlebtem, dem Naturalismus, und Zukunftsvollem in Form und Inhalt.



Anton Wildgans.

In manchem Betracht verheißend\* und den Naturalismus überwindend ist die Tragödie *Liebe* (1915). Die ersten vier Akte freilich sind noch ganz erfüllt vom naturalistischen Erlebnis und in einem Ibsen-Epigenenstil geschrieben. Zwei Menschen, Martin und Anna, die eine Neigung zueinander führte, zerbröckeln allmählich in dem Gleichklang einer Ehe, die nach außen unantastbar und innerlich von freundschaftlichen Sympathien getragen ist. Aber die Ehe schlingt um sie, da ihnen die ewige, sakramentale Einigung in Gott fremd ist, nicht jenes unlöslliche Band, das unwandelbaren Stand hält den verflüchtenden Impulsen der Neigungen. So füllt das eintönige Leben die Gatten nicht aus, und als verlockende Versuchung drängt das Abenteuer an sie heran. Die Frau läßt sich von dem blendenden und als verlockende Versuchung drängt das Abenteuer an sie heran. Die Frau läßt sich von dem blendenden und als verlockende Versuchung drängt das Abenteuer an sie heran. Der Mann sich Reichthum einer westerfabrenen Künstlernatur bis fort an die Grenzen des Ehebruchs verführen, der Mann sich locken von der gleißenden Armut einer Prostituierten. Der fünfte Akt führt plötzlich aus nüchternen Verirrung zu hymnischer Erhebung, aus enger Erdenwirklichkeit zu ewigen Mysterien. Hier setzt mit dem Kampf der Gefühle wieder der Vers, das Melodramatische ein. Dazu kommt aber diesmal Musik, sogar überirdische „gleichsam aus der Unermesslichkeit des Weltraums“. Das Erleben der beiden Menschen, die sich zu verlieren drohten, steigt über die Enge persönlichen Lebens empor. Das ganze abgründige Menschenschicksal tut sich

*Wildgans*

dem suchenden Sinne derer auf, die vor der fortreisenden Gewalt ihrer eigenen Leidenschaft erbebt sind: „Ein Abgrund ist der Mensch, und was — Er spricht und tut, ist nur wie das Gekräusel — Von spielerischen Wellen über Tiefen, — Die unerforscht und voller Grauen sind.“ In der qualvollen Auflage dieser beiden Menschen kräftigt sich der Zweifel ein an der Ewigkeit der Liebe, da die wilde Begierde sich trennt von der Inbrunst der Herzen und das ruhelose Blut Erlösung auf den Pfaden der Untreue sucht. Aber in wehmütiger Steigerung verwirrt es der Mann, daß die Unzulänglichkeit der eigenen Liebe die ewige Kraft der wahren Liebe erschüttert. Nur die Lust der Sinne ist Vergänglichkeit. In ewiger Sehnsucht, in aufschauender Heiligung ist der Liebe unerschütterliche Größe und Ewigkeit. Während das weibliche Fühlen der Frau verzweifelt in solcher Liebe das Ende der Liebe sieht, empfindet der asketisch verklärte Mann, daß in solcher Liebe erst der Anbeginn der wahren Liebe gegeben sei. So führt die Dichtung aus irdischer Umfangtheit zur Überwindung irdischer Unzulänglichkeiten durch die Zielsetzung überirdischer Ziele für unser Erdenleben. Aus modern-heidnischer Anschauung dringt sie empor zu der Pforte katholischer Frömmigkeit.

Wie Ibsen und Strindberg behandelt Wildgans mit Vorliebe das Problem der Ehe. So auch in der Tragödie *Dies irae* (1918). Hier handelt es sich wie in Ibsens „Gespenster“ um die Folgen einer unglücklichen Ehe, um das Schicksal eines lebensunfähigen Kindes. Die Nerven des Schwächlings Hubert versagen, als er sich unmittelbar nach dem Examen entschließen soll, entweder nach dem Willen des Vaters zu studieren oder nach dem der Mutter Kaufmann zu werden. Er flieht vor der Verachtung des Vaters zu einem entgleisten Mitschüler, Rabanser, der mit einem tauben Mädchen ein armseliges Dasein führt, sich aber Trost und Willenskraft bewahrt hat. Ihm klagt Hubert sein Leid. „Es ist furchtbar; Fleisch vom Fleische zweier Menschen zu sein, die einander hassen. Mich selber hassen sie ja nicht. Nur die Stunde verfluchen sie, die sie in mir verfeilte.“ Der Deffassierte ist zu sehr mit seinem eigenen Groll gegen die Gesellschaft beschäftigt, um Hubert helfen zu können. Der haltlose Jüngling irrt ins Elternhaus zurück und gerät in eine letzte Liebelei mit dem Mädchen, das im Hause bedient. An diesem Punkte setzt der Vers ein, zunächst volksliedartig stammelnd, dann üppiger anschwellend, schließlich zerbrechend, als Hubert auch hier verfaßt. Dem Selbstmord des Verzweifelten läßt Wildgans, ähnlich wie in „Armut“, noch einen Actus phantasticus folgen: Gespräche über Zeugung und Erziehung, eine Auseinandersetzung Rabansers mit dem Vater, schwermütige Gesänge von Knaben und Jünglingen, endlich gewaltige Stimmen, die den Vater verdammen.

Hat man schon hier das Gefühl, daß Wildgans erst dann mit seiner eigenen Stimme spricht, wenn sich das Stück in ein Oratorium auflöst, so muß man sich um so mehr wundern, daß die völlig mythische dramatische Dichtung *Kain* (1920) nicht ganz als solches gestaltet wurde. *Kain* schlug Abel, weil Gott Abels Opfer annahm, Kains Opfer verschmähte. Es reizte Wildgans, wie schon früher manchen Dichter, in das düstere Rätsel dieses ersten Mordes einzudringen und seine psychologischen Voraussetzungen aufzuspüren. Der Dichter hielt sich, wie er selbst angibt, an die von Mijscha Josef in Corion gesammelten und bearbeiteten „Sagen der Juden“. Gott verschmäht Kains Opfer, weil dieser nur dürre Frucht, den „Abhub der Felder“, opfert. Schon früher versuchte *Kain* einmal den Mord, indem er seinen Bruder scheinbar zum Spaß zu einem Kräftemessen herausforderte. Aber Abel ist der Stärkere. Dadurch wird Kains Haß gegen Abel noch mehr geschürt, denn er, der Jäger, kann es nicht verwinden, dem Hirten unterlegen zu sein. *Kain* ist der Gottesleugner, Abel der Gottgläubige; ihn nennt die Mutter das „Kind der Sehnsucht nach den Sonnen“, die verloren sind, *Kain* aber den „Sohn der Schlange“. Abel hat Kains Mordgedanken erkannt und mit sanftem Befehle seinem Bruder das Beil abgenommen. Aber gleich darauf, während Abel in seligen Verzückungen in den Himmel schaut, schlägt ihn *Kain* mit dem Beile nieder. Nicht nur weil er ihm die helle Seele, die größere Liebe der Eltern und die Gnade Gottes neidet, tötet er den Bruder, auch der Haß gegen Gott führt ihm die Hand. Er will — fortressend Gift der Schlange — gottähnlich werden, indem er eingreift in Gottes Recht, den Menschen wieder zu Staub werden zu lassen. Er glaubt, dem Herrn seine Macht entwunden zu haben, indem er zeigte, daß Tod dem Menschen nicht bloß von Gott, sondern auch von Menschen gesandt werden könne. In fünf Bildern baut sich diese Dichtung auf. Ihre stärkste Szene, der Mord, ist genau in die Mitte gelegt. *Kain* buhlt um die Gunst der Eltern, die vom Morde nichts wissen, und die Wut darüber, daß ihm nichts gelingt, entreißt ihm das Geständnis der Tat. „*Kain*, wo ist dein Bruder Abel?“ fragt Adam (?). Von vorneherein herrscht in dem Werk der Vers, aber es sind anfangs regelmäßige flüssige Jamben. In der Mordszene kommt es zu expressionistischen Rhythmen und zu voller Wildheit schwellen sie an, als *Kain* bei der Bestattung Abels erscheint: „Er läßt sich auf seine Hände fallen wie ein Bär auf die Vorderpranken und vollführt in dieser Stellung, bald sich aufredend, bald sich niederkrümmend, urweltlich wilden Tanz zu eigenem Mißgesang.“ „Die Sonne-Blut dampft, stampft, tanzt, Scharlach ihr Hüf! Hahojah, die Sonne, die *Kain* erschuf.“ In mystischer Hülle weißt *Kain* die Entwicklung seiner Sühne, den Goldkampf, den Weltkrieg. *Kain*, der nun die Erde zu beherrschen meint, sieht alle Zukunft von Wesen seiner Art bevölkert, von Kainsöhnen, die immer wieder gierig und blutig Macht und Besitz an sich reißen. Aber vor Evas Augen dämmert ein Licht, eine Hoffnung. „Immer, o immer wieder wird Abel geboren!“ *Kain* aber schreit: „Und immer wieder wird *Kain* — Den Abel erschlagen!“ Eva: „Dann wehe der Erde! Weh!“ In diesen letzten Worten der Dichtung wachsen die Gestalten Abels und Kains zu Symbolen an, zu den Trägern des Lichtgedankens und der dumpfen Erdengier, die im Kampfe liegen, so lange es Menschen gibt. Über dieses Kampfes Ende freilich ist der Christ durch freudigere Hoffnungen getröstet. Die Dichtung ist reich an Versen von ausgeglichener Schönheit, aber auch manches Widerliche findet sich darin, so die erotischen Anwandlungen Kains und seine zu unnötig rohen Gotteslästerungen. Es spiegelt sich in dem Werke der Geist einer blutigen Zeit hier ebenso deutlich wie in Byrons „*Kain*“ der einer erschlafenen, hier Weltkrieg, dort Welt Schmerz. Die Dichtung löste bei ihrer Aufführung im Burgtheater in Wien eine mächtige Wirkung aus.

Eine recht unidyllische Idylle bietet das Hexametergedicht „Kirbisch, der Gendarm, die Liebe und das Glück“ (1927). Mit dem Hintergrund der Kriegs- und Schieberzeit zeichnet Wildgans grotesk eine lange Reihe gemeiner und niedriger Menschen. Scharf klagt er an und huldigt ausdrücklich der einen und einzigen, die am schwersten unter der Niedertracht ihrer Umwelt leidet. Das anmutende „Heimatbuch“ Musik der Kindheit (1928) und Buch der Gedichte (1928) sind Wildgans' jüngste Schöpfungen.

Fritz von Unruh (geb. 1885 in Koblenz) wurde gleich nach seinem ersten Werke mit Heinrich von Kleist zusammen genannt. Jedem drängte sich der bequeme Vergleich auf, ward Anlaß, Wahrheiten und Unwahrheiten auszusprechen. Mieben sich nicht auch seine Gestalten wund an dem starren Gesetz, dem ehernen Pflichtbegriff, wie Kleist geblutet hat unter dem Griff des Schöpfers dieser Welt, unter Kant? Erinnerten nicht im einzelnen die Seelenkämpfe seiner Offiziere, seines Prinzen Louis Ferdinand an die Seelenkämpfe des Prinzen von Homburg? Aber enger knüpfen ein paar andere Fragen die Fäden zwischen den als Kindern anderer Zeiten doch Verschiedenen. Rang nicht auch Unruh um nichts anderes als die Geburt des neuen Menschen? Und steht nicht auch er unter den Dichtern von heute einsam und allein, ihnen verbunden und doch fremd wie einst Heinrich von Kleist? Denn wie dieser ein Romantiker ist, ohne eine Beziehung zu haben zu dem, was man romantische Schule nennt, sondern es nur kraft seines Blutes ist, so ist in gleichem Sinne Fritz von Unruh als Dichter mit neuem Blick und anderem Rhythmus von Anfang an Expressionist, wenn ihn auch keine äußere Gemeinschaft an andere junge Dichter von heute oder gar an ihre Lehre bindet. In seinen beiden ersten Dramen gestaltet er noch nationale Stoffe und entrollt das Weltbild des preußischen Offiziers, wie er in Widerstreit mit der soldatischen Pflicht gerät. Allein ahnungsvoll und sein späteres Verhalten vorwegnehmend, warf er schon in den „Offizieren“ die Frage nach der Grenze militärischer Pflichterfüllung auf. Im wesentlichen Gegensatz zu Kleists „Prinz von Homburg“ trat er auf die Seite des Kühnen, der auf eigene Faust gegen den Befehl seines Vorgesetzten den Kampf aufnimmt. Dem todwunden Sieger wird zuletzt ausdrücklich das Recht seines Handelns bestätigt. Da kündigt sich schon der Einspruch an, den Unruh fortan gegen starre Satzungen erheben sollte. Der Krieg hat dann diesen altpreußischen Offizier in schwere Konflikte gestürzt, ihn zur Absage an alle Ideen des Schwertadels getrieben, zu einem Herold einer neuen Kultur der Freiheit, des Friedens, der Liebe gemacht. Durch diese Absage an den Krieg trat er unmittelbar an die Seite der Bekenntnisse gegen den Krieg, die im Umkreis des Expressionisten das Selbstverständliche sind. Die Berechtigung der weitverbreiteten Meinung, daß diese Entwicklung in Unruh zugleich einen großen dramatischen Dichter hervorgebracht habe, ist zweifelhaft. Schon den begabten Erstlingswerken fehlte die geistige Organisation, sie trat auch jetzt nicht ein, wo der leidenschaftliche Wille, die Zeitprobleme zu lösen, seinen Gestalten den prachtvoll realistischen Umriß nahm und sie zu pathetischen Allegorien ausblies. Mit der alten Vorstellung von Pflicht wird gründlich aufgeräumt und ein neuer Pflichtbegriff gesucht. Unruh predigt vor allem Vergeistigung der sinnlichen Liebe. Das Weib soll nicht mehr bloß als Geschlechtswesen gewertet werden. Hat nicht das Christentum diese Vergeistigung schon längst gelehrt? Der Dichter aber verabscheut das Dogma als veraltete Fessel und lebt der frohen Hoffnung, daß die Menschheit aus sich heraus die Liebe und damit die Ehe auf einen neuen, besseren Boden als den bisherigen stellen werde.

Schon vor dem Weltkrieg war Unruh mit seinem Drama Offiziere (1912) hervorgetreten, dessen erste Akte durch eine ungewöhnliche Lebendigkeit der einzelnen Kasinofiguren und durch ein mitreißend starkes Gefühl für die Tragik dieser Berufsrieger im Frieden fesselte. Aus tatenlosem Friedensleben weckt der Aufruf nach Südwest: endlich hat das Leben einen Sinn. Aber bald erschöpfen auch drüben den Beruf zwei Worte: Warten in Gehorsam und Pflicht. Der in einem Patrouillengefecht eigenmächtig den Feind, den Tod und das Leben gesucht, Ernst von Schlichting, wird von seinem Oberst und Schwiegervater zum Leiter der Signalstation bestimmt, der das Angriffszeichen auf Befehl geben darf, selbst aber nicht angreifen. Wieder kann er nicht sein, was er will. Wieder erlebt er den Gegensatz von „Du sollst“ und „Ich will“. Muß er gehorchen, wo die ganze Station zu verdursten und zu verhungern droht? Er schlägt auf eigene Faust los. Der Sieg ist sein, er aber stirbt von einer Hererofugel tödlich getroffen, in den Armen seiner Braut, die ihm als Krankenpflegerin ins Lager folgte. Die soldatische Pflicht hat einen anderen Namen bekommen: Tat. Selbst der Oberst, der eben noch auf den Ungehorsamen wütete, erklärt: „Also es gibt noch Fälle . . ., wo es die Pflicht eines Offiziers ist, zu handeln auf eigene Verantwortung.“ Doch kehrt er rasch wieder zum alten Kommiß zurück. Und wiederum spricht ein Gegenhymnol durch Schlichtings

Braut, die des Vaters rigorose Preußenpflicht mit seelischer Entfremdung straft. Das Weib — beim Politiker Toller ausdrücklich als Nebenache erklärt, beim Denker Georg Kaiser gewöhnlich nur Figurine — ist hier die Trägerin des Lebensgedankens, der später in Unruhs Mutterideal großmächtig wird. Am wenigsten befriedigt im Drama der unvermittelte und bedeutungslose Schluß. Was aus neuer, glühender Schau kommt, steht in den Mittelakten, in den Szenen auf der Signalstation, in den afrikanischen Bergen und in dem auf dem Schiffsdeck während der Überfahrt spielenden dritten Akte. Da sind die alten, die jungen Kerle — der Kampfsehnfüchtige, der Eitle, der Mädchenheld, der Dichterling, der heimlich die Braut des andern Liebende, der Spieler — sie alle individuell gezeichnet, aber unwoben von der Lust der Ahnung, von Heldentum und Tod, brennend nach Taten. Plötzlich aber taucht „Ein Offizier“ auf Deck auf, den keiner kennt, der mitten in der Nacht ruhelos auf und nieder geht und mit verzerrtem Lächeln die lieben Jungen anspricht und ihre Schicksalsspur zieht. Die Bühnenanweisung verbietet ihm jede „Mystik“ und er wirkt doch als der leibhaftige Dämon der Angst, die keiner zugibt, die jeder bespöttelt und die doch jeder fühlt. Das ist der Feige um des Lebens willen, der später in Unruhs Trilogie fast wortlos aufsteigt, jagt, sinnlos flieht.

Als Dichtung höher steht Unruhs zweites Pflicht-Drama, schon deshalb, weil der Held einen so frischen Herzschlag und eine so glodenreine Stimme hat. „Mein König, welches Land ist dein! Die Erde hat kein zweites Preußen.“ So ruft Louis Ferdinand Prinz von Preußen, der Held des Dramas (1913), das noch ein Drama des Hasses gegen Franzosenherrschaft, ein Drama von der Ehre des Schwertes war, aber mit seiner tragischen Anlage nicht bis zur Tragödie gelangte. Es handelt von jenem Hohenzollernprinzen, der unmittelbar vor dem Zusammenbruch der preußischen Armee bei Jena und Auerstädt in einem Vorpostengefichte bei Saalfeld fiel. Dieser Louis Ferdinand ist ein Schwärmer, ein Musiker, ein Beschützer der Künste, ein ritterlicher Lebemann voll Latendurst, der die Königin Luise anbietet, aber seinem Vetter, dem schwankenden und schwachen König, die Meinung zu sagen wagt. Es gärt in der Armee, die alten Paladine Friedrichs des Großen wollen die Schmach, die dem Lande durch Napoleon geschieht, nicht ertragen, der Kriegsrat Wiesel arbeitet darauf hin, daß der allgemein beliebte Prinz an die Spitze jener Militärrevoile tritt und sich von ihr und vom Volke auf den Thron heben läßt. Aber die Stimme, die der Prinz als reinste verehrt, die Königin Luise, mahnt in entscheidender Stunde: „Herrlich: Einen Mann zu sehen unter seiner Pflicht. Von ihm geht Kraft aus!“ „Eisen um brennende Schläfen! Will uns der Himmel denn so hart!“ entgegnet Louis Ferdinand. Drauf die Königin: „Ich hätte wohl Mitgefühl, begriffe ich nicht in seiner Tiefe das Gebot der Pflicht.“ Und der Prinz beugt sich, wie sich ihm auch scheinbar der Dichter beugt, der seinem Drama das Leitwort voransetzt: „Wie über Sterne das Gesetz, erhebt sich über Menschen die Pflicht, groß und ernst.“ Louis Ferdinand kann sich dem König weder fügen noch ihn verraten — er kann nur sterben.

Das Drama war Unruhs Absage an die alte Zeit. Und bereits im Oktober 1914 entstand im Rauch der Geschütze vor Moyencourt das große, erst 1919 veröffentlichte Bekenntnis seiner Wandlung, das dramatische Gedicht *Vor der Entscheidung*. Es ist Unruhs erstes rein mythisches Spiel, das erste aus einem erschütternden Gesichte geborene reine Traumwerk, kaum spielbar auf einer wirklichen Bühne, wieder erlebbar nur dem nachschaffenden Traumaugen. Der Dichter leitet einen Mann durch die seelengerstörnde Wirnis der Kämpfe, durch die Hölle der zerstoßenen Lehmöcher, Schützengräben, Brandstätten, Schmerzenslager. Ach und Weh, Fluch und Haß, Blut und Ekel überall. „Der Man“ fragt beim Anblick der Greuel nach dem Sinn dieses unjagbaren Leidens und Mordens und findet den Wert des Lebens in der Liebe. Als Aktivist verlangt er in ihrem Namen ein Ende des Mordens und fordert die Krieger auf zur Freiheit, das heißt zum Kriege gegen den Krieg. Der Rhythmus von Schillers Lied an die Freude trägt zuletzt den stürmischen Aufschwung zu beseligendem Ahnen einer schönen Zukunft. Mit einem Hymnus auf die Sonne, die „weit über alle Träume hinaus das Firmament füllt“, auf den Geist, der freiere Erden baut, auf die Liebe und den Weltenfrühling, der über gestürzten Lügengöttern mit neuer Sonne leuchtet, schließt das Gedicht. Man hat das Gedicht einen expressionistischen Faust genannt. Und in der Tat erinnert es in manchem Betracht an ihn. Wie Faust eine innere Entwicklung durchmacht, so auch „der Man“; wie dieser das Schlachtfeld, so durchwandert Faust die Unterwelt und wie im Faust die Mütter vorkommen, so steigt „der Man“ zu den Vätern hinab, in die Grüfte und wird im Faust mancher antike Held zitiert, so hier der Geist Shakespeares und Kleists. Auch der Wechsel der Versmaße gemahnt an Goethes „Faust“. Doch bleibt unser Gedicht wie im Formellen, so auch in der Idee weit hinter ihm zurück.

Noch einmal prüft das nächste Werk, der erzählende *Opfergang* (1916), was in der Blut des Krieges zerschmolz und bestand. Vier Teile, „Unmarch“, „Schützengraben“, „Sturm“, „Opfergang“, in viele kleine Szenen aufgeteilt, führen ein Volksheer, das vom einfachen Soldaten bis zum Generalstabschef lebendig wird, in die Hölle von Verdun, wo Unruh die Erzählung schrieb. In einer Sprache, die eigenwillig zusammenpreßt, Artikel zum Beispiel als entbehrlich spart, in Hunderte von neuen Wortzusammensetzungen ganze Sätze und Vorstellungsreihen packt, in einer Darstellungsweise, die Natürlichstes mit Geheimnisvollstem mischt, werden Menschen aller Art in der Hölle des Krieges und in der Hölle ihres Gewissens gezeichnet.

„Vor der Entscheidung“ und „Opfergang“ sind Prüfungen der Gegenwart, das neue Gesicht *Ein Geschlecht* (1918) ist der Versuch ihrer Gestaltung zu einem zeitlosen, mythischen Spiele. Es ist der erste Teil einer Trilogie, deren zweiter *Der Plag* ist, deren dritter aber noch nicht erschienen ist. Das Weltkleid des Krieges, der alle Grundlagen früherer Lebensformen erschütterte, längst gebändigte Urtriebe wieder entfesselte, wird in einem zeitlosen Mythos von einem Geschlecht gezeichnet. Die Mutter, die halb das Vaterland, halb das alte Geschlecht verkörpert, drei Söhne, drei verschiedene männliche Typen, eine Tochter, zwei Soldatenführer sind die Personen. Die chaotischen Kräfte, die der Krieg im ältesten Sohne, dem



Buche einer Reise nach Frankreich und England. Schon zuvor gab er seine Reden (darin „Stirb und Werde“) während der Frankfurter Goethe-Woche und die Mannheimer Rede „Vaterland und Freiheit“ (1922 gehalten) heraus. Unruh's jüngste Schöpfung, das Schauspiel Bonaparte (1927), ist noch mehr als „Prinz Louis Napoleon“ Historie in Shakespeares Sinn. Der stürmende Schritt seiner Dramatik ist noch immer gewahrt. Aus dem Höhepunkt des Spieles in einer gewaltigen Szene, vielleicht dem Größten, was Unruh geschaffen hat, gewinnt die Persönlichkeit Napoleons eine überwältigende und bannende Kraft. Deutlich genug läßt sich indes erkennen, daß Unruh nicht in dem Gewaltmenschen das wahre Heil sieht, und am wenigsten in der Betätigung einer Macht, um derentwillen Napoleon sein Bestes opfert.

Auch Frik Droop (geb. 1875 zu Minden an der Weser), der zuerst Operntexte herausgab und Kriegserzählungen und Kriegsgebichte („Stirb oder siege“ 1914) schrieb, behandelte das Problem Eltern und Sohn in seinem erfolgreichen Trauerspiel Der Freispruch (1920), einem Loblied auf die Mütterlichkeit, in vergeistigt symbolischer Form. Ferner verfaßte er das Drama „Unschuld“, das lyrische Mysterium „Der Landstreicher“, das einen müden Wanderer in seiner Sterbestunde zeigt und die Liebe als Ursinn des Lebens preist, und das Schauspiel „Maler Sandhas“ (1923), zu dem ihm Hansjakobs Novelle „Der närrische Maler“ den Stoff lieferte.

Joachim von der Goltz wurde erst im Kriege zum Dichter. Seine „Deutschen Sonette“ liefen in den Schützengräben und Unterständen um. Dort rollt auch sein erstes Drama, einen Kilometer vor dem Tod, im Morgengrauen, ehe die Leuchtkugel, rot steigend, zum Gegenstoß ruft. Leuchtkugel heißt das Schauspiel in fünfzehn Vorgängen (um 1918). Es sind Kriegsszenen von ergreifendem, innerem Ernst der geistigen Erörterung, geschrieben von einem Offizier. Seine Klage lautet zwar: Ach, sterben! Doch seine Anklage nicht schlanthin: Krieg ist Mord. Unselig ist ihm nur, wer ohne Glauben wie ein herbstlich loses Blatt verwirbelt; verdammt ist diesseits schon, wer ohne Glauben tötet. Sein Kompagnieführer fällt aus Pflicht. Was ist Pflicht? Wo beginnt sie? Wie weit reicht sie? Vermag sie den Menschen auszufüllen? Hat er nicht auch Rechte? Wo beginnen sie? Ist es schon Feigheit, leben zu wollen? Frage um Frage. Die Dichtung löst sie nicht. Eine Umkehr vom Expressionismus ist das Drama Vater und Sohn (1922), das den Konflikt des jungen Frik mit Friedrich Wilhelm I. dramatisiert. Nicht mehr namenlose Gestalten treten auf und das Stück hat auch im Aufbau so viel an Maß und Gliederung, daß sich ein Aristoteliker daran wahrhaft erfreuen könnte. Es geht um den bekannten Widerstreit, den Julius Bab als den am meisten preußischen Tragödienstoff bezeichnet hat: „Pflicht!“ Voll großartiger Kraft in einzelnen Szenen, hat das Drama auch den freien, menschenfühlenden Humor, der an den Riesen die Schwäche belächelt, die Kleinen und Klugen in ihre Rechte einsetzt und die Leidenschaften harmonisiert.

Diese typische Preußentragedie ist übrigens unmittelbar vor Ausbruch des Krieges schon von Emil Ludwig, Burt und Paul Ernst neu gedichtet worden. Während des Krieges machte Hermann von Boetticher (geb. 1887 in Eldingen i. d. Lünebg. Heide) den großzügigen Versuch, in dem Drama Friedrich der Große (1917) dessen ganzes Leben als eine einheitliche Tragödie der Entfaltung zu gestalten.

Das zweiteilige dramatische Gedicht enthält außerordentliche Talentproben und erregte Erwartungen denen aber der Verfasser bisher mit einigen halberpressionistischen Zeitstücken, die viel zu wenig Abstand von ihrem Stoff haben, noch nicht entsprochen hat. So enttäuschte seine Entgleisung in die Haltlosigkeit des Nur-Seelischen, in den phantasmagorischen Tagebuch-Stil des Selbsterlebers. Die Liebe Gottes (1919) könnte als Schulbeispiel gelten für das verderbliche Vorbild der Seelenmimiker, die den Wort-Dichter von seiner dramatischen Sendung freisprechen und ihren Ich-Roman den Stimmungskünsten des Theaters preisgeben. Boetticher drängt sein biographisches Ich in die Maske Achim von Arnims, des romantischen Poeten. Was ist der Welt Schmerz dieses Werther? Er hat ein Duzend Liebesabenteuer hinter sich und sucht nun nach allzu menschlichen Enttäuschungen in einer Lily das Weib sich zur Gefährtin zu erziehen. Aber Lily lebt in der bequemen, stark israelitisch parfümierten Salon-Atmosphäre von Berlin W und Achim ist ein an Entbehrung gewohnter Preußenadel. Lily schaudert vor der Hochzeit zurück und übergibt sich zur dauernden Versorgung mit Flirt, Tanz und Bonbons Herrn Friedrich Friedheim. Der Schmerz um Lilys Verlust ist sicher echt, aber auch veinlich deutlich aus dem stofflich-biographischen Erlebnis heraus empfunden. Welche Konsequenzen, die dieses Spiel zur Ironie an der „Liebe Gottes“ machen. Ein mächtiger Geisterapparat von Stimmen von oben, von farbigen Gespensterheeren, die als Ahnung und Gewissen koboldischen Schabernack treiben. Wahnsinnige lebende Bilder mit toten Seelen, die ihr „Sibibi“ lachen. In dreißig bis vierzig hingeworfenen Szenen erledigt sich der Romanstoff. Das Endwort des Gott- und Liebsehers lautet: „... ich kann nie einen Einzelmenschen wieder lieben.“ Er liebt nun also den Begriff der „Mensch-

heit". Boetticher schrieb dann noch das Trauerspiel *Hexenabbath*, ein Drama der Verirrung, das biblische Drama *Jephtha*, „Sonette des Zurückgekehrten“ und erzählte seine Kriegserlebnisse „Aus Freiheit und Gefangenschaft“.

Der Versuch, die körporgewohnte Bühne zu einem Schauplatz rein seelischer Vorgänge zu machen, wurde auf mannigfache Weise angestellt. Kornfelds Landsmann Max Brod hatte schon 1913 mit einem Iyrischen Akt „Die Höhe des Gefühls“ versucht, den Stil der Hofmannsthalschen Einakter vom Skeptisch-Klagenden ins Verückt-Gläubige zu wandeln. Aber bei seinen weiteren Versuchen blieb Brod meistens in einer recht unfruchtbaren Mitte zwischen psychologischem Realismus und visionärer Ekstase stecken, wenn auch einige dieser Stücke, namentlich *Eine Königin in Esther* (1917), schöne Einzelheiten aufweisen. In dem phantastischen Drama *Der Fälscher* (1920) will er den Nachweis führen, daß wirkliche Menschheitsideale nicht durch schöne Worte oder parteipolitische Kämpfe, sondern nur durch werktätige Liebe erreicht werden können. Schließlich landete er bei äußerst herkömmlichen und bequemen Theaterstücken. Das Lustspiel „*Clarissas halbes Herz*“ (1923) zeigt uns die Titelheldin, die ihrem Manne nur ihr halbes Herz geschenkt hat, die andere Hälfte ihrem Liebhaber; sie ist jedoch empört, als sie die Entdeckung macht, daß auch er ihr nur ein halbes Herz geschenkt hat. Über Clarissens Vorgeschichte klärt uns „*Prozeß Bunterbart*“ (1924) auf und wir entnehmen diesem „Schauspiel der Zeit“, daß sie auch früher immer nur ihr halbes Herz verschenkt hat.

Ein „Mysterienspiel“, „*Der große Kampf*“ (1914), in dem ein unwirklicher Ego vergebens den Arbeiter, den Ingenieur, den Schiffsheizer, den jungen Gatten, den Offizier versucht, um den Kriegswillen zum selbstlosen Opfer zu schwächen und zu vergiften, gab der uns als Balladendichter schon bekannte Franz Theodor Esfor aus Wien, außerdem schrieb er „*Die Sünde wider den Geist*“ (1915), „*Der Baum der Erkenntnis, die Schöpfungsgeschichte in sieben Begebenheiten*“, „*Die rote Straße*“ (1916), „*Die Stunde des Absterbens*“ (1917), „*Geseh*“ (1921) u. a. m. Radikal gebärdete sich der Arzt Friedrich Wolf (geb. 1888 in Neuwied, lebt in Stuttgart). Er gab zuerst ein Stück „*Das bist du*“ (1919), im Kern eine keineswegs originelle, doch im süddeutschen Dialekt kraftvoll durchgeführte Ehekonfliktstragödie — aber mystisch gefärbt mit einem Vorspiel, das vom Jenseits, wo nur bezifferte „Wesen“ erscheinen, ins Diesseits, wo diese Wesen menschliche Gestalt gewinnen und wo sich zu ihnen die Möbel und Geräte gesellen und redend eingeführt werden, und von da im Nachspiel wieder zurück ins Jenseits führt. Es ist dies eine ganz charakteristische, dem mittelalterlichen Mysterium und Goethes „*Faust*“ nachgebildete Form des neuen Ausdrucksdramas, um die Handlung von Bühne und Wirklichkeit in Abstand zu bringen.

Ein anderes Grotteskspiel, zum Teil witzig, in äußerster Verhöhnung des sozialen Menschen die Bedenkliche Karikatur fortentwidelnd, dann aber ins Revolutionäre und tragisch Metaphysische gestreckt, nennt sich *Der Unbedingte* (1919) mit dem Untertitel „Ein Weg in drei Windungen und einer Überwindung“ und unter dem Personenzettel heißt es: „Einzelne Personen gehen ineinander über“ (also wie in Justinus Kerners Schattenspielen) — mehr kann vom dreidimensionalen Schauspieler nicht gut verlangt werden! Aber nach diesen Versuchen, „die Welt und ihre diesbezüglichen Beziehungen auf den Kopf zu stellen“, schrieb Wolf nach einigen Übergängen („*Fegefeuer, Flut, Ather*“, drei Einaktern, und den Dramen „*Tamar*“, „*Der Löwe Gottes*“), die kräftige, aber durchaus in den üblichen Theaterformen gehaltene geschichtliche Tragödie *Der arme Konrad* (1924). Sie ist dem Lebensgefühl, das erst durch den Weltkrieg gezeitigt wurde, entsprossen. Deutlich kennzeichnen sich Beziehungen zwischen dem scheiternden schwäbischen Bauernaufstande von 1514 und verwandten Vorgängen aus jüngster Zeit. Daß vollends der besiegte und grauenhaft voll hingemordete Führer des Aufstandes zuletzt von seinem Überwinder als der wahre Sieger begrüßt wird, daß dieser Überwinder sich huldigend vor dem Toten beugt, deutet auf eine Weltanschauung, die weit abliegt von G. Hauptmanns „*Florian Geyer*“, mit dem das Stück stofflich verwandt ist. Im Mittelpunkt steht freilich da wie dort das Verhältnis des einzelnen zur Menge. Er behält bei Wolf ebenio recht wie in Kaisers „*Gas*“; im Leben scheitert er an den Menschen, die er retten will. Dies tragische Unvermögen auch des opferwilligsten Führers, die Menge auf rechtem Wege zu erlösen, ist das Grundproblem von Tollers „*Masse Mensch*“, und wir wissen, wie Toller mit echtem Mitgefühl das Grauenhafte der Menge schildert, die sich verblendet gegen ihren berufenen Retter wehrt.

In einem dem Wolfischen „*Unbedingten*“ verwandten Karikaturspiel „*Methusalem oder Der ewige Bürger*“, einer Verhöhnung der Bourgeoiswelt, voll von geschmacklosen Unsauberkeiten (1922), verkündet Swan Goll ganz ähnliche Grundsätze für die Grotteske wie Kornfeld für das Pathos:



„Nicht Charaktere mehr, sondern die nackten Instinkte.“ Und er bringt es in dieser Technik immerhin so weit, daß die drei Instinkte, die ein Individuum in sich beherbergt, als gleich aussehende Masken mit den Etiketten Ich=Du=Er auf den Hüften nebeneinander auftreten. Außerdem schrieb er „Die Unsterblichen“ und das Filmstück „Die Chapliniade“.

Simmel definiert den Expressionismus als den Ausdruck des Willens, das Leben absolut, jenseits aller feiner Instinkte zu erfassen. Diesem Bedürfnis nach dem Absoluten dient, wie Bab bemerkt, wohl gleichmäßig jede Zerstörung des Organischen durch Verfestigung der Lebens-elemente, gleichviel ob das in der Richtung auf die reine Seele oder auf den reinen Körper geschieht. Und so erklärt es sich, daß in dieser Generation die Krämpfe der völlig entkörpern Seele sich unmittelbar neben den Orgien des ganz entseelten Körpers finden. Den äußersten Punkt in der Verabsolutierung des Körpers bedeutet das dramatische Buch „Pastor Ephraim Magnus“ (1919) von Hans Henry Jahnn (geb. 1894 in Stellingen-Hamburg, lebt in Hamburg). Hier werden nicht nur alle irgend erdenkbaren Greuel der Sexualität losgelassen — der Körper in allen seinen Funktionen bildet ein völlig absolut genommenes Problem und im durchaus methodischen Wahnsinn geht der letzte Kampf des Pastors darum, die toten Körper seiner Geschwister vor der Verwesung zu bewahren. Das Werk besteht im Wesentlichen aus wütenden Diskussionen von grausiger Breite, nur hier und da werden dichterische Situationen in der Art der Lenz und Klingens angedeutet. Und dieses Buch wurde mit dem Kleistpreise ausgezeichnet! Die weiteren Variationen seines gräßlichen Themas, die er geliefert hat, muß man in jedem Sinne entbehrlich halten.

Wie herrlich weit es die Theaterdichtung der Gegenwart gebracht hat, zeigt auch der anspruchsvolle „Reutöner“ Arnolt Bronnen (geb. 1895 in Wien, Sohn des naturalistischen Epigonen und Dramatikers Ferdinand Bronnen, lebt in Berlin), der mit seinem unreifen Einakter „Vatermord“ (1921), einem an sexuellen Kräfteheiten kaum mehr zu überbietenden Pubertätsdrama, das das abgeleierte Thema zwischen alt und jung wieder einmal behandelt, rasch eine Berühmtheit wurde. Und wie hier zwischen Vater und Sohn, so zieht sich durch das Stück „Anarchie in Silian“ (1924) eine unglaublich stumpfsinnige Kette von Gewalttätigkeit zwischen Mann und Weib und den Rivalen um ein Weib. Die Brutalität ist hier nicht Konsequenz eines lichtlosen Glaubens wie bei Jahnn, sondern kokette Literatur, die sich aus allen möglichen Quellen nährt, namentlich auch aus der Psychoanalyse Sigmund Freuds, deren theoretische Ausarbeitung in der Generation überhaupt ein weit verbreitetes Mittel zur Sexualisierung jedwedes seelischen Geschehens war. So unbedingt hat noch kein Dramatiker Freuds Lehre von der Libido bis in ihre letzten Folgerungen durchgeführt. Für Bronnen ruht alles Walten und Tun des Menschen in der Brunst. Unwiderstehlich wirkt sich die Macht der sinnbetörenden Frau bei Bronnen aus, selbst Vorgänge der Zeitgeschichte führt er auf sie zurück; so Napoleons Fall (1924) auf die Liebesbrunst Napoleons.

Wie ganz literarische Willkür, wie ganz und gar Bluff die Brutalitäten Bronnens sind, wird an den banalen Allegorien, den völlig blutlosen Versen in seiner Geburt der Jugend (1922) besonders ersichtlich. An der dramatischen Ausdrucksform des Expressionismus hält er unbedingt fest, bei Schreien und Rufen. Der Geist des Expressionismus ist fast ganz ausgeschaltet, nur wenn er, wie in der Kata-launischen Schlacht (1924), gegen den Krieg das Niedrigste und Gemeinste ausspielt, das im Schützengraben den entmenschten Krieger erfüllen kann, bleibt er in der Nähe expressionistischer Gegenkriegsbichtung. Mit ähnlichen Mitteln wie das Drama arbeitet der Roman „Film und Leben, Barbara La Marr“ (1928).

Mit kleinen, legendenhaften, zeitlosen, kaum verständlichen Spielen („Frühlingspiel“, „Das Jenseits“, die stark vom Geiste Strindbergs befruchteten Dramoletts „Ein Baupiel“ und „Höllenspiel“, ferner „Südsespiel“) führte sich der Ostpreuße Alfred Brust (geb. 1891 in Insterburg, lebt in Cranz, Ostpr.) in die Literatur ein.

In dem Stücke „Ostrom“ sucht er den Kampf zwischen Ost- und Westrom um die Seele des russischen Zaren zu gestalten. Sein Drama „Der ewige Mensch“ (1919) ist reine Lehre, kaum daß die Episode, in der „der Dichter“, in Tolstoj-Maske, den Durchbruch zum Wesentlichen gewinnt, Gestalt hat. Cordalus (1927) nennt sich ein „dramatisches Bekenntnis“ Brusts, das, nicht immer zugunsten des künstlerischen Gestalters, erhärtet, wie in Brust Dichter und Befehrer sich zu einer Einheit zusammenschließen, der Heils-

lehre von der erlösenden Liebe zu dienen. Das indische Spiel trägt, wie der Name schon sagt, indischen Charakter. „Weise ist,“ sagt der Dichter selbst einmal, „wer nicht versteht“, und damit trösten wir uns. Er hat dann in dem Drama *Der singende Fisch* mit bemerkenswerter Stimmungskraft naturalistische Züge aus dem Leben seiner Heimat verwendet, hat in dem Drama *Die Wölfe* (1921) sogar auf die alte Ibsen-Technik umständlicher Expositionsgespräche, gedanklicher Diskussionen und symbolischer Stimmungsmotive zurückgegriffen und hernach 1924 die Hauptgestalt dieses Stückes, den Pfarrer Tolkening, in dem stark rhetorischen und schwach symbolistischen Akt *Die Würmer* und in dem wirr überladenen Märchen *Der Phönix* weiter geführt. Das Gemeinsame dieser drei sehr verschiedenen, sehr unreifen und in ihrer Festigkeit doch irgendwie begabten Versuche ist einerseits die aufs Äußerste gesteigerte Sexualität, die in den „Wölfen“ bis zum Luftselbstmord der Pfarrersfrau durch einen Wolf gesteigert wird, und dann das Umschlagen oder die Kontrastierung dieser besessenen Körperlichkeit durch ein ganz asiatisch begriffenes Christentum: Verkündigung des nur in der Askese reinen Menschen — Verleugnung aller Körperlichkeit, einer Idee, die auch dem „Singenden Fisch“ zugrunde liegt.

Viel näher dem Frühnaturalismus als der Ausdruckskunst stand Hermann Eßig (geb. 1878 in Truchtersingen auf der Schwäbischen Alb, gest. 1918). So versteht Ihr stilles Glück (1912) in die Stille, die dem Frühnaturalismus lieb war. Menschliche Gemeinheit macht sich breit und zerstört wie in Hauptmanns *Erstling* etwas Reines und Edles, das in diesem Sumpf hatte aufwachsen können. Wie Strindberg und Hauptmann neigt auch Eßig in anderen Stücken dazu, nach sorgsamer Nachzeichnung unerquicklicher Zustände sich selbst und seine Gestalten ins Phantastische zu steigern und Gesichte als Gebilde des Wahns erstehen zu lassen. Aber gerade seine übersteigerten Menschen und ihre wahnwitzigen Gesichte weisen auf die Ausdruckskunst hin. Eßigs starkes Talent stieß offenbar gegen eine pathologische Grenze. An *Wedekind* gemahnt oft die Führung des Dialogs. Menschliche Abgründe werden mit erschreckender Kraft aufgerissen, aber regelmäßig verstrickt und verwirrt sich die ganze dramatische Organisation. Die Handlung umkreist tierhafte, körperlich dumpfe, nicht nur sexuelle Situationen immer wieder. Aber es bleibt eine Kraftäußerung und jene Expressionisten, denen es nur noch auf das Aufzeigen von Lebenskraft und gar nicht mehr auf ihre irgendwie bauende oder zerstörende Wirkung ankam, konnten sich immerhin für ein Stück wie Eßigs *Überkeufel* begeistern, das alle nur irgend erdenkbaren menschlichen Gemeinheiten und Freveltaten darstellt, sinnlos, seelisch ergebnislos, aber in einem wildwütenden Tempo.

Es genüge, von Eßigs zahlreichen Dramen zu nennen: „*Napoleons Aufstieg*“, „*Maria Heimsuchung*“ (1911), dann die Lustspiele „*Die Weiber von Weinsberg*“, „*Die Glückstuh*“, „*Ein Taubenschlag*“, aus dem Nachlaß „*Käbi*“ (1922) und die Dramatisierung eines Teiles seines „*Taifun*“-Romans, eine Persiflierung des Kreises um Herwarth Waldens „*Sturm*“. In dem Roman „*Taifun*“ geißelt er mit einer heißen, gallenbitteren Satire die Berliner Kunstgruppe *Taifun*, in der er ohne Zweifel selbst einmal gesteckt hat, und deckt deren scheußliches Treiben mit aller Offenheit auf.

Der Haupttheoretiker der „*Sturm*“-Lehre ist Lothar Schreyer (geb. 1886 in Dresden=Blasewitz, lebt in Altona), der in seinen Dramen genannten Dichtungen „*Jungfrau*“ (1917), „*Meer Sehnte Mann*“ (1918) und „*Nacht*“ (1919) die schreiartigen Ausrufe innerer Bewegtheit in verbindungslosen Wortblöcken steigert. Äußerste Wortkargheit gibt keinen klaren Gedanken, sondern nur noch schweifenden Gefühlen Raum.

Bildender Künstler und Dichter wie Kokoscha ist Ernst Barlach (geb. 1870 in Wendel in Holstein, lebt in Güstrow, Mecklenburg). Die Geschichte der Künste wird es wohl als einzigen Fall zu buchen haben, daß ein Meister einer Kunst auf der Höhe des Lebens auf einem völlig neuen Gebiete zu arbeiten beginnt und es hier zu einer kaum geringeren Bedeutung und Wirkung bringt. Der Bildhauer und Zeichner Ernst Barlach bedeutete in der deutschen Kunst vielleicht die reinste Erfüllung des expressionistischen Gedankens. Als er — über vierzig Jahre alt — als Dramatiker auftrat — war er ein Fertiger; es gibt von ihm keine Frühwerke wie von Kokoscha. Barlach, der sich in Rußland gefunden, in Dostojewski den Bruder im Geiste erlebte, ist von Anfang an düsterer Bekenner der Doppelnatur des Menschentums: Sohn dunkler Erden und lichter Himmel, dem Irdischen wie dem Überirdischen, dem Wirklichen wie dem Unwirklichen, dem Tage wie dem Traume, den Sinnen wie der Seele gleichermaßen fest verbunden, ist er voll Mitleid mit aller Welt und religiös gestimmt. Wie Dostojewski treibt Barlach Bekenntnisgier und Bekenntnisqual, Erkenntnisgier und Erkenntnisqual. Dem Ringenden, der die Zwiennatur

alles Seins und Geschehens schmerzlich erfahren, bietet sich zur künstlerischen Aussprache wie von selbst die Form, die geistiger Kampf ist, die dramatische. Barlach nimmt sie nicht auf, um lyrisch-ekstatisch zu deklamieren, sondern um Menschen im Kampfe mit dunklen Gewalten in sich und außer sich zu zeigen, Menschen, die als Diesseitsgeschöpfe an die Erde gebunden sind, als Jen-seitsgeschöpfe „das Rauschen des Blutes eines höheren Lebens hinter den Schiffsplanken der Alltäglichkeit“ spüren. Wege zur Erkenntnis sind darum Barlachs Werke, die wie seine Bildnisse im Irdischen, Menschlichen, selbst Unterirdischen, Untermenschlichen, immer jedenfalls Leibhaftigen wurzeln, um von da aus ins Übermenschliche, Überirdische, Geisthaftige zu treiben. Was Barlach so schafft, sind im überlieferten technischen Sinn nicht regelrecht gebaute Dramen, sondern mehr in lose Bilder zerfallende Handlungen, deren Kernstücke Disputationen sind, Weltanschauungs-dramen also wie der „Faust“ und der „Peer Gynt“. Es sind Gespräche mit den Mächten, die unser Dasein bestimmen, den Mächten des Dunkels und des Lichtes, Anrufungen der Erde und des Himmels, der irdischen Geister und des himmlischen Gottes. Immer strebt die Handlung einer feilschen Enthüllung zu.

In mythisches Gewand ist Barlachs erstes Drama *Der tote Tag* (1912) gehüllt. Drei Menschen und drei Fabelwesen treten in dem fünftägigen Stücke auf. In dem großen Flur eines nordischen Hauses leben Mutter und Sohn. Dort soll der Sohn weiter dahindämmern, von der Mutter, der Irdischen, Diesseitigen bewacht, bevormundet, unfuldig des Vaters, der Geist ist und Gott. Aber der Muttersohn ist im Erwachen; die der Mutter unsichtbar sind oder schweigen, die Unterirdischen, Untermenschlichen, die Hausgeister und Gnomen, Steißbart und Belsenbein, sind ihm sichtbar und reden zu ihm; der ferne Gott, der geistige Vater, sendet ihm zum Ritt in die Welt das Roß Herzform, das er in Träumen geschaut, mit vier Hufen wie Augen und das draußen scharrt, den „Tag“, die „Morgentunde“, die den Sohn zu Taten und Heldentum entführen soll; er schickt ihm auch Kule, den alten Blinden, den Wanderer, der der Erde Leid mit sich schleppt und mit der Mutter seltsame Worte schwermütiger Erinnerungen tauscht. Denn die Mutter hat ihn einst geliebt, aber verlassen, um dem Ruf eines Gottes zu folgen und ihm ihr Kind zu gebären. Sonne und Tag lockt den Sohn, die Welt hellen Menschenbewußtseins und froher Geister- und Gottessohnschaft. Da ersticht die Mutter, die den Sohn nicht verlieren will, das Götterroß, und der sich ein Göttersohn dünkte, zerreibt sich in ohnmächtigem Kampfe. Nachts hat der Ap ihn auf seine Herkunft geprißt; den Ap ganz niederzuringen, besaß er nicht die Kraft. Und nun wartet er nach Herzforms Tode in Nebeln, Nacht bricht herein, tot ist der Tag. Zurück treibt's ihn zur Mutter; ihr Teil ist in ihm zu stark. Was tut's, daß der Gnom die Mutter zum Geständnis des Frevels zwingt, daß sie sich ersticht; der Sohn, der zum Tage, zum Geiste, zum Gotte nicht die Kraft sich zu bekennen hatte, folgt gebrochen ihr nach. Weiter tappt Kule den Leidensweg, der jetzt ein Botengängerweg ist, „daß die Welt weiß, was wir wissen“, sagt Steißbart. „Und was wissen wir?“ fragt Kule. „Woher das Blut kommt, bedenken sollen sie.“ „Alle haben ihr Blut von einem unsichtbaren Vater“, gibt der Gnom zur Antwort. „Dein Geschrei klingt sonderbar“, bemerkt Kule. „Aber wie Blutgeschrei richtig“, schließt Steißbart das Drama. „Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist.“ Unsagbares gewann in diesem Drama in Bildern und Sinnbildern die Sprache. Es ist voll Spannung aller psychophysiologischen Fähigkeiten, so bohrenden Blicks, so feinen Gehörs, daß nicht einmal ein Drama des Hochimpressionismus, der Neuromantik um Maeterlinck mit gleich geschärften Sinnen arbeitete. Sprengler nennt das Stück eine Tragödie zwischen zwei Zeiten: Vergangenheit und Zukunft. Es ist die Tragödie der Zeit an sich. Was Hasenclever im „Sohn“ als Konflikt hingestellt hat, ist dagegen wie kindliche Rebellion. Was sonst die Modernsten an Generationenkampf gegeben haben: Wildgans im *Dies irae*, Unruh im „Geschlecht“, Vaudner in der „Predigt in Litauen“, Bronnen im „Vatermord“, Hans Ganz im „Lehrling“, Max Beer im „Erlöser“; es dringt alles nicht bis zum Mythischen durch. Bei Barlach ist der Chronos der Griechen wieder zum Mythos geworden. Sein Drama bewegt sich mehr in der Zeit als im Raum. So hat es denn auch zur Peripetie, zum Wendepunkt, jenen Augenblick, wo sich mit dem Frevel an dem Himmelsroß das Licht verfinstert, wo die Sonne stille steht, die Stunden nicht mehr vorrücken. „Wäre der Tag vorbei!“ stöhnt nun die Frevelin. Der mahnende „tote Tag“ wird zum Ankläger, zur moralischen Macht, zum Richter. Damit ist die Zeit etwas objektiv Gefegtes. Kurz darauf erscheint sie im selben finstern Akt ganz im phänomenalistischen Sinne Kants, Fichtes, Schopenhauers als rein subjektive Anschauungsform. Dies geschieht in einem Monolog, der in seiner gedanklichen Phantastik zum Schönsten, vielleicht zum Kühnsten gehört, was der Expressionismus visionär ins Wort gebannt hat. Die Gespräche tönen viel vom unentrinnbaren Schicksal, vom verborgenen Willen in allen Dingen, vom Weltleiden, von Menschenleid, Schuld und Sühne. Leitmotive, Reflexionen von antiker und christlicher Ergebenheit. Und an Schicksal und Zeit sind alle Gestalten des Dramas zu messen. Der blinde Greis, duldend, mitleidend, wissend, schauend, überdauernd, läßt sich vom Stab der Götter schicksalsfromm lenken. Er hat, wie der Chor in der antiken Tragödie, die Aufgabe, den Zuschauer in die Region der Betrachtung hinauszuführen. Steißbart ist die Glosse, der Spott, der Stachel aus Shakespeares *Narrenkunst*. Der Sohn kann halb und halb als Hamlet gelten. Den Stab des blinden Alten zerbricht er, um zu zeigen, daß er, daß das Ich stärker sei als der Urwille, der in den Dingen steckt. Ihn selber zerbricht die Mutter, weil er zerbrechlich war. Die Mutter aber zerbricht an ihrem Übermut, dem Frevel. Das Los des Sohnes geht uns näher, weil es

unser eigenes, deutsches berührt, den Auftrieb zu haben, aber nicht die Kraft. Zum Helden war der Göttersohn berufen, auserwählt zum Erlöser war er nicht.

In den Dramen *Der arme Better* (1918) und *Die echten Sedemunds* (1920) beginnt die Menschen-darstellung auf dem Barlach vertrauten niederdeutschen Grund; faßige Bauern- und Bürgertypen vom Strand der Elbe, üppige Schiffer und Keder, verschrobene Doktoren und verhuzelte Kleinbürger bilden das Personal. Aber die Inbrunst suchender Seelen, die wissen wollen, wo Gott wohnt, reißt diese Gestalten ins Spukhafte empor und ihre Alltags-handlungen gewinnen ein symbolisch ungeheures Gepräge. Dies ist nicht mehr Expressionismus in dem 1920 üblichen Sinne, das ist eine neue Form. Auch „*Der arme Better*“ ist ein metaphysisches Drama. Der Kampf des geistigen, wertherhaft die Welt erlebenden Menschen gegen den satten, geschäftigen, unempfindlichen Philister, sodann die Ergriffenheit des verständnisvollen Weibes durch jene Welt und Existenz des „armen Bettlers“ und schließlich das Umgeworfensein des Durchschnittsmenschen, seine Erschütterung und sein vergebliches Bemühen um den inneren Aufschwung, das alles ist mit einer Reinheit und ethischen Bedeutung gegeben, daß auch dieses Drama als eine vollendete Leistung erscheint. Der arme Better, ein Wanderer zwischen Himmel und Erde, ein Grübler und Zweifler, ein Haderer mit sich und Gott, hat schließlich nur die eine Sehnsucht nach dem hohen Verwandten, nach dem Ewigen, von dem er ein Funke, nach dem Überirdischen, von dem er ein Abglanz ist. Mit dem Blick vom Strand zu den zitternden Sternen, die „ein Frostschauern der Ewigkeit“ sind, sagt er: „Es gibt nicht rechts, es gibt nicht links mehr, Gott, ich danke dir, Gott, daß du alles von mir losmachst. Es gibt bloß noch hinauf, hinüber, trotz sich — über sich.“ Aber der arme Better hat wie der Sohn im „Toten Tag“ statt der hellen Flamme nur die Glut und so verglimmt er an den Problemen. In den „echten Sedemunds“ wird der Gegensatz zwischen den wesentlichen und unwesentlichen Menschen an zwei Parteien gezeigt. Außerlich eine bürgerliche breite Satire, sind sie innerlich von einer erkenntnisreichen Grübeleie gespannt. So sehr sich die Personen, deren Zahl groß ist, die Fäden von Seele und Leib reißt, irgendein Pünktchen unrecht hat jede Gemeinheit, und die Narretei stößt schließlich nur Löcher in das Dasein, daß der Ernst hindurchschaut. Tragödienwirkung schlägt in Tragikomödie um; statt der früher leisen, indirekten herrscht offene Aussprache, das Spiel wird vielstimmig, die Handlung versetzt sich. Züge aus der Heimat Dostojewskis, aus allweiter Ebene mischen sich mit schnurrigen aus Kleinstadtwelten. Darüber hin das Leuchten vom Kreuze des Gottessohnes, darunter das mahnende Grollen aus den Gräbern. Eine wunderliche Mischung von Wirklichkeit, geißelnder Übersteigerung und Metaphysik, Gestalten aber wie der Schneider Mantmoos, der versoffene Witwer, der alte Sedemund und Onkel Waldemar, Wachtmeister Lemmchen suchen in der expressionistischen wie naturalistischen dramatischen Dichtung ihresgleichen.

Grelle, gezerrte und bunte Gesichte verraten in dem genannten Drama den Einfluß des Expressionismus und erst recht expressionistisch ist *Der Findling* (1922), ein Drama in drei Akten, das aus dem Quälendsten, das er gestaltete, aus Bildern des Grauens und Ekels, der Gemeinheit und Häßlichkeit des Leibes und der Seele das Wunder der weltberühmten Liebe erstehen läßt. Sprachlich trotz Stabreim, Allsonanz und Endreim zerfließend, ist das Werk ein pessimistisches Stück eines Dichters, dem vor der Gegenwart graut. Offenbar spielt in das Drama das Erlebnis der Kriegs-, Umsturz- und Wucherjahre mit herein. Gleichzeitig treibt der Expressionismus in der Dichtung seiner Spitze zu, und indem Barlach von ihm jetzt die zerplitternde Technik, die visionär ausgewählte Szene und die Allegorien nimmt, wird er in formaler Hinsicht eigentlich ein Nachfahre der Bewegung, die er ideell einleiten half und zu deren ursprünglichen und lautersten Dichtergestalten er und Reinhard Sorge zu zählen sind.

Mit seinem jüngsten Drama *Die Sündflut* (1924) kehrt Barlachs Dichtung wieder zurück zu dem, von dem sie ausgegangen war, zu Gott. Als Ausdruck der Sehnsucht der Zeit zu Gott hin ist das Stück neben dem „Toten Tag“ eines der Dramen der Zeit. Das biblische Geschehen gab ihm einen seltenen Halt für die Disputation zwischen Gott und Mensch. Sie ist zugleich eine Auseinandersetzung zwischen dem Diesseitigen und Jenseitigen, dem Hochmütigen und Demütigen, dem Träger des Schwertes und dem Mann des Gebetes, dem Herrn der Erde und dem Knechte Gottes, sie ist in den Gesprächen zwischen dem als Bettler verkleideten Gotte mit Noach und zwischen diesem und Kalan das geheimnisvolle Spiel von der Entwicklung des Gottesgedankens. Noach, der gottergebene, gutmütige Mensch, ist zu großem Besitz und Ansehen gelangt. Sein Nachbar, der Heide Kalan, verhöhnt den naiven Glauben Noachs. Dessen Worten: „Gott ist alles, die Welt ist weniger als nichts“ setzt Kalan gegenüber: „Die Welt ist alles, Gott ist weniger als nichts.“ Um den Beweis von der Richtigkeit Gottes zu erbringen, läßt er einem Hirten die Hände abschlagen; Noach, Gott soll es verhüten, wenn er kann. Grausen packt Noach ob dieser Tat. Gott selbst erscheint Noach in Gestalt eines Krüppels und bittet ihn, seine Habe zu verlassen und aus dem Tale der falschen Menschen ins Gebirge zu ziehen, um dort Gott zu schauen. Noach gehorcht, die Sündflut naht heran. Kalan aber ist arm geworden, einsam, verlassen steht er da, der Körper, durch Krankheit jernagt und fied — erwartet den Tod. Aber sein Inneres hat sich gewandelt, er erkennt im letzten Kampf die Nichtigkeit des Menschen und auf der anderen Seite die Weisheit und Größe Gottes. Das Drama ist nicht ein bloßer Disput über Gott. Wer tiefer sieht und sich hinein fühlt in das Ringen des Dichters um die Gestaltung des neuen Wollens, der fühlt die Kraft und das Ethos, das aus dem Werte spricht. Seine Worte überzeugen und erschüttern unsere Seele. Eine große Dichtung voll innerster Erregung und Leidenschaft. Eine mächtige Sprachgewalt gibt die Grundlage ab für die wichtige Gestaltung dieses biblischen Stoffes.

Noch nicht zur Klarheit durchgerungen hat sich der sehr begabte Deutschböhme Diegen-smidt (eigentlich Anton Schmidt, geb. 1893 in Teplitz-Schönau, lebt in Berlin). Er wurde 1919 mit dem Kleist-Preis ausgezeichnet und zog dadurch die Aufmerksamkeit auf sich. Seine

Stoffe entnahm er in seinen Anfängen der Bibel, doch spielt in seinen Stücken schwüle Erotik eine so große Rolle, daß seine Absicht, erbauend zu wirken, vereitelt wird und er in der übertriebenen Darstellung der Geschlechtsliebe nur pervers wirkt. Später dramatisierte er christliche Legenden und schuf Dramen, die zu Hoffnungen berechtigen.

Der Entstehung nach ist sein erstes Drama *Jerusalajims Königin* (1913). Etwas Epigonales, ohne daß es sich in der Dichtung bestimmen ließe. Stofflich alles entweder



Diehenschmidt.

Phot. Atelier „Elite“, Berlin W 8.

Sinnlichkeit oder Gräßlichkeit. Ein Atridenhaus bei den Makabäern. In Lüsterheit tun die Worte gewissermaßen geheime Sünde, je abstoßender, je roher die Taten nebenan sind. Einen Siechen zu martern, einen Ausgemarterten mit Efel zu umbuhlen, ihn zu töten, um sich vor dem Toten ebrecherisch gemein zu machen, die Leiche zu küssen und zugleich zu schänden, so wird die Szene, die zum Tribunal werden sollte, zur Perverstität: Zwischen dekorativ geschlungenen Chorgesängen und einigen großen Augenblicken im Sterbeakt, sonst nur Lust und Dual. Ähnlich ist es im nächsten Trauerspiel, in der Vertreibung der Hagar (1916). Wie da der alte Abraham zwischen Weib und Nebenweib begehrt und zerrt, und gezerrt und begehrt wird, das ist wieder nichts anderes als geschlechtliche Dual und Lust. Völlig naturalistische Gegenwart ist die Kleine Sklavin (1918), eine am Ende gut gemeinte, aber unsaubere Geschichte von Kupplerinnen, Freudenmädchen, verdorbenen Kindern usw. Aber Diehenschmidt beherrscht die Bühnentechnik und versteht es, die Mehrzahl seiner Zuschauer in seinen Bann zu ziehen, und so konnte es geschehen, daß bei der Aufführung dieser Tragikomödie begeisterte und entriestete Zuschauer einander in die Haare gerieten. Das wird begreiflich, wenn man bedenkt, daß der Verfasser in diesem Stücke das Verwerfliche des Mädchenhandels geißeln wollte und uns deshalb in ein Bordell führt, dessen Einrichtung er bei Lesern und Zuhörern als bekannt voraussetzt, wie er ausdrücklich in einer Regiebemerkung sagt. Das Bordell spielt

auch eine große Rolle in dem Drama *Die Nächte des Bruders Vitalis* (1922). Eine katholische Legende aus der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine. Der heilige Vitalis verspricht den Freudenmädchen den Himmel, wird aber beim Zusammensein mit einem dieser Mädchen von einem ihrer eifersüchtigen Freunde erstochen. Die Polizei kommt und um den Gefährdeten zu retten, sagt er, er habe selbst Hand an sich gelegt. Dann berichtet er schnell noch seinem Abte die Lüge, erhält die Absolution und kann beruhigt sterben. Kraß naturalistische Stoffe, in Lasterhaftigkeit versinkende männliche Haltlosigkeit findet sich auch in dem Drama „Verfolgung, Abdruck in sieben Stationen“ (1923). Mit den oft krassen naturalistischen Szenen verbindet sich eine impressionistische Seelenzergliederung, ausführliche Milieuschilderung und Elemente expressionistischer Kunst: religiös-symbolische Bilder, barocke Wortgebung und ekstatische Ausrufe, Mischung von Prosa

und Versreihen. „Christofer, ein groß und schön Legenspiel“ (1920) behandelt die bekannte Legende vom Stromüberführer. Eine himmlische Stimme ruft: „Knecht Offerus! — Knecht Offerus! — Geh hin und such' den höchsten Herrn!“ Was unsere sonstigen modernen Pilger erst suchen müssen, die Erkenntnis, daß im Dienen an einem Höheren, sei es an der Menschheit oder Gott, erst die Überwindung des kleinen und doch so starken Ichs liegt, das fühlt Offerus gleich zu Anfang und er macht sich sofort auf die Suche. Einem schwächeren Talente als Diegens Schmidt hätte das Schema der Bilderfolge nach Art der Totentanz-Weise von Hofmannsthals „Jedermann“ nahe gelegen. Der Dichter aber verbindet die verschiedenen Herren des Riesen durch Spezial-Konflikte und so gut gekreuzte Beziehungen des Spiels, daß sich die Fäden im zweiten Akt zu einer Handlung verknüpfen, die nicht nur Passionsablauf, sondern Verwirklichung und Spannung wird. Ein Prozeß zwischen dem bestohlenen Edelmann und dem Raubritter ergibt problematische Fragen nach der Bewertung kapitalistischer und militärischer Verdienste für die Gesellschaft. Mit gutem Geschick führt Diegens Schmidt durch alle drei Akte eine Liebeshandlung zwischen dem Dichterjüngling und einer christlichen Märtyrin, die des Sehnüchtigen Leidenschaft widersteht, auf dem Scheiterhaufen von der Überwindung des Ichs für die Himmelseligkeit singt und als Gespenst wie in alten Lehrgedichten den von Würmern zerfressenen Leib dem Begehrt zeigt: zur Befinnung auf die Seele. Das packt den Jüngling und befiehlt ihn zum Christen. Er wird der einzige, der Frau Welt widersteht. Befehle des Königs und Bitten des Vaters halten ihn nicht zurück vom Willen zum Absoluten. Der Feuertod schreckt auch ihn nicht mehr und in Flammen bekennt er den Heiland als höchsten Herrn. Da weiß auch Offerus in jäh auflodernder Erkenntnis, wem er künftig zu dienen hat. Schade, daß der Dichter einige Male aus dem Fresko in naturalistische Einzelheiten, aus dem mittelalterlich Starren, Starren in das modern psychologisch Gebrochene verfällt.

Wieder ein Legenspiel ist Die Jakobsfahrt (1920). Dem Thema nach ist es expressionistisch, das heißt, es verlangt nach Ausdruck, Steigerung, Schrei; dem Inhalte nach ist es ebenso katholisch. Es hat die Beichte, das Sündengeständnis, die Losprechung zum Ziel. Auf der Wallfahrt nach Santiago de Compostela treffen der Schwab aus Heigerloh und ein junger Graf aus Peigernland zusammen und wollen Freunde sein. Als sie gemeinsam mit einem Pilgerzug beim welschen Wirtstochterlein einkehren, wird jedoch der Schwab schon zum Judas am Trautgefellen. Nicht aus Bosheit. Auch er ist Opfer der Intrige. Die welsche Dirne nämlich zeugt den gräßlichen Knaben, den sie vergebens umhuhlt hat, aus Rache des Kameraden stecte, seine Zeugnishaft unterdrücken, weil sonst an den Tag käme, daß er mit der Dirne gehündigt habe, worauf nach Bruderschaftsrecht der Tod gesetzt ist. So wird denn der Knabe unschuldig dem Rücken zum Grabe des Apostels. Dort erfolgt auf sein Versprechen der Beichte die Lebendigmachung. Dieses Wunder der Erweckung ist schon von Kunz Ristener im Mittelalter, von Gengenbach in der Reformationszeit erzählt worden. Wie dann der Erweckte nach Jahren, als der Schwab ausföchtig wurde, das Blut seines Kindes zur Reinigung hingeben will, auch das findet sich schon bei Ristener und Gengenbach und geht auf die sehr alte Sage von Amicus und Aurelius zurück. Die Verwendung des Ausfözages als und geschieht es mehr gegenüber dem irdischen Gläubiger, als gegenüber dem überirdischen Glaubens- und Seelenrichter, das heißt, schließlich ist des Dichters Thema doch mehr ein germanisches Treugefühl als christliches Reuegefühl. Die Form des christlichen Dramas hat Diegens Schmidt nicht gefunden. Denn wenn auch von diesem durchaus nicht verlangt wird, daß es sich dem Bösen verschließe, so ist doch dessen Ziel der Sieg über das Gemeine. Sieg wäre klare Höhe, Diegens Schmidt aber sinkt im Schwülen unter. Seine bühnensicherste Dichtung ist Regiswindis (1923), ein christliches Mysterium in moderner Form, das die Erlösung schuldbeladener Menschen durch die Liebe behandelt. Eine fränkische Legende berichtet von einem Grafenkinde Regiswindis, es sei durch Schuld einer Magd zu Tode gekommen und habe als kindliche Heilige viele Wunder wirken dürfen. Bei Diegens Schmidt tritt die kleine entzückende Regiswindis zurück: die Schuld dreier Menschen drängt sich vor, zweier Männer, die sich um die Frau in Kampfspannung befinden und unter den dreien wieder die Schuld des rechtmäßigen Ehepaars, das das Kind ermordet. Das Schuldbewußtsein rastet und ruht nicht, bis es zum Geständnis kommt und in entsetzlicher Zerknirschung die Kniebeuge und der Lichtstrahl der vergebenden Gnade vor dem Kinde. Das Kind, zuerst Objekt der Schuld, wird zum Symbol der göttlichen Reinigung und Reinheit.

Mit dem Spiele Vom Lieben Augustin (1924, mit Gesang, Musik und Tanz) dürfte Diegens Schmidt vollstümlich werden. Abraham a Santa Clara erzählt in seinem „Wohlangefüllten Weinkeller“, wie in Wien zur Pestzeit, eben als die Türken die Stadt belagerten, ein bekannter Spielmann im Rausch für tot aufgegeben und von den Besträgern ins Massengrab geworfen wird, dort langsam zu sich kommt, die Oberwelt durch Dudelsackblasen von seinem unverkehrten Dasein in Kenntnis setzt, herausgezogen wird, nach ertlichen Tagen aber doch den Tod erleidet. Dieser Spielmann war kein anderer als der liebe Augustin, dem „alles hin“, die innere Heiterkeit aber trotzdem nicht abhanden gekommen ist. Diegens Schmidt hat ihn zum Helden einer Volkskomödie gemacht, eines Theaterstückes, in dem Realismus und Phantastik, derber Scherz und lyrische Weichheit, Sinnfälligkeit und tiefer Sinn, schöpferisch miteinander verwoben, füglich nicht mehr zu trennen, als organisches Wachstum erscheinen. Augustin geht mit der Pest um seines Lebens willen einen Vertrag ein. Die Seuche, die sich auf Augustins Wunsch aus einer Heze in ein allerliebtes Mädel verwandelt hat, will ihn laufen lassen, wenn er auf alle Herrlichkeiten der Welt, die sie ihm binnen

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 Pestmädcl, 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: Befehrung 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!

Kriegenschein









Eduard Edschmid

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 Edschmid nicht zutraut 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. Edschmid erzählt hier nüchtern und sachlich, wie der junge Byron heranwächst, sich in seine Halbschwester verliebt, sich in Ravenna niederläßt und dann in Griechenland stirbt. Edschmid schrieb auch die Aufsatzreihe 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 Buch Der Detameron (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 Buch Der Detameron (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 pafen, 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 expressiv-naturalistische 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-

künstlerisches 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; Bärtlichkeit 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 föhlt Begliederte und rechnerisch Architektonische französische 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 erobertes 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 „Elsaß 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 Ausglei chung 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, bedeutungsvoll 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 elsfassische, 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 Gedankenwiring und Sündengrennel

der Jahre unmittelbar nach der Revolution gehen läßt, die lange abfließen von ihm wie Wasser, bis die Begegnung des Helden mit seiner noch unmündigen Tochter in einem zweifelhaften Haus die Erschütterung bringt. Die eigentliche Antwort auf die quälend aufgeworfenen sittlichen und metaphysischen Fragen aber wird nicht gefunden. Mit dem Roman *Der gute Weg* (1924) wächst das Werk Flakes um ein Stück zum Dichterischen hin. Es ist ein kluges, gar nicht romanhaftes Buch, das dennoch ein guter Roman ist, von einer klaren Vollendung und einer geistigen Überlegenheit, wie sie heute wenige aufbringen. Flake führt einen jungen Auslandsdeutschen ein, in dem er so etwas wie den zukünftigen deutschen Mann zeigen zu wollen scheint, den Mann, der sachlich, klug und straff sein inneres und äußeres Leben meistert, allen Erregungen aus dem Wege geht, die geeignet wären, ihn aus der geraden Bahn zu drängen, und der selbst den großen heranrollenden Katastrophen den „guten Weg“ zu weisen vermag, der keine Tragik kennt. Flake ist geistig eine Kraft, er ist es auch gegenüber seinem Stoff und seinen Gestalten. Wie alle Werte Flakes ist auch dieses Buch reich an kostbaren Aphorismen.

Im Vordergrund des Kampfes um eine neue deutsche Gesellschaft steht Flake mit seinen Romanen und er hat sich dabei aus privaten Anfängen heraus allmählich eine verantwortungsfrohe Stellung geschaffen, die in seinen Romanen *Villa U. S. A.* (1926) nachdrücklich Erscheinung und Bedeutung gewann. Flake schafft den Menschen, an dessen Möglichkeit er glaubt, nicht als wolkenferne Utopie, sondern aus den Bedingungen seiner, unserer Zeit und der Reichweite des deutschen Menschen. Aber Flake schafft zu den Bedingungen seiner, unserer Zeit und der Reichweite des deutschen Menschen. Aber Flake schafft zu gleich die Möglichkeit eines Abereinkommens unter den Menschen dieser Zeit über Anstand, Wertungen, Charakterbildung, kurz er schafft an den Grundlagen zur Bildung eines neuen Gesellschaftsbewußtseins. Doch weniger um dieser Vorzüge willen fand „*Villa U. S. A.*“ so viele Leser, als wegen des Reizes der erotischen Schilderungen, deren Subtilität seine Beliebtheit in der romanlesenden Welt begründet hat. Aber Eros und neue Gesellschaftsordnung gehen bei ihm Hand in Hand. Die Erotik ist in seinen reifen Werken niemals verantwortungslos, ja die ihrer selbstbewußten Gesellschaftsbeziehung ist der Träger des neuen Gesellschaftswillens. Der Sommerroman (1927) legt nicht volles Gewicht in die Richtung des neuen Gesellschaftswillens. Der Zustandsbeschreibung einer an Hansjón gemahnenden Naturdämonie läßt den Flakeschen Hauptthemas. Die Zustandsbeschreibung einer an Hansjón gemahnenden Naturdämonie läßt den Plan einer bewußten Höherführung zurücktreten. Aber den wachen Sinn für öffentliche Dinge bestätigt die delikate Behandlung der Südtirolerfrage, die eine glühende Kraft der Landschaftsschilderung unterstüßt. Den führenden Typus eines neuen öffentlichen Bewußtseins zeigt der Roman *Freund aller Welt* (1928). Das abschließende Stück der fünfbandigen Serie „*Romane um Nuland*“. Es kann nicht wie seine Vorgänger eine abgeschlossene Komposition geben, denn sein Übergewicht an Lösungen setzt die aufbauende Reihe weitverzweigter Verknüpfungen der früheren Bände voraus. Wieder erweist sich Flake als Lehrmeister und formender Künstler, da sich Lebenslehre und Weltanschauung organisch aus dem Geschehen entwickeln. Die in tiefer Lebenskenntnis wurzelnde, endlich errungene Ruhe Nulands ist, da sie sich aller Welt bedremdet fühlen darf, im Begriff, Dynamik in Statik umzusetzen. Stellungnahme, das ist der Reiz und Sinn des Buches und Flake vollzieht sie zu einer stattlichen Reihe wichtiger Zeitfragen. Dagegen fällt Flakes jüngster Roman *Es ist Zeit* (1929) bedeutend ab. Die erotische Freiheit, sagt Flake, ist derart übers Ziel geschossen, daß die Liebe in Gefahr ist, jeden menschlich kontrollierenden Wert zu verlieren. Er hat das schon in seiner Schrift „*Die erotische Freiheit*“ gesagt; hier, wo er es überdies darstellen will, versagt er. Er läßt einen jungen Mann eine Art von Brüderschaft wider die Zeit gründen, einen Bund prinzipieller erotischer Gentilität und zeigt, wie selbiger junger Mann versagt und wie für den verantwortungsbewußten Einzelnen keine bessere Lösung zu erzielen ist als die: benimm dich von Fall zu Fall so, wie du, wenn du stirbst, wünschen wirst.

Flakes philosophische Schriften im einzelnen zu würdigen geht über unsere Aufgabe hinaus. Er will mit ihnen ein neues System gründen, dem zwar Eigenart und Geist nicht abzusprechen ist, das aber in wesentlichen Punkten zum Widerspruch herausfordert. („*Pandämonium*“, „*Das neuantike Weltbild*“, „*Die Unvollendbarkeit der Welt*“, „*Der Erkennende*“).

Getragen von Pessimismus ist die Weltanschauung des Livländers Frank Thieß (geb. 1890 in Gluisenstein bei Uexkuell, lebt in Hannover). In dem Buche „*Das Gesicht des Jahrhunderts, Briefe an Zeitgenossen*“ (1923) analysiert er mit wissenschaftlicher Genauigkeit die seelische Grundhaltung des modernen Menschen und zeigt an den verschiedenen Beispielen, dem Journalismus, der Wissenschaft, Musik, Litteratentum, dem kunstfremden Kino usw., wie sehr der Verfall der europäischen Kultur fortgeschritten ist. Auch wir finden die Zeit entsetzlich, doch wollen wir nicht mit der gleichen Einseitigkeit alles verdammen, denn es können gegen den Kulturpessimismus der Ausführungen Thieß' gewichtige Einwände erhoben und Ansätze zu einer Aufentwicklung genannt werden. Immerhin sind diese Briefe reich an beachtenswerten Einzelheiten und in einem kultivierten Deutsch geschrieben. Die in den Briefen angeschlagenen Leitmotive lehren in seinen Dichtungen nicht nur wieder, sie finden dort erst scheinbar zwingende Gestalt. Ohne Zweifel besitzt Thieß ein nicht gewöhnliches künstlerisches Talent, doch scheint uns manches Lob, das seine Romane finden, übertrieben. Er ist, wie Georg Schäfer ihn bezeichnet, ein Zivilisationsliterat, einer, der mit großer Geschicklichkeit das Instrument unserer Sprache beherrscht, der das Leben kennt und davon auch fesselnd zu erzählen weiß; aber es fehlt ihm das



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. Murr, 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, „unfünnig 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. Murr, 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, Zertretenen, 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 Cluisenfein. Dort, wo die deutsche Kultur durch deutsche Barone wirksam war. Das in dem Werke behandelte Thema ist die Geschwisterliebe, ein heißes Thema. Wenn nun auch Thieß die ärgsten Dinge ernsthaft und ohne Lüfterheit 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 entsefelt 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 Gewissen im Vaterland des Malteser:

„Ihr! Ihr! Geth wagt mich!“

Waspacht mich!

Weser lacht! Ihr lacht!

Wird es nicht immer im Tempel, Offener gelagert

Lyth für Landbesten aus dem Land

Wird es nicht immer Gewissen im Puffen der Löffel  
gelagert

~~und nicht~~  
Vorfürsichtig / am Tausch der Lustigen.

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-Glomy, 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 Räuberghellen 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 zerschört 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 Mandtschu. 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 beharrlicher 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 Weitschweifigkeit 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 Jüdische, die 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 Verzückung 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 aufrollt, 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 einsehen 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 unerquidliche 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 Zusammenbruche 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-Befremdliches bringt der Aufsatz „Jenseits von Gott“; zahlreich sind seine Essays über die Natur und die Naturwissenschaft, als deren Grenzbegriff er „das Mystische“ erklärt.

Als der Rheinländer Gustav Sack (geb. 1885 in Schermbeck 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 ingrimmig-farbkastischen Empfindungen. Aus dem quälenden Gefühl, der Alltagswirklichkeit wehrlos gegenüber zu stehen, entfließen 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 Novellensammlung. Was er sonst noch im Kriege erlebte, erzählt er im „Tagebuch eines Refrakturs“ 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 Freudschen Verdrängungstheorie begann, in einer furchtbaren Anklage gegen die Todesstrafe aus. Völlig entbunden ist der Ankläger und Prediger erst in dem Buche, das dem Kriegsereignisse 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 Übervertellen 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, Beamtentum, 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 Macho 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 Dichterverweg 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 niedergeworfen - und  
dies ein Produkt - denn die Jugend kennt  
ja noch nicht die versöhnliche "Puff-  
Bafeltau-Wollau", es später alle Erkenntnis  
verdrängt. Denn ist man Kuschel, launt -

(Aus einem neuen 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 hellfüchtigem Blick die Grundübel seines Volkes und im Glauben an das unverleztlich 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 zürüchleut.“ 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 anwiderndes 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 „außerwähltes 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 hingeletet 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 & Wenzich, 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 befeelte, 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 Bademeikum 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 entdekt.

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 althebräischer Mystik zum Teile unverständlich ist und nur ahnen läßt, daß an letzte Mäfel 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 einem 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, Rohheit 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 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 bissiger, mimischer Satire, die das Leben bis ins kleinste getreu abzubilden vorgibt, bis zu Versen („Worte 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. Schärfer



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 Rosdaluwiz 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 Reiferisches 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 Schmidtbons „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 Rehfischs 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 verordneten 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

auch die Idee der Komödie *Nidel* und die 36 Gerechten (1925); schade, daß Rehfsch ohne Klischeefiguren nicht auskommt und Kolportagemomente häuft. Nach einer jüdischen Legende schützen ständig 36 Gerechte die Welt vor dem Untergang, weicht einer von ihnen vom rechten Wege ab, so stürzt die Welt zusammen. Der Gauner Kaspar Nidel, der „geborene Haderlump“, redet sich ein, Nachfolger dieser Gerechten zu sein und will ein frommes Leben führen; er plagt sich mit der Gerechtigkeit ab, atmet aber befreit auf, als er hört, daß der Verstorbene, an dessen Stelle zu treten er sich bequodet fühlte, ein Lump gewesen ist. Das haltbarste von Rehfschs Theaterstücken ist die Komödie *Duell am Lido* (1925). Die Quintessenz des Stückes zwar, die Moral der männlichen Solidarität ist mehr Pointe als Idee, aber weltanschaulich unbeschwert, wird das Stück von Milieu, Witz und Spannung getragen. Es handelt von dem Wettstreit zweier Männer um ein junges Mädchen und schließt mit der Freundschaft beider, als sie diese für das Wertvollere erkennen. Die Berliner Tragikomödie *Razzia* (1926) wirft mit schillernden Farben Lichter auf Stätten und Gesellschaft Berlins, aber mit bedenklichen Mitteln reißerischer Art wird der Kampf der Armen gegen die Klassenjustiz geführt. Die Komödie *Skandal in Amerika* (1927) sollte eine politische Satire sein, ist aber gänzlich mißlungen. Unerquicklich ist das Schauspiel *Der Frauenarzt* (1927), ein arger Mißgriff in der Wahl des Stoffes, mag er auch noch so aktuell sein.

Die Groteskdichtung *Scheerbarts und Meyrinks* fand eine Fortsetzung durch Salomo Friedländer aus Gollant in *Posen* (geb. 1871, Dn. Rhynona-Anagramm von anonym). Von ihm finden sich Verse („Gedichte“, „Schwarz-weiß-rot“ im „Jüngsten Tag“ (1916) in den Blättern der „Aktion“ und im „Sturm“; ferner verfasste er kleine Geschichten mit absonderlichen und frappierenden Aufschriften („Für Hunde und andere Menschen“, „Hundert Bonbons“, „Nur für Herrschaften, unfreudige Grotesken“ 1922), die Gespenstergeschichte „Unterm Leichentuch, ein Nachstück“, ferner Romane („Die Bank der Spötter, ein Unroman“, „Graue Magie, ein Berliner Roman“ 1922), dazu noch eine Schrift über „Psychologie und Logik“ (1907) und „Schöpferische Indifferenz“ (1918), in der er die Wirklichkeit des Wunderbaren und die Möglichkeit der Magie nachzuweisen sucht, in deren Dienst seine erzählenden Schriften gestellt sind. Viele Grotesken und Schmunren verfasste Hans Reimann (geb. 1889, lebt in Charlottenburg), von denen die satirische Verspottung des Leipziger Kleinbürgertums in „Null“ (1919) und des bekannten Dinterschen Buches „Die Tinte wider das Blut“, ferner „Mein Kabarettbuch“ (1923), die Schmunrensammlung „Das verbotene Buch“ und die giftig karifizierende Anekdotensammlung „Dr. Geenig“ genannt seien.

Zu den wenigen heiteren, sanftern Büchern der neuen Stilart steuerte die Fürstin Mechthild Lichnowsky (Gräfin von und zu Arco-Zinneberg, geb. 1879 in Schönburg in Niederbayern) die Erzählung „Stimmer“ (1917) bei. Sie ist von feiner, eindringlicher Zartheit und reizvoll durch den seit E. Th. A. Hoffmann wohl nicht derartig wiederholten Versuch, die Musik geradezu als Stilmittel zu benützen, bestimmte Klänge und Tonarten, ja bekannte Motive erklingen zu lassen und damit Stimmungen zu erwecken. Von den anderen Werken der Dichterin seien erwähnt das feine Reisebuch „Götter, Könige und Tiere in Ägypten“, die psychologisch tiefe Erzählung „Geburt“ (1921), die ganz von Musik getragenen Szenen „Ein Spiel vom Tod“, neue Bilder für Marionetten, das Schauspiel „Der Kinderfreund“ und der Gedichtband „Gott betet“.

## 6. Der Dadaismus.

Als Reinhard Sorge 1910 seinen „Vetler“ schrieb und Kasimir Edschmid 1913 seine Sammlung „Die sechs Mündungen“ herausgab, ahnten diese beiden nicht, daß sie einmal die Befruchter des dichterischen Expressionismus genannt werden sollten. Diese zunächst unterminierende, das Gefüge der bisherigen Kunstauffassung lockende Bewegung brach während des Krieges mit eruptiver Gewalt aus, ergriff eine ganze Generation Europas, überschüttete sie mit Manifesten und Programmen, gelangte in der Nachkriegszeit zum restlosen Durchbruch, ermattete und sank um 1920 ausgeglüht in sich zurück. Schon Edschmid klagte über die „schmerzlichen Abstürze“ des Expressionismus und warnte vor Entartungserscheinungen. Eine solche ist der Dadaismus, dessen formalen Charakter wir schon in der Einleitung zur Ausdruckskunst andeuteten. Die Sprache wird durch maschinelle Handhabung aus der normalen Basis in die Sphäre des auf den ersten Blick grotesk Erscheinenden erhoben, um Distanz zu schaffen zwischen Dada und dem gewöhnlichen Erdenbürger. Revolution der Grammatik, des geordneten Blickfeldes von Linie und Wortfolge sollen einen Raum erzeugen, von dem aus sowohl Anhängerschaft wie Gegnerschaft leichter in die Erscheinung treten. Aller Sprachlogik und Psychologie zum Troß wird alle innere Bindung zerstört, die Sätze erst zum Träger einer „Ausgabe“ machen. Mit hohnlachender Freude werden alle bisherigen Mittel der Verständigung von Mensch zu Mensch vernichtet, herausgerissen aus den Zusammenhängen und mit der Kühnheit einer auf den Untergang zusteuenden Epoche wird eine neue Ausdrucksmöglichkeit fabrikmäßig hergestellt, über deren Zukunft keine Zweifel auftauchen können.

Was aber ist Dada und woher der Name? Im Jahre 1916 suchten in Zürich, wohin sie aus Kriegsverachtung oder Kriegsfurcht geflüchtet, fünf Literaten, die Deutschen Richard Huelsenbeck