

verlor aber durch Kameraden und Lektüre seinen Glauben, vertauschte das Gymnasium mit dem Polytechnikum und wurde Techniker. 1869 kam er nach Fünfkirchen, wo seine Rückkehr zu dem Glauben seiner Kindheit erfolgte. Seit 1889 lebte er bis zu seinem Tode als Pensionist in Wien.

Schon in das Jahr 1888 fällt der Anfang der aktuellen Zeitsatire „An der Schwelle des Gerichtes“, die er 1902 veröffentlichte. Sie trägt den bezeichnenden Untertitel „Ein Streitgedicht ohne Ende“, der andeuten soll, daß man dem vorliegenden ersten Teile beliebig viele Fortsetzungen geben könnte. Diesen leitet ein viergliederiger Vorgesang ein, dessen viertes Gedicht allen Gleichgesinnten die nun folgende dramatisierte Szene widmet und deren Grundton angibt. Pietät, Religiosität, fernige Geradheit und Offenheit, Demut und katholischer Idealismus bilden das Leitmotiv. Die Szene selbst spielt sich vor dem Eingangstor der Ewigkeit ab, wo Luzifer sich als Weltkritikus und Weltbuzprediger aufwirft, und jede Seele beurteilt, die an ihm vorüber ins Jenenseits wandern muß. Durch ihn erfahren nun die verschiedensten Verhältnisse: verfeuchtes Rechtswesen, gottentfremdete Bildung, verpumpte Kunst, die Aufklärung, die sich ausblühende Wissenschaft usw., eine erbarmungslose Beleuchtung. Es ist ein an sich entfehlendes und doch kräftig humoristisch wirkendes Bild, das der Dichter entwirft. Entsprechend dem Stoffe ist die Darstellung wichtig, aber oft schlotterig, die Tendenz wiegt vor, ohne überall künstlerisch aufgelöst zu sein. Dies gilt auch von Slattkys Gedichten (1905). Es ist streitbare Lyrik, die hier geboten wird, aber so aktuell, religiös durchglüht und markig-edel wie auch ist, es findet sich darin soviel Hartes und Ungefüges in Form und Empfindung, daß sie weder künstlerisch noch seelisch ergreift. Daß in der Sammlung auch manches ethisch und intellektuell Hervorragende und wirklich Schöne steht, wie der Zyklus „Maria“ und das Schlußgedicht „Still sterben“, wollen wir gerne hervorheben.

Aber was sind diese Schöpfungen Slattkys gegenüber seinem Meisterwerke, mit dem er neben E. Ringseis und Helle eine Dichtungsart fortsetzt, deren Geschichte uns die Namen Dante, Milton, Calderon und Klopstock ins Gedächtnis ruft? Und doch hatte Slattky, wie er uns mitteilt, zur Zeit, da er anfing, sich mit der Dichtung zu beschäftigen, zwar Shakespeare und die deutschen Klassiker gekannt, aber nichts von Calderon, Milton, Byron, von Dante nur die „Hölle“ und von Klopstock nur wenige Seiten gelesen — „er war mir zu sad“. Um so bewundernswerter ist die Kraft, mit der er den so schwierigen biblischen Stoff des Engelsturzes, des Sündenfalls und des ersten Opfers anpackt. Damit haben wir die drei Teile des dramatisierten Epos genannt, das in seinen späteren Auflagen mehrfache Umarbeitungen und Ergänzungen zur stärkeren dramatischen Belebung des Stoffes erfahren hat. Der Dichter wandelt nicht auf ausgetretenen Pfaden; seine Gedanken und ihre Einkleidung sind vielfach neu, tief und schön. Neben ihm verblaßt Klopstock, und John Miltons Werk ist zwar künstlerisch vollendeter, aber weniger tief an Gehalt der Ideen. Und wollen wir den Grundgedanken der grandiosen Dichtung kurz formulieren, so können wir ihn etwa so fassen: Das Gute steht, das Böse unterliegt. Hochmut ist die Wurzel alles Übels, vor ihm die Demut, die Mutter jeder Heiligkeit, bewahrt. Des Menschen Wille ist frei; Gottes Gerechtigkeit dem nur die Strafe, die Mutter jeder Heiligkeit, bewahrt. Des Menschen Wille ist frei; Gottes Gerechtigkeit verlangt die Bestrafung des Abfalles von ihm, aber seine Barmherzigkeit kennt menschliche Sühne an und vollzieht himmlische Befreiungstat. Das ganze menschliche Ringen und Streben, alle Fragen, die unsere Zeit bewegen, wie die tiefsten Probleme sind in die Dichtung verwoben: Gott und Mensch, Weltentstehung, Sünde und Erlösung, Mann und Weib, Glauben und Wissen, Priestertum und Königtum, Reich Gottes und Reich des Satans, Genußsucht und Selbstentäußerung, für all das und noch vieles andere hat des Dichters feine Kunst in den drei ungeheuren Handlungen symbolische Bilder geschaffen. Dabei verliert sich der Dichter als echter Künstler nie in die gestaltlosen Nebel der Abstraktion. Eine Sprache von hinreichender Kraft taucht alles Abstrakte in lebendige Farben und Bilder aus der Natur, Geistes- und Menschenwelt; die Charaktere sind scharf gezeichnet, eine erstaunliche Symbolik bringt uns das Geheimnisvolle näher. Erwähnen wir noch die Fülle an Empfindungswärme, die bald in reinlofen, bald gereimten Famben dahinwogende Darstellung, die mit Bewußtsein manche Härte nicht meidet, und den ungewöhnlich kühnen Gedankenflug, dann begreifen wir, daß ein hervorragender Kritiker bald nach dem Erscheinen des Werkes sagen konnte: Dichtungen wie dieser „Weltenmorgen“ erscheinen nicht alle Jahrzehnte.



Eduard Slattky.
Phot. Zollner, Brünn.

4. Industrie und Krieg.

Kurz vor dem Weltkrieg entstand die Industriedichtung. Als Führer gelten der Amerikaner Walt Whitman und der Belgier Emil Verhaeren. Einer Periode sozialer Mitleidsdichtung folgte eine Periode werkfroher Diesseitsbejahung, prometheischen Selbstbewußtseins. Richard Dehmel mit seinem Pflichtgebot der menschlich-sozialen Verantwortung steht in diesen Anfängen der

deutschen Arbeiterdichtung auch ethisch am höchsten. Seine „Hafenfeier“ in der „Schönen wilden Welt“ von 1913 ist der reinste Ausdruck der beginnenden Industriedichtung. Unter Dehmels besonderer Gönnerschaft stand denn auch ein Kreis rheinischer Künstler, eines Bundes für schöpferische Arbeit, der „Werkeute auf Haus Ryland“. Es waren dies Jakob Kneip, sein Altersgenosse Josef Winkler und Wilhelm Vershofen. Dieser Bund junger Talente geht in seinen Anfängen auf die Bonner Studentenzeit zurück und wurde 1912 gegründet. Als erste gemeinschaftliche Veröffentlichung erschien die Gedichtsammlung *Wir drei* (1904). Weitere lyrische Gaben brachte die Bundeszeitschrift *Quadrige* und die 1918 begründete Vierteljahrschrift *Ryland*. Ihre Losung von der Kunst, die mit dem Leben Hand in Hand gehen soll, richtet sich bewußt gegen das Ästhetentum der Großstadt. Zwischen Industrie und Dichtung vor allem soll wieder Fühlung hergestellt werden. Jakob Kneip hat sich als Dichter so eigenartig entwickelt, daß wir ihn später in anderem Zusammenhange ausführlich behandeln müssen. Josef Winkler (geb. 1881 in Rheine, lebt in Hagerhof bei Honnef) aber kann schon hier seinen Platz finden. Er wurzelt tief in der modernen Industriedichtung. Sein Gefühl, das sich in Worte ballt, seine Phantasie, die die Gestalten zaubert, sind so hoch, daß nur Gerit Engelke und Heinrich Versch ihm verglichen werden können. Wie in diesem brennt in dem „nüchternen“ Westfalen die himmelstürmende Flamme des Industriejahrhunderts heiß auf. Hinter Schweiß und Qualm und Ruß spürt er den mythenlosen Dithyrambus des Mensch-Maschinengeistes. Ein kirrender Hymnus auf die hohen technischen Errungenschaften der modernen Industrie- und Volkswirtschaft ist das erste, das wir von Winkler hören. Ein Gottesdienst der Arbeit, ein drittes Reich der Faust wird verkündet. Mensch, wie bist du groß! Und als der Krieg ausbrach, ist Winkler, der laute, lärmfrohe Begeisterung suchende, wieder in seinem Element. Der Krieg steigerte in Winkler den furor teutonicus zugleich in einen furor poeticus. Seine beiden Werke: „Mitten im Weltkrieg“ und „Dzean“ waren ein dichterischer Großkampf und werden ihren Wert behalten. Alles oder nichts. Das Ende des Krieges aber und dessen traurige Folgen zerbrachen ihm furchtbar die Vision und sein Dichterauge starzte in die krasse Nüchternheit hinein. Er verlor den Glauben an den schaffenden Sinn der Welt, und wie viele Millionen Geschlagener, die in dem Chaos sich wälzten, einzeln stehen, da ihnen das große Band geistig religiöser Gemeinschaft fehlt, so stand auch er einsam in ihrer Mitte. Er bricht mit den katholischen Traditionen, aus denen er stammt, wird zu ihrem erbitterten Feinde, kann sie aber nicht durch eine andere Weltanschauung von gleicher Tiefe ersetzen. Weltanschaulich Einheitliches hat er noch nicht gegeben, ihm fehlt die Geistesmacht, in höherem Sinne das reale Weltgeschehen einzuordnen, anderen ein Führer zu sein. Um so fester saugt er sich in den Urquell seiner Kraft, in den Heimatboden der roten Erde ein. Weil ihm das große Firmenlicht der höheren Welt, die außer ihm ist, nicht ruhig leuchtet, sucht er, wie R. Vogler bemerkt, das Feuer hinter allen mächtigen Dingen, im Kampf des Maschinenmenschen, im rasenden Aufstand der Weltvölker, in einem Humor, der aber nichts gemein hat mit jenem, der unter Tränen lacht, in der Ungeschlachtheit des Volkes mit dem zweiten Gesicht. So steht Josef Winkler, der Dichter, als Gestalter in der vordersten Reihe der heute Schaffenden, als Wegeweiser und Lebensdeuter aber ganz im Banne des Dämons des Diesseits. Und das ist bedauerlich, denn er hätte das Zeug, ein Dichter zu sein, wie unsere Zeit ihn braucht. Das Schwelgen in rein rhetorischen Vorklängen genügt dazu nicht und das Vertrauen auf die Kräfte der rein menschlichen Vernunft kann weder ihm noch den Lesern die Frage nach dem Sinn des Daseins beantworten. In den letzten Jahren scheint eine Wandlung positiver, aufbauender Arbeit eingetreten zu sein. Es entstanden Werke, an denen wir uns wieder erfreuen können.

Winklers erste Dichtungen, die 1914 erschienenen Eisernen Sonette, sind eine eigenartige, ohne Zweifel an frischen, bis dahin ungeschauten und unbeachteten Schönheiten reiche Verherrlichung des blühenden deutschen Wirtschaftslebens vor dem Kriege, ein brausender Lobgesang auf Technik, Handel, Gewerbe, Hütte und Beche. Der Dichter fühlt sich, von den gewaltigen Fortschritten berauscht, als glühender Seher und Sänger des neuen Weltmenschen: des Arbeiters und Fabrikherrn, des Seefahrers und des Großkaufmanns.

ganze Welt millionenweise verstickt wird. Mit all diesen Irrenphantasien will Windler den Menschen, die noch an eine Rettung der Menschheit und der Zustände von heute glauben, klar machen, daß solches unmöglich sei, daß alles untergehen muß. Was bleibt, ist die ewige Natur, die unergründliche, geheimnisvolle, die im tragischen Schmerz ein neues Geschlecht hervortreiben wird.

Scheinbar aus dem Rahmen der bisherigen Produktion Windlers fällt der westfälische Schelmenroman *Der tolle Blomberg* (1923), ein Buch, das von den Streichen des tollen Zechers, des münsterländischen Barons noch aus dem neunzehnten Jahrhundert, einer bereits legendarisch gewordenen Gestalt erzählt. Es hatte einen raschen und großen Erfolg, wurde ebenbürtig neben den alten „Menspiegel“ und den „Münchhausen“ und als ein „Volksbuch“ in jedem Sinne begrüßt. Nicht mit Unrecht ertönten bald auch Stimmen gegen die Lobpreisungen. Der Verfasser nennt Blomberg einen „Kerl“, ein Kritiker bezeichnet ihn als einen „vom Blutüberschwang zu tausend Tollheiten getriebenen Spätling der Renaissance“. Im Grunde aber ist Blomberg, wie Herwig bemerkt, ein Untergangsmensch, ein zwischen zwei Zeitepochen Eingegangener, dessen Humor, sofern er ihn überhaupt hat, Galgenhumor ist, durch und durch bitter. Er hat die boshafte Nachsicht eines Krüppels, er verhöhnt und zerschlägt, weil er bitterlich arm ist und keinem Menschen irgend einen Besitz gönnt. Er ist so rettungslos entwürzelt, daß seine rohen Spässe, wie Racheakte, sich gegen alles richten, von dem er wittert, daß es irgendwie entwürzelt ist. Für ihn gibt es keinen Wert; er ist der Typus eines Entgleisenden. Nicht einmal im Laster ist er groß, er erscheint nur darum von besonderem Format, weil sein vieles Geld ihm erlaubt, mit großen äußeren Mitteln zu arbeiten. Keine Spur von Schöpferkraft, nichts von Originalität. Der saftige Wit in allen Streichen dieses münsterländischen Barons ist nicht billig, ist im Gegenteil stets gewagt, nicht nur, was Börse, Ansehen, Liebe, Ehre, Glück, Polizei und Staatsgewalt anbetrifft, sondern auch eigene Gesundheit, Leben und — ewige Seligkeit. Nichts bleibt von ihm verschont, nicht einmal das Heiligste, und der westfälische Abel schon gar nicht. Eine satanische Freude, in allen sogenannten idealen Menschen, ihren Gewohnheiten und Einrichtungen hohles oder niedriges Menschentum zu finden und diese Freude in eine Figur einzubringen, um sie durch deren Handlungen wirken zu lassen wie ein spöttischer Schabernack auf das hiedermeyende, feig schmeichlerische, fette Bürgertum, das ist der tolle Zecher Blomberg. Volkstümlich kann das Buch nicht werden, das wird schon durch die Art verhindert, wie Windler die Streiche Blombergs erzählt. Statt einfach zu sagen, was er meint, hat der Verfasser den Ehrgeiz, alles auf die komplizierteste Weise sagen zu wollen, er tollt und forciert oft in geradezu unleslicher Manier. Die (meist unfaubere) Pointe ist fast immer konstruiert: sie ist zum Selbstzweck geworden, um dessentwillen die Wahrscheinlichkeit zurechtgebogen wird, und so enthalten viele Stücke Unmöglichkeiten, die dem Leser ein herzhaftes Lachen nicht erlauben.

Den Dichter führte die Beschäftigung mit dem Blomberg-Stoff der westfälischen Heimat zu, brachte ihn mit dem Volkstum von neuem in Berührung und ließ ihm die Welt seiner Kindheit abermals erstehen. Sein Buch *Pumpnickel* (1924) ist denn auch zweifellos etwas kraftvoll Lebensechtliches. Wenn im Vorwort zu dem Buch noch das Wort von der „schauerlich dünnen Komödie, die Welt heißt“ steht, so dämmern im Nachwort schon dunkle Ahnungen von den großen Zusammenhängen des Geschehens auf; der Verfasser ist nicht mehr derselbe Mensch wie im Anfange. Das Versehen in die Geschichte seines Geschlechtes, seines Dorfes, vieler wirklicher Menschen, hat ihn verwandelt. „Pumpnickel“ ist ein Werk der Literatur, das westfälische Eigenart, ihre Verbtheit, Verträumtheit, Unwüchsigkeit, ihr zähes Festhalten an alter Sitte und ihre starre und zugleich reiche Gläubigkeit erschöpft und im Letzten überzeugend macht. Eine gewisse Neigung zu Kraftausdrücken braucht man nicht allzu tragisch zu nehmen. Im Zusammenhang und erweitert fehlen manche Züge aus dem „Pumpnickel“ wieder in dem Buche *De olle Fritz*; der merkwürdige Olle-Fritz-Mythos des westfälischen Schneideroriginals Börnebrink. Abgesehen von dem Vergnügen, das mit dem Genuß dieser in ausgezeichnetem westfälischen Platt erzählten Dölnes verbunden ist, gewinnt man das Staunen und die Bewunderung über einen merkwürdigen Fall von Volksmythenbildung in so später Zeit, die unbefümmert und voller Bewunderung eines großes Mannes ihn — hier also den großen Friedrich — zum Helden all der Schurrn und Schwänke macht, die seit altersher im Volke umgehen. In seinen von inniger Volks- und Heimatliebe bewegten Gedichten *Der Ruf des Rheins* (1923) knüpft Windler an das Hohelied des waderen deutschen Arbeitsgeistes in seiner Erstlingschöpfung an, einen fähigen Bogen spannend über die qualvolle Leidversunkenheit des deutschen Volkes in den harten Tagen des letzten Jahrzehnts. Ein hoffnungsfreudiges Aufschauzen klingt durch diese Gedichte. „Freunde, es bleibt uns nichts anderes übrig, als immer fester hier im eigenen Lande zusammenzustehen für unser Volk. Oder wißt ihr was Besseres?“ . . . Die Hämmer, die Eisen begannen zu sprechen: „Wie wir einst schmiedeten gegen die ganze Welt — schmieden wir jetzt für die ganze Welt! Schafften wir einst Tod — schaffen wir jetzt Leben . . . Verlaßt nicht das Volk, dient!“ brauste es und fauste es aus den schwingenden Rädern. All die Romantik, die seit den Tagen Siegfrieds und der Burgunden um den deutschen Strom gespielt, einzig und eigenartig verbunden mit dem modernen Leben, strömt hier in Gestalten und Bildern an uns vorüber, wie sie mit dieser sprachlichen Meisterkraft wohl nur selten geformt wurden. Wohl steht noch im Hintergrunde der düstere, ins Blinde fortwärtende Schicksalsgott Schopenhauers, hier als das schöpferische Geheimnis der Welt empfunden; aber der Widerspruch gegen das Christentum tritt schon zurück vor ruhiger Würdigung. Unter denen, die Zeugnis geben für den deutschen Rhein, ist auch christliche Frömmigkeit und katholischer Heldenstolz.

Im Teufelsfessel zu Eppan schrieb Windler das Buch *Im Teufelsfessel* (1928). Es enthält Geschichten aus Südtirol von Zwiespaltmaturen und Mischkulturen der von „Vergen und Völkergrenzscheiden gefangenen Menschenseelen“, heißt es im Vorwort und die vier Novellen bringen den „Erweis“, daß dieser Menschenschlag in Tirol von jener schweren, unergründlichen Naturnähe ist, wie nur in irgendeinem anderen Streifen der Erde, um den Liebe und Menschenkraft ringen müssen, und daß Windler ein

Dichter ist, der ihre Körper und Seelen in hinreißende Worte eingefasst und zugleich befreit hat. Vier Novellen, aus verschiedenen Zeit- und Menschenräumen, innerlich gebunden durch die verzackte, wilde Bergwelt, zu deren Füßen auf fruchtbaren Matten Tiere und Menschen in pferdigen Hütten leben, wo Bergtiefer noch weinbehangene Schragen sich der Sonne entgegensetzen, bringen raubritterliche Robustheit, schicksalhaften Verfall, faschistische Politik und tiefmenschliche Leidenschaft in immer näheren und erschütternderen Kontakt mit der Hintergründigkeit und der Gewalt der Landschaft, die den in ihr Verwurzelten nicht losläßt. Wir lesen, wie das langsame Unterwühlen des Deutschtums in Tirol mit Faschismus immer grausamer an den Herzen frißt, wie Menschen sich wandeln und andere wieder heimliche Befehmer bleiben:

das Schicksal eines Volkes schreit ganz tief und dumpf auf. Oder wie die Dämonie der Einsamkeit und Verstrickung zweier Menschen eine leidenschaftliche Liebe in Haß und Verbrechen zerstört: Die Tragik eines Herzens ist mit der Landschaft verwachsen. Dabei fehlen doch die stillen, gnadenhaften Töne nicht ganz; es gibt Seiten in diesem Buch, die mit solcher Innigkeit und solch echter deutscher Seele geschrieben sind, daß man sie Perlen der Volkspoesie nennen könnte. Im allgemeinen aber verfinstert das Leichte, das Harmlose, das Schöne ganz und gar in dem Schweren, dem Harten, dem Häßlichen. Sein Bestes gab Winkler mit der letzten Geschichte, „Die Magd“: furchtbare Rache eines verlassenen Mädchens an dem Kinde des ungetreuen Mannes. Erschütternd ist das Schicksal eines von den Faschisten entlassenen deutschen Beamten, dessen welscher Nachfolger gerade in dem Augenblicke den gequälten Menschen begreifend erkennt, da jener sein höheres Menschentum zu verlieren beginnt („Lehrer Tobias Oberkofel“). Etwas zu bizarr und ausgedehnt ist das maßlos weinfeilige Sommernachtskapriccio „Die Traubentur des Herrn von Rottmann-Gudmann“. Ein grobianischer Schwank aus der Vergangenheit des Landes ist „Die Hochzeit auf der Feste Freudenberg“. In eine andere Welt führt ein abgründiges Buch, das in seiner rauhen Schale seltenste Perlen birgt, Doktor Eisenbart (1929). In Winkler hat der letzte Vagant großen Formats, der



Josef Winkler

wahrhaftig lebte und in Hannoversch-Münden begraben liegt, seinen Dichter gefunden. Trotz der im Buche Mängel muß man einräumen, daß hier ein Werk von ganz außerordentlicher Gestaltungskraft vor uns liegt. Im reichsten Wechsel der Formen entrollt sich vor uns ein Sitten- und Kulturbild Deutschlands nach dem Dreißigjährigen Kriege, seiner moralischen und religiösen Verwilderung, seiner Fürstenwirtschaft und Kleinstaaterei, seines Glends und seines trotz allem wieder kraftvoll genessenen Bürgertums. In diesen durch Not, Tod, grauenhaftes Schicksal und fast endloses Leid erschütterten Jahrzehnten mit ihren vor Angst und Entsetzen fiebernden Menschen konnten sich Schwindler und Heilkünstler üppig entfalten und es ist Doktor Eisenbart nur einer von ihnen, der mit seiner lustigen Company auf und ab, gerade und quer durch die Lande und Ländchen zog. Brachte er es aber weiter als sie alle, so geschah es wegen seiner ungeheuren Vitalität, der der sprudelnde Humor niemals ausging und die im Rausch des Gefeiertseins noch mächtig über ihr Maß hinauswuchs und aus geheimer Angstlichkeit seines Wesens einen Großsprecher entstehen ließ, der sich an tausend Einfällen zu immer neuen, noch strahlenderen berauschte. Dieser Vagant ist aber ein Gottsucher auf allen Straßen des Lebens bis zum Ende, wo ihn die große Liebe erlöst, die er aus seines Herzens Kimmernis hinausfingert auf den herrlichen Wingen von Paul, dem wohl niemals bisher ein so hinreißender Hymnus ist gesungen worden. Mit dem Gedichtbände Eiserner Welt (1929) kehrt Winkler zu den Gedankengängen seiner Erstlingschöpfungen zurück. In diesem Buch ist Mensch und Dichter zur schöpferischen Einheit geworden: er gibt uns den Glauben an die Zukunft wieder. Er will, daß der Mensch mit dem herrlichsten Bewußtsein von seiner Pflicht zu einem Schöpfer von Taten werde.

Unter den „Verkleuten auf Ryland“ ist Wilhelm Vershofen (geb. 1878 in Bonn, Hochschulprofessor, 1919 bis 1920 demokratisches Mitglied der Nationalversammlung, lebt in Unteraßbach bei Nürnberg) der älteste. Er versuchte in seinen erzählenden Büchern eine neue Erzählungsweise, indem er das subjektive Eingreifen des Erzählers ganz ausschaltet und statt der herkömmlichen, breit berichtenden Aufeinanderfolge, um stärkere und dramatische Wirkungen zu erzielen, die Erzählungen aus Telegrammen, Geschäfts- und Privatbriefen zusammensetzt.

So in seinen Novellen aus dem Geschäftsleben *Der Fenriswolf* (1914), *Amerika* (1917), *Das Weltreich* und sein Kanzler (1917). Es kam ihm vor allem darauf an, den furchtbaren und erbarmungslosen Egoismus der Hochfinanz in seiner ganzen Gesinnungslosigkeit bloßzustellen, wogu er in dem als zweitem genannten Roman das Finanzgebaren der Industriefürsten Nordamerikas als Musterbeispiel wählte. In der Finanznovelle „*Der Fenriswolf*“ erscheint das Kapital gleich dem Ungeheuer der germanischen Sage als freßgierige und rücksichts- und gedankenlos verzehrende Macht. Hier richtet sie sich gegen die Naturkräfte Norwegens, die ausgebeutet werden sollen. Diese einzigartige Novelle ist lebendig geblieben: ihre auf alles Menschliche kühn verzichtende Sachlichkeit, nur aus dem Stoff geboren und von keiner Mode diktiert, ist nicht wieder erreicht worden. Auch von ihrem Dichter nicht, und deshalb ließ gerade die durch Form und Inhalt bedingte Besonderheit dieser Leistung kaum hoffen, daß Vershofen in der Literatur jemals ein anderer als der „Verfasser des Fenriswolf“ werden könnte. Daher war der Geschichtskreis, den Vershofen in dem Buche „*Swennenbrücke, das Schicksal einer Landschaft*“ (1928) bot, eine Überraschung. Hier sind künstlerische Kräfte frei geworden, von denen man nichts ahnen konnte. Doch merkt man auch hier eine Anknüpfung des Verfassers an sein früheres Schaffen. Er ist auch hier Volkswirtschaftler und man sieht ein gut Teil von der wirtschaftlichen und politischen Entwicklung des Dorfes zwischen der holländischen und hannoverschen Grenze. Aber wenn er jetzt das Schicksal der Landschaft gibt, so erfährt er es vom Schicksal des Menschen aus: die Menschen leiten es, werden von ihm ergriffen oder gehen an ihm zugrunde. *Swennenbrücke* ist eine arme Heidelandschaft und die kümmerliche Landwirtschaft, die Spinnerei und Weberei gibt in alter Zeit den Bewohnern kaum eine Lebensmöglichkeit. Sie ringen um Verbesserung in immer neuem Kampf. Aus dem armseligen Leben stößt der eine oder andere zum Lichte empor, andere gehen zugrunde. Jede der Geschichten faßt ein neues Problem, jede ist bis zum letzten Wort vollbepackt mit Erkenntnis. Die Menschen, die Vershofen zu Trägern der Ereignisse macht, sind kompliziert und widerspruchsvoll, doch in der einfachen Darstellung, die allen Geschichten gemeinsam ist, erscheint alles klar und deutlich. Erzählendes bringt Vershofen auch in dem Buche „*Die Reise Kunzens von der Rosen, des Optimisten*“; beachtenswert sind seine Gedanken zur Technik des Dramas (1907) und das Drama *Till Eulenspiegel* (1919), das erste aus dem lyrisch-epischen *Quadragesimale*. „*Ein Spiel von Rot und Torheit*“ ist es subtitlet. Eigentlich sind es Spiele. Jeder der drei Akte bringt eines. Gemeinsam ist ihnen nur der Held Tyll, oder vielmehr ein Mann dieses Namens. In allen drei Spielen ist der gleiche Sinn. Man möchte ihn, wie Sprengler bemerkt, gern mit Ibsen ausdrücken, schon weil sich in der Situation und Zuspitzung des ersten Spiels die Parallele zum „*Volksfeind*“ geradezu aufdrängt. Aber mit der Erklärung, daß der stärkste Mann der ist, der allein steht, wäre doch nicht alles gesagt. Auch damit noch nicht, wenn man bekräftigte, daß einzig vom einzigen unsere Erlösung ausgehen könnte. Immerhin liegt auf der Erlösung von Volk und Menschheit gedanklich der Hauptton. Weil nun im Drama die Idee nicht deutlich ausschimmert, hat Vershofen außerhalb des Dramatischen nachgeholfen. Er fügt nämlich um die drei realistischen Akte ein Vor- und Nachspiel, in dem Tugenden und Himmelsgefallten Versweisheit sprechen und die Figur der Allgemeinheit dem Ich eine Weite einräumt, die zu gewinnen ist. Trotzdem bleibt das Drama ein unlebendiges, besonders in dem zweiten Spiel für die Bühne unbrauchbares, lediglich den Leser anregendes Buch.

Als der Krieg ausbrach, schwemmte er eine Flut lyrischer Bekenntnisse zu ihm hoch, das heißt zu dem „heiligen“, dem „deutschen Kriege“, zu der Erhöhungsstunde deutschen Lebens und Schicksals, später dann mehr gegen ihn, das heißt gegen den Mörder aller menschlichen Gemeinschaftsgefühle, den Bürger Europas, den Träger jeden Schmutzes und jeder Schmach, gegen die verkörperte Sinnlosigkeit. Daß dies Unerlebniß auch Unbekannte hoch heben mußte wie etwa Hugo Zuckermann mit dem „*Reiterliede*“ ist selbstverständlich; aber bezeichnend ist, daß den stärksten Widerhall Gedichte von Arbeitern fanden, von Bröger, Barthel, Pehold, Versch. Aus dieser aufgeregten Zeit stammt das Wort „*Arbeiterdichtung*“, den Tagen, in denen Heinrich Versch's „*Soldatenabschied*“ („*Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen*“) und Karl Brögers „*Bekenntnis*“ („*Immer schon haben wir eine Liebe zu dir gekannt*“) in allen deutschen Zeitungen zu lesen waren und der Reichskanzler Bethmann-Hollweg im Reichstag auf sie hinwies. Arbeiterdichtung ist ein völlig neuer Begriff. Der Arbeiterdichter, der Künstler und Sprecher des Proletariats, ist eine gänzlich neue Erscheinung der letzten zwei Jahrzehnte. Durch Jahrzehnte hindurch blieb das Proletariat stumm, vielleicht durch die Kümmernis seiner Verhältnisse dazu gezwungen. Sein Sehnen nach Freiheit und wirtschaftlichem Empor blieb unaus-

~~Amor~~

Jaun' f'ing?

"Gru' f'ing! - an' alle f'arten f'ing
f'ing if in w'arman f'ingman f'ing!
Gru' if f'ing f'ing

Wo f'ing? f'ing if w'arman f'ingman f'ing,
2 f'ing f'ing f'ing, was f'ing f'ing f'ing,

f'ing f'ing f'ing, f'ing f'ing f'ing
W. f'ing
w'ing if f'ing f'ing in f'ing f'ing
f'ing w'ing f'ing if f'ing f'ing

f'ing f'ing w'ing alle f'ing f'ing f'ing
f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing,
alle f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing,
f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing

f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing?
f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing?
Was f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing?

W'ing f'ing f'ing,
f'ing f'ing f'ing in f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing,
f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing

Was f'ing f'ing in f'ing f'ing f'ing f'ing,
f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing,
was f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing,

Wo f'ing? was f'ing? f'ing

Was f'ing, wo f'ing f'ing f'ing f'ing?

Wo f'ing? was f'ing? f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing

W'ing f'ing f'ing, f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing
f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing
f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing f'ing

Wo f'ing?

gesprochen. Wohl wurde die soziale Frage in der Dichtung aufgeworfen, aber von Dichtern, die einer anderen Klasse, dem Bürgertum oder gar dem Adel angehörten. François Villon, der gegen Franz I. ankämpfte, oder Beranger, der höhnische Gegner der Bourbonen, stellten sich aus Machegefühl, aus Haß in die Reihe der Unterdrückten. Voltaire, Rousseau, Diderot, Lessing, Heine, Büchner waren Revolutionäre für das Bürgertum. In den Achtundvierziger Jahren war es Herwegh mit einem Schwarm Epigonen, der der revolutionären Dichtung zum Leben verhalf. Aber sie kämpften nicht für die soziale Revolution, sondern um politische Ziele. Die soziale Frage, die erst brennend wurde mit dem Aufblühen der Industrie, wurde zum erstenmal erkannt und aufgegriffen von den Vertretern des Naturalismus. Man wandte sich aber von dem unterhöhlten Parnas eines Pseudorealismus ab und der Wirklichkeit mit allen ihren Wunden und ihrer Fülle brennender Not zu. (Zola, Turgenev, Dostojewski, George Eggerton, Hermann Lang.)

In Deutschland hatte die Arbeiterbewegung durch Marx neue Stoßkraft erhalten und zog mit ihrer sozialen Problematik die Literatur tiefer denn anderswo in ihren Bann. Diese Bewegung ging aus und gipfelte in Hauptmanns „Weber“. In Arno Holz erwuchs der sozialen Not ein Lyriker von größtem Format. Aber noch immer schwieg der Arbeiter selbst. Erst als das Proletariat zu dem Selbstbewußtsein gewachsen war, das es heute besitzt, und sich seinen Anteil an der Gestaltung des Volkslebens erkämpft hatte, konnten Sprecher erstehen. Da diesen aber jede Tradition fehlte, mußten sie zunächst bürgerliche Begriffsmomente zu eigenen Bedürfnissen umgestalten. So entstand der Arbeiterdichter, ein ganz unbestimmter Typ. Der typische Proletarier mußte als Dichter ganz andere Wege gehen als der soziale Dichter der Neunziger Jahre. Ihm wurden Parteidogmen nicht zum künstlerischen Diskussionsstoff. Dagegen donnerte der Rhythmus der Arbeit in seinen Liedern. Mächtig dehnten sich die Lieder aus Bergwerk und Fabrik. Mirrend wie das Aufeinanderschlagen von Panzerplatten konnten seine Worte werden. Der deutschen Dichtung erstand tatsächlich etwas völlig Neues, erstand das Dröhnen des Industrialismus in künstlerischem Gewande. Aber auch das Mitleid und die Anklage ist bei dem modernen Arbeiterdichter da und in der Revolution geriet das Wort „Arbeiterdichtung“ zum Haufen der Klassenkampfmittel und wurde aus einem „vaterländischen“ Ruf des Zusammengehörigkeitsgefühls zum Schrei nach Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Im Mittelpunkt der eigentlichen Arbeiterdichtung jedoch steht nicht die Schilderung des Elendes, der Not und des bitteren Erdenleides, mögen auch diese Motive von manchen Dichtern bevorzugt werden, sondern die Arbeit als Symbol höchster menschlicher Handlung, als der Inbegriff von Wille und Tat. Die Neuheit der expressionistischen Kunstform mit völlig anderen Ausdrucksmöglichkeiten kam den ersten Aposteln einer „Arbeiterdichtung“ entgegen. Aber die größten unter ihnen haben sich von einer widernatürlichen Übersteigerung einer neuen Ausdrucksform meist ferngehalten. Noch ist die Arbeiterdichtung in ihren Anfängen, aber fest steht schon heute: Mit dem Geschaffenen hat das Proletariat sich seinen Anteil an der Gestaltung einer geistigen Welt erungen.

Der Anteil des Proletariats an den geistigen Vorgängen der Nation ist noch jung; daher die Fruchtbarkeit, aber auch die Selbstüberschätzung. Das Meiste von den Arbeiterdichtungen hat mit der Dichtung nichts zu tun. Das wirklich echte Gedicht ist ein Akt der Begnadung, der außerordentlich selten ist. Von dieser „Über-, beziehungsweise Unterproduktion“ der jüngsten Arbeiterdichtung, die unwillkürlich Erinnerungen an das zünftige Dichten der Meisterfinger wachruft, ist die wirkliche schicksalsgestaltende Arbeiterdichtung zu unterscheiden. Der Sinn jener liegt unstreitig mehr im Propagandistischen und dieser ist erreicht, auch wenn der Dichtung dabei keine neue Kraft gewonnen ist. Eine wirklich im Dichterischen verhaltete Anthologie hat Hans Mühle herausgegeben und sie mit einer guten Einführung und einem biographischen Anhang versehen („Das proletarische Schicksal, ein Querschnitt durch die Arbeiterdichtung der Gegenwart“).

Der älteste der Arbeiterdichter Alfons Pehold (geb. 1882 in Wien, gest. ebenda 1923) ist dem Blute nach Mitteldeutscher und nur nach Österreich verschlagen. Er war der Sohn aus einem begüterten, dann aber zerrütteten Hause, ein körperlich schwacher Mensch, der zu dem

harten Arbeiterlose nur guten Willen, aber nicht Kraft mitbrachte und von jeder Art Mißgeschick verfolgt wurde. In dem autobiographischen „Roman eines Menschen“ Das raube Leben (1920) hat er als fast Vierzigjähriger seinen Lebensweg bis zu seinem 26. Lebensjahre gezeichnet: einen endlosen Weg durch Not, Dual, Hunger, Krankheit, Demütigungen, Mißhandlungen. Wie er todkrank von Freunden seiner Dichtungen in die Heilanstalt Alland gebracht wurde und Genesung fand, erzählt er in dem Roman „Erde“ (1913).

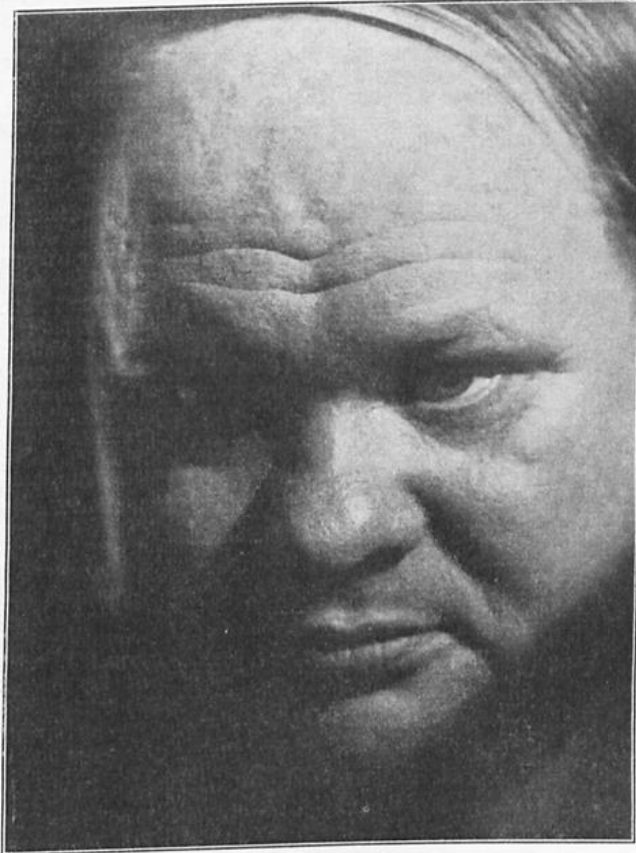
Trotz aller erlittenen Bitterkeiten hält der grollende Ton der Anlage in seinen Werken nicht durch. Seine erzählenden Werke: die Skizzen eines Sehenden Memoiren eines Auges (1912), die Erzählungen Menschen im Schatten (1921) und der Roman Das Lächeln Gottes künden im Bilde meist von einer Religion, die er Sozialismus nennt. Am reinsten gibt Pegolds Art und Entwicklung seine Lyrik wieder. Darnlosen Gedichten folgten brennende soziale. Über ein Duzend lyrischer Einzelsammlungen sind zwischen den ersten Bänden („Trotz alledem!“ „Seltsame Musik“ 1911, „Der Ewige und die Stunde“ 1912) und den letzten („Einfuhr“, „Buch von Gott“, „Der Irdische“ alle 1921) erschienen, darunter mehrere Bände Kriegsgedichte („Volk, mein Volk“ 1915, „Der stählerne Schrei“ 1916), durchweg mitleidvolle Sehnsuchtsklagen und ein weher Schrei über die geschändete Kreatur. Mit dem „Gefang von Morgen bis Mittag“, seinem reinsten und geschlossensten Werke, hat er aus vierzehn Versbüchern eine strenge Auswahl getroffen. Da sammelt in dem fünften Abschnitt ein Arbeiterdichter die reinsten Spiegelungen sozialer Gegenwärtigkeiten, die lautesten Zeugnisse seines frommen Zukunftsglaubens, zeichnet das Los und Wesen aller Arbeiter und einzelner, den Grubenarbeiter und Heimarbeiter, den müden Morgen bei der Fabrik und den teilnahmslosen Maschinen-Menschen. Er zeichnet aber auch das Schattenbild der geheimnisvollen Mühle, die das Brot für ein fernes Geschlecht mahlt, und das Zukunftsbild einer neuen Osterzeit. Niemand unter den Arbeiterdichtern hat so namenlos unter dem Proletarierschickal gelitten wie Pegold, aber niemand von allen war so, wie er, der Verkünder der allerbarmenden Liebe, der daher auch ein wundertiefes Büchlein von dem allliebenden Franziskus von Assisi dichten konnte. „Überall sah ich Liebe und die Quelle, aus der diese goldige Flut strömte, nannte ich Gott.“ Die „Novellen von meiner Straße“ (1917) schließen also: „Suche in jedem noch so häßlichen Dinge die Liebe, die Schönheit und die Güte.“ Die Gedichte strömten ihm nur so zu und nur mit Mühe hat er seine ins Halt- und Formlose lodende Vagantenmuse gebändigt. Dann aber fand er lyrische Klänge, die an die sonnendurchleuchteten Melodien seiner Landsleute Mozart und Schubert gemahnen.

Zu den Begründern der Arbeiterdichtung gehört auch Ernst Preczang (geb. 1870 in Wilsen in der Lüneburger Heide, lebt in Berlin). Er kann bereits auf eine reiche Ernte schauen, auf Romane („Die Glücksbude“ 1909, „Der Ausweg“ 1912, „Im Lande der Gerechten“ 1928), Dramen („Der verlorene Sohn“ 1900, „Der Bankrott“ 1914), Erzählungen und Gedichtbände („Im Strom der Zeit“ 1908, „Lieder eines Arbeitslosen“). Er stellte sich früh der proletarischen Bewegung zur Verfügung, wirkte eifrig für den Gewerkschaftsgedanken und ward schließlich Schriftleiter der Büchergilde Gutenberg in Berlin.

Von der schwarzen Wupper kommt Paul Zech. Er ist einer der wenigen deutschen proletarischen Dichter, die so über ihren Bezirk ins Allgemeingültige aufwachsen und dichterisch begabt genug sind, um mit ihrer Sprache hinter dieses Geheimnis zu kommen. In ihm vereinigt ein wirklicher Lyriker Blick und Wort eines sozial empfindenden Menschen zu einem großen dichterischen Format. Er entstammt einem westfälischen Bauern- und Bergarbeitergeschlecht und wurde 1881 als Sohn eines Landschullehrers geboren. Über die Universitäten zu Bonn, Heidelberg und Zürich führt ihn eines Tages sein Weg ins Industriegebiet und er sieht dem Leben ins Gesicht, wo es sich besonders müht und brutal gebärdet. Bald ist er ganz im Banne der „vulkanischen Magie“ des schwarzen Neviers, lauscht gespannt dem Pulsschlag dieser schaurig-schönen Welt und „Maschinen singen wie eberne Mütter ihn ein“. Er wird freiwillig Bergarbeiter und lebt anderthalb Jahre in den Kohlen- und Erzgruben Deutschlands, Belgiens und Frankreichs. Später bereifte er England und Skandinavien, war vorübergehend Redakteur, Industriebeamter und lebt jetzt nach Zusammenbruch des Berliner „Dramatischen Theaters“ als freier Schriftsteller in Berlin. Durch die Erschütterungen der Zeit, wo er als Industriearbeiter und Bergmann durch alle Tiefen des Proletarierschickals gerissen wurde, wird er der Führer konsequenter sozialer Lyrik. Mit solcher Wucht, Schärfe und Hellsichtigkeit hatte vor ihm noch niemand das Industrieleben gestaltet. Niemand hat so eigenartige und in die Seele sich einbrennende Bilder wie er. Durch die im Verein mit Hans Ehrenbaum-Degele herausgegebene Zeitschrift für neue Lyrik Das neue Pathos (1913—1923) fand die Arbeiterdichtung in weiten Kreisen erst volle Beachtung.

Zech war schon ein Mann, der eine harte Schule des Lebens hinter sich hatte, als er sein erstes Buch Waldpastelle, später erweitert und „Der Wald“ betitelt, herausgab (1919). Mit felsenfesten Zügen blickt uns Zech schon in diesen Gedichten an; selbst dort, wo er die Farben zart und wie schwebend im Raume hält, ist sein Antlitz ernst, seine Gebärde unweicht und unnachgiebig, sein Griff fest und bewußt. Fast alle seine Dichtungen blühen im Schatten jenes Lebens, das er früh in seiner bittersten, unbarmherzigsten Form sah: der Schwerkraft. „Meine Brüder singen: — leben, o welche Lust, — tanzen und lassen die Gulden springen. — Ich sehe nur Lanzen.“ Dieses Wort ist wie kaum ein anderes charakteristisch für Zechs Werk. Seltam und bezeichnend für Zech ist es, wie Omankowski bemerkt, daß die eigentlichen Liebesgedichte fast gänzlich fehlen, und wenn er wie im „Schollenbruch“ oder in den „Gedichten an eine Dame in Schwarz“ von Liebe spricht, bleibt er ernst, verhalten, reflektierend, feusch, „gebändig von harter Fron“.

Die Sehnsucht nach eigener Scholle, Wäldern und Wiesen, wie sie seine Bauernaturen besaßen, spricht aus den Gedichten Der Wald. Unfäglich fein, mit seltener Wortkunst tastet er mit Hand und Herz alle seine kleinen und kleinsten Heimlichkeiten ab. Da wird das Bekannte zum Neuen, das Belanglose zur Größe, das flüchtig Geschaute zur Vision. Es vollzieht sich an dieser Lyrik eine ganz unerhörte Verlebendigung des Objektes, etwa wie bei Rilke, den er in einem Essay verherrlichte. Da schlägt im Lenz die Föhre die Augen weit ins Blaue auf, ihre Adern sind bis zum Platzen vollgesogen mit Blut, die Sonne legt ihre Hände an den Stamm, der hautnackt aus seinen Fellen glänzt wie ein Indianerleib, indes die Buchen im Braun der Witventracht prallend auf das Glück der Schweestern schauen; am Waldrand aber blühen Anemonen, weiß und züchtig und hell-schimmernd wie das Lachen von Mädchen. „Bewölkter Himmel hebt die schweren Lider, — und Winde, die im jungen Gras erwachen, — rühren das mannbauschte Saitenspiel.“ Ähnlicher Art ist auch Der Schollenbruch (1911), das hohe Lied der Felder und Fluren. In dem nächsten Buch, der Eisernen Brücke (1914), drängt der Ränder kalter Wirklichkeiten den Hymnifer mehr zurück und richtet das „gebirgichte Ufer“ des unverhüllten Lebens vor uns auf. Er führt uns ins rheinische Industriegebiet und schreitet auf dem begonnenen Wege fort in seinem Werk Der feurige Busch, nur daß er in der Form noch geschlossener, in der Bildkraft stärker geworden ist, und während er früher noch mehr ein objektiv Schauender, im Urteil milde, im Ton gemäßigt war, gewinnt an Kühnheit, seine Worte an



Paul Zech.

Phot. Franz Kroher, Augsburg.

bricht hier seine ungebändigte Leidenschaft durch. Seine Bilder Gewicht und sein Schritt wird wuchtender und weiter ausholend.

Schon mit diesem Buch, aber noch mehr mit dem folgenden, setzt die große Bekenntnisdichtung Zechs ein, die uns erst sein wahres Gesicht zeigt. Zwei Bollwerke ragen da hervor, deren Gestaltung sein poetisches Schaffen galt: Die Industrie und der Weltkrieg. Was sich in den Büchern „Das schwarze Revier“, „Der schwarze Baal“, „Das Ereignis“ verdichtet hat, ist, wie Zechs gründlicher Kenner Omankowski sagt, ein einziges wildes Lied der Räder und Maschinen, der Hochöfen und Schächte, der Kohlenhügel und Schlackenhalde, ein Lied voll ohnmächtiger Liebe und voll tosendem Haß, voll starrendem Entsetzen und ekstatischem Entzücken, voll dunklem Rausch und lähmendem Erwachen. Jedes Gedicht im Schwarzen Revier (1913) froßt von Sehen und Erleben. Ob er die entweichte Landschaft zeigt in Sommerglut, die die Nacken krummer biegt, und die „Seelen bis auf die erschlafte Scham entblößt“, ob er uns in eine Kohlenhütte stellt, in eine Gießerei, in ein Hammerwerk, in ein Pumpschiff oder mit halluzinatorischer Bildkraft das Werk der Fräser, Hauer, Kohlenstauer und Wagenschieber erstehen läßt, ob er dramatisch belebte Skizzen gibt von Schlotbaronen, Agitatoren, Streikbrechern oder die Schreie der durch schlagende Wetter tödlich Verstümmelten erweckt, wie in dem „Invaliden“, dem „Idiot“, dem Zyklus

„Die Schwerverletzten“ —: alles ist so eindringlich und zwingend, ist von so gleichhartem Rhythmus, so gleichrasendem Tempo mit der Materie, daß im gegenwärtigen Schrifttum dieser Art Dichtung nur wenig an die Seite gestellt werden kann. Noch sinnfälliger wird alles dies in den Novellen *Der schwarze Baal* (1916), die, aus dem Bergmannsleben wie eine furchtbare Auflage vor das Gewissen der Welt gestellt, sich zu einem im höchsten Sinne sozialen Buch schließen. Dies gilt auch in gleicher Weise von den Novellen *Das Ereignis* (1920). In jedem der neun Stücke steht das Weib im Mittelpunkte des Geschehens, gilt es den Kampf der Geschlechter. Nicht mit allen Geschichten können wir uns befreunden, die reifsten sind die drei letzten Stücke, die den Krieg als Hintergrund haben.

Zech schrieb aus dem Kriege jene Bücher, die zum erstenmal eine größere Leserschaft auf ihn aufmerksam ließen. Sein *Grab der Welt* (1919) ist alles andere als eine posthume Kundeenschaft vom Kriege, es ist das Dokument eines Menschen, der, von Liebe zum Menschen besetzt, den Mut und die sittliche Kraft besaß, seine „Passion wider den Krieg auf Erden“ hinauszurufen. Zech war einer der seltenen, die den Rhythmus dieser entmenschten Zeit von Grund aus trafen: unlyrisch, unhyminisch, unverschminkt; „mit der Art geschrieben“ hat Else Lasker-Schüler einmal von Zechs Versen gesagt. Ohne Haß und Groll klingt das Buch aus: „Im Anfang war der Friede.“ Diesen Geist der Liebe und Versöhnung atmen auch die Kriegsgedichte in dem Sammelwerke *Golgatha* (1920).

Zechs Ringen um die großen Angelegenheiten des Menschentums werden insbesondere ersichtlich aus seinen Selbstbekenntnisbüchern. So aus dem „*Derzett der Sterne, einem Bekenntnis in drei Stationen*“ (1920). Es ist eine Folge von dreimal zwölf Sonetten, die in drei Teilen, „*Der Sprung aus dem Käfig*“, „*Ländliche Inbrunst*“ und „*Die Erhebung*“, die tiefste Erniedrigung der seelenlosen Welt, ihr Wiederaufleben und pfingstliches Erwachen, ihren Heimgang in die letzte Sehnsucht, in Gott, gestaltet. Ferner aus der Reife um den *Kummerberg* (1924), einem Buche, das gleich stark ist als Bekenntnis wie als Dichtung. Man muß da um Zechs dornigen Weg wissen und um den Menschen, der ihn ging, freiwillig ging. Man wird den Dichter verstehen, wenn man sich von ihm hat führen lassen, vorbei an den Stationen eines Lebens, reich an Gram, aber auch an Glück, einem Glück, das im Schauen liegt. Zech war ein Gottsucher, aber bis zu seiner Erkenntnis ist er nicht gelangt; über die bloße Menschenliebe ist er nicht hinausgekommen, auch nicht in dem lyrischen Bude *Die ewige Dreieinigkeit* (1924). Ein groß angelegtes Bekenntnis ist auch der Roman *Peregrins Heimkehr* (1925). Ein herbes und hartes Buch. Wie sonst, gehen Zechs Menschen auch hier unter den Wolken von Kampf, Sorge und Schicksal. Und wenn manchmal eine freie, lichte Melodie aufklingen will, wartet dahinter schon wieder ein schwerer Mollakkord. Daß Zech vor allem Lyriker ist, zeigen, wie auch seine ernste Prosa, die vier Erzählungen, die er unter dem Titel *Das törichte Herz* (1925) veröffentlichte und von denen die Titelerzählung aus der erzählten *Tristan-Isolde-Geschichte* eine neue, ergreifende, ewig alte vom törichten Herzen webt, die letzte, „*Das Bergwerk*“, ein düsteres Gemälde ist von dem Hungerelend und der Seelenqual ganz Armer.

Lyriker ist Zech auch in seinen Dramen. So in dem dramatischen Gedicht *Gelandet*. Es ist das letzte Stück eines dramatischen Quartetts „*Die Argonauten*“ (1918). Zech, der weit mehr unter den psychischen als unter den physischen Leiden des Krieges leidet, hat all seinen Groll und seine Sehnsucht nach der neuen Zeit der Liebe und Güte in diese Dichtung hineingetragen. Als Bühnenstück kommt sie weniger in Betracht, da eine eigentliche Handlung fehlt und die Gestalten mehr Künster dessen sind, was ihnen der Dichter an Gedanken und Empfindungen gab. Es sind schöne Verse, auf drei Gefangene, auf den Tod, den Denker und die Bürger verteilt, aber als Drama doch von chaotischer Umgestaltung. Dasselbe gilt von dem gedankenbeschwerten Dramenzyklus *Sebastian* oder die vier Weltkreise eines Geschlagenen („*Das Rad*“ 1918, „*Der Turm*“ 1920, „*Verbrüderung*“ 1919, „*Steine*“ 1919), dessen Grundgedanken Zech in die Formel prägte: „*Sozialrevolutionäre Schwingung zum Himmelreich auf Erden ist nur dann ein Heilsweg, wenn wir erst alle wieder wie die Kinder werden. Nicht nur du, Auch ich und ich.*“ *Manchmal findet der Dichter von diesem Ich in sich selbst, seinem Woher und Wohin, so in der „Ballade von mir“: Omnia mea mecum porto* (1923). Zech bietet die Tragödie des neuen Menschen. Eher müssen die Götzen der alten Weltordnung (Goldgier, brutale Gewalt, falsches Christentum) in Stücke gehen, bis die Dämmerung einer wahren, geläuterten, neuen Welt anbrechen kann. Zech ist durch die Vorgänge im Ruhrgebiete erschüttert worden. Den poetischen Niederschlag davon bringt die Dichtung „*Erde, die vier Etappen eines Dramas zwischen Rhein und Ruhr*“ (1925). Durch alle Schichten der Bevölkerung wird die Idee der Erdverbundenheit hindurchgetrieben. Eine spanische Ballade nennt der Dichter das Stück *Das trunkene Schiff* (1924). Er nennt es so, weil es kein Drama ist, sondern in loser dramatischer Form, im Kinostil, Bild an Bild klebt, dabei jegliche Idee ausschaltet und nur darauf angelegt ist, Rimbaud, den bekanntesten exzentrischen französischen Lyriker (geb. 1854 zu Charleville, gest. 1891 zu Marseille), als Persönlichkeit darzustellen. Zechs Sprache ist ungemein lebendig, oft klingende Wortmusik, besonders gut sind die Überlegungen Rimbaudscher Lieder. Allein ein Dramatiker ist Zech nicht. Die Handlung ist sehr schwach. Rimbaud unterhält uns sechzehn Bilder hindurch mit denselben Freiheiten und Gemeinheiten, die zunächst nicht ohne Eindruck bleiben, aber auf die Dauer langweilig werden.

Will man Zech in eine literarische Gruppe einreihen, so dürfte er wohl am besten, wie Rilke, zwischen der Eindrucks- und Ausdruckskunst seinen Platz finden. Mit dieser hat er die inbrünstige Blut der intuitiven Schau, wohl auch zuweilen die Künstelei in Wort- und Satzbildung, die formzerbrechende Dynamik und das oft übertriebene Pathos gemein. Georg Heym und Armin T. Wegner geben mit schaudervoller Phantasiekräft dämonisch düstere Bilder aus der Großstadt; der Dichter der Industrie ist Paul Zech.

Manne od' blykt auß pfluozen Sflüen
und des Regen mindernunt:
binge Dein Gafist nicht fort, mein Kind,
alle Ströme müffen mindern.

Auf das Böse, das Gammeln,
auf das Froteln, auf die Qual
sind allumgänglich, sind im Tal,
das Ding nächst mit Weiskampfen.

Wof das Fräule auf dem Grunde
ist die mit wachsende wie das Kind,
wie die Fräule und wie die Fräule.
Aber in die Wirklichkeit der Fräule,
die mit die pfluoz mindernunt,
möcht sie Gottes Fräule.

Fräule.

schriebene Traumbild, in dem Christus inmitten des Schlachtfeldes erhängt erscheint, mit einem seligen Friedensbilde, so wird die Sehnsucht im zweiten Bande drängender. Immer mehr schließt sein Brudertum auch den Feind ein, am ergreifendsten in dem Bild der beiden Sterbenden, deren Blut ineinanderfließt. Und war der Krieg anfangs ein Gottesstreit, in dem Gott durch Deutschland die künftig ganze Welt liebend umfassen wollte, so wird er jetzt zum Gottesgericht. „Gott spricht“: „Menschlein, ich rief dich!“ In



Heinrich Lauff

dem Buche findet sich auch ein Selbstbildnis des Dichters. Als Versch den zweiten Kriegsband schrieb, wollte er daheim. Infolge einer Verschüttung war er felddienstunfähig entlassen worden. „Entlassen leuchtete das Schmiedefeuer wieder Trost . . . Das Weib hob den Lebendgewordenen auf. Gab ihm neue Gesichte.“ Dreizehn Sonette, Die ewige Frau, kündeten davon. Jahre lang schrieb er kein größeres Werk. Nur die Dichtungen Wir Volk und die Arbeitergedichte „Vergiß du deines Bruders Not“ waren erschienen. Ein Rückblick auf sein Leben, das erschütternde Bekenntnis „Das ist es“ (1922), ließ ahnen, warum. Der „Gottesknecht“ hatte nicht gefunden, was er suchte. Den neuen Menschen enthüllte keine Nation und keine Partei. Not steht über den Arbeiterhäusern. Unglück trifft ihn und seine Familie. Aufstände brechen los. Born erfasst ihn, weil er nicht bei seinen Brüdern steht. So wandelte sich, wie die neuen Gedichte und der Roman Die Kesselschmiede bekräftigen, Versch zum proletarischen Kämpfer. Er war in Gefahr, Dichtung mit Tendenz zu verwechseln. Mit den „Gefängen von Volk und Werk“ Der Mensch im Eisen (1924) ist der Dichter wieder erwacht. Die machtvollen Gesänge sind ganz aus der Not des deutschen Proletariats geboren, und zwar derart, daß Versch die Not des werktätigen Volkes in sein eigenes, des Kesselschmiedes Leben und Erleben hineingepreßt und zu einer Dichtung geformt hat, die ihresgleichen sucht. Raum ist in einem anderen Buche das Leben eines einzelnen so stark die Stimme eines Gesamtschicksals geworden. In ungereimten und gereimten Versen, in Abschnitten rhythmischer Prosa, in vereinzelt strophischen Gefängen stellt sich Verschs äußeres und inneres Werden und Sein dar. Ein leidenschaftliches Kämpferleben schließt

sich in Jugend- und Wandertagen, in Kriegs- und Nachkriegsjahren, in rheinischen Notzeiten auf und mit ihm zugleich das Leben einer großen Familie, aller Werkgenossen, eines ganzen Volkes um Seele und Leib und das Ganze zugleich die Geschichte der Sehnsucht nach Verwirklichung des Traumes vom reinen, gütigen, Menschheit und All in Liebe umfassenden Menschen. Bunt wie die Form ist auch der Inhalt: Dithyramben auf den Genius des stoffbeherrschenden Menschen, Hymnen an das Vaterland, Fluchpsalmen auf die seelenfressenden, sümlichen Mechanismen, Haßgesänge voll lodrender Wildheit, Träumereien von grünen Wäldern und sonnigen Wiesen, Grübeleien über alle Rätsel des Lebens, himmelhohe Begeisterung und erdnahe Realismus. Ekstatisch klingt dieses urgewaltige Lied von Hammer und Amboss aus in einen Hymnus auf Menschen und Arbeitertum. „Marsch, marsch, marschiert: Der Mensch ist unterwegs.“ Der Schluß ist so überwältigend und hinreißend, daß vor dem ehernen Rhythmus seiner Verse alle noch so berechtigten Einwände schweigen. Es ist das Werk eines echten Dichters, denn was er sagt, wirkt erschütternd, was er hinausgellt, was an Schmerz ausbricht, ist rotes Herzblut. Versch hat an Frische, Unmittelbarkeit der Empfindung bis in die jüngste Zeit nichts eingebüßt. Dies zeigen auch die „Legenden und Geschichten“, die er

unter dem Titel *Der grüßende Wald* (1927) veröffentlichte; so insbesondere das wundervoll plastische Gedicht, das dem Bändchen den Namen gegeben hat. Allerlei Drolligkeiten eines Dichterbüchchens erzählt das Büchlein *Manni* (1926) in urwüchsigter Natürlichkeit, zuweilen aber ist es mit dem Stempel einer gewissen Mache behaftet.

Kurz vor dem Kriege kam Gerrit Engelfe mit seinen brausenden Gedichten zu Dehmel, um von dem verehrten Meister die Bestätigung seiner Berufung zu hören. Dehmel empfahl ihn den Werkleuten auf Haus Nyland, wo der stille Jakob Kneip und nicht der laute, artverwandte Josef Winkler sein Lebensfreund wurde und ihm in der Zeitschrift „Nyland“ den Weg ebnete. Engelfe war als armes Arbeiterkind 1892 zu Hannover geboren, tagsüber als Tüncher auf schwankendem Gerüst ewiger Gefahr vermählt, nachts rauschversunken in das Glück, das ihm Beethoven, Bach, Brahms, Fodler, Whitman schenkten, ringend mit Gesichten und Rhythmen, die er als Dichter und Zeichner festzuhalten suchte. Drei Tage vor dem Waffenstillstande hat die feindliche Kugel ihn tödlich getroffen. Sein dichterisches Vermächtnis, ein Buch mit 36 Gedichten, ist trotz aller Unausgereiftheit so überragend im Chor der zeitgenössischen Dichter und Sänger, daß andere seiner Art bei allem Großen, das sie schufen, in den Schatten treten. Denn dieser Malergeselle hat Gedichte geschrieben, die wie das heilige Brausen sind, das er selber war.

Wer dieses Buch, das bezeichnenderweise den Titel *Der Rhythmus des neuen Europa* (1921) führt, zu lesen beginnt, stutzt gleich auf der ersten Seite: So neu und eigen ist dieser Ton, so hart und dröhnend das Einerschreiten dieses Dichters, so jäh und zwingend seine Geste, so visionär-schreckhaft die Größe des Erlebten, Geschautes. Hier ist frisches Leben, wahrhaftes Bekenntnis, hier sind positive Gedanken, Tragik des Einzelschicksals, des Sinnes und der Energie einer neuen Zeit, eines neuen Menschentums. In Engelfe, dem Modetrefe zu eng waren, ist die schaffende Kraft so groß, daß er sich für seine große Sehnsucht nach Lebensbejahung neue Formen suchen mußte. Aus diesem Gefühl des eigenen Auftriebs heraus entstehen die manchmal barock anmutenden Wortformen, die aber nie gemacht, sondern gewachsen und immer echt erscheinen. Zwischen Dichtungen, die die Straßenbahn, die Lokomotive, die Welt der Großstadt mit ihren Fabriken, Bahnen, Kaufhäusern, die Welt des Industriebezirkes mit Schloten und Schächten, die Hafenwelt mit Dampfern, die Straßenbahn, die Lokomotive besiegen, stehen andere, die schon mit ihren Überschriften („Schöpfung“, „Der rasende Psalm“, „Das Weltrad“, „Weltgeist“, „Beethoven“, „Seele“, „Allheimat“) andeuten, in welche Ebene auch jene anderen gehören, daß nämlich Engelfe auch diese neue Welt der Fabriken einbezieht in die Welt des Mythischen und aus allem Stummen oder Belebten nichts hört als der Welt „ewigen Herzschlag“. Worauf es dem Dichter ankam, sagt der Schluß seines letzten von G. Soergel teilweise mitgeteilten Briefes an Kneip vom Oktober 1918: „Der in den letzten Jahrzehnten in allen Ländern Europas riesenhaft aufgestandene Industrie-Materialismus führt in blinder Tierheit gegenseitig aufeinander los und zertrümmert sich selbst. Möge dieser Selbstmord vollkommen sein, damit der reinen Vernunft zum Siege verholfen werde und ein neues Leben auf den Ruinen Europas erstehe“ . . . „Das Schicksal prüft und schlägt uns und wirft uns in unier eigentümliches Zentrum, durch das wir immer Weltbeherrscher sein werden, — in unsere Geistigkeit zurück.“ „Geist — Geist und Gott“ ist der Sinn dieses Sängers des Maschinenzeitalters. Alles um ihn her ist Gott, und Gott ist in ihm. Gott ist ihm die gute, gesunde Stärke.

Weißt du, was die Mittagsstraße schüttelt, lebt,
Wenn chaotisch tausend Lebensäfte schlagen
Aus den Menschen, Häusern, Pferden, Wagen?
Gottesrhythmus.

Das Bildnis Engelfes, dieses reinen, gütigen und großen Menschen, vervollständigt das Buch *Briefe der Liebe* (1926), das einen erschütternden Einblick gewährt in das Dulden, Kämpfen, Zagen und Hoffen eines jungen 27-jährigen Herzens, das 1918 bei Cambrai verblutete. Der ernste, schwere Friesländer blüht vor der geliebten Frau in all seiner Tiefe, Ehrlichkeit und starken Empfindung auf und rettet sich den Glanz ihres holden Wesens als Sonne in die öden Kasernenmauern, in den todumschwirren Graben. Daß das Schicksal ihn im letzten Augenblicke zertrümmerte, wo schon Waffenstillstand, Friede und das ersehnte Glück, die Geliebte heimzuführen, winkten, ist das Furchtbare.

Einem Arbeiterdichter unverfälschten Formats begegnen wir in Max Barthel. Er wurde als Sohn eines Maurers 1893 in Borschwitz bei Dresden geboren; früh verlor er seinen Vater, so daß er eine harte Proletariatsjugend durchlebte mit der ewigen Sorge um das nackte Dasein. Er und die fünf Geschwister mußten der früh verwitweten Mutter als Kinder schon den harten Kampf mit dem Hunger bestreben helfen. Doch die Schrecken der äußeren Not wurden überwunden durch den seelischen Reichtum zwischen Mutter und Kind. Max Barthel wurde Fabrikarbeiter und schloß sich der sozialistischen Jugendbewegung an, um ihr Helfer und

Führer zu sein. Schon als Siebzehnjähriger ging er auf die Wanderschaft. Es wurden lange Wanderjahre durch Italien, Österreich, Holland und auch im Vaterlande selbst. Inzwischen war er wieder Fabrikarbeiter, zuletzt in den „Deutschen Werkstätten“ in Hellekau, wo er an der Maschine sein erstes Lied sang. Dann erschüttert auch ihn das Kriegserlebnis, ohne ihn zu einem begeisterten Sänger dieses Erlebens zu machen. „Kein Blut mehr! Hoch die Internationale“, so ruft es ihn als Dichter zurück in die Heimat und in die Arbeit für seine Brüder. Er durchstreift das neue Rußland, um dort neue Hoffnungen zu sammeln, und strömt sein vielseitiges Erleben dann in einer reichen Buchfolge aus. Wie in der Fabrik, wie auf der Landstraße, wie vorn im Schützengraben blieb Barthel auch in den Tagen der sogenannten Revolution Arbeiterseele. Und der kommende Wintersturm heulte auch um das Gefängnis, in dem der Volkshewit Max Barthel, auf die Verurteilung gefaßt, monatelang schmachtete. Er lebt jetzt als Schriftsteller in Berlin.

Barthel ist von Jugend an Dichter der Gemeinschaft, der er entstammt, Stimme der Arbeiterklasse, die aufsteigt. Arbeiterseele (1920) heißt darum sein Hauptwerk, das „die Entwicklungskurve nicht eines einzelnen, sondern einer ganzen Generation“ aufzeigen soll. Vor vielen anderen Arbeiterdichtern zeichnet ihn eine seltene Formsicberheit aus, die in manchen lyrischen Klängen an die Harmonie der Klassiker erinnert und ihn mit zu den im Bürgertum vertrautesten Arbeiterdichtern gemacht hat. In der ersten Hälfte der „Arbeiterseele“, diesen „Versen von Fabrik, Landstraße, Wanderschaft, Krieg und Revolution“ sind die beachtendsten Gedichte der Vorkriegszeit gesammelt. Sie spiegeln das äußere und innere Leben ihres Schöpfers. Eine junge, starke politische Leidenschaft peitscht gegen Elend, Hunger und Qual mit rebellischen Gedanken auf. Im zweiten Teile, der mit „Wanderschaft“ beginnt, findet sich Barthels reinste Lyrik. Um den Band „Arbeiterseele“ gruppieren sich auf der einen Seite die Novellen „Das vergitterte Land“ (1922), die von den Erlebnissen seiner Wanderjahre erzählen, die Kriegsbücher „Verse aus den Argonnen“ (1916) und „Freiheit“ (1917), auf der anderen politische Kampf- und Streitrufe („Die Faust“ 1920, „Das Herz in erhobener Faust“ 1920, „Vom roten Moskau bis zum Schwarzen Meer“ 1921, „Lasset uns die Welt gewinnen“, „Botschaft und Befehl“ 1924, das „tragische Lustspiel“ „Der eiserne Mann“ 1924 u. a. m.), durchweg Bekenntnisse einer nach Freiheit, Liebe, Schönheit sehnsüchtigen Kampfesseele. Frei von Parteileidenchaft ist das erste größere erzählende Werk, der Roman „Das Spiel mit der Puppe“ (1925), das den Kampf der Armen um die Weite und Schönheit der Welt schildert. Von seiner neuen Seite zeigen uns Barthel seine jüngsten Romane „Der Putzsch“ und „Der Mensch am Kreuz“ (beide 1927).

Schon vor dem Kriege zeugte das Gedicht „Die singende Stadt“ von der dichterischen Sendung des Nürnbergers Karl Bröger (geb. 1886, lebt ebenda als Schriftsteller). Aber erst der Krieg erhebt ihn mit der mächtigen Flut des Gemeinschaftserlebens, die auch das Proletariat zum großen Teile mit fortriß, und machte ihn zu dem gefeierten Dichter des Volkes. In dem Roman „Der Held im Schatten“ (1920), einem auch als Kunstwerk Achtung erheischenden Buche und einem seltenen Beispiel mutig wahrhafter Selbstschau, hat er seine Lebensbeichte gegeben. Im Proletarierviertel, im Zwinger, ist Ernst Böhner, der Held im Schatten, geboren, aus Not und Dürftigkeit wächst sein Leben heraus: der Vater schleppt täglich elf Stunden Mörkel und Ziegelsteine, die Mutter knüpft Silberborten, auf dem Abfallhaufen spielt der Knabe. Ein Vikar bringt den begabten Knaben in die Realschule, er wird Kaufmannslehrling, die wirren Jahre beginnen. Eine Zeitlang ist er nahe daran zu versinken; zweimal schließt das Gefängnis ihn ein. Aber er ringt sich als Handwerker hoch, wird von der sozialen Klassenbewegung ergriffen und geistiger Führer. Im August 1914 steht er als Soldat in Reih und Glied mit denen, die jene Tage innerlich erlebten. So endet der erste Teil des Romans oder „Monologs“, wie ihn der Verfasser nennt. Und Bröger blieb von allen Arbeiterdichtern auch noch nach dem Sturz seinem Deutschland der Treueste und er konnte noch nach dem vollen Erleben der sozialen Umwertung gläubig in das Dunkel hineinsprechen: „Heimat, du.“ Mit seiner Geschlossenheit verbindet er sein Klassenbewußtsein mit der Liebe zum ganzen Volke. So ist er auch eine der treibenden Kräfte der proletarischen Jugendbewegung geworden. Brögers Kunst schöpft denn auch aus den tiefsten Brunnen des Volkes; das gibt seinen Dichtungen diesen liebhaften, sanglichen Herzenston; er ist der echte proletarische Liederdichter, sangbar wie keiner von allen Arbeiterdichtern. Er verrät in seinen Versen Wesensverwandtschaft mit Goethe und Gottfried Keller und trägt wie sein Landsmann Albrecht Dürer die ganze Phantasie und Märchendämonie des fränkischen Waldes in sich. Dabei ist ihm wie Dürer eine Ökonomie der künstlerischen Mittel eigen, wodurch es ihm

was die Dichtkunst aus dem Weltkrieg gemacht hat. Schon die verstandes- und gefühlsmäßige Aufnahme neuer Massentatsachen braucht lange Zeit, denn es gibt auch ein geistiges Trägheitsgesetz. Noch länger dauert die Umwandlung von Geist in Stoff, die künstlerische Durchdringung neuer Welterlebnisse. Es muß erst der notwendige Zeitabstand gewonnen werden, denn noch stehen wir zu sehr unter dem Eindrucke des ungeheuren Erlebnisses. Erst allmählich findet die Kunst die neuen Ausdrucksmittel, deren der neue Inhalt bedarf. Bis dorthin wird nur sein Außerliches geschildert und die großen Künstler halten sich fern, weil sie dunkel fühlen, daß sich das Neue noch nicht in ihr Fleisch und Blut verwandelt hat. Und so ist denn auch in keiner der Dichtungen das furchtbare Erleben der Kriegsjahre zum Kunstwerke weder in Prosa noch in Versen geworden. Wohl noch nie zuvor ist eine solche Massenerzeugung von Kriegsdichtungen festzustellen wie damals, aber sie ist nur inhaltlich wertvoll als dichterisches Abbild einer der größten und zugleich tragischsten Zeiten unserer Geschichte. Der allmähliche Wandel der Stimmung, wie ihn der Übergang vom siegreichen Angriffskrieg zum zähen Durchhalten der Stellungskämpfe mit sich brachte, wird von der Dichtung getreulich wiedergegeben. Je aussichtsloser das Ringen wird, um so stärker betont das dichterische Gefühl die rein menschlichen Erscheinungen und Empfindungen. Die Gesamtstimmung wird immer düsterer, immer mehr fühlt man den Krieg als ein Unglück und Verbrechen. Diesem Massengefühl geben Dichter aus den untersten Volksklassen ihre Stimme und, vereint mit der allmählich fortschreitenden nationalen Ernüchterung und Ermattung, führt es von der Kriegs- zur Revolutionsdichtung. Schon von 1917 ab treten an die Stelle der völkisch bewußten Dichter, die für Deutschlands Ehre und Größe das Wort geführt haben, die politischen Dichter. Auf die Kriegsleidenschaft folgte auch in der Dichtung die Revolutionsleidenschaft, auf die nationale Erhebung die soziale Empörung. Der rein dichterische Wert dieser Erzeugnisse ist noch geringer als der der meisten Kriegsdichtungen. Es ist kein Zufall, daß gerade unter den Arbeiterdichtern die stärksten Talente der Kriegsdichtung sich finden. Die innere Verwandtschaft der großartigen, finsternen Kraft und zermalmenden Wucht des modernen Industriebetriebes mit dem Geist des fast ganz technisch gewordenen Krieges machte diese Männer ganz besonders geeignet zum dichterischen Erleben dieser Zeit. Zugleich waren sie als Söhne des Volkes und Vertreter der Massen besonders befähigt, das jetzt so wichtig gewordene Massengefühl zum Ausdruck zu bringen.

Den größten Anteil an der Kriegsdichtung hat die Lyrik; es wurden, wie man berechnet hat, Millionen von Kriegsgebichten geschrieben. Kaum ein namhafter Dichter, der nicht wenigstens einige Gedichte zur Kriegslyrik beisteuerte; manche traten sogar mit ganzen Sammlungen auf. Und auch manche ganz unbekanntere ältere Dichter kamen nun noch zu Ruf und Ansehen. Wir haben bei der Würdigung der Dichter auch stets auf ihre Kriegsdichtungen hingewiesen. Wir erinnern an Dehmel („Volksstimme, Gottes Stimme“, „Kriegsbrevier“), Gustav Falke („Das Leben lebt“), Flaischlen („Kopf oben auf!“), Lienhard („Heldentum und Liebe“), Johann Trojan („Wohlan, es ist geschehen“), an Rosegger mit Kernstock („Steirischer Waffensegen“), Hans von Wolzogen („Vorwärts, Aufwärts“), Kralik mit Eichert („Schwarzgelb und Schwarzweißrot“), R. Schaukal („Ehrene Sonette“), Ffolde Kurz („Schwert aus der Scheide“), Vierordt („Deutsche Ruhmesgeschilde und Ehrentafeln“), Ballpach („Wir brechen durch den Tod“), Löns („Matrosenlied“), Br. Willram („Das blutige Jahr“, „Der heilige Kampf“), Ina Seidel („Neben der Trommel her“), Zuckermann („Österreichisches Reiterlied“, „Droben am Wiesenrand hocken zwei Dohlen“), Walter Flex und andere, reihen an Oskar Wöhrle (geb. 1890 in St. Ludwig in E., lebt in Berlin) und Joachim Freiherrn von der Goltz, von denen jener volkstümliche, soldatisch erlebte und gestaltete Lieder sang („Als ein Soldat in Reih und Glied“ 1915, das lustige „Bumserlied“), dieser, ein tapferer Bejager des Krieges, durch seine „Deutschen Sonette“ (1916) die Masse zu begeistern wußte („Danke des Jünglings an den Krieg“). Wieviel von dieser Kriegslyrik, wenigstens in den Kreisen der Gebildeten fortleben wird, läßt sich nicht sagen, an das eigentliche Volk kam sie wenig heran. Im Kriege wurde außer „Deutschland, Deutschland

über alles“ am meisten wohl Ahlands „Ich hatt' einen Kameraden“ mit dem Anhängsel „Gloria, Viktoria!“ gesungen. Auch andere Lieder der Freiheitsfänger lebten wieder auf, wie denn diese in der Gestaltungsform überhaupt auf die neue Kriegsliteratur anfangs einen großen Einfluß ausübte, bis der Verlauf des jeder herkömmlichen Romantik entbehrenden Krieges mit seinen modernen Waffen, seinen technischen Kampfweisen und Materialschlachten, in denen der einzelne ganz verschwand, die Dichter zu neuen Formen zwang. Selten ist daher die balladenhafte Behandlung, vielmehr überwiegt die Rhetorik und es war am wirksamsten, wenn volksliedmäßige Formen mit neuem Gehalt erfüllt wurden.

Da im Roman doch hauptsächlich nur Berufsschriftsteller zu Worte kommen, treten die Kriegseromane hinter die Flut der Kriegsgedichte zurück. Fast alle bewährten Dichter sind, wie wir gesehen haben, mit Kriegseromanen vertreten. Oft aber ist der Zusammenhang solcher Romane mit dem Zeitgeschehen nur äußerlich: der Krieg liefert nur den Schauplatz, auf dem die Erzählungen spielen. Inhaltlich bewegen sich diese Romane in den Stoffkreisen früherer Kriegseromane. Der raue Eingriff des Krieges in Familie und Ehe, Liebe und Freundschaft, Rassenfragen, Spionengeschichten, abenteuerliche Fluchtversuche, Gefangeneneleid, Hilfsstätigkeit der Heimat, die Französin als Frau oder Geliebte eines Deutschen sind die beliebtesten Vorwürfe. Später wird die Revolution zum Rahmen der romanhaften Erzählung gemacht und in den Jahren nach dem Kriege sucht man die großen Fragen nach der Kriegsschuld, nach dem Wert oder Unwert der alten und neuen Regierungsform zu erörtern. Irgend ein Feldzugserlebnis oder ein kleines Stimmungsbild von draußen und daheim bildet den Kern der zahllosen Novellen und Skizzen, die der Krieg wieder zu Ehren brachte und aus denen die von Karl Buse („Sturmvögel“ 1917) hervorrangen. Es sei nur hingewiesen auf Ompedes Offiziersroman „Hof in Flandern“ (1917), Klara Viebig's „Hekuba“, Lienhardts „Westmar“, Kellermanns „Neunten November“ (1921) und auf Rudolf Straß' glänzend geschriebenen Roman „Das Schiff ohne Steuer“ (1921), in dem die Frage nach den tieferen Ursachen unseres Zusammenbruchs erörtert wird, und wieder auf die Dichtungen Walter Flex's. Eilhard Erich Pauls (geb. 1877 in Großsalza, lebt in Lübeck), der Verfasser feinsinniger Novellen („Vom Leid“ 1909, „Meerumschlungen“ 1917, „Der Heidewanderer“ 1919, „Habenichts“, 1924 u. a.) schildert in „Jan Jites Wanderbuch“ (1916) das ergreifende Lebensschicksal eines deutschen Jünglings: die sonnige Jugend, die Gymnasialzeit, das kurze Liebesglück, Auszug als Kriegsfreiwilliger nach Flandern, von wo er bald als vermißt gemeldet wird. Karl Kosner (geb. 1873 in Wien, lebt in Berlin), ein bald als vermißt gemeldet wird. Karl Kosner (geb. 1873 in Wien, lebt in Berlin), ein sentimentaler, viel gelesener Unterhaltungsschriftsteller und zugleich Schrittmacher des Judentums („Die silberne Glocke“, „Die drei Fräulein von Wildenberg“), behandelt in einem seiner letzten Romane „Der König“ (1920) das Schicksal Wilhelms II. und stellt ihn in Gegensatz zu Hindenburg und Ludendorff. Zu Beginn des Krieges, den er als Kriegsberichterstatter mitmachte („Der graue Ritter“), erschien sein Bersbuch „Wir tragen das Schwert“. Richard Boß schrieb in „Brutus, auch du!“ einen großen deutsch-italienischen Zeitroman und in seinem letzten Werke „Die Erlösung“ (1918) machte er die Vision des wiedergekehrten Heilands zum erhabenen Hintergrund eines gewaltigen Kulturbildes aus dem Kriege.

Den Weltkrieg dramatisch zu gestalten, hat noch kein Dichter gewagt. Abgesehen von Tages- und Dudenwaren hat man sich zunächst mit kleinen Ausschnitten begnügt. Weniger aus dichterischen, als aus politischen Gründen wagten es expressionistische Dichter, wie z. B. Unruh in seinem Drama „Ein Geschlecht“, mit unerhörter Kühnheit und Rücksichtslosigkeit den Krieg selbst in seiner Gräßlichkeit auf die Bühne zu bringen. So läßt Ernst Toller in seiner revolutionären Bilderfolge „Die Wandlung“ (1918) alle Qualen der Schlachten, alle Peinigungen des Elends und Grauens in schattenhaften Gesichtern vorübergeistern. Dichterisch höher steht der Expressionist Reinhard Goering in seiner „Seeschlacht“ (1917) und in „Scapa Flow“.

Überaus zahlreich sind die Kriegsberichte, Kriegserinnerungen und Kriegsbücher, die auf dem Büchermarkt erscheinen. An Verbreitung überragt, durch die Reklame emporgehoben, alle

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 rücksichtslos 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