

den „Talweg“ zu gehen, der in liebevoller Hingabe an das Nächste und an die Nächsten besteht, das alles erfahren wir wie aus einem Tagebuche, in das uns Einblick gestattet ist. Nun aber in dem gewohnten Sünden überschaut sie ihren Lebensweg und erkennt, daß alles, was sie erlebte, sinnvoll war: ein Beitrag zur herbstlichen Reife, und daß sie aufs neue eine wurde, die schenken kann. „Denn es gibt Blumen, die im Herbst zum zweitenmal blühen, und Vögel, die im Herbst zum zweitenmal singen. Und es ist kein Blühen und Singen um Frucht und Nest, sondern ein Blühen und Singen in den Himmel hinein.“

Als eine völlig andere trat sie 1927 mit drei Bänden vor die Öffentlichkeit. Nichts von persönlichen Lebensfragen in ihrer bedrängenden Lebensproblematik. Sie, die geistig bedeutende, im Lebensstampe gereifte Frau, von gründlicher akademischer Schulung und einem umfassenden, vielseitigen, klar gegliederten Wissen ist gleichzeitig die schaffende und denkende Künstlerin und tritt in Gemeinschaft mit denen, die über sich hinaus schufen und dabei sich selbst vergaßen. So sucht sie in einer sich fein und durchsichtig dem geistigen Erkennen aufschneidenden Sprache in dem Buche Wege zu Hodler eine Deutung dieses Künstlers (Maler, gest. 1918 in Genf) aus seinem eigenen Wesen zu geben. In das Wesen J. V. Widmanns (S. 1406) leuchtet sie hinein in dem Buche „Josef Viktor Widmann. Vom Menschen und Dichter, vom Gottfucher und Weltfreund.“ Ihr „Bekennnis zu Hellas“ begründet sie in dem feinen Buche Der heilige Weg, eine wundervolle Synthese von wissenschaftlicher Gründlichkeit, künstlerischer Bunttheit und Gestaltungssicherheit.

Wie Maria Waser haben auch andere Dichterinnen den schweizerischen Frauenroman aus scheuen, herkömmlichen Vorschriften herausgerissen, die Erzählungskunst mehr gepflegt und den Frauenroman nicht um „süße Frauenbilder, wie die raue Erde sie nicht trägt“, sondern um erlebte bereichert. Einige dieser Dichterinnen, wie die hochbegabte Lisa Wenger, die liebenswürdige Anna Richli und andere, haben wir schon früher genannt. Wir erwähnen noch die Baslerin Martha Geering (Dichternamen Ruth Waldstetter, geb. 1882), die in dem Novellenbände „Leiden“ streng und knapp zusammengefaßte psychologische Bilder gibt und auch sonst nach seelischer Vertiefung strebt. So in dem Buche „Die Seele“. Diese Seele verfügt mit einem erstaunlichen Gleichmut über ihre schöne Hülle, nur um an sich die Erfahrung zu machen, daß diese physischen Lebenshöhen mit den rein psychischen keinen Vergleich aushalten. Mit ungewöhnlich beherrschter Kunst schildert sie in dem Baslerroman „Die Wahl“ (1910) den jungen Mann, der durch eine zu frühe Verlobung seinem Schicksal vorgreift. Olga Amberger (geb. 1882 in Zürich, lebt ebenda) erzählt in den drei Novellen „In der Glückschaukel“ (1917) mit bewundernswerter Feinheit, zarter Schelmerei, unsentimentalem Gefühl, mit sanften Kokoschönörkeln, mit einem Blick für ganz kleine Nebensächlichkeiten Geschichten aus dem Alltag. Sie weiß aber auch in dem „Altzürcher Bilderbuch“ (1911) und in „Bilder aus Alt-Zürich“ (1912) uns fesselnd aus der Vergangenheit dieser Stadt zu erzählen. Esther Odermatt (geb. 1878 in Nidwalden, lebt in Zürich) gab die feinen Novellen „Die Seppe“, eine Geschichte aus Unterwalden, „Die gelbe Kette“, „Frau Menga“ (1925). Cäcilie Lauber (geb. 1887 in Luzern, lebt ebenda) berichtet von dem letzten Sprößling eines alten Geschlechtes in dem Buche „Die Erzählung vom Leben und Tod des Robert Duggwyler“, von seinem abenteuerlichen Leben, seinem im rauhen Alltag den Glanz verlierenden Ehrgefühl, und wie er ohne jegliche weltanschauliche Stütze seinen Lebensweg abbricht. Von ergreifender Menschlichkeit ist ihr kleiner Roman „Die Verfündigung an den Kindern“ (1924). Das Geschehen ist einfach, typisch, Aufbau und Spannung, Sprache und seelischer Gehalt zeugen von Reife und Formgefühl, wie sie Frauendichtung selten eigen ist. Lucie Beetschen (Dichternamen Anna Burg, geb. 1875 in Narburg, lebt ebenda) erzählt in zarter Art „Von Frauen“ (1927) und greift in der Novelle „Das Gras verderret“ vom fraulichen Standpunkte aus ein soziales Problem auf und führt es in unterhaltender Form zu einem vornehmlichen Ende. Sehr beachtenswert ist das Schweizer Kultur- und Charakterbild „Ulrich Hegner“ (1901) der Hedwig Bleuler (geb. Waser, geb. 1869, lebt in Zürich), die auch die Monographie „Die Dichterschwestern Regula Keller und Betsy Meyer“ (1919) und Lustspiele und Weihnachtsspiele verfaßte. Anna Sartory (geb. 1882 in Oberriet, lebt in St. Gallen), die Herausgeberin der Zeitschrift „Frauenland“, widmet ihre formvollendeten Gedichte und abgerundeten Skizzen dem katholischen Volkstum ihrer Heimat, dem sie viel Tiefes und Herzliches zu sagen hat. Auch ihre Dramen („Katharina von Sizilien“, „Judith, Heldin von Bethulia“, „Opferflammen“) sind beachtenswert. Goswina Verlepsh (geb. 1845 in Erfurt) schildert, obschon keine Schweizerin, in ihren Novellen „Jakob“ (1903) und „An Sonnengeländen“ schweizerische Art in Gegenwart und Vergangenheit und fand damit, wie auch mit dem Roman „Befreiung“, der an die Frauenfrage rührt, einen großen Leserkreis.

### 3. Die neuere geschichtliche Dichtung.

#### Roman. Erzählung. Anekdote. Drama.

„Es gibt keine Höhenkunst ohne Berührung mit der Geschichte“ schreibt Adolf Bartels. Daher hat die Heimatkunst, die von ihren Herolden A. Bartels und Fr. Lienhard als Grundlage einer Höhenkunst bezeichnet wurde, bei den Dichtern den geschichtlichen Sinn wieder geweckt und damit das um die Jahrhundertwende erwachte Nationalbewußtsein gestärkt, denn ein Nationalgefühl, das nicht aus dem Kern des Heimatgefühls wächst, hat weder Grund noch Boden. Ein solches Nationalgefühl, aus dem Heimatgefühl unbewußt und natürlich aufblühend, dessen tausend Stimmen sich zu einem großen Chor vereinten, hat sich in unserer Heimatdichtung entwickelt und darin liegt ihr unersehblicher Wert. Weit und tief blickende Politiker, Geschichtsforscher

Ob weß das Süß mit dem Hülbleim Pfaff?  
dort wo der Himmel auf Frankreich geht!  
Ob weß in das flammendes Obachtlicht  
Wo Höu wir auch das Jungent wiff?

Und sah das Dörfchen; weß das die Pfaff,  
O zappel Tisch, ein Himmel wir auch?  
Klingt mit dem Zimmer, der am Dingel Pfaff,  
Wo Höu wir auch das Querspiel?

Dingelblüen füllten das Dörfchen ein -  
Ed' und Himmel ein einziges sein!  
Blühende Pöden Dingelblüen das tünd,  
Zeilien, bit an die Malheurund.

Dort über sich der Gallusent wußt;  
dort mit dem Kopf bring die Quast,  
Judoß die Pfaff sig verharthete meige -  
Kopfingelund geblattet sind Pfaff.

Yom Pfaff Pfaff Himmel ein wasser Tisch.  
Ein Tisch weind - ein Pfaff Pfaff.  
Immer Gallusentfille - wir Quastent wußt.  
Ob weß das Süß mit dem Hülbleim Pfaff?

Friedrich Lienhard



(Heinrich von Treitschke, Paul de Lagarde) und Kulturhistoriker (Julius Langbehn) haben gegen die Gleichmacherei und Verflachung der internationalen Sozialdemokratie und Demokratie immer wieder die nationale Politik und das Volkstümliche und Bodenständige in der Kultur betont, und mochten auch diese Bestrebungen durch den unglücklichen Ausgang des Weltkrieges zurückgedrängt worden sein, in der jüngsten Zeit wurden sie wieder aufgenommen (H. Stegemann, „Der Kampf um den Rhein“ 1924). So unterstützt von der Wissenschaft und gern gehört von der für die Vergangenheit wieder begeisterten Leserschaft konnte die geschichtliche Dichtung, mochte sie nun in das Gewand des eigentlichen geschichtlichen Geschichtsromans oder des kulturgeschichtlichen oder biographischen Romans sich kleiden oder auf der Bühne sich zeigen, wieder Triumphe feiern. Nicht wenig trugen zur Pflege des nationalen Schrifttums auch die gegen die Juden gerichtete Bewegung bei, die bereits zu einer Weltfrage geworden ist, und das von dem französischen Schriftsteller Graf Gobineau und dem Engländer Houston Stewart Chamberlain angeregte Studium der Rassenforschung, in der auch deutsche Gelehrte in den letzten zwei Jahrzehnten Bemerkenswertes geleistet haben. Den Wert der Heimatdichtung für die Hebung des Nationalbewußtseins haben ihre Vorkämpfer nicht bloß theoretisch zu begründen gesucht, sondern ihr Programm auch in einer Reihe von Dichtungen beleuchtet. Von den beiden Männern, durch die unsere Poesie in neue Bahnen gelenkt wurde, steht Adolf Bartels noch in unermüdlichem Schaffen, Friedrich Lienhard aber ist nach einem arbeitsreichen Leben 1929 gestorben.

Unter den Herolden der „Heimatkunst“ steht, wie wir schon wissen, Fritz Lienhard obenan. Er entstammt einem alten Bauerngeschlecht des urwüchsigem elsässischen Hanauerländchens und wurde 1865 zu Rothbach im unteren Elsaß geboren. Noch auf der Schulbank entstand sein Jugenddrama *Naphthali* (1888); stürmische Leidenschaft in Wort und Tat und eine an den Dichtern des „Sturms und Drangs“ geschulte *Al-fresco* Charakteristik kennzeichnet das überhitzte Werk, das die Aufmerksamkeit der Literatur-Revolutionäre auf den jungen Elsässer lenkte. Inzwischen hatte dieser das theologische Studium in Straßburg aufgegeben und kam noch früh genug nach Berlin, um die vielberufene „Revolution der Literatur“ mitzuerleben. Seine soziale Tragödie *Weltrevolution* (1889) zeigt, welche starken Widerhall die Bewegung der Zeit in ihm wachrief. Er war damals Student und Hauslehrer, kurze Zeit Mitarbeiter der Münchener „Gesellschaft“ und der „Freien Bühne“ und schrieb für die erstere einen Aufsatz über die „Reformation der Literatur“, der einen Ausgleich zwischen idealistischen und realistischen Elementen forderte und Shakespeare als Vorbild eines solchen Ausgleiches pries. „Das ist“, schrieb er, „der deutsche Realismus, der gleich weit von Polas brutalem Drauflosschildern, wie von Dostojewskis tief-sinnigem Seelensezieren entfernt ist, d. h. die richtige, unserm deutschen Empfinden adäquate Mitte hält.“ Aber der gesunde Sinn des Waldkinder fand auf die Dauer kein Behagen an dem Getriebe der Großstadt und an dem Literatenlärm des Naturalismus, Symbolismus und Mystizismus; hatte er doch schon 1888 an Bleibtreu geschrieben: „Nur wer im Ewigen weht und atmet, nur wem alle Erscheinungsformen Symbole sind, wer alles Sinnliche aufs Ewige bezieht und im Zeitlichen als solchem keinen Frieden findet — nur dessen Weltanschauung ist eine dichterische.“ Er trennte sich von der neuen Literatur, zu der er kein richtiges Verhältnis finden konnte. Sein Ich-Roman *Die weiße Frau* (1889) spiegelt die inneren Kämpfe.

Als ihn dann das Leben für längere Zeit wieder in die Heimat sandte, fand sich auch der Dichter zurecht. In den sonnigen Liedern eines Elsässers (1895) sang er das Lob der Heimat und bekämpfte den aller Größe feindlichen Zeitgeist. Voll wunderbaren, musikalischen Wohlklanges, in herrlicher, bilderreicher Sprache geschrieben, wehten diese Lieder durch ihre Frische und unmittelbare Lebensfreude wie würziger Bergduft in die schwüle Berliner Großstadtkluft. Zu dem früher begonnenen Roman *Till Eulenspiegels Ausfahrt* kam jetzt seine *Heimat* (beide vereinigt 1897). Hier tritt dem genialen, aber halt- und ziellosen und eben deshalb seine Kraft umsonst vergeudenden Till der durch Welterfahrung gefestigte Hans Sachs gegenüber, der mit seiner reichen Seele die ihn umgebende Welt durchsonnt und, da er Maß und festen Willen

sich erworben hat, Bleibendes gestaltet. Und wie er vor Jahren in einem Ich-Roman sein Ringen, seine Zweifel geschildert, so schrieb er auch jetzt wieder ein Buch der Bekenntnisse, Die Wasgaurfahrten (1895); mit Recht nennt er es ein „Zeitbuch“, denn so persönlich es auch ist, er geht keiner der Fragen aus dem Wege, die das öffentliche Leben stellt. Was er hier als Problem des Lebens hinstellt, „Kind und Mann, Gotteskind und Staatsbürger, Weltfremder und Weltverkärer zugleich zu sein“, sich an der Hand Gottes hinwegzuheben über Versumpfung und Verbitterung, und hinwiederum durch markiges Auf-der-Erde-Stehen sich vor der Schwärmerei und Weichlichkeit zu bewahren, das ist auch das Problem seiner nun folgenden Dramen, die allerdings mehr das Nebeneinander und Gegenüber der beiden Welten schildern, den siegreichen Vereiner aber noch nicht gefunden haben.

Inzwischen hinterließ ein zweimaliger Aufenthalt im Norden mit seiner verwandten Gedanken- und landschaftlichen Stimmungswelt in Lienhard die tiefsten Eindrücke. Robert Burns und die schottische Ballade wirkten auf den Dichter, wie er in seiner „Fastenpredigt“ bekennt, gleich einer Offenbarung; dem Sucher nach einer Weltanschauung wurden Ruskin, Carlyle, Emerson zu Vorbildern. So sehen wir Lienhard in den Nordlandliedern (1899) zwar noch als einen, der aus der Welt zu Gott flüchtet, fühlen aber, daß er trotzdem auf der wohlbe-gründeten Erde steht. Wie sehr er mit der Gegenwart lebt, zeigen die Burenlieder (1900), und ein wie sonniges Gemüt leuchtet uns aus der köstlichen, Herz und Sinn erfreuenden Dichtung Die Schildbürger (1900) entgegen. So war die Entwicklung Lienhards um 1900 vollendet.

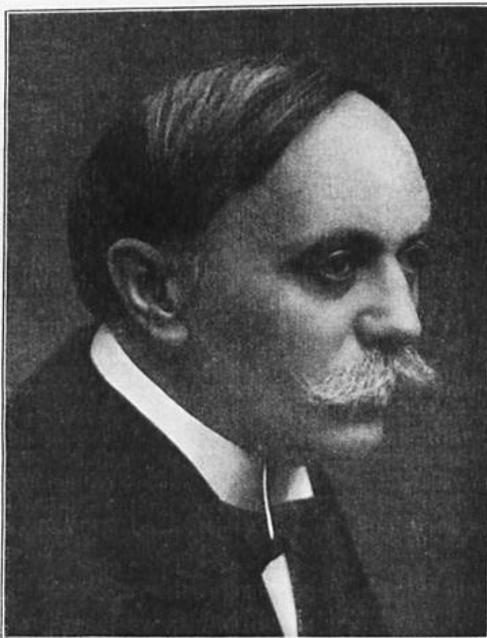
Was nun an ästhetischen Schriften und an Dichtungen entstand, war nur eine Folge der neuen Lebensstimmung und Kunstbetrachtung. Man mag seiner Kunsttheorie beipflichten oder nicht, zu ernstem Nachdenken wird sie auch den Anhänger der „Moderne“ anregen. Sein Ideal ist das Kunstwerk, in dem sich christlich-deutscher Geist mit der Klassik Goethes aufs innigste vereint. Obwohl Protestant, läßt er daneben den Katholizismus gelten und hat im „Spielmann“ sogar warme Worte für den Wert der Marienverehrung gefunden. Er ist zwar mehr Theoretiker als Schöpfer, aber in einigen Werken hat er sich als gottbegnadeten Dichter gezeigt. Nur die Ungunst der Zeitverhältnisse bringt es mit sich, daß Lienhards nicht geringes dramatisches Talent noch nicht die gebührende Anerkennung gefunden hat. Als liebenswürdiger Lyriker hat er schon längst eine große Gemeinde um sich geschart, und auch der Lorbeer des Epikers darf ihm nicht verweigert werden.

Lienhard hat seine Gedanken über dichterische Kunst in verschiedenen Büchern niedergelegt: Die Wasgaurfahrten waren die klare Absage an die Moderne, an das Auf- und leider meist auch Untergehen des Dichters in den wechselnden Fragen des Tages. „Durch eigenes Vorbild den Seelen und Herzen Klarheit zu schaffen, als wärmende Frühlingssonne in den Wellen des Empfindens und Denkens, das ist die Aufgabe des ποιητής, des Erschaffers, des Lebenspenders. Nicht Verbitterung, sondern Erhebung, nicht Tiefe, sondern Höhe, Licht.“ 1900 erschien Die Vorherrschaft Berlins, 1901 die Neuen Ideale, 1903 das Thüringer Tagebuch, 1904 Oberflächenkultur, dann die Wege nach Weimar (1905/08, 6 Bd.). Diese bilden den Gipfelpunkt im theoretischen Schaffen Lienhards. Eine Unsumme von Wissen, Gedankenarbeit und zumal von geistiger Energie fließt in diesen Büchern. Hier faßt er alles das, was er früher verstreut hinausgerufen hatte, zu einer großen Einheit zusammen und baut es aus zu einer auf Religion, stetem Optimismus, starkem Menschentum, treudeutschem Sinn und Liebe zur Heimat fußenden Weltanschauung. „Weimar“ soll kein einseitiger Heroenkult sein für Schiller und Goethe. Wir tragen es in uns herum und sollen es da entdecken: die ruhige Gleichheit, den siegreichen Kampf zwischen Materie und Geist, die „Polarität“, wie er sie vor allem in der Weimarer klassischen Zeit entwickelt sieht, in jedem der damaligen Vertreter etwas anderes, in keinem ganz vollkommen, in Heinrich von Stein, Emerson, Shakespeare, Homer, Friedrich dem Großen, Herder, Jean Paul, Schiller, Goethe. Alle diese werden geistvoll in Bildern gewürdigt, wobei das Werk nicht wenige neue Gesichtspunkte gewinnt. Nirgends eine Voreingenommenheit, wie er denn auch gegen den übertriebenen Goethe-Kult seine Stimme erhebt. Dazwischen entstanden die Aufsätze in der „Heimat“ und im „Türmer“. Überblicken wir, was Lienhard in diesen geistvollen Werken als seine Kunstanschauungen hinstellt, so sehen wir, daß er in direktem Gegensatz zum Naturalismus steht. Der Naturalismus ist fragmentarisch, Lienhard will und bietet Ganzes. Ibsen ist ein spitzfindiger Wahrheitsfanatiker, er kommt über die Enge des Gesellschafts- und Eheproblems nicht hinaus. So sehr wir die „dolchartigen Antithesen“ in der meisterhaften Dialogführung seiner Menschen bewundern müssen, er gewinnt nicht den überschauenden Standpunkt; er ist Kritiker, aber nicht Schöpfer. Bei Lienhard aber tritt das grübelnde Rechenschaftsfordern zurück; denn er ist ein Sonnenkind, das auch aus dem Widerwärtigsten und Starrsten Leben zu erneuern weiß; er ist objektiv-künstlerisch, darum spiegelt sich in ihm

die Welt klar und göttlich; er besitzt „die Macht der weise formenden und doch von den Formen freien Innerlichkeit“. Er sucht das „Königtum des Geistes“, das die durch die Sinne eingehemiten Anschauungen, Vorstellungen und Gefühle schöpferisch ordnet und vergeistigt. Er unterschätzt gleichwohl die Sinne nicht, aber er weist es entschieden zurück, wenn man mit Ibsen sagt, daß „Dichten Sehen ist“. Der schöpferische Weg ist für ihn weder ein nur äußerer, noch ein nur innerer, sondern beides. „Tore auf! Ich will kein Programm in Worte spannen! In das Leben der Nation und des Erdballs hinein, in das Bewußtsein des alloffenen Weltraums, heraus aus den Hallen des Formalismus, des vierten Standes, der Nervenkunst, der Verstandestheorien, kurz: heraus aus geistigem, örtlichem und zeitlichem Partikularismus.“

Gegen den Naturalismus und dessen Hauptsitz Berlin richtet Lienhard auch einige seiner Gedichte. „Auf nach Berlin! Bestürmt wird nun die schwarze Stadt!“ Seit 1915 liegen uns Lienhards Gedichte

unter dem Titel Lebensfrucht gesammelt vor. Ein lyrischer Künstler war er nicht, der Dramatiker, dem die Idee ja alles ist, hat viel bedeutsamere Werke geschaffen als der Lyriker. Aber auch dieser war nicht unbedeutend; mögen seine Verse auch künstlerische Mängel aufweisen, sie offenbaren eine so reine Persönlichkeit, einen Menschen von so edlem Willen und Wirken, daß wir ihn von Herzen lieb gewinnen. Seine Lyrik ist gesund und quillt aus einem warmen Herzen und einer reichen Phantasie. Das aber ist es, was das weitere Publikum vom Dichter verlangt: nicht rein künstlerische, sondern ethische oder gemischte Werke wünscht es und läßt sie auf sich wirken und nicht den Dichtern, die es bewundert, sondern die es liebt, setzt es ein Denkmal in seinem Herzen. Erfüllt von den Idealen, die er in einsamer Sammlung sich errungen, blickt er mit zornigem Auge in die Welt moderner Überkultur und verlangt mehr Kraft, Schlichtheit und Einfachheit. Die Ideale, für die er in den Gedichten eintritt, unterscheiden sich nicht viel von den herkömmlichen aller volkstümlichen Sängern. Naturfreudigkeit, deutsche Redenhaftigkeit, Naivität und Gläubigkeit kehren oft wieder. Er ist verträumt; er zieht durch die Welt voll Wanderlust und Sehnsucht, singt Lieder der Treue und des Frauentienstes, aber diese Ideale werden bei Lienhard wieder neu durch die Frische und Kraft, mit der er sie bekennt und für sie kämpft. Sein Idealreich ist voll Sonne und Güte; so friedvoll möchte er die ganze Welt haben wie sein Wasgandörfchen im Heuduft und Sonntagsfrieden („Am Waldsee“, „Spielmannsregenlied“, „Kinderland“). Die moderne Großstadt mit ihrem galoppierenden Leben ist ihm ein Greuel. Er haftet nicht an der Welt und gibt sich ihr nicht ganz hin, in die Höhe zu den Sternen geht sein Sehnen („Hochland“). Seine Gedanken über den Burenkrieg offenbart er in den „Burenliedern“ (1900). Im erzählenden Gedichte schafft er sein Bestes, wenn er sich an naive-romantische, märchenhafte Stoffe hält („Hindumädchen“). Er ist zart, doch nie sentimental, voll Leben ist das „Gänseliefel“, voll Duft und Stimmung die „Sonntage von einst“. Was ihm zum künstlerischen Lyriker fehlt, ist die Gabe der konzisen Gestaltungskraft: Bilder, Einfälle, Bekenntnisse und Gedanken füllen seine Blätter, aber es sind selten organische Gebilde, die mit Notwendigkeit so geworden sind, wie sie sind; Form und Inhalt stehen oft nicht im Einklange zueinander. Und eben weil ihm die Gestaltungskraft fehlt, gelingen ihm selten die Balladen; Legende, Sage und Geschichte der Heimat boten ihm dazu die Motive.



Friedrich Lienhard

Der Weltkrieg begeisterte ihn zu den sein ideales Wesen bekundenden Kriegsgedichten Heldentum und Liebe (1915). Wie er hier in Versen seiner Auffassung von der Aufgabe Deutschlands Ausdruck verleiht, so auch in Prosa in seinen „Kriegsgedanken“ Deutschland das Herz Europas (1915). „Was“, fragt er, „hat diesen Weltkrieg hervorgerufen? Letzten Endes der Neid: der Neid der Völker auf Deutschlands wirtschaftliche, militärische und politische Überlegenheit seiner Nachbarländer. Diese Triebkraft in uns soll nun an sich nicht beklagt werden; Deutschland als wirtschaftliche und politische Macht zu Land und Meer steht nun einmal da und kann sich nicht ducken oder austreichen. Aber es kann etwas hinzukommen, was die seelische Ergänzung zur sinnlichen Macht bildet: Deutschlands stärker auszubildende Herzenkräfte. Erst wenn die großen Eigenschaften des schöpferischen deutschen Gemütes wieder ihre idealistische Sendung aufnehmen und neue Ewigkeitswerte für die Seelen der Menschheit prägen, dann erst tritt das starke, siegreiche Deutschland seinen wahren Weltberuf an . . . Himmel, wie haben wir uns entwürdigt, von Ästheten des Auslandes einen verbräunten Materialismus ins Land des einst starken Idealismus herüberzubolen und auszubreiten! Unser Wort, die wir auf deutsches Geistesgut hingewiesen haben, wurde nicht vernommen

oder belächelt. Aber in Telegrammen von ungezählten Spalten wurden „Premieren“ von Annunzio, Wizeleien von Shaw, Sonderbarbeiten von Maeterlinck als europäische Ereignisse ausposaunt. So sind wir in einen Zeitgeist geraten, der mit Künsteleien, wie zuletzt Futurismus und Kubismus und ähnlichem Blödsinn die kassende Seelenleere und Gemütsarmut zu verdecken suchte. So wußte fast niemand mehr das Geheimnis des schöpferischen deutschen Gemütes, während es in Wahrheit die Grundkraft des spezifisch deutschen Schöpfergeistes ist.“ Und in seinem Aufsatz Krieg und Literaturwende schließt er mit den seine Welt- und Kunstauffassung bezeichnenden Worten: „Mitten im deutschen Herzen müssen die drei symbolischen Lebenshügel Golgatha, Akropolis und Wartburg ein harmonisches, beglückendes Lebensganzes bilden.“ Von der Befreiung der Gegenwart handelt auch *Der Meister der Menschheit* (1921). Gewiß sind manche Wege, die er wandelt, eigenartig, auch nicht frei von Irrtümern, aber sie müssen jedem lieb sein, der in unserer seelenlosen Gegenwart unbeirrt um den lauten Streit der Tage sein Inneres nicht verkümmern lassen will. „Seelenloses Klassentum oder besetztes Menschentum? So steht die Frage. Es ist an Deutschland, sich zu entscheiden!“ „Wir selbst sind die Gralsburg und in uns selber muß das heilige Feuer seine Kraft bewahren.“ Als Literaturhistoriker betätigte er sich mit den Werken „Einführung in Goethes Faust“ (1912), „Auf Goethes Pfaden“ (1919) und „Deutsche Dichtung“ in ihren geschichtlichen Grundzügen dargestellt.

In seinen ersten Dramen wendet sich Lienhard noch vornehmlich an seine engeren Landsleute, denen er ihren größten Dichter Gottfried von Straßburg (1897) und ihre sinnigste Legende Odilia (1898) darbietet. Aber wie ihm immer die Heimat so viel gewesen, weil sie ihm das Hochland war gegenüber der Niederung, so schritt er auch in seinen folgenden Dramen ins Hochland, wo er es findet. Er schuf die tragische Gestalt des Königs Arthur (1900), diesen einsamen Idealisten, der für seinen Glauben an die Menschheit lächelnd stirbt, und schrieb das tief sinnige Lustspiel von Münchhausen, diesem Entführer und Verklärer der Fabel und Lüge. Es ist ein vortreffliches, absichtsloses und rührendes Porträt von Lienhard's Dichter-Ich, seiner schönen menschlichen Sondergängererei. Ihm wird der tolle Aufschneider zu einem halben Poeten, der aus einem blühenden Innenleben seine phantastische Welt um sich herzaubert. Till Eulenspiegel in dem Schelmenspiel *Der Fremde* (1900) wird zu einer tragischen Gestalt; bloß aus Stolz und Weltverachtung ist er zum Narren geworden.

Lienhard's größte und reifste dramatische Dichtung ist die *Wartburgtrilogie*, deren erster Teil, das Schauspiel *Heinrich von Ofterdingen*, 1903 erschien und in Weimar mit großem Erfolge aufgeführt wurde. Im Gegensatz zu Wagners „*Tannhäuser*“, der Ofterdingen und Tannhäuser in eine Person verschmolz, behandelte Lienhard den Sängerkrieg halb historisch ohne Frau Venus und Romfahrt. Festtagsstimmung umfängt uns gleich zu Beginn des Stückes. Ein Thüringer Frühlingstag ist angebrochen; das Volk vergnügt sich festlich bei Sang und Klang, fahrende Spielleute treiben ihr lustiges Wesen. Nun beginnt der Sängerkrieg, in dem die geistigen Kräfte des Mittelalters im Kampfe sich messen. Reich an Schönheiten, fesselnd durch eine blühende, von Empfindung gefüllte Sprache, zeigt das Stück den Geist hoher Volkskunst, die durch Katharsis des Helden aus dem verbildeten Minnesang und verweichlichter Hofkunst erstanden ist. Die bekannten Faktoren des Sängerkrieges und des Nibelungenliedes werden in eigenartiger und dramatisch wuchtiger Weise genutzt und ausgewertet. In dem zweiten Teile des *Wartburgwerkes*, dem Trauerspiel *Die heilige Elisabeth* (1904), folgt der resigniert grübelnde Mittelsatz der dreigliedrigen Symphonie. Es ist Herzenstragik, die hier gezeigt wird. Tragik der Frömmigkeit, ein Lied von Entsagung und Läuterung, vom Gral. Hat Ofterdingen Wolframs Gralslied überragt, so übertrifft nun dieses Gralslied von der „heiligen Elisabeth“ auch das des Minnesängers Wolfram. In überaus zarten Versen geschrieben, steuert die Handlung ohne weitere dramatische Effekte dem Ziele zu, dem Losgelöstwerden von allem Kreatürlichen. Mit dem Schauspiel *Luther* auf der *Wartburg* (1906) schließt die Trilogie. Der (protestantische) Dichter sieht in Luther den Befreier geknechteter Seelen zu wahrer innerer Freiheit, zu einem neuen Glücke und konnte so mit seinem Auftreten einen Zusammenklang der drei Stücke herstellen. Gegen das prächtige Mittelstück fällt das letzte bedeutend ab; weder künstlerisch noch inhaltlich befriedigt es den Zuhörer.

Höchst originell, voll trefflicher Gedanken und fesselnd, aber kühn ist die Tragödie *Hasver* (1903). Der Dichter begleitet den ewigen Juden von Jerusalem an den Rhein und läßt den einstigen Pharisäer als modernen Professor der Naturwissenschaften mit dem bezeichnenden Namen „Hasse“ am Rhein hausen. Er ist ein starrer Vertreter des entgötterten Materialismus, prahlend, daß seine exakte Forschung mit dem „niedertächtigen metaphysischen Bedürfnis, das uns Deutschen im Blute sitzt“, erbarmungslos aufgeräumt und alle religiösen Kinderkrankheiten hinweggefegt habe. Sein Sohn und dessen Frau aber mögen diese „systematische Gottesfeindschaft, die sich Wissenschaft nennt“, nicht mitmachen, sondern wollen „Kinder der Sonne“ bleiben, und der von allen verlassene Kraft- und Stoffmensch wird schließlich von Frau Lorelei in den Rhein geholt. Aber er und sein Assistent, der ihm in die Fluten folgen mußte, bleiben nicht unten; in neuer Gestalt werden sie auferstehen, um den Kampf gegen die idealistische Weltanschauung, das Christentum, wieder aufzunehmen. Materialismus und Idealismus stehen im Drama gegenüber. Der letztere triumphiert. Wieder auf einer Sage baut sich die dramatische Dichtung *Wieland der Schmied* (1905) auf, die ein Hauptzugstück des Harzer Bergtheaters wurde. In Lienhard's Händen ist die alte Eddasage ohne Beugung des mythischen Gehaltes zur Verherrlichung der Macht des Künstlertums geworden. Die befreiende Kraft des Künstlertums von allem Erdenleid, seine erhebende Macht über alle Erdenwünsche, kurz das Aufgehen des ganzen Menschen in der Kunstlerchaft ist der Inhalt des *Wieland*-Dramas. Diese Fähigkeit, aufzugehen in der Sache, ist der Urgrund, aus dem erstehen kann die große Tat. Die Fähigkeit zu dieser Tat bedeutet für die Menschheit Heldentum. So ist dieses Drama für Lienhard ein Bekenntnis persönlicher Lebens- und persönlicher Weltanschauung. Manche persönliche Anschauung über moderne Verhältnisse legte er wohl

auch in die dramatische Dichtung *Odyssens*, die 1912 auf der Harzer Freilichtbühne in Thale unter großem Beifall dargestellt wurde. Es ist eine Umdichtung des antiken Stoffes und diese ist ihm gelungen, und zwar im Sinne eines deutschen Schauspiels von großer Unmittelbarkeit. Die Handlung beginnt mit der Heimkehr des *Odyssens* und schließt mit der Tötung der Freier; ein Stück also von geschlossener Einheit, ohne „Brehungen“ des Willens, ohne Schuld motive, aber nicht ohne Spannung und tragische Verfertigung der Handlung. Diese Menschen kennen den Wert des starken Mannes („Die Tat! Das ist ein Wort!“) und des treuen Weibes; das Drama ist ein Hoheslied der Standhaftigkeit im Leiden. Doch weder Held noch Heldin werden von einer „tragischen Schuld“ verfrachtet und vernichtet, wie man es meistens im modernen Drama verlangt. Unverkennbar sind in dem Stücke die Beziehungen zum modernen Gesellschaftsleben. Ein Mittel zur Heilung der Schäden ist aber nicht angedeutet.

Wie im „*Odyssens*“ betritt Vienhard in dem Schauspiele *Phidias* altklassischen Boden. Es ist ein Künstlerdrama, das, im dritten Kriegswinter entstanden, erhöhte Bedeutung und lebendigen Pulsschlag erhält aus der organischen Verbindung mit einem weltgeschichtlichen Geschehen, dem Ausbruch des Peloponnesischen Krieges. Die beiden Gestaltenkreise, der des schmiedenden Wieland und der des Zeus-Schöpfers *Phidias* berühren sich in dem Punkte reinen Künstler- und Menschentums einer verinnerlichten Hochkultur, die nichts anderes ist als geläuterte, veredelte, Geist gewordene Natur. In Perikles, Sophokles, *Phidias*, *Alpasia*, die in dem Drama auftreten, prägt sich solches Edelmententum schön und eindrucksvoll aus. Als Widerspiel des hochgestimmten Gestaltenkomplexes sehen wir den Mann des Marktes, den ränkefüchtigen und verschmitzten Parteigänger, den Gerber *Kleon* und *Menon*, den Jüngling vom „Gestade der heißen Syrten“, dessen erdgebundene Sinne sich an *Melissa*, dem beschwingten Griechenmädchen, entzündet haben. Wir erleben den Kampf des Künstlers *Phidias* mit der ihm feindlichen Welt und sehen, wie er an dem Mißgeschick, das ihm von dieser bereitet wird, innerlich emporwächst zur höchsten Schöpferkraft, die ihn befähigt, das gewaltige Bild des Zeus für das Heiligtum in Olympia zu schaffen. Durch die unbeirrte Zielsicherheit, das edle Maß und die gehaltene Kraft wirkt das Drama, wie *Virzen* bemerkt, wohlthuend in unserer Zeit des frampfhafte Suchens nach nie begangenen Wegen, des Neutönenwollens um jeden Preis.

Nach einer an Dramen reichen Schaffenszeit überraschte Vienhard 1910 die Leserschaft mit einem Roman. Oberlin nennt er das Buch; das ist ein Pfarrer, der zur Zeit der französischen Revolution im Steintal, einer Landschaft der mittleren Vogesen, lebte, „ein ungewöhnlicher Mann, der weithin Liebe und Verehrung genoss“. Den inneren Menschen zu läutern und so zu festigen, daß die äußeren Ereignisse, auch nicht die Revolution, ihn wanken machen können, darin erblickt er seine Erziehungsaufgabe. „Glaube mir,“ sagt einer von ihm, „es ist auch ein Geniales, dieser dumpfen Menschheit den Weg in das Land der großen Herzen zu zeigen, worin es weder Angst, noch Haß, noch Tod gibt, sondern Mut und Leben, Licht und Liebe!“ Diese Gesinnung Oberlins ist eigentlich der Held des Romans; im romanhaften Sinne ist es der protestantische *Wilar Hartmann*, ein junger Elässer, der durch Oberlins „Ruhe und Reife“, „aus anfänglich dumpfen und verworrenen Zuständen“ hinauswächst. Ehe Oberlins Einfluß auf ihn sich geltend macht, lebt er in einem intellektuellen und etwas selbstgefälligen Christentum, wird von der anscheinend leichtfertigen *Marquise von Marbly* in Schuld verfrachtet, läßt sich von dem Geiste der Revolution berauschen, besinnt sich in Straßburg beim Anblicke der Greuelthaten wahnsinniger Schurken, findet Ruhe in der Aufgabe, die Tochter der von ihm einst geliebten Frau zu retten, aber erst im Umgange mit Oberlin gelangt er zum Frieden seiner Seele. Auch ein katholischer Priester tritt in dem Roman auf; aus einem sündhaften Leben arbeitet er sich durch Ausübung seines priesterlichen Berufes empor zu einem heroischen Charakter; mitten in den Greueln der *Jacobinerherrschaft* geht er in einer Verkleidung im Lande herum, seines Amtes als Tröster der Kranken und Sterbenden waltend, ohne auf die ihn mit dem Tode bedrohenden Verfolger zu achten. Die Charakteristik der Haupt- und Nebenpersonen wie die Stimmung der Zeit sind vorzüglich gelungen, die Sprache ist, wie immer bei Vienhard, fesselnd, die Handlung spannend. Der Roman setzt, wie der Verfasser in der Selbstanzeige darlegt, mit der breit behaglichen, ästhetisch-empfindsamen Epoche vor der Revolution ein, schildert dann, mit dem *Marcellaise-Kapitel* beginnend, die Revolution in Straßburg und führt uns im dritten Teile in das Steintal, wo, geschützt durch die Vogesen, ein kleiner Rest von Menschen im Geiste Oberlins Frieden findet in dem Glauben an den Erlöser. Es ist wahr, die Neigung zum Reflektieren läßt den Verfasser zuweilen lange bei der Erörterung religionsphilosophischer Probleme verweilen, aber es tut dem Ganzen keinen Eintrag und dient vielmehr zur Vervollständigung des Kultur- und Sittengemäldes, das der Dichter in grandiosen Zügen entworfen hat. Um Vienhards Absicht, die er mit diesem Buche und wohl auch mit anderen verfolgte, zu verstehen, ist es notwendig, sein Werk „*Helden, Bilder und Gestalten*“ (1900) zu lesen, denn was er aus den Seelen seiner Helden spendet, ist etwas von dem Rotschab seines eigenen Wesens, mit dem er sich „vor seiner eigenen Macht verteidigen“, sich und uns befreien und neue Empfindungskräfte wecken will.

Nicht immer ist es Vienhard gelungen, die Idee künstlerisch zu vergegenwärtigen; oft erscheint er nicht als Dichter, sondern als geistiger Führer, den es drängt, seine Sache in faßlicher Form darzubieten. So bringt er in seinem zweiten Roman *Der Spielmann* (1913) eigentlich keinen Roman, sondern nur einen gemeinverständlichen Abriss seiner Weltanschauung, wie er sie im „*Thüringer Tagebuch*“ und in den „*Wegen nach Weimar*“ dargelegt hat, und dazu noch einiges Autobiographisches. Ein junger Dichter, den das bunte Leben zu verführen droht, wird durch Freundin und Gattin in die tätige Stille geführt. Diese Entwicklung wird aber nicht eigentlich dargestellt, sondern durch Gespräche, Briefe und Monologe erörtert. Das Blut und Leben, die das Werk erst zum Kunstwerke machen würden, fehlen und so löst sich das Ganze in Theoreme auf. Mit dem „*Oberlin*“ und „*Spielmann*“ bildet der Roman *Westmark* (1919) eine Trilogie. Die Handlung ist zum Teile durch den Untertitel „*Roman aus dem gegenwärtigen Elfaß*“ gekennzeichnet, d. h. die Ereignisse vom Waffenstillstandsangebot im Oktober bis in die ersten Tage der Revolution in

ihrer besonderen Einwirkung auf Elsaß werden gegeben. Geschickt werden die historischen Tatsachen in den Gang der Geschehnisse in den Roman hineinverwoben, daß alles ein gelungener Guß wird. Dadurch wird das Werk auch ein Kriegerroman, der aber wesentlich anders und ungleich höher zu beurteilen ist als die bekannte Dugendware. Das Buch ist ein Kunstwerk, das zugleich ein Bekenntnis des Verfassers ist zu dem guten Kern des elsässischen Volkes. Die Beziehungen zur elsässischen Frage sind reich, in den Hauptzügen treffend wiedergegeben, nicht schlecht hin, sondern mit ernster Kritik nach beiden Seiten hin. Der Endsieg der französischen Sache ergreift gerade durch seine schlichte und deshalb eindringliche Schilderung der Vorgänge in Straßburg, das deutsche Lager zeigt zumeist Vertreter mit tiefer Bildung und mit Hühentrieb, was bei dem bekannnten Bildungsziel, das Lienhard für die bewußten Deutschen in seinen reifen Werken erstrebt, erklärlich ist. Die Form des Romans ist abwechslungsreich, die Sprache flüssig, die Handlung in gutem Sinne spannend, die Liebesgeschichte natürlich und die Charaktere sind gut und scharf gezeichnet. Kurz, das Werk ist ein echter Lienhard voll Idealismus, voll Aufgaben, voll Tatsachenkenntnis und Heimatliebe. „Hier, deutsche Jugend, ist die Bahn: Beseelt Neudeutschland! Fanget an.“ Nach den eigenen Angaben des Dichters wurde das Werk im Herbst 1916 als dramatische Skizze entworfen, dann in Romanform umgewandelt und um Weihnachten 1918 vollendet.

Zu dem Buche „Meisters Vermächtnis (1927), einem Roman vom heimlichen König“, vermiffen wir die Gestaltungskraft Lienhardischer Jugendwerke. Er ist zu lehrhaft, sehr mit Gedanklichem belastet und in den Schicksalen zu romantisch, um ein starker Ruf zu sein, wie er es seines sittlichen Ernstes wegen verdiente. Die Beziehung auf die jüngste Vergangenheit ist unverkennbar. Ein durch den Zusammenbruch entthronter König geht freiwillig in die Verbannung, in der Meinung, nach Jahren der Einsamkeit wieder zurückkehren zu können. Doch nicht der aus der Vergangenheit wirkende König, sondern sein Sohn ist der Träger der Romanhandlung. Er wird, ohne von seiner Abstammung zu wissen, im Hause eines Nachfahren von Goethes „Wilhelm Meister“, dem eine weiland reale Existenz zugeschrieben wird, durch neue bürgerliche Erziehung hindurch auf den Pfad zur Auffindung seiner Lebensaufgabe geschickt. Das Ende des Romans spricht zwar nicht aus, welche Wahl er trifft, läßt aber erraten, daß das Vermächtnis seines Lehrers Meister, die Erziehung zum Arzt und Helfer der Menschheit, mehr sein wird als die Vorzüge königlicher Geburt, über die er aufgeklärt wird, und der Kampf um eine verlorene Krone. Die Entwicklungsgeschichte des jungen Mannes gibt dem Dichter Gelegenheit, mannigfache religiöse, politische und erzieherische Probleme der Gegenwart zu besprechen, nicht immer zum Vorteil der weitverzweigten Handlung. Der „Burschenschaftsroman aus dem 19. Jahrhundert“ Das Landhaus bei Eisenach (1928) gewährt Einblick in die von verschiedenen Problemen, wie von dem Aufkommen des deutschen Nationalgefühls, dem Streben nach nationaler Einheit, der Pflege reinerer Menschlichkeit, erfüllte Zeit, ist aber doch nur eine feinsinnige Erörterung zeitgeschichtlicher Fragen, kein künstlerisch gestaltetes Werk.

Unter dem Titel *Der Einsiedler und sein Volk* (1914) veröffentlichte Lienhard zehn Erzählungen, die nach seiner eigenen Einstellung im Vorwort ein Gemeinsames haben: „Das Aufblitzen der geheimnisvollen Lebensflamme bei Berührung zwischen Einsamkeit und Außenwelt.“ Und damit quellen sie alle aus einem Grundproblem seines eigenen Lebens und Wirkens. „Aus Taulers Tagen“ heißt eine Erzählung. Lauter kleine Szenen, die Zeit und Menschen redend vorführen. Man sieht den zuchtlosen Adel, die derbe, streitfuchtige und fernbaste Bürgerchaft, die verfolgte Judentchaft der Stadt, unerchrodene Mähdentum sich wehren und behaupten und lernt den milden, klugen Tauler kennen, der tröstet und vermittelt. Und um alles her steht mit ihren Türmen, Kirchen, Klöstern, ihren Giebeln und eckigen Häusern Straßburg. Am lebendigsten erscheinen die gegenfälligen Seelenstudien „Das Geheimnis in Goethes Garten“ und „Schwester Beate“. Viel Lebensweisheit bietet das „Schloßidyll“ *Wer zuletzt lacht . . .* (1921). Der alte Ruf „Los von Berlin“ erneuert sich wirksam; dem Teufel der sogenannten deutschen Gemütlichkeit geht es hart an den Kragen und auch jener Art Freiheit, die zur Roheit entartet.

Proben echt dichterischer Phantafie gab der Weimarer Gymnasialprofessor Wilhelm Arminius (eigentlich W. Schulze, geb. 1861 in Stendal, gest. 1917 in Weimar) in seinen lyrischen Gedichten; bekannter aber wurde er durch seine Romane und Novellen.

Von seinem ernsten Streben zeugt bereits der Roman: *Der Weg zur Erkenntnis* (1899), der zu den wenigen Büchern gehört, die die moderne Frauenbewegung seelisch zu ergründen und zu vergeistigen trachten, anstatt ihre äußerlichen und bedenkllichen Träger sensationell zu verwerten. Der Verfasser hat den tiefen Blick und den freien Sinn, mit denen allein zu unterscheiden ist, wo sich das Recht der modernen Frauenbewegung in Unrecht verwandelt und wo der Streit wider die Beschränktheit der Überlieferung zum sinnlosen Trog gegen die geheimnisvollen Gesetze der Natur selbst wird. In dem Buche handelt es sich um eine Trägerin, eine der Frauen, die Kämpferinnen sein wollen, „für ihr Geschlecht, für den Sieg der Gerechtigkeit unter Menschen“ und die darüber in Gefahr kommen, sich selbst und ihres Lebens besten Teil zu verlieren. Gleichzeitig mit diesem Roman aus der Gegenwart veröffentlichte er den während des Dreißigjährigen Krieges spielenden Die beiden Reginen und ließ ihm noch mehrere historische Romane folgen; so *Yorks Offiziere* (1901), dann, an die Zeit der Minnesänger anknüpfend, *Wartburgtrone* (1904), hierauf die vortreffliche Novelle *Der Hegereiter von Rothenburg* (1908), ein echt betontes Werk aus der Zeit der reichstädtischen Kämpfe mit den Fürsten im 15. Jahrhundert. In allen seinen historischen Romanen pflegt er, der älteren Richtung folgend, das kulturhistorische Genrebild. Lange Zeit in Thüringen lebend, konnte er Land und Leute kennen lernen, und mit welcher Liebe er an ihnen hängt, zeigt sein Roman aus dem Thüringer Wald *Heimatsucher* (1904). Die Leiden und Sorgen der armen, um das Dasein kämpfenden Einwohner zweier benachbarter Bergdörfer in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bilden den Gegenstand der Erzählung. Trog aller Not kleben die Leute zäh an ihrem Heimatboden; für

ihr „Häuschen“ könnten sie, wenn's not tut, Wunder an Kraft und Ausdauer verrichten. Die personifizierte thüringische Heimatliebe ist der Held der Erzählung, Valentin Winkler, der in der Fremde allerlei studiert hat und den Dorfbewohnern durch die energische Ausführung seines Planes ein freundliches Dasein bereitet. Dem Valentin steht ein anderer Heimatsucher gegenüber, der Weltmann Herbert Rinneder, der die Heimat sich erobern will, wo ihm Herrschaft und Erwerb winken, und dem sein Heimattal gleichgültig ist. Zwischen beide ist eine feine Frau hingestellt, die Jugendgepielin Valentins, die mit der Heimat nur noch durch ein Häuschen verbunden ist, eine, die ihre Seele sucht und doch nicht finden kann. Wer von jenen beiden wird ihr Führer zur wahren Heimat sein? Die Beantwortung dieser Frage ist das Feinste an diesem an allerlei Feinheiten und seelischen Stimmungen, aber auch an tiefen Gedanken reichen, freilich nicht leicht lesbaren Roman. Gut gezeichnet sind Landschaft und Leute auch in den kleinen thüringischen Geschichten des Sammelbandes Aus der Ruhl (1906). Mit Geschick suchte Arminius Alt Weimar (1908) aus dem Unglücksjahre 1806 in dramatischen Szenen zu fassen. Unsere helle Freude haben wir an seinem Lehrerroman Der Stieg-Kandidat (1908). Fast in Raabes Art erzählt er hier voll Humor die Schicksale, die ein Kandidat für das höhere Schulamt in Folge seiner Weltfremdheit und Unbeholfenheit im Kreise der Kollegen und im Umgange mit den Stadtbewohnern während seines Probejahres erlebt, bis er endlich im Hafen der Ehe Ruhe und Frieden findet. Arminius hat hier wohl eigene Erlebnisse und die anderer Kandidaten auf das Haupt seines Helden gehäuft, hat die Welt der Gymnasien in einem geschildert und Lehrertypen aller Art, durchweg lebensvolle Gestalten, um seinen Helden gruppiert (S. 1740). Wieder ein Lehrerroman ist Die neue Laterne (1911) und auch dieser ist durch glänzenden Humor erhellt. Zu den Heiratromanen kann man Die Goethe-Gichtaeds (1909) rechnen, dessen Thema die Liebe eines Waters und eines Sohnes zu derselben Schönen bildet. Das Thema ist aber verbunden mit Weimars Goetheerinnerungen, nicht bloß den idealen, sondern den sehr realen, indem nämlich der Verfasser einen angeblichen Urentel Goethes in zwei der entscheidendsten Augenblicke des Romans eine Rolle spielen läßt. Bester gefällt uns Arminius, der diesen Namen nun auch als Familiennamen führt, in seinen Künstlernovellen (1911). Die Novellen des Bandes Frauenkämpfe (1905) freilich scheinen uns zu sehr in romantische Beleuchtung gerückt. Dagegen fesseln die Venezianischen Novellen (1912) durch die Schilderung der südlichen Landschaft und die Vaterländischen Novellen (1913) durch ihre Begeisterung für die deutsche Heimat. Zur Jahrhundertfeier der Befreiungskriege schrieb er den wirkungsvollen Roman Und segest ihr nicht das Leben ein (1913).

Kein Freund der neuen realistischen Richtung, aber doch von ihr gefördert, hat August Sperl die Erzählerweise der „Ahnen“ des alten Freitag erfolgreich fortgesetzt und die viel verurteilte historische Erzählung wieder zu Ehren gebracht. Er nimmt es mit seinem hehren Beruf als Künstler sehr ernst und verlangt in der Novelle „Prickelnd“ (1903), seinem künstlerischen Glaubensbekenntnisse, von dem Dichter, daß er ein Mensch sei, „der aus dem Unwesentlichen das Wesentliche, aus dem Fließenden das Bleibende, aus dem Menschlichen das Göttliche, aus dem Göttlichen das Menschliche, aus dem Einzelnen das Ganze heraushebe“. Der modernen Richtung in der schärfsten Weise jede Berechtigung als Kunstgattung absprechend, will er mit seinen Werken Volkserzieher sein und dem deutschen Volke künden, was ihm not tut: Familiensinn, Heimat- und Vaterlandsliebe, Frömmigkeit und echte deutsche Sittlichkeit. Und in der Tat, nicht prickelnde, vergängliche Worte, die der Sinnlichkeit frönen, verdanken wir seiner Feder, sondern Gaben voll und reif und schwer, an denen wir unsere ungetrübte Freude haben könnten, wenn er für die katholische Religiosität mehr Verständnis offenbarte und das Empfinden des katholischen Lesers nicht so oft verletzte. Er war 1862 in Fürth als der Sohn des nachmaligen Realschuldirektors Heinrich Sperl geboren, verbrachte seine eigentliche Kindheit in Landsbut, vollendete 1882 die Gymnasialstudien in München, studierte an verschiedenen Universitäten klassische Philologie und Geschichte, widmete sich dann dem Archivwesen, ward Reichsarchivrat in Würzburg und starb 1926.

Seine ersten großen Schöpfungen, die seinen Namen schnell bekannt machten, entstanden während seines zehnjährigen Aufenthaltes in Amberg. 1893 erschien „Die Fahrt nach der alten Urkunde. Geschichten und Bilder aus dem Leben eines Emigrantengeschlechtes“. Schon der Titel weist darauf hin, daß der Dichter nicht an eine enggeschlossene Einheit gedacht hat. Verschiedenartige Bilder sollen es sein, die aber doch untereinander in inniger Beziehung stehen und das Ganze fest zusammenschließen. Vater und Sohn sind ausgezogen, um die alte Stammburg des Geschlechtes zu suchen und die alte Urkunde, die die letzten Zweifel über Herkunft und Heimat beseitigen kann, aufzufinden. Sie entdeckten mancherlei, sehen aber noch mehr und tun Blicke in die Schicksale der Menschen, die wertvoller sind als alles andere. Als sie endlich heimkehren, ohne ihre Aufgabe ganz gelöst zu haben, legt es sich nicht wie Enttäuschung auf sie. Sie haben das Leben kennen gelernt in seinen verschiedenen Abstufungen. Menschen, die das Licht oder das Dunkel, die Höhe oder die Tiefe lieben, die Zeit, die sich immer gleich bleibt mit ihren Anforderungen, ihren Kämpfen, ihren Freuden und Leiden. „Wir aber stehen mitten in diesem Kampfe und müssen unsere Waffen rein halten und wohl führen; denn wir sind nicht nur verantwortlich für unsere vergängliche Person.“

sondern auf uns beruht die Zukunft unseres Geschlechts und unseres Volkes.“ Ein Werk von größter Wucht bot Sperl 1896 in dem Roman *Die Söhne des Herrn Budiwoj*, der in Böhmen spielt und den Sieg Kaiser Rudolfs über Ottokar auf dem Marchfeld (1278) und den Untergang des deutschen Witegonengeschlechtes, eben der Söhne des Herrn Budiwoj, schildert. Wer denkt da nicht an die Schilderung der Marchfeldschlacht, an das Kapitel „Auf Burg Gräß“, an das Sterben Hubalds, des Lyoners, und des trügigen Rosenberger Mannen Burthardt, an die herrlichen Naturschilderungen und so manches schöne Lied! Ganz anders als bei Grillparzer erscheint Zawisch. Der Mann mit dem staatsmännischen Blick hat klar erkannt, daß das deutsche Volkstum in Böhmen auf dem Spiele steht, und nun widmet er sein ganzes Leben der einen Aufgabe, das Deutschtum zu retten. Aber daß Sperl der historischen Wahrheit und Bedeutung des Kaisers Rudolf gar nicht, wie später Karls V. in „Castell“ nicht vollaus gerecht wird, und daß die Geistlichkeit ganz verzeichnet und verzerrt wird, muß ihm angekreidet werden. Von diesem etwas zu breiten Roman erhebt sich der Dichter in Hans Georg Portner (1902) zu einer Höhe dichterischer Konzeption, auf der ihn auch sein Roman *Richiza* (1909) siegreich zeigt. Knapp folgen bei ihm die Bilder, knapp sprechen die Menschen, immer im echten Ton der eisernen Zeiten, die er am meisten liebt, im „Portner“ der ersten Jahre des Dreißigjährigen Krieges, in „Richiza“ der ersten Kreuzzüge. Er gibt nicht runde Bilder, sondern mehr einen fortlaufenden Wanderzug, auf den wir die straff festgehaltenen Helden begleiten und hinter dem sich immer das große historische Gesamtbild wie selbstverständlich vorwärtschiebt. Alle diese künstlerischen Vorzüge können uns aber nicht über den einseitig konfessionellen Standpunkt hinwegtäuschen, vom dem aus der Verfasser Personen und Ereignisse darstellt. Es wirkt verlegend, wenn er im „Portner“ bei der Schilderung der Gegenreformation in der Oberpfalz (1628) alles Licht auf die Protestanten, allen Schatten auf die Katholiken fallen läßt, diesen nur Niedertracht und Erbärmlichkeit der Gesinnung zuschreibt, jene aber, vor allem den Ritter Portner, mit herrlichen Zügen von Entfagung und Glaubensmut ausstattet. Der Roman „Richiza“ spielt in der Zeit der Kreuzzüge und bringt eine lieblich sich entwickelnde Liebesgeschichte, die aber auch herbe Stellen enthält, wie die von dem alten Grafen und seiner Hartnäckigkeit und den fruchtlosen Verhuchen der Burgherrin und ihres Kaplans, ihn unzufimmen.

Derselben wahrheitswidrigen Voreingenommenheit begegnen wir auch wiederholt in Sperls kleinen Erzählungen. Von diesen erinnern ihrem Wesen nach an „Portner“ die 1902 unter dem Titel *So war's* erschienenen vier geschichtlichen Novellen, zwei von sehr ernster, die anderen von außerordentlich froher, übermütiger Stimmung. Dichterisch am wertvollsten ist „Das Herrentind“; hier sind Einfachheit, Kraft und innige Empfindung aufs glücklichste vereint. Reinheit, die der Irrglaube einer unseligen Zeit zu einer Here stampeln wollte, hebt sich in pastellartiger Schönheit von ihrer Umgebung ab. In den „hochpreislichen Dekreten“ klingen die Töne, die im „Portner“ gegen die Katholiken angeschlagen werden, weiter. Feine Schilderung des französöelnden Gesellschaftslebens nach dem Dreißigjährigen Kriege zeichnet den „Jaquin“ aus und „Narro“ bietet eine ergöbliche Hofgeschichte, die zu Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts sich abspielt. Großzügige novellistische Bilder von padender Eigenart entrollt Sperl auch in den Kindern ihrer Zeit (1905), drei Erzählungen, deren erste von einem alten Oberst des Wallensteinischen Heeres meldet, der einst im jugendlichen Übermute eine Frau aus Anlaß einer tollkühnen Wette in den Tod trieb und nun unter der Wucht der Erinnerung daran zusammenbricht. „Die beiden Heiligen“, um 1500 spielend, schildern voll bitterbösem Spott und Ironie den Kampf der Mönche von Reumünster mit dem Heiligenpropst des benachbarten Städtchens Seefels um die Frage, wer die wunderkräftigste Natur des heiligen Antonius besitze. Wie ein Abschnitt aus Grimmselshausens „Simplizissimus“, dem Roman des Dreißigjährigen Krieges, lieft sich die Erzählung „Der Mitläufer“. Als ein Gegenstück zu Freytags „Ahnen“ können die „Bilder aus der Vergangenheit eines deutschen Dynastengeschlechtes“ bezeichnet werden, die Sperl 1908 unter dem Titel *Castell* veröffentlichte. Es ist eine Geschichte des fürstlich Castellischen Hauses, dem Sperl 1901—1907 als Archivrat seine Tätigkeit widmete; die Darstellung aber ist derart, daß man beim Lesen den Zweck des Buches vergißt und trotz aller wissenschaftlichen Gründlichkeit an eine Novellenammlung erinnert wird. Wie Freytag in den „Ahnen“, läßt auch Sperl die Menschen der Vergangenheit möglichst oft in ihren eigenen Worten, wie sie in Briefen und äußeren Aufzeichnungen erhalten sind, zu uns reden. Einen besonderen Reiz und eine eigene Geschlossenheit erhält Sperls Darstellung dadurch, daß es ein einziges Geschlecht ist, in dessen Schicksalen er die Entwicklung von Jahrhunderten sich spiegeln läßt. Von kulturgeschichtlicher Bedeutung sind auch die „Chronik eines bayerischen Bürgerhauses“, die er 1909 veröffentlichte, und die Novelle „Der Ratschreiber von Landsbut“. Dagegen dürfen die Dramatisierungen der Novellen „Narro“ und „Der Jaquin“ auf Kunstwert keinen Anspruch erheben.

Unter den literarischen Früchten, die das Jubiläumsjahr 1913 getragen hat, ist eine der besten der Roman *Burschen heraus!* (1914), ein großzügiges, lebensvolles Buch, das alle Vorzüge Sperlscher Kunst voll aufweist und prachtvolle Bilder aus der an Glend und Größe so reichen Zeit aufweist. Doch nicht in die große Zeit von 1813 selbst führt uns der Verfasser hinein, sondern in die Vorbereitung dazu. Besonders das erste Buch ist zu loben, die Schilderung des kleinen Rheinbundstaates, dessen Bevölkerung die französischen Republikaner als Befreier von der gar nicht einmal unerträglichen Herrschaft einer etwas verlotterten Aristokratie und als Erfüller romantisch-unbestimmter und eigentlich durch die realen Verhältnisse gar nicht bedingter Wünsche empfängt, sich aber dann angeichts der Greuelthaten der Jourdanischen Armee zu einem freilich mehr real-persönlichen, als volksmäßig-idealen Gegerntum entwickelt. In diesem Buch glüht eine sympathische, menschliche wie patriotische Erregung, die die Profile sofort zeichnet, ohne sie deshalb vollends zu verzerrern. In jener Zeit der Kleinlichkeiten, der Kirchumpolitik, aber auch der Spitzwegischen Romantik, läßt Sperl einen Arzt leben, dessen starkes Wesen voll natürlichem Adel die ganze erste Hälfte des Romantis beherrscht; der Lebensgang seiner beiden Söhne füllt den zweiten Teil. Nebenhandlungen, meisterlich

40 Abendlied.

Wohst ein' beyen, was ich laß,  
fiel, was ich löwen mag:  
wunder ist die Nacht ausgemüdet,  
wunder kommt ein jünger Tag.

Ständel ein' der Laib der Luft,  
wuffel ein' die Augen der,  
müdet den, der wüßling werden  
ein' Befuß und Gelfer sein.

Gabel ein' (Vogelbündel  
wüßig von der foch auf  
und beginnt in Gollat Romme  
früchtig ein' Tagel wüß.

Wird, wie die Chastelant  
wunder, mit ein' ich wüß,  
wüß aber fühlbar vor mich  
Wan die Abige Jinnelun.

Abig ist ein' ein' der Abige -  
dieser ist ein' (Wüßig wüß)  
wüß ich nicht der Ziel wüß  
früß bei zum Abendot.

Ein' des Bienen ist wüßig,  
ein' der fühlbar wüßig ein'  
wüß ich nicht der Ziel wüß  
früß bei zum Abendot.

Sperl

(Reißiger)



disponiert und mit der Haupthandlung verflochten, kreuzen diese Lebenswege. Brächtig ist die Zeichnung der Charaktere: der alte Reichsgraf, streng an der Tradition hängend, dabei achtungsgebietend in seinen guten Seiten, die Familie, die Kleinstadt, Jakobiner, die Umarmung der französischen Sansculotten, das Opferum einer heldischen Magd, dann die Professoren der Landesuniversität, prachtvolle Typen humoristischer Gesprächs. Ein großer Reichtum an Menschen, jeder bis in das letzte Häserchen von echtem Realismus. Das dritte Buch führt uns hinein in das Studentenleben der vorburschenschaftlichen Zeit, das bald roh, bald weich und empfindsam, doch ein Boden war, aus dem die Freiheit aufsproßte. Für Kinder erzählt Sperl die schlichte und einfache, von sagen- und märchenhaften Zügen durchwirkte Geschichte von Konradin dem Grafensohn (1916), der, ein zwölfjähriger Knabe, zum Ketter der Familie wird, als die aufreißerischen Bauern in hellen Haufen gegen die Burg anstürmen. Wie der Weltkrieg auf die Seele des deutschen

Knaben veredelnd einwirkte, zeigt die „Soldatengeschichte“ Hannes, der die drei Proben des Mutes, der Treue und Geduld wader besteht. Auf der Fahrt nach seinem Stammbaume kommt der Major a. D. Titus in das Kreisarchiv Amberg und lernt hier einen ganz trefflichen alten Herrn kennen, der ihn in die Geheimnisse des Archivwesens einführt. In dem Roman Der Archivar (1921) steht aber nicht dieser im Vorbergrunde, sondern der Major, seine Tochter und der junge Gelehrte Eisenhut, denen der Archivar ein abgeklärter, weiser und gütiger Führer in allen Nöten ist. Der Reiz des Buches liegt in seiner sonnigen Klarheit und Reinheit, den wundervollen Schilderungen oberpfälzischer Landschaften und einem überall durchleuchtenden Humor. Ahnenbilder und Jugenderinnerungen (1923) ist das Schicksalsbuch eines deutschen Bürgergeschlechtes betitelt. Fünfhundert Jahre Familienchronik ziehen an uns vorüber in wechselvollem Spiel von Glück und Leid, von Kampf und Dulden, Werden und Vergehen. Und noch mehr: in diesem Buch spiegelt sich auch ein gut Stück Geschichte des deutschen Mittelalters. In dieses führt uns der Dichter auch in der Romandichtung Der Bildschnitzer von Würzburg (1925). Es ist dies der Künstler Tilman Riemenschneider, dessen Künstlerleben der schwäbische Dichter und Kunsthistoriker in zwölf Gesängen geschildert hat. Sperl zeigt uns den berühmten fränkischen Bildschnitzer, dessen kindliches Gemüt, mag er gleich Würzburger Ratsherr sein, sich in den Irrgängen des Weltgetriebes nicht zurecht finden kann und in einen trügerischen Traum verfällt, aus dem er durch die grausame Wirklichkeit jäh gerissen wird. Zum Luthertum hinneigend, läßt er sich, ohne recht zu wissen, was er tut, in den großen Bauernaufbruch von 1525 verstricken und verfällt nach dessen Zusammenbruch der Strafe. An Leib und Seele gebrochen, scheidet er, nachdem er den Frieden in sich selbst gefunden hat, von der Welt. Durch die Beherrschung des Geistes der Zeit, Beseelung des Stoffes und Kunst der Darstellung erweckt Sperl unser Interesse für den mehr geschobenen und verführten als selbsttätigen Helden. Wieder in gebundener Sprache hat uns Sperl in dem „Sange“ Fridtjof Nansen (1898) ein schönes Werk geschenkt. Es schildert in reich abwechselnden Versmaßen voll edler Sprachschönheiten und Schilderungen die Erlebnisse der Nansenschen Expedition auf der „Fram“. Über sich selbst berichtet er in der Schrift „Aus meinem Leben“ und über seine Weltanschauung unterrichtet uns sein Werk „Lebensfragen, Aus den Papieren eines Denkers“ (1909).



August Sperl.

In der Literatur, die sich aus dem ungarischen Schwaben aufgerichtet hat, ist Adam Müller-Guttenbrunn (geb. 1852 in Guttenbrunn im Banat, gest. in Wien 1923) der

bedeutendste. Es ist diesem für das Deutschtum im Banat kämpfenden Schwaben nicht leicht geworden, sich den Rang unter den Autoren zu erobern, dessen er sich erfreut. Nach einigen Jahren Staatsdienst übernahm er die Feuilletonredaktion der „Deutschen Zeitung“ in Wien. Ein 1877 geschriebenes Drama „Gräfin Judith“, eine Art von Vorläuferin der „Gräfin Lea“ von Lindau, ist über die Linzer Bühne nicht hinausgekommen. Auch mit den Dramen „Des Hauses Fourchambault Ende“ (1880), einer Art Fortsetzung der „Fourchambault“ von Augier, und mit dem Schauspiel „Im Banne der Pflicht“ hatte er wenig Glück und von dem Beifall, den das mit Laube verfaßte Lustspiel „Schauspielerin“ hatte, fiel wenig für ihn ab. Darüber mißmutig, verfaßte er die Streitschrift „Wien war eine Theaterstadt“. Damit lenkte er die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf sich und war nun in die dramaturgische Bahn eingelenkt, auf der er es zum Direktor des Raimundtheaters (1892—1896) und später des Kaiser-Jubiläums-Stadttheaters (1898—1903) brachte. In diesem Amte vielfach angefeindet, schrieb er neue polemische Broschüren über das Wiener Theaterleben und gab, nachdem er noch einmal mit dem Schauspiel „Streber und Komp.“ einen vergeblichen Versuch, die Bühne zu erobern, gemacht hatte, die dramatisch-dramaturgische Arbeit auf und widmete sich der Prosaepik. Noch während die Kämpfe um sein zweites Theaterdirektorat tobten, hatte er „Deutsche Kulturbilder aus Ungarn“ (1904) herausgegeben, in denen er von der Geschichte, dem Charakter, den alten Sitten und Gebräuchen, der Lebensweise und den Beschäftigungen seiner engsten Landsleute, der sogenannten Banater Schwaben, lebensvolle Bilder erstehen läßt und damit Aufsehen erregte. Daneben entwickelte er eine lebhaft journalistische Tätigkeit, die ihn mehr und mehr zu einem Vorkämpfer des bedrohten Deutschtums im Kaiserstaate machte.

Nun schrieb er seinen ersten Heimatroman *Gözendämmerung* (1908). Es ist ein noch nicht abgeklärtes Werk, eine großzügige Agitationschrift, durch die er die Deutschen Ungarns aus ihrer Schläffheit aufrütteln und mit neuer Widerstandskraft gegen das Magyarentum erfüllen wollte. Vieles in diesem „Zeitroman“ ist derb gearbeitet, verstimmt durch die Geheimnistuerei, enthält keine intimen poetischen Reize, wohl aber prachtvoll feste Bilder aus dem Volksleben. Er gibt darin eine umfassende Darstellung der ungarischen Politik, indem er Einzelschicksale eines Banater Dorfes und seines Sohnes, eines amerikanischen Stromingenieurs, mit den Kabinetten in Budapest, mit Franz Josef und Franz Ferdinand verknüpft. Diesem großen Roman, der viel Staub aufwirbelte und seinen Verfasser zum erklärten Führer der „schwäbischen Idee“ in Ungarn machte, ließ Müller eine Novelle folgen: *Der kleine Schwab* (1910), eine anspruchslose und stille Jugenderzählung, die Geschichte eines schwäbischen Bauernjungen, der in Siebenbürgen eine Mittelschule besucht. Das Büchlein umschließt in der Form der Erinnerung eines Banater Dorfschulzen eine herrliche Poësie und bringt allerlei Schilderungen kultureller Eigenart. Beide Elemente, der Kampf gegen die Magyarisierung und die liebevolle Darstellung des dörflichen Lebens sind zu einer Einheit verschmolzen in dem Buche *Die Glocken der Heimat* (1911). Des Verfassers völkischer Zorn ist hier künstlerisch beherrscht, nur gelegentlich noch bricht er elementar hervor, aber die reine Freude am Gestalten, die Seligkeit des heimatlichen Empfindens überwiegt. Hier bringt er auch die Probe einer runden und kräftigen Individualisierung: die Figur des alten Lehrers, des Seidenraupenzüchters und Kinderfreundes, kommt so schön und lebendig heraus, daß man diesen Mann wie einen Freund nahe empfindet. Es sind keine interessanten Menschen, die wir kennen lernen, aber wir werden mit einer biedereren und herzhaften Tüchtigkeit vertraut. Zwischen der Not, in die diese Menschen gestürzt werden, waltet ein warmer Humor. Wieder ein echtes, fesselndes Heimatbuch ist der Roman *Meister Jakob und seine Kinder* (1918), dessen reizvolles Milieu sowohl landschaftlich als völkisch und politisch interessiert. Meister Jakob ist ein Wagner in einem schwäbischen Kolonistendorf im ungarischen Komitat. Man sieht die alten, wohlbewahrten Bräuche der Schwaben, walachische Tagelöhner und ungarische Dörfer, alles mit kräftigen Strichen hingestellt. Das ganze Bauernjahr wird vor uns aufgerollt mit Ernte, Stoppelarbeit, Kirchweih, Winterfaat, Wallfahrt und wieder Ernte. Alle Figuren sind typisch und zugleich Einzelmenschen. Wir hören von der ungarischen Revolution, der Eingabe aus dem Banat an den jungen Kaiser, die im Namen des ganzen Schwabentums im Banat das Wort führt, auch von der Selbstbestimmung des dortigen Kolonistenvölkchens ist die Rede, das, zwischen Walachen und Serben eingeklemmt, sein Deutschtum gegen die Magyaren bewahrt. Diesem Buche war vorausgegangen die Trilogie *Von Eugenius bis Josephus*. Deren ersten Teil bildet *Der große Schwabenzug* (1913), ein vollgelungenes Dichtwerk, mit sittengeschichtlichem Skelett und prächtiger Komposition. Wie hier der Wechsel des Schauplatzes durchgeführt wird, wie dieser Wechsel nicht unterbricht, sondern Strich neben Strich sich zur Gesamtwirkung steigert, das ist einfach überwältigend. In *Blaubeuren* beginnt die Geschichte. In reizvoller Kleinmalerei lernen wir schwäbische Bauern und Handwerker kennen, die Grund genug haben, mit ihrem fürstlichen Tyrannen unzufrieden zu sein, und deshalb den aus Wien kommenden Lodruken, sich in dem von der Kriegsfurie verwüsteten südlichen Ungarn eine neue Heimat zu gründen, gern Folge leisten. Ein aus Ulm stammender „Kaiserlicher“, der es im Türkenkriege zum Konstabler gebracht hat, ist vom General Mercy mit einem großen Temesvarer

Grundstück beschenkt worden; und dieser brave Jakob Pleß wirbt brieflich um die Hand der „ehrfamen Wittib Theresie Scheiffeln“, die dem Blaubeurer Wirt in der Bedienung der Gäste hilft. Da Theresie den braven Jakob aus früherer Zeit kennt und liebt, entschließt sie sich, an dem großen Schwabenzuge teilzunehmen, dessen Schilderung den Hauptinhalt des Buches bildet. Zu Blaubeuren, in ganz Deutschland, auf der Donau, in Wien und Temesvár, bei den schwäbischen Bauern, in den Auen zu Mohács, im Banat, auf dem Sitz des ungebärdigen Kuruzzen, im Garten des Prinzen Eugen, im Wiener Beamtenheim, in der Hofkanzlei, im Hause des Gouverneurs usw., überall ist der Schwabenzug, den man gleichsam aus Schwaben die Donau entlang rollen sieht, das Leitmotiv. Ein ganzes Volk ist der Held des Buches, das auch stofflich außerordentlich fesselt, da es neue Gesichtspunkte in sozialer, nationaler und kultureller Hinsicht erschließt. Unter den vielen Gestalten, die dem Leser in ihrer Gesamtheit eine lebendige Vorstellung von den Zuständen, die um 1730 in der „schwäbischen Türkei“ und im Banat herrschten, geben, treten Mercy und Prinz Eugen als gut geschaute Charakterbilder anspruchsvoller hervor; ein famoses Gegenstück zu diesen beiden deutschen Kulturschöpfen bildet der brutale ungarische Baron Pardoczyn. Auch das Neuerstehen der Festung Temesvár, das allmähliche Ausblühen der ganzen Provinz dank der unermüdblichen Arbeit der deutschen Kolonisten wird lebendig geschildert. Das Werk ist wirklich ein Volksbuch. Es schildert nur die erste etwa um 1700 beginnende Auswanderung nach dem Banat und endet mit dem Tode des Banat-Kolonisators Claudius Florin und Mercy (1734), des Prinzen Eugen (1736) und der Hochzeit Franz Stefans von Lothringen mit Maria Theresia (1736). Die wichtigste Kulturarbeit der Süddeutschen im Banat geschah erst 1763—1771, nachdem Maria Theresia die Zivilverwaltung im Banat eingeführt und abermals Hunderttausende von süddeutschen Einwanderern dorthin gelockt hatte. Den zweiten Teil der Trilogie bildet der Roman Barmherziger Kaiser (1916), eine frisch geschriebene Verherrlichung Josefs II. und seiner volksbeglückenden Ideen. Der Roman führt an den Hof Maria Theresias, zeigt, wie Josef II., zum Mitregenten der Mutter geworden, an die Verwirklichung seiner Ideen geht, und schildert ausführlich dessen romantische Fahrt zu den Schwaben im Banat, deren Wohl ihm besonders am Herzen liegt. Nach seiner Rückkehr befestigt er über seinem Schreibtisch ein grobes, zerknittertes Stück Papier, auf dem ungelente Bauernhand die Worte geschrieben: „Barmherzigster Kayser!“ Josef II. ist in hellen Farben geschildert; seine Freigeisterei findet Müllers Beifall; verlegend wirken die spöttischen Seitenhiebe auf die Frömmigkeit der Kaiserin, ihren Beichtvater und die Jesuiten im allgemeinen, wie denn der Verfasser in den „Pfaffen“ überhaupt nur Volksfeinde erblickt. Es entspricht dies der liberal-freisinnigen Religionsauffassung Müllers, die er in seinen Werken wiederholt bekundet. Der gleichen Verherrlichung Josefs II. begegnen wir in dem letzten Teile der Trilogie Josef der Deutsche (1917).

Müller-Guttenbrunn steht auf der vollen Höhe seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit nur dann, wenn er sich auf seinen geliebten heimatlichen Boden begibt. Davon stehen seine sonstigen Bücher ab. So die Erzählung Die Dame in Weiß (1921), die in das Wien Makarts und Laubes führt und ein absonderliches Thema behandelt. Aus der ihm wohl bekannten Theaterwelt holte er Stoffe für sein „Geschichtenbuch“ Die schöne Lotti und andere Damen (1921). Lotti ist eine unabhärbare Schönheit von fragwürdiger Vergangenheit, die in der Provinz an der Seite eines unbedeutenden Beamten ein rätselhaftes Leben führt. Erfreulich ist das „Geschichtenbuch“ Arme Komödianten (1912), das eine Fülle interessanter Menschen schildert. Sie alle wurzeln in ihrem innersten Wesen im Boden der Heimat und sind mit allen ihren Eigenschaften und Eigenheiten mit dem Wienertum verbunden. Die eigenartig aus Lust und Wehmut gemischte Schönheit der Umgebung Wiens erscheint mehrmals mit ergreifender Wärme dargestellt („Der Karthäuser“). Aus tiefer und liebevoller Betrachtung der Natur stammen die kleinen, feinen Erzählungen und Naturstimmungen in dem Büchlein Das idyllische Jahr (1914). Ihm reibt sich würdig an Aus herbstlichem Garten. In die Zeit des Kulturkampfes in Österreich führt der Roman Es war einmal ein Bischof (1912), verfaßt nach Tagebuch-Aufzeichnungen eines juristischen Beamten in Linz in der Zeit vom Mai 1868 bis Oktober 1869. Im Mittelpunkt steht der heiligmäßige und mit apostolischem Freimuth und mit Überzeugungstreue für die Sache der Kirche kämpfende Bischof Rudigier von Linz. Obwohl Müller in seiner religiös-liberalen Weltanschauung die Rechte, die der Bischof vertritt, für überlebt und dessen Kampf für einen unberechtigten Eingriff in die Machtphäre des modernen Staates ansieht, sucht er doch der Person des erhabenen Kirchenfürsten gerecht zu werden. Schade, daß er in diesen Kampf des Bischofs mit der Staatsgewalt eine sehr leichtsinnige und unsaubere Liebesgeschichte



Müller-Guttenbrunn

einfließt. Bekannt ist, daß Hermann Bahr, dessen Vater damals gegen den Bischof auftrat, in dem Aufsatz „Der gute Kriegsmann unseres Herrn Jesu Christi: Franz Josef Rudigier“ der Überzeugungstreue des Bischofs hohes Lob zollte (Hochland 1916, Oktoberheft). Müller-Guttenbrunn, der feinsinnige Gestalter historischer Begebenheiten in modernem Sinne, hat uns auch einen Lenau-Roman besichert, ein schönes und tiefes Werk. In dessen erstem Band, Sein Vaterhaus (1919), hat er ein prächtiges Bild von der Kindheit des Dichters und vor allem von seiner Mutter entworfen, im zweiten wird der Werdegang Lenaus weiter durch seine Dämonischen Jahre (1920) verfolgt und der dritte und letzte Auf der Höhe (1921) schließt mit dem Höhepunkt von Lenaus Erdenwallen, den Jahren seines Ruhms, der Enttäuschung seiner Amerikafahrt, seiner Rückkehr, seiner Herzenstragödie mit Sophie Löwenthal und der entsetzlichen Katastrophe der geistigen Umnachtung des Dichters ab. Auf Grund langer archivalischer Forschungen und unter sorgfältiger Benutzung von Familienurkunden und Lebensdokumenten entstanden, ist die Lenau-Trilogie berufen, neben den zahlreichen übrigen biographisch-literarischen Romanen über den Werdegang von Dichtern und Denkern einen Ehrenplatz zu behaupten.

Der Widerhall, den Müllers Werke in Deutschland fanden, konnte ihn ermutigen, mit dem Dichterbuch Schwaben im Osten hervorzutreten. Es hat seinen ganz einheitlichen Charakter: fertige, geschulte „Literaten“ stehen neben dem Bauersmann und dem Handwerker, die nur so „nebenher“ dichten. Von bekannten Dichtern sind neben dem Herausgeber auch Otto Hausler und Otto Mäcker vertreten. Interessant ist das Buch in seiner Spiegelung der sprachlichen Eigenarten und in der engen Verknüpfung von allerhand Volkshumor mit der literarischen Ausprägung. Überraschend ist es, welche Fülle von Leuten sich dort unten an der Donau literarisch regen und betätigen. Interessant ist auch das Büchlein Im Jahrhundert Grillparzers (1904). Es bietet ein hübsches Kulturbild von dem Zustand der österreichischen Literatur vor dem Aufkommen der modernen Dichtweise. Neues bringen diese Skizzen nicht, stellenweise sind sie auch durch die Forschung überholt, aber sie sind reizend, weil sie aus dem intimen Verkehr des Verfassers mit den behandelten Personen stammen: So bringt es allerlei über Grillparzer und über den längst verschollenen, aber immerhin merkwürdigen Dichter Brechtler, den bewussten Nachahmer seines Freundes Grillparzer. Das Buch „Wanderungen durch Ostösterreich“, herausgegeben von des Verfassers Sohn Roderich (1922), ist eine Sammlung von Essays und Betrachtungen über die letzten drei Jahrhunderte des Kaiserturns Österreich. Nicht ohne Bedeutung ist ferner Müllers unter dem frischen Eindruck der Ereignisse geschriebenes „Kriegstagebuch eines Dabeingebliebenen“ (1916); verdienstvoll und besonders für Österreicher sehr erfreulich ist das „unter Mitwirkung hervorragender Gelehrter und Schriftsteller“ von Müller herausgegebene Prachtwerk Ruhmeshalle deutscher Arbeit in der österreichisch-ungarischen Monarchie (1916).

Eine viel umfahrende, stets schlagfertige und zielbewußte Persönlichkeit ist der Dithmarscher Adolf Bartels. Wie Hebbel hat auch er seine Wiege in Wesselsburen und so war sein Blick von Jugend an ganz natürlich auf diesen großen deutschen Tragiker und auf dessen „große“ Tragödie und den „großen Stil“ gerichtet. A. Bartels wurde 1862 geboren, studierte in Leipzig und lebt heute als einer der bedeutendsten und temperamentvollsten Kritiker und Literaturhistoriker in Weimar. Seit drei Dezennien betrachtet er es als seine Lebensaufgabe, das jüdische Element in dem schönen Christentum und in der Literaturwissenschaft aufzudecken und zu verdrängen. So bereits in dem Buche „Die deutsche Dichtung der Gegenwart“ (1897). Dann in einer Reihe kleinerer Schriften, darunter die das Ergebnis seines Kampfes zusammenfassende „Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft“ (1925), und in der zweibändigen „Geschichte der deutschen Literatur“ (1902), die nach einer Neubearbeitung und Ergänzung auf drei Bände anwuchs (1929). Er erregte als Literaturhistoriker Aufsehen, fand viel Anerkennung, aber auch Widerspruch. Man mag mit manchem seiner Urteile nicht einverstanden sein und seiner Weltanschauung nicht beipflichten, die Begeisterung für das deutsche Wesen, die sie durchweht, und die klare Erkenntnis, daß die neue nationale Dichtung aus dem Geiste unserer Zeit, aber auch aus dem Geiste des Volkstums geboren werden müsse, verleihet dem mit erstaunlicher Sachkenntnis geschriebenen, oft freilich nur Reichen von Namen und Büchertiteln bietenden und zu dogmatisch gehaltenen Werke einen ursprünglichen Charakter und fordert zum Nachdenken heraus. Er erkannte, daß die unsere Zeit viel beschäftigende Judenfrage nicht bloß eine Sache der Volkswirtschaft und Politik, sondern weit mehr eine Sache der geistigen Kultur sei. Jeder, dem an den christlichen Kulturgütern wie an der Pflege des Deutschtums im christlichen Geiste liegt, hat gegenüber dem unheimlich wachsenden Einfluß jüdischen Geistes, freilich mit Hilfe jüdischen Kapitals, allen Grund zu Not- und Abwehr. Grundsätzlich und allgemein darf man es mit A. Bartels halten. Wir wollen mit ihm wieder eine gut deutsche Kunst, wir wollen wirklich deutsche Kultur statt weiter jüdisch-deutsche Scheinkultur, die sich dem Deutschen tagtäglich in Büchern, Zeitschriften und Zeitungen aufdrängt, so daß man manchmal versucht sein kann, zu fragen: „Haben wir überhaupt noch ein

G. F. L. v.!

Gib Quacksilber, Juro, gib Tunkelbrennung,  
besall mir mir mein kreyfend Juro!

die Juro, das liest, die Juro, das saß  
und jedes Kind sonst verfaßt.

die Juro, das muß dem Dackel bei Juro,  
dem Sämer bei Holz und jungen Juro.

die Juro, das, bis es unheil bricht,  
Nicht kreyfend zu ihm: Ich gab mir nicht.

Wolf Carl.



deutsches Geistesleben?" Was unser Volk als sein Heil und Glück mühsam aufbaute, sucht dieses heimatlose Volk zu zerstören. Die maßgebenden Theater, sehr viele der verbreitetsten Zeitungen, Zeitschriften und leistungsfähigen Verlage, die Kinos, die Kritik haben die Juden durch ihre unerbittliche, zähe Arbeitskraft und Rührigkeit, durch festes Zusammenhalten, durch ausgezeichneten Instinkt für alle geschäftlichen Möglichkeiten, seine Witterung für die Anzeichen jeder neuereisenden Strömung, unüberwindbare Herrschsucht mit unverdrossener Geduld in ihre Hand gebracht. Staat, Vaterland, Heldentum, nationale Ideen haben beim Juden wenig Geltung.

Schon im fünfzehnten Jahrhundert waren die Juden in Prag eine bedeutende Macht geworden. Für ihren geistigen Einfluß wurde im siebzehnten Jahrhundert ihre Geheimwissenschaft wichtig, „aus der in immer neuen Zügen die Mystik schöpfte“. Spinoza, dann Mendelssohn, durch dessen Freundschaft mit Lessing die Aufklärung einen starken philosophischen Einschlag erhielt, dann die Jüdinnen Henriette Herz und Rachel Lewin in Berlin, die mit ihren nicht geringen Geistesgaben Einfluß auf Gelehrte, Künstler und Literaten übten, alle diese und noch andere eröffneten dem jüdischen Gaste den Eintritt in Bildung und Schrifttum des deutschen Vorties. Es war zunächst eine religiös-philosophische Frage, aber sie wurde im Zuge der Aufklärung eine staatsbürgerliche und damit, als die Juden zum Staatsvolke geworden, auch eine völkische. Die Juden wollten Abendländer werden, redeten und handelten so, als ob sie Deutsche wären. „Ja“, sagt Berthold Auerbach, „wir achten und lieben deutsche Sitte und deutsches Herz, denn es ist auch unsere Sitte, unser Herz.“ Es war aber nicht so; denn das Judentum gehört zu jenen Rassen, deren Merkmale nie erlöschen. Darauf achtete der Liberalismus, der viele Juden zu seinen Vorkämpfern zählte, nicht und erklärte: „Jude, eine Bekenntnisfrage, Jude, eine Frage der bürgerlichen Rechte.“ Als dann das deutsch-völkische Selbstbewußtsein erwachte, begann der Kampf mit der aufsteigenden Macht des Judentums, der, wie Nadler, dem wir in dieser Darstellung des Judentums folgen, darlegt, schon bei Herder sich geregt hatte. Der Zwiespalt wurde dadurch verstärkt, daß die Juden von vorneherein nicht bloß um Gleichberechtigung, sondern um die Herrschaft kämpften und nicht erkennen wollten, daß sie schließlich doch nur Gäste seien. Die Juden führten den Kampf mit Skrupellosigkeit, und zwar vom Auslande aus mit Herabsetzung der Deutschen. In Paris versammelten sich damals die unzufriedenen Juden und von da aus spien sie Hohn und Spott auf alles, was deutsch war. So vor allem Börne, Heine und Marx. Börnes „Briefe aus Paris“ haben durch den unermüdelichen Eifer, alles französische besinnungslos zu loben und alles Deutsche aus Grundsatz zu tadeln, der deutschen Umsturzbeziehung die Kampfweise gezeigt. Durch Börne und insbesondere durch Heine wurde der jüdische Feuilletonstil geschaffen, der auf jeden Ernst der geistigen Haltung so verderblich wirkt. Heine war der durch das Abendland entfittlichte Jude und die Entfittlichung des Abendlandes sein eigentliches Werk. Es hat schon zu seiner Zeit in Deutschland nicht an Männern gefehlt, die ihre Stimme dagegen erhoben, aber sie verhallten und Börne und Heine und ihre Rassegenossen errangen die größten Erfolge. Daß dann die Juden auf ihren Kampffeldern Berlin, Prag und Wien nicht bloß auf wirtschaftlichem und politischem, sondern auch auf geistigem Gebiete die Herrschaft an sich rissen, haben wir oben schon gesagt. Auch in den jüngsten literarischen Strömungen, im Naturalismus



Adolf Bartels.

Phot. Heinrich Carstens, Weigelbrunn.

der achtziger, im Impressionismus der neunziger Jahre des neunzehnten, in der Neuromantik zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts und im Expressionismus der Kriegs- und Nachkriegszeit, überall merken wir den Einfluß des jüdischen, oft sogar die Richtung angegebenden Elementes.

Im Hinblick auf diese Verjüdung ist Bartels' Lebensarbeit gut deutsche Arbeit, da sie uns die jüdischen Einflüsse auf die literarischen Strömungen zeigt, aber sie ist nicht frei von Einseitigkeiten, die der Sache schaden. Wenn in der Literaturgeschichte bei einem Autor, dessen Werke fremddrängige Merkmale aufweisen, die Herkunft vermerkt wird, so ist dies unter Umständen wichtig. Wenn aber jemand grundsätzlich bei allen Autoren nach der Herkunft schnüffelt und die Namen aller jener auf eine schwarze Liste setzt, bei denen er auch nur einen Tropfen fremden Blutes vermutet, so ist das eine Privatsache, wissenschaftlich aber belanglos, da die biologischen Werte der Reinrassigkeit vorläufig noch nicht mit geistigen Höchstwerten identisch sind. Daß dieses Nachspüren nach der jüdischen Herkunft Bartels' oft zu Irrtümern, Widersprüchen, Halbheiten und Zugeständnissen führt, lehrt uns seine Arbeit selbst. Des weiteren können wir Bartels nicht beipflichten, wenn er meint, daß alles einigermaßen Verdächtige, Unsaubere oder Krankhafte jüdischer Herkunft, das Anständige deutsch, das Unanständige jüdisch sei. Die so geartete Verallgemeinerung teilen wir nicht, wie wir auch in manches seiner völkischen oder sonst befangenen Urteile nicht einstimmen. Wir wollen doch schärfer unterscheiden zwischen Jude und Jude, ohne uns als Deutsche etwas zu vergeben. Übrigens wird, wie Stockmann bemerkt, jeder, der unsere Verhältnisse auf dem Büchermarkt überblickt, nicht verkennen, daß sich das von Bartels mit Recht bekämpfte, sogenannte Spezifisch-Jüdische, Ferkesehung, Radikalismus, Sensationslust, Eitelkeit und Frivolität, auch bei manchen arischen Schriftstellern finde, und daß Spuren noch weiter bis in die romantische und klassische Zeit zurückführen. So lassen sich gegen Bartels' antisemitische Kampfesart allerlei Bedenken vorbringen, wobei davon ganz abgesehen wird, daß er auch gegen Katholiken gelegentlich eine schroffe, ungerechte Haltung einzunehmen pflegt, für unsere Weltanschauung kein Verständnis besitzt und für die katholische Literatur wenig übrig hat. Wir schließen uns der Anschauung Stockmanns an, der seinen gründlichen und objektiven Essay mit den Worten schließt: „Solange der antisemitische Professor den christlichen Grundsatz einer gleichmäßigen, gerechten und unparteiischen Behandlung beider in Frage kommenden Rassen praktisch nicht anerkennt und ausschließlich vom einseitig völkischen Standpunkt aus das schwierige Problem zu lösen versucht — solange darf man füglich bezweifeln, ob der Nutzen, den das Deutschtum aus der erstaunlich regen Tätigkeit des Weimarer Gelehrten zieht, die Wunden zu heilen oder auszugleichen vermag, die der temperamentvolle Kämpfer durch unnötige Vertiefung der Rassengegensätze und Schürung nationalistischer Leidenschaften dem Volksganzen schlägt.“ Nicht Repressivmaßnahmen werden, wie K. Schmid bemerkt, die literarische Judenfrage lösen, sondern das Selbstbewußtsein des Volkvolkes selbst, das nicht wiedergewonnen werden kann durch hochtönende Selbstberäucherung, sondern durch Wiedereröffnung der echten Duellen des Volkstums, vor allem durch eine geistige und seelische Reformation, freilich nicht in der Weise, wie sie Bartels vorschwebt. „Nur blutgewordene Tradition bringt Erlösung von ewiger Prostitution an das Neueste, von dem das entwurzelte Judentum lebt, bringt Befreiung von — Ahasver.“

Die starke, zuweilen spröde, männliche Natur des Kritikers, die Hinneigung zum Volke spricht auch aus seinen dichterischen Werken, obgleich die künstlerische Kraft zuweilen hinter dem Willen zurückbleibt.

Auch A. Bartels stand, freilich nur eine kurze Zeit, in den Reihen der Jünglingsdeutschen und schrieb in deren Geist den Roman „Wahrheit“ und das Drama „Johann Christian Günther“ (1889). Mehr aber wirkte auf ihn Hebbel und schon 1891 bis 1894 versuchte er sich mit den erst 1905 gedruckten römischen Tragödien in dessen großem Stil. Es sind Weltbilder, zu denen die Geschichte, teilweise auch die Gegenwart die Farben geliefert hat. So wird in dem Renaissancedrama Päpstin Johanna mit der Dramatisierung der bekannten Papstfabel das moderne Problem der Frauenfrage verschmolzen; weniger Berührungspunkte herrschen zwischen unseren sozialen Problemen und der sozialen Frage im ersten vorchristlichen Jahrhunderte Roms, die im *Catilina* zu Darstellung kommt, und auch das Renaissanceproblem des römischen sechzehnten Jahrhunderts, das in der Tragödie *Der Sacco* behandelt wird, hat wenig Beziehungen zu den Renaissancebestrebungen der Gegenwart. Keines von den drei Dramen kann uns fesseln, denn obgleich uns manche Szene, wie etwa im „*Catilina*“ der Schluß des vierten Aktes oder die Abschiedsszene, ehe er ins Feld zieht, ergreift und andere Szenen, wie die Unterredung *Catilinas* mit *Cäsar*, gute Charakterstudien sind, so merken wir doch zu sehr das Konstruierte und werden nicht warm. Künstlich am bedeutendsten ist „*Der Sacco*“, dessen fünf Akte — Renaissance, Papst und Kardinäle, Die *Colonna*, Auf Rom, *Der Sacco* — das Rom von 1524 bis zu seinem Fall unter deutsche Barbarensäufte erstehen lassen. Gegen Schluß der Tragödie spitzt sich alles auf Luther zu und „*der Sacco*“, d. h. der Fall des großen Rom, weist unmittelbar auf ihn hin. Den Namen Martin Luther (1903) trägt eine dramatische Trilogie Bartels'. Er hält sie für seine beste Arbeit; sie soll ausströmen „ruhige, männliche Kraft; in schlichtem Sachstil geoffenbart“. Im Grunde ist sie aber doch nur dramatisierte Geschichte, ein Festspiel, aber kein Drama; die Handlung löst sich in einzelne Bilder auf; am straffsten ist noch der erste Teil „*Der junge Luther*“; die beiden anderen Teile „*Der Reichstag zu Worms*“ und namentlich der dritte, „*Der Reformator*“, haben etwas Anekdotenhaftes. Wir vermissen den schöpferischen Dichter und hören zu sehr den Denker und Lehrer; dieses gilt auch von einem Teile seiner lyrischen Dichtungen, die nach seinen eigenen Worten „eine zusammenhängende seelische Entwicklung, die Entwicklung unserer Zeit“ geben sollen. Mit Jünglingsaufwallungen beginnt das erste der sieben Bücher, pessimistische Empfindungen wechseln mit Todesahnung, die Erotik setzt ein. Mannesjahre bringen ernste Kämpfe, das wirkliche Leben schaut herein.

erregt alle seelischen Empfindungen und mit einer echten und rechten Selbstbecheidung ebbend die lyrischen Wogen ab. Es ist ein Lebensbuch, aber an das Herz greift uns der Dichter nur dort, wo Jugenderinnerungen, Seelen- und Heimatsstimmungen ihm die Feder führen.

Am höchsten steht der Dichter Bartels in seinen historischen Romanen aus der Zeit der schleswig-holsteinischen Erhebung; es sind die Heimatkämpfe, die seine warme Anteilnahme erwecken, es ist die Heimatsrolle, die das Herz des reifen Mannes immer gefesselt hält. Eine bis ins einzelste gehende Kenntnis der Landesgeschichte, eine außerordentliche Belesenheit in alten Chroniken und anderen heimatlichen Geschichtsquellen, eine aus scharfer Anschauung gewonnene Bekanntschaft mit den Schönheiten und Schrecken seiner Heimat, eine feine Kenntnis dithmarscher Volkscharakters, der in seinen Grundzügen noch derselbe ist wie vor 400 Jahren, all das hatte sich Bartels erworben, ehe er daran ging, das Nationalepos seines Volksstammes zu schreiben; denn als solches hat man mit Recht den Roman *Die Dithmarscher* (1898) bezeichnet. Aus ihm tritt uns die ganze urwüchsig, elementare Kraft dieses nordischen Volksstammes entgegen, der Mark in den Knochen, Eisen im Schädel, aber auch ein Herz von Stahl hat, das wohl biegsam ist, aber nicht bricht. „Die Schlacht von Hemmingstedt“ ist das erste Buch überschrieben; wir erfahren die Vorgeschichte, hören von der Schlacht bei Bornhövede, in der der Dänenkönig Gerhard der Große geschlagen ward, und den jähen Untergang seines Entels in der Hamme; und dann entrollt sich vor uns ein Zeitbild aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Mit dramatischer Lebendigkeit, in Gesprächen und Taten, tut sich hier eine herbe, halsstarrige Menschenart kund; im Mittelpunkt stehen der düstere, talte Karsten Holm und sein stürmischer, heißblütiger Bruder Johannes, aber der Held des Romans ist doch das ganze Volk, das in allen seinen Schichten, Ätern und Ständen anschaulich gezeichnet und in seinem Hoffen, Sehnen, Ringen und Streben vorgeführt wird. Bartels zeigt sich hier als echter Künstler, weil er aus eigener, klar gestaltender Phantasie seine Figuren mit unzähligen Zügen ausgestaltet hat, die ihr Denken und Wollen aus einem bloßen Geschlechter- und Stammeskampf zu einem Kampf um Allgemein-Menschliches macht. Daher ist das Ringen dieser Menschen auch für Außenstehende von Interesse und macht das an hinreißenden Stellen reiche Buch auf alle Leser einen tiefen Eindruck. Ein Meisterstück ist die Schilderung der Schlacht, nicht minder die Psychologie des Landesverraters durch Holm und sein Tod unter dem Beil des Bruders. Und aus dem Buche heraus klingt uns die Liebe des Verfassers zu seiner Heimat, sein Heimatsstolz und sein Streben, die Seinen zur eigenen Geschichte zurückzuführen. Daß der Dichter in dem Roman, der die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts umspannt, auch zu den religiösen Kämpfen Stellung nimmt und sich als Protestant auf Seite der Neuerer stellt, darf uns nicht wundern. Im ersten Bande ist er am zurückhaltendsten; um so schärfer werden Geistliche wie Lehrer und Brauch der alten Kirche im zweiten Bande „Herr Heinrich“ angegriffen, der das Ende des evangelischen Märtyrers Heinrich von Zutphen schildert. Vorzüge weist auch der Roman *Dieterich Sebrandt* (1899) auf und vielfach scheint es, als sei ein Stück des Verfassers selbst in die Jahre 1848 und 1849, die Zeit der schleswig-holsteinischen Erhebung, zurückgetragen. Diese und die freiheitlichen Bestrebungen in Deutschland überhaupt bilden den Grund, von dem sich alles abhebt, und mit großer Kraft und packender Stimmungsgewalt hat der Dichter das Ringen eines Einzelmenschen neben das gleichfalls zum Untergang führende Kämpfen eines ganzen Volkes gestellt. Den an der Not seines Vaterlandes untergehenden Mann, diesen gerade damals so häufigen Typus, hat er noch dadurch besonders interessant gemacht, daß er ihn zuvor an einem seelischen Zwiepsalt, an einem nutzlosen Kampf zwischen Liebe und Pflicht innerlich brechen läßt; dadurch wurde er zu einem Bilde seines Vaterlandes, das, innerlich hin und her gerissen, seinen Untergang findet. Was in diesen beiden Romanen vollendet vor uns steht, findet sich in einer Jugendarbeit des Verfassers, in der geschichtlichen Erzählung „Wilde Zeiten“ in den Grundlinien bereits angedeutet. Auch in dem Buche *Der Bauer in deutscher Vergangenheit* (1900) tritt, wenn auch nicht kraft, der protestantische Standpunkt des Verfassers hervor. Im übrigen aber gibt es eine prächtige Schilderung der Entwicklung des deutschen Bauernstandes. Einfach und mit Liebe und Wärme zeigt Bartels dessen Entwicklung bis zu seiner Blütezeit auf der Höhe des Mittelalters, dann die allmähliche Verschlechterung vom Beginn des vierzehnten Jahrhunderts an, hierauf die trübste Zeit des Bauern im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert und schließlich die völlige Befreiung im vorigen Jahrhundert.

Noch vor der Veröffentlichung jener beiden Romane entstanden die Geschichten in Versen „Aus der meerumschlungenen Heimat“ (1895) und im Jahre darauf hielt er mit dem satirisch-komischen Epos *Der dumme Teufel* Abrechnung mit der modernen „Geniemacherei“ und anderem modernen Unwesen. Von besonderem Interesse ist der zehnte Gesang, in dem er die zeitgenössische Literatur behandelt und sein streitbares Wesen ankündigt, das das Ganze will und alles Ungefunde in Literatur und Politik, im Theater- und Großstadtwesen befiehlt.

Im Jahre 1899 hat Bartels von der Dichtung Abschied genommen, um sich ganz den literar-historischen Arbeiten zu widmen. Klaus Groth, Fr. Hebbel, G. Hauptmann erhalten in ihm ihren berufenen Biographen, andere Dichter den Herausgeber und Kritiker ihrer Werke und mit dem Werke „Die Alten und die Jungen“ (1897, später „Die deutsche Dichtung der Gegenwart“) hat er seine Anschauungen über die literarischen Strömungen seiner Zeit niedergelegt und wirksam in die Entwicklung unserer Literatur eingegriffen.

Ihres Volkes Lehrer und Führer zu sein, haben alle Dichter, soweit sie gemeinnützig dachten und strebten, als ihre erste Aufgabe erkannt. — Und gibt es einen schöneren Lohn für den Dichter, als wenn ihm das Volk in seinem Herzen ein Denkmal errichtet? Dessen errent

sich der Jesuitenpater Josef Spillmann. Er stammt aus Zug in der Schweiz, wo er 1842 geboren wurde; in Feldkirch machte er seine Gymnasialstudien, trat nach deren Absolvierung in Vorarlberg in die Gesellschaft Jesu ein und wirkte von 1875 bis zu seinem Tode (1905 in Luxemburg) in verschiedenen Ordenshäusern als Schriftsteller. Ein reiches Wissen, ein tiefes Gemüt, praktisches Geschick, ein kerngesunder, volkstümlicher Geschmack, ein vorzügliches Erzählertalent und ein leichter, gewandter Stil machten ihn, wie es in dem Nachrufe eines Ordens-



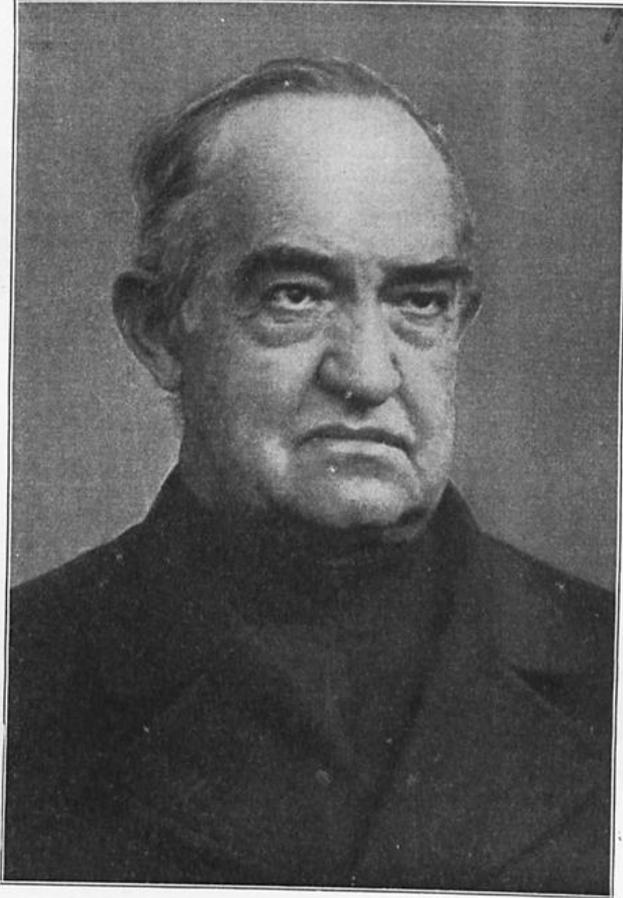
Josef Spillmann S. J.

bruders heißt, bald zu einer tüchtigen Kraft für die „Stimmen aus Maria-Laach“, aber noch mehr für die 1873 gegründete Zeitschrift „Die katholischen Missionen“. Aus den vielen Jahrgängen, die das schönste Denkmal seines Fleißes bilden, zweigten allmählich zwei volkstümliche Sammelwerke ab: Die wiederholt aufgelegten Prachtwerke Durch Asien, Rund um Afrika und In der Neuen Welt. Eine Fülle ethnographischer, geographischer und kulturhistorischer Kenntnisse wird in diesen Werken in klarer, lebensvoller, fesselnder Darstellung geboten und bei der Betrachtung der Kulturentwicklung das Verhältnis der einzelnen Völker zum Christentum besonders beleuchtet. Das zweite Sammelwerk sind die Erzählungen Aus fernen Landen, durch die sich Spillmann die Herzen der Jugend erobert hat. Ohne zu überreizen und zu übersättigen, behandeln diese Bändchen die verschiedensten ausländischen Stoffe und bahnen durch die Darstellung eine harmonische Ausbildung der Seelenkräfte an. Die Phantasie wird angeregt, Gemüt und Geist veredelt,

der Intellekt geschärft, das religiöse Empfinden vertieft. Während man im Lobe über die zwei genannten Sammelwerke einig ist, hat dem Verfasser seine fünfbandige, von Liebe für Gott und die Kirche glühende, mit Gerechtigkeitsinn und künstlerischem Geschmacke geschriebene Geschichte der Katholikenverfolgung in England 1535—1661 von seiten der Protestanten manchen Vorwurf eingetragen.

Aus den englischen Geschichtsstudien Spillmanns erwuchs sein Roman Die Wunderblume von Worindon (1893). Damit betrat er das Gebiet des historischen Romans und mit ihm hat er sich neue Vorbeeren gepflückt. Er war zu bescheiden, sich den Literaturgrößen beizuzählen, und es ist wahr, an spielender Leichtigkeit des Talentes, an phantasievoller Ausgestaltung und Vertiefung geschichtlicher Momente kommt ihnen Spillmann nicht gleich; aber dafür zeichnen seine Romane die historische Treue und eine ethisch reine Auffassung und Ausgestaltung des verwerteten Stoffes aus. Er schrieb für weite Kreise und die wollen immer ein gutes Stück Belehrung. Darin ist nun freilich der Historiker und Lehrer nach unserem Empfinden zuweilen zu weit gegangen, das Material ist nicht immer künstlerisch gestaltet und durch die Ausmalung von Einzelzügen leidet die Harmonie manches seiner historischen Gemälde. Im allgemeinen aber ist der Aufbau der Handlung stetig steigend, in allen Teilen fest gefügt, das geschichtliche Kolorit gut getroffen, die Zeichnung der Gestalten plastisch, die Spannung anhaltend und zwischen all den oft aufregenden Szenen blüht des Dichters sonnenheller und gutherziger Humor auf. Denn Spillmann lebt mit seinen Gestalten, liebt sie und weiß auch noch das düsterste Geschick durch Milde zu verklären. Dabei ist seine Lebensanschauung ernst, vom Jrdischen den Blick stets auf das Ewige richtend.

Als der beste der Romane Spillmanns kann die „Wunderblume“ angesehen werden. Maria Stuarts Geschick bildet den Inhalt des auf gewissenhaften geschichtlichen Studien beruhenden und von einem geheimnisvollen poetischen Zauber umwobenen Buches. Nicht vollständig gelang dem Dichter die künstlerische Bezwingung des gewaltigen Stoffes in dem Roman Lucius Flavius (1898), der die Ereignisse der letzten Tage Jerusalems und die Zerstörung der Stadt zum Vorwurfe nimmt. Der Held ist ein junger Gräko-Römer, ein vor den Augen des Lesers sich entwickelnder Charakter, der zum Christentum sich läutert. Das Gesamtbild, das den Sieg über das verderbte Judentum und Heidentum vergegenwärtigt, wirkt überwältigend auf jeden Leser, mag er nun als Ästhetiker oder als Historiker an die Lektüre herantreten. In dem Roman Tapfer und Treu (1897) und seiner Fortsetzung Um das Leben einer Königin (1900) wird in Tagebuchform die französische Revolution (1789—1793) an den Erlebnissen und Schicksalen des schweizerischen Leutnants Muos behandelt. Der Schauplatz ist auf zwei Orte und Landschaften verlegt, nach Zug, der Heimat Muos', wo auf ihn Breneli, das prächtige Maidli seines Götti Zurlauben, als beglückende Braut warten soll, und nach Paris, der Stadt der Greuel. Der Löwe von Luzern hat dem Dichter den ersten Anstoß, ein Aufenthalt in Paris eine weitere Anregung zu dem Buche gegeben, mit dem er seiner Vaterlandsliebe beredten Ausdruck verlieh. Denn der eigentliche Held des Romans ist die Schweizergarde Ludwigs XVI., die für ihn und seinen Thron heroisch ihr Blut vergoß. Bewundernswert ist das Geschick, mit dem Spillmann bei der Schilderung der zur Rettung Antoinettes geschmiedeten Pläne die Spannung des Lesers aufrecht zu erhalten weiß, obgleich diesem die Erfolglosigkeit aller Rettungsversuche von vornherein bekannt ist. Die Christenverfolgung in Japan zu Ende des sechzehnten und zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts bildet die Umwelt des Romans Kreuz und Chrysanthemum (1902), in dessen Mittelpunkt eine christliche Japanerin steht. Deren Gatte, ein zwar christlich getaufter, aber innerlich hohler Fürst, bricht die eheliche Treue, wird zu einem wütenden Christenverfolger und endet in Verzweiflung. Höher stellen wir den Roman Der schwarze Schuhmacher (1903); er spielt in Zug in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, als die „Harten“ und die „Einen“ sich heftig bekämpften, und zeigt, wie der zeitweilige Diktator des Kantons, der schwarze Schuhmacher, sich durch leidenschaftliche Verirrungen zur Abklärung durchringt. Den größten Erfolg erzielte das Buch Ein Opfer des Weichtgeheimnisses (1896), das nach bekannter wahrer Begebenheit in freier Dichtung das schwere Geschick eines jungen Priesters schildert, der das Weichtgeheimnis nicht brechen will. Ungleichwertig sind die unter dem Titel Wolken und Sonnenschein (1888) gesammelten Novellen und Erzählungen. Eigentlich nur als Vorbereitung für die Romanschriftstellerei für Kalender geschrieben, befunden gleichwohl einige Stücke („Das Paradieszimmer“, „Der Judenknaube von Prag“, „Der Sohn des Bannerherrn“, „Der lange Philipp“) bereits das lebenskräftige, von Liebe zu Gott und den Menschen erfüllte Streben des für alles Gute, Wahre und Schöne begeisterten Romanciers.



Alexander Baumgartner S. J.

Gleichzeitig (1871) mit Spillmann und den beiden Rheinländern Kreiten und Diel oblag noch ein Mann den theologischen Studien in Maria-Laach, der nicht minder als die genannten für die Wiederbelebung der katholischen Literatur wirken sollte: Alexander Baumgartner. In St. Gallen wurde er 1841 als der Sohn des bekannten schweizerischen Staatsmannes und Historikers Gallus Jakob Baumgartner geboren. In Chur, Einsiedeln und Feldkirch eignete er

sich die Gymnasialbildung an und wurde dann Jesuit. Es folgte nun ein rastloses Arbeiten und Schaffen in verschiedenen Ordenshäusern, bis der Tod dem Uermüddlichen in Luxemburg am 5. September 1910 die Feder aus der Hand nahm.

Nur angedeutet kann hier der Umfang des Arbeitsfeldes werden, das er bebaute. Ein vollständiges Bild des literarischen Wirkens Baumgartners hat uns sein Ordensbruder Nikolaus Scheid gegeben. Baumgartner war Dichter und Gelehrter und seine Hauptbedeutung liegt auf dem Gebiete der literarhistorischen Forschung, die in ihm einen der geistvollsten Arbeiter verlor. Eine Reihe von Aufsätzen, die er Jahre hindurch in den „Stimmen aus Maria-Laach“ veröffentlichte, zielten bereits auf sein Lebenswerk hin. Wir nennen von ihnen: „Leffings religiöser Entwicklungsgang“ (1877), das treffliche Buch über den amerikanischen Dichter „Longfellow“ (1877), das vorzüglich gelungene Lebensbild „Jost van den Bondel“ (1882). In den „Stimmen“ erschienen auch die Aufsätze, aus denen die Goethe-Biographie (1886) erwuchs. Bekannt ist, welches Aussehen das letzte Werk hervorrief; von den einen bejubelt, ward es von den anderen verdammt. Man mag darüber urteilen, wie man will, kein Literarhistoriker wird an dem Buche vorbei können. Es bringt mehr, als sein Titel sagt; es ist eine Geschichte der Klassikerzeit und bietet eine Fülle ganz neuer Ergebnisse gewissenhafter Studien. Man hat eine Verunglimpfung Goethes darin sehen wollen; mit Unrecht. Der Dichter Goethe wird darin gebührend geschätzt. Man vergesse nicht, daß Baumgartner dem ungesunden Kulte entgegentreten wollte, der mit Goethes Persönlichkeit getrieben wurde und über den dieser wohl selbst gelächelt hätte. Durch die Ergebnisse der neuen Forschung ergänzt, in einzelnen Fällen textlich geändert, liegt uns das Werk heute in der Bearbeitung A. Stockmanns vor und ist das Beste, was wir an Werken über Goethes Leben und Schaffen haben. Das Buch, bereits in 4. Auflage erschienen, bringt auch ein reiches Verzeichnis der Literatur über Goethe. 1897 erschienen die ersten Bände von Baumgartners Lebenswerk, Geschichte der Weltliteratur. Leider konnte er das Riesenwerk nicht vollenden; bei der Bearbeitung des sechsten Bandes, der italienischen Literatur, ereilte den Forscher der Tod. Es wäre, soweit wir urteilen können, ein in seiner Art einzig dastehendes Monumentalwerk geworden.

Um die Weltliteratur schreiben zu können, hat sich Baumgartner auch mit der Kulturgeschichte vertraut gemacht, und wie trefflich er es verstand, Kulturbilder zu entwerfen, zeigen seine Nordischen Fahrten. Schon die gelehrten Arbeiten verraten allenthalben die poetische Natur ihres Verfassers, und seine dichterischen Gaben bestätigen sie. Es sind deren nicht viele: Gelegenheitsgedichte, das prächtige Festspiel zur Calderonfeier 1881, die Lauretanische Litanei (1883), ein Sonettenkranz, den er zu Ehren der Gottesmutter wand, Die Lilie, die Übersetzung einer isländischen Mariendichtung aus dem vierzehnten Jahrhundert, und die Übertragungen der Proben aus den ausländischen Literaturen, die er in seine „Weltliteratur“ aufgenommen hat. Alle diese Werke zeigen, daß Baumgartner auch eine tief poetische Anlage besaß, und lassen bedauern, daß ihm die gelehrten Arbeiten nicht mehr Muße zur Pflege der Poesie gegönnt haben.

Ein eigenartiges und starkes Talent erstand unserer Literatur in Enrica von Handel-Mazzetti. Ihr Name, den zwei der größten deutschen Epiker, Wilhelm Raabe und Marie von Ebner-Eschenbach, mit begeistertsten Worten feiern, hat sich den besten Klang in unserem Schrifttum erworben, aber auch, wie uns allen bekannt, einen großen Lärm in der Leserwelt und in den kritischen Organen hervorgerufen. Man wußte zu ihrer Eigenart nicht gleich Stellung zu nehmen, las aus ihren Werken alles Mögliche heraus und über sah bei einzelnen Schwächen, an denen sie leiden, die unleugbaren und unschätzbaren Vorzüge, die die Dichterin den größten Romanciers der neueren Zeit würdig anreihen. E. v. Handel-Mazzetti hat sich immer als katholische Schriftstellerin gefühlt und katholisch ist auch ihre Kunst. „Nur aus kraftvollem, kirchlichem Glaubensempfinden“, schreibt sie in der Verteidigung ihres poetischen Schaffens, „kann echte religiöse Kunst kommen, eine Kunst, die auch auf die Gegner induktiv zu wirken geeignet ist.“ Und des weiteren sagt sie von ihrer Kunst: „Sie wird das katholische Ideal immer reiner erglänzen lassen, damit es auch jene durch ihre Schönheit erfreue, die nicht unseres Glaubens sind, deren edle Seelen aber Sehnsucht haben nach religiöser, nach Höherkunst.“ Es ist wahr, sie zeichnet neben würdigen Vertretern der Wahrheit und Liebe auch solche, in denen das katholische Ideal nur unvollkommen zur Darstellung kommt; doch welcher mit der Geschichte vertraute Leser möchte darin eine Verleugnung des katholischen Bewußtseins und nicht vielmehr einen Beweis der Wahrheitsliebe der Dichterin erblicken? Karikaturen hat sie nie geschaffen, und wenn sie schon einmal, etwa den Pfarrrer Wolf in „Jesse und Maria“, mit grotesken Zügen ausstattet, so weiß sie uns doch wieder von dessen edlem Wollen zu überzeugen.

Magna res est caritas (Es ist etwas Großes um die Liebe) lautet das Motto „Meinrad Helmpergers“, ihres ersten Romans; es gilt auch für die folgenden Romane, denn die Verherrlichung und Darstellung des Sieges der Liebe, der edlen Menschlichkeit, ist das Ziel, zu dem

die Verfasserin ihre Gestalten leitet. Beim Zusammenstoße feindlicher Weltanschauungen und Glaubensmeinungen läßt die Dichterin die Wahrheit jenes Satzes aus Thomas von Kempen sich erproben. Man mag über die Art, wie sie das Problem, die Lösung aller Schwierigkeiten durch die Liebe, behandelt, und mit der Wahl der hierbei beteiligten Personen nicht schlangweg einverstanden sein, aber man kann sich, sobald die Voraussetzungen zugestanden sind, der hinreißenden Kraft nicht entziehen, mit der die Dichterin die Handlung aufbaut und durchführt. „Die Liebe“, sagt Franz Berger in dem trefflichen Vorworte zur Schul- und Volksausgabe des „deutschen Helden“, „ist die bewegende Kraft im Weltgeschehen und nicht die rohe Gewalt, die sich ihrer bedienen, werden schuldig und müssen untergehen, wie August Mac Endoll und James Bosdari, die gegen den Glauben anstürmen, wie Jesse von Belderndorff und Joachim Händel, die mit Gewalt die letzten Reste des katholischen Glaubens im Donauland und in Steyr ausrotten wollen, wie Ernst von Herliberg, der die Frauenehre der Keherin nicht achtet, wie Georg von Tessenburg und Karl Ludwig Sand, die die persönliche Zurücksetzung und den Schimpf Deutschlands durch die Waffen des Mordes rächen wollen.“ Es ist eine große, echte, macht- und blutvolle Kunst, die Handel-Mazzetti ihr eigen nennt. Eine bewundernswerte Plastik und Anschaulichkeit der Darstellung, die die Dinge vor unseren Augen geradezu entstehen läßt, ein seltenes Geschick in der Charakterisierung der Personen, eine bilderreiche, bald markige, bald einschmeichelnde, oft das Zeitkolorit trefflich ergänzende Sprache, ein zuweilen hart an die Grenzen des Erlaubten streifender Wirklichkeitsinn, Wärme des Gemütes und Mitfühlen mit den handelnden Personen, all' das finden wir in den Romanen Handel-Mazzettis. Durch sie erhielt der im Dienste der Tendenz, der religiösen, der nationalen, der sozialen, der kulturellen usw. stehende und darum in Mißkredit geratene historische Roman wieder seine Bedeutung, denn sie verstand es, der Vergangenheit warmes Leben einzulößen und sie mächtig in die Gegenwart hereinströmen zu lassen. Sie besitzt eine geradezu wunderbare Fähigkeit, in den Geist einer bestimmten Periode sich einzuleben, sie nicht bloß in den äußeren Verhältnissen und der Staffage, sondern in der ganzen geistigen Stilfarbe zu erfassen, die eigenen wie die fremden Ideale in menschlich wahrer, nicht tendenziös gefärbter Gestalt darzustellen, und zwar so, daß sie ihre Charaktere wachsen und werden läßt und wir nicht die Beschreibung von Seelenzuständen lesen, sondern Himmel und Hölle in den Seelen der Helden, ihre Schuld und ihre Läuterung erleben. „Sie gibt“, wie Mumbauer bemerkt, „das Historische nicht um seiner selbst willen, sondern um der Menschenschicksale willen, die sich im geschichtlichen Rahmen vollziehen und daher übergeschichtlich allgemein gültig sind.“ Keine Spur vom theologischen Belehren, der Geist des Katholizismus wird vielmehr in innerlichen Gestalten wahrhaftig lebendig. Nirgends werden wir die Persönlichkeit der Erzählerin gewahrt. „Ich muß daraus verschwinden, Taten geschehen, Menschen entstehen, handeln und leiden; die vergeistigende Reflexion über das Entstehen bleibt des Lesers Sache.“

Wie in den Grundgedanken gleichen sich die Romane im Aufbau und in der Charakterzeichnung, ja selbst in einzelnen Situationen. Gleichwohl wirken diese nicht eintönig, denn Handel-Mazzetti weiß ihnen jedesmal wieder neue Farben zu geben und sie in eigene Beleuchtung zu rücken, so daß sie selbständig und neu erscheinen. Und noch eines! „Jesse und Maria“ hat manche Leser zu der Meinung bestimmt, die Verfasserin liebäugle mit den Protestanten; „die arme Margaret“ zeigte aber klar, daß Handel-Mazzetti fest in ihrem Heimatboden, der katholischen Romantik, wurzle. In ihren Werken liegt der Entwicklungsgang einer von erhabener Weltanschauung getragenen Hochkunst vor uns: Vom jeweilig gegebenen Außerlichen zum Innerlichsten, vom Intellektuellen zum Seelischen, vom Vergänglichen zum Unvergänglichen, vom Zeitlichen zum Ewigen, vom Irdischen zum Himmlischen. Dieser bedeutsame Aufstieg im Lebenswerke Handel-Mazzettis kann dem Tieferschauenden nicht entgehen. Jene Dreieit von künstlerischer Kraft, Wissen und Güte wird selten ein Dichter so vollkommen in sich vereinigen wie die Dichterin der Sandtrilogie und so vieler anderer Denkmäler ihres Könnens, Wissens und Liebens.

E. v. Handel-Mazzetti wurde am 10. Januar 1871 in Wien geboren. Ihr Vater war ein tüchtiger Historiker von streng katholischer Gesinnung und Hauptmann im österreichischen Generalstabe. Deutsches und italienisches Blut mischten sich in ihm; denn sein Vater war mit der Baronesse Karolina Mazzetti di Roccanuova vermählt. Von ihm, einem lateinischen Poeten, leitet man die Begabung der Dichterin ab und auf ihn geht auch der Zusatz des Namens zurück. Er erwarb, da er der Letzte seines Namens war, für seine Söhne und deren Nachkommen den Zusatz: „Mazzetti“. Die Großmutter mütterlicherseits dagegen war eine Holländerin aus Dünkirchen. Die Mutter unserer Dichterin stammte aus einer ungarischen Adelsfamilie; sie war eine für die Kunst schwärmende Frau, die einem freisinnigen Josephinismus huldigte. In schönggeistigem Sinne wurde denn auch Enrica nach dem Tode des Vaters von der Mutter erzogen. Schon als Bürgerschülerin begann Enrica zu dichten und ihre poetischen Versuche legten dem alten Schulmann Franz Mair das prophetische Wort in den Mund: „In der Kleinen steckt etwas Großes.“ Durch dieses Lob und durch die Mutter aufgemuntert, dichtete Enrica munter darauf los: Gelegenheitsgedichte, Erzählungen, Kindertheaterstücke, und mit dreizehn Jahren konnte sie schon eines („Die Braut des Lammes“) gedruckt sehen. Dann kam das Jahr im Institut der Englischen Fräulein in St. Pölten. Die Erziehung und die Geistesbildung, die sie hier unter der Leitung der geistreichen, frommen Gräfin Castiglione, einer Jugendfreundin der Mutter, und im Verkehr mit der hochgebildeten M. Franziska v. Zimmermann, einer Schwester des Wiener Ästhetikers, genoß, gab ihrem geistigen und religiösen Leben die fortan bestimmende Richtung. In dem prächtigen Büchlein *Sophie Barat* (1910), das sie zu deren Seligsprechung schrieb, spiegeln sich lebhaft die seelischen Eindrücke des Jahres, das sie im Institut verlebte. Auch hier gab es Anregungen zum Dichten; kleine Novellen („Der Schleier der Maria Malibran“, „Des Christen Wunderschau in der heiligen Nacht“, *Very good*) entstanden und bei den Theateraufführungen wirkte auch Enrica mit. Mit schwerem Herzen schied sie von der lieb gewordenen Stätte (1887), um teils bei der kränkenden Mutter, teils bei den Schwestern des Vaters zu leben. Durch das Studium der französischen und deutschen Literatur, durch Musik- und Kunststudien vertiefte sie unter Leitung von Hauslehrern ihre Bildung. Das Meiste für ihr kräftiges Schaffen verdankte sie dem Philosophen Robert v. Zimmermann, der für sich einer freisinnigen Richtung huldigte, und dem Germanisten Wiedenhofer.

In diesen Jahren entstanden allerlei kleine poetische Arbeiten, Novellen und kleine Dramen, die im Dienste der Caritas in verschiedenen katholischen Blättern veröffentlicht wurden. Die Dramen, Schwänke, religiöse Spiele und epischen Dichtungen, die sie zur Zeit ihres geistigen Werdens verfaßte, hat Johannes Eckhardt in zwei Bänden herausgegeben (E. Handel-Mazzettis geistige Werdejahre 1911) und mit einem feinsinnigen Vorworte eingeleitet. Jugendwerke der Dichterin erschienen auch unter den Titeln: „Napoleon II. und andere Dichtungen“ und „Weihnachts- und Krippenspiele“, mit einem Begleitwort von J. Ranftl. Mögen es auch keine tadellosen Werke sein, für den Literaturhistoriker sind sie von Interesse, weil er in ihnen Keime zu den späteren Meisterwerken findet; aber auch an sich können einzelne Stücke, wie z. B. das warmherzige Weihnachtsspiel „Talitha“, das harmlos-poffenhafte Verwechslungsspiel „Pegäus im Joche oder Die verwünschten Telegramme“, das Schauspiel „Nicht umsonst“, das sie später selbst als eine schlechte Schiller-Imitation (Don Carlos) bezeichnete, ferner das nach einer älteren Novelle 1904 geschriebene und zugunsten der afrikanischen Missionen in Wien oft aufgeführte Stück „Ich kauf ein Mohrenkind“, „Die wiedereröffnete Himmelstür“ und andere, trotz aller Mängel auf Beachtung Anspruch erheben. Bühnenwirksam haben sich die Stücke immer bewiesen. Für die Dichterin waren die rhythmischen Versuche gute Übungen zur Handhabung der Sprache. Von größerem Interesse sind für uns die kleinen Erzählungen, denn hier sehen wir die Erzählungsweise und Technik der späteren Schöpfungen sich allmählich vorbereiten: so in der hübschen Kindergeschichte „Kleine Opfer“, in der Wiener Novelle „s Engerl“ (1896), einer Vorläuferin des „Meinrad“, und in dem bereits mit kräftigen Zügen entworfenen Wiener Zeitbild „Vom Bräutlein und Schwesterlein“, das erst 1909 von E. Schmidt in seiner Zeitschrift „Über den Wassern“ veröffentlicht wurde. Bedeutender sind die beiden zwischen „Meinrad“ und „Jesse und Maria“ liegenden Novellen. Fahrlässig getötet erzählt von dem Haß und Vergeben einer armen Witwe dem „Mörder“ ihres Mannes gegenüber. Der Verräter greift ein Stück aus dem „Meinrad“ heraus — den Verrat des Sekretärs Valentini an seinem Herrn, dem Freiherrn Mac Endoll — und behandelt Schuld und Sühne in einer eigenen Studie. Als Studien können wir alle diese und die anderen kleinen Erzählungen ansehen. An den ersten lernte sie das Fabulieren überhaupt, an den späteren das Zusammenfassen des Stoffes, die Schilderung eines geschichtlichen Milieus, wirkungsvolles Gruppieren und psychologische Vertiefung. Als ihre Vorbilder aber, denen sie immer nachempfandte, nennt sie die Bibel, Homer, Shakespeare

Dante, Goethe und Molière. „Ich kenne“, schreibt sie, „wohl auch mehrere Werke der Moderne und schätze sie, aber beeinflusst haben sie mich sehr wenig . . . Für Einzelheiten der Technik habe ich allerdings auch aus modernen Büchern gelernt, aber mehr bei Germanen als bei Romanen. Dickens' Prosa war neben der unvergleichlichen Goethes in meinen literarischen Werdejahren meine Lieblingslektüre. Von neuen Schriftstellern romanischer Herkunft hat bildend auf mich nur der geniale Spanier P. Luis Coloma („Lappalien“) gewirkt.“

Geschick im Erzählen, Humor und eine entschiedene Begabung für die Behandlung geschichtlicher Stoffe zeigte bereits die kleine Befehrungsgeschichte Der Stangelberger Waldl (1891) aus der Zeit der zweiten Türkenbelagerung Wiens. Doch welchen gewaltigen Fortschritt bedeutet ihr gegenüber Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr (1900), der zuerst in der „Christlichen Welt“, dann erweitert und vertieft in Buchform in die Öffentlichkeit trat.

Dürstige geschichtliche Notizen über Kegerverfolgungen in Halle, über den englischen Freidenker Woolston (1669—1733), der wegen seiner allegorischen Evangelienklärung und Gottlosigkeit in Anklagezustand versetzt wurde, die Erwähnung eines P. Meinrad Helmpberger in der Stiftschronik des Benediktinerstiftes Kremsmünster, der 1710 als Gymnasialpräfekt Rhetorik und Poesie lehrte und vom Chronisten als „unbescholtener Mann, als Spiegel der Unschuld“ und als *silentarius noster* gepriesen wird, dann noch die Erwähnung in einer Stiftsurkunde, daß in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts Waisen und Konvertitenkinder im Kloster Aufnahme fanden, das waren, wie Kaufst nachweist, die Quellen, aus denen der Dichterin der Stoff zuflöß. Aber was hat ihre Phantasie und Gestaltungsraft daraus gemacht. Die Befehrung eines zwölfjährigen lutherischen Knaben und seines glaubenslosen Vaters zur katholischen Kirche durch die Liebe und das Gebet eines schlichten Mönches war das Problem, das die Verfasserin sich stellte. Einen derartigen seelischen Vorgang, bei dem der freie Wille des Menschen und die göttliche Gnade geheimnisvoll zusammenwirken, so darzustellen, daß er psychologisch glaubwürdig erscheint, war eine schwere Aufgabe, und wir freuen uns, daß deren Lösung der Dichterin gelungen ist. Der Roman spielt im ersten Teile in Kremsmünster, im zweiten in Berlin; die beiden Teile hängen ideell zusammen, insofern in beiden dieselbe Idee von zwei verschiedenen Seiten beleuchtet wird, und auch äußerlich werden sie durch den Briefwechsel zusammengehalten. Ein reicher Engländer Mac Endoll schickte seinen Knaben Edwin mit seinem Sekretär Valentini nach Deutschland, damit er dort bei einem Verwandten weile, bis die Mutter wieder genesen sei. In Wien sieht der brave, kinderliebe, herzensseinfältige Mönch Meinrad den Knaben, gewinnt ihn lieb und erbittet ihn von dem Begleiter unter dem Versprechen, daß dem Glauben des Knaben nicht Gewalt angetan werde. Da der gesuchte Freund tot ist, gibt Valentini dem Verlangen nach. Meinrad bringt um anno 1710 den Knaben in sein Kloster Kremsmünster. Dessen Abt, das gegebene Versprechen nicht achtend, versucht erstlich mit Güte, dann mit Strenge und List das Herz des standhaften kleinen Protestanten dem Katholizismus zuzuwenden. Umsonst. Erst als der Abt den gütigen Meinrad gewähren läßt, als dieser mit väterlicher Zärtlichkeit den Knaben an sich zieht und ihn über den Tod der Mutter mit der Liebe der Gottesmutter tröstet, da schleicht sich die Zuneigung zur katholischen Lehre und zum katholischen Kult in die Seele des Knaben. Aber ehe der Abt die Freude der Befehrung Edwins erlebt, muß dieser noch eine harte Schule des Leidens durchmachen. Die Sehnsucht treibt ihn nach Berlin zu seinem Vater, mit dessen Erlaubnis er bisher in Cremsanum weilte. In Berlin nun muß Edwin sehen, wie sich sein Vater wegen einer von ihm verfassten glaubenslosen Schrift und wegen seiner angeblichen Teufelsgemeinschaft, deren ihn sein Sekretär angeklagt hatte, vor Gericht verteidigt und der Folter überliefert wird. Auch Edwin läßt der Richter in die Folterkammer schleppen, um durch dessen Martern das Geständnis des Teufelsbundes vom Vater zu erzwingen. Eine Frau aber deckt die Lügen Valentinis auf. Hierin erkennt Mac Endoll ein Zeichen des Himmels und stirbt mit den Worten: „Ich glaube.“ In Edwin aber erwacht jetzt die Sehnsucht nach seinem lieben P. Meinrad und nach der Himmelsmutter. In Kremsmünster wird er katholisch. Was die Strenge nicht vermochte, bewirkte die Liebe Meinrads, die in dem Knaben immer nachwirkte. Magna res est amor. Wenn Abt Alexander einen anderen Standpunkt den Ketzern und Gottlosen gegenüber einnimmt, so mag das hart erscheinen; aber er ist eben auch ein Kind seiner Zeit und vertritt den Grundsatz, der damals gegenüber den in der Religion Irrenden und besonders den rauhen Auseren des energischen Abtes auch dessen gutes Herz entdeden. Dagegen ist der sanfte Meinrad doch zu weich, seine Liebe zu dem schönen Edwin zu wenig männlich, eher frauenhaft, und seine Einsalt darstellen wollte. Manches in dem Romane ist zu wenig motiviert, einzelnes unwahrscheinlich, doch können diese Mängel den tiefen Eindruck nicht abschwächen, den er im Leser hinterläßt. Mehr als Meinrad fesselt die anmutige, frische Gestalt des kleinen Engländers mit seinem kindlichen Trotz und Stolz auf seinen „besten und schönsten Vater“ und auf die Religion, in der er von der Mutter erzogen war. Herzlich erfreut und Schüler und nicht zum mindesten jener, in denen der kleine Endoll eine Rolle spielt. Sorgsam ausführlich ist die psychologische Entwicklung im ersten Teile, dramatisch zugespitzt der zweite; wie prächtig kontrastieren dann die beiden Teile — ein *Madrigal* und ein *Allegrò* — und wie zart löst sich aus der Katastrophe der Schluß. Der erste Teil ist der Natur des Stoffes gemäß weich, sentimental gefärbt, der zweite aber von einer überwältigenden Wucht; viele Kapitel lesen sich wie die erschütterndsten Szenen eines Dramas; die ganze Schilderung ist von einem urkräftigen Realismus getragen, der auch das Häßliche und Furchtbare nicht scheut, der überzeugt und fortreißt und doch überall durch höhere künstlerische Zwecke bestimmt und gebunden ist.

Die ergreifendsten Szenen des Romans schrieb Handel-Mazzetti am Krankenbette ihrer 1901 verstorbenen Mutter. In Steyr (Oberösterreich), wohin sie 1906 übersiedelte, schrieb sie ihren Roman aus den Donauländern *Jesse und Maria*, der zuerst im „Hochland“, dann in Buchbearbeitung erschien (1906) und einen heftigen Streit der Katholiken und Protestanten über den Standpunkt der Verfasserin entfachte.

Handel-Mazzetti suchte in dem Werke, ohne ihren eigenen Standpunkt aufzugeben, auch ein fremdes Bekenntnis zu erfassen, seine Schönheiten anzuerkennen, Teilnahme für den Bekenner dieses Glaubens zu erwecken, um so der historischen Wahrheit gerecht zu werden. Es ist wahr, das ehrliche Bemühen, den Protestanten gerecht zu werden, mag die Autorin in der Ausführung oft zu weit geführt und sie verleitet haben, die Überlegenheit der protestantischen Bildung auf Kosten der katholischen darzustellen, in der Idee aber, in der Gesamterscheinung klingt das Buch wie ein Hymnus auf die katholische Kirche aus, die keiner äußeren Hilfsmittel bedarf, sondern durch ihre innere Kraft siegt trotz einzelner mangelhafter Vertreter und idealer Gegner. Es ist dies eine hohe Idee; nur tritt sie zu wenig scharf hervor und im zweiten Teile wird sie durch die Hereinziehung fremder Elemente wohl auch etwas verwischt. Erzählungen wie sie sich um Pechlaren herum erzählen, die Geschichte von dem Ursprunge des niederösterreichischen Wallfahrtsortes Maria Taserl an der Donau und ähnliche Überlieferungen bildeten die Grundlage, auf denen Handel-Mazzetti den gewaltigen Bau ihres Romans aufführte. Und wovon erzählt er? Von *Jesse* von Welberndorf berichtet er, der ums Jahr 1654 den biedereren, gutmütigen Förster Schinnagl zum Protestantismus bekehren möchte und ihn durch eine Schuldsforderung dazu bringt, das wundertätige Gnabenbild von Maria Taserl, das er selbst gestiftet hat, heimlich vom Berg zu holen. Von *Maria*, des Försters schönem und eifrigem Weibe, erzählt er, das die Herausgabe des Bildes verhindert, *Jesse* bei den Jesuiten in Krems verklagt und um Hilfe gegen den Feind der Kirche und ihres Familienglückes bittet. Und wieder von *Jesse* wird erzählt, wie er sich in seinem Fanatismus stolz vor der Reformationskommission verteidigt, wie man ihm sein Weib und seinen Bruder aus dem Schlosse jagen will und wie er in Zorn darüber den obersten der Richter niederschleift. Und noch einmal erzählt das Buch von *Maria*, der starken, allerdings etwas fanatischen Frau, wie sie zuerst über des Kezers Schicksal frohlockt, wie sie dann aber die Reue und die Angst überkommt und die Menschenliebe in ihr weckt, wie sie in den Kerker zu ihm geht, sich über ihre Handlungsweise die bittersten Vorwürfe macht und mit ihm sich aussöhnt. *Jesse* erkennt sein Unrecht und verurteilt sein Verlangen nach dem Bilde als einen Eingriff in die Gewissensfreiheit; christliche Liebe umspielt diese Szenen. *Schaurig* ist das Ende; *Jesse* stirbt auf dem Blutgerüste, an seinem protestantischen Bekenntnisse festhaltend.

Dies ist in Kürze der Inhalt des Buches, der nun freilich keine Vorstellung von dem Buche selbst geben kann. Wichtig wie in einem Drama fügen sich alles ineinander. Ein breiter, vielleicht allzu breiter Unterbau; das Ganze eine Folge von meist kurzen, knappen Szenen, die die psychologische Entwicklung von allen Seiten scharf beleuchten. Die Katastrophe dramatisch bewegt, mit der Gewalt einer Lawine hereinbrechend. Die Charaktere sind schlicht und kräftig gezeichnet und wunderbar gruppiert. Am gelungensten ist *Maria* charakterisiert; weniger gefällt uns *Jesse*, dessen kompliziertes Charakterbild einige Risse aufweist; er ist im Grunde doch nur ein Prahler, der den Mut verliert, wenn es auf den Ernst ankommt. Abstoßend wirkt der *Landersperger*, ein abgestandener Katholik, der wegen seiner Anhänglichkeit an *Jesse* schließlich unter den Fußtritten der katholischen Bauern endet. Gewiß, die Lieder des *Landersperger* gehören zu den hervorragendsten Schönheiten des Romans, aber daß gerade er die deutsche Treue verkörpert, will uns nicht recht gefallen. Indes, Leben atmen alle Menschen der Erzählung; sie sind nicht wie so oft die Figuren historischer Romane Holzpuppen in Ritterkleidung und Brokatgewand oder verkleidete Herren und Damen der Gegenwart, sondern echte Kinder ihrer Zeit. Sie sprechen die Sprache ihres Jahrhunderts und den Dialekt ihres Landes und fühlen, wie die Menschen der damaligen Zeit gefühlt haben müssen. Auch der Humor fehlt ihnen nicht; die köstlichen Gestalten des polternden, im Grunde aber gutmütigen Pfarrers *Wolf* und des bischöflichen Pflegers *Weinmaister* dürfen fast Shakespeares unsterblichen *Sir John* an die Seite treten. Was den Roman „*Jesse*“ aber noch über den „*Meinrad*“ hinaushebt, ist das Kulturbild, das die Dichterin darin aus den Jahren nach dem Dreißigjährigen Kriege mit einer staunenswerten Sachkenntnis und einer Lebendigkeit entwirft, daß wir in einem Buche eines Zeitgenossen, etwa *Grimmelshausens*, zu lesen vermeinen. Es handelt sich um das Jahr 1658, also um eine Zeit, in der der Protestantismus in den österreichischen Ländern, durch die Gegenreformation eben niedergedrückt, aufs neue sich in der Bevölkerung zu regen beginnt.

Unter dem Titel *Deutsches Recht und andere Gedichte* ließ Handel-Mazzetti 1908 ein schmales Bändchen erscheinen, das sie uns als Meisterin auf dem Gebiete der didaktischen Lyrik und der balladenmäßigen Erzählung zeigt. Sie lebte damals in Steyr, übersiedelte 1911 nach Linz, wo sie noch in voller Schaffenskraft Werk um Werk verfaßt.

Das alte deutsche „*Bauern Kriegslied von 1626*“ gab den Ton zu der Ballade „*Deutsches Recht*“, den Inhalt bot zum Teile das noch ältere slawische Lied, das erzählt, wie ein Räuber ein Grab erbrach und dem scheinbaren Mädchen den Ringsfinger abschnitt, worüber es erwachte. Aus diesem Keime erwuchs Handel-Mazzettis Ballade, die sich durch ihren frischen dramatischen Aufbau, durch die eingestreuten Naturbilder und die markige, dialektisch gefärbte Sprache als eine Perle unserer Balladenliteratur darstellt. Das Gedicht ist ein abgerundetes Kunstwerk. Manches lyrisch-zarter Ton mischt sich in den Lärm der Scharfschadeflingen. Welch entzündendes Bild, wie der Hüne in dem verwunschenen Tann von den zarten Gliedlein

träumt und es ihm vorkommt, als käme vom Tannenbaum die Maid zu ihm ins Moos herabgestiegen. Oder das kraftvolle Gemälde des Abschieds vom Walde oder die wunderliche Szene vor Gericht, wie das zarte, holde Gretlein für den Räuber bittet. Doch finster weist der Richter sie ab. Da hält sie ihr Händchen dar und will dem Richter das Ringlein bieten und all das Schöne, was sie sonst in der Lade hat. Der Richter lächelt über ihre Einfalt. Und wie sie ihn dann packen, brechen ihr die Knie: „Maria hilf gnädig!“ Wolf Händel ruft's in den Saal! „Vielleicht hilft ein Weibsbild ledig. Nimmst sie zur Eh' ihn, nach altdeutschem Recht, geht er die Strafe ledig.“ Da hat das Kindlein die Hände gefaltet und immer auf die harten Worte des Richters gehört, den „Räuber“ will sie zur Eh' nehmen, zum Vaterl den Trautgesell führen, ihm ein Kränzlein vielzarter Rosen rot winden. Da ward ein Jauchzen, ein Jubeln in der Stadt: „Tod, deine Macht zu Boden liegt. Die Liebe, die Liebe hat dich besiegt! — Und morgen ist Brauttag in Steyr!“ Die Sage von dem reichen Mädchen, das im Sarge erwacht, weil ihr Räuber den Schmuck stehlen wollen, taucht verschiedenerorts in Erzählungs- und Liedform auf. Das Motiv von der durch Liebe wieder Erweckten, findet sich schon in einem alten griechischen Roman des Chariton von Aphrodisias, erinnert an unser Dornröschen, unser Schneewittchen und an all die anderen Sagengefallen von den schönen Schläferinnen des deutschen Märchens, die auf den Urtypus Brunhild in der Baberlohe zurückweisen. Das andere Motiv von dem reinen ledigen Wesen, das den Verbrecher vom Tode errettet, wenn es ihm die Hand zur Ehe reicht, hat auch Wildenbruch in seiner „Rabensfeinerin“ und die Rumänin Dumbrava in ihrem Roman „Der Haidud“ gestaltet.

Die Dichterin läßt das seltsame Geschick der kleinen Patrizierin zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts in Steyr sich abspielen, das damals eine mächtige Handelsstadt war, in der hochmögende Patrizier weit im Lande herrschten. Das Mädchen und ihr „Räuber“ sind poetische Erfindungen, aber die ganze Umwelt ist Historie und bietet in scharfen, markanten Zügen ein Kulturbild aus jener Zeit, wo der Protestantismus in Oberösterreich zum zweitenmal emporkam. Sein bedeutendster Vorkämpfer war damals Mablleder, der später als Bundesgenosse Stefan Fadingers erscheint und 1627 auf dem Stadtplatz in Linz enthauptet wurde. Wolf Händel ist eine der liebenswürdigsten Gestalten des alten Steyr. Auch er war Protestant, ein milder Charakter, von großer Weiterzigkeit und ein Mann schönster sozialer Fürsorge. All dies bewog die Dichterin, ihm bei der Gerichtsitzung eine so sympathische Rolle zuzuwenden und ihn das erlösende Wort „Deutsches Recht“ sprechen zu lassen.

Wieder also ist es die Liebe, deren Verherrlichung die Dichterin nun einmal ihr ganzes Schaffen geweiht hat. Die milde, christliche Liebe spricht aus mehreren Gedichten der Sammlung („Ein Lied von Kindern“, „Der Tod der Kaiserin Elisabeth von Osterreich“, „Das Herz des Kaisers“ usw.). Hart ist die Weihnachtsidylle „Das Jesulein auf dem Eslein“, teck und frisch das „Bauernlied“ und die kleine Volksballade „Die schweigenden Ritter“.

Magna res est caritas; so klingt es auch aus dem „Volksroman aus dem alten Steyr“, den Handel-Mazzetti 1910 unter dem Titel „Die arme Margaret“ veröffentlichte. Ein hohes Lied auf die Menschenliebe und die Frauenwürde kann man ihn füglich nennen.

Er spielt in Steyr kurz nach der Niederwerfung des oberösterreichischen Bauernaufstandes durch Pappenheim (1627); die Häupter der Rebellen sind gefallen, darunter auch der Sekretär des Bauernbundes, Wolf Meier. Dieser hat eine blutjunge Witwe hinterlassen, die arme Margaret, die im Übermase ihres Schmerzes den Statthalter in Linz, Grafen Adam Herbersdorf „verredet“ hat. Daher schickt er Pappenheimsche Reiter in das Haus, um die Keznerin zu züchtigen und zu befehlen. Margaret will aber von dem Glauben ihres Vaters und Mannes nicht lassen. Unfähig Leid muß sie darob von der Soldateska erdulden. Da will sie der Leutnant Herliberg, ein blutjunger Mann von offenem, bisher unverdorbenem Wesen, vergewaltigen. Ein Blick aber auf das ihm von seiner Mutter umgehängte Skapulier und das Bitten und Flehen der Widerstrebenden bewegen ihn, von seinem Beginnen abzulassen. Margaret flieht mit ihrem Kinde in das Glend hinaus. Ein katholischer Bürger, der wackere Zettel, nimmt sich ihrer an, bringt sie in das Bruderhaus und erstattet Anzeige. Der Leutnant wird zum Tode verurteilt und alle Bitten Margarets für den reumütigen Sünder können die Strafe von ihm nicht abwenden. In Margarets Schoß verhaucht der Todwunde seinen letzten Seufzer. Der Gegensatz zwischen den beiden Konfessionen tritt nur im Vorspiel hervor; für die seelische Entwicklung bedeutet er nichts mehr. Menschenliebe in ihrer höchsten und reinsten Form gibt hier die einzige Richtlinie. Diese Menschenliebe aber predigt die Dichterin mit ganz seltener Inbrunst; sie malt ihr Ideal in der unschuldsvollen Margaret so duftig und fein, sie ergibt sich der Darstellung von der seelischen Reinigung und Selbstaufopferung ihrer Heldin mit einer Verzückung, die fast schon sentimental erscheint.

In Steyr spielt auch der Roman Stephana Schwertner mit den drei Teilen: „Unter dem Richter von Steyr“, „Das Geheimnis des Königs“, „Jungfrau und Martyrin“ (1912—1914). Die heiligste, gottgeweihte Liebe und deren Triumph über rohe Gewalt und irdische Liebe bildet den Vorwurf, den sich die Dichterin für diese Monumentalschöpfung wählte.

In der Titelheldin hat die Dichterin eine Idealgestalt geschaffen, deren Heldentum jedem, mag er was immer für einem Glaubensbekenntnisse angehören, ans Herz greift und ihn mit Bewunderung erfüllt. Und Stefana ist mitten hineingestellt in den Glaubenskampf, der 1613 bis 1615 in Steyr wütete und seine hochgehenden Wogen bis an den kaiserlichen Hof in Wien trieb. Der protestantische Joachim Händel, der durch seine Persönlichkeit und seinen Reichtum hervorragende Eisenmann, ist durch Kaiser Matthias zum

Stadtrichter unter der Voraussetzung bestellt worden, daß die katholischen Untertanen, Priester und Laien nie gekränkt würden und daß Friede zwischen den Katholiken und Protestanten bliebe. Eine Zeitlang waltet Händel seines Amtes in gerechter und milder Weise. Bald aber beginnt er die Masse zu küssen und unter dem Scheine der Pflichterfüllung vor seinem Mittel zurückzuschreden, das ihm zur Erreichung seines Zieles geeignet erscheint. An der Spitze der Katholiken stehen der von Eifer für die katholische Sache glühende Benediktiner Albert aus dem benachbarten Kloster Garsten und das engelreine achtzehnjährige Mädchen Stefana Schwertner, die Tochter einer zugewanderten Gastwirts Wittwe. Stefana hat sich schon als Kind dem himmlischen Bräutigam verlobt und die Leitung ihrer Seele dem Vater Albert anvertraut. Den Katholiken zu ihrem Rechte zu verhelfen, betrachtet sie als ihre Lebensaufgabe. Als der Stadtrichter unter dem Vorwande, der Einschleppung der nahenden Pest vorzubeugen, Prozessionen und Bittgänge untersagt und die Sperrung der Stadtpfarrkirche anordnet, regt Stefana im Verein mit Vater Albert die Katholiken zu einer Bittprozession zur Pestkapelle in Weng (bei Admont) an, um dadurch die Abwendung der Pest zu erleben. Die Glaubensgenossen folgen dem Rufe, da sie wissen, daß die Pest dort schon einmal gebannt worden sei. Stefana trägt die Kirchenfahne. Joachim Händel aber, von dem Unternehmen in Kenntnis gesetzt, läßt durch seinen Sohn Heinrich, den Leutnant der Stadtkompanie, die Wallfahrt vereiteln und deren Ausführung vor die Ratsversammlung bringen. Vater Albert wird dem geistlichen Gerichte überantwortet, Stefana zum Pranger verurteilt. Wie eine Heilige erträgt sie die Schmach. Von ihrem Wesen bezwungen von Mitleid gerührt und durch die Ungerechtigkeit der Strafe empört, löst Heinrich vor der bestimmten Zeit ihre Wände und entzieht sie dem Jochen und Höhnen der schaulustigen Menge.

Damit schließt der erste Teil des Romans. Er bildet die Exposition der gewaltigen Tragödie. Mit dem Martyrium Stefanus beginnt die steigende Handlung, die dann am Ende des zweiten Teiles ihren Höhepunkt und die Peripetie erreicht. Die Befreiung der Stefana muß Heinrich mit dem Verluste des Schwertes und der Freiheit büßen. Nur die Reue über seine Tat soll ihm beides wieder verschaffen. Er aber kann sein Vorgehen nicht bereuen; edle Gefühle erwachen in ihm; die Kunde von der Erkrankung Stefanus macht auf den Gefangenen einen tiefen Eindruck. Als er bei einem Aufstande der katholischen Bürger auf Bitten des Feldhauptmanns die Freiheit wieder erhält, besucht er zuerst die kranke Stefana, dann schlägt er den Aufstand nieder. Nur ungern folgt er dem Befehle des Vaters, vier der Mordabüchtern überwiesene Rädelsführer zum Galgen zu begleiten, läßt es aber geschehen, daß Stefana, die wie ein Engel des Herrn auf der Richtstätte erscheint, die Glaubensgenossen auf den Tod vorbereitet, und daß gegen den Befehl des Vaters die Geheften vom Galgen herabgenommen und auf dem katholischen Friedhofe begraben werden. Im Auftrage des Vaters meldet Heinrich dem Abtvicar, daß Vater Albert in acht Tagen aus seinem Gefängnisse zur Verantwortung vor dem geistlichen Gerichte abgeführt werde. Bei diesem Besuche trifft er Stefana, die im Kloster mit der Ausbesserung kirchlicher Paramente beschäftigt ist, und bittet sie, seinen kriegerischen Schmuck durch eine von ihrer Hand geflickte Schärpe zu erhöhen. Stefanus Bild prägt sich immer mehr seinem Herzen ein und die Sehnsucht nach ihrem Besitze bestimmt fortan sein Handeln. Die Jungfrau aber bleibt unberührt von irdischer Liebe; ihre Liebe zum himmlischen Bräutigam schlägt immer hellere Flammen und erfüllt sie mit Heldenmut. Diesen zu betätigen, bietet sich bald Gelegenheit. Pestverdächtige von Passau zeigen sich in der Nähe von Garsten. Sie werden zwar von Heinrich Händel verjagt, einer aber bleibt zurück und will sich nach Steyr schleppen. Vater Albert sieht ihn von seinem Turme aus und nimmt ihn zu sich, um ihn in seinem Gefängnis zu pflegen. Als es mit dem Kranken zu Ende geht, bringt Stefana auf Geheiß des Vaters Ertelius, da er es selbst nicht wagt, den Leib des Herrn in die Pestzelle. Niemand soll von dieser Heldentat erfahren. „Etwas aber nach vielen, vielen Jahren, wenn Händel nicht mehr ist und Albertus schon lange modert, wird der König der Ewigkeit sein und seiner Braut Geheimnis offenbaren; dann wird man diese Zeugnisse der größten Heldentat, die in Steyr seit Bertholds Tagen geschah, wieder finden und die Jungfrau Stefana preisen.“ So redet Vater Albertus zu sich selbst, als er mitten unter den Schauern des Todes mit dem Leichnam des Passauers das Mönchsgewand, in das Stefana bei ihrem nächtlichen Gange zur Verhütung der Ansteckung sich gehüllt und die Bursa begräbt, die Jesus umschloß. Nicht Handels Vorsichtsmaßregeln, sondern zweier für ihren Glauben glühenden Seelen Heldentat hat die Pest von Steyr abgewendet.

„Des Königs Geheimnis“, von den Eingeweihten treu bewahrt, bringt zwar der Heldin den Tod, ihr Blut aber stimmt den Mörder zur Belehrung und führt zum Siege der Katholiken über ihren Widersacher Joachim Händel. Davon erzählt der dritte Teil des Werkes. Der allgewaltige Stadtrichter glaubt sich seinem Ziele nahe und will die Stadtpfarrkirche den Protestanten übergeben. „Der Himmel hat es gewollt, weil ich es wollte, und Gottes Wille war dem meinen gleich.“ Da wird er durch einen kaiserlichen Boten zur Verantwortung seines Vorgehens nach Wien beordert. Bei der Audienz in Wien kommt es zum Bruche zwischen Vater und Sohn. Heinrich zeigt den Vater der Ungerechtigkeit gegen die Katholiken und der Lüge gegen den Kaiser und bekennet offen seine Liebe zu Stefana. Der Vater erkennt, daß ihm nur die Entfernung Stefanus den Sohn wieder gewinnen könne. Als Mittel dazu dient ihm die Verleumdung des Mädchens. Seine Absicht wird unterstützt durch die Mitteilung, daß Leute in Garsten Stefana auf ihrem nächtlichen Gange am Ostersonntag gesehen haben. Daher der Befehl des Stadtrichters, das Mädchen soll als Dirne ausgehrien und aus der Stadt gepeitscht werden. Nur schwer gelinnet es Heinrich, die Vollziehung des Spruches aufzuschieben, bis er aus Stefanus Mund ein aufflarendes Wort erhalten habe. Diese aber gibt es nicht. Der Schein zeugt gegen die von ihm so heiß Geliebte und als Heilige Verehrte. Da packt ihn die Eifersucht und der Schmerz über die erlittene Enttäuschung, die Verweisslung trübt seinen Sinn; er kann es nicht ausdenken, daß Stefana, für die sein Herz glühte, der Schmach überliefert werde; ein Dämon drückt ihm den Dolch in die Hand — und die Jungfrau wird das Opfer seiner Raserei. Kaum ist die Tat geschehen, da erfast ihn die Reue und er wird verwundet in ein Haus gebracht. Er stellt



sich selbst dem Gerichte; Vater Albert gibt die Aufklärung über jenen Gang Stefanus; Vater Ertelius hat das Geheimnis in das Grab mitgenommen; von Garlen kommen die Zeugnisse für die Wahrheit der Worte Alberts. Das Lob der Jungfrau und Märtyrin, der Ketterin vor der Pest, ertönt aus aller Mund. Der Richter aber wird zum Urteilspruch gedrängt und muß, ob er gleich die Schuld auf sich nimmt und sich als Opfer anbietet, über den Sohn die Todesstrafe verhängen. Heinrich aber, durch eine Kugel seiner Schützen vor der Hinrichtung bewahrt, vollendet im Angesichte des Todes, was sich schon lange in ihm vorbereitet hatte: er legt in die Hände Alberts das katholische Glaubensbekenntnis ab und stirbt mit dem Verlangen nach der himmlischen Liebe Stefanus, da er ihre irdische nicht zu erringen vermochte. Mit einem Gebete zu dem „eucharistischen König“ klingt die Tragödie mit einem hoffnungsvollen Blick in die Zukunft versöhnlich aus.

Schon diese dürftige Inhaltsangabe läßt den Grundgedanken des Romans erkennen. Schiller kleidet ihn in seiner „Jungfrau von Orleans“ in die Worte: „Eine reine Jungfrau vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden.“ Daß die Jungfräulichkeit stets geachtet wurde, melden die Geschichte und Sage. („Die vestalischen Jungfrauen“ bei den Römern, Hartmanns von Aue Dorfnovelle „Der arme Heinrich“.) Wie hoch sie im Christentum geachtet wurde, wissen wir aus den Worten seines göttlichen Stifters und des Völkerapostels. Die christliche Legende erzählt, daß christliche Jungfrauen (Agnes, Cäcilia) irdisches Glück, ja selbst das Leben gering achteten, wenn dafür die Tugend der Jungfräulichkeit geopfert werden sollte. An diese Heiligen dachte wohl die Dichterin, als sie ihre Heldin schuf. Auch Stefana bleibt von Verführungen nicht verschont: die Werbung des mit allen Vorzügen des Leibes ausgestatteten und seelisch gut veranlagten jungen Händel, die Hoffnung, durch ihn der bedrängten Lage ihrer Familie und der Katholiken ein Ende machen zu können, dazu das Drängen der Mutter, an der sie in kindlicher Liebe hängt, all das stürmt auf sie ein und nur der Treue gegen sich selbst und gegen Gott, dem sie sich bei ihrer ersten heiligen Kommunion verlobt, verbannt sie den Sieg über die Welt. Aus Gehorsam gegen ihren Seelenführer wahrte sie das „Geheimnis des Königs“ und stirbt als die treue Magd, die Gott erwählte, um durch sie Großes zu wirken. Ihr Tod vollendet die Klärung Heinrichs. Er ist eine prächtige Gestalt, die man liebgewinnt und mit warmer Teilnahme auf ihrem Verdegange verfolgt. Wie Heinrich, der Stolz des Vaters und Liebling der Steyrer, bezaubert von dem Wesen Stefanus und der Stimme seines Innern folgend, der Anwalt der Katholiken wird, wie er selbst allmählich deren Religion achten lernt und offen vor dem Vater und dem Kaiser Stefana als die Erwählte seines Herzens erklärt, das alles ist mit großer psychologischer Feinheit dargestellt und, was wohl am schwierigsten war, auch seine Schredenstat ist sorgsam eingeleitet, um uns die Sinnesverwirrung Heinrichs begreiflich zu machen und dadurch seiner Tat die Schuldbarkeit zu nehmen. Im Gegensatz zum Sohne steht der Vater da, der allgewaltige Richter von Steyr, eine von der Dichterin ins Monumentale gezeichnete Figur. Durch seinen Reichtum ist er dem Kaiser wert und durch dessen Gunst ist er Herr von Steyr geworden. Mit Umsicht und Tatkraft waltet er, durch sein persönliches Ansehen unterstützt, seines Amtes; auch mit Gerechtigkeit, solange die Herrschsucht ihn nicht verblendete und ihm in der Vernichtung des Papismus ein Ziel erschien, dessen Erreichung sie vollkommen zu erfüllen verspricht. Nicht bloß in Steyr, sondern in ganz Oberösterreich und über dessen Grenzen hinaus will er als der Vernichter des Katholizismus erscheinen. Um dies zu erreichen, verhärtet er sein Herz gegen seine katholischen Mitbürger, wird ungerecht und grausam und führt dadurch seinen Sturz herbei: Mit dem Verluste seines Sohnes muß er die Verbrechen sühnen, die er auf sein schuldig Haupt geladen. Wir würden mit Abscheu gegen ihn erfüllt, hätte ihm nicht die Dichterin einige Züge verliehen, die ihn uns menschlich näher rücken, so die Liebe zu seinem Sohne, die es nicht duldet, daß er von der Stiefmutter geschmäht wird, und daß er sich bereit erklärt, an Sohnes Statt den Tod zu erleiden. Mit Wehmut gedenkt er seiner ersten Gemahlin und des an ihrer Seite genossenen Glückes. Die Hauptgegner sieht er in Stefana und in deren Seelenführer Vater Albert. Dieser ist ein für seinen Glauben glühender Mann, dem es schier das Herz abbrückt, als er sieht, wie die Katholiken Kirche um Kirche verlieren und vor Händel alles, selbst der Abtölar von Garlen sich beugt. Auf Stefana hat er seine Hoffnung gerichtet und er spricht es offen aus, daß Gott durch diese Heilige sich verherrlichen werde. Eine an sich herbe, aller Gefühlschwelgerei fremde, ja fast raube Natur, hat er die Echtheit der Frömmigkeit Stefanus scharf geprüft und vor allem ihren Gehorsam auf harte Proben gestellt. Sein apostolischer Eifer hat ihn in das Gefängnis, sein Vertrauen auf Stefana in üblen Ruf gebracht; sein Kämpfen und Dulden aber wird belohnt. Dagegen sieht Händel das Wert, das er, wie von einem Dämon besetzt, geschaffen, in sich zerfallen. Es gibt wenige Gestalten in unserer Romanliteratur, die mit solcher Kraft und Konsequenz gezeichnet sind wie diese eberne Figur des Stadtrichters. Nicht Begeisterung für den Lutherglauben ist die Triebfeder seines Handelns, denn dieser ist ihm ebenowenig wert wie der Calvinismus seiner zweiten Frau. Von einem inneren Glaubensleben ist bei ihm keine Spur zu finden. „Mensch sein ist das Höchste, Mensch sein ist alles.“ Das ist sein Glaube. Einzig und allein seine ins Maßlose gesteigerte Eitelkeit und Herrschsucht sind die Beweggründe seines Handelns. Man würde daher irren, wollte man in dem Roman ein gegen den Protestantismus gerichtetes Tendenzwerk erkennen.

Es ist wahr, die Dichterin hat in diesem Bekenntnisbuch den katholischen Glauben verherrlicht, wie es mit solcher Innigkeit und elementarer Gewalt in einem Roman noch selten geschah, aber gleichwohl hat sie in dem großartigen Gemälde, das sie vor unseren Augen entrollt, Licht und Schatten in gerechter Weise verteilt und haben wie drüben neben den hellen auch dunkle Farben aufgetragen. Überall aber bewundern wir die Kunst der Dichterin, mit der sie in den Haupt- und Nebenpersonen Gestalten von Fleisch und Blut zeichnet, die vor uns leben und uns in ihr Denken und Fühlen, Reden und Handeln mit unwiderstehlicher Gewalt hineinziehen. Der Kaiser Matthias, Kardinal Klesel, Graf Istvan Bethlen, die kleine, verführerische und berechnende Kokette Drusiana, der kriegerische Madfieder, der edle Garfner

Abt Keller, der wackere Keller, die Steyrer Schützen mit Weibel Stifegger, der lebenswürdige Berthold Händel, der Heinrich in sein goldenes Herz geschlossen und ihm als erster das Geheimnis seiner Liebe zu Stefi entlockt, die Schwertnermutter, sie alle sind lebenswahr und lebenswarm dargestellt, jede Gestalt in die einzelnsten Züge individualisiert und zugleich typisch. Dazu trägt viel die dem jeweiligen Stande angepaßte Sprache bei und man darf es der Dichterin nicht verargen, wenn sie dabei von dem Dialekte einen starken Gebrauch macht. Man freut sich an der Sprache der Erzählung, die, leicht archaisierend und reich an Bildern, nicht nur den leidenschaftlichen Erregungen, sondern auch den zartesten Stimmungen den passenden Ausdruck verleiht. Unerreicht ist die Verfasserin in der Beherrschung und Belebung der Massen und in der Schilderung bedeutender Vorgänge und stiller intimer Szenen, wie das kaiserliche Festmahl in Steyr, das plötzliche Auftreten des unheimlichen Bestreiters, die Bestprozeßion nach Weng, die Verurteilung Stefanus, deren Martyrium auf dem Pranger, der Aufstand der katholischen Steyrer, die Hinrichtung Kellers und seiner Freunde, die Audienz Händels beim Kaiser, der Empfang der Türken am kaiserlichen Hofe, das Leichenbegängnis Stefanus, die Verurteilung Heinrichs, die Unterredung Stefanus mit ihrem Beichtiger, der Pestfische im Gefängnis Alberts, das Familienleben im Hause der Schwertner, Heinrichs Heimritt aus Wien, all das sind Bilder, die, bald in blendenden, bald in abgetönten Farben ausgeführt, der Seele sich tief einprägen und immer wird man mit Bewunderung die Kapitel lesen, in denen uns die Dichterin solche Kabinettsstücke episodenhafter Darstellungskunst bietet.

Das Motiv von der jungfräulichen Gottesbraut, das die Dichterin schon für ihre Jugenddichtungen (Die römische Märtyrerlegende „Die Braut des Lammes“ und das dramatische Spiel „Sophie Barat“) gewählt und in dem Schwertnerroman gesteigert hat, liegt variiert und in moderner Umrahmung auch dem Wiener Roman Brüderlein und Schwesterlein (1913) zugrunde. Er war bereits 1898 konzipiert und in der Zeitschrift „Die christliche Welt“ und im wesentlichen ausgeführt in „Über den Waffern“ und 1913 in Buchform erschienen.

Rita, die Tochter des reichen Fabrikanten Kürschner, ist nach Vollendung ihrer klösterlichen Erziehung in Marienfried nach Wien zurückgekehrt und wird von der Mutter in die Wiener Gesellschaft eingeführt. Rita verhält sich gegen all den Glanz zurückhaltend und ablehnend. Sie kann sich zu einer Heirat mit dem ihr von der Mutter zugeordneten Armin von Lorenzen, einem Konzipisten im Ministerium, ebensowenig verstehen als des Portierssohns Frieder, der in gemeinsam verlebten Kindertagen als „Brüderlein“ seinem „Schwesterlein“ Rita zugetan war, wirkliche Liebe erwidern. Als dann Armin von Lorenzen offen um Rita wirbt, sie mit seinen Zumutungen an ihren empfindlichsten Stellen verlegt, und das Kreuz, zu dem Rita in Liebe entflammt ist, verachtet, bricht das Mädchen, das Kreuz umklammernd und Gott um Schutz und Hilfe anrufend, zusammen. Da stürzt das schwere, geschnitzte Kreuz und verwundet sie tödlich. Ihr „Brüderlein“ aber erzieht sich, weil er glaubt, Rita sei die Braut Lorenzens geworden. Das stürzende Kreuz beendet für die irdische Auffassung als Unfallstragif, für die katholische Gläubigkeit erlösend das Ringen der Sponsa Christi. Mit meisterlicher Kraft und dichterischer Vollendung zeichnet die Dichterin in dem Roman das Milieu, das vornehme Wien vor dem Kriege mit seiner Verkommenheit, das leichtlebige Geldproletentum und den sittlichen Tiefstand, aber auch seine seltene Religiosität, die hier in einer Mädchen-gestalt verkörpert ist, deren madonnenhafte Lieblichkeit wunderbar berührt.

Die Dichterin hatte beim Abschlusse des Romans eine Reihe der finsternen Fäden fallen gelassen. Diese nahm sie wieder auf, um die Kämpfe der Sponsa Christi mit der Welt, die im Roman schon angedeutet sind, mit sicherster Charakteristik zu schildern. So entstanden Ritas Briefe, die sie an die Révérende Mère Mathilde ihres Erziehungsinstitutes schreibt, und mit solcher Hingebung versenkte sich die Dichterin in die Jungmädchenseele, deren ganzes Sehnen nach dem Kloster geht, daß sie aus dieser Seele heraus einen Band Briefe dichtete (1922). Diese waren zuerst in fünf Teilen erschienen, dann aber zu einem biographischen Roman ausgebaut worden.

Die stoffliche Spannung ist in ihm ausgeschaltet, da ja dem Leser von „Brüderlein und Schwesterlein“ das Schicksal der kleinen Heilandsbraut schon bekannt ist; der Gefühlsüberschwang und die Redseligkeit werden nicht nach jedermanns Geschmack sein, aber gerade darin zeigt sich die Kunst der Dichterin, daß sie den Charakter Ritas, die „halb Badfisch, halb Engel“ genannt wird, in den Briefen wunderbar sich spiegeln läßt. Es finden sich in den Briefen auch episch-stoffliche Erweiterungen, über „Brüderlein und Schwesterlein“ hinaus, wie z. B. die Gestalt des schönen und charaktervollen Ernst Salis, der auf Rita Eindruck machen könnte, aber der Hauptgehalt und der Hauptreiz bleibt die Lyrik, in der Rita auf der Grenze zwischen Kind und Weib ihre warmherzige, kraftvolle Jesusliebe und Klostersehnsucht ausströmt, bleibt die Schönheit der hauchartigen Gefühlsmystik und der Liebreiz unberührter Kindesunschuld, der so manches Soldatenherz im Weltkrieg bezauberte. Das Kloster zu St. Pölten war für Handel-Mazzetti, die aus josephinischer Nüchternheit dorthin gekommen war und darum doppelt die religiöse Kraft und Schönheit des Katholizismus empfangend, zur religiösen Heimat geworden und die Liebe zu dieser Heimat, ein Heimweh nach ihrem Marienfried ist die tiefe Seele der Rita-Dichtung.

Die ethische Wirkung, von der die Dichterin durch viele Briefe aus der deutschen und österreichischen Front Kunde erhalten hatte, gab die Idee zu dem dritten Ritabuch Ritas Ver-

mächtnis (1923). In diesem soll die werbende Kraft, die von der heroischen und doch so kindlich zarten Heilandsbraut auch nach ihrem Tode ausstrahlt, über Neuheidentum und dämonische Mächte triumphieren.

Zu einer Versammlung der Freimaurer-Hochgrade in Wien ist auch das Haupt der nordamerikanischen Freimaurerei, der „Wizard“ Mr. Boscari mit seinem Sohn James, genannt Golsy, und seiner Tochter Isabell eingetroffen. In der Versammlung der „Meister“ kommt auch die Rede auf die Briefe Ritass, die im Kloster zu Ip (St. Pölten) aufbewahrt werden und schon mehrere Bekehrungen bewirkt haben. Es werden Pläne gemacht, wie man sich der Briefe bemächtigen könne, und Golsy erklärt sich bereit, dies zu besorgen. Mit einem gefälschten Brief des Kardinals Gruscha fährt er nach Ip, legt in einem wenig besuchten Gasthofs Prieisterkleider an und lockt den Klosterfrauen, obwohl sein freches Benehmen sie mißtrauisch macht, die Briefe heraus. Er begibt sich damit in den Gasthof zurück, wird aber auf dem Wege in einsamer Gegend von dem geistlichen Professor Dr. Mundberger als falscher Prieister erkannt und feuert, um sich vor der Arretierung zu retten, einen Revolverchuß ab, der seinen Gegner in die Stirne trifft. Ungelesen gelangt er ins Gasthaus, entledigt sich der Verkleidung und lieft, weil er noch zwei Stunden zur Abreise Zeit hat, entgegen der Warnung des Dr. Lucian Stana, des in menschlicher Maske in den Logen erscheinenden Höllenfürsten, die Briefe in einem Zuge. Dadurch tritt eine solche Umwandlung in ihm ein, daß er beschließt, die Briefe zurückzugeben. Er kommt in das Kloster, gesteht seine Mordtat und teilt den Plan der Logenbrüder mit. Der Bischof, der eben anwesend ist, will ihn sofort verhaften lassen, gewährt aber Golsys Bitte, die Verhaftung um einen Tag aufzuschieben, damit er seinem Vater eine wichtige Mitteilung machen könne. In Wien findet Golsy die Meister in der Wohnung seines Vaters versammelt. Denn Dr. Lucian Stana hat ihn in Ip überwacht und tritt jetzt als Ankläger gegen ihn auf. Nur wenn Golsy die Briefe als Ausgeburt perverter Verwirrung bezeichnet und ein Kreuz mit Füßen tritt, soll er der Strafe über den Verrat der Freimaurerei entgehen. Golsy tut es nicht und fällt nach vergeblichem Kampf unter den vergifteten Dolchen der Rächer. Der Bischof, der gekommen ist, um den Vater auf das Eingreifen der Polizei vorzubereiten, benützt die letzten Augenblicke, um den, wie er weiß, nicht getauften Golsy auf die Taufe vorzubereiten. Golsy wird getauft und stirbt.

Dieser letzte Roman der Ritatrilogie behandelt den größten und eigentlich einzigen Konflikt in der Welt- und Menschengeschichte: den Kampf des Geistes der Finsternis und Bosheit gegen den Gott des Lichtes und Reinheit. Preis dieses Kampfes: die zwischen Himmel und Hölle schwankende Menschenseele. Nur eine ungewöhnlich starke Dichterkraft kann sich an die erfolgreiche Lösung dieser Aufgabe wagen. Und es ist selbstverständlich, daß auch der größte Dichter, der doch immer ein Mensch von beschränktem Können ist, einen solchen gewaltigen Konflikt nur in einem kleinen Ausschnitte, etwa im Rahmen eines kurzen Menschenlebens darstellen kann. In unserem Falle ist es das Mittelstück des Romans, Golsys sittlich-religiöse Wandlung, die typische Bedeutung beansprucht. Sie steht als Sinnbild des Sieges Christi und seiner Kirche über die ihr feindlichen Mächte, über die moderne Widerkirche, die Handel-Mazzetti mit Recht in der Freimaurerei sieht. Daß hinter ihr der Einfluß der Hölle steht, ist für den Christen Gewißheit. Kühn war es, den Dr. Lucian Stana, den Meister der Loge zu den sieben Flammen, mit den Zügen des Satans auszustatten und ihn, wie sein Name schon sagt, als Teufel in die Handlung einzuführen. Man hat daran Anstoß genommen und die Dichtung für eine Spitzgeschichte erklärt. Mit Unrecht, die Zeichnung Stanas ist so distrikt gehalten, fern von jeder Ubertreibung, daß man erst im Laufe der Erzählung merkt, wer eigentlich unter der Maske dieses Dr. Stana, Ritter von Memphis, verborgen ist. Es liegt eben im Wesen der Dichterin, dort, wo sie, wie in den Gegenwartsromanen, nicht durch die historische Treue gebunden ist, ihrer schöpferisch waltenden Phantasie offene Bahn für scharfe Kontraste zu lassen. Sie läßt ihre Gestalten im Guten wie im Bösen oft zu ungewöhnlicher Größe anwachsen und treibt die wechselnde Spannung der Handlung zu einer manchmal fast kinomäßigen Lebendigkeit. Komplizierte Menschen, wie die moderne Welt sie bringt, bleiben ihr fremd. Am besten gelingen ihr einfache, absolute Naturen. Darum macht sie zum Helden dieses Gegenwartsromans Golsy, der trotz aller Schuld, die auf ihm lastet, doch ein einfacher Charakter ist, und führt als Gegenspieler das absolut Böse ein. Es ist wahr, diese „Schwarzweißkunst“, von einem wenig Begabten angewandt, wirkt unerträglich, aber in der Gewalt des echten Künstlers, wie der Handel-Mazzetti, kann sie Großes wirken und erhöht die Volkstümlichkeit eines Romans. Die oft verzerrte Afferei der Kontrastkunst macht die Kolportageromane beim Volke beliebt; warum sollte nicht auch ein wahrer Künstler dieser Vorliebe Rechnung tragen, wenn er dabei das künstlerische Maß nicht überschreitet? Der katholische Leser wird den Eindruck gewinnen, daß die Einführung des Teufels als handelnde Person eigentlich den Schlüssel zur künstlerischen Bewältigung der gestellten Aufgabe in die Hand der Dichterin legt. Der in ihren Briefen fortwirkende Geist Ritass erfordert als Gegenpiel nicht bloß menschliche Verworfenheit, sondern den Geist des Bösen in Person. Dadurch gewinnt der Leser die große Perspektive über den Umfang des dargestellten Kampfes, der nicht bloß auf der Erde, sondern hauptsächlich in den überirdischen Regionen geführt wird. Alle Personen des Romans sind mit der der Dichterin eigenen Kunst kontrahiert, die Handlung ist dramatisch einheitlich aufgebaut, die Sprache den die Handlung begleitenden Umständen angepaßt und es ist bewundernswert, wie z. B. dem Auftreten des Dr. Stana entsprechend, auch der Lärm des Automobils ins Dämonische gesteigert ist. Einige Unwahrscheinlichkeiten, wie z. B. der tragische Endkampf Golsys mit der Maurerei, können die Wirkung des Buches nicht abschwächen und wenn man es der Verfasserin zum Vorwurfe macht, daß sie den Teufelskult der Freimaurer, dessen Vorhandensein längst widerlegt ist, wieder aufwärmt, so muß man denken, daß es ihr als Dichterin nicht um Enthüllungen, sondern um poetische Wirkungen zu tun ist.



*Maqua res est caritas! (Thom. a Kempis)*

*Guandamurda*



Während des Krieges entstand der Roman *Ilko Smutniak* (1917), der Roman eines Ruthenen. Mehr noch als das im *Blumentempel* (1916) geschilderte Schicksal des Tirolers Schmid ergreift uns das des Ruthenen Ilko; denn fern von der Heimat, unter Menschen anderer Sprache, anderen Glaubens siecht er qualvoll dahin und wird in fremder Erde bestattet. Innigste Nächstenliebe, die Schmid und Ilko im Reservespital in Linz, nicht zum geringsten durch Handel-Mazzetti selbst, erfahren, atmet auch die Darstellung und macht die beiden Bücher zu Perlen der Kriegsliteratur.

Eine Episode aus der franziözeischen Zeit, die Handel-Mazzetti in der von dem Archivar Reinöhl verfaßten Geschichte der Gemeinde Weitersdorf fand, gab ihr die Anregung zu dem großen Kunstwerke *Der deutsche Held* (1920).

Dort wird erzählt, daß der invalide, pensionierte Hauptmann Franz Reindl wiederholt verschiedene Stellen durch Eingaben um ein höheres Darlehen erfucht habe. Auch den Kronprinzen Ferdinand (späteren Kaiser) bat er um 3000 Gulden, damit er seine Schulden bezahlen könne. Ferdinand gab ihm nur 1000 Gulden. Aus Verbitterung darüber verübte Reindl an Ferdinand 1832 in Baden bei Wien ein Attentat, das aber erfolglos blieb. Durch die Vermittlung Ferdinands wurde ihm vom Kaiser Franz die Todesstrafe nachgesehen. Dem Sohne wurde sogar die Aufnahme in die Neustädter Akademie gewährt. Was aber hat Handel-Mazzetti aus dieser Episode gemacht! Der Roman spielt in Wien bald nach dem Tode Napoleons, als in Österreich nach dem Siege von Aspern zwischen den Bürgern und dem Militär, das sich allerlei unerhörte Übergriffe erlaubte, eine Spannung herrschte und man nach Abhilfe verlangte. Erzherzog Karl suchte die Gegensätze auszugleichen, indem er seine Truppen in Zucht und Ordnung zu halten sich bemühte. Aber Ulanen-Rittmeister von Tessenburg, einer der besten Offiziere des Erzherzogs Karl, hat sich im Ringen Österreichs mit Napoleon mit Vorbeeren bedeckt und seinem Herrn als Meldereiter unter Todesgefahr einen der entscheidendsten Dienste geleistet. Er ist ein wilder Haudegen, der, als er schwer verwundet in einem Invalidenheim liegt, sich um sein Weib nicht kümmert und sein Vermögen durchbringt. Nun sucht er um einen Freiplatz für seinen Sohn in der Erziehungsanstalt Theresianum an. Es wird ihm aber der Sohn eines Bürgers, der sich im Kriege um die militärischen Lieferungen verdient gemacht hatte, vorgezogen. Darüber in seinem militärischen Stolze gekränkt, schießt er in einem Wortgefechte den harmlosen Bürger nieder. Damit hat er das Leben verwirkt; er aber fühlt sich im Recht und ist verstockt gegen alle Vorstellungen. Vergeblich spricht seine Frau mit ihren beiden Kindern bei allen Stellen vor, von denen sie Hilfe hoffen kann, auch den Erzherzog Karl bittet sie um Begnadigung des Mannes. Aber auch dieser kann die Bitte nicht erfüllen. Tessenburg verhärtet sich gegen jeden Versuch, ihn von seinem Unrecht zu überzeugen, weist Frau und Kind zurück und bäumt sich selbst gegen Gott auf. Erst Erzherzog Karl, der ihn im Gefängnis besucht, ringt durch seine Güte den Trost Tessenburgs nieder und bringt ihn zur Erkenntnis seiner Schuld. Mit heroischer Größe nimmt er die Sühne der irdischen Gerechtigkeit auf und stirbt als Held. Schon diese Skizze zeigt, daß die Dichterin in dem Romane wieder, freilich meisterhaft variiert, ihr Lieblingsstigma behandelt: die Rettung der Seele des dem Tode Geweihten durch die erbarmende Liebe. Tessenburg und sein Schicksal sind der Dichterin Erfindung, aber er zeigt die Physiognomie der Zeit, wie denn die Dichterin überhaupt in dem Werke von unserem lieben und starken Altösterreich ein historisch getreues Bild entworfen hat.

Getreu der Geschichte entsprechend ist vor allen Erzherzog Karl, freilich jene, die nur seine militärischen Schriften kennen, aber von seinen religiösen Aufzeichnungen und seinem lebendigen Glaubensleben nichts wissen, werden nicht verstehen, wenn es von ihm heißt: „Er ist der Größte, König, Krieger, Richter, Heiliger!“ „Karl, der Habsburger, der Katholik, der Österreicher, ist mein Held: an seine rechte Seite tritt, von seiner Hand emporgehoben, der ehemals grandiose, dann zum Mörder herabgesunkene, aber durch christliche Sühne geläuterte deutsche Krieger preußischer Nation, Tessenburg.“ So sagt die Dichterin von ihrer Schöpfung und in der Tat hat sie ihren Helden nicht bloß geschildert, sondern erlebt und ihm ein erhebendes Preislied gesungen. Die wuchtige Gestalt des Erzherzogs Karl steht im Mittelpunkte der Erzählung. Weichen Gemütes, geistvoll, scharf in die Herzen blickend und deren Schlag nachfühlend, bereit sich zu opfern, sein Streben und Schaffen mit dem Ratschluß Gottes verbindend, ein reiner, großer, gerechter, frommer und selbstloser Mensch, ein deutscher Held. Das Leben von Tausenden muß er verantworten und auch des einen, der das seine für ihn gewagt. Wie bemüht sich die Dichterin all die Gründe darzulegen, die eine Begnadigung Tessenburgs unmöglich machen, sie fühlt die Qualen mit, die Karl unter der furchtbaren Wucht der Verantwortung leidet, die ihm die Ruhe von Tagen und Nächten raubt, und stellt diese brennende Glut mit einer Farbe und Eindringlichkeit dar, daß auch der Leser all das Leid mitempfindet. Wir glauben es, wenn sie von diesem Roman sagt: „Seit Meinrad habe ich dieses intensive, schmerzliche Miterleben mit meinen Gestalten nicht erprobt.“ Wie weiß sich die Dichterin auch in das Innenleben Tessenburgs einzufühlen, der trotz seiner Bildungshaltheit, seiner soldatischen Selbstüberhebung und Unkultur des Herzens doch ein reiner, naturstarker, prächtiger Kerl ist und nach Überwindung seines Trozes als ein Held dasteht, so daß Karl, der ihn früher „das Zerrbild deutscher Heldenschaft“ nannte, dieses Wort zurücknimmt und von ihm sagt: „Tessenburg war deutscher Held, er fiel in Sünde und büßte herrlich. Nicht der Selbstgerechte, nicht der Bewunderte ist der Erste im Heldentum, sondern der Starke, der siegte, fehlte, in Christo büßt und aufersteht.“ Neben Tessenburg steht seine zarte Frau Sophie, dieses Wunder weiblicher Aufopferung, treuer Gattenliebe, selbstlosester Hingabe und weiblichen Glaubens, die „in der





Einfalt einer Taube“ lebt und die Augen sich blind weint vor lauter Ach und Weh und gebrochenen Herzens an demselben Tage stirbt, an dem ihren Gatten die todbringende Kugel trifft. Nur weil Handel-Mazzetti so ganz ihre Seele in Sophie hineinlegte und deren seelisches Leiden mitempfind, konnte sie ein solches Bild weiblicher Größe zeichnen, das jedem Leser ans Herz greift. Dann die beiden herzugewinnenden Kinder! Der kleine Willi, der stürmische Junge, der alles hat, was der Vater hat, bereit ist, mit seinem Herzblut alles zu verteidigen, wofür sein Vater das Leben opfern wollte, dieser Mannesmut und damit die Kindlichkeit vereint, und im Gegensatz zu ihm die sanfte, fromme, etwas altkluge Mariandel, wo finden wir in unserer Literatur ein Kinderpaar so reizend gezeichnet? Für Willis Zukunft sorgt väterlich Erzherzog Karl durch die Aufnahme in die Theresianische Akademie. Wir fügen unserer Würdigung noch hinzu, daß die Handlung im Roman geschlossen ist und dramatisch sich aufbaut und weisen hin auf einige mit besonderem Feinsinn geschilderte Szenen; so auf Sophies Tod, auf die Szene zwischen Erzherzog Karl und dem kleinen Herzog von Reichstadt, der bei der Nachricht vom Tode Napoleons bittere Tränen vergißt und sich nicht trösten lassen will, und an jene Frage der Mutter an ihr Söhnlein: „Du hast denn Handel in einen Wein getaucht . . . und getrunken, mein Kind, was hast du denn getrunken, daß deine Lippen so rot sind?“

Was Handel-Mazzetti aus kleinen Bemerkungen machen konnte, zeigte sie auch in der zu einem tragisch-gewaltigen Epos des deutschen Menschen gewordenen Sandtrilogie. Die kurze Notiz in Wolfgang Menzels Geschichte des deutschen Volkes von der Ermordung Kobebues durch den Theologiestudenten Sand und von der reuevollen Sühne dieses Mordes genügte der Dichterin, die Gestalt Sands in den Mittelpunkt eines deutschen Heldenliedes zu stellen. Das Werk, ursprünglich für einen Band gedacht, wuchs zu den drei Bänden an: Das Rosenwunder (1925), Deutsche Passion (1926), Das Blutzengnis (1927). Quell und Mündung aller Schicksale, von denen der Roman erzählt, bedeutet der Dichterin wieder die Erlösung in Liebe und sie, die dem Erlösungsgedanken ihre ganze hohe Kunst geweiht, hat hier mit dem „Blutzengnis“ auch ihren höchsten Ausdruck gefunden. Eine Ewigkeitsperspektive eröffnet sich über dem dumpfen Wirrwahn Zeit und über der grandiosen Tragödie einer deutschen Jugend, die mehr als eine politische, eine seelische Tragödie ist. Gerade in dieser hervortretenden Führerschaft der inneren Handlung, durch die die äußeren Romangeschneidnisse nicht nur nicht in historische Unwahrheiten gedrängt zu werden brauchen, sondern im Gegenteil die historischen Unterlagen mit ihrem wesentlichen Inhalt erfüllt werden, liegt die repräsentative Bedeutung der Kunst Handel-Mazzettis, wie sie in der Sandtrilogie ihre höchste Steigerung erfahren hat. So wurde ihre Sandtrilogie zu einem deutschen, katholischen, psychologischen, historischen Sittenroman, zu einer Dichtung von hohem Kunstwert. Er ist ein Bekenntnis und ein aufrüttelnder Wadruf, bestimmt, der katholisch-christlichen Idee der Liebe und des Friedens zum Siege zu verhelfen.

Es war sehr fein gedacht, dem ersten Teil den Titel Das Rosenwunder zu geben und den jungen Studenten Sand, trotzig, protestierend und voll innerem Aufruhr als Landgraf dem lieblichen zehnjährigen Mägdelein Else, fromm, zart, gläubig, wie jene Landgräfin, mit einer Schürze voll Rosen gleich zu Beginn des Romans gegenüber zu stellen. Die beiden sind ja die Hauptpersonen der Dichtung und wie da im Spiele der Landgraf vor dem Rosenwunder in den zarten Händen der Landgräfin sich beugt, so auch Sand am Schluß der Tragödie vor der Seelengröße Elsens. Sie ist die Tochter des Jenaer Arztes und Universitätsprofessors Malch, der sie seiner ersten Frau zuliebe, einer österreichischen Künstlerin, einem Kloster zur Erziehung gegeben hat. Er selbst und seine Frau sind evangelisch. Zur Geburtstagsfeier der Stiefmutter ist Else auf kurze Zeit nach Jena gekommen. Auf Bitten Vater Jahns stellt sie in einem improvisierten Bilde die heilige Elisabeth und das Rosenwunder dar. Als Ritter der Heiligen muß, wenn auch widerstrebend, der junge „deutsche“ Burichenschaftler Karl Sand, ein ernster evangelischer Theolog und Feuergeist, figurieren. Sein Charakter und seine Verstandesgaben lassen ihn in der Burichenschaft eine leitende Rolle spielen und er erscheint als der typische Vertreter seines Standes. In seinen Adern läßt die Künstlerin all die heiße Not, den zornigen Gram und die betrogene Sehnsucht der deutschen Jugend fiebern. Hier zeigt sie aber auch schon, wie der Druck den Gegendruck erzeugt, wie der ursprünglich edle Wille, die reine, dem Vaterlande zugeweihte Kraft durch die Unterdrückung vergiftet und entartet wird, wie in dieser finsternen, wenn auch reinen Mannesseele der schreckliche Mordgedanke feimt. Dieser enthüllt sich bei der zwischen Sand und Else während des Festmahles in Gegenwart mehrerer Professoren mit Festigkeit geführten Religionsdebatte. Deren Brennpunkt bildet die Frage, ob man einen Menschen töten darf, wenn es angezeigt erscheint, die Gesamtheit von einem gefahrdrohenden Individuum zu befreien. Else verneint, Sand aber bejaht die Frage und nennt Kobebue, den für Deutschlands Volksseele äußerst gefährlichen, sittenlosen Dichter, im Dienste Rußlands stehenden Staatsrat, „Wenn dieser posthume Brieffschreiber nicht wäre“, sagt Sand, furchtbaren Blickes vor sich hinstarrend, „so stünden wir als siegreiches Volk jetzt nicht so da, wie ein im Grund und Boden besiegtes. Nicht hätte der walachische Boier es gewagt, den Deutschen ins Gesicht zu spucken, wäre ihm nicht ein Lump, der sich auch einen Deutschen schimpfen läßt, mit gutem Beispiel vorangegangen. Ich sage zweimal Lump, einmal für Deutschlands Sitte und das andere Mal

für Deutschlands Freiheit! Ist unter seinen Stücken nur ein einziges, das deutsche Tugend erhebt, deutsche Einheit und Kraft fördert? Nein, verhöhnt wird die Tugend und das Laster so schön geschmückt, pfui der will ein deutscher Dichter sein — ein Scheusal, nicht ein Lump, Herr Walch, ist das!“ Sand ist gottesgläubig, aber mit seiner Religion und Frömmigkeit ist ein stolzer, unbeugamer Unabhängigkeitsmännchen verwachsen; er hat sich selbständig als Teutomane einen „deutschen Christus“ zurecht gelegt. Trotz des Verbotes ihres Beichtvaters läßt sich Else mit Sand noch einmal in einen Religionsstreit ein, als sie beide bei der Rasenmühle sich zufällig begegnen und einem schwer kranken, verlassenen Weibe Hilfsdienste leisten. „Sie sind die beiden schönen Engel, ja wohl Liebesleute,“ so träumte und sprach dann später die Todfranke. Sand geht nach Mannheim, um Kogebue zu ermorden. Vergeblich warnt ihn ein französischer Emigrant. Kogebue ist in seinem prachtvollen Heim. Der Monolog, den die Dichterin ihn halten läßt, ist ein Kabinetstück. Wie da bizarriert die Bilder der Politik, der Bühne, der Selbstbespiegelung und schließlich das der Jugend und der Mutter vorbeihuschen, ist einzigartig. Der Brief der greisen Mutter, den er eben liest („Wehe dem Argernissegeber, besser ein Mühlstein . . .“), klingt wie ein Lied, ein traurig verhallendes Volkslied am Abend. Das Lied verklingt, die letzte Dämmerung ist vorbei, nun kommt die Nacht, kommt der Tod. Der satanische Tybalt erscheint, um Kogebue für das Ballett Arethuse in Evasostium zu gewinnen. „Wie sah ihn das Gold wunderbar an mit Augen, mit Augen eines unsichtbaren Geichöpfes, das auf seinem Schreibtisch lauend lag! Venus im Goldregen!“ Er läßt sich überwinden. „Schwärme schwarzer Vögel fluten in das Zimmer. Alle Glocken Mannheims läuten Grabgeläute. Im schwarzen Blutgemach wandelt ein Gespenst, die weiße Mutter.“ Die weiße Mutter, dies Motiv ist so volksliedhaft, daß es noch stärker wirkt als die Tat des Entsetzens selbst. Sand hat seinen Mordplan ausgeführt. Kogebues letztes Wort ist: „Du bist ein einziger, meine Zahl ist Legion.“ Sand will sich selbst töten, wird aber im Krankenhaus vom Arzte Dr. Gheri gerettet und dann in das Landeszuchthaus überführt. Bei dem Transport muß er erkennen, daß er umsonst zum Mörder wurde. „Was soll das sein“, fragte Sand, mit zornigen Brauen spähend. „Aus welchem Pöhl kommen denn diese dort?“ „Ich sagte es Ihnen,“ flüsterte der Arzt, „das sind Altrizen oder eigentlich Ballettmädchen aus der Arethusa, das Ballett war um zehn Uhr aus.“ „Wie?“ in Sands bleiches Gesicht schoß wilde Röte, „das gemeine Stück, das elende, das dieser Gottverfluchte, den ich niederstach, nach Mannheim schleppte, diese Pest lebt noch und Kogebue ist tot?“ Es folgt das Verhör und das Forschen nach Mitwissern der Tat und nach dem Mädchen, das er vergewaltigt haben soll. Sand ist zum Sterben bereit, aber er wehrt sich dagegen, daß seine Ehre befudelt werde, denn keiner hielt den Ehrenriegel der Burschenschaft höher als er. Die weitere Entwicklung des Romans kennzeichnet die Verfasserin mit den Schlussworten: „Nur ist der Weg zum Kerker, zwei Schritte; aber weit ist der Weg von der Erkenntnis zur Reue, von der Reue zum Bekenntnis und zur Entsündigung dessen, der über Gott sich erhoben als Rächer, dessen, der rein wie Gabriel, gläubig wie Michael und hoffärtig ist wie Luzifer, der oberste der Teufel.“

Es gilt nun den Kampf um Reinheit und Ehre. Davon handelt der zweite Teil des Romans Die deutsche Passion. Die Charaktere der Richter, ihre eigene zeitbefangene Auffassung der Tat, die zuckende Angst der politischen Kommissionen, die den Mörder um Mitwisser belauert; die Sorge der Jenaer Professoren, der Schmerz der Burschenschaft, all das beleuchtet die Zeit, die Tat und Sand in hervorragender Weise. Die Reaktion kann keinen unbescholtenen Märtyrer der Revolution brauchen. Man sucht etwas zu finden, was den Ruf des keuschen Burschenschaftlers befleckt, und glaubt es in Sands Zusammensein bei der Rasenmühle mit Else, der Tochter des Jenenser Professors, gefunden zu haben. Die Verleumdung ist am Werke. „Die Schlange ist mächtig, sie hat ihr Haupt in Deutschland, ihren giftigen Schwanz und ihr Nest in der Moskowiterei.“ Die Zentralkommission zur Erforschung demagogischer Antriebe in Mainz bezeichnet, um die gefährliche Bewegung in Deutschland zur Ruhe zu bringen, Sand als einen fittlich verkommenen Menschen, der Else die Mädchenehre geraubt. Sand gerät darüber in Wut, schmäht Else „eine schlechte Dirne“ in der Meinung, sie sei die Schreiberin des anonymen Briefes, der gegen ihn zeuge. Selbst der edle Professor Walch beginnt an der Unschuld seiner Tochter zu zweifeln, und so leiden er, Else in St. Pölten und Sand im Kerker die bitterste Seelenqual; wahrhaft die deutsche Passion. Aufgefordert, mit seiner Tochter nach Mannheim zu einer Erklärung zu kommen, reitet Professor Walch, erregt und von bangen Zweifeln gequält, zu den Englischen Fräulein nach St. Pölten, um sich dort bei seiner Tochter Gewißheit zu holen. Diese spielt eben, von allen bewundert, die Cäcilie. Else beruhigt den Vater. Mit der Verfündigung des Todesurteils an Sand schließt der zweite Teil des Romans.

Das „Rosenwunder“ führt rasch und wuchtig zu dem weithin sichtbaren Höhepunkt, der Ermordung Kogebues. Von dieser Höhe gleitet die Handlung in der „Deutschen Passion“ ab in Seelenschilderung, Darstellung tiefen menschlichen Leidens, das über Sand, Else und Professor Walch, die drei Hauptpersonen des Romans, hereinbricht; da darf sich die Epil entfalten, darf sich die Darstellung des frommen Schauspielers in St. Pölten und der so lieblich anmutenden Idylle der einsamen, gottgläubigen Fischersfamilie organisch in das Ganze einschließen. Das Blutzugnis aber, der dritte Teil des Romans, greift wieder zurück auf die Bewegungsintensität des „Rosenwunders“, ist wieder Drama im höchsten Sinne des Wortes. Schon der von der Dichterin mit künstlerischem Verständnis gewählte zeitliche Moment, der Tag vor der Hinrichtung Sands, mit dem das „Blutzugnis“ beginnt, bedingt dramatische Anlage des letzten Teiles, dichtgedrängte, rasche Bewegung. Bei der Vernehmung Elses wird Sands sittliche Reinheit offenbar. Vater und Tochter werden nun zu dem Verurteilten geführt. Sand, in der Erwartung, in Walch einen Kronzeugen für seine sittliche Reinheit zu erhalten, ist enttäuscht. Durch Walchs Fragen gereizt, schleudert er ihm einen Fluch ins Gesicht und verweigert die Zurücknahme des Schimpfwortes, mit dem er Else schmähte. Walch reitet nach Karlsruhe, um vom Großherzog die Zurückziehung der Genehmigung eines Flugblattes zu erbitten, das Sands Vergehen an Else berichtet. Unterdessen schreibt Else an Sand einen Brief, er möge

den Fluch gegen ihren Vater zurücknehmen. Sand weist den Brief ab. Da tritt Else, als Student verkleidet, vor Sand hin und bringt die entscheidende Wendung. Unter einem ihm selbst rätselhaften Einfluß stehend, fühlt Sand alle Härte schwinden, milde Regungen gewinnen Macht über ihn. Er nimmt den Fluch zurück, den er gegen Walch geschleudert hat und von der gütigen Hand Elsens geführt, findet er allmählich den Weg zum milden, sanften Jesus. Er ist bereits innerlich ein anderer, als ihm Else im Namen der ferneren Mutter, nach der er sich sehnt, den Segen spendet. Die letzte Läuterung aber führt erst der Opfertod Elsens herbei. Auf dem Heimweg gerät sie in ein Gasthaus, wo es dem teuflischen Fleute bereits gelungen ist, den Glauben der Menge an die Reinheit Sands zu erschüttern. Zwar sucht der französische Emigrant, der einst Sand vor dem Morde gewarnt hat, die Reinheit Sands zu verteidigen, aber erst Else gelingt es, Fleute zu schlagen und die Leute zu dem früheren Glauben an Sand zurückzubringen. Sie wird aber von einem Bösewicht verfolgt und auf der Straße niedergeschossen. Sie stirbt in der nahen Kirche unter priesterlichem Beistand. In einer Aussprache zwischen Walch und Sand löst sich beider Leidenschaft, Haß und Trost. In bitterer Todesstunde hat sich an Sand das Wort erfüllt, das Else ihm einst zugerufen: „Welcher Heiland der wahre ist, werden auch Sie einst sehen.“ Er bereut den Mord und stirbt mit dem Namen Jesu auf den Lippen: „Vergib mir, o ewige Liebe!“ Doch nicht aus eigener Kraft hätte Sand diesen Weg gehen können; er bedurfte dazu der himmlischen Gnade, die ihm in der in Demut sich hingebenden Liebe Elsens zuteil wird. Damit rühren wir an die tiefste Schichte des Werkes, an die metaphysische Grundlage, auf der die ganze Dichtung sich aufbaut. Der Grundgedanke, erlösende caritas (Liebe) beherrscht das ganze Werk; an ihr werden alle Künste der Hölle zuschanden. In diesem Sinne begleitet die Dichterin die sterbende Else mit den Worten: „Wie glänzt der Leib des Herrn wunderbar, des Herrn, der sanftmütig und demütig war auf Erden; sanft und demütig war auch seine arme, kleine Braut; des Herrn, der an das Kreuz stieg, sein Blut gab, die Welt zu retten, alle verirren Seelen heilig zu machen; seine kleine, weiße Lilie litt ihr Kreuz und gab ihr rosenfarbenes Blut, zwei arme Seelen zu retten, die Satan in den Klauen hielt. Seht, es fliehen die unterirdischen Mächte und Christus triumphiert.“

An packender Wucht mögen es andere Werke der Dichterin diesem zuvortun, aber es ist eine größere Kunst, ein Temperament von der feurigen Art Handel-Mazzettis so gebändigt zu sehen, daß es sich nirgendwo seinem glühenden Drang überließ, sondern etwas so Bewegtes, so unerhört in die Seelen Greifendes in eine Erzählung voll ruhiger Klarheit bannte. Daß übrigens der Roman auch nach ästhetischen Gesichtspunkten ein Meisterwerk ist, haben Bötsch, Samhaber, Muder mann, Berger und andere im einzelnen mit feinstem Kunstsinne nachgewiesen. Wir erwähnen nur den geschlossenen Aufbau, das dramatische Leben in den Massenszenen, wie in der Szene im Krug zum bösen Melac, das Festmahl im Hause Walchs, die Weinbergsszene, die Hinrichtungsszene. Überall die gleiche Sicherheit in der Gestaltung des Ganzen wie des einzelnen. Aber auch die Einzelszenen belebt dieselbe dramatische Kraft. So die große unvergleichliche Szene zwischen Walch und Sand, die Achse, um die sich die ganze Handlung dreht, und die Aussprache zwischen Walch und Sand. Des weiteren sei hingewiesen auf die feine und plastische Zeichnung der Charaktere, wobei sich die Dichterin der Kunstmittel der Ähnlichkeit und des Kontrastes erfolgreich bedient. Überall bringt die Künstlerin in die Tiefen des Natur- und Menschenlebens und zaubert uns eine Fülle martiger Gestalten hin, die alle, mögen sie welcher Richtung immer angehören, in irgend einer Form zu Worte kommen. Der ehrliche deutsche Richter, der reaktionäre Intrigant, der herrliche Walch, Oberi, der kluge Arzt mit dem Tirolerherzen, die Mutter Oberin der Englischen Fräulein, Else, der Burschenschaftler Fleute, ganz kalte Leidenschaft, ganz Egoist, u. a. Über allen Fragen der an Problemen so überreichen Epoche aber steht die religiöse, von der aus sich die Dichter auf alle Menschen und Dinge verbreiten. In bunter Mischung sprudeln fast alle deutschen Dialekte hinein und selbst eine Reihe fremder Sprachen klingt in dieser gewaltigen Sinfonie mit. Ein breites Kulturbild aus der Zeit um 1820 wird entfaltet, das wie eine mahnende Stimme für unsere gärende Zeit erklingt.

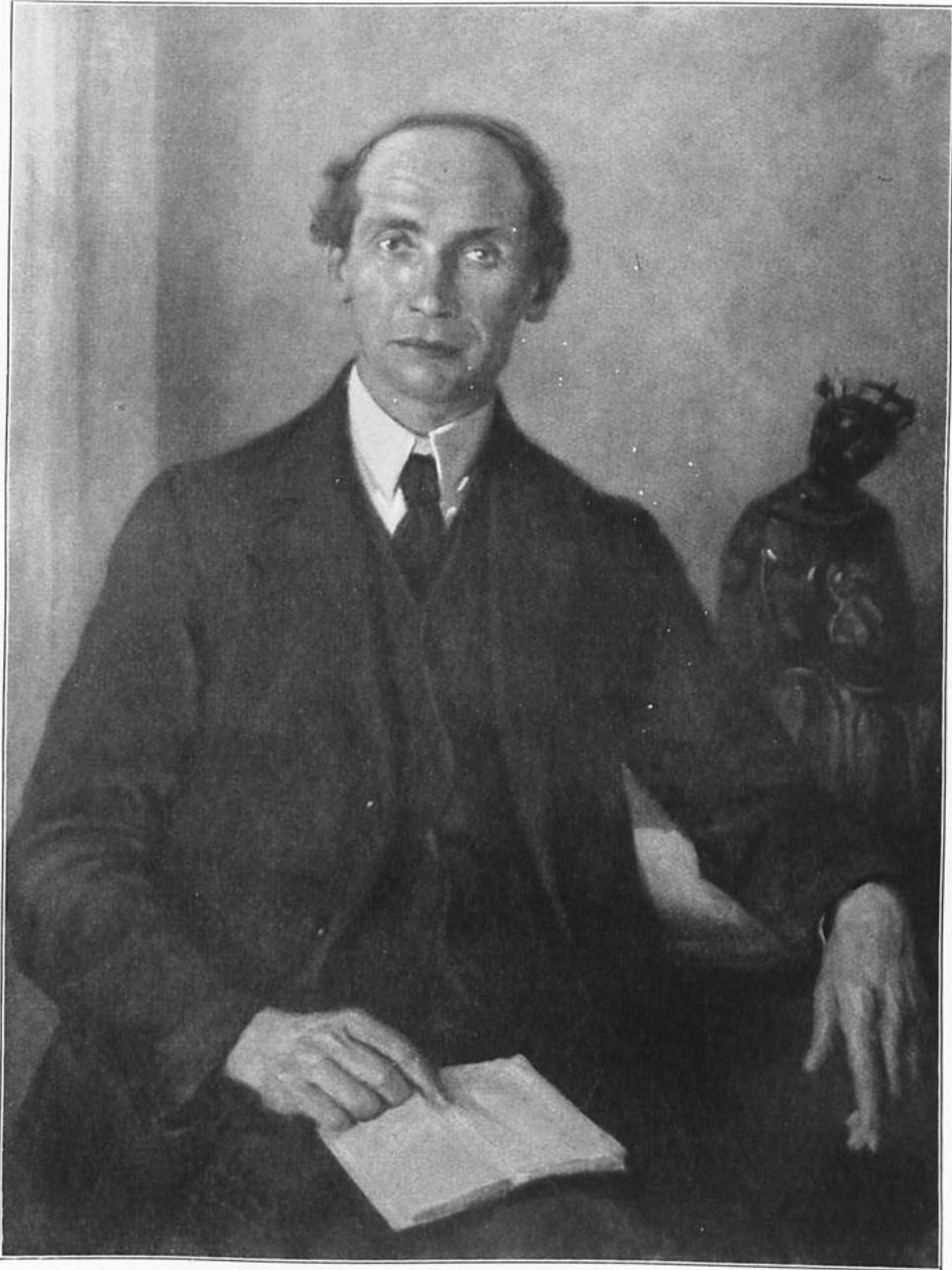
Der Sandtrilogie folgte der Roman Johann Christian Günter (1928). Wir kennen schon diesen genialen Lyriker und unglücklichen Menschen, der, 27 Jahre alt, an den Folgen seines ausschweifenden Lebens zugrunde ging (S. 586). Sein Lebenslauf ist voll von Kontrasten: Im Reime gutmütig und edel, weich und nachgiebig, sanguinisch, ein Vorbild der Humanität und Menschenliebe, die er als Arzt betätigte, dazu ein reich begabter Poet, daneben aber Mangel an Selbstzucht und weiser Mäßigung, eine Hemmungslosigkeit in der Lebensführung, die schon den Zeitgenossen Anlaß zu scharfem Tadel gab und den jungen Schlesier in Schaffens- und Lebenskraft früh knickte. Kein Wunder, daß solche Kontraste, von dem Dichter selbst als bitteres Verhängnis empfunden und beklagt, zum Nachdenken anregen und zu poetischem Schaffen, zu tragischer (Ad. Bartel, Max Gruber) und romanhafter (Anton Dorn) Gestaltung Anlaß gaben. Diese seltsame tragische Gestalt, dieser Arme, der schuldig wurde und dann, nach einem Goethe-Wort, der Pein überlassen blieb, die jede Schuld auf Erden rächt, zog auch unsere Dichterin unwiderstehlich an und ergriff in gleicher Weise ihr künstlerisches Interesse wie ihr weibliches und christliches Mitleid. Er erscheint ihr in gewisser Hinsicht als Gegenspieler zu dem „reinen Jüngling“ Karl Sand, der aus übersteigter Sittlichkeit zum Mörder an Robebue wird, während Günter der sittlich Entgleiste ist, der in seinen letzten Augenblicken durch Reue und Demut seine Sünden büßt.

Handel-Mazzettis Günther-Buch zerfällt in zwei Teile, die zwei im wesentlichen verschiedene Sachen zu einem Bande zusammenfassen. Verbunden sind die beiden Teile nur durch den Günther-Stoff. Sie erzählt uns, wie Günthers Gedichte es ihr angetan und ihr Forschen nach dessen Leben angeregt haben, zugleich aber erfahren wir auch, warum das Günther-Buch nicht das ganze Leben, sondern nur seinen Abschluß bringt. Sie konnte es nicht über sich gewinnen, in jene Tiefen und Abgründe zu steigen, in denen das abwegige Genie mit seinem Dämon rang. Nur Anmerkungen und Erläuterungen über das Leben Günthers geben uns die Grundlage für das Verständnis der Persönlichkeit Günthers, der uns im zweiten Teil als reuiger Sünder entgegentritt und von dessen Vorleben wir aus Selbstanlagen und Bemerkungen seiner Umgebung hören. Dabei bringt Handel-Mazzetti auch manches, was der literarischen Forschung bisher fremd war, und nötigt, diesen Günther an einen viel ehrenhafteren Platz zu stellen, als es bisher üblich war. Außer den für den zweiten Teil des Buches notwendigen Voraussetzungen enthält er auch hervorragend poetische Abschnitte, wie z. B. Günthers nächtlichen Besuch in der stillen Poetenstube und noch vieles sonst. Wir werden Zeugen der inneren Gestaltung der Idee und der Läuterung des Stoffes und seiner poetischen Formung. So wird der erste Teil eine wertvolle Gabe für alle Schaffenden, und aus der schlichten und einfachen Weise, wie sie die langsam sich entwickelnde Liebe zu einem Stoff darstellt, kann auch der Psychologe lernen. Fügen wir noch hinzu, daß wir auch vieles aus dem Leben der Dichterin, aus ihrem Schaffen, von der Entstehung der Sandtrilogie und „Ritas Vermächtnis“, und Verhalten zur Kritik und zu ihrem Bekannten- und Freundeskreise erfahren, so werden wir für diesen ersten Teil dankbar sein, mag er sich auch mit dem zweiten nicht zu einem harmonischen Ganzen zusammenschließen und etwas Disparates sein.

In einer Weihnachtstantate Günthers findet sich ein Lob der Jungfrau Maria; er nennt sie dort „das feuchte Weib, das der Schlange den Kopf zertrat“. Das wird für die Dichterin der Grundstein für den poetischen Bau im zweiten Teil des Buches Günthers Tod. „Ein Marienpreis“, schreibt sie, „muß die Legende sein . . . Schon sehe ich die Grundlinien. Günther und Maria, die Zuflucht der Sünder.“ Günthers Entündigung durch Marias Vermittlung also bildet das Thema des Romans; wieder also singt sie ein Lied der erlösenden Liebe und diese Melodie ihres Lebens hat sich hier zum Erhabensten und Rührendsten gesteigert. Darin zeigt sich die ganze reife Kunst der Handel-Mazzetti, da sind Szenen, wo der Atem stockt und Tränen in die Augen treten. Das Ganze ist, wie es die Dichterin eben liebt, auf Kontrastwirkung gestellt. Da ergötzt sich in dem stattlichen Patrizierheim der Familie Weigel in Jena bei einem üppigen Taufschißmaus eine Gesellschaft von Honoratioren der Stadt an einem Werke des „verkommenen“ Poeten, in dem er doch schön und rein von der Würde und Weihe der Mutterschaft spricht. In dem benachbarten Hause aber liegt der arme Günther, dem der Hofrat von Bronnen nur mißgünstig Gastfreundschaft bietet. Durchschauert von der bitteren Winterkälte des ungeheizten Raumes und von dem Schmerz des angeschwollenen und wundten Fußes. Mehr aber noch quält ihn die Erinnerung an sein schuldbeladenes, vergeudetes Leben, das in Visionen an seinem Geiste vorbeizieht. Da tritt an das Bett des Fiebernden und mit furchtbaren Traumbildern Ringenden die Gottesmutter in Gestalt einer armen Bettlerin, den kleinen „Emmanuel“ auf dem Arm. Im Füßchen des Knäbleins sitzt in schwärender Wunde ein scharfer Dorn, und Günther, selbst von Schwäche und Schmerz übermannt, erweist ihm als Mensch und Arzt den letzten Liebesdienst, indem er ihm den Dorn herauszieht. Und Mutter und Kind verschwinden, dem Reuigen die Gnade Gottes verheißend. Diese Episode, im zarten Legendenton geschrieben, greift uns an das Herz. Was noch folgt, steigert die Schilderung des Elendes Günthers auf das höchste und bringt eine Schlussszene von erschütternder, quälender Dramatik, die alle Nerven des Lesers schwingen läßt. Es erscheint der gefühlstrobe Professor Boerhavius, der im Menschen nur „klinisches Objekt“ sucht und menschlichem Leiden gefühllos gegenübersteht. Für 65 Guineen kauft er den Leib des verlorenen Kranken seinem „Gastfreund“ ab, um an ihm zu experimentieren. Schon scharf er die Säge und glüht das Messer, um dem Sterbenden, der nach längerem Widerstreben sich in alles fügt, den Fuß abzuschneiden, und schon beginnt er in das Fleisch zu schneiden. Doch Günther, den Kreuzifixus mit den Händen umframpfend, ist heimgegangen. Aber über dem Totenlager des in Reue und Demut Entschlafenen leuchtet ein schöner Stern, stella maris, und die Bettlerin, deren Kind Günther Gutes getan, erscheint in himmlischer Glorie und führt ihn in das himmlische Land. Dies ist der schöne Ausklang der Novelle. An Konzeption und Anlage reicht sie an die gewaltigen historischen Romane freilich nicht heran, aber in ihrer edlen und reifen Darstellungskunst und in ihrer mythischen Liebeskraft ist es eine der zartesten Blüten im Garten der Kunst Handel-Mazzettis, die uns zum Danke und zur Bewunderung verpflichtet.

Von einem Erlahmen der Kraft Handel-Mazzettis ist in „Günthers Tod“ nichts zu spüren. Das Günther-Buch war, ohne daß sich die Dichterin vielleicht bewußt war, eine Vorstudie der Zeit und der Menschen jener Epoche, die sie in ihrem jüngsten Roman der Quedlinburger Trilogie, in ihrer ganzen geistigen und seelischen Spannweite entrollen will. Frau Maria, ein „Roman aus der Zeit August des Starken“ ist das Werk betitelt, von dem der erste Teil, Das Spiel von den zehn Jungfrauen (1929), und der zweite, Das Reformationsfest, 1930 erschienen ist, als mir von der Würdigung des ersten bereits die Korrekturbogen vorlagen und daher eine eingehende Besprechung nicht mehr möglich war.

Die Heldin dieses Spieles ist jene Maria von Bronnen, die in der Günther-Novelle als ein Mädchen erscheint. Vier Jahre sind seit Günthers Tod (1723) verfloßen. Sie hat ihren Vater an einer epidemischen Krankheit verloren, gegen die der junge Arzt Günther mit Selbstaufopferung vergeblich ankämpfte; ihre



Peter Dörfler.



Mutter heiratete zum zweiten Male und verlor ein unter Schmerzen geborenes Kind gleich nach der Geburt. Maria erkennt darin eine Strafe Gottes für das Unrecht der Eltern, weil sie aus bürgerlichem Stolz, den unglücklichen und todkranken Günther elend haben zugrunde gehen lassen. Um dieses Unrecht der Eltern zu sühnen, ist sie in das seit 1539 protestantische Damenstift Quedlinburg eingetreten, um sich Gott durch ein frommes Leben zu weihen. Die alte, todkrante Pröpstin des Stiftes, Maria Aurora von Königsmark, einstige Geliebte des Königs von Sachsen, erfährt aus dem Tagebuche der Maria von Bronnen das zufällig in ihre Hände kommt, daß sie Günther in ihr kindliches Herz eingeschlossen habe, und wird dadurch zugleich an ihre eigene erste Jugendliebe zu Vattul, dem Märtyrer für die livländische Freiheit unter Karl XII. von Schweden, erinnert, der auch, wie Günther, mit dem Namen „Jesu“ auf den Lippen gestorben ist. Dadurch wird ihr Verhalten gegenüber Maria von Bronnen bei den kommenden Ereignissen bestimmt. Die Äbtissin des Stiftes, Maria Elisabeth Herzogin von Holstein, eine fromme und energische Protestantin, lebt in Zwist mit dem König von Preußen, der die ihrem Schutze unterstehenden Quedlinburger durch seine Besatzung drangsaliert. Sie will sich an den Hof in Wien um Beistand wenden. Da erscheint ein noch verlockenderer Beistand in der Person des Königs August des Starken im Quedlinburger Stift, angeblich, um sich unter den jüngeren Kanonissinnen eine Hofdame für seine österreichische Schwiegertochter, die Kurprinzessin Josefa, in Wirklichkeit aber, um sich eine Maitresse zu erwählen. Er kommt infognito als Graf von Meissen und wünscht, daß ihm in einem Schauspiele die jungen Schönen zur Schau gestellt werden. Die Äbtissin möchte sich der wertvollen Gunst des hohen Herrn gern ver sichern, doch auch nicht in eine Sünde gegen die Keinheit einwilligen. Die herrscherlichen Pflichten als Fürst-Äbtissin siegen; sie willigt in den Wunsch des Königs und erkennt die Gefahr des Attentats erst zuletzt, da schon die Hölle nahe scheint, in vollem Lichte. Bedroht durch die Mächte des Feindes aller Keinheit und Keuschheit ist besonders Maria von Bronnen. Sie erntet in dem Spiele ungewollt den lebhaftesten Beifall und erweckt durch ihre jugendliche Schönheit die böse begehrlüche Leidenschaft des Königs und die Eifersucht einer ihrer blendend schönen Mitspielerinnen, die sie in Schatten gestellt hat. Gegeben wurde das Schauspiel von den klugen und törichtten Jungfrauen. Die Verfasserin des prächtigen barocken Singspiels ist Aurora. Vergeblich hat sie sich bemüht, den Text so zu gestalten, daß er auf den König Eindruck mache, und Maria von Bronnen im Spiele wenig hervortreten zu lassen, um so des Wütlings Blick nicht auf sie zu lenken. Vor dessen Zudringlichkeit wird das Mädchen gerettet durch den Schleier Christoph Schubarth, der selbst Christian Günther noch gekannt hat und durch sein ganzes Wesen, nicht zuletzt durch die schlesische Sprache vor den Augen Mariens den Schatten des toten Günther heraufbeschwört. Es gilt den Kampf um die Jungfräulichkeit Mariens und diese wird, wie wir schon ahnen können, am Ende der Trilogie als Siegerin hervorgehen. Die eng gedrängte, höchst dramatische Handlung und deren ökonomischer Aufbau, Handel und Wandel der Leute in Quedlinburg, das Treiben der preussischen Besatzung, all das umschließt des Königs Liebesgeschichte. Eine Fülle von Gestalten in grotesker Verschiedenheit tritt auf; die Charaktere alle von Fleisch und Blut, angefangen von der Äbtissin und Aurora bis zu den preussischen Soldaten; jede Figur redet ihre eigene Sprache. Die im ersten Teile der Trilogie mit Meisterschaft geponnenen Fäden der Handlung führen im zweiten, dem Reformationsfeste, zum Höhepunkte, der nun alles weitere bestimmt. Das leidenschaftliche Werben des „galanten“ Königs ist an der reinen Stärke Mariens von Bronnen aufzudanden geworden. Die Hauptperson in diesem Bande aber ist die Äbtissin, die, freilich nach schwerem, innerem Kampfe, glaubt, ihr Volk von den Qualen mit der Hinopferung der Ehre und Keinheit Mariens befreien zu müssen. So vertritt sie sich in schwere Schuld und nicht minder der landsahrende Buchdrucker Christian Schubarth. In seinem Rechtsgefühl verletzt und vielleicht aus einer unklaren Hinnneigung zu der verkauften Unschuld will er in der Stiftskirche die Äbtissin ermorden. Die Kugel aber verfehlt ihr Ziel und verwundet Maria von Bronnen schwer. Und nun geschieht Ähnliches wie im „Günther“ und in der Sautrilogie. In Maria erwacht zarte Liebe, die alles daran setzt, den in Haft genommenen und verurteilten Schubarth zu retten. Die harmonische und befreiende Lösung aller Wirrnisse wird uns der dritte Band bringen.

Auf ein freies, fruchtbares Lebenswerk, das noch immer neue Knospen und Blüten treibt, kann auch Peter Dörfler zurückblicken. Eine lange Reihe schöner und eigenartiger Bücher hat er den deutschen Lesern geschenkt und noch immer wird ein „neuer Dörfler“ als Geschenk und wertvolle Gabe empfunden. Es ist ein weites, vielgestaltiges Feld, das er bebaut. Er begann mit Geschichten und Erzählungen, die in der Heimat, im Allgäu wurzeln. Schon als Student zeigte er eine auffallende Liebe zur schwäbischen Heimat und deren Geschichte und sein Erstlingswerk ist ja doch auch ein Loblied auf sie. Die Weltgeschichte ist seit den Römer- und Alemannenschlachten durch dieses Land gezogen und hat ihm ihre Spuren aufgedrückt. In dieser Landschaft ist Dörfler groß geworden, sie hat ihn zum Mann, zum Dichter gereift. Mit irgend einem Zipfel, wie er selbst sagt, kehrt sie in jedem seiner Bücher wieder. Er fand mit seinen Werken den Weg zum Herzen des Volkes, denn er bietet ihm, was es von einem Dichter verlangt, und gibt es in einer ihm zusagenden Form. Als Dorfpfarrer hat er Land und Leute gut kennen gelernt und die Volkspsyche studiert. Er, der Bauernsohn, kennt sie alle, die Dorfgrößen und Originale, den großspürigen Gemeindevorsteher, die bescheidenen Knechtlein, die fleißigen Jungfern, die leid gebeugten Mütter, die Kinder und vor allem seine Lieblinge, die seltsamen Käuze, die alten Schäfer, die draußen im mitternächtlichen Feld die Stimmen der Tiere belauschen und Zaubertränkein brauen.

Sie alle leben in seinen Geschichten. Da gibt es keine komplizierte Problemstellung und keinen Ästhetizismus, wie die „Moderne“ es will, einfach und geradlinig verläuft die Handlung, durchzogen von Herzlichkeit der Gefinnung und tiefem Mitgefühl des Erzählers. Er liebt die Kreatur und nimmt sich ihrer an, ohne in Weichlichkeit zu verfallen. Seine Sprache, dem Volke abgelauscht, ist erdhaft und bildkräftig, zuweilen herb, immer klar und hell. Was er in seinen Volkserzählungen bringt, ist, wie das Volk es wünscht, jedesmal ein Stück erfülltes Leben, das den Leser begleitet und zum Nachdenken anregt. Und weil wir selber den Ernst des Lebens und seine Tragik nur zu gut kennen und daher beim Erzähler das schalkhafte Lächeln sehen wollen, das dem gütigen Menschen um den Mund spielt, wenn er die Torheiten der Menschen betrachtet, läßt Dörfleser auch den sanften Humor spielen und weckt das befreiende Lachen, wenn er mit Heiterkeit die Schwierigkeiten löst, die das Leben uns aufgibt. Er bringt für den Heimatroman und die Heimat Erzählung etwas mit, das ihn weit über viele billige Zustands schilderer und Naturalisten erhebt: die seelische und charakteristische Vertiefung seiner lokalen Probleme, die geradewegs zum Allgemeinmenschlichen, zu den Schicksalsfragen und Fragen der alles verpflichtenden Sitte vorstößt.

Von der einfachen Dorfgeschichte drang Dörfleser vor zum Heimatroman. Die ungemein lebendige, überaus reiche, schöpferische und tatenlustige Phantasie aber führte ihn bald hinaus über die Grenzen der schwäbischen Heimat in die geschichtliche und örtliche Ferne und so wurde er auch Verfasser inhaltsreicher und künstlerisch vollendeter kulturhistorischer Romane, zu denen ferne Lande und deren Vergangenheit ihm den Stoff lieferten.

Wir wissen, daß diese Gattung durch das in sie hineingetragene psychologische Raffinement in Verfall kam; durch reiche Handlung es erregend, wirkte Dörfleser mit an ihrer Erneuerung. An geschichtlichen Stoffen spannt sich sein Geist und seine Phantasie lebendig und reich; aus der Eigenart des Stoffes gestaltet seine Erzählergabe immer gleich jung und unverfälscht; in der Stoffverknüpfung wird seine auf dramatische Spannung gerichtete Art zur hohen künstlerischen Form. Mit seiner Phantasie waltet er in der unwitterten Zeit des Absterbens der Antike und des aufkeimenden Christentums, in der syrischen und griechischen Hauptstadt, in den Hainen und Tempelhallen ägyptischer und griechischer Götter, am Bosporus und in Antiochien, in Rom oder Konstantinopel ebenso eigentümerhaft wie in seinem Bauerndorfe oder in Landsberg. „Schon von früh“, sagt er, „durch die Denkmäler der Heimat, durch die Bewegung der „Deutschen Gaue“, die von Kaufbeuren ausging, dann auch durch die Eindrücke des Gymnasiums und der Münchener Universität wurde ich an die kulturellen Werte der Heimat gewiesen. Aber derselbe Studiengang, der mir nicht nur durch Bücher, sondern auch durch lebendige Anschauung die Stätten der Antike zeigte, erfüllte mich mit Geschichte, mit der Vorstellung vom Weiterleben toter Völker, von dem Raunen und Reden, das aus den Friedhöfen der Kulturen empordringt.“ Ob Dörfleser nun in die Historie hinabsteigt und erlebnisstarke Schicksale schildert oder ob er aus dem bäuerlichen Alltag besondere Gestalten heraushebt, immer ist die Größe seiner Helden so überzeugend, daß ihre Geschichte den Leser mitreißen und entzünden. Seine Persönlichkeit war stark genug, allen Volksschichten etwas zu geben, den gelehrten und ungelehrten.

Schaffend aus blutvollem Volkstum, aus Tradition, Geschichte und religiösen Motiven steht Dörfleser heute durch den Reichtum und die bewundernswerte Vielseitigkeit seines Werkes in der vordersten Reihe unserer Dichter.

Er wurde am 29. April 1878 als Sohn eines Bauern in Germaringen im bayerischen Schwaben geboren, absolvierte das Gymnasium in Augsburg, studierte in München katholische Theologie, wurde Priester, wirkte als Pfarrer in Landsberg am Lech, setzte in Rom unter de Waals Leitung seine archäologischen Studien fort, unternahm viele Reisen und lebt in München als Inspektor der St.-Marien-Ludwig-Ferdinand-Erziehungsanstalt.

Schon in seinem Erstlingswerke Als Mutter noch lebte (1912) zeigte er sich als gottbegnadeter Dichter. Klarheit und Schärfe in der Erfassung und Darstellung des wirklichen Lebens, gemütvolltes Ver-

senken in das Kleine und Feine, echter Humor, erstaunliche Sicherheit und Anschaulichkeit der Personen und Naturerscheinungen machen dieses hohe Lied der Mutterliebe zu einem der schönsten Werke unserer neueren Literatur. Das Buch weiß außerordentlich vielseitig anzuregen und Leser aller Altersstufen und Gesellschaftsklassen zu fesseln: Die Gerechten, die gern in des Lebens Frührot zurückschauen, die Städter, deren geheime Sehnsucht nach ländlicher Ruhe und Frieden steht, die Landbewohner, die sich selbst und ihren Lebenskreis hier in poetischer Vertiefung schauen, den Gebildeten, der sich für das weite Gebiet der Volkskunde interessiert, und, wer sich, von Beruf oder Neigung getrieben, mit der Erziehung befaßt, kann hier Psychologie lernen. Seligkeit und Leid eigenen Erlebnisses haben dieser Seelengeschichte von Mutter und Kind die selbstverständliche Form gegeben. In diesem Werke ruhen die Keime zu allen folgenden Volkserzählungen Dörflers, an Wärme und Innigkeit aber ist ihr keine mehr gleichgekommen. Daher ist es denn auch begreiflich, wenn trotz der reichen und reifen literarischen Ernte Dörflers seine zahlreiche Gemeinde doch am liebsten wieder nach diesem Buche von dem kleinen Friedel zurückgreift. Was ist das für ein prächtiger, noch nicht einmal zu einem richtigen Abschließen herangewachsener Junge in seinen kurzen Höschen! An welchen wunderlichen Plänen, Gedanken und Gefühlen webt und spinnst diese Kindesseele, und wie wird sie sorgsam betreut von mütterlicher Liebe, die aus ihrem Herzen strömt, das allzuschwer am Leben trägt und unter seinen Schicksalschlägen zusammenbricht. Sie ist nicht wie Verena, Federers Mutter, den harten Aufgaben des Lebens gewachsen und scheidet verdüstert und von Schwermut ergriffen von ihrem Friedel, als ihm der Sinn des Lebens aufzudämmern beginnt. Der Mutter Phantasie, Sagen und Märchenwelt aber leben in dem Sohne fort.

In dem Buche *Der Weltkrieg im schwäbischen Himmelreich* (1915) läßt Dörfler das gewaltige Völkerringen vom ersten Mobilmachungstage bis in die Mitternachtstunde der Christnacht im Leben, Sorgen, Bangen und Arbeiten eines weltabgelegenen bayerisch-schwäbischen Dorfes sich widerspiegeln. Von Liebe durchwärmt und von starker Gottesfurcht erfüllt, wird das Buch viele Kriegsgeschichten überdauern. Ein starkes Geschlecht, dessen stilles Heldenstum im Gottvertrauen wurzelt, ist es, das der Dichter uns vorführt. In zarter bräutlicher Liebe hofft die Lehrerstochter Jenzi auf die Wiederkehr ihres Karl, der als Leutnant im Felde steht. Als gefallener Held wird er im schwarzen Sarge in das Dorf getragen. Da bricht Jenzis Herz, weil sie „zuviel Seele und zu wenig Leib gehabt hat. Der alte Vater aber weiß sich in die Heimführung Gottes bald zu finden und der Sepp, dem beide Augen ausgeschossen sind, hilft sich über das Unglück mit dem Sage hinweg: „In Gottes Namen! D' Sonn' geht unter, d' Sonn' geht wieder auf, Mein Sonn' ist jetzt halt' s Ewige Licht! Werd's wohl erwarten können“. Wohl hören wir auch unverständiges Weibergeklarrsch, sehen Wirtschaftskumpane und Geizteufel, wenn der Pfarrer Liebesgaben sammelt, aber über alles unverfängliche, ängstliche Sorgen trägt der gesunde Sinn, die starke sittliche Kraft den Sieg davon. Aus dem abgelegenen Dorfe führt *Das Sonnenwendfest* (1915) in ein Dorf, das, ein Vorort der Großstadt, schon von deren Gemüthen angekränelt ist. Nichts mehr von dem Frieden des Dorfes, keine leuchtenden Kornfelder glänzen herein in das wüste Treiben; düster ist auch die mit dramatischer Lebendigkeit sich abspielende Geschichte von zwei Brüdern, den Söhnen eines Tischlers, die Opfer des Alkoholgenusses werden und der Mutter dadurch das Herz brechen. Die unter dem Titel *Erwachte Steine* (1916) vereinigten vier Novellen sind ein Preis männlicher, starker Gesinnung, mit der unsere Väter und fast noch mehr unsere Mütter die herbe Not des Krieges bezwangen und sollen uns trösten in der schweren Kriegszeit. Der Dichter erzählt von Kriegsnöten der Hunnen- und der Schwedenzeit, von solchen der Jahre 1705 und 1800. Damals ging Not und Drangsal den Klosterleuten von Wessobrunn, den Städtern und Dörflern in und um Landsberg a. Lech geradezu auf den Leib. Wenn wir im fast unberührten Heimatland Gescherte heute verzagen wollen, verdienen wir Schelte „wie ein Kind, das über ein Steinchen im Schuh verzweifeln will, während die Väter ruhig und tapfer auf der Folter lagen und sich Arm und Bein ohne Verzagen abnehmen ließen.“ Nicht der Dichter selbst berichtet, sondern er läßt Denkmäler der alten Zeit erzählen: den Hunnenstein, eine vom Franzosenfeuer geschwärzte Steinplatte oder phantasiemäßig in die alte Zeit zurückverlegte oder aus ihr hervorgehende Personen. Ein eigenartiger feiner Humor durchwürzt die Geschichte vom Krausem Ulrich (1915), der wegen seiner tollen Streiche in der Heimat sich nicht besonderer Beliebtheit erfreute, im Felde aber seinen Mann stellt. Doch nicht seine Heldentaten bilden den Inhalt, sondern die Zeichnung besonders charakteristischer Dorfbewohner, die über Ulrichs Vorleben geradezu Gericht halten, als die Nachricht von seinem Heldentode eintrifft. Auch die anderen Kriegsgeschichten des Bandes, wie „Die Spionin“, „Mutter lach!“, „Die drei Fräulein“, „Das Seidenhöschen“, die letzten drei tragischen Inhalts, zeigen des Erzählers Kunst der Charakterzeichnung und scharfe Beobachtungsgabe. Überall ein packender Stoff, echt künstlerische Darstellung und veredelnde Wirkung.

Die Wurzeln des Erzählers Dörfler liegen im bäuerlichen Volkstum und der damit verbundenen, natürlich gewachsenen Religiosität, die Krone aber strebt ins allgemein und groß Menschliche. Erzählungen des Bandes *Dämmerstunden* (1916), wie die Geschichte von der Mutter, die mit Blumen den verlorenen Sohn wieder gewinnt, vom Pfarrer, der den Vater abhält, den Buben, der nach dem Tode der Mutter auf dem Baume den Sang der Lebenslust ertönen läßt, zum Schweigen zu bringen: „Laß ihn, er sitzt beim Herrgott auf dem Baum, der tröstet ihn, und da dürfen wir nicht hineinpfeifen.“ oder die Erzählung von dem Kaplan, der auf dem Verfehlgang einem Trunkenen begegnet und in dessen Gestammel hinter dem Schmutze dieser Seele die Schönheit — ein Gottesebenbild entdeckt, — oder die Erzählung und Kollage hätten fassen können. All diese Geschichten gleichen einem gerade durch schlichte Schönheit entzündenden Feldblumenstrauß und wirken erhebend und ergreifend. Alles ist äußerlich und innerlich gesehen und kommt darum lebendig zur Anschauung. An die Mutter in Dörflers Erfindungswerk gemahnt die Mutter in der Erzählung „Ihr Feit“. Nüchtern geht sie zum Kirchfest über Feld, erquickt dort ihre Seele mit den aus Predigt, Hochamt und Kommunion fließenden Gnaden, schenkt die paar Pfennige einem Stelzfuß,

läuft mit den paar Nideln für die Kinder dabei in Kirichen und eilt, selbst nüchtern, heim, wo sie von den Kindern gefeiert wird. Es sind Alltagslebnisse, die Dörfler erzählt, aber nur Dichteraugen finden sie und Dichterhände können sie gestalten; auch die Kinderlebnisse, die Dörfler in fünf Geschichten erleben läßt, entdeckt nur das in die geheimen Herzenschächte dringende Empfinden des Künstlers. So wird mit äußerst zartem Nachempfinden ein ungemein heißes Büßlein erfährt, dem vor allem Fremden und Häßlichen ekelt und der an einem kranken und krüppelhaften Mädchen die Lieblichkeit der seelischen Schönheit erfährt und dessen treuester Pfleger wird. Dazu gesellen sich meisterhafte Naturszenen voll Farbensglanz und Stimmungszauber.

Verweilte Dörfler in seinen früheren Erzählungen noch gern behaglich in der Idylle, so zeichnen sich die Geschichten der Sammlung *Am Eichentisch* (1926) durch raschen Fortgang der Handlung aus. Es sind da Perlen geformter Erzählungskunst, die nicht selten zur geschlossenen Kunstform der Novelle sich erheben („Marienseele“, „Vaters Hände“, „Die Studentenuutter“). Sie beruhen auf eigenem Erleben und Erinnern des Kindheits- und volksfrohen priesterlichen Dichters. Das gibt ihnen die innige Wärme, die Milde bei aller Tragik, die manchmal dunkel aufklingen will. Das bäuerliche Leben mit seiner Problematik dringt aus allen diesen in gepflegter und geschmückter Sprache gegebenen Erzählungen und Skizzen, die alle fesseln, oft nachdenklich stimmen und zuweilen ein ethische Tendenz durchklingen lassen, wie z. B. die Geschichte von den drei vom Duft und Zauber der Volks-sage umwobenen Mägden, die alles Unrecht ihrer Familie mit Aufopferung ihres Lebensglückes gut zu machen suchen. Des Dichters Phantasie offenbaren der Traum des alten Bauern und sein Sterben in „Ernte“ und der „Paradieseshof“, ergreifend wirkt die am Ende des Dreißigjährigen Krieges spielende Kindergeschichte „Friede“. Viel katholisches Denken mit seinen sinnigen Volksgebräuchen wird in all diesen Erzählungen geboten.

Seinem Erstlingswerke ließ Dörfler den Roman *La Perniciosa*, jetzt betitelt *Die Verderberin*, folgen (1914), zu dem ihm sein Aufenthalt in Rom den Stoff brachte. Die Campagna, das Land der Ruinen und Rätsel, das unheimliche Grab von Städten, aber auch die im Sonnenschein glimmernde und glühende Pruntdede, die die ewige Roma umhüllt, tritt uns in diesem Buche vornehmlich als „Perniciosa“, als Fieberkurie entgegen. In ihr erfüllt sich das Schicksal des Jünglings Komolo. Hier hat er, kaum zum eigenen Bewußtsein erwacht, das Vaterhaus und später Mutter und seine Schwester Virginia verloren. Von der Mutter, einer Medea-gestalt, in deren Herzen Haß, Rache und Menschenverachtung lodern, hat er nie ein Wort christlichen Glaubens vernommen; nur wilden Menschenhaß hat sie in die Herzen der Kinder gefügt. Als Hündin von Mönchen in ein Kloster aufgenommen, wird er durch die klassischen Studien derart für die Weltbeherrscherin Roma entflammt, daß sein ganzes Sinnen und Träumen darauf gerichtet ist, das Dunkel und Rätselhaftigkeit seiner Herkunft zu entschleiern und zu erfahren, ob seine Mutter wirklich eine Römerin gewesen und er also Romano di Roma sei und nicht, wie seine Mitschüler ihn höhnen, dem verachteten Judentum angehöre. Es überfällt ihn die Sehnsucht nach der stillen Campagna und nach dem Grabe seiner Mutter. Doch aus den Sümpfen reden sich Fieberarme, sie halten fest und immer fester. . . Im Malariafieberwahn sieht er an dem gefundenen Totengerippe der Mutter ein Kreuzlein; seine Mutter war also Christin und er daher Romano di Roma. So stirbt er. Der Volkserzähler Dörfler ist in dieser von der Räuber- und Schauerromantik nicht freien, aber spannenden Erzählung nicht zu erkennen. Das Ganze ist durchdrungen von antiker Stimmung, sogar die Sprache. Dunkel und rätselhaft wie die überall in der Campagna zerstreuten Trümmer ist das Geschick der Familie; aber ein feiner Stimmungsreiz weht uns aus dem Buche entgegen und die Figuren Komolo und seine Mutter stehen fest unrißbar vor unseren Augen.

Mit der *Judith Finsterwalderin* (1916) gab Dörfler seinen ersten großen Heimatroman. Er bringt die Entwicklungs-geschichte Judiths, eines Mädchens, das schon in seiner Kindheit in seinem ganzen Wesen von der Umgebung abwich. Ihren wie- und vielfältigen Charakter im Konflikt mit der Jungen-, Un- und Überwelt psychologisch zu entwickeln und einer sittlich-religiös motivierten Erlösung zuzuführen, war offenbar des Dichters Absicht. Judith will sich über ihren Beruf klar werden und findet ihn nach vielem Irren in der Übung der Nächstenliebe. Sie befreit die Stadt von der Gewalt der Feinde und wird während des Wütens der Pest zum rettenden Engel der Kranken. Ein tragischer Tod beschließt ihr Leben, dessen Fehler darin bestand, das Unendliche erreichen zu wollen und nicht zu wissen und zu versuchen, das Endliche erst nach allen Seiten zu verkosten. Der Roman spielt um die Wende des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, als heutzutage fränkischer Heere das Schwabenland durchziehen. Schilderungen, wie die der Pest, sind mit großer Wucht dargestellt, die Entwicklung des Charakters Judiths verrät psychologischen Scharfblick, aber im ganzen befriedigt der Roman nicht; der Stoff herrscht noch über den nach dessen Gestaltung ringenden Dichter.

Realistik und Romantik verbunden zeigt die Erzählung *Der Kofsbub* (1917). Der verfrachtete Bauer Wolfenberger, nunmehr verschuldeter Söldner im Reichthal, lebt in dem Wahne, ein Abkömmling eines alten Adelsgeschlechtes zu sein und eines Tages mit seinen Kindern in ein Schloß einzuziehen zu können. Unter dessen gibt er seinen ältesten Sohn Christoph in den Dienst des Richterbauern. Er wird als „Kofsbub“ eingestellt, wird von einem Knechte, der im Richterhofe das Kommando führt, mißhandelt, entflieht und geht in Begleitung eines Scherenschleifers lechabwärts dem Oheim entgegen, der als reicher Mann aus Ungarn kommen soll. Der Oheim kommt wirklich, Christoph kann aber nicht mit ihm sprechen. Er kehrt nun wieder der Heimat zu, trifft im Walde den dämonischen Knecht, der eben den neuen Kofsbuben mißhandelt, und erschlägt ihn. Im Vaterhause tritt er den Oheim; dieser aber hat Kofsbub und Geld im Spiele an einen Aigeuner verloren. Von ihm überredet, tritt der Wolfenberger mit ihm und dem Schleiferfarren und dem Schleiferhund, die beide von seinem Reifegefahren nach dessen Tode als Erbe bekommen haben, die Reise nach Ungarn an. Christoph aber wird vom kinderlosen Gutsbesitzer adoptiert. In poetischer Sprache erzählt und mit Humor durchsonnt, bereitet die Erzählung eine vergnügte Stunde für jedermann.

Wirkliche Ereignisse behandelt Dörfler in dem Buche „Peter Jarne, ein Abenteuer wider Willen“ (1922). Der Held und sein Geschick gehört der Missionsgeschichte an. Die religiöse Kraft dieses Menschen schicksals bleibt in der künstlerischen Behandlung gewahrt und es finden sich darin Stellen die der zwingende Ausdruck des Höchsten sind, was der Mensch erreicht: in völliger Verlassenheit und unberührt um der Reinheit der Seele willen stärker zu sein als der Tod. Von türkischen Seeräubern zum Sklaven gemacht, wird der Franziskanerbruder in die Sahara verschleppt. Befreit, dringt er südwärts durch Wüste und Urwald zum Kongo vor. Auf der Heimreise scheitert er und lebt monatelang auf verlassenener Felseninsel. In die holländische Heimat gerettet, stirbt er, erschöpft von den Mühen, Entbehrungen und seelischen Hochspannungen seiner abenteuerlichen Fahrten. Der Held der Novelle Die Braut des Alexius (1926) hat die Alexiuslegende auf seinem Kulte liegen. Er verläßt seine Braut nicht wie Alexius aus religiösen Gründen, sondern zieht sich in die Bergwelt zurück, um seiner literarischen Arbeit zu leben, von der ihn das zertreuende Leben in der Stadt abzieht. Die selbstgenügsamerische Einsamkeit mit der Seele, das eigene Selbst ist ihm die Braut, mit der er ganz eins werden will.

Auf dem Mutterboden seiner dichterischen Kraft sehen wir Dörfler wieder in dem Bauernroman Der ungerechte Keller (1922), einem Höhepunkte seines dichterischen Schaffens. „Der ungerechte Keller frisst durch sieben eiserne Teller! Triumphiert nicht, die ihr fett geworden seid durch Unrecht . . . wenn ihr bis ins hohe Alter auf fetten Höfen sitzt: Eure Söhne, eure Enkel werden mager sein und fürchtbare Jahre erleben und keine Suppe mehr löffeln können, da die Teller durchlöchert sind.“ So ruft der greise Parrer am Grabe des Vorstehers in das unermessliche Leidengefolge des Lechbauern. Am ungerechten Keller klebt ein Fluch, der wie ein Erbe von Geschlecht zu Geschlecht sich fortpflanzt. Das zeigt sich an einer alten Sägemühle, in deren Besitz der Student Strudel auf ungerechte Weise gekommen ist. Was aus der Sägemühle stammt, leidet an dem Flucherbe Strudels. Der Sägemüller geht dem Bankrott entgegen, der Vorsteher kann trotz des inneren Dranges nicht zum Studieren kommen und verzehrt sein Leben im Schlichen von Rechtshändeln, der Bruder des Sägemüllers wird Kurpfuscher und Säufer, auch der junge Gide kann trotz seines Verlangens nicht die Schule besuchen und die Waisenmutterin erschlägt ihren Mann. Schließlich wird die Mühle ein Raub der Flammen, die der alte Müller entfachte. Nur die nicht entartete Müllerstochter Franze findet einen Bräutigam und Glück und beide, vom Fluche befreit, begründen ein neues Geschlecht. Der Hauptwert des Romans liegt nicht in der Handlung, sondern in der Gestaltung der Charaktere, und welche Fülle von echten Dörflergestalten tritt darin handelnd auf: beitzstolze Bauern, kraftstrotzende Burschen, abenteuerliche Jäger und Fischer, gütige Mütter, heldenhafte Mädchen, alle scharf gezeichnet und mit der Natur aufs innigste verwachsen. Die Sprache ist mit sinnlicher Anschauung gesättigt, überwältigend die Zeichnung einzelner Szenen, wie z. B. der Wollenbruch, das Hochwasser, das nächtliche Bekenntnis der Gattenmörderin, das Begräbnis des Vorstehers, kurz es ist ein Buch, das Gotthelofs Bauernromane würdig an die Seite treten darf. Schuld und Sühne, ein Stück Kaskadentoff, hat der Dichter in das Märchen der Heimat gestellt in der Erzählung Stumme Sünde (1922). Mysterium iniquitatis, das Rätselhafte, Unerklärliche, das menschliche Sünde und Bosheit an sich haben kann, ist das unheimliche Thema. An einem schwülen Sommertag hat der Schäfer in einsamer Feldkapelle an einem Bettelkind getrevelt. Die Schuld liegt tief auf dem Grund seiner Seele, er fühlt, daß nur das Bekenntnis seiner Schuld ihm den Frieden mit Gott geben kann; aber die Scham verschließt ihm den Mund; dazu kommt sein von Natur aus und durch lieblose Behandlung von seiten der Stiefmutter noch mehr verschlossenes Wesen. Sein ganzes Leben wird von innen heraus von dem vergeblichen Kampf der Bekenntnispflicht gegen seine Stummheit zerknirscht und auf dem Sterbebette bricht ihm über dem Bekenntnisse das zermürbte Herz. Man kann mit Stang zweifeln, ob das Geheimnis der Bosheit ein künstlerischer Vorwurf ist und ob der stumme Schäfer nicht mehr den Eindruck eines psychologisch Geheimten macht als den eines geheimnisvoll Boshaften, denn er häumt sich nicht, wie man von einem solchen erwartet, dämonisch unbegreiflich auf gegen Gottes unendliche Weisheit Güte und Macht, sondern bricht ohnmächtig zusammen. Und des weiteren, erwartet man nicht zum Schluß eine Entspannung? Das Ganze ist eben in das Dichterische erhoben, zur Legende, die erschütternd wirkt. Verstärkt wird die schauerliche Seelenmelodie durch die mächtige Symphonie der Natur, in die der Dichter das Ganze hineinkomponiert hat. Die Einsamkeit der weiten Natur, Wald und Fluß, Wetter und Gewitternacht, die Farbe und Stimmung wechselnder Jahreszeiten, die Tiere, Blumen, Bäume — alles tönt, alles begleitet in erhabener schöner Symbolik die Seele auf ihrem Leidensweg und drüber klingen die Glocken des Himmels.

Ein einziger Hymnus auf die schwäbische Erde und die Albäuberger ist die Erzählung Die Papstfahrt durch Schwaben (1923). Ihr liegt ein weltgeschichtliches Ereignis, die Rückreise des Papstes Pius VI. im Jahre 1782 von Wien durchs Albäu und sein Verweilen in Augsburg zugrunde. „Fährig“, in einer Kutse mit acht Schimmeln werde der Papst kommen; so verkündigt es der Parrer seiner Gemeinde. Daraufhin kommen die Leute selbst aus dem entlegensten Dorfe nach Augsburg, um den Papst zu sehen. Darunter auch ein seltsames Dreigestirn: Kaspar Bonenberg, ein einsiedlerisch hausender Kauz mit einigem Verstandnis für das Latein, ein Bücherwurm und Menschenverächter und dabei von einem fanatischen Reformdrang befeelt. Er murr über den Staat des reisenden Papstes; wie Petrus, einfach und schlicht „mit der Buckeltrage“ soll er kommen, nicht aber in der fürstlichen Karosse, gezogen von acht Schimmeln. An diese Rückkehr zur apostolischen Einfachheit will er den Papst ermahnen. Dagegen freut sich der Student Volthes auf den weltlichen Prunk. Der Schneider Stanes, der dritte im Bunde, der überall Gespenster sieht, hofft vom Papste kraft seiner Banngewalt Befreiung von seinem Leiden. Die drei kommen in Augsburg an. Kaspar wird beim Anblicke der Vorbereitungen zum Empfange von Mitleid mit dem Papste ergriffen, da er meint, er würde sich mit der Buckeltrage wohlher fühlen als in der Karosse und wartet die Ankunft des Papstes gar nicht ab. Stanes liegt während des päpstlichen Besuches krank darnieder

und fühlt sich in Traumgehistern von den ihn plagenden Geistern durch den Papst geheilt. Der Student aber, ergriffen von der Sehnsucht nach Italien, zieht im Gefolge des Papstes nach Rom. Begeisterte Liebe zu Volk, Heimat und Vergangenheit, Drang zur Ferne, Begeisterung für Italien und Rom hat dem Dichter den behaglich ausmalenden Pinsel geführt. So ist die glänzende Beschreibung der Papstfeier bei seiner Pflege des Zeitkolorits zu einem gutgetönten Zeitgemälde geworden. Die warme Seele des Buches aber ist die Heimatliebe; selbst der Papst wird beim Anblick der prangenden Sommerfülle Schwabens von Stauern erfaßt und ruft aus: Terra benedicta, terra benedicta! Wie ein Heldenepos liest sich die „alemannische Mär“ Siegfried im Algäu (1924). Der Augsburger Bischof Lauto zu Ludwigs des Frommen Zeiten will dem heiligen Mang, dem Apostel des Algäus, in Füßen eine neue Kapelle erbauen und anlässlich der Übertragung der Gebeine des Heiligen ein kirchliches Fest großen Stils veranstalten. Am Abend des Festes lagert sich die weltlich-geistliche Menge bei düsterstem Nachtschein tafelnd und zechend nach alter Germanen Brauch unter freiem Himmel. Da erhebt sich Udalarich von Rothhaupten, ein redenhafter Nimrod, Trinker und Sänger, schwingt das Methorn und erzählt die wunderbaren Begebnisse aus dem Leben des heiligen Mang, des Drachentöten und Siegfried des Algäuerlandes. Wie in seinem Vortrage Heldenhaftes und Frommes, Heidnisches und Christliches sich mischt, wie er den heiligen Mang zeichnet, der gleich einem Reden des Nibelungenliedes trotzig der ihn anstürmenden heidnischen Welt, den feuerpeienden Drachen, Schlangen, bärenreitendem Heidenvolk, all dem Teufelsgetier und Menschengeschlecht gegenübersteht und im Namen Gottes alles niederwirft, zeugt von der erstaunlichen Phantasie des Dichters und entspricht dem geheimnisvollen Dunkel der dichtenden Volksseele. Und all das wird in einer glutvollen Sprache vorgetragen, und damit so recht der Stil des Volksepos zum Ausdruck komme, kehren dort, wo das Erzählen und Lauschen durch das Trinken unterbrochen wird, gleiche, großgesehene Motive formelhaft wieder. Neben den groß umrissenen holzschnittartigen Figuren und Begebnissen fehlen in diesem Prosaepos auch geistigere Köpfe nicht und auch der Humor kommt zur Geltung. Köstlich sind die geistlichen Herren, in denen sich Größe und Menschliches oft ergötzlich mischt. Mit Recht wird diese trotz des bunten Inhaltes doch einheitliche Dichtung von vielen als eine der besten Schöpfungen Dörflers bezeichnet.

Mit der Erzählung Das Geheimnis des Fisches (1917) wandte sich Dörfler dem Kulturkreise der christlichen Jahrhunderte zu, die den Zusammenstoß des jungen Christentums mit den Mysterienkulten und der Gnosis darstellten. Daß Dörfler als Archäologe mit der Vorzeit wissenschaftlich vertraut ist, ließ schon der Roman „Die Verderberin“ erkennen. Jetzt aber zeigt er durch ein paar Bücher, daß er die religionswissenschaftliche Forschung über die Frühzeit vollkommen beherrscht, nur ist bei ihm unter den Voeten-lingen die nüchterne Gelehrsamkeit zu blühendem, dichterischem Leben geworden. Gewissermaßen eine Vorbereitung zu den großen Romanen ist diese kleine Erzählung. Ein vornehmer Römerknabe, umgeben von Lug, Trug und Falschheit, ist trotz seines Reichtums nicht glücklich. Durch einen neuen Hauslehrer wird er in das Geheimnis des Fisches eingeweiht. Sein Martertod führt Thomas in die Reihen der Christen. Dieser kleinen Erzählung folgte, wieder ein Vorspiel, Der Rätsellöser (1920), „Erzählungen und Legenden“. Ihr Schauplatz ist das für die Entwicklung der großen Weltreligionen so wichtige Gebiet von Ägypten bis Kleinasien in der Epoche der entscheidenden Krisis, der „Hölle der Zeit“. Dieses religionsgeschichtliche Gemengsel, entsprechend der damaligen Gärung, vom Kulte der Isis und der Kybele wird leider so gelehrt und philosophisch vorgetragen, daß diese Legenden mit ihren vornehm-hohen Gedanken und der gewählten Form zwar unseren Geist ergreifen, aber das Herz nicht warm machen.

Diesen beiden Vorübungen folgte der große Roman Die neuen Götter, der später gründlich umgearbeitet wurde und nun fast 795 Seiten 608 zählt (1926). Man darf ehrlich bewundernd vor dieser so fleißigen wie gründlichen Arbeit stehen, die dem Werden der Kirche zur Zeit der Kaiser Hadrian und Marc Aurel gewidmet ist. Noch ist der hellenische Kult mächtig, aber schon überschwemmen und erlöschend ihn die orientalischen Mysterien, saugen das zur Dauer Vorbekanntes aus ihm und suchen sich gleichzeitig durchzusetzen. Den objektiven Menschen jener Zeit mußte auch das Christentum nur als eine der vielen orientalischen Sekten erscheinen, deren Anhänger ja auch wie bei den anderen „Sekten“ an die göttliche Inspiration wie an ihre Dauer glaubten. Der Gnostizismus, der den Anspruch erhob, die reine christliche Lehre zu haben, zog gerade die feinsten und spirituellsten Köpfe an. In diesem Durcheinander von Weltanschauungen und Lehrmeinungen, des Zerbröckelns und beginnenden Verfalls, des in Gemüß, Literarientum, Sophisterei und Mysterienwesen verstrickten Hellenentums und der sektiererischen Gnosis erstarrte und wuchs die christliche Kirche, geführt und getragen von Männern, die noch zu den Füßen der Apostel saßen, prächtigen Gestalten, unter denen der greise Polkarp die hervorragendste ist. Aber dem Trümmerfeld des im Erdbeben versunkenen heidnischen Smyrna wandelt, Wohltaten und Hilfe spendend, die christliche Caritas, verkörpert in Psyche, Tavia und Philomela. Während über das Ruinenfeld des Priesters Stimme singt „Kassat uns immerdar und unter allen Umständen lobpreisen, denn so ist es recht und heilig.“ spricht der immer zwischen Heidentum und Christentum schwankende Priester Apollonius den Schlusssatz der Dichtung: „Pisis, Elpis, Agape (Glaube, Hoffnung, Liebe); nun weiß ich, was mehr ist als die Grazien und gewaltiger als die Parzen.“ Der Roman ist ein Monumentalbild von fast berausender Fülle. Griechen, Römer und Orientalen treten in ihren verschiedensten geistigen Typen auf und gegen sie alle bewährt sich die christliche Idee. Man muß staunen über die Gestaltungskraft, die aus dieser Masse historischen, archäologischen, philosophischen und theologischen Stoffes scheinbar mühelos ein organisches, dichterisches Bild voll üppigen Lebens geschaffen hat, so daß man die immanente Gelehrsamkeit, die ihm zugrunde liegt, kaum inne wird. Und all das bringt der Verfasser, wie Herz in seinem feinsinnigen Essay über das Werk bemerkt, dem Leser nahe wie Gegenwart. „Er führt hinein in die Straßen und auf die Märkte griechischer Städte mit ihrem buntschillernden Treiben, in die Versammlung der Christen wie der Gnostiker und in den Tempel des Askulap. Im Odeum lauschen wir so gespannt wie die Tausende von Smyrniern den Reden des ge-

feierten Sophisten Palemo. Das Athen der römischen Kaiserzeit erwacht zu neuem Leben und ebenso Olympia, das Herodes Attikos, der gefeierte Redner, Sophist und Wohltäter griechischer Städte, herrlich schmückte. Allerdings, etwas Fremdes und Altzeitliches haftet an dieser versunkenen Welt und ihren Menschen. Die Kühle dieser glänzenden und glänzend gezeichneten Charaktere hat auch der Sprache des Romans etwas von der schimmernden Kühle des Marmors gegeben und den Ablauf der Geschehnisse, wie die Idee des Werkes es forderte, reichlich mit Dialektik durchsetzt. „Nie aber verläßt des Dichters Darstellung die Höhenlinie eines begnadeten Erzählers und Schilderers und bis man an Stellen gerät, worin dichterische Phantasie und Pathos so hoch emporsteigen wie etwa in der Erzählung vom Tode Palemos, vom Martyrium des heiligen Polykarp, vom Untergang Smyrnas durch Erdbeben und vom Auftreten des christlichen Wanderpropheten, der das Kommen des Herrn und das Weh über die Welt ausruft. Angesichts der plastischen Darstellung des Kampfes von abstrakten Ideen und Idealen tritt einem der Name Wieland auf die Lippen, doch fehlt die Wielandsche Skepsis des „Agathon“ und des „Peregrinus Proteus“ völlig, vielmehr blickt überall das treue, wissende und liebende Auge des priesterlichen Menschenkenner ebenso bedeutend hervor wie die Freude des Kulturphilosophen an den Geistesstürmen längst vergangener Zeit und die ernst-fachliche Anteilnahme des Epikers an dem Reichtum einer versunkenen materiellen Kultur. Dem rückschauenden Christen unserer Tage aber auf die geschilderte unruhige und verheißungsvolle Zeit wird eine erstaunliche und befriedigende Offenbarung; er sieht die Kindheit seiner ewigen Mutter und mag Stolz und Zuversicht aus dieser geistigen Schau in seine schweren Tage mit hinübernehmen, zuversichtlicher in die Zukunft blicken und in reichem Maße praktischen und idealen Gewinn aus diesem geschichtlichen Roman schöpfen.

Wie in den „Neuen Göttern“ ist Dörflers weltumspannender, weltgeschichtlicher Blick auch in seinem jüngsten Roman *Die Schwärze des Kreuzes* (1927) wieder lebendig geworden. Das Weltgeschehen der ersten Dezennien des siebten Jahrhunderts geht in breitem Strom durch den Roman und wirft seine Wellen in eine große Zahl von Einzelleben. Es sind die Zeiten der arianischen und nestorianischen, der monophysitischen und monotheletischen Irrlehren und in ihnen spiegelt sich das Völkerringen, das uns Dörfler vor Augen führt. Indem Dörfler aus dem Studium der Archäologie schöpft, rückt er uns als Dichter das weit Entfernte in die unmittelbare Gegenwart und die Frage nach dem neuen Aufgang oder Untergang des Abendlandes hat uns in mannigfacher Weise schon vor dieselben letzten philosophischen und religiösen Probleme gestellt, die gerade die ersten Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung unserer Gegenwart so eigenartig „modern“ erscheinen lassen. Die Frage nach der Gottmenschheit Christi ist auch heute die entscheidende Schicksals- und Glaubensfrage des Abendlandes und die von Dörfler aufgerufenen Jahrhunderte zeigen uns gerade die Glaubenskämpfe um diese entscheidende Frage. Im Mittelpunkt des mächtig ausladenden historischen Romans Dörflers steht die von der byzantinischen Volksliteratur und von der französischen und deutschen Legendendichtung des Mittelalters verklärte Gestalt des oströmischen Kaisers Heraklius. Er ist ein Sohn der Wüste, ein Beduine Karthagos, der den Geist römischer Zucht und Selbstbeherrschung in sich aufgenommen hat, wie es in seinen Reden an das Volk und an die Krieger so mächtig zum Ausdruck kommt. In ihm sieht die Kaiserstadt ihren Helden und Führer aus tiefem Fall zu neuem Aufstieg. Klar steht dem neuen Kaiser seine Lebensaufgabe vor Augen: das oströmische Reich gilt es vor dem Untergang zu schützen und das geraubte Kreuz Christi nach Jerusalem zurückzuführen und die von Irrlehren und vom Heidentum bedrohte Christenheit zu einen. In diesen drei Akten spielt sich die Tragödie ab. Die Exposition dazu bildet die Spottregierung des Phokas, sein Sturz durch Heraklius und dessen persönliche Schicksale. Der Kaiser rückt in das Perserreich ein und dringt bis in dessen Herz vor. Die Avaren wollen ihm in den Rücken fallen und belagern Konstantinopel, müssen aber der Macht des Verteidigers weichen. Heraklius besiegt den Perserkönig Chosroa, der das Kreuz geraubt hat. Die letzte große Schlacht findet auf dem Hügel statt, unter dem die Ruinen von Ninive liegen. Es ist der Höhepunkt im Siegeszug des Heraklius; hier fallen seine liebsten Helden und er selbst wird verwundet. In einer allen Glanz des Orients entfaltenden Pracht wird das Kreuz nach Jerusalem zurückgebracht; Heraklius selbst schleppt es im Pilgergewande nach Golgatha. Und hier hingeworfen auf die Fliesen des Tempels, der auf dem Grunde der Welterlösungstragödie aufgebaut ist, erfährt er die Grenzen aller menschlichen Kraft und die Herrlichkeit des Holzes der Schmach. Dann kehrt er nach Byzanz zurück. Damit hat er sein Lebenswerk vollbracht. Aber seine Kraft ist gebrochen und mit ihr sinkt auch Byzanz, das er aus Not und sittlicher Verumpfung gerettet hat, wieder zusammen. Wo seine Kraft nicht mehr herrscht, erheben sich die Feinde. Persien hat er in siebenjährigem Feldzug zertrümmert, aber die Beute fällt nicht Ostrom zu, sondern dem von den Arabern getragenen Mohammedanismus, in dem ein furchtbarer Feind erstekt als in den das Feuer anbetenden Persern. Heraklius will die in Monophysiten, Nestorianer und Orthodoxe gesplattene Christenheit gewaltsam durch die neue Formel von „einem Willen“ einigen und spaltet sie durch diese monotheletische Irrlehre nur noch mehr. In diesen Mißerfolgen, Enttäuschungen, im Irren trotz des besten Willens und in den Schicksalschlägen, die seine Familie treffen, liegt eine erschütternde Tragik. Ergreifend ist die Schlusszene, durch die die religiöse Idee, die all das glänzende Geschehen begleitete, zum Ausdruck kommt. Dem sterbend kranken Kaiser wird nach der Eroberung Cäsareas durch die Araber gemeldet, das Kreuz sei gerettet worden und werde nach Konstantinopel gebracht. Der Patriarch forderete den Kaiser auf, ihm entgegen zu gehen. Der Kaiser aber entschuldigt sich mit seiner Erkrankung. Angesichts seines Todes nun fragt ihn seine edle Gemahlin: „Flavius, laß dich etwas fragen. Warum bist du dem heiligen Kreuz ausgewichen?“ Darauf Heraklius: „Es war mir nach all dem wuchernden Verrat, als hätte mich sogar das Kreuz verraten. Denn was habe ich mein Leben lang für das heilige Kreuz getan und dann, als ich es erhob, daß es triumphierend über der Welt stand und meine ganze Kraft in seinen Glanz hinein- gestrahlt hatte, warf es mich in den Staub. Kannst du das verstehen, Martina?“ Diese belehrte ihn nun,

## Die Lampe der täricken Jüngfrau.

T

über die Klippe herab, die an die Herab-  
und zu der eng an sie gebetteten Mähle  
führte, schielte ein Benerwägelen. Der  
Führer hatte die Bremse eingelegt und  
steuerte mit dem Kreisler und die Stange  
vor der steilen Senkung des steinigen, von  
Karrern quer durchfurchten Straßchens  
brachte die stiellose Frau, die neben ihm  
saß, so in Erregung, daß sie mit die  
Ohren zuhielt und mit am Arm des  
wackelnden Kreiskler sich festklammerte.  
Erst als sie die Höhe der Talsohle und  
einen bequemen Weg erreichten, wagte  
sie sich umzusehen.

Von der Klippe herab schatteten hohe, von  
Halbrosen ineinander geflochtene Erchen  
am Straßchen Laefte ein Lieferer

daß er seine Lebensaufgabe falsch gesehen habe. „Du wolltest das Kreuz zum Verräter machen! Siehst du, Flavianus, du warst sogar von dem vaterländischen Eifer des Mönches von Studion verführt. Aus heißem Verlangen, die Auferstehung des Vaterlandes von Schmach und Armuteligkeit zu erkennen, deutete er sein Gesicht falsch. Er deutete es so, als ob Christus sich seiner Wunden schämte und in makelloser Schönheit zu strahlen begehrte wie Apollo oder ein anderer der heidnischen Götter. Er verkündete die Auferstehung des Kreuzes. Ihr glaubtet, ihr könntet durch Siege und tapfere Taten das Kreuz zum Brinkstüd und zum Zeichen ewiger Feste und ewigen Friedens machen. Aber es will immer ein Zeichen des Kampfes, des Leidens, des Opfers, der Schmach und des Argernisses sein. Und immer ein Zeichen der Last, die wir tragen müssen. So kämpfst du für Überwindung des Kreuzes, für ein Paradies dieser Welt. Dein Kreuzung war ganz gewiß für die Sache Christi wie für das Reich, dessen Szepter dir überantwortet ist. Aber deine Begeisterung verführte dich, von Christus einen Sieg zu verlangen, der dich und uns künftig der Kreuztragung enthob. Du trugst in tiefer und dankbarer Demut das Kreuz nach Golgatha. Aber du wolltest es zum Szepter machen und auf den Thron heben. Sieh, da wankte es und senkte sich wieder quer gegen deinen Thron herab und fing wieder an zu wandern, es kommt von seinem goldenen Gefängnis zurück, auf die Schultern der Menschen, auf deine Schultern. Und das wahre Kreuz ist nicht das goldene — das kann ja wirklich einmal von einem Feind verbrannt oder vernichtet werden, sondern das wahre ist jenes Kreuz, das wahre, schwere, blutige Kreuz, das uns auf Erden ein Ostern nur als Gedenkfeier und Sinnbild feiern läßt. Vielleicht schämte sich das heilige Kreuz auf Golgatha, da wir es hielten wie einen Hösling, drum ließ es Schergen mit Geißeln und Nägeln über uns kommen, um es zu befreien!“ Die Schmach des Kreuzes brennt in jeder sündigen Menschenseele und der Kampf für das Kreuz ist, wie Braig in seiner tiefgründigen Abhandlung über Dörflers Roman bemerkt, ein Kampf wider das eigene Ich wie gegen die Welt, die sich ihm nicht beugen will. Dieses Doppelspiel bringt die unendlichen tragischen Verwicklungen im Leben des einzelnen wie im Schicksal und in der Geschichte ganzer Völker hervor. Diesen Gang der Schmach des Kreuzes in einer weitabliegenden Epoche hat Dörfler so gestalten versucht und damit einer Idee, die immer jedes christliche Gemüt entflammt, poetische Form gegeben. In dieser Überzeitlichkeit und Ueberräumlichkeit liegt denn auch das Wesenhafte der Dichtung. Aber auch vom künstlerischen Standpunkte aus kommt ihr hoher Wert zu. Eine Reihe vollsaffiger Figuren tritt uns auf dem grobangelegten Zeitengrunde entgegen; so vor allem der gewaltige und heldische Heraklius, der Retter der Christenheit und der Kaiserstadt; er ist die Seele des ganzen Krieges und sein Geist gibt die Linienführung der Geschehnisse und Schlachten. Sein Wille ist aber nur auf das Irdische gerichtet und mußte in seiner Überhebung ins Religiöse verhängnisvoll werden; es wirkt tragisch, wenn er am Abend seines Lebens zur Einsicht kommt, daß er das Kreuz verleugnet habe gerade in seinem Willen zur Verherrlichung des Kreuzes. Er ist eine großangelegte Natur, aber nicht frei von Fehlern; Athalarich, der Sohn seiner Liebe mit einer Verberin, verfolgt ihn wie sein böser Schatten durch seine ganze Lebensbahn und in seinen letzten Tagen steigen die Schattengestalten herauf aus den Tiefen seines Gewissens und die Schwermut gebrochener Kraft täuscht ihm Erfolglosigkeit seines Lebens und Kampfes vor. Und doch hat er Byzanz gerettet und den guten Kampf gekämpft, der trotz aller Rückschläge durch die Weltgeschichte hin den Sieg des Kreuzes verbürgt. Neben dem großen Charakterbild des Kaisers hat Dörfler noch andere Gestalten mit feinen Zügen gezeichnet; so Eudoxia und Martina, den raubberrigen und grinsenden Phokas, dann die Würdenträger, Senatoren, Generale, aufrechte Männer und geriebene Schurken. In Verbindung mit Landschaft und Geschichte treffend gezeichnet sind die Volksindividualitäten der Avarn und Hunnen, der Perfer und Armenier, der Türken und Chazaren, der Syrer, Araber, Ägypter und Juden, prächtig ist die Schilderung der Belagerung von Byzanz durch die Avarn, die Vertreibung der Juden aus Jerusalem, der Marsche und Schlachten des kaiserlichen Heeres u. a.

Wir bewundern Dörfler, der in seinen historischen Romanen sich als hervorragender Künstler erwiesen hat, freuen uns aber auch, daß er mit seinem Roman *Die Lampe der törichten Jungfrau* (1930) sich wieder der Volkserzählung zuwandte, in der seine dichterische Urkraft sich doch am meisten zeigt. Das Buch ist etwas schlechthin Vollkommenes. Im Mittelpunkt steht die Tochter eines schwäbischen Müllers, die, mochte auch das Unheil in immer neuer Fülle den Mühlenhof belagern, an der erkannten Pflicht, das Erbe hochzubalten, in tatkräftiger Treue festhält und ihre Jugend und ihr idealistisch genimmtes Innenleben dafür aufopfert.

Großen Beifall finden in der Gegenwart die biographischen Dichter- und Künstlerromane. Nur wenigen Verfassern von Büchern dieser Art ist die Nachzeichnung und Gestaltung eines schöpferischen Genius, seines Erlebens vollaus gelungen. Eines der stärksten Talente ist Erwin Guido Kolbenheyer. Er wurde 1878 in Budapest als Sohn des Ministerialarchitekten Franz Kolbenheyer geboren, entstammte väterlicherseits dem Sudetendeutschum (Egerland). Nach dem Tode des Vaters übersiedelte er, zwei Jahre alt, mit der Mutter nach Karlsbad, besuchte das Gymnasium in Eger und bezog 1900 die Universität Wien, wo er unter Fodl und Stöhr Philosophie studierte und 1904 promovierte. Von 1915 bis 1918 war er Standsleiter eines Kriegsgefangenenlagers in Oberösterreich. Seit 1919 lebt er mit den Seinen in Tübingen. Kolbenheyer ist kein Schriftsteller, dem die große Menge zufließt; seine Werke sind nicht leicht



zu lesen und ihr tiefer Gehalt enthüllt sich nur dem, der sie ernsthaft studiert. Die meisten seiner Romane sind historische. Mit seiner realistischen Phantasie macht er die Vergangenheit lebendig und schafft Romane, die, frei von aller Romantik, einzig Darstellungen von Menschlichkeiten an einem bestimmten geschichtlichen Ort und mit der Prägung dieses Zeitalters, mit seiner Qual und Freude sind, die aber, weil sie allgemein menschlich waren, eben auch uns noch erschüttern und rühren mit ihrem Hauch einmal lebendig gewordener Menschlichkeit. Als objektiver Erzähler hält er sich stets im Hintergrunde und es ist oft schwer, seine persönliche Einstellung zu erkennen. Mit Vorliebe wählt er die Philosophen zum Thema und führt uns durch eine Galerie großer Porträts. Doch genügt es ihm nicht, mit einigen Strichen ein Seelenbild seiner Helden zu zeichnen, sondern er greift zum großen Seelengemälde, arbeitet mit Behaglichkeit und Breite, setzt mit minutiöser Genauigkeit, mozaikartig, Episode neben Episode nicht immer zum Vorteile des Ganzen. Denn mag auch jedes dieser Genrebilder in seiner Art ein Kabinetstück poetischer Malerei sein, das Zentralgemälde hebt sich aus der Umgebung häufig zu wenig heraus. Es fehlt, wie R. Möhlig bemerkt, Kolbenheyer zuweilen der große Rahmen, den wir bei Dostojewski oder auch bei Wassermann bewundern. Über diesen Mangel täuscht auch die farbenfrohe Sprache, die seelenvolle Klauerei und der goldene Humor des Österreicher nicht immer hinweg. Allen seinen Werken aber gemein ist das festumrissene Weltbild, der sichere Griff in die Darstellung und der Ernst in der Behandlung des Stoffes.

Seiner Weltanschauung nach ist Kolbenheyer Pantheist, wie er das schon in seinem Werke *Giordano Bruno, Tragödie der Renaissance* (1903), den Helden sagen läßt: „Ich glaube an die Göttlichkeit des Alls, Die Göttlichkeit, die in gewaltigem Schwung Der Sterne glanzdurchwobene Bahnen schließt, Und diese Erde aus der Niedrigkeit, die ihr der blinde Menschengeist gegönnt, Als hellen Stern im Weltenwirbel trägt — Die Göttlichkeit, die das Atom besetzt, Sich mit dem Wesensgleichen zu umfassen Und von dem Wesensfremden zu entflieh'n. Das Unerfaßlich Eine, Ungenannte, Das neidlos fühlt in der Unendlichkeit, Das nur dem heil'gen Fühlen sich erschließt.“

Nach diesem Drama machte den Dichter der Roman „*Amor Dei, ein Spinozaroman*“ (1908) weiterhin bekannt. Die Darstellung eines ganz verinnerlichten, die reinste Gottessehnsucht verkörpernden Lebens ist mitten hineingestellt in die gewaltig ringende, politisch, geistig, wirtschaftlich stark bewegte Zeit. Ein breites, niederländisch farbenreiches, mit höchstem Glanz und tiefstem Schatten wechselndes Bild des siebzehnten Jahrhunderts rollt sich auf, oft dramatisch bewegt, tragisch erschütternd, dann wieder behaglich, idyllisch bis zur spirituellen Verklärung. Sprache und Stimmung der Niederlande nach ihrer Befreiung sind vorzüglich getroffen. Bewundernswert ist die Kraft, mit der sich Kolbenheyer in eine uns fremd gewordene Zeit und ihre Anschauungen versenkt und sie uns vergegenwärtigt, staunenswert auch die Sprachgewalt, mit der er uns in seinen Bann zieht. Die Stimmung, Farben und Töne dieser Darstellung erinnern an Rembrandt, dessen Gestalt ernst, groß, vom Unglück geweiht, durch den Roman schreitet. Und neben dem Künstler der Denker und Gottsucher Spinoza. Beide, der Maler und der Denker, drücken das Fühlen der Zeit aus, fern und unabhängig voneinander und jeder in einer anderen Sprache: das neue Allgefühl, das Einssein mit der Welt, die zugleich Gott ist. Mit ungemeiner Wärme ist Spinoza gezeichnet. Man merkt, daß Kolbenheyer durch seine Schule gegangen ist und daß er dem Meister und Lehrer ein Denkmal setzen will, wenn es auch falsch wäre, wollte man seine Weltanschauung der des Philosophen gleichsetzen. Die ganze Entwicklung Spinozas vom frommen Juden bis zum pantheistischen Weltgläubigen erleben wir mit; die seelischen Erschütterungen und Kämpfe, die vielfache Resignation, der Mut, das Festhalten an sich und seinem Beruf im Sinne der Bibel, die Stürme seiner Seele — all das wird nun durch das Wort des Dichters lebendige Wirklichkeit und wir spüren am Ende unmittelbar, wie das Werk, die Ethika, aus diesem äußerlich so stillen, seelisch so stürmischen Leben gewachsen ist. Wenn uns auch Spinozas Lehre nicht zusagt, seine Persönlichkeit ist wachend dargestellt. Seine Lehre aber bleibt unanschaulich und wird mehr geahnt als gesehen, was als Mangel an dem Buche gefühlt wird. Mit großem Kunstverstand ist der ewig einsame Spinoza von einer Schar von Freunden und Feinden umgeben, alle wirkungsvoll gezeichnet, die in ihrer Weise den Traum von der Freiheit der Seele widerspiegeln. Neben Rembrandt ziehen Spinozas leibliche und geistige Ahnen am Leser vorüber. Darunter Uriel da Costa, der im Gegensatz zu Spinoza sich bemüht, Jude zu sein, andererseits aber darüber hinausgewachsen ist und, da er keinen Ausgleich zu finden vermag, untergehen muß. Allen Gestalten, mögen sie nun der hohen Diplomatie, den Gilden der Kaufmannschaft oder der Alltagswelt des Kleinbürgers angehören, hat der Dichter tief in die Seele geschaut und sie lebenswahr in das Gemälde hineingestellt, in dem auch das Leben in der dumpfen Luft des Judenviertels, das geschäftige Treiben im Hafen und Kontor und das heitere Wohlleben der reichen Bürger abkonterfeit ist. Wir sehen das Leben der orthodoxen Juden, das Ringen Spinozas, in ihrer Gesellschaft sein eigenes Ich zu bewahren und den Kampf gegen sie siegreich zu bestehen; dazwischen erleben wir blutige Grenzelfälle, wie die Ermordung der beiden de Witt und sehen den allmählichen Verfall Hollands, das seine erste Stellung als Handelsmacht verliert, und erkennen, wie aus all dem Wirrwahl eine neue Weltanschauung sich löst.

Dem an Gedanken reichen, erwärmenden, aber nicht durchweg ergreifenden Spinozaroman folgte als zweiter historischer Roman Meister Joachim Paufewang (1910). Wieder erscheint darin, wenn auch nur in einer Nebenhandlung, ein Philosoph, Jakob Böhme, in dessen Schatten Paufewang steht. Dieser neigt zwar auch zum Sinnieren, aber sein Grübeln wird durch seinen praktischen Menschenverstand in den richtigen Grenzen gehalten. Die Handlung spielt in Breslau und schildert in der Form einer Selbstbiographie die Vergangenheit des Schusters Paufewang. Als Kind kämpft er einen schweren Kampf um die Liebe seines gewalttätigen und doch hochherzigen Vaters, eines ehemaligen Studenten, nun freien Mannes auf eigener Hufe, dem sein verfehltes Leben zu eng



*Meister Paufewang*

Phot. Rolf Lantini, Düsseldorf.

ist, und der die Sehnsucht seines anders gearteten Kindes zu spät für sich selbst, nicht zu spät für den Sohn erkennt. Lehr-, Gesellen-, Wanderzeit, Liebe, Ehe folgen auf diese herbe und innerlich reiche Jugend. Mit Interesse folgen wir Paufewang auf seiner Wanderung durch das Deutschland des Dreißigjährigen Krieges und bewundern die anschauliche Lebendigkeit, mit der er Bilder aus dem Leben der Bauern und der Kleinbürger, von dem Todesmut der Kämpfenden in wilden Schlachten und ihrem Siegesjubiläum entwirft, und die Virtuosität in der Zeichnung der Charaktere. Am Ende seiner Biographie überflieht der schlichte Paufewang sein einfaches Leben wie eine Mission. Er fühlt sich als Mittler vom Vater zum Enkel; als Bewahrer und Pfleger jener herrlichen Lebenskette, die die Geschlechter aneinanderreißt. Mannigfaltig sind die Versuchungen für den einzelnen, ein einzelner zu sein. Viele von den Lebensgefährten Paufewangs erliegen ihr und verlieren sich, er aber bleibt seiner Strafe getreu und führt in seiner Selbstbescheidung und entsagenden Arbeit schließlich noch die Verirrten. Wieder ist die Wahl der Zeit und der Zustände, in denen sich dieses Leben darstellt, nicht zufällig. Auch hier durchdringt alte, feste Lebensformen, die des alten Handwerks, ein neuer Geist, der dem einzelnen die Verantwortung für sich selber auferlegt und damit neue innerliche Kräfte in ihm entfaltet. Die alte, harte Form einer Chronik, geschrieben in einer prachtvoll gedruckten, nicht äußerlich nachgeahmten, sondern aus dem Wesentlichen heraus antiquierten Sprache wird befeelt von der gestaltenden Wärme reinen Gott- und Weltempfindens. Freilich: dieser reiche seelische Gehalt geht nicht ganz in der anschaulich-engen chronikalischen Erzählung auf. Er quillt über in jenen Betrachtungen, in denen Jakob Böhmes, des Görlitzer Schusters und Mystikers, „Aurora“ still weiterglimmt. Voll Kraft und pulsierenden Lebens, voll Liebe und Haß, aber auch voll Sehnsucht nach einem unbestimmten Etwas, das keinen Namen trägt und doch in der Brust eines jeden guten Menschen schlummert, sind die Gestalten des Romans. „Die Sehnsucht“, läßt Kolbenheyer seinen Meister Paufewang sagen, „öffnet uns die Augen ebender als irgendein geschriebenes oder gesprochenes Wort. Ja, alle Weisheit ist nur Schatten der Sehnsucht. Sie quillt aus des Wesens Tiefe, strömt vom Herzen und berieft das Feld. In ihrer Hülle gleichst du Gott in seinem Urgrund, da alles in ihm erschwoll. Was Wunder, daß dir die heimlichen Worten springen. So bewahre dir deine Sehnsucht rein und du wirst ein staunend Kind bleiben, ob auch deine Schläfe graut. Und alles Wachsen hat nur den Zweck, über sich selbst hinaus zu Gott zu kommen. Wachsen — das ist alles, Gott in uns, Gott der Welten und Himmel. Mit Werden noch Vergehen, mit Rennen noch Ruhen, kein totes Spiel, das in sich zurücke kehrt. Wachsen — vom Ich zum Selbst, und weiter über dein Selbst hinaus! Das ist Weltleben, nur das ist Gott!“ In dem Buche ist alles enthalten, was Kolbenheyers gesamtes Denken und Dichten umkreist. Der kleine Meister Paufewang hat den Gott, von dem er sagt: Gott liegt in keinem Bekenntnis — da sein der Wort zuviel.“ Er hat die stille Weisheit: „Alle Weisheit ist nur ein Schatten der Sehnsucht.“ Und er hat die gleichnislose, überindividuelle Sehnsucht, die der Menschenzukunft gilt, das Leben, das in denen wirkt, „so Sehnsucht tragen und noch des Urstands Kraft fühlen.“ „Denn durch uns weht ein ohnzweites Geschehen, so nit in die Fesseln der Leibesjahre ist geschlagen . . . So du nur einmal soltich empfunden, wehet dir eine Ahnung von deiner Ewigkeit zu, das

ist vom göttlichen Selbst, von jenem Selbst, „so sich aus der Aschen des alten Ich hebt als wie ein Vogel Phönix . . .“

Es folgte die große Trilogie *Die Kindheit des Paracelsus* (1912), *Das Gestirn des Paracelsus* (1921), *Das dritte Reich des Paracelsus* (1925). Von ihm sagt ein „Lexikon der Gelehrten“ von 1715: „Er verwarft die gemeine Galenische Methode zu curieren, und war in der Theologie ein Vorgänger derer Mystiker und Theosophorum. Man sagt, er habe ein Bündniß mit dem Teufel gehabt. Er starb endlich 1541 zu Salzburg. Seine Werke, die er seinem Jamulo in der Böllerey in die Feder dictiert haben soll, sind 1658 am vollständigsten herausgekommen.“ Heute erscheinen nun diese Werke in einer prächtigen Ausgabe in vielen Bänden bei O. W. Barth in München. In der Einleitung dazu nennt Wilhelm Matthies den Paracelsus eine Persönlichkeit von seltener Liebenswürdigkeit und doch imponierender Größe. „Als geborener deutscher Mann hatte er die Religion heiß in sein Herz geschlossen, die religiösen Kämpfe seiner Zeit bewegten seine Seele in ihren tiefsten Grundfesten, sein ganzes Leben erscheint als ein Ringen um die Verwirklichung seines religiösen Ideals. Andererseits ging er als Naturforscher ganz in seiner Wissenschaft auf. Er war der erste, der die Naturwissenschaft auf eigene Füße stellte, ihre Unabhängigkeit von Religion und Kirche anbahnte, und so ein echter Sohn der Renaissance. Was ihn so sehr über seine Umgebung hinaushebt, ist, daß sich in ihm der Naturforscher mit dem Typus des „seligen Menschen“ vereint.“ Kolbenheyer hat diese anziehende und bedeutende Persönlichkeit in einem lebensprägenden Roman zu gestalten vermocht, weil er ihr, wie seine Künstlerart zeigt, in manchem wesentlich verwandt ist: in der religiösen Innigkeit und Zartheit bei männlicher Sprödigkeit und anschaulicher Derbheit des Ausdrucks, in dem Ernst des Forschertriebes bei phantasievoller Traumnatur, in Naturtreue bei faustischem Drang ins Unendliche. Es ist ein durchaus zeitgeschichtlich bedingter Charakter, dieser Theophrastus Bombastus Paracelsus ab Hohenheim, und doch zugleich das Bild der ewigen Tragödie des Menschen, der dem eigenen Stern folgt im Gegensatz zur Überlieferung, zum Evangelium, und den die neue Erkenntnis in Leid und Not, Verfolgung und Verbitterung führt. Aber es ist ein Befehlener, den der Geist treibt zu notwendigem Werk, und der Verbitterung und Leidenschaft überwindet, weil aus tiefstem Schacht eine religiöse Kraft aufsteigt, die dem Umgetriebenen, dem Flüchtling und Peregrinus eine stille Seele, dem Verarmten die innere Hoheit, dem Einsamen den Seelenreichtum gibt und bewahrt. Die drei Bände sind reich an bunten Bildern, an Abenteuer und lebensfrohen Gestalten, von den entzündenden Szenen der Kinderzeit an, die so naturwahr von Kindlichkeit erzählen und doch das werdende Genie ahnen lassen, durch die abenteuerreiche Zeit der Pesten in Ferrara und unter den Fahnen des Dänenkönigs, wo der kleine Heilmeister helfend und reisend die reine Persönlichkeit entwickelt, zur Lehrtätigkeit in Basel, imponierend durch Erfolge und Weien und doch verfolgt durch Gehässigkeit der Kunst. Dann immer neue Wanderwege. In aller Unrast reißt eine selbständige Religiosität. In diese seelische Entwicklung flechten sich die Bilder der äußeren und inneren Zeitgeschichte ein. Das Kämpfen der Schweizer, die Waffengattungen und Schlachtordnungen im Kriege, die frampshafte Selbstpeinigungen der Geizler, Universitätstreiben in Italien, ehrwürdiger Glanz der Humanisten, katholische Kirchenherrlichkeit, Landsknechtstreiben, schlichtes Volkstum, Bürger und Bauern, Kriege und Krankheiten, Sitten und Rechtspflege, wissenschaftliche und religiöse Disputationen, Staatsaktionen, Wallfahrten, Gerichte und Gesichte, das Größte und Kleinste, die schwierigsten Denkprozesse und das Leben in der Kinderstube — alles das und noch viel mehr wird lebhaftig. Und inmitten steht die Gestalt des Paracelsus, heilend, lehrend, schreibend und in der chemischen Küche mit der leichten Maske von Charlatanerie vor der stolzen, undurchdringlichen Einsamkeit, ewig unruhig, ewig ein Pilgrim. Erites ärztliches Erkennen ist ihm gegeben, und „alle Hilfe liegt im Erkennen“. Die geltende Lehre von den Kardinalskräften wagt er als Phantasiespiel zu erklären und sieht etwas anderes: „ein Fremdenleben im Menschenkörper mit eigenem Wachstum und eigenen Kräften, und im Heilungsprozeß einen Kampf, den der Arzt nicht entscheiden, sondern nur auf seiten der ringenden Menschen unterstützen müsse.“ Zum vollen Verständnis des gedanklichen Gehaltes der großen Trilogie ist die Kenntnis von Kolbenheyers theoretischer Schrift *Die Bauhütte* (1925) notwendig, in der er die Elemente einer Metaphysik der Gegenwart gibt. Hier sagt er: „Ein Volk, das weder Religion noch Metaphysik besitzt, ein Volk, in dem die lebende Kunst erloschen ist, geht zugrunde, denn es offenbart, daß es in seinen individuellen Exponenten keine Fähigkeit mehr besitzt, Konflikte überindividueller Art zu erleben, und gerade diese sind das Zeichen dafür, daß ein Volk von den stetig wechselnden und neu aufdrängenden Anpassungsnotungen noch revolutionell ergriffen werden kann, daß es also noch unangepaßtes und anpassungsfähiges Plasma in sich birgt.“ Kolbenheyer vertritt also, wie Ullmer bemerkt, „einen neuen Monismus, geistig und metaphysisch über den abgebrauchten Materialismus erhöht, aber doch Materialismus; an Stelle des „mittelalterlichen“ Gottesbegriffes setzt er die Vorstellung von der Unendlichkeit des Plasma; dessen faktischer Auswirkung, der Ehe, den Kindern, den Ungeborenen zu dienen, soll der Sinn und das Ethos des Gegenwartsmenschen sein, und Befriedigung und Stille der Unsterblichkeits-Sehnsucht und der Hoffnung auf ein nicht existierendes Jenseits gewähren.“ Kolbenheyer achtet die religiösen Formen der Vergangenheit, da sie nach seiner Meinung für jene Zeit vollauf berechtigt und notwendig waren. Aber für die Gegenwart ist ihm die Religion eine überwundene Denkform, die nur noch historisches Interesse hat. In Paracelsus, aus dessen Büchern er oft Zitate in seine Trilogie einfließt, glaubt er einen Vorläufer seiner Gedanken gefunden zu haben. Auch durch die Wiedergabe des längst vergangenen Deutsch sucht er uns der Zeit des Theophrastus nahe zu bringen. Selbst dessen chirurgische Experimente, Diagnosen und Ordinationen sucht er lebhaftig darzustellen, doch mögen sie für ihn Anschauungen gewesen sein, für den Leser bleiben sie unverständlich. Trotzdem ist die Epopöe des Dichter-Philosophen Kolbenheyer eine hervorragende Kunstleistung, die aber wegen ihrer gedanklichen Belastung ernste und willige Leser verlangt.

In die Gegenwart führt Montsalvasch, ein „Roman für Individualisten“ (1912). Kolbenhayer erzählt in diesem Buche die Irrgänge und tapferen Kämpfe eines „reinen Loren“, der mitten in die innersten Wirren unserer Zeit gerät und auf seine Weise hindurchgeht, ohne von seinem eigenen, au- unabhängiger Einsamkeit mitgebrachten Empfinden etwas preiszugeben. Der junge Student Ulrich Bihander erlebt in Wien zunächst nicht viel mehr als die großen philosophischen Geister und ihr Ringen mit den innersten Käsefeln des Lebens, die auch ihn bedrängen. So vereinnigt aber auch sein Ringen ist: mit beiden Füßen steht er auf dem Boden einer volkstümlich gesunden Lebensauffassung, die ihm seine schlichte, aus einem reichen Herzen spendende Mutter vererbt hat. Diese Gesundheit behauptet er gegen die skeptisch-entsagenden Stimmungen und Reflexionen des alten Finanzrates, seines absonderlichen Hausherrn; sie bewahrt er auch gegenüber den gesellschaftlich sanktionierten, unaufrichtig sinnlichen Spielereien einer höheren Tochter, und sie rettet er vor allem aus dem gefährlichen Erlebnis, in das ihn die Liebe zu Martha Nörs, einer Vorkämpferin der Frauenbewegung, zieht. Die Liebe zu Bihander erfüllt sie scheinbar mit tieferem, natürlichem Leben; aber als sie sich Mutter fühlt, erwacht in ihr der Gedanke, in der Ehe müsse sie des Hauses Slavín werden, und läßt lieber das zu erwartende Kind töten, als daß sie auf ihre Eigenart verzichtet. Ulrich, der sich nach dem Kinde gesehnt und geglaubt hat, das Leben und damit auch die Kraft gefunden zu haben, die Vorbedingungen für die Ehe zu schaffen, bricht unter dem Einfluß seines falschen Glückes zusammen. Das Leben ist dem Dichter kein Kampf, keine Konkurrenz zwischen Mann und Frau, die nur zur Verschlechterung und Vergröberung der Zivilisation beigetragen hat: „Es kann doch nur einen Daseinswert geben. Über die Person zur Persönlichkeit, über das selbstbewußte Ich zur selbstfühlenden Sehnsucht zu gelangen, gleichgültig auf welchem Wege, seinen Anteil an der großen Entwicklung gewinnen.“ „Wir sind allein nichts. Wir müssen uns fortwährend aus den Schranken befreien, über uns hinausgehen. Darin liegt der Wert eines Lebens in dem großen, fernen Etwas.“ „Liebe ist eine Sprache unserer Unsterblichkeitssehnsucht.“ Diese hatte der Komponist Eduard Bruchmeier, der Held des zweiten modernen Romans Das Päckeln des Benaten (1926), vor allem auf das Werk gerichtet. Seine Frau aber ist so sehr Gattin und Mutter, wie Ulrich Bihander Gatte und Vater war. Durch Nachkriegsnot, Stellenverlust, äußere und innere Not hindurch gelingt der siegende Ausgleich zwischen Mann und Weib.

In der Gegenwart spielen auch die drei Novellen in dem Buche Ahalibama (1913). Die Titelnovelle erzählt von dem denkerischen Schuster Wenzel Ziegel, der aller Welt Mel, also das Böse in der Übertreibung findet. So fahndet er Schritt und Tritt nach „Übertreibungen“ und glaubt in dem hochtrabenden alttestamentarischen Frauennamen Ahalibama das Symbol für die Übertreibungen gefunden zu haben. Diese entdeckt er wie ein teuflisches Weibewesen in allem menschlichen Reden, Denken und Tun bis in jedes Verbrechen, sogar in jeden Richterpruch hinein. Ein einziges Mal hat er gegen seinen Feind gestritten, und zwar auf der Volksuniversität, wo er einen Dozenten enthüllt. Aber da er sich von der Übertreibung, der Phrase, vom Schlagwort frei hält, dringt er nicht durch und diese Niederlage wird zur eigentlichen Ursache seines tödlichen Unfalls: „Er starb also in zweiter Linie am Mangel an lateinischen Worten.“ Ein goldiger Humor liegt über dieser Erzählung, die Gestalten sind dem Alltagsleben glänzend abgelauscht, die Durchführung der Idee ist glänzend. Man weiß nicht recht, wo der Philosoph aufhört und der Sophist anhebt, wo der Ernst der Diskussion endet und die Karikatur beginnt. Knapp und lebendig sind auch in der zweiten Erzählung Wiedergeburt des alten Darlinger die Gestalten in das Milieu hineingesetzt. Es ist das alte, gemütlche Wien, das der Dichter mit all seinem Glanz und Zauber vor uns ersehen läßt. Auch sprachlich ist die Erzählung meisterhaft, der Inhalt aber befriedigt nicht. Der alte Darlinger hält nichts auf die äußerlich bekundete Frömmigkeit und zieht sich davon zurück, um in seinem Herzen eine neue Frömmigkeit aufzubauen. Die Herleinbeziehung der Wahlnittrige der bösen Meritalen gegen die braven Liberalen wird zur hohlen Tendenz und klingt wie eine Reklame.

In dem Schauspiele Die Brücke (1929) bringt Kolbenhayer eine Auseinandersetzung zwischen den heutigen Generationen auf die Bühne. Der Alte sagt zu dem Ingenieur, der eine Brücke bauen soll: „Es wird von Ihrer Welt nichts bestehen, es sei denn auf dem gegründet, was von uns Alten her den Trümmern haften überdauert. . . Der Glaube an die Zukunft wird nur schöpferisch, wenn er auf dieser Achtung ruht.“ Die gebaute Brücke bewährt sich; sie trotz dem äußeren Sturm und auch dem inneren, dem Anpassungssturm, als Brücke zwischen Vätern und Söhnen. Unter dem Titel „Heroische Leidenschaften“ ließ Kolbenhayer seine Giordano-Bruno-Tragedie neugeformt erscheinen (1928). Papst und Giordano stehen sich gegenüber; was sie trennt, sind weltanschauliche Gegensätze, die blutgebunden, volksgebunden in einer biologischen Differenzierung der alten Welt ihre Ursache hatten, wie es Kolbenhayer im Nachwort deutet. Der todbereite Giordano sagt: „Meine Lehre ist Erkenntnis, Natur, Offenbarung, denn Gott ist die Natur.“ Mit seiner jüngsten Novelle Kämpfender Duell (1929) setzte Kolbenhayer seiner Heimat ein Denkmal.

Es ist eine Seelenstudie, die von hymnischer Feier erdverbundener Gestirns- und Urkräfte bis zu dem stillen, verkärrten Verzicht eines einsamen Greises dringt. Und in der Mitte steht Goethe, der Goethe vor der italienischen Reise. Das literarische Bild Kolbenhayens wäre zu dürftig skizziert, erwähnten wir nicht, daß er auch als Urrifer hervorgetreten ist und in einer kleinen Sammlung von Gedichten „Der Dornbusch brennt“ (1912) seiner nationalen Begeisterung flammende Worte geliehen hat; er wendet sich an Deutschland: „Hart sei dein Weg. Rom blutigen Marterpfahl siehst du sie legt wie einst zu deinen Füßen. Wirfend um dein Gewand. Doch deine Qual muß sich verdichten zum Erlöserstrahl. In dir glüht Macht des Werdens — Du kannst büßen.“

Eines der stärksten Temperamente unserer Literatur, und zwar kein Temperament des Geistes, sondern des Blutes und der Seele ist Walter von Molo, in dessen Familie seit Jahrhunderten germanisches und romanisches Blut gemischt ist. Er ist immer auf der Suche





nach Spannung, Tempo und Dynamik des Geschehens. Das gibt seinem Werke das Forttreibende, oft Erschütternde und macht seine Figuren lebendig und leidenschaftlich. Alles ist in raffinos dahinwirbelndes Leben umgesetzt. Es ist eine raffinierte Kunst, die seine Werke zeigen. Menschen in allen Höhen- und Tiefenlagen des Gefühls zu geben, Schicksale, die etwas bedeuten, durch die Macht der Umstände oder durch die Gewalt der handelnden Personen zu gestalten, das ist seine Lust. Die Art, wie er sozialethischen Problemen auf den Leib rückt, ist gleich energigisch wie seine Darstellungsweise. Die Poesie gilt ihm nicht als ein heiteres Spiel, sondern er erblickt in ihr die ernste Gelegenheit, sich mit dem Leben auseinanderzusetzen und dessen Sinn zu deuten. Es geht in seinen Romanen nicht ohne harte Kämpfe, ohne heißes Ringen ab; aber sie klingen nicht in matter Entfagung aus, vielmehr in kraftvoller oder trotziger Lebensbejahung. Die Sprache ist bilderreich, die Vergleiche jagen sich, die meisten trefflicher, einige aber auch erzwungen und gekünstelt. Der Stil ist äußerst knapp und pointiert, oft depechenartig, immer auf Wirkung berechnet. Man sagt daher, er habe den dramatisch-epischen Stil (Molo-Stil) in die Literatur eingeführt; der ruhige Fluß des Erzählers ist ihm fremd. Molos Handlungen pflegen in etlichen Hauptzügen zu gipfeln, die mitunter etwas von einer rohen Naturgewalt an sich haben, aber doch immer den Leser packen; dabei geht es nicht ohne Lücken und Sprünge ab.

Erst spät wurde Molo Schriftsteller. Seine Wiege stand in Sternberg in Mähren, wo er 1880 das Licht der Welt erblickte; die Entwicklungsjahre verlebte er in Wien. Er wollte zuerst Offizier, dann Landwirt, schließlich Kaufmann werden, besuchte die Technik, war Ingenieur zunächst bei Siemens und Halske, später Oberingenieur des k. k. Patentamtes und lernte so das Leben und die Arbeit kennen. Er und sein Bruder Hans v. M., der sich als Schriftsteller Hans Hart nennt (geb. 1878 zu Wien, Verfasser der Romane „Das heilige Feuer“ und „Das Haus der Titanen“ 1913) entstammen einer katholischen Familie; der katholische Vater hatte evangelisch geheiratet, sich aber verpflichtet, daß die Kinder römisch-katholisch erzogen würden. Walter v. M. gibt über die Entwicklung seiner Weltanschauung in dem „Skizzenhaften Versuch einer Selbstbetrachtung“ Aufschluß. Demnach entfremdete er sich schon als Gymnasiast dem Katholizismus, trat, als er den österreichischen Staatsdienst aufgegeben hatte, zum Protestantismus über und, auch davon nicht befriedigt, hat er sich eine Art Privatreligion für den Hausgebrauch und wohl auch für seine Schriftstellerkanzlei zugeschnitten. Aus Österreich war er nach Preußen gewandert und hat es zu seiner Wahlheimat gemacht. Er lebt in Berlin-Zehlendorf und ist Mitglied der Dichter-Akademie.

Sein erster Roman, Wie sie das Leben zwangen (1905), erzählt von einem Lebenskampf, dessen Schwere offenbar auf dem jungen Molo selbst gelegen hat. Es ist die Geschichte von zwei Brüdern, die, der eine ein Dichter, der andere ein Ingenieur, aus Not und Elend über entsegligte Verzweiflung hinweg, durch redliche Arbeit endlich emporsteigen zur Höhe des Daseins. Auf diesen Arbeiterroman läßt Molo eine Darstellung unseres gesellschaftlichen Lebens und Strebens folgen: Klaus Tiedemann der Kaufmann (1906). Hier schildert er an den im Wohlleben aufgezogenen Kindern eines durch eigene Kraft hochgekommenen Mannes aus dem Volke das Demoralisierende des Reichtums. Unwillkürlich denkt man dabei an E. Zahns Erziehungsroman „Lukas Hochstrafers Haus“; nur daß in der Durchführung des Themas Molos jugendliche temperamentvolle Art sich von der gemessenen Weise des Schweizer Dichters unterscheidet. Von den folgenden Romanen behandeln Unerbittliche Liebe, Der gezähmte Gros und Wir Weidgellen das Problem der Geschlechtsliebe und der Ehe in sehr unerquidlichen Handlungen. Mehr sagt uns das Buch Die törichte Welt zu, das das schwere Los von Kindern berühmter Väter behandelt, die unter der Last ihrer moralischen Verpflichtungen zusammenbrechen. Unwahrscheinlich ist die Handlung in dem Roman Totes Sein (1905). Wie in seinem Erstlingsroman stehen zwei Brüder im Mittelpunkt. Der eine fällt im Duell, der andere, ein geborener Musiker, muß Landwirt werden, um das verschuldete und nach dem Tode des Vaters arg verwahrloste Gut für sich und die Schwester zu retten. Er tut es, weil es des Vaters Wunsch war, obgleich ihm sein Geschwisterkind zuruft: „Der Mensch ist tot, der nie aufhört, einem andern zu gehorchen.“ Sein Opfer ist vergeblich gebracht, weil ihm die Erfahrung und die Liebe zum Beruf fehlt. Nur sein Geschwisterkind, ein Landwirt, der die Verwaltung übernimmt, rettet das Gut und gewinnt auch die Hand der Schwester. Damit hat der Freund den letzten Halt verloren; so bleibt sein Leben ein totes Sein. In seinem Arbeiterroman betont Molo, daß nur die Arbeit glücklich machen kann; in dem Werke Hans Amrungs und seine Frau (1914) aber zeigt er, daß die einseitige Bevorzugung auch gefährlich werden kann. Hans Amrungs vergift über seiner Arbeit fast ganz seine Frau, die allmählich einem anderen ihre Neigung zu schenken beginnt. Hans merkt endlich die Ge-

fahr und sein Weib ist stark genug, sich vom Dritten zu befreien und zu ihrem Manne zurückzukehren. Diese Novelle gibt der Novellensammlung den Titel, die 1928 aus den gesamten Werken Molos zusammengestellt und veröffentlicht wurde. Sie bringt durchweg kleine Novellen, die den Dichter ausschließlich als Seelenkennner und -analytiker zeigen. Klarheit in der Beobachtung und Gestaltung innerer Konflikte und Spannungen, besonders in den Beziehungen der Menschen zueinander, sprechen aus den schlichten Erzählungen. Bilder aus unseren Tagen bringt Molo in dem Buche *Im Zwielicht der Zeit* (1922). Von allen Enden hat der Dichter die Motive dazu hergeholt und sie überwiegend in tragisch-dramatische oder auch satirische Beleuchtung gerückt. Besonders die freiwillige oder unfreiwillige Komik und angebliche Seichtheit und Hilfslosigkeit im sexuell-erotischen Leben der Menschen ist dem späten Stifte des Dichters nicht entgangen. Den Zustand der Königin Luise, ihre seelische Verfassung im Unglücksjahr 1806 schildert auf knapp angedeutetem Hintergrund die Novelle *Luise im Osten*. Unter dem Titel *Liebes-Symphonie* hat Molo vier seiner ersten Romane in verkürzter und ungearbeiteter Form auch innerlich zu einem Ganzen zusammengeschlossen (1922). Die Sammlung bringt: „Die unerbittliche Liebe“, „Die törichte Welt“, „Der gezähmte Eros“ und „Wallfahrer zu unserer lieben Frau“ (früher betitelt „Wir Weibsgesellen“).

Auffsehen erregte Molo mit seinem Schiller-Roman, der ihn fast sechs Jahre beschäftigte und in den vier Teilen „*Um's Menschentum*“, „*Im Titanenkampf*“, „*Die Freiheit*“ und „*Den Sternen zu*“ (1912—1915) erschien. Wie selten ein historischer Roman hat er dem Dichter schnell einen großen Kreis von Freunden gewonnen. Und in der Tat, man kann nicht umhin, das Werk, die gewaltige Arbeit des Dichters als ein außerordentliches Verdienst einzuschätzen. Gefördert wird der Erfolg der Tetralogie durch die lebhafteste Art des Vortrages, die auch den Ruhigen zur Anteilnahme zwingt und viele für den Gegenstand begeistern muß. Innerhalb des Bereiches deutscher Dichtung aber wird es auf die Dauer nicht auf einen höheren Platz als den der *Verfuche*, der *Unragerwerke* zu stehen kommen. Eine gewaltige geistige Persönlichkeit war zu gestalten und zwar nach der Anlage des Gestalters wie nach der soziologischen Anschauung seines Lebenskreises, aus dem Geiste der Milieutheorie heraus. Es galt also die Aufgabe zu lösen, in welcher Weise und in welchem Grade das Genie „*Kind der Zeit*“, inwiefern es mitbestimmt ist von seiner Umwelt. Molo hat den Einfluß der Umwelt hoch eingeschätzt und sich dadurch zu einer in allen vier Teilen überaus breiten und vordringlichen Umweltschilderung bestimmt gesehen. Er war, da das Leben Schillers allgemein bekannt ist, gezwungen, mit sehr gebundener äußerlicher und innerlicher Marschroute zu gestalten. Auf dieser aber zwang ihn seine impressionistische Anlage, bedeutend mehr Außerliches als Innerliches zur Gestaltung zu verwerten. Unausgeseht plagt irgendeine Außerlichkeit in den Ablauf dieses Dichterlebens und wird von Schiller mit tragischer Entrüstung hingenommen, pathetisch, brutal, auch schauspielerisch. Trotz der leidenschaftlichen Veruche Molos, Schiller als geistige, freie, bedeutende Persönlichkeit darzustellen, bleibt der Gesamteindruck, daß diese Romangestalt weit mehr von Außerlichkeiten bestimmt wird, als eine solche bestimmt sein kann. Die impressionistische Methode des Dichters zeigt sich besonders in der Dürre der Nebengestalten. Episodenfiguren des äußeren Milieus — Schillers Vater, Schillers Frau, Reinwald und andere — gelingen Molo wohl bis zu vollanschaulicher Gestaltung, Handlungsträger aber der geistigen Atmosphäre — Wieland, Körner, Herder, Fichte, Schlegel, Kant — müssen sich begnügen, sehr äußerlich und recht willkürlich skizziert zu werden, selbst Goethe erscheint wesentlich episodisch. Molo nahm offenbar ein tieferes persönliches Interesse an dem Charaktertypus des idealen Dichters und seinem Lebenslauf und befandet damit eine Art Unfreiheit des Blickes, einen Mangel an Gestaltenüberlegenheit. Aber gerade das Typische darzustellen, mußte sein impressionistischer Stil verlangen. Geistige Gestalten sind wesentlich bestimmt vom Atmosphärischen; die innere Notwendigkeit ihrer allmählichen Bildung fließt nicht nur aus ihrer Anlage und dem äußeren Milieu, sondern ganz besonders aus der Struktur und Gesamtlage der sie umgebenden geistigen Kultur; dies gilt doppelt vom Dichter. Aber davon wird in diesen vier Bänden wenig sichtbar. Wer daher in dem Werke eine Darstellung der geistigen Persönlichkeit Schillers sucht, wird enttäuscht sein und nicht minder derjenige, der ein Bild der geistigen Kultur der Klassikerzeit zu finden hofft. Daß die Bücher interessant zu lesen sind, viele packende und wirklich große Szenen enthalten, soll nicht geleugnet werden.

In dem Büchlein *Der große Fritz im Kriege* (1918) zeigt Molo in scharf gesehenen, in konstantem, neuartigem Stil hingeworfenen Szenen den alten Fritz im Feldlager, wie sein eiserner Wille die Zaghaftigkeit der Führer, die Brutalität der Soldaten, die raube Anhänglichkeit oder die Angst des Volkes im Zaume hält und lenkt. Dieses dünne Heftchen kann als Vorstudie angesehen werden zu der Trilogie *Der Roman meines Volkes*. Erster Teil: „*Fridericus*“, zweiter: „*Luise*“, dritter: „*Das Volk*“ (1917—1921 mit dem Titel „*Ein Volk wacht auf*“, 1924 mit dem genannten Titel veröffentlicht). Die Zusammenschau der drei Werke unter diesem Titel enthüllt die letzten Ziele, die dem Dichter bei der Abfassung vorschwebten und auch die Gestaltung der Gesamtanlage wie im einzelnen bedingten. Die Kapitel der preussischen Geschichte vom fridericianischen Absolutismus über den Zusammenbruch des Staates zum Neubau erscheinen Molo mehr als einmalige historische Ereignisse der Vergangenheit, jenes Werden bildet den Roman des deutschen Volkes schlechthin. So ist das seine Aufgabe, zu zeigen, wie aus dumpfem, schicksalunterworfenem Volke schicksalbestimmendes, geschichtstragendes Volk mit Bewußtsein und Selbstverantwortung wird. Der erste Teil ist streng geschlossen. Die Wirkungen der zeitlich auseinanderliegenden Ereignisse, des berühmten Finkenlagers bei Mryen, des Todes der geliebten Schwester Wilhelmine, des angebotenen Vertrages von Daun, die Vorbereitung zur Schlacht von Torgau und diese selbst in ihren heldenmütigen Einzelheiten, der Tod der Zarin, der Friedenswunsch Rußlands, all das wird auf ein Tagewerk zusammengezogen. Daneben wideln sich große und kleine Herrscherpflichten ab, die den wachsamem, überlegten, nie müden, nüchternen, aber schlagend entscheidenden ersten Diener des Staates zeigen, voll Fürsorge für Heer und Volk, voll von Ränken und Plänen, aber auch in Erholung durch Dichtung, Philosophie, Wissenschaft und mit der geliebten Querpeise. Eisern im Willen, Nerven und Leib zum Widerstand zwingend, immer im Hinblick auf Preußens

Größe handelnd, meistert der Große die schwere Zeit des Krieges. Immer Herr der Sachlage, behält er allein von Verwandten, Beratern und Ministern in der schlimmsten Lage den Kopf hoch und treibt die blind gehorchende oder durch Zuchtmittel zum Gehorsam gezwungene Armee in die Entscheidungsschlacht. Das geradezu rasende Tempo, das durch die Zusammendrängung auf einen Tag notwendig ward, stört den Genuß des Lesers, da er sich in einen Wirbel der Empfindungen und in eine Flucht von Bildern hineingezogen fühlt. Die Wahrscheinlichkeit leidet durch die Häufung der Ereignisse. Doch finden sich Szenen von mitreißender Wucht und Kraft; den Höhepunkt bildet die Unterhaltung des Königs mit dem Vorleser Herrn von Catt; fesselnd ist das Buch bis zum Ende. — Der zweite Teil der Romantrilogie „Luise“ mündet in gleicher Technik in den selbstverschuldeten Zusammenbruch bei Jena. Die belagte und beliebte Preußenkönigin steht im Mittelpunkt. Der Angelpunkt des Romans, das Gespräch der Königin

mit dem ebernen, unbeflecklichen Freiherrn von Stein, dem Ketter Preußens, enthält Zweck und Ziel des Werkes: Luise soll den schwachen Regenten aufstrahlen, mit neuer Kraft füllen. „Seien Sie die Königin, wie Friedrich der König war.“ Sie wird's. Das Erfüllen der jagend übernommenen Aufgabe ist der größte Teil des Romans. Luise hat die Schwäche ihrer Zeit erkannt, wie sie ihr in dem haltlosen König, seiner charakterlosen, düffelhaften Umgebung, der vergnüungssüchtigen, entnervenden Verderbtheit der Gesellschaft, der überlebten Schablone des Hofes und der schwerfälligen Taktik des Heeres entgegentritt. Die große Politik der Jahre 1805 bis 1809, die Unfähigkeit der Diplomaten stehen in schwerer Anklage. Nur wenige Männer treten dagegen auf. Das Volk hat das Nationalbewußtsein verloren, es muß zugrunde gehen.

Die Charakterzeichnung ist scharf, treffend, erbarmungslos, sachlich. In einer Art von Impressionismus reißt sich Bild an Bild. Übergänge fehlen fast gänzlich, sie haben sich im Kopf des Lesers zu vollziehen. Das Gesamtbild aber ist so einprägsam, daß man nicht mehr loskommt. Es ist mit außerordentlichem, scharfem und tiefgreifendem Blick gesehen worden, was an den Personen, die in der Tragödie Preußens von 1806 mitvielten, wesentlich war, und es ist prachtvoll, wie bei aller Individualisierung der Menschen immer der Nachdruck nicht auf dem einzelnen ruht, sondern auf den sich bildenden und wandelnden allgemeinen Ideen, deren Träger die einzelnen sind. Nicht ganz so uneingeschränkt kann man sich über die Darstellungsmittel freuen. Der Stil Molos ist immer stärker zur Manier geworden und es gibt sprachliche Gewalttätigkeiten und Lappen. — Im Stil ging Molo eigene Wege auch in dem dritten Roman der Trilogie „Das Volk“. Während in den ersten beiden Teilen noch bestimmte Personen, die die Zeit überragend verkörpern, im Mittelpunkt stehen, ist in diesem Bande der Held das Volk im ganzen Preußenland. Die fortlaufende Erzählung ist fallen gelassen, aus hundert und noch mehr in sich abgeschlossenen Szenen setzt sich dieser Teil zusammen. Historische Begebenheiten lassen die Seele des Volkes in seiner tiefsten Erniedrigung durch die Qual der siegestollen Franzosen und dann das langsame und entschlossene Erwachen belauschen und erleben. Man darf das Buch nicht in einem Zuge lesen, sondern wird gut tun, die Einzelstücke bündelweise auf sich wirken zu lassen. Kreaturen werden grell und erbarmungslos geschildert, an den Branger gestellt und Leute wie Fichte, Jahn, Kleiß, Scharnhorst, Hardenberg, Stein, Schleiermacher, Schill, Blücher, Staps und andere sind sich darin einig: Wir haben nur einen Feind: Napoleon, dessen bangendes Zagen und



Walter von Molo

Phot. Lendvai Dircken, Charlottenburg.

beginnenden Zusammenbruch man erlebt. So hat Molo sein künstlerisch begonnenes Werk bis zum Ende entsprechend durchgeführt. Die Lösung der Aufgabe aber, das Werden des Volkes von 1812 zu schildern, ist nicht gelungen. Dazu bedarf es ganz anderer sozial-psychologischer Fundamente und einer viel größeren geistigen Weite und inneren Freiheit, als sie Molo bei allem guten Willen besitzt, bedarf es vor allem einer das Zeitgeschehen völlig überlegen bannenden Gestaltungskraft, die wir vermisse. Das Ganze hat keine innere Dynamik, man spürt kein Grollen und Wachsen, und so treffend manche Einzelpisode sein mag, die Hauptfäche, das Werden als solches, wird vom Leser nicht unmittelbar empfunden.

Es folgte wieder eine Romantrilogie. Ihr erster Teil ist Auf der rollenden Erde (1923) betitelt. Darin werden ganz kurze Ausschnittsbilder, die in sich zusammenhanglos sind, aneinandergereiht, in denen nur „Kantraz Kobenmaz“, der sonderbare moderne Diogenes und Mendenschüler, eine verunglückte Kreuzung aus Sokrates und Webedind, den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht bildet. An Handlungen fehlt es nicht, aber sie reifen immer kurz ab, um dann ebenso kurz sich weiter zu entwickeln. Ihr Held ist wie ihr Schöpfer Eihomane, ein Sozialapostel, der in allen menschlichen Verhältnissen, die ihm faul und verlogen scheinen, eingreifen muß, manchmal mit zartester Güte, meist aber mit rücksichtslosester Härte. Eine besondere Vorliebe hat er für die Stiftung, Lösung und Rettung von Ehen. Unermüdet ist seine Tätigkeit, die Frauen lieben ihn, obschon er weder schön noch manierlich ist, und alle Männer fühlen sich durch seine Redlichkeit beschämt. Alle überlieferte Ethik erscheint ihm brüchig und müßig, er will eine reine Freiheit leben und erleben lassen und durch Aneiferung die Menschen aus ihrer Verfrachtung befreien. Die ungeheure Fülle von Personen, die Molo zu diesem Zwecke auftreten läßt, macht eine Inhaltsangabe in einzelnen unmöglich. Im zweiten Teil der Trilogie Kobenmaz (1925) sehen wir den von pathetischem Verantwortungsgefühl getragenen Berater, Tröster, Helfer der Menschheit nun selbst in heisse Leidenschaft verstrickt und mit seinem reinen Altruismus ungleich die Kraft, Gutes zu stiften, allmählich verlieren. Verwegene Experimente mit Menschenschicksalen schlagen ihm fehl und schließlich bricht über dem zum tragischen Charakter Gewordenen alles zusammen. Nichts bleibt ihm als seine Gottergebenheit. „Was der Herr tut, ist wohlgetan!“ Der Dichter schlägt vor uns ein neues Sittengezebnuch auf, das mit dem Ubertiererten und Gültigen nicht das Geringste mehr gemein hat. Es gründet sich auf die Urtriebe in der Menschennatur und verkündet Einführung in die ganze Schöpfung und ein Aufgehen im Kosmos. Wie im ersten Teile der Trilogie haben auch hier die im gedrängten und drängenden Molo-Stil scharf geätzten Gesellschaftsbilder etwas Aufwühlendes, Aufreizendes und Aufpeitschendes an sich, vor deren Wirkung der Leser sich nur durch völlige Ablehnung retten kann. Im ewigen Licht (1926), dem die Trilogie abschließenden Bande sehen wir den rätselhaften Kobenmaz sich wieder erheben, und zwar geschieht dies durch eine der neuen Kobenmaz-Moral entsprechende Tat. Nachdem er alle anderen Mittel erschöpft hat, um die Frau, die er am meisten geliebt hat, aus unwürdigen, ihre Seele herabziehenden Bänden zu befreien, knallt er kurzweg ihren Mann nieder. Das ist die Vorgeschichte, der daran sich knüpfende und in Molos eindringlicher Art mit fast dramatischer Spannkraft durchgeführte Sensations-prozeß bildet den eigentlichen Inhalt. Alle, denen Kobenmaz irgendetwas Gutes erwiesen hat, ergreifen für ihn Partei, selbst der Gerichtsnoj wird in den Bann seiner faszinierenden Persönlichkeit gezogen. Er wird frei gesprochen. Aber er ist und bleibt verschwunden — im ewigen Licht! Was Molo mit diesem modernen Messiasstyp gewollt hat, wird nicht klar. Das Poetische tritt zurück; der Gestalt Kobenmaz haftet zuviel Konstruktions- und erzieherische Absicht an und die atemlose Filmtchnik der Darstellung wirkt ermüdend.

An diesen Prophetenroman reihen wir Molos Die Legende vom Herrn (1927), in der er, wie Frenssen in „Kilginelei“, den Bericht der Evangelien in die Sprache des modernen Unglaubens zu übersetzen unternimmt. Sein Macht und Schicksal werden natürlich erklärt, die biblischen Wunderbeichte verwandelt. Das Ewige verliert in diesem Christusroman seine Ewigkeitswerte. Wieder einen theologischen Stoff behandelt Molo in seinem Roman Mensch Luther (1928). An diesem Pamphlet können weder Protestanten noch Katholiken Freude haben und es kann dem Ansehen des Verfassers nur schaden. Denn es verrät sehr mangelhafte Kenntnis der Geschichte, bringt nichts von Luthers Entwicklung und zeichnet einen Luther, der nicht in der Geschichte und nicht im positiven evangelischen Glaubensgefühl, sondern in der überbügten Phantastie eines früheren Katholiken seinen Ursprung hat. Mit Wohlbehagen wird widerliche Schlechtigkeit auf die Verfechter der alten Kirche geladen, dagegen das auf den Ton der wittenbergischen Nachigall abgestimmte Volk in das hellste Licht gerückt. Molo begnügt sich, die geschichtlich-soziologischen Hintergründe abzuleuchten, die geheimen Zusammenhänge wirtschaftlicher und religiöser, geistiger und materieller Tendenzen bloßzulegen, indem er das Drum und Dran des Reichstages zu Worms schildert; das hätte ein gutes Bild geben können, wenn er tiefer in die Geschichte eingedrungen wäre und den geschichtlichen Stoff mit Treue behandelt hätte. Das Ganze erschöpft sich in Dialogen, die alle dieselbe Struktur aufweisen und daher ermüden.

Der episch-dramatische Stil, den Molos Romane aufweisen, drängte ihn zum Drama. Doch bebaut er dieses Gebiet nicht mit Glück. Seine Dramen sind oft konstruiert, gehen häufig von unmöglichen Voraussetzungen aus oder ziehen Schlüsse, die nicht durch die Entwicklung der Handlung bedingt sind. Aber seine Dramen „Das gelebte Leben“ (1911), „Die Mutter“ sagt er selbst, daß sie noch nach dramaturgischen Lehren entstanden seien, von den Stücken „Der Infant der Menschheit“, „Die Erlösung der Ethel“, „Friedrich Staps“ und „Der Hauch im All“ aber sagt er: „Was von der Bühne her besser als in jeder anderen Dichtungsart in die Seele greift, ist dramatisch.“ Das zuletzt genannte Stück, eine phantastische Gegenwartstragödie, zeigt ganz besonders das Konstruierte. Unerquicklich sind die Schauspiele „Lebensballade“, das die Liebe des Vaters und Sohnes zur gleichen verheirateten Frau behandelt, und „Die helle Nacht“ (1921); unmöglich in seinen Voraussetzungen ist das Lustspiel „Till Landebums“, ein gutes Volksstück ist „Friedrich Staps“, das die historische Persönlichkeit des Titelhelden gut zeichnet, der in Schönbrunn einen Mordversuch gegen Napoleon ausführen wollte, aber ergriffen und erschossen wurde.

## Wiederkehr.

Einmal wird die Lüge erschollen; aus dem gestill-  
ten Meer hebt die Erde von neuem ihre Leuchtkraft gegen  
den Himmel.

Die Flut wird kühl und erfrischt; im grünen Kleid  
wie zuvor prangen die Täler und Berge; auch blühen  
die Blumen im Gras.

Dann die Sonne steht wieder im Kranz; umgesät  
wachsen Kalme und Ähren; im Holz des Welteschattens  
haben sich Leben und Sibirien gerettet, die Äyner künftiger  
Menschheit.

Dahin ist hingeflohen aus dem Verhängnis der  
Welt, und Koenig kam wieder, die Geisel der asiatischen Götter:  
Tanen und Aoenfunder weint spielen im Gras mit  
den goldenen Tafeln, wie damals die Väter.

Schild und Schicksal bedecken nicht mehr die rügel-  
los hängenden Tage; nach ewigem Gleichmaß schreiten  
die Stunden im Glanz der neuen Gestirne.

Der im Anfang war und ewig sein wird, der Starke,  
kam wieder von oben: in unverrückbarer Schwere hält  
Er den Daxin das Reich über dem ewigen Abgrund.

Wilhelm Schöper.



Als einen Wegbahner für die Schaffung eines westdeutschen Kulturzentrums, das vor allem auf dem Gebiete von Kunst, Literatur und Musik alle schaffenden Kräfte zusammenfassen sollte, bezeichnet Heinrich Saedler in einem tief schürfenden Aufsätze den rheinischen Dichter Wilhelm Schäfer. Denn was dieser in rastloser Tätigkeit in die von ihm herausgegebene Monatschrift „Die Rheinlande“ jahrelang an Aufsätzen über Kunst und Literatur geliefert hat, sei eine ständige Pionierarbeit für diese westdeutsche Kulturzusammenfassung gewesen. Vor allem aber gründet sich W. Schäfers Bedeutung für die Literatur auf seine wundervolle, makellose Prosa. Er ist ein Stilist, wie wir wenige haben, und versteht die Kunst des Erzählens, des reinen Erzählens ohne Nebenabsichten. Kraftvoll und doch schmieglam ist seine Sprache, die für jede Stimmung, jede Situation, jedes Ding das bezeichnende Wort findet, die sich allen charakteristischen Zügen des Dargestellten anpaßt und doch immer original und eigenpersönlich bleibt, glänzend ist seine Kompositionstechnik und bewundernswert seine psychologisch fein beobachtende und scharf umreißende Kunst der Charakterisierung. Der naive Volkston freilich liegt ihm nicht; es ist vielmehr, wie Saedler bemerkt, eine kultivierte Art der Erzählung, die durch unablässige Arbeit und strenge Selbstzucht herangezogen wurde. Dieses strenge Ringen mit sich selbst ist in seiner ganzen Entwicklung begründet. Er wurde 1868 in Ottrau (Hessen) geboren und verlebte seine Jugend in Gerresheim (heute Vorort von Düsseldorf). Dem Wunsche, Maler zu werden, entsagte er auf Verlangen des Vaters, wurde Lehrer und war sieben Jahre lang Volksschullehrer in Bohwinkel und Elberfeld. Ein Stipendium des Verlages Cotta ermöglichte ihm einen Aufenthalt in der Schweiz und in Paris. 1900 wurde er aus Berlin, wo er als Freund Dehmels und Scheerbarts, als freier Schriftsteller lebte, zur Leitung der „Rheinlande“ nach Düsseldorf berufen. Seit 1918 wohnt er in Ludwigshafen am Bodensee.

Wie wenige Dichter hat er, der hessische Bauerssohn, um das Problem des deutschen Volkstums gerungen. „Der euch dies sagt,“ ruft er 1921 den Quäkern zu, „liebt sein Volk wie nur je einer sein Volk liebte. Sein Dichtertum ist ihm nicht Unterhaltung müßiger Seelen, sondern Dienst an der Menschheit im Hause seines Volkes.“ Die meisten seiner Werke sind der Geschichte entwachsen, aber die Vorgänge und Gestalten, die er entwirft, sind ihm zeitlose Schicksalsbilder deutschen Volkstums. Die Gläubigkeit an keine Kunst, keine Wissenschaft, auch an keine Religion, sondern an das deutsche Volk trägt und bestimmt ihn. Zuerst sind es die Wege Herders, Arnims und Brentanos, der Brüder Grimm und Ahlands, die er beschreitet. Und er geht sie schöpferisch weiter, wenn er in den „Anekdoten“ nicht mehr überlieferte Gebiete erneuert, sondern überlieferte Bilder aus deutscher Vergangenheit zu Sinnbildern deutschen Wesens und Schicksals formt, überzeugt, „daß volkstümliche Kunst nicht das Geringste, sondern das Höchste ist, was Bildung vermag“. Johann Peter Hebel, der größte, volksunmittelbarste Dichter Deutschlands, weist seinen Anekdoten den Weg. „Aus der Sackgasse lauter zugespitzter Fälle führt mich J. P. Hebel in das epische Dasein seines Rheinländischen Hausfreundes. Dieser Kalendermann ist nicht nur ein Meister der Erzählung, sondern einer der vollkommensten Epiker überhaupt. . . . Seit meiner Jugend war mir der Kalendermann vertraut; daß er mein Erzieher zur Epik wurde, bekenne ich gern und mit ehrfürchtigem Dank“ („Lebensabriß“). Was aber Hebel, diesem Wunder schöpferischer Urkraft, von Natur gegeben war, hat Schäfer einer volks- und naturfremderten Zeit in strenger Zucht und Bewußtheit wieder zurückerobern müssen. Neben Hebel ist es der schweizerische Volksepiker Gottfried Keller, der Schäfer in seinem Wesen nah und wirksam wird, „ein deutscher Sprachmeister“, der „vermochte, was keinem gelang, aus deutscher Seele allein die Fülle lebendig zu machen“ („Deutsche Seele“). Von den Anekdoten und Novellen kam Schäfer zu großen epischen Dichtungen.

Schäfer begann seine Erzählungen mit „Mannsleut, Westerwälder Bauerngeschichten“ (1894), die unter dem Einfluß von Björnsons Bauernnovellen entstanden. Noch waren es Sonderfälle, die er gestaltete, nicht Sinnbilder, von außen gesehen, in übernommenen Formen. Sein nächstes Werk, das Volksstück „Ein

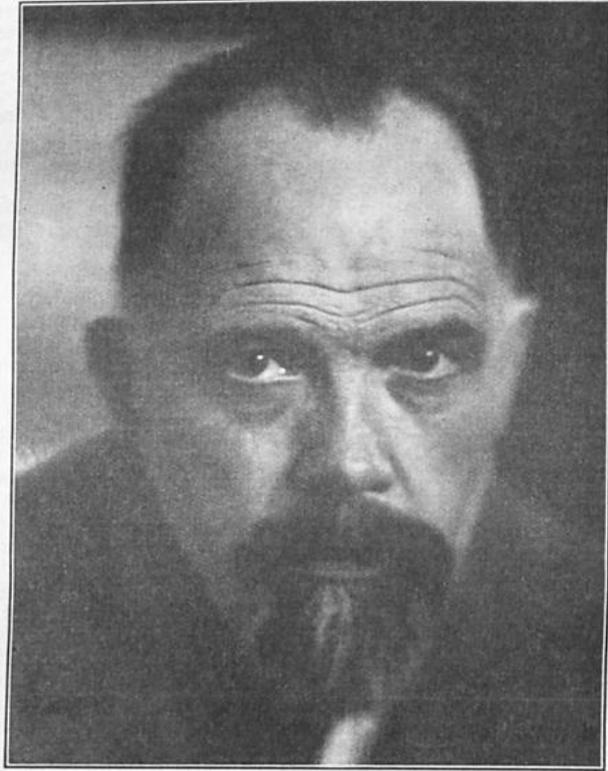
Totschläger“ (1894), war der übliche Angriff der jungen Dichtung gegen die leeren unwahren Lebensformen der Zeit, persönlich gefärbt gegen die Wuppertaler. Diefem mit lärmendem Beifalle aufgenommenen, dann aber verbotenen Stücke folgte Jakob und Esau (1896), Drama in fünf Akten und einem Vorspiel, das in Berlin aufgeführt wurde und Schäfer persönlich in den Kreis der jungen deutschen Dichtung führte. Stilistische Einflüsse von Dehmel (im Vorspiel), Zblen und dem jungen Gerhart freuzen sich, ohne von einer persönlichen Form aufgenommen zu werden. Ein Kampf zwischen zwei Brüdern, zwei Häusern, zwei Weltanschauungen bildet den Inhalt. Das Bühnenpiel Verma (1898) löste den Epiker endgültig von seinen Theaterträumen.

Die zehn Gebote (1897) sind den „Mannsleut“ noch nah verwandt, eine Folge meist dörflicher Geschichten, von einem Bauern erzählt, ohne daß Charakter und Sprachart des Bauern sie durchdringt und zusammenfaßt. „Gottlieb Mangold, der Mann in der Käseglocke“ zeichnet einen erkünstelten Rahmen für sieben Geschichten, die sich in grobe Einzelsfälle, Mord und Selbstmord verlieren. Wanderfahrten in der Schweiz, Paris und Berlin hatten inzwischen in Schäfer die Überzeugung hervorgerufen, daß seine künstlerische und menschliche Entwicklung nur auf festem, heimatlichem Grunde wachsen könne. Im Gegensatz zur jungen Großstadtkultur erkannte er die Jahrhunderte alte Überlieferung seiner rheinischen Heimat als Vermächtnis und Aufgabe. In der Zeitschrift Die Rheinlande und in dem „Verbande der Künstler am Rhein“ arbeitete er an der Zusammenfassung und Erneuerung der geistigen und künstlerischen Kräfte der Rheinlande. Immer mehr erkannte er als die Schuld seiner Zeit: „Der einzelne war sich Zweck und Ziel seines Daseins geworden“ („Deutschland“). „Wir müssen wieder ein Volk werden“ („Der deutsche Gott“). Er kümmerte sich nicht mehr um Einzelsfälle seines Lebens oder seiner Zeit, sondern begann der „hohen Berufung“ des Dichters als „Sprecher der Volksseele“ („Lebensabriß“) zu lauschen. So entstanden Die Rheinsagen (1908). Mit ihnen hat er die einzigen künstlerisch gestalteten Sagen aus dem Rheinland gegeben, die wir besitzen. Simrocks Sammlung kann trotz ihres kulturhistorischen Wertes in künstlerisch sprachlicher Beziehung sich mit ihnen nicht vergleichen. Schäfer schuf aus den alten Sagengebilden kleine epische Kunstwerke, wobei er die schlichte Form und den Erzählerton vortrefflich getroffen hat. Außer den Rheinsagen wohnete er seiner Heimat das Bändchen Der Niederrhein und das bergische Land. Selten wohl ist der Charakter einer Landschaft so lebensvoll in einem Skizzenbuche eingefangen worden wie in diesem; es ist eines der wenigen literarisch bedeutsamen Bücher, die wir besitzen. Wie er hier mit wenigen Strichen ein altes rheinisches Nest zeichnet, wie er den ganzen duftigen Hauber der niederrheinischen Bruchlandschaft mit ihrem seltsamen Gemisch von Wiese, Gebüsch und Sumpf, mit ihren Wasserläufen und windzerzaunten Pappelreihen himmelt, das zeugt davon, daß Schäfer außer seiner Dichtergabe auch ein Malerauge hat. Schade, daß er die uralte katholische Kultur, die gerade am Niederrhein Unvergänglichliches geleistet hat, nicht mehr in den Vordergrund gerückt hat.

Schäfer fühlt sich als „Organ des Volkes“ diesem im Innersten verbunden, in dessen Dienst stehend und verpflichtet, mitzuarbeiten an der Formverdung des deutschen Wesens. Deshalb will er es hinführen zu den Quellen seines Volkstums, hinein in seine Geschichte. In diesen Kreis stellt er auch die Anekdoten. Im eigentlichen Sinne versteht man darunter nach dem griechischen Wortlaut noch nicht veröffentlichte interessante Erzählungen, sei es aus dem Leben großer Männer oder aus dem Gang der Weltgeschichte. Allmählich wandelte sich der Wortsinn dahin, daß man überhaupt kurze, scharf pointierte Erzählungen Anekdoten nannte. Dem Roman mit seinem stark entwickelten Formgefühl lag die knappe, abgerundete Form am meisten (Boccaccio, Balzac). Seit Kleists wundervoller Anekdote aus dem letzten preussischen Kriege sind Schäfers Anekdoten die ersten künstlerischen Erzeugnisse dieser Gattung. Freilich unterscheiden sie sich von Kleists dramatisch bewegten, lebenszitternden Kriegsbildchen. Schäfer will in seinen Anekdoten nichts anderes geben als kleine, verkürzte, konzentrierte Novellen. Was er der Sage, Legende, dem täglichen Leben und insbesondere der Geschichte ablauschte, hat er in ihnen in straffste Form gebannt, gesteigert und zum Sinnbild erhöht. Meist ist es die rheinische Heimat, „durch ein Jahrtausend die Pulsader deutschen Lebens“, die er zum Schauplatz wählt, und die rheinischen Typen, die er vorführt, sind teilweise so köstlich der Wirklichkeit abgesehen, wie sie heute noch leben. Eine seiner liebsten Quellen war der Rheinische Antiquarius, eine 39 Bände umfassende Sammlung von allerlei geographischen, historischen und politischen Merkwürdigkeiten der rheinischen Lande. Bezeichnend ist in Schäfers Anekdoten der erste Satz. Schon in diesem weiß er jeder Anekdote ihren eigentlichen Rhythmus zu geben und ihn nicht „nur auf die einzelnen Sätze, sondern auf den ganzen Bau“ anzuwenden, „wie sich die Handlung rhythmisch zur Höhe entwickelt und wieder abnimmt“. Die unerbittliche Strenge Kleists aber wird in Schäfers Anekdoten nur selten erreicht; oft erinnern der leichte Ton der Erzählung und die zuweilen frivole Pointierung an Anekdoten der Kolofonzeit, die Freude an der chronique scandaleuse überwiegt mitunter und läßt über ironischen Schnörkeln, recht leichtfertiger Moral, religiösen Boshaftigkeiten und peinlichen Zweideutigkeiten das tiefste Menschliche zu kurz kommen. Dann fühlt man beklagend das allzu Spielerische dieser Anekdoten, deren bewußtem Artistentum man nicht zugute zu halten vermag, was man bodenständigem Volkshumor gerne verzeiht. Aber über solche Bedenken führt doch zuweilen die Kraft innerlich vertiefter Erzählungskunst hinweg; eine Anekdote wie „Das fremde Fräulein“, ein Sinnbild unserer seelenlosen Zeit, schildert in streng epischem Stil ein ergreifendes Menschenschicksal und ist eine Perle deutscher Prosakunst. Sie findet sich in der Sammlung Der verlorene Sarg und andere Anekdoten (1911); die Schäfer später mit dem ersten Sammelbändchen Anekdoten (1908) vereinigte. Beide liegen nun vor in einem Sammelbände Dreiunddreißig Anekdoten (1911). Als zweiter Band kamen 1926 Neue Anekdoten hinzu. Auch diese 22 Anekdoten knüpfen an Gegebenes an, um es im Dienste einer den Dichter beherrschenden Idee neu und eigenartig zu gestalten; „jedes dieser epischen Gebilde“ soll auf seine bescheidene Weise ein Sinnbild deutschen Volkstums, ein Bruchstück unserer Geschichte, deutschen Schicksals sein. Vor dem Deutschen der Gegenwart sollen die

großen Epochen seiner Geschichte und die großen Männer seines Landes wieder aufleben; er soll erkennen, wie in ihnen daselbe Leben freiste, dieselben Ideen ihn bewegten, dieselben Kämpfe ihn durchtobten. Deshalb läßt Schäfer einzelne Epochen deutscher Geschichte und große Männer deutschen Geistes von einer zufälligen Seite her ausleuchten. So werden Gellert, Friedrich der Große, Blücher, Klopstock, Goethe, Uhland, Peter Hille, Karl Moor, Karl Maria von Weber, Schubert und andere in einer einfachen aber charakteristischen Situation dargestellt, die ihr ganzes Wesen und ihre Zeit blickartig beleuchtet. Das Bild des deutschen Menschentums aber, das ihre Gesamtheit bedeutet, soll dem Deutschen von heute Symbol und Vorbild sein; seine Lebensauffassung soll sich an ihm orientieren.

Im Stil einer erweiterten Anekdote gibt Die Halsbandgeschichte (1908), das verbrecherische Spiel zwischen dem berühmten Abenteurer Cagliostro, der Hochstaplerin La Motte, dem Kardinal Rohan und der Königin Marie Antoinette, um so in einem Vorgang die sittenlosen Voraussetzungen der französischen Revolution bildhaft zu machen. Aber die Sinnbildlichkeit dieser Schuld und Katastrophe, die in der Verdichtung einer Anekdote wohl deutlich geworden wäre, wird verhüllt durch die allzubreit gemalten Hochstapler-Schicksale von La Motte, die nach des Dichters eigenem Ausdruck „nicht die Trägerin einer großen Handlung sein kann, weil sie in der Gebundenheit ihrer Triebe kein Sinnbild ist, in das der Leser eingeht, um von ihm aus die Welt zu fühlen“. Ganz Sinnbild, Bild und Sinn in lebensunmittelbarer Einheit soll nach Schäfers Absicht Die unterbrochene Rheinfahrt (1912) sein. Ein seinem Hauslehrer in Mainz entlaufener Baseler Student verirrt sich auf dem Rheindampfer in eine Hunsrücker Bäuerin, unterbricht in Klingebach, wo sie aufsteigt, seine Fahrt und verbringt in dem idyllisch geschilderten Rheindörchen über eine Woche. Die Hunsrückerin, die dort an einen dem Trunke ergebenen Anstreichermeister verheiratet ist, umschleicht er zunächst, gewinnt sie dann und verführt sie schließlich. Zwischendurch wird er in allerlei Dorfstreitigkeiten verwickelt, bei einer Keilerei verwundet, liegt ein paar Tage im Krankenhaus und ist schließlich froh, als sein Hauslehrer ihn findet und in ein geordnetes Leben zurückführt. Es ist ein wenig erquickliches Buch, unruhig hin und her schwankend zwischen einer leichtsinnigen Stuoentengeschichte und an sich gar nicht üblen Grundsätzen von der Verfehltheit einer einseitig prophylaktischen Scheuklappenerziehung. Wie ein Jüngling schicksalhaft zum Manne wird, ist das Problem, das der Dichter lösen wollte.



Wilhelm Schäfer.

Phot. Otto Kurt Vogelsang, Berlin W 15.

„Ich hatte mir die Welt nicht so gedacht“, sagt der Jüngling, „man hätte mich dafür erzieht sollen“, statt mich zu einem Fremdling in der Welt zu machen. „Doch wie die Welt wirklich ist, nicht anders will ich sie haben.“ Wie der junge Baseler durch eine solche wilde Gewaltkur zu der Ansicht „Auch Gott ist Wirklichkeit“ gelangen soll, leuchtet uns nicht recht ein. Bemerkenswert aber ist das Buch durch die Gestaltung der Rheinlandschaft: die winkligen Straßen, Häuser, Brunnen und Burgen des Rheinstädtchens, die Weingärten und Obstbäume, die duftenden Frühsommernächte, der rheinische Wein und das rheinische Blut: traumhaft und doch in nächster, nüchterner Wirklichkeit verwebt sich das alles zum farbigen Sinnbild. Es zeichnet die Bildhaftigkeit von Schäfers Lebens- und Weltanschauung, daß er wie G. Keller und A. Stifter zuerst Maler werden wollte und noch 1915 „als Lösung für gequälte Stunden“ Bilder von Bedeutung schuf.

Wieder eine in die Länge gezogene Anekdote ist die Erzählung Die Mißgeschickten (1909), „die zu dem Feinsten gehört, was Schäfer geschrieben hat. In einer ganz schlichten, anspruchslosen Form erzählt er darin von drei toten Freunden, die ein Stück seines Lebens mit ihm gegangen sind, von einer feinführenden, kunstfertigen Frau, die mit mehr als gewöhnlicher Sangesgabe bedacht war, aber ihr alles, auch ihre künstlerische Laufbahn, einem geliebten Manne aufopferte. Dieser hatte lange zwischen Professorentum, Kaufmannsstand und freier Schriftstellerei hin und her geschwankt, hatte nirgends recht Ruhe finden können, bis ihn schließlich ein unerwartetes Geschick an das Ziel seiner Wünsche, eine befriedigende Tätigkeit und

ein eben vollendetes schönes Heim, brachte, freilich nur an das Ziel, um ihm dann an den Folgen einer Darmverfälschung jäh den Lebensfaden abzuschneiden. Zwar fand sich die Frau mit dem Unabänderlichen ab, gewann auch die Liebe eines zweiten Mannes, aber unmittelbar vor der Vermählung packte sie die Erinnerung an das Verlorene mit schmerzlicher Gewalt, daß sie in einem Schwermutsanfälle zum Fenster hinausprang. Der Überlebende aber, längst schon ein Lebenskranker, der sich an ihr noch hatte retten wollen, scheidet ein Vierteljahr später nach einer Blinddarmoperation dahin. Dies alles wird vom Dichter mit einer warmen persönlichen Anteilnahme erzählt, die sich auch dem Leser mitteilt. Mißgeschick — eine neue Wortprägung — finden wir oft in Schäfers Schriften und er selbst ist ja wohl auch eine Art „Mißgeschick“, der durch das Leben viel hin und her geworfen wurde, wie sich aus seinem Lebensabriß (1919) ergibt.

Eine Novelle voll barocker Einfälle ist Die Badener Kur (1925). Den Junker von Borken, der mit seinem Diener aus Lehmaten im Jülicherland nach Baden zur Kur geht, erwartet dort eine Fülle von Abenteuer. Dadurch wird er der Badener Kur schneller satt als er dachte. Kernig und erdhast wie die Menschen, die in ihr die Hauptrolle spielen, ist die Sprache, die Art der Charakterisierung, die Führung der Handlung. Künstlerisch ebenso hochwertig und doch in allem das Gegenpiel ist die Novelle Hölderlins Einkehr (1925). Dort die erdhastigen Gestalten, hier Hölderlin, ein „Fremdling auf dieser Erde“ (Nadler), mit Augen „so der Weite verhaftet, als suchten sie durch die Ferne hindurch eine jenseitige Nähe“. Dort geradlinig denkende Menschen, hier der geniale Dichter, dessen Gedanken Himmel und Erde umspannen, der unter den Göttern Griechenlands weilt. Als Ergänzung zu ihm tritt, alle seine Empfindungen nachempfindend, „das Mädchen Charlotte“, bis sie schließlich, „des letzten Restes der Tätigkeit“ entäußert, ein- geht in Hölderlins Götterwelt, obgleich über ihn schon drohend der Wahnsinn flackert. Leben gibt nicht die Handlung, sondern die Sprache des Erzählers, die, aus Hölderlinschem Geiste gewachsen, sie blühend umrannt und füllt.

Über die Anekdote und Novelle drängte es W. Schäfer zur großen epischen Darstellung. Da erlebt der in den Briefen Stauffer-Verns ein Künstlerschicksal. In ihm glaubt er nicht nur ein persönliches, sondern ein menschliches Sinnbild gefunden zu haben. Und so formt er „Karl Stauffers Lebensgang, eine Chronik der Leidenschaft“ (1911). In der Lebensgeschichte dieses unglücklichen Schweizer Malers, die er der Fiktion nach selbst vor seinem Tode niederschreibt, steht wie in den Anekdoten jeder Satz, jeder Gedanke unverrückbar an dem Platz, den ihm die Notwendigkeit bestimmte. Aber die elementare Gewalt, mit der die Lebensbeichte eines Menschen hervorbricht, der nach härtestem Kampf sich unfähig sieht, den Zwiespalt im eigenen Wesen zwischen dem harten Willen zur Vollendung und dem Mangel an quellender Intuition zu überwinden, diese Gewalt zeigt doch eine ganz neue menschlich-künstlerische Kraft. Auch diese Gewalt ist Zorn geworden bis ins Letzte. Der innere Zusammenbruch einer großen und herben, männlichen Kraft, das ist zugleich das Thema und das Stilprinzip des Werkes. Das Stauffer-Buch bleibt jedoch dadurch noch ein Künstler-Buch, daß alle Probleme, um die Stauffer ringt, innerhalb der Kunst liegen und daß er an der Unvollkommenheit seiner künstlerischen Begabung zerbricht. Im allgemeinen ist der Dichter dem wirklichen Lebensgang Karl Stauffers gefolgt. Wir erleben seine Jugend in den Schweizer Tälern, wo er 1857 geboren wurde, und sein Werden, sehen manche seiner Hauptwerke entstehen, finden ihn im Verkehr mit G. Keller, K. F. Meyer, hören von seiner Freundschaft mit Welti, dem Sohn des ehemaligen Bundespräsidenten, und mehr noch von dem Verhältnisse zu dessen schöner Frau Lydia, die ihm zum Verhängnis wird. Aus deren wunderbarem Palast in Zürich flüchtet er sich nach Italien, steht lange Zeit im Verkehr mit Max Klinger und findet später, als er sich dazu hinreißt, mit der fremden Frau auf und davon zu gehen, das Abenteuer aber im Gefängnis und Irrenhaus büßt, einen besorgten Freund in Adolf von Hildebrand, dem großen Plastik. Zwei Jahre vor seinem Tode läßt Schäfer den unglücklichen Künstler, der, immer mehr in Unglück und Jrrsinn versunken, 1891 in Florenz stirbt, sein eigenes Leben erzählen. Ein verhängnisvoller Fatalismus ist die Grundtendenz des Buches und als Folge davon ein düsterer Pessimismus. Die Unrast bezeichnet der Held des Buches einmal als Erbeil seiner Leidenschaft und ein andermal sagt er: „Mein Leben war auf Eärm und Leidenschaft eingestellt.“ „Mein Leben war nun einmal auf Breite eingestellt, das geruhame Andante liegt mir nicht.“ In dieser Unrast sucht er nacheinander als Maler, Kupferstecher, Radierer, Bildhauer die Kunst zu meistern, ohne doch das ihm vorschwebende Ideal zu erreichen, und diese Leidenschaft der Kunst hat ihn wie eine lodernde Flamme verzehrt. Diese Leidenschaft ist ihm schließlich auch in sein Leben eingebrochen und hat sein Lebensglück zerstört.

Stauffers Künstlertum und Schicksal ist ein persönliches, nicht der Zeiger des Volkes; in Schäfers nächster Dichtung Lebenstag eines Menschenfreundes (1915) ist die vollkommene Einheit von Ich und Volk und Menschheit, von Stoff, Gehalt und Form erreicht. In der Darstellung eines längst verflorenen Einzellebens, die doch ganz im Gegenwarts-Stil gegeben ist, werden die achtzig Lebensjahre Pestalozzis entwickelt „auf der Wanderung nach einer neuen Menschheit“. Wieder lebt ein Künstler auf („Lienhard und Gertrud“), aber kein ableitiger und einsamer wie Stauffer; dieses Künstlertum ist nur ein Teil und Ausdruck eines Volks- und Menschentums, das sich als Landwirt, Schriftsteller, Waisenvater und Volkserzieher überpersönlich aufbaut. „Was einer“, sagt Pestalozzi, „für sich selber Irdisches zuwege bringt, das hört mit seinem Leben auf; aber was er an der Menschlichkeit tut, das ist unsterblich.“ Ohne poetische Vereinfachung schildert Schäfer das wirre Leben Heinrich Pestalozzis, der aus einem Unglück dem anderen zueilte. Aber nicht dessen äußeres Leben ist ihm die Hauptsache, sondern mit nie nachlassender Energie ist das Augenmerk des Dichters auf das innerste Wesen und Streben Pestalozzis gerichtet, auf seine in keinem Unglück nachlassende zähe Menschenliebe und seinen Trieb, allen zu helfen, die in Not und Bedrängnis leben, und ihnen nicht vorübergehende Hilfe zu bringen, sondern aller Not für immer ein Ende zu machen, durch seine „Menschenbildung“ nach seinem Wort „Freiheit durch Bildung“. Da läßt

Schäfer einmal seinen Helden sagen: „Ich wüßte einen, der mir folgte, eine Macht in Europa zu gründen, die mächtiger als Bonaparte wäre, und ich sage euch, wer es am ersten mit mir hält, dem wird die Herrschaft in Europa zufallen.“ Diese Macht sieht Schäfer in der Volksschule verwirklicht, ja er geht so weit, die mächtige Entwicklung des deutschen Reiches in Europa aus dem Geiste Pestalozzis zu erklären, wobei er aber vergißt, daß die ganz auf Naturalismus gegründete, dem positiven Christentum durchaus fernstehende Lehre des Schweizers schon aus inneren Gründen nicht befähigt war zu solcher Wirkung. Schäfers Pestalozzi weiß wenig heitere Züge auf; er ist wie Stauffer ein Mißgeschickter.

Wie in diesem Werke hat sich Schäfer auch in anderen als ein ergriffener, richtender, vorwärts und aufwärts weisender Chronist gezeigt. So insbesondere auch in den Dreizehn Büchern der deutschen Seele (1922), die aus dem Unheil des Weltkrieges hervorgegangen waren. Ihn hatte das furchtbare Schicksal dieser Jahre tief ins Herz getroffen. Nicht militärische Erfolge oder Verluste hatten ihn bekümmert, von Anfang an ging es für ihn um Seele und Gewissen seines Volkes. Er sah in diesem Weltkrieg „die Auflösung eines unerträglichen und unwürdigen Zustandes der abendländischen Menschheit“, „den Zusammenbruch der Zivilisation, darin der unselige Menschengestalt seinen Hochmut zu vollenden glaubte.“ Und er konnte sein eigenes, geliebtes, sich selber entfremdetes Volk davon nicht ausnehmen. „Wo ist unser Reich? fragte eine Klage mein Gewissen.“ Und weil die zersetzte deutsche Gegenwart dieses Reich nicht zeigte, so wollte er es in seiner Geschichte deutlich machen. Und so wies er in dreizehn Büchern von je etwa dreißig Bildern das „Reich“ der deutschen Seele auf. Von der Zeit, in der das deutsche Volk mit der Völkerwanderung in das Licht der Geschichte eintrat, bis herauf in die neue Zeit sind darin die Schicksale unserer Volksseele in zusammenhängenden Einzelbildern gestaltet. „Eine Odyssee im großen Ausmaße“ hat er uns damit geschenkt. Ergänzend treten die „Drei Briefe an die Quäker“ (1921) hinzu, in denen Schäfer die christlichen Kirchen seiner Zeit richtet und sie alle verwirft. Er beklagt die „Gottverlassenheit des gegenwärtigen Proletariats“ und den Materialismus der Zeit. Dieser wird immer wieder den Kampf aller gegen alle entfesseln, zwischen den Ständen und zwischen den Völkern. Nicht der Staat, noch der Völkerbund kann dagegen schützen, nur die seelische Wiedergeburt. Das Schicksal des Weltkrieges machte Schäfer auch die Weltkatastrophe des Nibelungenliedes zum vertieften Erlebnis und so formt er dessen Erneuerung: Das Lied von Kriemhilds Not (1923). So tief ist Schäfer seinem Volke verwachsen, daß er bodenfremden Kulturen, zumal der antiken, keinen bestimmenden Einfluß gönnt. Sein geliebter Dichter ist Gottfried Keller. „Nur ein deutscher Schweizer konnte im neunzehnten Jahrhundert so schreiben, als ob noch immer die Zeit Albrecht Dürers und Hans Sachsens wäre.“ („Die moderne Malerei der deutschen Schweiz.“) Und wie G. Keller zum Sinnbild des reinen Deutschen, wird ihm Winkelmann zum Sinnbild der deutschen Griechheit, der alten deutschen Sehnsucht nach dem Süden, der Sonne, der Klarheit und Form. Winkelmanns Ende (1925) wird ihm zur tragischen Novelle, zum Sinnbild des Deutschen, der sich an die Antike verliert, und zu einer Mahnung zur Heimat Erde, zur Volksgemeinschaft. Ein tapferes Bekenntnis zu einem wahren Deutschtum, zu einem gläubigen Kämpfertum zwischen Chaos und Ordnung, zwischen Gut und Böse hat Schäfer auch abgelegt in den „Fünf Briefen an mein Volk“, die unter dem Titel Der deutliche Gott (1923) erschienen und in der aus der Tiefe des Geistes, der Wärme des Herzens in Köln gehaltenen Rede Deutschland (1925), einem Bilde unserer „Gewordenheit“ und einem Ausblicke in die Zukunft, in die uns ein schicksalhaft vorgezeichneter Weg aus dem Dunkel der Gegenwart führen muß, wenn wir die Verknüpfung und Wechselwirkung zwischen Menschengestalt, Volksseele und Einzelleben erkennen und als Aufgabe erfüllen.

H. Koselieb bemerkt in seinem Aufsatz über Josef Ponten, daß in dessen Schriften ein architektonisches Empfinden am Werke sei, mit Worten und in Worten zu bauen. Dieser Eindruck bestätigt sich bis in Einzelheiten des Handwerks. Stockwerkartig bauen sich seine Romane auf; es fehlt aber der tragfähige Boden, die wurzeltiefe Verankerung, die Geschlossenheit des Aufsteigens, das Blickanziehende in die Höhe. So besteht „Der babylonische Turm“, sein bester Roman, aus beinahe neunzehn Novellen (Stockwerken), die lose verknüpft sind ohne die notwendige „Folge aus Folge“. Seine eigentliche Kraft fand er später in der Novelle, dem in einem Brennpunkt zusammengerafften Schicksal. Seine Novellen haben Gestaltung: hier engt er die Grenzen ein, strafft und formt von innen. Ponten ist ebenso phantasiebegabt wie kritisch, ebenso originell wie naturwissenschaftlich geschult und gebildet. Vor allem ein Mensch mit unbestechlichem Gefühl für Konstruktion und Form und ein sprachgewaltiger Meister der Erzählung. Das Architektonische, Gesetzmäßige der Lebenserscheinungen wie der Begriffe wird von ihm mit Leidenschaft aufgespürt. Hier ist er Dichter. Dabei aber kennt er Stimmungen kaum. Seine Gebilde sind viel zu derb, zu fest umrissen. Auch von einer Weltanschauung, die zu einem seelischen Wohnraum wird, findet sich fast nichts darin. Er gehört, wie Koselieb richtig urteilt, trotz einiger katholischer Zierate in die Reihe jener Dichter, die von Goethe über Gottfried Keller geht. Er gestaltet die bürgerliche diesseitige Ordnung, die Wirklichkeit mit ihrem barocken Gemisch von halbem, ererbtem katholischen Glauben, Freigeisterei oder kindlicher, von außen gesehener Frömmigkeit, Aberglauben und pantheistischem Denken. Das diesseitige Leben als Vorbereitung für das

jenseitige aufzufassen ist ihm fremd. Alles, was sich nicht in die bürgerliche Vernunft fügen will, wird dann auch für Ponten zum Spott, zum Witz oder zur Satire. Es befremdet und ist bedauerlich, daß er, von Hause aus Katholik, in seinen Romanen und Novellen mit Abneigung und Gehässigkeit das Katholische behandelt.

Er wurde 1883 in Raeren bei Eupen geboren und stammte von handarbeitenden Eltern, deren Eltern und Großeltern ebenfalls zur unteren Volksschicht gehörten. Diese Abstammung ist für seine Kunst von größter Bedeutung. „Herkunft aus dem niederen, arbeitenden Volke schuf das tiefe Behagen an völkischem Denken, Sprechen und Schaffen“, sagt er in seinem Selbstbildnis. Schon der Gymnasiast beschäftigte sich viel mit Geographie, Geologie und Astronomie. Als Hochschüler bemühte er sich drei Jahre lang um die Architektur und Kunstgeschichte an der Hochschule zu Aachen, wo sein Vater als Baumeister tätig war. Während der Studienjahre trieben ihn Wanderlust, Natur und Kunstbegeisterung in Deutschland und den benachbarten Ländern Belgien, Frankreich, Holland und England umher. Nach seiner Verheiratung mit Julie von Broich unternahm er mit seiner Gattin Reisen nach Italien, Ägypten und Griechenland. Der Kriegsausbruch überraschte ihn nördlich von Spitzbergen. Das Kriegsschicksal führte den Uniformierten auf alle Kriegsschauplätze. Erst im Westen und Osten. 1920 ist Pontens äußeres Leben zur Ruhe gekommen. München ist seitdem sein Wohnort. Früchte seiner Reisen sind die prachtvollen Aufsätze über Landschaften und die Landschaft als Begriff. Schon der Stil dieser Arbeiten ist ein Genuß für den Leser und wohl auch für den Autor, der sich sichtlich mit Lust auf dem zuchtvollen und doch kühnen Rhythmus seiner Worte wiegt. Griechische, ägyptische und deutsche Landschaft breitet der Dichter vor uns aus. Nicht in Schilderung als fertiges Gemälde; vielmehr werden die geologische Entstehung, die Unterschiede der Gemütslebnisse, im Süden (Klarheit) und im feuchten Norden (Phantastik) uns vertraut gemacht.

Als Dichter begann Ponten mit der Novelle Jungfräulichkeit (1916). Es handelt sich um Jungfräulichkeit sowohl beim Weibe wie beim Manne. Die Novelle wurde vom Dichter 1919 neu gefaßt, was bei seiner Art des Schaffens nicht viel Schwierigkeiten machte. Sie ist noch unausgereift und erzählt von einem Bauernburschen, der Priester werden soll, aber das Studium aufgibt, ins Dorf als Knecht zurückkehrt, manches Widerwärtige erduldet, in answellender Liebe immer rein bleibt und schließlich heiratet. Es folgten Romane, von denen der Landschaftsroman Siebenquellen (1908, umgearbeitet 1928) mit kraftvoll eigenwilligem Stil, mit Bildern von sehr starker Einprägsamkeit das Problem „der Mensch und die Landschaft, im Sinne einer Abkehr“ von nationalen und übernationalen Uberschwenglichkeiten auszudeuten sucht. Werkbauende oder zerstörende Menschen, Bauern, Gutsbesitzer, Priester, Industrielle, Arbeiter, Schmuggler, alle Formen am Gesicht der Landschaft und an ihrer sozialen, gewerlichen und geistigen Kultur. Der Boden der Romanhandlung ist Grenzland, ist Heimatland Pontens, der Kreis um Eupen, nahe dem Schnittpunkte deutscher und französischer Geisteswelt und dadurch besonders reich und vielsinnig. In „Peter Justus, einer Komödie der Liebeshemmungen“, läßt Ponten einen Menschen mit Hemmungen durch das Leben wandern. Peter Justus, ein unwiderstehlicher Betörer aller Frauen, die ihn sehen, sieht seine Aufgabe darin, das Verhältnis der Geschlechter zueinander dadurch zu reformieren, daß er die Frauen von ihren Unfreiheiten, Unnatürlichkeiten und Hemmungen heilt. Diese Aufgabe wird aber für ihn zur Liebeshemmung, verhindert das höchste Einswerden mit einer Frau. Er resigniert, um als Priester seiner Aufgabe zu dienen. Wie Peter überall dadurch gehemmt wird, daß er die Liebe nicht einfach hinnehmen kann, sondern sie erst von allen Seiten betrachten und erörtern muß, so kommt auch in die Form des Romans ein Mißklang durch sein unaufhörliches Predigen und Moralisieren. Mögen auch die vielen Dialoge kühn, geistreich und fein geschliffen sein, das Übermaß an Dialektik und tendenziöser Theorien ermüdet. In den genannten Dichtungen war die Bildhaftigkeit des Stils zuweilen noch maniert, in seinem Hauptwerk, Der Babylonische Turm (1919), ist es Ponten gelungen, die Bildkraft seiner Sprache und seine Neigung zu zugespitzter Spruchweisheit zu bändigen und in den Dienst eines kunstvollen Aufbaus zu zwingen. Der Grundgedanke des Werkes ist, daß der Wille des Genies, seine ideale Konzeption eines Vollkommenen sichtbar zu machen, niemals sein Ziel erreichen kann, wenn er um dessen Darstellung in der Wirklichkeit ringt, daß Vollendung dem Menschen, auch dem Genie, nur in der Welt der Kunst möglich ist. Die symbolische Gestaltung dieses Problems und seiner Lösung ist gegeben in dem Schicksal des Maurers und Baumeisters Großjohann. Ponten macht den Leser mit ihm bekannt, wie er seiner Frau eine ungeheure Zeichnung entrollt, die den Aufriß eines riesenhaften gotischen Turms enthält mit Kirchen, Palästen, Bibliotheken, Laboratorien, Klöstern, und dessen Untergeschosß allein so hoch ist wie die Kölner Domtürme. Der Abscheu vor dem Zweckbau und eine maßlose Phantasie sind der Ursprung dieser baulichen Idee. Das, was er später wirklich baut, hat indessen nicht einmal eine Spur der Ähnlichkeit mit dem, was er zu bauen wünschte. Er macht Zweckbauten wie jeder andere Bauunternehmer der Gründerzeit; höchstens baut er etwas solider wie sie. Raslos arbeitend, baut er sein Leben und sein Glück immer höher wie einen

„babylonischen Turm“, Strebergeist befeelt ihn; „der Mann ist vom Größenwahn befallen“, sagt der Pfarrer und Herr Merlin erklärt: „Es liegt etwas Unnatürliches in aller übermäßigen Tatkraft.“ Nicht um das Geld ist es ihm zu tun, sondern um die Befriedigung seines verworrenen Tätigkeitsdranges. Er stirbt so arm, wie er angefangen hat, und als Greis beschäftigt er sich heimlich damit, Modellierbogen von allen großen Bauwerken der Erde zu kleben und Pläne zu entwerfen, die so ideal sind, daß niemand sie ausführen kann. In dieser Lebensatmosphäre kommen die sieben Kinder, von Härte umgeben, mit dem Erbteil des zu starken und bewußten, überall das Letzte und Äußerste erzwingenden Willens belastet, nicht zum freien Menschentum. Da ein jeder in dieser großen Familie etwas Besonderes will, das immer nach oben hinaus geht, so baut gleichsam ein jeder an dem anderen vorbei. Sie bauen und leben nebeneinander vorbei, scheu, als wären sie auf unrechtem Wege, und wenn sie einmal versuchen, miteinander in Fühlung zu treten, ist es schon zu spät; sie verstehen sich nicht mehr: die Sprache hat sie verwirrt. Das ist das Nebenthema des Buches, die Gestaltung eines typischen Großstadtschicksals, das in seiner Wichtigkeit den nicht das Ganze des Romans treffenden Untertitel „Geschichte der Sprachverwirrung einer Familie“ rechtfertigt. Nur einmal gelingt es, die Mauern zu durchbrechen: Gabriel, ein Musiker, besitzt genug Weite, ihrer aller Streben zu umfassen, genug Hingebung, sich ihnen opfern zu wollen; in dieser Hingebung und Weite findet er den Weg zur Erlösung von der Maßlosigkeit des Willens, der das Vollkommene will. Ihm erfüllt er sich in der Kunst. Zeitlose und zeitgemäße Fragen, wie sie die Vorkriegszeit aufwarf, berühren sich in dem Werke. Es wird vor uns ein großartig angelegtes und künstlerisch vollendetes Zeit- und Gesellschaftsbild entrollt, ein Bild voll realistischer Bildnerkraft, so reich an Farbentreibungen, daß es eine Stala der den Menschen innewohnenden Gefühle darstellt. Ponten erstrebt nicht nur in der Sprache, sondern auch im ganzen Aufbau des Romans strenge Architektur und streng stilisierte Schönheit. Die einzelnen Kapitel stellt Ponten als mit höchster Kraft erschaut und gestaltete Bilder als Symbole hin, deren Erfassung an den Leser zum Teil allerdings nicht geringe Anforderung stellt; doch sollte der Aufbau etwas mehr Zusammenhang seiner Teile aufweisen. Beleidigende Ausbrüche über Katholisches und erotische Szenen trüben hier und da den Genuß des Wertes.



Josef Ponten.

In die Nähe von G. Hauptmanns „Der Kezer von Soano“ gehört die Novelle Die Insel. Auch Ponten hat das Bestreben, den Liebestrieb zu entpersönlichen, indem er ihn in die ewige Beziehung zum großen All setzt und ihn primitiv als Urmacht im großen Gleichnis des heidnischen Pan darstellt. Der Naturmacht erliegt auf der Höhe des Lebens der Mönch, der Mann, als das Weib in sein Leben tritt. Die Handlung spielt auf einem von der Welt abgeschlossenen Eiland, auf dem sich ein griechisches Kloster befindet. Für den Mönch Spiridion wird die Frau, die die Einsamkeit der Natur aufsucht, unablässig zur Versucherin und zum tragischen Geschick. Die Mönche werden als lüsterne, teils stumpfsinnige Menschen gezeichnet und etelhaft ist das häßliche Godelgespräch. Die Natur der Insel, von heißer Sonne beschienen, von heißen Wintern überflogen, ist mit starker Kraft gebannt, aber trotzdem und trotz der klangreichen Sprache wirkt das Buch nicht erhebend. In der Novelle Der Meister (1919) wird versucht, die Schicksalslinie eines schlechten, eines halben Baumeisters mit der Jugend eines echten tragisch zu kreuzen. Das Dornchor steht vor dem Einsturze; der Dombaumeister Gottschalk kann die Ursache nicht finden; man nennt ihn Meister, aber er ist ein Stümper. Sein Geselle Gottfried gibt vor, die Ursache zu kennen, teilt sie aber nicht mit und trägt die Niederschrift auf der Brust. Der Meister zieht den Gesellen in sein Haus, um ihm sein Geheimnis zu entlocken. Er versucht alles, gibt ihm selbst die Ehre seiner Frau und Tochter preis, nur um zum Ziele zu gelangen. Da alles nichts fruchtet, wird er zum Mörder. Er durchsägt ein Brett auf hohem Gerüst und Gottfried stürzt in die Tiefe, wo er zerschmettert liegen bleibt. Aber das Schriftstück ist nicht auf der Brust des Toten. Die Frau, die im Besitze der Schrift ist, durchschaut das

Verbrechen des Mannes und zwingt ihn, den gleichen Todesweg zu gehen. Sühne des Mordes also durch Selbstmord; das klingt heidnisch. Bunt bewegt ist die Novelle Die Bodreiter (1919), wenn auch alle Wildheit des Geschehens beherrscht wird. Das Thema ist interessant und in manchen Zügen aktuell, denn man spürt den heißen Atem unserer Revolutionstage durch die Zeilen wehen, mag die Geschichte auch im Frühbarock spielen. Bodreiter nennen sich die Mitglieder einer Bande, halb sind es Schlaraffen, halb Kommunisten, die bei Nacht allerlei Ernsthaftes und Scherzhaftes verübt, die von einem geheimen Hauptmann befehligt wird, sich durch Medern und mit dem Lösungsworte: „Es lebe der Bod“ zu erkennen gibt und durch das Bestreben, so etwas wie ausgleichende Gerechtigkeit zu üben, ihre Mitwelt in Unruhe versetzt. Diese Geschichte vom „edlen Räuber“, ein beliebtes Thema des achtzehnten Jahrhunderts, wird von Ponten verbürgerlicht und gleichzeitig ironisiert. Der Sonderfall wird ins Allgemeingültige erhoben. Die Geschichte kündigt von den schlummernden Trieben des Menschen, die herauswachsen, selbst bis ins Verbrecherische. Es finden sich in dem Buche Stellen voll mystischer Schönheit, wie z. B. die Wiedergabe der innigen Sehnsucht der Schwester Helmutridis nach Vereinigung mit dem Seelenbräutigam Christus; leider wird dieses fromme Bild in eine gemeine Frage verwandelt. Pfarrer, Mönche treten auf, spielen aber, wie auch sonst bei Ponten, eine erbärmliche Rolle, während Dr. Kirchhoff, der Anführer der Bodreiter, im hellsten Lichte erstrahlt.

In dem Novellenbande Der Knabe Vielnam (1921), der etwas bunt ausgefallen ist, handelt es sich in drei Stücken um die Kindesseele. Da wird in der ersten Geschichte von der Enthüllung geheimnisvollen Lebens in einem dunklen Hause erzählt; in den beiden folgenden tritt das Erwachen des Sexualtriebes, die Erziehung zum Manne, unter Enthüllung manches Abstoßenden, in den Vordergrund, die letzte könnte man „Überwindung der Feigheit“ überschreiben. Um die Not des werdenden, reisenden Menschen geht es auch in den Dichtungen des Novellenbandes Der Jüngling in Masken (1922). Die goldene Uhr (1923) ist eine Variation des Themas „Babelsfluch“, das Pontens Roman „Der Babylonische Turm“ tragisch durchdröhnt. Mißverstehen und Verschweigen sind die Mauern, zwischen denen sich die einzelnen Nationen des Kalvarienberges befinden, den die Familie Untraut, eng aufeinander angewiesen und jedes doch in kalter Einsamkeit, emporklimmen. Der Auftakt zur eigentlichen Familientragödie ist die Schilderung, wie der Knabe, der bis dahin genießerisch und gedankenlos über die Zeit verfügte, eines Tages eine Uhr geschenkt bekommt und von Stund an den Begriff von der Begrenztheit und Meßbarkeit des Lebens in sich aufnimmt. Er verwandelt sich. An Stelle des kindlich ziellosen Träumers tritt nun das Streben nach dem Erreichbaren, Realen. „Der Gletscher (1923), Geschichte aus Obermenschländ“ ist die mit Meisterschaft erzwingene Gestalt unmittelbarer Schicksalsnähe im Bereich der in sich ruhenden Natur. Wie hier ein Mensch in seinen Tod hinaufsteigt, in der Gletschervelt die Ewigkeit streift und vom Gletscher in die Ewigkeit genommen wird, das ist gut aufgebaut. Klar in den Konturen, aber ein wenig zu kühl. Wie immer bei Ponten liegt die eigentliche Kraft im Wort und das kommt hier in erster Hinsicht der Naturschilderung zugute. Da heißt es einmal: „Jetzt stieg der Adler, goldbraun der Kopf, die Hosen rostbraun und einen weißen Spiegel über dem dunklen Schwanzfeuer zeigend, eine Gamsröhre in den Fängen, rauschend auf ausgepannten schwarzen Ruderfittichen in die Luft und strich, vom größeren Weibchen gefolgt, auf eine einzelne, weit über dem Baumgürtel im Windschatten der Felswand angesiedelte, zerrissene Höhle zu, auf die er aufbäumte.“ Die Erzählung Der Urwald (1924) zeigt Ponten trotz der fließenden Darbietung nur als Literaten, der durch das Bedürfnis nach „Naturverbundenheit“ nicht wertvoller wird. Er schreibt die Dryas-Wandlung einer Frau, die Hüterin und Pflegerin eines erotischen Treibhaus-Urwaldes, allmählich selbst zur Pflanze wird. Schwesterliche Gefährtin einer Affin, lebt sie im feuchten Dunst faulenden Geästs und gärender Tierexkremamente zeitlos und bedürfnislos, durchschlüpft das Palmgewirr mit ihrem mageren nackten Körper und bewahrt nur halbverkimmert die Urtriebe des Weibes da im Glashaus hinter ihren feuchten, unterwachsenen Glasscheiben. „Im Frühling ist Gudula eingegangen.“ Das Buch reizt die kranken Gefühle derer, für die es geschrieben ist. Daß der Naturprozeß der Erneuerung, wie z. B. abgemittelter Eisenbahnschienen, auch beim Menschen seine Gesetzmäßigkeit habe, will Ponten in der Erzählung Die letzte Reise (1926) zeigen. Hermanogild ist der Arbeit müde, aber auch der Ehe; Schwermut ergreift ihn, er will ein Ende machen. Seine Frau in der fernen Stadt lockt ihn aus der Einsamkeit. Sie reisen in die Alpen; er gesundet und, wieder vereint zu neuen Taten, wollen sie der großen Menschengesellschaft, dem Leben der Menschen nahe sein. So ist die letzte Reise gewissermaßen die Anfangs- und erste Reise zur Bejahung des Lebens. Aus der uner schöpflichen Fülle Roms quoll das in Distichen geschriebene Römische Jdylle (1927). Es ist das Rom vor Kriegsausbruch, das sich in liebevoll gezeichneten Bildern zur Jdylle webt, mit den hineingewebten Fäden echt deutschen Schicksals. Vor dem katholischen Antlitz Roms aber hat der Dichter seine Augen verschlossen. „Seine Hochzeitsreise, eines Künstlers Ende“ (1930) ist Pontens jüngstes Werk betitelt. Aus seiner Liebe zu Alfred Rethel, dem einsamen und ungefügen Romantiker, dessen Leben er beschrieben und über den er „Studien“ veröffentlicht hat, gefaltet Ponten das Schicksal des Künstlers, den im Rausch der beginnenden Größe auf der Hochzeitsreise in Rom verzehrend der Brand des Wahnsinns befällt, vor dem ihn Weib und Freund nicht zu bewahren wissen.

Ein kulturelles Problem behandelt Ponten in dem künstlerisch vollendeten Roman Die Studenten von Lyon (1928). Fünf Studenten aus Lausanne, Anhänger der Lehre Calvins, wandern zu Fuß von Genf, wo sie bei ihrem Meister vorsprechen, nach Lyon. Erfüllt von dem Mut und dem Kampfesgeist Calvins und entschlossen, selbst den Tod für dessen Lehre zu erleiden, wenn es die Pflicht verlange, gehen sie Weg um Weg. An der Grenze gefeilt sich ein französischer Kaufmann zu ihnen, der sich auf der Reise mit ihnen freundschaftlich unterhält und sie auch in seine Wohnung in Lyon einladet. Sie nehmen die Einladung an, aber kaum haben sie es sich bequem gemacht, werden sie verhaftet. Der Kaufmann hat sie der Inquisition verraten. Sie werden in ein Gefängnis gebracht, von einem Konzilium verhört, man versucht

Neu ist niemals der Stoff, der Stoff bleibt  
immer der alte,  
alt ist niemals festalt, stets ist  
gebildet das neu.

(Aus dem Römischen Dylle."

Josef Penton



sie von ihrem Irrglauben abzubringen, um eine Verurteilung zu vermeiden. Die Studenten aber bleiben standhaft und gehen den Weg zum Tode. Mit dem Öffnen der Zellen und den Worten: „Aller Versammelten Augen wandten sich auf die Türen“ schließt der Roman. Handlung ist in dem Buche wenig, aber Spannung und Explosionsstoff genug vorhanden. Da sind die öffentlichen Kämpfe, die die Calvinisten und die Katholiken für ihre Überzeugung führen, die Schilderung der Zwistigkeiten in Genf, in Lyon, in Frankreich, das Konzilium vor der Inquisitionskommission, wo einer der fünf Studenten in einer Rede den Sturm der Gegner erregt und den Beifall der Freunde findet. In den Kämpfen der beiden Parteien läßt Ponten mit hoher Meisterschaft der Sprache alle Register der Dialektik spielen, ob nun Dry, der Inquisitor, ob Martial, ob Peter oder Peterlein, der geniale Fünfzehnjährige, oder der Vorsitzende des Gerichtes in dem Wortgefechte einen Schlag oder Gegenschlag führt. Ponten meistert, wie in anderen Romanen, sprachlich gestaltend, aber er meistert nicht die Flut der Gedankenfülle; dazu hat seine Sicherheit in religiösen Dingen, zumal in der katholischen Lehre, nicht ausgereicht. Weder für den Calvinismus, noch für den Katholizismus eintretend, läßt Ponten den Matthieu Dry zu den Studenten sagen: „Nicht bei Luther und Zwingli und Calvin, bei diesen ehrenwerten Männern, liegt die wahre Gefahr, die wahre Gefahr liegt darin, daß sie ein Prinzip in Bewegung gesetzt haben, daß sie das Prinzip der Bewegung selbst, ohne es zu wollen und die Folgen überdacht zu haben, aufgestellt haben . . . Es geht wie mit einem Gewebe, das an einem Knüppunkte aufgelöst wurde — es entfähelt sich von selbst, es fällt auseinander. . . . Denken wir einmal ein bißchen entschlossen und kühn in die Zukunft hinaus: in wenigen Jahrzehnten oder Jahrhunderten ist alle christliche Form gelöst, eine freie Philosophie greift an ihrer Stelle Platz, ihr könnt es nicht hindern, ihr müßt sogar zugeben, daß es zurecht geschieht, denn wer den Anfang bejaht, muß auch den Fortgang und das Ende bejahen. Das Christentum wird in eine freie Philosophie münden und diese natürlich, da auch sie vom dogmatischen Urgrunde zu immer freieren, voraussetzungsloseren Ideen fortschreitet, im Skeptizismus . . . Wofür wollt ihr eigentlich sterben! Für eine Form, die im nächsten Augenblick schon diese Form nicht mehr ist? Erst in Jahren werdet ihr es freilich erkennen, denn langsam geschieht Wachstum und Zerfall.“

Von den Dichtern der Nachkriegszeit gehört Albrecht Schaeffer (geb. 1885 zu Elbing, lebt in Neubauern a. Znn) zu jenen, die eine scharf umrissene Physiognomie zeigen. Er kam aus der Welt Stefan Georges und Hofmannsthals. Nicht bloß seine Lyrik, sondern alle seine Dichtungen wahren die gleiche kunstvolle Höhe in Sprache und Form. Die Vollendung der Form ist es, die A. Schaeffer über die Hast und Atemlosigkeit unserer Zeit hinaushebt. Kaum an einem anderen Dichter läßt sich eine solche Stetigkeit und doch in so weite, umgreifende Horizonte gehende Formstrenge nachweisen, wie bei A. Schaeffer. Voll Reinheit ist Vers und Strophe, voll Reinheit der Satzbau seiner Prosa, die Gliederung der Abschnitte bis in die Einzelheiten des Aufbaues an Kapiteln. Auf den ersten Blick mag es aussehen wie eine Fertigkeit, die mehr technisch wirkt, aber es ist ein von innen her in die Form gesenktes Gesetz der Ordnung. In dem Roman „Eli“ heißt es einmal: „Voll des attischen Maßes, fern aller Mittelmäßigkeit war sein Maßwille: Erfülltsein mit Blut und Kräften des Blutes bis nahe zur Sprengung der Kräfte und nicht darüber. Erfülltsein mit Form und Seele der Form bis nahe ans Überströmen der Seele und nicht darüber.“ Es ist von einem Menschen die Rede, aber man kann dasselbe vom Dichter Schaeffer sagen, und fügen wir noch aus seinem Essaybuch „Dichter und Dichtung“ eine Erkenntnis über die Aufgabe des Epos hinzu, daß ihm „die Verschmelzung germanischer Übersinnlichkeit und hellenischen Formwillens in der Figur des „Sucher-Romans“ obliege, so haben wir die beiden wirksamen Grundkräfte seines Gestaltungswillens: das attische Maß und die germanische Übersinnlichkeit. Oder anders ausgedrückt: der Wille zu einer Bindung des klassischen und romantischen Menschen. Der griechische Mensch und das griechische Maß sind die Ordnung; die germanische Phantasie, die romantische Allseitigkeit ist die Fülle dieser Ordnung. Seine Neigung zur Romantik erklärt uns auch, daß er das Abenteuerliche zuweilen bis zum Spuk treibt und sich nicht scheut, im Dienste seines Formwillens die Mittel und die Spannung des kriminalistischen Romans sich zu nütze zu machen. Seine Gedichte, Epen, Legenden, Novellen sind immer die Wirklichkeit werdende Erfüllung seiner Gesichte, seines Zusammenlebens und Verbundenseins mit seinen Gestalten. Sie alle sind untereinander verwandt durch ihre Seele, die manchmal aufschreit unter dem übermächtigen Druck, der auf ihnen lastet, doch immer hoffend auf Erlösung; sie sind alle gegründet in dem ersten Menschen, den Schaeffer gestaltete: in Odysseus. Sie alle sind Brüder und Schwestern, sie tragen ein großes erschütterndes Leid ein Leben lang, sie erfüllen ihr Dasein in Wanderungen und atmen, von dem maßlosen Druck befreit, in der Seligkeit des Erlöstseins auf: im Tod. Diese ewige Wanderschaft hat wiederum

einen tiefen Sinn: die Liebe und Treue, die auf Schaeffers Gestalten bestimmend einwirken. Den Problemen des Tages fernstehend, drängt es ihn immer aufs neue, Weg und Irrweg der Seele zu gestalten, den Sprung aus der „tiefen Fremde wieder in die Paradiesesnähe“ nachzuzeichnen, den Schuldigen den Weg Parzivals zu weisen und er tut dies in einer Sprache, die an Schönheit, Klangfülle und Adel wenige ihresgleichen hat im gegenwärtigen deutschen Schrifttum.

A. Schaeffer führte sich mit der epischen Dichtung *Meerfahrt* (1906) in die Literatur ein. Die odysseische Tragik ist hier in das Erlebnis des heutigen Menschen umgesetzt. In Berührung mit Stefan Georges formvollendeter Gestaltung dichtete er, umgestaltend und erweiternd, neu das Geschick des ruhelosen Wanderers in dem Epos *Der göttliche Dulder* (1920). Wieder taucht darin das Leid einer Menschheit auf und verbündet sich mit dem Leid unserer Erde. Aufgehoben ist das griechische Versmaß in die wechselnde Beherrschung aller strophischen Kunst und Versmaße. Dort, wo die Leidenschaft, die Gefahr, die klagende Sorge, die Zerrissenheit des Herzens, die ungefüllte Sehnsucht, wo Schmerz und blutende Wunden zusammengeballt sind zur übermenschlichen Tragik, sind ein anderer Rhythmus, andere Versmaße, wie dort, wo das sonnenhafte Glück, die heitere Süße, die schenkende Liebe in glänzenden Augen und offenem Herzen aufleuchten. Voll Reichtum und innerer Vollenbung des Versmaßes, vom ersten bis zum letzten Wort voll Übermacht der Sprache, des Schrittes seiner Menschen, der Glut der Dinge, voll Eindringlichkeit seiner Bildkraft ist auch der Versroman *Parzival* (1919). Er entkeimte derselben Wurzel wie Wolframs Epos, aber die Früchte entstammten anderen Säften. Parzival ist ein neuer Mensch geworden mit neuen Schicksalen, neuen Begegnungen und Kämpfen, in der Idee nur dem Urbild gleichend. Sichtbarlich geordnet ist Werden und Wandel von der Geburt her, dem Aufwachen in Einsamkeit und Wildnis, die übermächtige Sehnsucht nach der Ferne, der Ausritt, die Kämpfe. Sein Hochstiege blendet, bis seine Kurve unterbrochen wird: er stellt die Frage in der Gralsburg nicht. Nicht erlahmen seine Kräfte; äußerlich wächst er ins Riesenhafte, aber innerlich zerfrisst Qual und ewige Sehnsucht sein Herz. Sein Sturz reißt ihn in Knechtschaft, stößt ihn in die Einsamkeit, wo Kinder Scherz mit ihm treiben. Und wieder zieht er aus, der Ewig-Ruhelose, doch sich Ewig-Treue, durch Brezeland, in das Tal seiner ersten Jahre. Dort baut er mit an einem Kloster, wird zum Meister und Schöpfer großer Figuren und Gesichter, zuletzt Amfortas' Antlitz, ungekannt von anderen, meißelnd. Achtzig Jahre ist Parzival alt geworden; suchend, immer suchend, unbeirrt, voll Auflehnung gegen Gott manchmal und doch bezwungen, erreicht er das Ziel. Was zwischen Anfang und Ende dieses Lebens liegt, ist Schönheit und Tüchtigkeit zugleich, Traumwahn und offen-selige Landschaft, Schrei nach Gott und ewig-menschliche Inbrunst nach Erlösung. Wir übergeben die ergreifende epische Dichtung Hölderlins Heimgang (1917), in der dieses Dichters tief trauriges, erschütterndes Erlebnis in Paris Wort und Gestalt wird, auch den Raub der Persphone (1919), und erwähnen nur noch den köstlichen Gevatter Tod (1920), den eine glückliche Hand aus den Merkwürdigkeiten des Lebens greift, ein stilles Märchen zwischen den Wogen des Lebens, und die in wundervollen Versen geschriebene Buddha-Legende Das Kleinod im Lotos (1923). Eine Reihe von Epen und Verserzählungen („Hölderlins Heimgang“, „Die Wand“, „Jakobs Opfer“, „Die Ballade vom Gerechten“, „Bruderlegende“, „Christoforos“, „Abrahams Opfer“) hat Schaeffer in dem Buche *Der goldene Wagen* (1927) zusammengefaßt.

Zwischen diesen epischen Dichtungen entstanden zahlreiche lyrische. So das stille Buch „erster Gedichte“, *Amata, Wandel der Liebe* (1909), in denen Persönliches, Nahes, am Herzen Liegendes Gestalt und Form gewann. Von da geht vieles hinüber in die Gedichtbücher *Heroische Fahrt* (1913) und *Attische Dämmerung* (1914). Das mythische Denken Griechenlands, Anschauung der Natur mit Göttern, Fabeltieren und sagenhaften Wesen, Verbundensein mit hellenischen Vorstellungen von Leben und Tod erhält Sinn und Bild, Sehnsucht, Gefühl nach Weite löst die strenge Form in Bewegtheit, das Versmaß lockert sich. Aus der griechischen Welt wird der Dichter durch den Krieg aufgeschreckt; sein Weltgebäude stürzt zusammen, Liebe brennt hoch zur Rot des Vaterlandes. Mit *Des Michael Schwertlos vaterländischen Gedichten* (1915) stellt er sich in den brennenden Dienst der Zeit. In klaren Strophen spricht in diesen Gedichten eine so bedeutende, ja würdevolle Ruhe, begleitet von einer so absoluten Beherrschung der Form, daß wir sie zu den besten Kriegsliedern rechnen müssen. Geradezu vollendet sind Stücke wie „Die Toten von Dieuze“, „Goeben“, „Der sterbende Soldat“. Kurz vor Ausgang des Krieges, wohnend in weiter, hügeliger Landschaft, dichtet er die durch Reinheit der Form wie durch den tiefen Inhalt ausgezeichneten *Salborner Stanzas* (1918).

Schaeffers erste Erzählung in Prosa ist *Gudula oder die Dauer des Lebens* (1918); es ist die Geschichte einer Prinzessin, die Ende des achtzehnten Jahrhunderts geboren, sich in einen Bildhauer verliebt, mit ihm flieht, lange Jahre Mühe und Not kennen lernt und so alt wird, daß sie Telephon, Auto und Warenhaus noch erlebt. Die Erzählung beginnt wie ein Märchen und endet mit einer Biographie, in der aber auch noch etwas Märchenhaftes mitschwingt. Da Gudula alles Schwere des Lebens überwindet, kann auch der Dichter allen Schmerz in sanfter Wehmut zeichnen und die erste Jugend und Liebe in fast märchenhaftem Glanze erscheinen lassen. Dieser ruhige, gedämpfte, bunte Schimmer gibt der Erzählung einen betrickenden Zauber. Sie ist ebenso romantisch wie klar, verdwommen und deutlich, ein ungemein reizvolles Werk, dessen Klang im Gernnen noch lange nachhallt. Dem Sinne nach nahe verwandt ist die *Legende vom verdoppelten Leben* (1923), in der das Geschick des Menschen einfacher, aber um so grauflamer in seiner fast grauenhaften Konsequenz dargestellt wird. Ein Engel erscheint als Kind dem Tjark und verspricht ihm einen Wunsch — nur nicht Reichtum — zu erfüllen. Tjark wünscht 140 Jahre zu leben. Da der Gedanke an Reichtum die Triebfeder dazu war, schlägt ihn der Engel mit einem brennenden rechten Arm. Dies hindert aber Tjark nicht, ein Leben voll Mühe und Arbeit zu führen und



*Schaeffer*



reich zu werden. Als er 70 Jahre alt ist, ergreift ihn Fiel vor dem Leben und den 70 Jahren, die noch vor ihm liegen und er beginnt zu wandern. Auf seinem Wege übt er Samariterdienste an einer Frau, einem Kind und einem Mann, bis wiederum nach Mühe und Arbeit das Ende da ist. Wie im Traum sieht er das Kind mit einer Lilie vor einem Grabe. Er greift nach ihr, „während der schmerzliche Arm sich mit einer großen Süße erfüllte“.

Ähnlichen Charakter zeigt das Werk: „Josef Montfort, ein Roman in neun Erzählungen“ (1919). Unverkennbar ist auch hier der Einfluß von E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, Oskar Wilde. Montfort, mit gewaltigen körperlichen und seelischen Kräften begabt, kennt selber das Grauen nicht, er bleibt kalt; höchstens, daß neben dem Erstaunen und wissenschaftlichen Interesse ein leicht-nachdenkliches Mitleid ihm das Empfinden rührt. Sein Leben ist eine Jagd nach Sensationen; er will das Fürchten lernen. Viele dieser Abenteuer sind in den neun Novellen dargestellt, sie führten fast über den ganzen bewohnten Erdball, und sind mit einer virtuellen Geschwindigkeit erzählt, teils von Montfort selber, teils von seinem kleinen chinesischen Diener Li, der mit schwärmerischer Liebe an seinem Herrn hängt und stets von Angst und Grauen geplagt wird. Der Gegensatz dieser Schreibweisen und viele andere erdichtete Umstände der Entstehung der Aufzeichnungen komplizieren die Darstellung. Jedoch Schaeffer meistert die selbstgeschaffenen stilistischen Schwierigkeiten, während die Durchführung der Hauptidee zu verschwommen bleibt. Störend wirkt, daß der Held bald als Schauernder, bald als ablehnender Wissender erscheint. Kein im Ton und von zarter Innigkeit ist die Erzählung von dem Mädchen, das schon eine Viertelstunde tot ist, aber als der Geliebte am Totenbette erscheint, wieder erwacht, für einen Augenblick, nur damit es sagen kann: „Ach Gott, ich kann nicht fort von dir!“ Und wer eine Schilderung der Meeresbrandung lesen will, der greife nach der ersten Erzählung des Buches, die in einem alten Kastell der schottischen Meeresküste sich abspielt. Menschliches Schicksal und Naturvorgang, Gefchehen, einhüllende und verstärkende Stimmung sind hier zu einer echt dichterischen Einheit verbunden. Gewaltig offenbaren sich hier des Dichters beschreibende und gestaltende Kräfte. Weniger gefallen „Der gelbe Fleck“, eine Selbstmordgeschichte, „Die arme Seele“, die vom Schicksal zweier Menschen erzählt, von denen einer ein weltlicher Vampir ist, und „Gottatone“, worin wir über die Familienverhältnisse der Montforts aufgeklärt werden und Montforts gemeine Schwester kennen lernen — manchmal wird einem des Fieles zu viel. In dem nächsten Roman Elli oder sieben Treppen (1919) behandelt Schaeffer ein Stück modernen Lebens, wie es sich täglich ereignet, und verdichtet es zum symbolischen Bild. Er bringt die Geschichte des einlamen jungen Mädchens aus guter Familie, das langsam, aber sicher einem furchtbaren Ende zugleitet, nicht aus Schlechtigkeit, sondern aus Ratlosigkeit und Haltlosigkeit. Keine „Heldin“, sondern ein einfaches Menschenkind mit mancherlei Anlagen und vielen bürgerlichen Hemmungen, das auf dem Weg über Studium und Bohème, geistige Geliebte und Halbweltlerin im Sumpf elenden Dimentums versinkt. Im Verlangen „nach einem Erhabenen, einem Glänzenden, Edlen, Seltenen, „ganz Hohen“ zerbricht Elli an sieben Männern, sieben Stufen fallend: von dem hellenischen Menschen Studasohn über Bogner, einen Baron Tautphöus in einer entsetzlichen Ehe, in Ausschweifung, Dimentum und Tod. Berlin, Paris, Tübingen, Altenreggen blenden den Blick. Große, gute, gehässige, leere, verbrecherische Menschen kreuzen die Bahn. Das Rettungslose ihres Geschicks ist erschütternd im Ausmaß ihres verfehlten Suchens. In das Moderne dieser „Beschreibung eines weiblichen Lebens“, wie der Untertitel lautet, spielt auch das Romantische hinein. Auch das Gruseln, wie in den beiden vorhergehenden Romanen, findet sich und wieder erklingt eine traurige und haltlose Klage über die stumpfe und gleichgültige Macht des Schicksals. Erklärende, jänsftigende Betrachtungen unterbrechen zuweilen den Gang der Erzählung.

Der hohen Sphäre, in der Goethes „Wilhelm Meister“ und Gottfried Kellers „Grüner Heinrich“ stehen, dürfen wir auch A. Schaeffers Roman Helianth nahe rücken. Er umfaßt drei Bände und zählte in der ersten Auflage (1920) 2397 Seiten; in der zweiten Auflage (1928) hat Schaeffer mit „entschlöffener Schere“ eine Beschneidung des Überwachstums vorgenommen, wodurch der Roman kürzer, straffer, klarer, runder und geschlossener wurde. Auch der Untertitel „Bilder aus dem Leben zweier Menschen von heute“ ist weggefallen. Mit Recht, denn die Weltansicht Schaeffers muß als vergangen betrachtet werden; gerade die drängendsten Fragen der Gegenwart haben in ihr keinen Platz. Doch, obgleich der unmittelbaren Aktualität enthoben, bleibt der Roman als Kunstwerk in seiner Schönheit bestehen. Benannt ist er nach der Sonnenblume, die ihr lichtdurftiges, großes Gesicht immer der Sonne zuwendet. Es ist ein Bildungsroman: dargestellt ist der Weg eines Menschen, der durch den Rausch und das Leid der Erfahrung der sich entsaltenden Kräfte seines Ich, durch die Auseinanderetzung mit den Gewalten und Mächten der Welt, durch das Suchen nach Gesetz und Sinn des Lebens, zum Werke in der Welt, zum tätigen Leben der reisenden Gestalt wird. Sein Thema ist, wie Karlheinz Schmidhüs in seiner tief eingehenden Besprechung des Werkes sagt, ein allgemeingültiges: „Der Mensch in der Mitte zwischen Himmel und Erde, wirkend, um den Stoff der Welt nach dem Bilde des Ewigen zu formen und so eine menschliche Welt — gemeinhin mit dem Begriffe der Kultur bezeichnet — zu schaffen.“ Im Mittelpunkt des Romans steht Georg, der unebenbürtige Sohn des Herzogs, der Suchende, Irrende, Werdenende, sehr jugendlich, sehr klug, voll Leidenschaft, Helle und Dunkelheit, voll Maß, als die Erkenntnis seiner Abkunft, seines Lebenszieles über ihn kommt. Als die höchste und vollkommenste Gestalt steht neben ihm Renate, nach Schaeffers Wort die Verleiblichung des Göttlichen bedeutend, ewig „unwandelbar“ in ihrer Schönheit, für Georg ein unerreichtes Ideal und Ziel. Dem Kreise Renates zunächst stehen Bogner, der Maler, unwandelbar wie sie in seiner schöpferischen Kraft, vielleicht die zarteste und rührendste Gestalt des Romans, und Jason M. Manach, der Kluge, Wissende, Deutende und Ordrende, dessen unwandelbarer Besitz die Kraft der Vernunft ist. Vier Menschen lieben die Renate und zwischen ihnen schwankt sie, zu wem sie sich hinneigen soll. Es sind Saint Georges, der Historiker, der Nachschaffende, der Nachempfindende, dann der Herzog, der Realpolitiker, der edle, kluge, diesseitig-tätige Mensch, ferner Josef Montfort, eine rätselhafte Gestalt, nicht schöpferisch,

kalt und bewußt, das Dämonische der Welt darstellend, und endlich sein Bruder Erasmus, der, mehr wie Georg, der eigentlich Suchende, Irrende, der triebhaft leidenschaftlich das Licht suchende Mensch ist. Er wird nach wildem Kampfe mit sich selbst am Ende der Feigiger Renates. Um diese herum ist noch eine Fülle von Gestalten, darunter solche, die uns aus Schaeffers Romanen schon bekannt sind und die Dichtung mit Reichtum, Werten und Fülle des Lebens durchwirten. Alle sind sie klug, mit viel Wissen, Seele und Herz begabt, in tiefen Gesprächen über Liebe, Ehe, Kunst, Literatur, Geschlecht, Landschaft und Menschen, in grauenvollen Wirklichkeiten und vergleichslosen Schönheiten sich auslebend. Sie sind feistamer Wille in Seelen und ihrer Zusammenhänge fähig, geben sich ihren Leidenschaften und Bestimmungen hin, nehmen unendliches Leid und schließlich den Tod auf sich. In allen Personen ist das Einzelne zum Typischen gesteigert; das Typische aber hat Leben und Wirklichkeit und wird nirgends leere Abstraktion. Der Adel und das Wertvolle der Gestalten aber kommt aus der Atmosphäre des platonischen Gros, die um sie ist. Der Gros ist zugeordnet dem höchsten vollkommenen Sein und in seiner Sphäre geschieht alles in irdischer Weise Vollkommene: die Erkenntnis, der Wille und das Schaffen. Wir erkennen in dieser Umwandlung der metaphysischen Begriffe in ästhetische den Schüler Georges, wie uns denn auch Renate an dessen Maximin gemahnt. Eine Kritik von Schaeffers Darstellung des Kulturproblems vom christlichen Standpunkte aus geht über unsere Aufgabe hinaus und wir verweisen auf die genannte Abhandlung Schmidhüs', der wir folgten.

Die Novelle *Fidelio* (1919) spielt im Gefängnis. Die Vorgeschichte des gefangenen Opernsängers und Mörders Ivan Skobelev, der früher Schlossermeister Peter Rohr war, wird uns, zum Wesentlichen zusammengefaßt, kurz und sachlich erzählt. Wirklicher Gegensatz zu der grauenvollen Tat, die völlig zusammenhanglos erscheint zu Art und Wesen des Mannes. Schaeffer enthüllt uns die Fäden, die bürgerliche Rechtschaffenheit und Mordanschlag im Innern dieses Menschen zu einem unteilbaren Ganzen verbinden. Schön und fromm geht der Dichter den Geheimnissen der Menschenseele nach und kündigt sie uns in überzeugten und überzeugenden Sätzen. „*Fidelio*“ heißt die Novelle zum Lob von Peters treuer Frau, die Untreue und Not vergißt, die ihr Peter antat, und ihm Verzeihung bringt. Unter dem Titel *Das Prisma* (1925) hat Schaeffer dreizehn seiner Novellen vereinigt, wobei der Titel *Prisma* symbolisch wirkt für das Schauen des Dichters. Er sieht die Geheimnisse des menschlichen Herzens, die urchiefen Triebe der Seele, die ursächlichen Zusammenhänge der Menschen untereinander, die Liebe, Abneigung und Haß, die sich auf dem inneren Auge des Dichters spiegeln, durch einen Brennpunkt hindurchgehen und in den Raum hinausstrahlen in Gestalten, seltsamen Begegnungen und Handlungen. Ob nun Bruno Galba seine Schwester sucht („*Das Bitter*“), ob Lene Stelling von den Taubstummen begehrt wird („*Vene Stelling*“), ob Suzette den rauhen Herzog überwindet und bezwingt („*Die Treibjagd*“), ob Geoffroy seinen Bruder Ernestus sucht („*Der Reiter mit dem Mandelbaume*“): es ist immer die Liebe, die Begnadigung mit dem unendlichen Gefühl, irgendwo im Raum einen Menschen zu haben. Überall ist die Sprache eine unendliche Melodie in Kraft, Reichtum und Mächtigkeit des Wortes, eine tiefe, gestätigte Harmonie zwischen Gedanke und Gefühl.

Die deutsche Bearbeitung eines französischen Originals soll *Die Geschichte der Brüder Chamade* sein (1928). Der Dichter legt darin die Verklungenheit der seelischen Fasern einer elsässischen Familie bloß. Dunkle und sonderbare Triebe treten ans Licht. Allmählich enthüllt sich die katastrophale Handlung eines der Brüder, eines Priesters ohne Weibe. Das Ganze wirkt, als ob sich ein reinigender Seelenprozeß vor uns abspiele. Dabei aber war Schaeffer nicht glücklich in der Art, wie er seinen Helden Gott suchen und finden läßt. Denn die Umprägung des Wortes *mysterium iniquitatis*, daß nämlich nicht das Böse trotz des Sünders durch Gottes Jüngung zum Guten ausschlägt, sondern daß der Sünder bewußt das Böse tut, um zu Gott zu dringen, und daß er, im Bösen erliegend, auch wirklich zu ihm gelangt, ist in sich unmöglich und überzeugt nicht. Sonst aber zeugt der Roman von des Dichters Können. Wie die bis ins Kleinste unterbaute Handlung sich verwickelt und wieder entwirrt, wie der Leser in qualvolle Spannung gewälzt wird, bis sich ihm schließlich die Geheimnisse des Lebens greifbar nah enthüllen, ist meisterhaft dargestellt. Wie dieser Roman spielen auch die zwölf Novellen des Bandes *Mitternacht* (1918) in dem Bereich der unteren Mächte, des Grausigen, Dämonischen und Teuflichen. Sie verweilen aber nicht in ihm, sondern lassen immer noch durch das Grausen hindurch die geheimnisvolle Schönheit der menschlichen Seele schimmern und aus dem Grausen auferstehen. War Schaeffer in den „*Brüdern Chamade*“ der Sensation halb erlegen, in diesen Novellen, unter denen auch sehr feine, legendenhafte Erzählungen sind, hat er das Grausen und den Schrecken wirklich beschworen, der „*Gottesglanz des inneren Sternes*“ ist nicht in der Nacht untergegangen. In seiner jüngsten Erzählung *Kaiser Konstantin* (1929) hat A. Schaeffer einen Konstantin gezeichnet, der, wie er selbst im Vorworte sagt, mit der Geschichte wenig zu tun hat, aber vermutlich als mythische Gestalt sinnbildlich für die „gegenwärtige“ Zeitwende sein soll. Durch den Sieg an der Milvischen Brücke über Maxentius ist Konstantin zum Weltherrscher geworden. Außerlich als Heide sich gebärdend, erblickt er innerlich doch in Jesus das Heil, glaubt aber, daß das institutionell gewordene Christentum die christliche Lehre verdorben habe, und muß, — und darin liegt seine Tragik — gezwungen durch die Verhältnisse, gerade diesem Kirchtum zum Siege verhelfen. Der Verfasser führt uns nach Konstantinopel und schildert, oft in glänzender Weise, die politisch und religiös aufgeregte Zeit, verlegt aber durch Verzerrung der Wirklichkeit nicht selten katholisches Empfinden.

Die Liebe zur Antike spornte A. Schaeffer zur Erneuerung Homers. Seine Übertragung der *Odyssee* (1927) Homers ist ein bedeutsamer Schritt auf dem Wege zu einer idealen Verdeutschung des griechischen Epos. Getreueste Wiedergabe des ursprünglichen konkreten Wortinhalts und eine bisher beispiellose genaue Nachahmung des Originals in Satzbau und Wortstellung zeichnen sie vor den Übersetzungen anderer aus. Statt des Hexameters wählte er den der Prosa näher stehenden fünffüßigen Trochäus. Um aber das Original noch genauer wiederzugeben, machte er in der Übertragung der *Ilias* (1929) die Vorzüge seiner *Odyssee*.

Der Laden des Seifenbauers über einem  
 großen Café in geschäftiger Seidenstraße,  
 mich durch Aeyanz. In glänzenden  
 Vitrinen und Glaskränzen standen offene  
 samtgefütterte Kästen und hingen, erlesen  
 auswend, Seifen und Celli. Der Mann,  
 starkknochig und auf einem Auge blind,  
 nahm die Seife, als wäre es eine Zigaren-  
 kiste, streifte sie in beiden Händen von  
 sich fern den Boden zu, drehte sie links  
 und rechts und sagte, es wäre eine Seifen-  
 Seife, Industrie, auf dem Landmarkt  
 fäbe es viele dergleichen. Er legte sie in  
 den Kasten zurück und wollte ihn schon  
 schließen; auf meine Bitte, mir seine Gründe  
 zu sagen, nahm er sie noch einmal auf und  
 zeigte, daß die Pandinien fehlten. Diese,  
 wie ich nun erfuhr, dienen nicht eigentlich, aber  
 zur Verzierung, obwohl sie das quitten; sie  
 sind aus Holz - Ebenholz meistens - eingelegt  
 und sollen bei Verletzungen des Seifenleibes



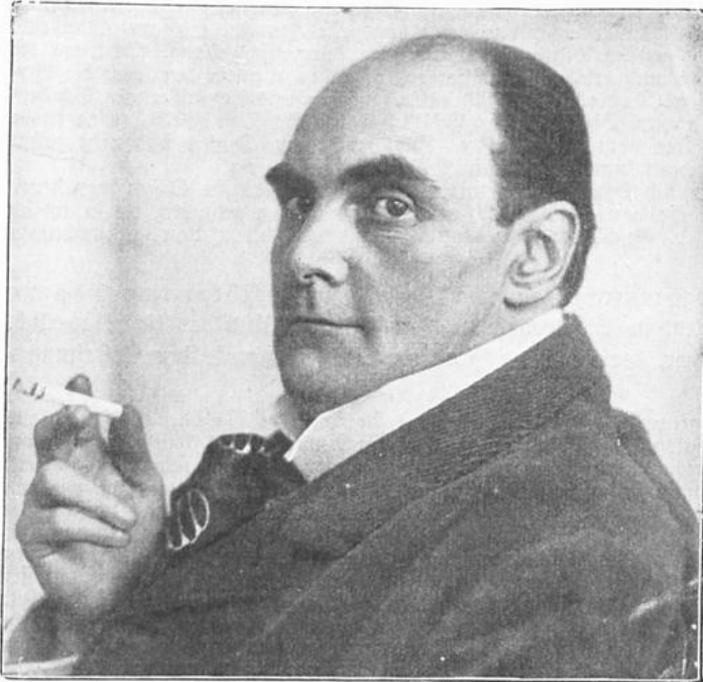
Erneuerung auch in dem schwierigen Kleide des Hexameters geltend. Nun erst strömt von seinem Werk ein völlig antikes Ethos aus, so daß auch der des Griechischen nicht kundige Leser einen vollen Hauch homerischen Geistes verspürt. Schaeffer will das griechische Original in seiner ganzen Eymnaligkeit und Ursprünglichkeit wiedergeben und diesem Ziele kommt er so nahe, wie es vor ihm keinem Übersetzer gelungen ist. Glatter freilich lieft sich manche der bekannten Übertragungen. Fülle der Gedanken, künstlerische Gestaltung und die schöne, edle Sprache machen auch A. Schaeffers Dramen als reine Dichtungen wirksam. Aber eine dramatische Wirkung können sie nicht erzielen. Dazu fehlt ihnen der dramatische Atem. Dort, wo die dramatische Entwicklung heiligen Zorn und erlösende Tat fordert, pflegt er allzusehr den Geist der Ver-söhnlichkeit. So auch in dem Trauerspiel Demetrius (1923), einem sehr beachtenswerten Versuche, Schillers Drama zu vollenden, und in den Dramen Die Mütter (1924) und Moisis Tod (1915). Eine schöne und innerlich wertvolle Komödie ist Der verlorene Sohn. Zum moralischen Denken und nicht zuletzt zur Erkenntnis regt das frei nach Diderot bearbeitete Lustspiel Der Gefällige an.

Als sprachlicher Meister erweist sich Schaeffer auch in der Neuerzählung antiker Sagen, von denen uns bis jetzt ein Band Griechische Heldensagen (1929) vorliegt. Es ist ihm gelungen, die in typisch antiken Vorstellungskreisen wurzelnden Geschichten dem deutschen und vor allem dem gegenwärtigen Sprachgefühl nahe zu bringen.

In das Gebiet der Kolportage verirrt sich zuweilen Friedrich Freiherr von Gagern (geb. 1882 zu Mokritz in Krain, lebt in St. Leonhard a. Forst N.-D.). Und das ist bedauerlich, denn er ist ein hochwertiger Dichter, der in seinen Romanen über ungewöhnliche Gestaltungs-kraft verfügt.

So legt man mit den widersprechendsten Gefühlen Gagerns Roman Die Wundmale (1919) aus der Hand. Es ist ein starkes Werk mit allen Merkmalen eines wilden Naturalismus, die Explosion einer Krafnatur. Daß es sich hier um einen erdgebundenen Naturalismus handelt, offenbart sich da, wo Gagern versucht, große geistige Bezirke zu umspannen und Menschen von überweltlicher Verwurzelung, wie den Hauptträger, den jungen Geistlichen Siebenschein, zu gestalten. Gagern schildert den Kampf zwischen der Finsternis des Glaubens und dem „Licht“ der Aufklärung. Seine Tendenz ist: Rom forumpiirt durch das Zölibatgesetz den Klerus. Und in der Schilderung der wirklichen und schließlich maßlos übertriebenen Nachteile der Ehelosigkeit beginnt der Roman auf das Gebiet der Kolportage zu treten und den Verfasser blind zu machen. Da malt er in dem Dechant Simon Hez einen verschlagenen, abgefeimten Verbrecher, einen Wüstling, mehrfachen Mörder, in Pfarrer Permafer einen groben, ungeschlachten Genießer und um diese herum ein paar junge Geistliche, die in der abstoßendsten Weise gezeichnet sind. Und der Kaplan Siebenschein, der des Dichters Sympathie hat, ist so widerspruchsvoll, daß er noch am meisten abstößt. Der Fürstbischof ist nicht Fleisch und nicht Fisch, der Generalvikar eine Art Zyniker, der sich in wigelnden Geistreicheleien gefällt. Desto lichtvoller und die freigeistigen Laien dargestellt, vor allem der aufklärende Arzt Dr. Wendt, dann der „Geistler“ und der Schullehrer Florian Kathrein. Da ist alles Licht, Abgeklärtheit und Edelinn. Es ist beschämend für einen Dichter von den Qualitäten, wie sie Gagern hat, daß er mit zweierlei Maß mißt. Und dann noch eine Frage. Wenn schon unwürdige Priester sich finden, beweist dies etwas gegen den Wert einer großen Idee? Und sonderbar. Gagern läßt den Arzt sagen, daß ein Mann, der sich ganz seinem Amt ergeben hat, der der Menschheit mit allen seinen Kräften dient, weder die Familie noch selbst die Behinderungen flüchtiger Verhältnisse brauchen kann. Erfreulicher ist der Roman Das Geheimnis (1919). Er ist durchaus Dichtung und voll Stil, der ebenso männlich-herb wie melodisch in seiner naturföhligen Versunkenheit ist. Er hat keine Fabel und nur den Schatten einer menschlichen Entwicklung. Der Graf, dem die Lebensgefährtin stirbt, geht in die Einsamkeit der Wälder, findet ein Mädchen, das von alten Mythen verwirrend erfüllt ist, — eine Personifikation der rätselhaften Natur — vermag aber ihrem dunklen Bann sich zu entwinden und wird mit einer zweiten lichtvollen Gefährtin begnadet. Das ist der Inhalt eines Buches von 500 Seiten. Es zieht durch die Reize des Naturgeschehens und durch die menschlichen Stimmungen den Leser in seinen Bann. Wenig so Reizendes ist geschrieben worden wie die Lebensbetrachtungen des Raben Hugin, dem Gagern nichts Menschliches andichtet, sondern dem er sein rabenhaftes Fühlen und Empfinden beläßt. In eine andere Welt führt uns der Roman Das nackte Leben (1923). Der Verfasser erscheint hier als einer, der die jugendliche Energie des zur Erneuerung sich anscheidenden Europa nicht sieht. Er erzählt von einem österreichischen Aristokraten, letztem Sproß eines alten Geschlechtes, der kultur- und europamüde nach Afrika kommt, schließlich mit Lust der primitiven Einfachheit eines Araberstammes sich ergibt und durch eine flüchtige Rückkehr nach Europa nur in seinem Entschlusse bestärkt wird, mit einem braunen Weib sein Leben zu beschließen. Als Gegenfag wäre der Mann zu stellen, der von der Notwendigkeit erfüllt ist, aus Scherben und Mober ein neues Abendland aufzubauen. Die Erzählweise ist locker, breit, wiederholt verweilend. Das Buch ist angefüllt mit tiefem Erleben und vielem Wissen und zeigt eine nicht gewöhnliche Schöpferkraft und einen eigenartigen Stilwillen. Gepflegter ist die sprachliche Darstellung, fast bis zum Übermaß, in dem Roman Ein Volk (1924). Gagern hat hier das ihm durch und durch vertraute Volk der Kroaten, das von seinen verschwenderischen Großgrundbesitzern getretene, von Verwaltern und Fiskalen ausgepreßte und von den Stuhlrichtern im dumpfen Zwang gehaltene, ganz aus seiner großen, wundervoll geschilderten Landschaft heraus in der einen Gestalt des Volksrächers Marco Ubrantich, eines Findlings, hinter dem die Gendarmen jahrelang vergeblich her sind, zu gestalten gesucht. Aber dieser Mann, der schließlich, vom Schicksal zum Mörder gemacht, die Höfe der Herren ansteckt, „Juden, Stuhlrichter und Pfaffen“ drangaliert, ist doch kein Symbol des Volkes, sondern nur ein Mensch, der aus Verzweiflung zum Mordbrenner wird. Dadurch verliert das Thema an

Größe. Die endlose Erzählung seiner Überfälle und Fluchten aber wird trotz aller Phantasie eintönig und die breite, sich immer wiederholende Landschaftsschilderung ermüdet. Ein Gegen- und Mitspieler, Caraffy, entarteter Uradel, geht zuweilen als Schatten neben Ubranič her, auch Räuber, aber nicht aus innerer Nötigung, sondern aus Spiel. Dieser endet als Lohnkutscher mit der Schnapsflasche in der Hand, während



der Findling an der ehrlichen Kugel zugrunde geht. Mächtig wie im „Nachten Leben“ wirken auch hier Natur und Menschen, die Umwelt und der Hintergrund Kroatiens: sengende, quellende Lebensmächte, brünstig bis zur Geilheit, die sich ohne Sinn und Richtung uferlos in tausend Gerinneln verschwenden. Das Grenzerbuch (1927) ist Geschichte und entleibt von der Dichtung nur die gehobene Sprache und die Freude an der lebendigen Schilderung des Schauplazes. Es handelt, wie es im Titel heißt, „von Pfadfindern, Häuptlingen und Lederstrümpfen“. Von rousseauischen Stimmungen erfüllt, schenkt Gager sein Mitgefühl mehr den Profeten, Huronen usw. als den siegreichen Europäern. Gagers Berichte von den Geschlechtern hindurch während den Kämpfen an der Indianergrenze, seine glänzenden Schilderungen der waghalsigen Fahrten und mühsamen Besiedlungen, seine Porträts der Vorkämpfer, dort der großen Häuptlinge, die für ihre Altäre fochten und fielen, hier der Pfadfinder und Waldläufer, die wider ihren Willen

*Friedrich W. Gager*

der ihnen selbst unheimlichen Zivilisation die Bahn bereiteten, das alles gibt eine geschichtliche Bilderfolge aus einer Heroenzeit, aus dem Verlauf eines der

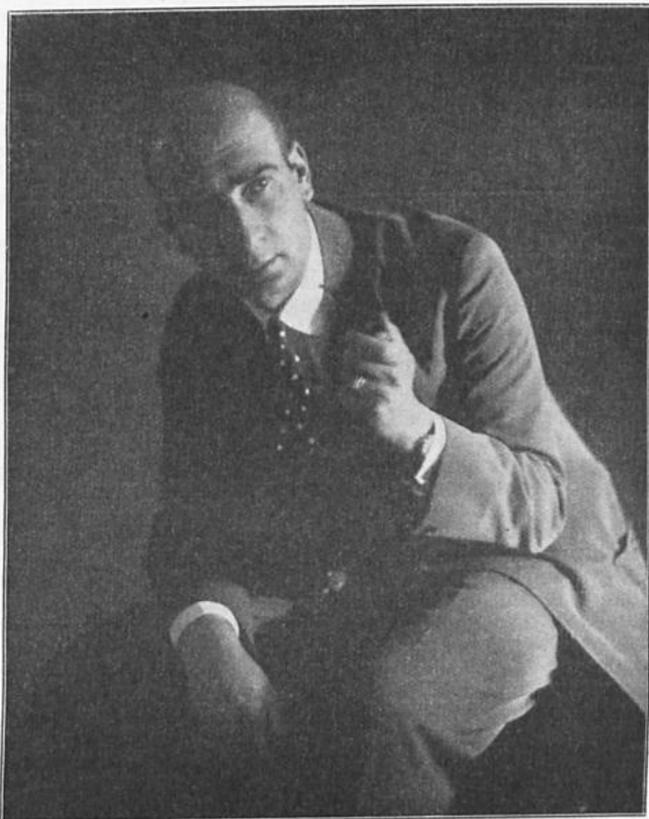
größten geschichtlichen Ereignisse. Die Grausamkeiten aber und Martern, von denen das Buch berichten muß, sind so zahlreich und von solcher unglaublicher Bestialität, daß man wohl zögern wird, der Jugend das Buch in die Hand zu geben. Ein „Roman der roten Rasse“ ist *Der tote Mann* (1927). Es ist ein Indianerroman ganz besonderer Art, der außerordentliches Verständnis für die Indianerseele mit dem bekannten Gager'schen Sinn für Wald und freie Natur verbindet und an dem Schicksal des Ne-i-ki-mi den tragischen Untergang der roten Rasse eindringlich erläutert. In den zwei spannenden Erzählungen, die der Band *Am Kamin* (1922) bringt, kam es dem Dichter darauf an, das Triebhafte, das Tier im Menschen in seiner ganzen, oft ans Krankhafte streifenden Wildheit aufzuzeigen. Erwähnt seien noch die *Novelle Der Marterpfahl* (1925) und die Jagdbücher „*Birschen und Böcke*“ (1925) und „*Im Büchsenlicht*“.

Aus verschiedenen Gebieten holte *Georg Terramare* (eigentlich *G. Eisler von Terramare*, geb. 1889 in Wien, lebt ebenda) die Stoffe für sein dichterisches Schaffen und es gelang ihm dank seiner Dichterkraft, sie meist wirksam zu gestalten.

Er hat sich hier als Bühnendichter in die Literatur eingeführt. Zwischen altrömische und homerische Vorbürfe, *Brutus*, ein dramatisches Gedicht (1906), *Des Odysseus Erbe*, Tragödie (1914) ist eine dramatisierte rheinische Ritter- und Spielmannsmär, *Goldafra* (1910), eingeschoben, worauf dann folgten: *Mutter Maria* (1916), eine zu lose gefügte Passionsdichtung, „*Ein Spiel von der Geburt des Herrn, den Hirten und den Königen*“ (1920), ein feines Weihnachtsspiel, ferner *Ein Spiel vom Tode* (1922), in dem das alte Thema des Totentanzes in die moderne Tonart transponiert und mit einigen Füllstimmen verleben wurde. Zum Schluß wird das Thema weiter geführt: der Tod wird ins Grab gelegt, Engel singen tröstlich von der Auferstehung. Stofflich und in der Gestaltung nicht erfreulich ist das breit ausgepönnene Spiel *Erfüllung* (1923), dessen Thema lautet: Nicht im Kloster, sondern als Mutter findet das Weib Erfüllung seiner Natur.

In dem Buche „*Die Stadt der Verheißung und andere Gleichnisse*“ (1908) bietet *Terramare* das Beste von seiner erzählenden Kleinkunst. Es sind Gleichnisse von poetischem Gehalt und bezauberndem

Hintergründe, die wie eine Überfetzung orientalischer Meisterwerke anmuten. Nicht bloß aus der Sage und dem Mythos, sondern auch ebenso tief aus der eigenen Phantasie ist die romantische Romandichtung *Der Liebesgral* (1913), deren Hauptinhalt die tränenreiche Liebe Schionatulanders und Sigunes bildet. Als ein Schüler Thomas Manns erscheint Terramare in der Erzählung Matthias Grandegggers *Erlebnis* (1920). Den Aktuar Grandegger ergreift die Sucht, an dem Leben der Großen teilzunehmen und später es ihnen gleichzutun. Schließlich aber bescheidet er sich und begreift die Wichtigkeit seines bescheidenen Standes und des Platzes, den er ausfüllt. Den Erzbischof Max Sittich hätte der Verfasser nicht leichtfertig beschuldigen, sondern nach den Ergebnissen der Geschichtsforschung behandeln sollen. Ein köstliches Märchen in echtem Märchentone hat uns Terramare in *Eginhart im Märchenland* (1927) geschenkt. Der Drache ist da, schreckliche Unholde — alle lassen sich willig vom Prinzen besiegen und die Prinzessin wird frei zu jedermanns Freude. Dagegen ist von den drei kleinen Legenden *Irmelein* (1925) nur die letzte „*Der alte Mesner*“ von echt legendarischem Stil und Inhalt. Die Titelnovelle mutet in ihrer herben Strenge und robusten Geradheit ein wenig fremd an. Auch wirkt *Irmelein*, dieses früh vollendete Mädchen, unweiblich in seiner streitbaren Sache. Die erste Legende „*Die Kerze des heiligen Franz*“ betont, aber nicht immer glücklich, einen neuen Stil. In enger Anlehnung an die Geschichte unternimmt es Terramare in seinem weit ausladenden *Jeanne-d'Arc-Roman Die Magd von Domremy* (1921), das tragische Thema mit besonderer psychologischer Vertiefung zu entwickeln. Steht bei Schiller die Jungfrau von Orléans in romantischem, sentimental-erotischem Licht, wird sie bei Shaw zur Vorläuferin moderner Emanzipation des Subjektiven von der kirchlichen Autorität, so erscheint sie in Terramares Roman in historisch treuer Gestalt als unsentimentale, katholische Heilige. Bei ihm ist Jeanne ein Kind, ein heiliges, rührendes Kind; in der Beschränktheit liegt ihre Größe. Durch langsame physische Entwicklung lange feilisch und leiblich in unangefochtener Kindesunschuld, weicht sie beim Erwachen des Sehns nach Mutter-schaft ihrer wunderbaren Berufung in religiöser Jungfräulichkeit. In sich trägt die Jungfrau die göttliche Sendung; äußere Wunder fehlen ebenso wie bei Shaw. Nur als mächtiger Unterton flingt das Überirdische an, das gleichwohl die tragende Macht ist. In eine farbige, zuweilen kraß gezeichnete Wirklichkeit ist die Gestalt Johannes hineingestellt, um die mit *La Tremoille* als Gegenspieler sich die Handlung gruppiert. Johannes kindliche Unberührtheit geht makellos und unverfehrt durch Schmutz und Gier, geht mit zärtlicher Trauer an dem Mutterglück der Freundin vorüber. Erstaunlich ist des Dichters Einfühlung in den Geist und das Gesicht der fernen Zeit. Ein Bild der Zeit, umfassend und tief tut sich als Hintergrund des Geschehens der kleinen Johanna auf. In ruhigem Zuge gleitet Bild auf Bild vorüber. Freilich, wenn auch Zeichen der Zeit, so sind doch die Reflexe einer oft trassen Erotik zu stark. Aus Johannes Innerem entwickelt der Verfasser mit reicher Kunst die Wege ihrer Sendung, die sie ebenso zu rauschenden Siegen wie zu dem Verhängnis führen, das aus den finsternen Gründen einer kalt berechnenden Staatsräson heraufsteigt, um Johanna als Todgeweihte zu umschließen. In einem schmalen Bändchen, betitelt *Stimmen am Wege* (1924), sucht Terramare der kindlichen Schlichtheit und weltbewegenden Kraft des Franz von Assisi gerecht zu werden. Es gibt wenige Dichtungen in denen der Heilige reiner und inniger lebt als in dieser, trotzdem sie nur einige Stimmen am Wege des



Eginhart Terramare

Phot. Knozer, Wien IV-Baden.

Heiligen erklingen läßt. Hier erzählt wirklich ein Dichter; er bringt nicht eine Legende, sondern läßt den Heiligen sich spiegeln in seiner Umwelt. Vater und Mutter Franzens, der große Papst Innozenz, Kardinal und Bischof, Ordensbrüder jeglicher Schattierung, Dirne und Räuber, Kabe und Lerche und die einsame Bude am Avernerberge legen sich in Aneide, Brief, Selbstgespräch oder Gebet mit dem Armen von Assisi auseinander. Diese poetische Einfleischung erzeugt die einbringliche Lebendigkeit, setzt aber auch, wie Bonderheide bemerkt, feinstes Einfühlungsvermögen voraus. Terramares Dichterkraft erweckt oft Staunen. Wunderbar fein zerlegt er die zarresten Seelenregungen, in pointierter Zuspitzung gibt er reife Erfahrungsweisheit. Mag auch einiges gekünstelt, unnatürlich und mit der Schlichtheit des Heiligen unvereinbar sein, so wird das Büchlein doch eine starke Wirkung ausüben und unzweifelhaft gehört es zu den seltenen literarischen Erzeugnissen in unserer Zeit der Jenseits- und Übernaturvergessenheit.

Ludwig Huna (geb. 1872 in Wien) schrieb *Mona Beatrice* (1913), einen von Leidenschaft durchglühten, funkelnden und irisierenden Roman aus der Glanzzeit Benedigs. In der Zeit der Gegenreformation spielt der Salzburger Roman *Der Wolf in Purpur* (1919). Farbenglühend ist die *Borgia-Trilogie* (1922) aus der Zeit der italienischen Hochrenaissance („Die Stiere von Rom“, „Der Stern des Orsini“, „Das Mädchen von Nettuno“); nicht auf derselben Höhe steht der Roman aus der Zeit der Wiedertäufer *Der Kampf um Gott* (1923).

Ein starkes Talent offenbart der Westfale *Adolf von Haxfeld* (geb. 1891 in Olpe i. W., lebt in Godesberg a. Rh.) in seinen Romanen und in seinen Gedichten. Die Schwere und Enge der Heimat abzuschütteln und in eine freiere, weitere Welt sich zu retten, ist, wie F. Peter in seinem schönen Essay bemerkt, die große Sehnsucht, die aus des Dichters Büchern, am stärksten aus seinen Prosawerken uns anweht.

Von ihnen ist *Franziskus* (1918) ein dunkel-sinnlicher Roman, der das düster sich abrollende Leben eines jungen Mannes schildert. Franziskus, der Sohn eines Münsterer Archivrates, wächst in der Stille des großen Elternhauses einsam und fast sich selbst überlassen auf. Die Eltern verperren dem Knaben jeden Zugang zur Natur, nach der er sich sehnt. Schwere Kämpfe hat er wegen der Pubertätsjahre zu bestehen und niemand steht ihm verständnisvoll gegenüber. Er wird vom Gymnasium abberufen, wird Kaufmannslehrling; er sucht in den Armen einer Dirne Erlösung, fühlt sich aber enttäuscht und flieht verzweifelt nach Paris, Kopenhagen und Hamburg, wo er vom Vater abgefaßt wird. Haß gegen die Frauen erwacht in ihm und trübt seinen Sinn. Er kommt in ein Sanatorium. Geheilt, wird er Offizier, muß aber wegen des öffentlichen Verkehrs mit einem Mädchen aus dem Volke den Dienst aufgeben und greift in seiner inneren Zerrissenheit zum Revolver. Die Kugel beraubt ihn des Gesichtes und Geruches. Irrenhaus und Blindenheim sind die nächsten Stationen seines Leidensweges. Doch die äußere Erblindung öffnet sein seelisches Auge, er wird zum Dichter, der ohne äußere Wahrnehmung die Dinge zu bannen weiß. Ein Blutz- und Geistesverwandter dieses Franziskus, dem der Dichter viele eigene Züge aufgeprägt zu haben scheint, ist *Jwan Wagner*, der Held des Romans *Die Lemminge* (1923). Er gehört zu den gefühlsüberspannten Schwärmern aus dem Geschlecht des Jan von Leyden, des Wiedertäuferkönigs von Münster, der sich der Liebe von sechzehn Frauen errente. Auch für Wagner ist das zentralste Erlebnis das erotische. Höher als Gott steht ihm die Allmutter Erde. Mit dem Rufe: „Bruder Gott! O Groß!“ küßt er die Erde. Von seinen Angehörigen aufgegeben, treibt er sich umher in der Fremde umher, in der Absonderlichkeit seiner Gedanken- und Gefühlsäußerungen oft für irr- und wahnsinnig erklärt. Er selbst leidet unter seinem Schicksal, die Menschen, zumal die Frauen, an sich zu reißen und sie wie einen Spielball seinen Launen und Tollheiten dienstbar zu machen. „Lemminge“ nennt er die schwachen Geschöpfe, die seiner unheimlichen Macht erliegen. Er endet im Gefängnis durch die Kugel eines Wächters. Ihm voraus in den Tod geht die ihm verfallene Frau, die ihr beklagenswertes Schicksal nicht länger erträgt. Franziskus und Wagner sind Typen des modernen Menschen, der nicht mehr imstande ist, Herr seiner Leidenschaften zu werden. Bewundernswert ist die gestaltende Kraft des Dichters, wie er das geheimste Innenleben des Menschen greifbares Erlebnis werden läßt. Durch die scharfe Beobachtung der Kleinwelt in der Natur erinnert er an seine Landsmännin Drost. Verblüffend geradezu sind seine visuellen Bilder. Seine Schilderkunst zeigt er in seinem herrlichen Essay über das märchenhafte, am Busen von Salerno gelegene Städtchen *Vasitano* (1925) und am reichsten offenbart er sich als starker Natur- und Landschaftsdichter in seinen Gedichten, deren Gestalt schon die Überschriften „Sommer“, „Abend“, „Heidesöhre“ erkennen lassen. Klangvolle und farbenglühende Worte geben seiner Inbrunst, mit der er sich an alle Dinge verschwendet, glaubhafte Gestalt. Dann wieder zwingt ihn ein wildes Suchen, Irren und Sehnen zur Anbetung und man würde auch als Katholik manche dieser Gedichte nachsprechen, wenn sie sich nicht zu einer pantheistischen Angst und Furcht verfinsterten („An Gott“). Von seiner schönen, ungestümen, in jügelloser Wildheit stürmenden „Westfalenballade“ tat er den Schritt zu dem dreiaktigen Trauerspiel *Das zerbrochene Herz* (1926), in dem die Heldin furchtbare Seelenleiden äußerlich so lange überwindet, bis ihr todwundes Herz zerbricht.

Verhältnismäßig spät trat *Hermann Burte* (Dn. für H. Strübe) als Dichter hervor. Er wurde 1879 in Maulburg (Baden) als Sohn des alemannischen Dialektdichters Friedrich Strübe geboren. Seine Heimat ist die Heimat Hebels, der die Markgräfler Mundart literaturfähig machte. In dem alemannischen Volkstum wurzelt auch Hermann Burte, vielleicht noch mehr als Hebel, der vom Vater her rheinisch-fränkisch-pfälzisches Blut in den Adern trug und der

Bürgerkrieg, Wolfsbeißerei um den fetten Knochen,  
 so gewiß wie das felix faustum fortunatumque im  
 Gebet. Also nichts als <sup>und</sup> Anlaß zu weiter Reibung,  
 Spaltung, Zerfall. Das ließ man lieber bleiben.

Schließlich noch rein rechtliche Bedenken.  
 Sein Leblang hatte Sulla für den Senat gearbeitet,  
 nie für sich selbst; für das Alte, nicht für ein  
 Neues, für die aristokratisch republikanische  
 Aristokratie und die aristokratische Republik, nicht  
 für ein tribunales senatsfeindliches Königtum.  
 Der Demokrat Gracchus, der ~~Volksheld~~ <sup>Volks</sup> demokratisch  
 Volksheld Marius hatte nach der Alleinherrschaft  
 gestrebt; nicht er, der als allmächtiger Sieger,  
 als tatsächlicher Herr des gitternden Rom sogar,  
 statt sich zu einfach zum Diktator aufzuwerfen,  
 das schwere Ordneramt hatte ausdrücklich von  
 Rat und Volk übertragen lassen. Nun das ihm  
 auferlegte Werk vollendet, wollte er die Gewalt  
 auch wieder unmissverständlich zurückgeben.

Kochte da ein anderer den verhängnisvollen  
 Griff wagen: nicht er, und wenn es die da.  
 terlands liebe, wenn es die Zeit und Lage gebt.  
 Alles für den Senat, für die Herrenschaft, für  
 die Wiederherstellung der alten gesunden Ordnung,  
 und für ihn selbst nichts als das gute Gewissen,  
 ohne Rücksicht auf Ruf und Beliebtheit alles  
 getan zu haben, und Ichts Ruhe und Schlaf  
 als glückliche Krönung Ruhe und Schlaf.

Wahrscheinlich war ja doch alles unssont.  
 Sulla war: zu <sup>mit</sup> Klug war Sulla, die verges-  
 lichkeit & aller Bemühungen, die Fehler an  
 ein eiligen Notwerk nicht zu sehen. Schon <sup>früher</sup>



Heimat früh entzogen wurde. Von der Mutter, einer Landwirts- und Wagnerstochter, erbte er die Gabe des Zeichnens, vom Vater den dichterischen Trieb und den Drang, auch politisch für sein Volkstum sich einzusetzen. Nach Absolvierung der Realschule in Freiburg i. Br. besuchte er die Kunstgewerbeschule und die Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe, lebte 1904—1906 in England, wo eine neue Welt vor dem Empfänglichen sich auftrat, und vollendete dann durch zwei Jahre in Paris seine Weltbildung. Hier wurde der Maler zum Dichter, ohne auf jene Kunst, die er noch immer fruchtbar und erfolgreich ausübt, zu verzichten. Schiller, Shakespeare, Kleist, Hebbel, Nietzsche, Spitteler und Gotthelf wirkten auf den Dichter ein, Luther und Bismarck fanden in ihm einen glühenden Verehrer. Als Dramatiker, Epiker und Lyriker schaffend, lebt er in Lörrach (Baden). Sein poetisches Schaffen wurzelt in der Heimat und nirgends kommt diese Heimatssehnsucht stärker zum Ausdruck als in der Wiltfebers. Er wird darin auch zum Ankläger und, vielleicht unter dem Einfluß Nietzsches, zum phantastischen Prediger eines arischen Christentums, des „reinen Christ“, und einer nur im Gefühl wurzelnden, vagen Religiosität. Er beklagt den Verfall der Herrschaft der blonden Rasse, weil das Volk nur den Genuß sucht. Nur Herrtüm kann Rettung bringen. Ähnlich wie bei Kleist geht auch bei Burte der Aristokratismus aus der Not des Vaterlandes hervor. Die Auslese der Besten ist ihm notwendige Aufgabe seiner Dichtung geworden. Das Recht des Staates steht höher als das des Individuums, das sich dem höheren Gedanken zum Opfer bringen muß. Der einzelne muß untergehen, damit das Ganze siegt, das zugleich die höhere Idee verkörpert. Diesem Probleme und anderen, wie dem Manne im Banne der Frau, der Mann zwischen zwei Frauen, verschafft er Aussprache. Dabei hat man aber oft den Eindruck, daß das Gedankliche stärker walte als das Gefühlte, der Geist mächtiger als die Seele, der Wille kräftiger als der Instinkt. Die Darstellung ist oft virtuos, die Weltanschauung des Dichters aber, insbesondere die Behandlung des Sexuellen, steht mit der christlichen Lehre im schärfsten Widerspruch und daher können nur wenige Werke Burtes reinen Genuß gewähren. Die Schöpfung Burtes galt vorwiegend dem Drama.

Schon seine drei „Einakter“ (1907) verraten trotz mancher Mängel dramatische Bühnenwirksamkeit und gute Technik. Von ihnen behandelt das Verslußspiel *Das neue Haus* einen unbedeutenden Stoff, die Liebesprobe, der eine reiche Schöne ihre drei Verehrer durch den Anschein plötzlicher Verarmung unterwirft. Heiße Liebe in leichtfertiger Zeit schildert Burte in der Liebestragödie *Donna Ines*. Aus betrogener Ehre rächt sich die Spanierin an dem Geliebten, der ihren früheren Geliebten getötet hat. Schon die Worte Hebbels, das Drama müsse immer sittlich sein, zeugt gegen diesen Einakter. Es fehlt ihm der sittliche Ernst. Die aufgetragene Farbe weiblicher Ehre fällt ab, sobald man sie leise antippt, und der Dirnencharakter liegt offen zutage. Im Morgenlande um das Jahr 1000 spielt das „parabolische Drama“ *Der kranke König*, das auch auf das Zeitalter Wilhelms II. sich bezieht. Gleich in diesem dramatischen Erstling begegnet uns das vom Dichter später oft abgewandelte Thema: „der König ist von Gottes Gnade“; er hat daher das Recht und die Pflicht, seine Macht gegen jede Herabwürdigung und Gleichmacherei zu wahren, aber er muß auch „Zung und Hirn“ vor Ansteckung hüten, weise, willenskräftig und reinen Blickes bleiben, denn „unheilbar ist erkranktes Königtum“. Der König, von seinem Bezier vergiftet, wird zwar von dem Weisen Duban und seinem Feldherrn Montas gerettet, geht aber an seinem Mißtrauen zugrunde. Zu seinem Nachfolger sagt Montas: „Sei immer König, meide Böbelsinn, Hüte vor Ansteckung dir Zung und Hirn. Doch laß die Weisheit wie ein Schwalbenpaar Im Schutze deiner Tempelgiebel hausen.“

Burtes erfolgreiches Schaffen für die deutsche Bühne begann mit dem historischen, in gereimten Jamben abgefaßten Drama *Herzog Uß* (1913). Es führt an den Hof des bekannten Herzogs Ulrich von Württemberg (1498—1550 Regent) und bringt eine Charakterentwicklung, indem gezeigt wird, wie der Herzog in seiner wilden Leidenschaft Ursula, das Weib des Hans von Hutten, begehrt, während dieser Ulrichs Gattin bewegt, mit ihm zu fliehen. Durch Ursula, die ihn liebt, gemahnt, bewährt der Landesfürst sein Gottesgnadentum durch die Rückkehr zur Einsicht und Selbstüberwindung und macht auch den Ständen gegenüber seine Macht geltend. Den Verräter Hutten läßt er töten, Ursula, die zu ihm kommt, ver schmäh't er. Den bedeutendsten Erfolg erzielte Burte mit dem Schauspiel in Prosa *Katte* (1914), mit dem er unter dem Einflusse unmittelbarer Anschauung, eisenharter, preußischer Willensnatur das friederizianische Ideal verherrlichte. „Preußens Macht soll weiterreichen als seine Grenzen. Preußen muß der Magnet sein, der alles anzieht in Deutschland und Europa, was Eisen im Blute hat.“ Der Stoff ist schon früher behandelt worden, so von Julius Moser („Der Sohn des Fürsten“), von Heinrich Laube („Prinz Friedrich“) von Paul Ernst („Preußengeist“) und Emil Ludwig („Friedrich von Preußen“). Der Konflikt zwischen Vater und Sohn wird bei Burte dadurch gelöst, daß Katte, der sich an dem Sinn des Staates vergangen hat, zu der Einsicht kommt, er müsse in opferfreudigem Gehorsam gegen die unantastbare Staatshoheit und wohl auch für seines Freundes Friedrich, des Kronprinzen, Erziehung und Lebensweg in den Tod gehen. „Das Ganze ist wichtig, einer ist nichts.“ Was gilt das Leiden eines Prinzen, was der Tod eines Menschen,

wenn der Staatsgedanke und damit der Staat selbst auf dem Spiele steht? Schon 1914 geschrieben, erschien erst 1921 Burtes sensationelles Stück *Der letzte Zeuge*, ein Ehebruch- und Morddrama, in dem er auf das Dichterische verzichtete und unbekümmert nur die wirksamen „bühnischen“ Mittel anwandte, wodurch der ethische Gehalt überwuchert wird. Das umfangreichste Drama Burtes ist *Simson* (1917), ein religiös-philosophisches, heroisches, durch und durch symbolisches Stück, in dem der Dichter die biblische Gestalt unter dem Gesichtspunkte der gottgewollten Sendung auffaßt, der sich alle menschlichen Verhältnisse, ja das eigene Selbst unterordnen müsse. Der Held ist zwischen zwei Frauen, ein Geist- und ein Triebwesen, gestellt, wird durch Sinnengenüß und Lebensgier sich selber, seinem Volke und seinem Gotte untreu, aber in Leiden geläutert und schwingt sich durch grenzenlose Demut vor dem Ewigen und selbst im Sturze noch zu Gott empor, von dem er auf die Erde gesandt war. Der sprachliche Reichtum ist groß; in mannigfaltiger Weise wechseln die Rhythmen, die oft mit brutaler Sinnlichkeit ausgemalt Leidenschaft aber wirkt widerlich und wird auch dadurch nicht abgeschwächt, daß die Michall zum vollkommenen Gegenstück der Dalia sich entwickelt und dadurch ein ideales Moment in das Drama hineinkommt. Reich an dichterischen Schönheiten ebenso rein geistiger wie lyrischer Natur ist „*Apollon und Kassandra*, dramatische Dichtung in zwei Teilen“. Sie ist antikem Vorbilde nachgeformt und behandelt die bekannte griechische Sage. Apollon wird um die Athenerpriesterin Kassandra, wird aber abgewiesen. Als trotz der Verleihung der Weissagung sein Verben wieder kein Gehör findet, fügt er den Fluch hinzu, daß niemand ihrem Worte glaubt und sie kein Schicksal wenden kann. Ein Jüngling, der in Liebe zu ihr entbrennt und ihr glaubt, wird von Apollon mit Blindheit geschlagen. So schreitet sie mit dem doppelten Gesicht zwischen dem blinden Jüngling und dem blinden Greise ihrem Schicksal entgegen, das sich mit der Ankunft der Griechen zu vollziehen beginnt. Stellen von leidenschaftlichem Schwung erinnern an Schillers *Rathos*, der wechselnde Rhythmus macht das in gereimten Versen geschriebene, an Handlung arme Stück musikalisch. Mit dem Schauspiel Warbeck, das nur im Manuskript vorliegt, versucht Burte eine Fortsetzung des Schillerschen Fragments in einer von diesem abweichenden Bearbeitung.

Burtes innere Einstellung zu Nietzsches Geistesaristokratismus, der aber doch auch mit des Vaterlandes Not und dem Schicksal der zur täglichen Fron verurteilten „Vielzuvielen“ mitfühlt, spricht auch aus dem Zeitroman „*Wiltfeber, der ewige Deutsche, Geschichte eines Heimatfuchers*“ (1912). Es ist ein Klage- und Anklagelied Wiltfebers, der nach neunjähriger Abwesenheit in die Heimat zurückkehrt und hier vieles von dem verflimmern sah, was er in England zu höchster Kraft gesteigert gefunden hatte. Das Buch gibt ein anschauliches Bild der alemannischen Heimat des Dichters und läßt Martin Wiltfeber alles, „*Landschau, Feuerschau, Wohnungsschau, Kirchenschau, Schulschau, Leuteschau*“ an einem einzigen Tage erleben. Dem Dichter steht nun allerdings das Recht der Konzentration zu, aber zu tadeln ist das starke Hervortreten des Erotischen, das vielfach den Eindruck macht, als ob dem Verfasser das „*sexuelle Erlebnis*“ des Weibes das Um und Auf menschlicher Seligkeit sei. Das Buch bringt viele, wenn auch nicht immer neue Weisheiten, doch kann es mit dem Rembrandt-Deutschen nicht auf gleiche Stufe gestellt werden. Wiltfeber hält Gericht über sich und sein Vaterland und kommt in seinem Pessimismus zu vernichtenden Urteilen über seine Volksgenossen und das Deutschland der Vorkriegszeit in religiöser, sozialer und politischer Hinsicht. Er tadelt die Schwäche der Regierung, die Teilung ihrer Macht, wovon alles Unheil kommt: „*Ein besserer Weg, einen Herrscher zu führen, ist es, ihm Ohnmacht vorzuwerfen, als ihm zu schmeicheln.*“ Wiltfeber fällt ein scharfes Urteil über den deutschen Bürger: „*Der Bürger hat weder das Ehrgefühl des Edelmanns, noch das Klassenbewußtsein des Arbeiters.*“ Er findet, daß der evangelische Glaube keinen baulichen Ausdruck, keinen Stil gefunden habe. In der Staatskirche wie bei den Sektierern, die er freilich durch den verletzenden Vergleich zwischen Jesus und Nietzsches Leben und Lehre gegen sich aufbringen muß, bei den Turnern und Schulmännern, bei hoch und niedrig herrscht engherzig-ängstliche Unbuddsamkeit und selbstgerecht-heuchlerische Bequemlichkeit. Die Grundlage unseres Volkes aber, das sesshafte Bauerntum, wird von kommunistischen Wahnideen wie der Boden von Motten unterwühlt. Andererseits lebt auch in Wiltfeber nicht die Kraft, den Weg zur Gesundung, der in der Bebauung der heimatischen Scholle liegt, einzuschlagen. Vom Lande seien „*die Menschen weggezogen in die steinerne Verwesungsstätte, in die zementene Menschenschlingmaschine. Da leben sie, weiße Sklaven, verhadet, verschweift, vergiftet, erfüllt von einem wütenden Wunsch nach Rache an irgendeinem für irgendetwas.*“ In einem solchen Lande ist für Idealisten, für Geistesmenschen, für Herrennaturen kein Platz mehr, darum bleibt Wiltfeber, der ewige Deutsche, der Heimatlose. Der Schluß des Romans „*Genieß und Stirb*“ befriedigt nicht. Der Tod ist nach dem Scheitern von Hoffnung und Glauben für Wiltfeber eine Erlösung. Daß er durch Zufall, bei einem Gewitter stirbt, ist nicht künstlerisch. Das Buch fand eine weite Verbreitung und wird, trotz seiner herben Kritik und seines Pessimismus das Interesse späterer Historiker finden; in seinen Wortneubildungen, antithetischen Wortverbindungen und Sprüchen erinnert er oft an den großen „*Sprüche-macher*“ Nietzsche. An ihn gemahnt auch die Form des Werkes. Wiltfeber ist kein Wilhelm Meister, kein Grüner Heinrich: er tritt nicht handelnd und lebend in das tätige Leben ein, er entwickelt sich nicht unter dem wechselvollen Einfluß bewegter Schicksale, sondern er verharrt durchaus in der Rolle des reinen Zuschauers. Das ist eine Mauer künstlerischer Darstellung, die z. B. Nietzsches „*Zarathustra*“ zur höchsten Vollendung emporgeführt hat. Burte hat versucht, die Form des Romans zu sprengen, und statt einer psychologisch aufgebauten und planmäßig entwickelten Handlung zieht eine Reihe lebender Bilder an uns vorüber, die in ihrer Gesamtheit das deutsche Leben in der Vorkriegszeit versinnbildlichen sollen. Bisweilen gleitet er in den Stil des modernen Romans hinein und es ergibt sich dann ein gerade nicht erfreuliches Gemisch von Frenssen und Nietzsche. Auch sinkt das gedankliche Niveau nicht selten ganz bedenklich; die Predigten vom Reinen Christ sind von einer betäubenden Trivialität. Nicht immer gelungen ist die Charakterisierung der Personen; so sind die drei Frauen, die Wiltfeber besonders nahe stehen, in einer

Weise verzeichnet, die peinlich berührt. Insbesondere sind die erotischen Szenen schon vom ästhetischen Standpunkt entschieden abzulehnen.

Schon vor dem „Wiltseber“ hatte Burte in dem zwei Jahre nach seiner Rückkehr aus Frankreich entstandenen Buche *Patricia, Sonette an eine Engländerin* (1910) allerlei Betrachtungen über den Niedergang Deutschlands auf verschiedenen Lebensgebieten angestellt. Diese Bekenntnisdichtungen haben ihren Ursprung in einem Liebeserlebnis Burtes während seines Aufenthaltes auf der Insel. Es sind „stark erotische“, liebestrunzene Selbstbekenntnisse, in die strenge Form des Sonetts gebannt, in einer bilderreichen, klangvollen Sprache verfaßt; 154 Gedichte in derselben Anzahl wie die seines Vorbildes Shakespeare. Der wilde Sproß wurzelreicher Bauern wirbt um die stolze Schöne aus altadeligem Geschlechte; er ist sich des Abstandes wohl bewußt, und doch will er, da er sich selbst durch seinen Geist adlig und ebenbürtig fühlt, nicht auf den Besitz der Geliebten verzichten. Aus diesem Zwiespalt heraus stellt er Betrachtungen an über Welt und Menschen, wahre und falsche Vornehmheit und, wie schon erwähnt, über Deutschlands Niedergang. Eine zweite Gedichtsammlung zuerst von 77, dann 110 Sonetten erschien unter dem Titel *Die Flügelspielerin* (1913), in zweiter Auflage als „*Die Flügelspielerin und ihr Tod*“. Diese sind aus rein innerlichem Erlebnis mit einer bezaubernden Künstlerin entstanden, sind frei von dem auf Kampf und Sieg gestellten Willen des Mannes und gelten nur der Kunst der Frau, die durch ihr Spiel den Dichter zu herrlichen Gedichten anregt. Aus den Tönen erwachsen großartige Landschaftsbilder, Legenden, Lobpreisungen der Heimat und in Mitleid neigt sich der Dichter zu den „Vielzvielen“, die „im ewig hoffnungslosen Schacht im Leiden schluchzen“, den „Brüdern“, die „tief im Lärmen der Fabriken, im Steinbruch, auf der See, vor Grubenwinden“ sich abmühen für die Genießenden, aber er warnt sie auch vor dem ewig unerfüllbaren Wahne der Ausgleichung aller Gegensätze in einem Neu-Schlaraffenlande und erinnert sie, daß der Mensch doch nur im Wesen der Geistigen hinaufgehe. Die Sammlung, in der auch erotische und politische Gedichte sich finden, zerfällt in die Abteilungen „*Die Spielerin*“, „*Seele des Spiels*“, „*Seele im Saal*“, „*Seele im Kampf*“, „*Die sieben Heimatwunder*“, „*Das neue Lied*“, „*Der Mann der Nacht*“. Die *Madlee*, die aus „*Wiltseber*“ bekannte Frauengestalt, ist „*auferstanden vom Tode*“, um der Sammlung alemannischer Gedichte Burtes den Titel zu geben (1923). Es ist dies ein starker Band von 400 Seiten, bestehend aus den Abschnitten: „*Die Berufung der Madlee*“, „*Volk*“, „*Weib*“, „*Gott*“, „*Ich*“, und bringt Stimmungsbilder landschaftlicher Art von Stormischer Feinheit, Sinngedichte, Gedankliches, Trinklieder, den prächtigen Jyllus „*Wir Volk*“, Heimatliches ins Allgemeine gesteigert, und dies alles in den strengsten Formen, zu denen sich diese Mundart besonders eignet. Freilich fehlt das ausgesprochen Jyllische, das bei Hebel den Ausschlag gibt. Das Wiesental, Hebels und Burtes Heimat, das der edel-einfältige, ausgeglichene, schalkhafte, noch mit der sanften Liebe des Jdylsikers schauende Hebel vor sich hatte, war nicht mehr. Seit langem flattern, den Erdgeruch mancherorts überschwellend, die Rauchfahnen



*Hermann Burte*

Phot. Robert Treßger, Vörrach.

der Fabriken durch den Gau, nicht mehr hinterm Pflug allein schafft das Volk, der alemannische Hobauerjohn hat an die Maschine und den Schreibtisch gehen müssen und trägt dort „s Bürdi durchs Lebe“. So hat Burte das volkstümliche Wesen unter den Schladen der Industrie erst suchen müssen und nicht immer ist ihm die großzügige Einpassung ins Ganze der echten volkstümlichen Poesie gelungen. Darum finden sich neben prächtigen Gedichten auch solche, deren Töne trotz der urwüchsig sich gebenden Kraft nicht echt sind. Burte drängt im Gegensatz zu Hebel seine Erscheinung zu sehr in den Vordergrund, gibt seinem Empfinden in Freud und Leid Ausdruck, tritt bei jedem Geschehnis mithandelnd auf und will eine besondere Figur in der Menge sein, so daß „Madlee“ bald seine Geliebte, zugleich des Gaus Symbolgestalt sein soll. Darin schon und noch mehr offenbart sich Burtes zwiespältige Persönlichkeit in religiösen Dingen. Aus Gotteshand ergreift bei Hebel der einzelne den Tod („Die Vergänglichkeit“, „Am Grabe“); anders bei Burte; da reißt sich der im Grund skeptische Mensch schauernd oder trotzend empor gegen die Zerstörung des Ichs („Tod“, „Sterben und Leben“, „Tagtod“). Es offenbart sich hier, wie G. Kedeis in seinem feinen Essay bemerkt, Burtes zerfetzte Weltanschauung, die in Pessimismus und Relativismus seine Seele verwehrt, so daß sie nur selten zu höherer Sehnsucht Kraft und Flügel erhält.

Karl Berger teilt in seiner Besprechung des Wesens und Werkes Burtes mit, daß dieser überreich an Plänen sei, und kündigt an, daß wir zunächst eine Sammlung hochdeutscher Gedichte unter dem Titel „Urjula“ zu erwarten haben. Möge der hochbegabte Dichter seine Werke so gestalten, daß sie alle auch in die christlichen Leserkreise Eingang finden können.

Unter den vielen in jüngster Zeit auftauchenden Dichter-Biographien in Romanform nimmt der Theodor-Storm-Roman, den Emil Hadina (geb. 1885 in Wien, lebt in Troppau) verfaßte, einen hervorragenden Ehrenplatz ein. Es wird einem warm ums Herz beim Lesen dieses köstlichen Buches, aus dem Gestalt und Seele des großen Hufumer Dichters lebendig und klar hervorleuchten. Ein Gleichgesinnter, ein seelisch Verwandter hat hier mit heißem Atem und hingebender Liebe zu seinem dankbaren Stoff das Leben Storms beschrieben, das äußerlich eng umgrenzt und doch so reich, so überreich an inneren Werten war. Nichts von Übertreibungen und falscher Schönfärberei. Echt und wahr sind die Schilderungen; nur überauscht und umfungen von Tönen, die aus inbrunstvoller Hingebung an den Dichter quellen. Jedem wird bei der Lektüre dieses fein und sanft getönten Buches, das den Titel Die graue Stadt — die lichten Frauen (1922) trägt, Theodor Storm noch näher kommen. Auch Hadinas Gottfried-Bürger-Roman Dämonen der Tiefe (1922) dürfte viele Leser finden. Das Leben dieses unglücklichen Dichters hat schon früh Romanschriftsteller zu künstlerischer Gestaltung gereizt. So erschien kaum ein halbes Jahrhundert nach Bürgers Tod aus der Feder des Vielschreibers Otto Müller der Roman „G. A. Bürger, ein deutsches Dichterleben“. In Hadinas Buch sind die äußeren Lebensumstände des Dichters getreu verwertet und auch eine Charakteristik Bürgers ist versucht worden. Ganz gelungen ist sie nicht. Das Beste an dem Buche ist die Entstehung seiner „Lenore“, dichterisch ein Höhepunkt des Romans.

Wie Th. Storm ist auch Hadina seiner ganzen Veranlagung nach Lyriker. Meisterschaft der Form, eine schönheistrunkene Sprache, Melodie und eine leidenschaftliche Liebe zu seinem deutschen Volke kennzeichnen seine Lyrik. Die innere Harmonie, der köstliche Besitz eines deutschen Dichtergemütes, wird auch ihm zum Born klarer Erkenntnis tiefster Lebensfragen und seelischer Offenbarungen. Selbst seine Kriegsgedichte Sturm und Stille (1916) lassen sich dank dieser Vorzüge nicht unter die herkömmliche Kriegsliteratur einreihen. Die Kriegszeit mit ihrer Not und ihrer echten oder verkannten Größe war ihm ein läuterndes Erlebnis.

Den erwähnten Kriegsgedichten war der Gedichtband Alltag und Weihe (1914) vorausgegangen, den er dem Andenken an seine Mutter widmete. Es folgte die Sammlung Nächte und Sterne (1917) in drei Abteilungen, Gott und Natur, der Krieg, Leben, Leid und Liebe. Die Zeitlyrik in dem Bändchen spricht auch dem zu Herzen, der sich sonst mit der Kriegslirik nicht befreunden kann. Wie alle Gedichte Hadinas durchdringt auch sie eine natürliche, liebenswerte Innigkeit. „Die im Maien sterben, Holt die Maienkönigin Muttergottes aus Verderben Still in heiligem Liebeswerben In den schönsten Frühling hin.“ Und wenn der Dichter auch beim Anblicke der vielen Verbrechen, die die Menschheit ungestraft begeht, an Gott irre wird, die Tage ihm sonnenleer, die Nächte sternenlos sich zeigen, so wird er, als er eine Mutter ihr Kind tränken sieht, doch zu Gott zurückgeführt und „opfert still und demutvoll der letzten Macht, die nimmer wir erkennen, und die kein enges Wort entheiligen soll“. In warmen Tönen preist er die Größe und Schönheit des Vaterlandes in der Sammlung Heimat und Seele (1918). Er fühlt die Schwere des Lebens mit ganzer Wucht und hat der bitteren Not der Tage voll ins Auge gesehen. Aber er kennt die Pfade, auf denen die Menschheit darüber hinauskommt; sie führen zur Natur, zur ichvergessenden Liebe

und zur Ewigkeit. Um diese Drei dreht sich Hadinas dichterische Welt und immer findet er wieder neue Bilder und neue Töne, um uns diese seine Welt ans Herz zu legen. Und dann ist in seinen Gedichten auch noch ein Klang, der aus dem tiefsten Born der Poesie kommt, der Klang des deutschen Volksliedes, nicht als wohl gelungene Nachahmung, sondern als Ausdruck innigster Wesensverwandtschaft. Über alles Leid geht ihm die Liebe und Barmherzigkeit. „Komm, du neuer Ostergarten, sieh uns warten auf der Liebe Wiederkehr!“ So hatte Hadina gesungen, als er noch hoffte, Deutschland werde siegen, und nach dem verlorenen Kriege kommt in der Sammlung Lebensfeier (1921) sein Schmerz zu ergreifendem Ausdruck: „So ziehen wir in die Schande Und wünschen ein frühes Grab. Die Liebe zum leidvollen Lande nehmen wir blutend hinab.“ Doch hofft er auf eine Wiedergeburt Deutschlands: „Unnahbar allem Trug der Zeit Weibst du aus Gott und Ewigkeit, Aus Traum und Lächeln dein Gewand, Mein ewiges, mein deutsches Land.“ Einen „Sonettenkranz weltlicher Andacht“ nennt Hadina den Gedichtband Himmel, Erde und Frauen (1926). Die Verse sind durchsetzt mit philosophischen Gedanken, die einen Hauch von Skeptizismus an sich tragen und dem musikalischen Grundton einen müden Zug von Resignation verleihen. Dabei kommt in der Abteilung „Himmel und Erde“ des Dichters Weltanschauung, ein verschwommener Pantheismus, zum Ausdruck. Er wendet sich von Gott ab: „Ich hab' mit dir gerungen und gestritten. Doch deinet Segen hast du stets versagt.“ „Dich aber, Mutter Sonne, will ich preisen“, „Sonne“, „Mond“, „Sterne“ sind die bezeichnenden Titel und manches der Gedichte ist ihnen gewidmet. Die im Titel des Buches angeführten „Frauen“ machen den zweiten Hauptteil des Bandes aus. In ihm führt ein Zyklus von Sonetten den Titel „Mutter“, der andere „Friedlinde“. Dieser ist seiner Liebsten und späteren Gattin, jener der toten Mutter gewidmet, die ihm als stille Tulderin vorschwebt und die er bis zur Verklärung durch die Zeiten wandeln läßt.

Von der Lyrik kommt Hadina als Novellist in dem Novellenbande Kinder der Sehnsucht (1917). Man denkt an Storm, dessen Erzählungskunst auch in der Lyrik wurzelt, und wie dieser bevorzugt auch er die Form der Erinnerungsnovelle, die gestattet, alle Ereignisse ins verschieden abgetönte Licht einer rückschauenden Sehnsucht zu tauchen. Doch soll mit diesem Hinweis nicht ein Abhängigkeitsverhältnis angedeutet sein, denn Hadina tritt schon in diesem ersten Dichters in diesen Novellen noch drängende Jugend, Dingerissenheit und daneben hier und dort wohl ein träumendes Verweilen in der Stimmung. Wie die einzelnen Menschen mit ihrer ungestillten Sehnsucht fertig werden, will Hadina in diesen acht Novellen und Skizzen zeigen. Allen ist Stärke eigen; Hadina läßt seine Helben und Heldinnen nicht untergehen, sondern kämpfen und siegen. Und darin liegt ein Vorzug. Diese Novellen, in die auch der Weltkrieg hineinspielt, sind durchaus modern gehalten, so daß wir uns nicht mit allen darin ausgesprochenen Anschauungen einverstanden erklären können, und gern möchten wir einige schwüle Szenen entfernt sehen. Wehmut und Sehnsucht erfüllen auch den Roman Suchende Liebe (1919), den er selbst ein „Buch von Frauen und Heimweh“ nennt. Es findet sich darin viel Schönes in Worten und Gedanken, aber unglaublich und unerquicklich ist, was von dem Helben in seinen Beziehungen zu den Frauen erzählt wird. Er scheint nur zu süßigen, um wieder büßen zu können.

Dagegen erfreuen durch ihre Einstellung auf Gefühlswerte, durch subtile Stimmungen und sehr gepflegte lyrische Prosa die „Novellen und Träume“, die der Band Das andere Reich (1920) bringt. Es ist das Reich der Seele, die keine Hemmungen kennt durch Zeit und Raum oder frange Körper, die ideell stets Siegerin ist, selbst wenn sie aus der robusten Welt in den Tod flüchten muß. Fein erfasst ist in der Novelle „Hölty's letzter Frühling“ die Gestalt des unglücklichen Dichters in seinem letzten glücklichen, aber wehmütigen Aufatmen und romantisch klingt das „Waldprinzessen“ mit der anmutigen Schilderung vom Erwachen erster Liebe und ihrem Leid. Nur eine Erweiterung der Erzählung „Sommerstark“ aus der ersten Novellensammlung ist der Roman Advent (1923), der zum Teile vielleicht autobiographischen Charakter trägt. Er erzählt die Entwicklung eines Kindes zum Mann, der Mittelschullehrer ist, dann protestantischer Geistlicher wird, in den Krieg zieht, gesund zurückkehrt, aber die Mutter verliert und aus Leid darüber zu dichten beginnt. „Geschichte zweier Frauen“ lautet der Untertitel des Buches Maria und Myrrha (1924). Wir sehen einen Künstler, der zwei äußerlich fast gleichen Schwestern gegenüber steht, objektiv in der ihm wesensverwandten lebt, indes sein subjektiver Glaube der anderen gilt. Es folgte der Roman Kampf mit dem Schatten (1925). Blumig ohne wahre Gestaltungskraft erzählt Hadina in dem Roman Madame Lucifer (1926) das bunt bewegte Leben der Karoline Schlegel, die diesen Spitznamen von Schillers Unmut hatte. Als Festgabe zum 100. Todestage Wilhelm Hauffs stellt Hadina den früh verstorbenen Dichter des „Pichtenstein“ und der „Phantasten im Bremer Ratskeller“ in den Mittelpunkt seiner romantischen Erzählung Götterliebbling (1927). Eine richtige Novelle ist es nicht, sie ist zu breit angelegt, es fehlt an Handlung und Spannung; es sind Schilderungen, Rückblicke, Bilder, Stimmungen. Der in seinem letzten Lebensjahre bis zu schwindelnder Höhe emporgestiegene Poet wird vor uns lebendig. Wir erleben den Ehefrühling des jungen, glücklichen Paares, aber schon umschattet das Glück drohende Krankheit, schwere Berufsjorgen und störende Dichtertraft. Dann das Herbitied, das den nahen Untergang ahnen und ihn fast als höchste Günst des Himmels erscheinen läßt. „Ein Liebbling der Götter ist, wer früh stirbt.“ Eingespinnen in den Rahmen der Erzählung ist das verwandte Schicksal Wilhelm Müllers, des Dichters der „Müllerlieder“ und der „Winterreise“, und auch der gewaltige Schatten Franz Schuberts wird beschworen und grüßt als stummer Dritter in den Frieden des feierlichen Abschieds. Wie in gebundener Rede, so spricht Hadina seine Zuversicht auf Deutschlands Wiedererhebung aus in der Schrift Von deutscher Art und Seele (1920), einem wirklichen Trostbuche, in dem er in einzelnen Abschnitten von deutscher Sittlichkeit, Arbeit, Dichtkunst und Fröhlichkeit handelt und so ein Bild der deutschen Welt zu entwerfen sucht.

Zu den Dichtern, die Berühmtheiten der Kunst zu Helden von Romanen machten, gehört auch der Sachse Kurt Arnold Findeisen (geb. 1883 in Zwickau, lebt in Dresden). Vom Vater, einem Buchhalter, ward ihm gewissenhafter Fleiß als Erbe. Die Mutter erschloß ihm mit ihrer gemütvollen Erzählerfreude die Welt des Märchens, das Erzgebirge und namentlich das Muldental erweckten den Sinn für landschaftliche Eindrücke und für das Überlieferte; das Vogtland begnadete ihn mit dem Genuß an kräftigem Volksleben. Auf Robert Schumanns Pfaden wanderte seine Kindheit. Julius Rosen, Jean Paul und W. Raabe waren die Leitsterne des jungen Mannes. So mögen dem mit der ursprünglichen Kraft des Schauens und Gestaltens Ausgerüsteten Vererbung und Umwelt, so mag ihm das Eintauchen in Musik und dichterische Kunst wertvoll geworden sein. Schon 1918 galt er als der erste Dichter ober-sächsischen Gepräges und aus dem Felde zurückgekehrt, hat er mit der „Neuen Heimat“, der Weiterführung der Zeitschrift „Das Vogtland und seine Nachbargebiete“, besonders aber mit der „Sächsischen Heimat“ (1920—1925) breite Schichten für die von ihm vertretenen Ansichten gewonnen. Die Bezeichnung „Heimatchdichter“ genügt für Findeisen nicht, denn seine Dichtungen wuchsen ins allgemein Menschliche hinein. Er ist ein Poet in Empfindung und Gestaltung, er wendet sich zum deutschen Volk und zur deutschen Jugend, um sie aus der Trübsal und Oberflächlichkeit der Gegenwart zu den wahren Schätzen des deutschen Geistes heranzubilden.

Findeisen ist vor allem Lyriker. Schon sein erster Gedichtband Mutterland (1914) enthält Perlen echter Lyriker von herzwarmer Innigkeit, wie z. B. das „Erzgebirgslied“, das „Vogtlandlied“ und die an Schneberger Sitte anknüpfende Legende vom kleinen Melchior und dem Weihnachtskind. Prächtig sind seine Städtebilder von Chemnitz, Grimma, Leipzig. Die Sprache ist gewählt, ohne gesucht zu sein. Selten begegnen wir dem Humor; daß er ihm aber nicht fremd ist, zeigen die mit „Nikolo Reifenteufel“ eingeleitete Balladenreihe, von denen „Herr Heidut und der Teufel“ die gelungenste ist. Findeisens Balladen sind in jenes Halbdunkel gehüllt, das den besten Vorbildern deutscher und englisch-schottischer Herkunft eigen ist. Das Soziale, das in dieser Sammlung schon anklingt, überwiegt in dem Bande Armut (1919). Da entwirrt er mit einer oft naturalistischen Impressionisten Bilder von den im Schatten Vegetierenden, weiß sie aber doch auch zu durchsonnen. Hier finden sich auch einige von des Dichters Kriegsliedern, Arbeiterbataillone, von denen wohl jene am längsten lebendig bleiben werden, in denen die Saite des Heimatlichen berührt wird. Eigenartig ist die Form. Äußerst freie Rhythmen werden durch starke Reime so fest zusammengebunden, daß eine charakteristische Mischung von Wildheit und Feierlichkeit, Naturwüchsigkeit und Geistigkeit entsteht. Doch hat Findeisen trotz dieser Gebundenheit ein so warmes Gefühl, daß er dort, wo er sein eigenstes Thema ergreift — den Großstadtproletarier, der in der Schlacht zum erstenmal wahrhaft Himmel und Erde sieht — sehr schöne Gedichte rundet. Weniger hat er zu sagen, wenn er den Revolutionsgedanken streift, denn Umsturz lag seinem Wesen fern. Seiner Liebe zur Heimat gibt er breiten Ausdruck in dem Versbände Ahnenland (1921); seine jüngsten Gedichte hat er unter dem Titel Dom von Raunberg (1927) veröffentlicht.

Den geborenen Lyriker zeigt auch der Erzähler Findeisen. So in dem Kranze von Erzählungen Heimwege (1919). Völlig in Poesie umgewandelt erscheinen seine langjährigen Studien in dem ersten Schumann-Romane Herzen und Masken (1921). Nicht die Mode, sondern innere Nötigung trieb ihn zur Abfassung dieses Werkes, das ganz vom Geiste der Musik durchtränkt ist und eine Fülle von scharf gezeichneten, mit Künstleraugen gesehenen Figuren uns vorführt, die den ringenden Musiker umgeben. Wer Schumanns Briefe und Schriften gelesen hat, dem wird hier das Bild, das er gewonnen hat, schöner und reiner vorgehalten. Es ist, als klinge aus den Saiten hier und da eine Schumannsche Melodie und die starke, herbe Luft Schumannscher Kunst- und Lebensauffassung weht erfrischend aus jedem Kapitel und doch ist das Ganze wieder so romantisch, so freislerhaft, jeanpaulisch und so eichendorffisch taugenichtig, wie eben Robert Schumann selber war, wenn man ihn in seinen besten Stunden traf. Ein Jahr früher hatte Findeisen seine Dichtung Klaviergeschichten herausgegeben, durch die er volkstümliches Verständnis für die Musik anbahnen möchte. Dazu bedient er sich kleiner Erzählungen, indem er z. B. Schumanns Kinder szenen gleichsam in Worte umsetzt, Tänze, Soldatenlieder und Märche aus den Zeitereignissen herauswachsen läßt. Volksliedergestalten und Landschaften schildert, in Wanderbildern durchs deutsche Land geleitet und einen ganzen Lebenslauf von der Wiege bis zum Grabe nach Karl Reinolds sechzehn Phantastikstücken uns entrollt. „Klaviergeschichten“ sind die Erzählungen genannt, weil sie zu Klavierstücken geschrieben sind. R. Schumanns Kinder szenen auf heimatischen Grund gelegt (1920) ist eine andere Dichtung überschrieben. Mit dem Werke Der Weg in den Aschermittwoch (1914) legte er den Schluß seines Schumann-Romans vor, seine reifste Leistung („Davidsbündler, Robert-Schumann-Roman“, 2 Bde., 1924). Nach der Liebes- und Ehegeschichte des ersten Bandes schildert dieser zweite Schumanns künstlerisches Sichverzehren und tragisches Ringen mit sich selbst und den Mächten des Dunkels, die ihn schließlich in geistigen Tod stürzen. Aufstieg und Untergang eines Genies ist gegen einen reichbewegten, kulturhistorisch farbigen Hintergrund gestellt, auf dem fast alle berühmten Zeitgenossen auftauchen: Weber und Mendelssohn, Liszt, Joachim und Brahms, auch Richard Wagner als die schärfst umrissene Episodenfigur. In mildem, duftigem Pastell malt Findeisen, nicht in schreienden Farben, wozu der Vorwurf wohl hier und da verlockt.

Höhepunkte der Dichtung sind die Schilderung des 48er Aufstandes in Dresden, Webers und Mendelssohns Begräbnis, das Maskenfest im Düsseldorfer Malkasten, bei dem Schumanns Bahnsinn zum Ausbruch kommt, und vieles andere. Im Besitz eines ungewöhnlich tiefen musikalischen Empfindens weiß Findeseisen auch die Tonwerke seines Helben in die epische Schilderung wie in das psychologische Problem zu verweben; diese geistreichen musikalischen Paraphrasen sind ihm besonders glänzend gelungen. Der sächsischen Heimat

verdankt Findeseisen auch den Stoff zu der Erzählung *Der Sohn der Wälder* (1922), in der er das Leben des volkstümlichen Raubschützen Karl Stülpner, des „edlen Räubers“, gestaltet, und es ist ihm geglückt, ein Einzelschicksal zum Typ zu erheben. Das Leitmotiv ist das gleiche wie in Johannsons „*Kotköpfe*“, Sehnsucht nach Freiheit, nach ungebrochenem Leben. So reißt sich Karl Stülpner aus der heimischen Umwelt los, so flüchtet er immer und immer in den Wald zurück. Vortrefflich spannt Findeseisen das „Schicksal“ dieses Mannes in die kleine bedrückende Umwelt des Erzgebirges, die er mit wuchtigen, frischen Strichen beschwört. Die übermütigen Streiche Stülpners, von denen die Überlieferung berichtet und denen auch Karl May manche romantische Abenteuer- und Räuber-gestalt entnahm, weiß er mit immer neuen Spannungsmitteln vorzutragen und im großartigen Finale darzustellen, wie der alternde Stülpner allmählich ganz einsam durch die Gebirgsgründe streicht und sich nur noch als ein Teil der Natur empfindet, bis jene Stunde naht, da er den weißen Hirsch, das letzte Ziel alles Sehnsens, erjagt und auf dem tot geglaubten Tiere in ungewisse Fernen davon sprengen muß. Als jüngstes Werk gibt Findeseisen „*drei musikalische Geschichten*“ unter dem Titel *Lockung des Lebens* (1924). Am gelungensten ist die erste Erzählung „*Das Notenbüchlein der Frau Anna Magdalena Bachin*“. Die Erinnerung an diese Bachschen bürgerlichen Kunst ist der Grundstock der Erzählung. Die geniale Verbindung von Kunst und Leben wird hier Tatsache. In der zweiten Geschichte, *Karl Maria von Webers „Aufforderung zum Tanz“*, überwindet der Dondichter Weber den Schmerz über den Tod seines Kindes in neuer Lebenshoffnung und neuer Schöpferkraft. Diese künstlerische Freude ist symbolisiert in der „*Lockung zu neuem Leben*“, in der „*Aufforderung zum Tanz*“. Die letzte Erzählung „*Robert Schumanns erster Kuß*“ läßt viele der romantischen Beziehungen zwischen Wort und Musik nacherleben. Außer den oben erwähnten Zeitschriften verdanken wir Findeseisen die Anthologie „*Pestalozzi-Zeute*“ (1920), das *Julius-Mosen-Buch* „*Von Heimat und Heimweh*“ (1924) und das „*Hansbuch sächsischer Dichtung aus 1000 Jahren deutschen Schrifttums*“ (1928).

Aus der Hochflut der besonders seit *Molos* Schiller-Roman in Mode gekommenen biographischen Dichter- und Künstlerromane seien noch genannt: *Der Schlesier Erwin Ott* (geb. 1892 in Jägersdorf) veröffentlichte 1922 seinen Hölderlin-Roman „*Erlöschenes Licht*“, in dem er das Leben und geistige Erlöschen des unglücklichen Dichters mit tiefem Blicke in dessen Seele schildert. *Der Schlesier Hermann Kafel* (geb. 1867 in Dunseltal, Böhmen) schrieb den dreibändigen Roman „*Albrecht Dürer, ein deutscher Heiland*“ (1923), *Doris Wittner* (geb. 1888 in Berlin, lebt ebenda) den *Heine-Roman* „*Die Geschichte der kleinen Fliege*“ (1915); ferner schildert sie das Liebesleben Napoleons I. in dem Roman „*Drei Frauen*“ (1913). *Henriette Bünau* gab neben anderen geschichtlichen Unterhaltungsromanen (z. B. „*Die Kinder König Ludwigs XV.*“ „*Die verlorene Krone*“ 1866) einen kleinsten Roman. Einen vierbändigen *Goethe-Roman* „*Alles*



Rudolf Arnold Findeseisen

Phot. Bruno Wiehr, Dresden.

um Liebe“ (1922), in dem das Beste die Schilderung des Weimarer Gesellschaftslebens ist, verfaßte Paul Burg (Du. für R. Schaumburg, geb. 1884 in Hadersleben, lebt als Professor in Quasny bei Leipzig). Von seinen zahlreichen anderen Romanen seien genannt: „Die Wetterstädter“ (1912), die Entwicklungsgeschichte einer Bauernfamilie seit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges bis auf die Gegenwart, „Der Held von Canossa“ (1913), „Die schöne Gräfin Königsmark“, „Der eiserne Jork“, „Graf Königsmark“, „Kaiserin Elisabeth“. Die problematische Persönlichkeit Platens sucht der Westpreuße Hans von Hülsen (geb. 1890 zu Warlubien) in dem Roman „Den alten Hörtern zu“ uns menschlich nahe zu bringen. Der begeisterte Verehrer Wagners Jdenko von Kraft (geb. 1886 in Jitschin, Böhmen) schrieb die Wagner-Trilogie („Barrikaden“, „Liebestod“, „Wahnfried“ 1920—1922); außerdem verfaßte er die Romane „Maria Theresia“ (1918), „Lord Byrons Pilgerfahrt“ (1924), den Wachau-Roman „Sonnenwend des Glücks“ (1917), „Kaufhaus Allieder“ (1922) und andere, durchaus bloße Unterhaltungsbücher mit seltenem Aufstieg zur künstlerischen Höhe. Unerquicklich ist der Roman „Überall Mollly und Liebe“ (1920), in dem Julius Berstl (geb. 1883 in Bernburg, lebt in Berlin) das Leben Bürgers schildert. Mozart machte Ottokar Janetschel (geb. 1884 in Heiligenkreuz N. D., lebt in Wien) zum Helden in seinem gelungenen Roman „Mozart, ein Künstlerleben“ (1924). Das Seelenleben Petrarcas suchte der feimerrige Oberfranke Georg Mönius (geb. 1890, lebt in Nürnberg) in seinem fesselnd geschriebenen Roman „Das geschlossene Tal“ (1921) zu ergründen, der ein farbiges Bild von der Renaissance entrollt. Von Mönius starkem lyrischem Talente zeugen seine Gedichtbücher „Mein Madonnenbüchlein“ (1918), „Gotik“, „Die kleine Passion“ (1923) und beachtenswert sind sein Schauspiel „Die Kreuzfahrer“ (1920) und Die Madonna des Remling, „ein Mirafel“. Den Schluß dieser Aufzählung bilde Alfred Schirakauer (geb. 1880 in Breslau, lebt in Berlin), der außer den geschichtlichen Romanen „Ferdinand Lassalle“ (1912), „Mirabeau“ (1922), „Lucrezia Borgia“ (1925), „August der Starke“ (1916), „Napoleons erste Ehe“ (1923) und anderen Werken auch „Lord Byron“ in einem Roman vorstellte.

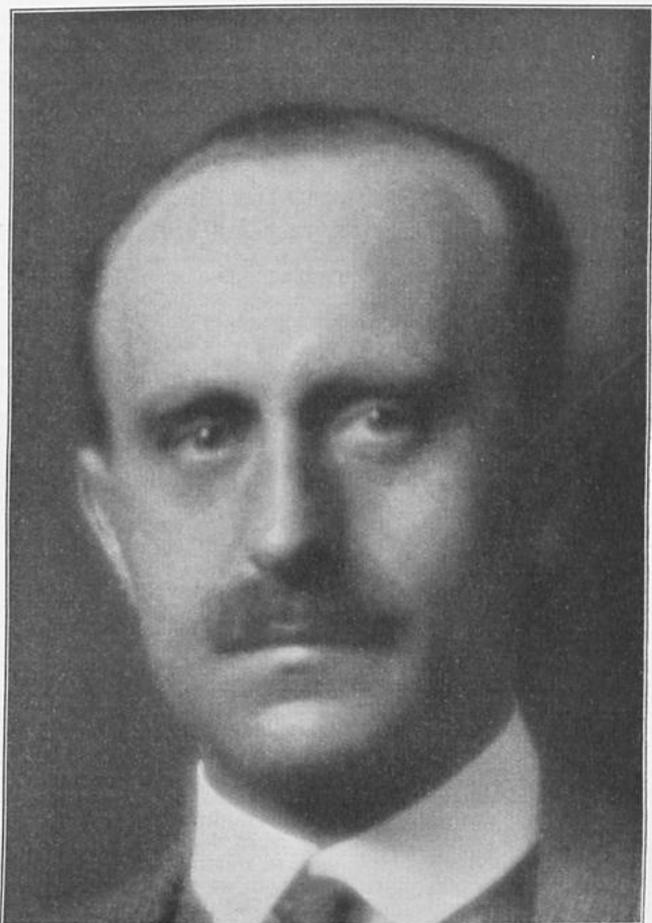
Im Anschlusse an Kolbenheyers Paracelsus-Roman nennen wir die Monographie Paracelsus (1925), deren ganz der Aufgabe gewidmete, in ihrer Sachlichkeit nur durch die persönliche Hingabe des Verfassers erwärmte Strenge ein Material meistert, das umfangreich, schwer übersichtlich und zugänglich, widerspruchsvoll genug in sich, oft falsch beurteilt worden ist. Der Verfasser der Schrift ist Franz Spunda. Er wurde 1890 in Ulmütz in Mähren geboren, entstammt einer streng katholischen Familie, studierte an mehreren Universitäten Philologie und Kunstgeschichte, reiste dreimal nach Griechenland und lebt als Professor in Wien.

Nach umfassenden und eindringlichen Studien legt er in der genannten Schrift die „gotische Struktur“ des paracelsischen Denkens bloß, in dem sich alles organisch aufbaut, zeigt, wie die zahlreichen Schriften dieses großen und unabhängigen Geistes, dessen Wahlpruch war *Alteris non sit, qui suus esse potest* („Wer sich selbst angehören kann, soll keinem anderen angehören“), einem einheitlichen, zentralen Erlebnis- und Vorstellungsvermögen von Gott und Welt auf den vielfältig verschlungenen Wegen der Einzeldisziplinen der Medizin, Anthropologie, Astrologie, Alchimie, Magie, Theologie entspringen, und verweist, daß diese kämpferische Natur von einer „geradezu unbegreiflichen Arbeitskraft“ und Arbeitsleistung — „Mystiker war in dem Sinne, daß er „das Versenken der Seele als letzte Instanz anerkannte, wenn alle empirischen Methoden nicht mehr ausreichten“. Vielleicht angeregt durch das Studium des Paracelsus, wurde Spunda selbst zu einem „magischen Dichter“. Er ist Lyriker und Epiker. „Gottesfeuer“ benennt er eine Gedichtsammlung (1924); es ist eine reine und steile Flamme echter und bedeutungsvoller Dichtung in den Versen dieser starken Gedichtsammlung, der Krönung eines lyrischen Werkes, das anhebt mit einer Übersetzung von 36 Sonetten Petrarcas (1913), die ersten eigenen Blüten treibt in den Hymnen (1919), fortwächst in der eigenen Sammlung „Astralis, Dithyramben und Gedichte“ (1920) und die formalistische Vervollkommnung erringt in einer Verdeutschung der Gedichte Giacomo Leopardis (1923) sowie in der bedeutungsvollen „rhythmischen Übertragung“ der Werke Ossians. In den Gedichten hat Spunda seine Weltanschauung niedergelegt. Gott und die Liebe sind die zwei Gedanken, die darin immer wiederkehren. Er bittet Gott, ihn an Liebe und Güte zunehmen zu lassen; er will nichts sein als ein stiller Gesang über reisenden Feldern oder ein jubelndes Lied zum Preise der Welt. „Herr, du weißt, daß ich um eins nur ringe, Daß ich mich um Einfalt einzig quäle. Gib den Frieden meiner kranken Seele, Daß sie deinem Namen nur erklinge!“ Spundas Gedichte sind in einer klaren, wunderbar bewegten Sprache abgefaßt und erinnern in Gedanken an Rilke, oft auch an den „Cherubinischen Wandersmann“. So schließt ein Lied mit der schönen Bitte: „So laß auch meine Saat in Gnaden reifen, O Herr, von deinem Licht durchglüht, umloht, Und wenn die Sichel durch die Halme streifen, Sei mir gegrüßt, Voller, Bruder Tod!“ Auch seine Liebeslieder sind von der warmen Glut seines Herzens erfüllt, gilt ihm doch die Liebe als das größte der Wunder. Nichts anderes erlehnt seine Liebe, als „Nur abend zu empfinden Im andern Ich der reinen Gottheit Strahl“. Als „magischer Dichter“ schrieb Spunda einige phantastische Romane, wie sie Meyrink, Strobl und andere geboten haben. Doch unterscheidet er sich von diesen dadurch, daß er seinen Werken eine sittliche Idee zugrunde legt und das religiöse Moment in den Vordergrund rückt. In einem umfangreichen Buche *Der magische Dichter* (1923) sucht er seine Kunst auch theoretisch zu begründen. Da finden sich Sätze, wie: *Der magische Dichter „ahnt sich als Vorstufe zum Heiligen“.* „Magische Kunst ist bisher Ausdruck des katholischen Menschen gewesen, der dazu die beste Eignung hat. In ihm sind die Sinne durch den Überfium gebunden und gelöst.“ Die letzten Erkenntnisse sind nicht für normale Gehirne geschaffen, sie sengen und dörrn aus oder zeitigen tropische Blüten einer überhitzten Phantasie, die dem





ungeheuren Erlebnis durch Ungeheuerlichkeiten und Verzerrungen entgegen will." Diese „tropischen Blüten einer überhitzten Phantasie“ finden wir nun in Spundas zwei „magischen Romanen“ *Devachan* (1921) und *Der gelbe und weiße Papst* (1923) und dem „nekromantischen“ *Das ägyptische Totenbuch* (1924). *Voll Graufen und Pervertitäten* ist der erste Roman, einheitlicher aufgebaut, reich an blitzartig auftauchenden Bildern aus aller Welt, aber auch an entsetzlichen ist der zweite, friedlich ausklingender, künstlerischer gebaut ist der dritte, aber es findet sich noch genug Schauerliches und Phantastisches darin. Mit Hilfe des von einem Gelehrten aufgefundenen echten Totenbuches der Ägypter gelingt es ihm, Tote zum Leben zu erwecken. Wir können dem Dichter nicht Gefolgschaft leisten und glauben, daß diese Richtung für die Literatur sich nicht fruchtbar erweisen wird. Lieber greifen wir zu seinen schönen und gehaltvollen Reisebüchern, von denen die *Griechische Reise* (1926) uns durch die Landschaften Griechenlands führt und das alte Hellas vor uns erstehen läßt, während das Buch *Griechische Mönche* (1928) uns von den Mönchen erzählt, die heute noch so leben wie vor tausend Jahren in frommer Beschaulichkeit, und das Reisebuch *Der heilige Berg Athos* (1928) mit starker dichterischer Kraft eine der rätselhaftesten Landschaften Europas beschwört: Den heiligen Berg Athos und seine Mönchskolonien. Spunda erzählt einfach und schlicht von dem Leben der seltsamen Brüder, von der Inbrunst ihres Glaubens, ihrer Askese, stellt alles aufs Lebendigste in die strenge, lorbeerduftende Landschaft und schafft durch die eindringliche Tiefe seiner Betrachtung aus einem Reisebericht ein dichterisches Werk.



*Dr. Franz Spunda*

Phot. Jayer, Wien.

Abseits vom tätigen Leben steht Karl Linzen, einer der besten Erzähler und Essayisten der Gegenwart. Er sehnt sich zurück nach den Tagen, die innerlicher, gemütvoller und etwas umständlicher waren als unsere schnellelebige Zeit. Es ist daher kein Zufall, wenn der größte Teil seiner Werke aus Erinnerungsbüchern besteht, aus Geschichten, in denen die Unrast der Modernen keinen Platz findet. Seine besondere Stärke liegt darin, daß er die Vergangenheit lebendig zu machen versteht. Er ist der Worte und Farben mächtig, seine Kriegs- und Lager- szenen sind ebenso kräftig und farbensatt wie die Idyllen von intimen Reiz, die Naturbilder von strogender Fülle und gedrängter Stimmung, der Dialog sprühend, individualisierend, echt. Vor allem aber ist es der Stimmungsgehalt, der Linzens Werke erfüllt und ihre dichterische Feinheit ausmacht. Er ist auch Meister des Gedämpften, der halben Töne, die manches nur erahnen lassen. Nicht selten gemahnt er an Storm und Raabe, aber nicht so, als ob er von ihnen abhängt, sondern das Verhältnis zu ihnen gründet sich, wie G. Schäfer bemerkt, auf eine Verwandtschaft der Geisteshaltung. Mit beiden und mit Jean Paul teilt er die Vorliebe für

besondere Menschen, seltsame Künze und sonderbare Situationen. Gern neigt er auch zum Erotischen und zu philosophischen Betrachtungen. Die Zahl seiner Werke ist nicht groß: denn er pflegt jedes Buch lange zu überlegen, und erst, wenn es sorgsam ausgefeilt ist, der Öffentlichkeit zu übergeben. Ruhe und Anregung zu seinem Schaffen bietet ihm seine an Erinnerungen reiche Geburtsstadt Weimar (geb. 1874), in der er noch lebt. Von der Unrast der Weltstadt fern, war sie auch, wie G. Schäfer in seinem warm gehaltenen Essay bemerkt, der richtige Ort, seine Eigenheiten ausreisen zu lassen.

Gleich sein Erstlingswerk, die historische Erzählung *Der Treubrecher* (1909) aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, fand Anklang. Es wird in Form der Rahmenerzählung das Motiv ehelicher Treue behandelt und gezeigt, welche Tragik deren Bruch heraufbeschwört. Von den drei Erzählungen der Sammlung *Die Glaskugel* (1909) nimmt die erste ihren Stoff aus Kriegszeit. Nach der Schlacht will es der Zufall, daß in das Haus eines Schuhmachers der Sohn seiner Jugendgeliebten, schwer verwundet, gebracht wird. An dessen Sterbelager erlebt er noch einmal die innige Liebe, die er einst gehegt, und die schwere Enttäuschung, mit der sie ihr Ende gefunden hat. An die Stimmung, von der Storms Novellen getragen werden, gemahnt die zweite, „Die sechste Stunde“ betitelte Novelle. Hier leben die Erinnerungen eines alten, einem vornehmen Geschlechte entstammenden Mannes auf, der seine Jugendgeliebte wegen der Niederlichkeit des Vaters verlor. Noch nicht ausgereift ist die dritte Geschichte, die von einem Slowaken erzählt, der in seinem einsamen Alter seine ganze Liebe an ein idiotisches Kind hängt, und als es ihm genommen werden soll, die Flucht ergreift und vom Blitze erschlagen wird. Auch die Novellen der Sammlung *Aus Krieg und Frieden* sind zwar verheißungsvoll, ragen aber nicht über den Durchschnitt hinaus. An gelungensten ist das Stück „Winterträume“, in dem die entsagende Liebe eines alternden Mannes zu seiner Pflege-tochter behandelt wird. Die beste der Jugendarbeiten Linzens ist die Erzählung *Hochzeitspud*, eine Traumnovelle. Im Dreißigjährigen Kriege träumt Hinz Vogelsang in der Nacht vor der Schlacht von dem Glücke, das ihm an der Seite seiner Geliebten blüht. Der Tag bringt ihm den Tod. In der Darstellung des Schwebens zwischen Traum und Wachen schlägt der Dichter Töne an, die seine späteren Werke uns so wertvoll machen.

So in dem zweibändigen Roman *Marthe Schlichtegroll* (1917), einer stimmungsgesättigten, prächtigen Memoirendichtung. Das erzählende Ich, der Dichter-Arzt, wird in die Gegensätze der Vergangenheit und Gegenwart gestellt, der Reizung zu der reifen Südländerin und zu dem verhaltenen nachwandlerischen Kind des Nordens. In der Novelle „Niemals“ teilt eine Südamerikanerin ihrem Jugendgeliebten in einem Briefe das unselbige Verhängnis mit, das sie auseinanderbrachte; in dem Romane „Schlichtegroll“ ist es ein Mann, ein deutscher Arzt, der einer Südamerikanerin erzählt, warum er ihr nicht hat folgen können. Auf der Überfahrt von Südamerika in die Heimat hat er, der Schiffsarzt Olaf Haddenbroof, diese liebliche Donna Leocadia Brandano kennengelernt und sich mit ihr verlobt, obwohl in der Heimat die Jugendgespielen und Braut Marthe Schlichtegroll seiner harret. Doch schon an Bord, mitten unter dem unterhaltensreichen Treiben der Passagiere, während des scheuen Liebespielcs mit dem sonnigen, brasilianischen Mädchen, spürt er die engen Bindungen an die nebelgraue Heimat und das Band, das ihn an die zarte, geheimnisvolle Marthe fesselte. In die Vaterstadt Brindlage zurückgekehrt, sieht er jedoch, „daß diese Marthe Schlichtegroll im Grunde nichts anderes sei als die Verführung seiner nebelgrauen, von Gesichten und Ahnungen beschwerten nordischen Küstenheimat.“ Er legt der Brandano die Größe seines Konfliktes dar, entrollt vor ihr das Treiben an Bord, erzählt seine Jugendgeschichte und schildert die nordische Rätsel- und Schauerwelt. So lernt sie verstehen, wie eng er mit der Heimat verwachsen war, und so hat er Rechenschaft über sein Tun abgelegt. Während er dies alles auseinandersetzt, berichtet er auch über sein jetziges Leben. Er hat die hellseherische Marthe geheiratet und verlebte mit ihr als Landarzt in dem Dorfe Handkrug wenige Jahre wehmütigen Glückes, bis ihm ein Bootsunglück Frau und Kinder entriß. Die Handlung des Romans ist einfach, das uralte dramatische Motiv des Mannes zwischen zwei Frauen; aber es ist hier mit größter epischer Kunst abgewandelt. Eine ganze Welt ersteht vor uns, wie man sie reicher in der Literatur selten findet. Das kleine schleswigsche Städtchen Brindlage steigt auf mit seiner guten, aber ein wenig wunderlichen Einwohnerschaft, so klar und lebendig, daß man den Eindruck einer ungewöhnlich reichen, dichterisch empfundenen Wirklichkeit aufs wundervollste genießt. Und das Ganze ist umwittert von dem geheimnisvollen Reiz des „zweiten Gesichts“, von seltsamen, unirdischen Beziehungen und Verknüpfungen und wird dadurch über bloße Kleinmalerei hinausgehoben. So kann es geschehen, daß man Marthe nicht nur als ein Wesen von Fleisch und Blut, sondern als ein Symbol der Heimat empfindet, wodurch verhütet wird, daß das Ganze in einer Liebesgeschichte stecken bleibt. Aufs glücklichste ist die graue, blasse Heimat mit dem Sonnenglanz und der Burpurbläue südlicher Meere zusammen und in Gegensatz gebracht und die behaglich breite und doch wohlgeschwungene und formvolle Schreibweise dem Leben der kleinen Stadt wie der großen Ozeanfahrt angepaßt. Mit prächtigem Humor und lebendiger Fülle ersteht vor uns die bunte Reisegesellschaft auf dem Ozeandampfer. Der Konful von Bolivia, Ose Wodenfuß, die schöne Jüdin, die Mitglieder der ozeanischen Akademie und andere Gestalten stehen alle vor uns, als hätten wir selbst jahrelang mit ihnen gelebt, gelacht und geweint. Und vor allem besitzt Linzen die Kunst, jene Stimmung zu erzeugen, die den Leser mitreißt und für die Schicksale der Personen Teilnahme erweckt.

Mehr noch als in diesem Buche zeigt sich Linzens Geistesverwandtschaft mit Storm und Raabe in dem Roman *Die gefrorene Melodie* (1926). Es ist wieder ein Erinnerungsbuch. Lyrisch wie der Titel ist der ganze Roman. Das Epische geht nur hindurch, ein Stimmungsträger zu sein. Hauptstimmung ist

das schmerzlich-süße Gefühl, das das Wiedererleben längst vergangener Tage begleitet. Aus einem Hellbunfel, Rembrandts Bildern vergleichbar, treten die Gestalten hervor. So klingt auch um die Häuser von St. Lukas, um Nachbarsfamilien eine Melodie, oft rannend von Schicksal, oft sehnsüchtig nach Freude, und doch nicht ganz hell und klar. Klaus Roggerath, der Maler, dem auf der Höhe des Lebens die künstlerische Inspiration versiegt, schreibt die Erinnerungen an seine Jugend, damit seine Seele, „sich auf den Glutkern ihres Wesens besinnend, aus der Haft der gefrorenen Melodie wieder einen Weg finde ins Freie.“ Der Schauplatz ist die Residenzstadt eines kleinen Herzogtums; wir werden um ein Jahrhundert zurückgetragen; Kleinbürgertum und Hof stehen im winzigen Umkreis, in den Einflüsse zeitlicher und örtlicher Ferne in der Gestalt der geheimnismittelten Gestalt, den Liebhabereien und Sammlungen des Arztes Roggerath hereinstrahlen. Klaus sieht sich seinem Herzensfreund und Blutsbruder Lorenzo gegenüber in ähnliche seelische Kainschuld verstrickt wie sein Vater Adriaen dem leiblichen Bruder Abel gegenüber. Von dieser Schuld sucht und findet er Befreiung in der dichterischen Beichte. Zugleich schildert er, wie Menschen seiner Jugend durch Trübungen hindurchgehen, wie Geschlechter durch Überfeinerung der geistigen Ansprüche schicksalsmäßig verfallen, wie Menschen eines alten Kulturbodens an der Last der Vergangenheit zu tragen haben, wie es gerade bei Künstlernaturen so berechtigt ist zu sagen: „Man rühmt immer die Seligkeit der Schaffenden, aber von ihrem Gram weiß keiner.“ Dabei entwickelt der weichmütige, dunkle Träumer viel Sinn für Humor, dessen Lichter auch auf den Klerus, aber nicht in beleidigender Weise, fallen. Unnachahmlich ist die Menschenschilderung. Der Vater Klaus Roggeraths, ein Weltreisender und Weltkind, ein unnahbarer, in sich gefestigter Herren- und Vernunftmensch, voll tiefer Natur- und Menschenkenntnis, unbefümmert des um ihn spinnenden phantastischen Argwohns, der trotz aller Skepsis des Wissenden den Blick für das Gchte im Leben bewahrt und sich zum Schluß als Wohltäter des Ganzen wie des Einzelnen erweist, ferner die beiden Nachbarfinder Niametta und Lorenzo, Magda Mortensen und der ganze Kranz von Gestalten stehen lebendig vor uns. Tragisch ist die Künstlerrivalität ehemaliger Jugendfreunde, geheimnisvoll und düster das Walten des Schicksals, das die Menschen verstrickt, die alle Warnungen nicht achten. In „Marthe Schlichtegroll“ hatte der Dichter nordische Heimat und südliche Fremde, symbolisiert durch die Brasilianerin, faustisches Grübelertum, germanische Nebelhaftigkeit von Landschaft und Seele in Gegensatz gesetzt zu roma-



Dr. Karl Linzen

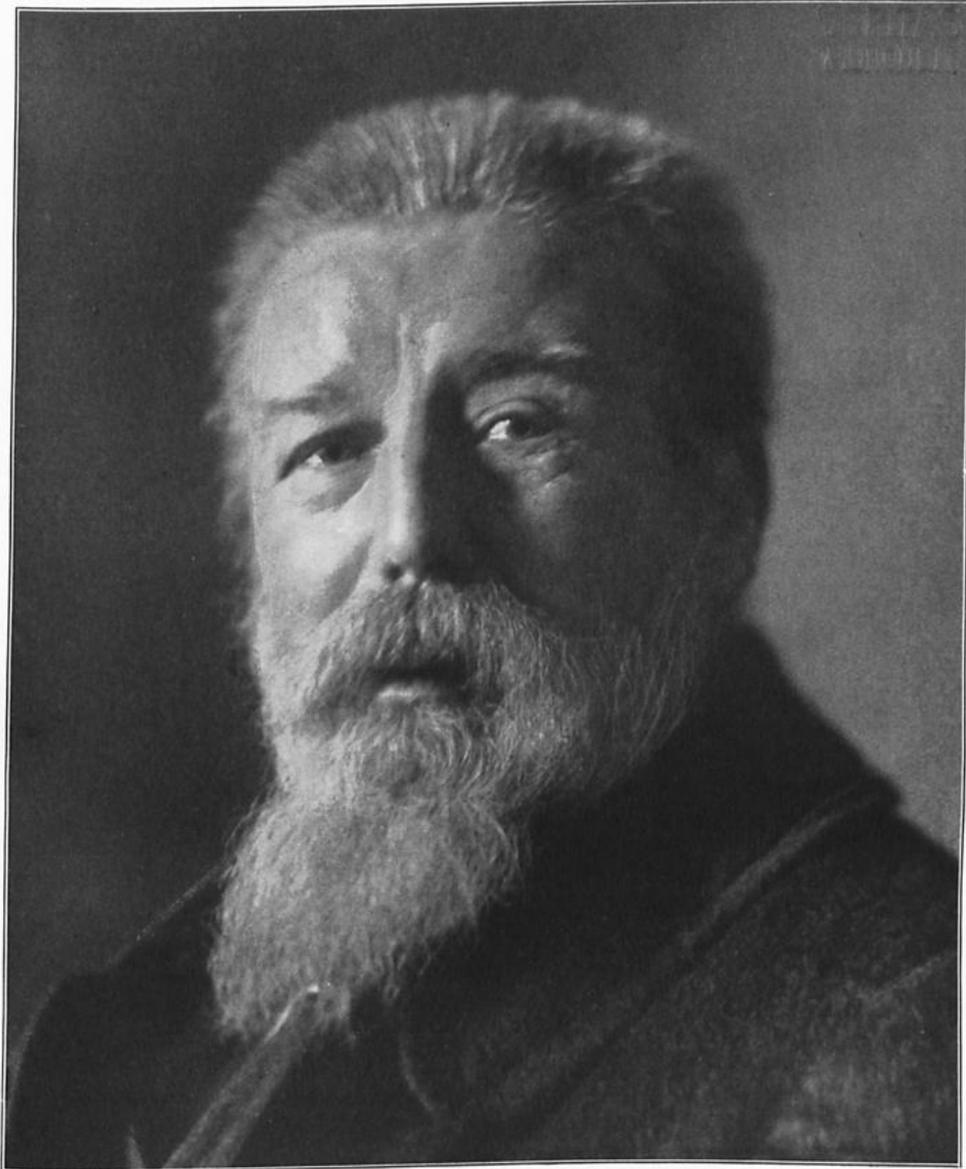
Phot. Hüttich-Deimler, Weimar.

nischer Klarheit und Farbenfreude, zu südllicher, heiterer Bejahung von Tag und Gegenwart. Etwas von diesem Gegensatz findet sich auch in diesem Roman; aber neigte sich dort die Waagschale fast auf die Seite des erotischen Südens, so ist dieser Roman fest verwurzelt in der Heimat und auch örtlich von geschlossener Konzentration. Die „gestrorene Melodie“ aber ist die Melodie der Dinge selber, der Heimatdinge, hinter denen das nordische Reich der Ahnung und des Geistes steht.

Von den Romanen Linzens sticht das Wert Zug der Gestalten (1924) bedeutsam ab. Was dort dunkel und geheimnisvoll war, löst sich in dieser Sammlung von Essays in kristallhelle Klarheit auf. Es ist ein bunter Zug von Gestalten, die Linzen in dichterisch gesehene und künstlerisch geformten Bildern an unserem Auge vorüberziehen läßt. Linzen ist ein Meister des stimmungsgesättigten, oft geistvoll eleganten Essays. Er hat diese Gattung auf eine Stufe gehoben, die bisher in Deutschland nicht erreicht war, und es befremdet, daß er so selten als Essayist genannt wird. Es sind in dem Bande sechs Bilder vereinigt, aber ein jedes ist so lebendig gesehen und so rein gestimmt, daß sich in dem Ganzen kein Satz findet, der an Abhandlung, Aufsatz oder Artikel erinnert, und daß man nirgends etwas merkt von der ungeheuren Mühe, die dem Verfasser das Studium der Quellen und das Stoffsuchen machte. Nichts hat er gewollt, als das Wesen der gezeichneten Gestalten rein in die Erscheinung zu heben, ohne daß den Tatsachen und allem Wissenswerten ein Abbruch geschieht. Alle Gestalten sind von ihrem Lebenshauch schicksalhaft unwittert und wachsen, wie K. Muth bemerkt, aus der sinnenscharf gezeichneten Umgebung mit eigenartiger, plastischer Rundung heraus. So wird in dem Essay „Der Zauberer“ ein in seinem Kontrast leuchtendes Bild von Liszt gegeben. Jenseits aller musikalischen Streitfragen, von Klatsch und Verleumdung steht dieser alte Mann vor uns, wie er in Rom ein einsames Leben führt. Schade, daß Linzen den in der ersten Veröffentlichung (Hochld. Jahrg. 1923–24) bezeichnenderen und stimmungsvolleren Titel: „Franz Liszt, Tschardasch-wirbel und Konfiteor deo“ geändert hat. Es gibt wohl wenig Stücke in unserer deutschen Literatur von so farbiger und so eigenartig persönlicher Geschichtlichkeit wie dieser Essay, besonders in Einleitung und Schluß. Keine weitläufige Biographie könnte weichenhaft mehr geben über den Weimarer Landschaftsmaler Buchholz, diesen tragischen Künstlermenschen, als Linzens Essay. Der Zauber, mit dem uns dieser umstrickt, setzt sich fort in dem folgenden: Die Gräber der Ruhelosen, worin man das Versichern der Goetheschen Lebenskraft in seinen letzten Nachkommen wie vom Gräberhauch eines spätherbstbraunen Friedhofs unwittert und erschüttert miterlebt. Eine Episode aus der französischen Revolution sehen die zwei nächsten Stücke, Camille Desmoulin im Mittelpunkt, in Farbe. Bismard, den die Legende zum eisernen Kanzler und Übermenschen gemacht hat, steht als lebenswürdiger Brieffschreiber vor uns. Weder Thomas Mann, noch Hugo von Hofmannsthal, noch Rudolf Borchardt, Felix Poppenberg, Möller von der Bruck, auch nicht Hermann Bahr, so außerordentlich feine Essays dieser auch in dem Buch „Sendung des Künstlers“ (Juchtersleben, Grillparzer, Siffert) bietet, hat den Typus als künstlerische Form so rein herausgebildet wie Linzen in der genannten Sammlung.

Zwischen kultur- und kunstphilosophischem Essay voll eigener Anschauung und Kraft der Darstellung einerseits und kulturvoller Anschauung vergangener Zeiten mit ihren bunten, erregenden Lebensschicksalen andererseits bewegt sich der Stoffkreis des Werkes des Franken Benno Müttena-u-er. Außer den kulturhistorischen Romanen stammen aus Müttenauers Feder mehrere Erzählungen, zu denen ihm die Heimat den Stoff lieferte. Er wurde 1855 in Wittstadt geboren, widmete sich zuerst kunstgeschichtlichen Studien, ergriff den Lehrberuf, bereiste die südlichen Provinzen Südfrankreichs („Studienfahrten“ 1901) und hielt zuletzt in Paris Raft. Erst um die Jahrhundertwende begann er seine dichterischen Veröffentlichungen. Jetzt wohnt er in München-Gern. Vom Katholizismus, dem er entstammte, hat er sich leider losgesagt und gegen ihn sogar eine feindselige Stellung eingenommen, die zuweilen in einer den Katholiken tief verletzenden Weise in seinen Schriften zum Ausdruck kommt. Der ästhetischen Macht der Kirche aber fühlt er sich verpflichtet; an ihr hängt er mit Bewunderung, während ihm der Protestantismus als eine der hohen Kultur ungünstige Macht erscheint. Auch die unwürdige Auffassung der Frau und die bald widerlich saftlose, bald kitschig schwüle Erotik trüben nicht selten den Genuß einzelner seiner Werke. Über seine Einstellung zum Christentum gibt das Buch Jesus Christus als sittliches Ideal (1905) Aufschluß und ein teilweiser Niedererschlag von seinem Leben und Entwicklungsgange ist der Roman Zwei Klassen (1898), in dem Kunstfragen und Probleme einen breiten Raum einnehmen.

Angeregt vom Studium der großen französischen Memoirenwerke, in denen die Kavaliere und großen Aristokraten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts sich selber ein prunkvolles Denkmal gesetzt haben, schrieb er eine Reihe kulturhistorischer Romane aus der Zeit Ludwigs XIV. bis zur Revolution. Mit Bewunderung blickte er auf die ästhetische Vollkommenheit dieser Zeit, deren Verfeinerung zu einer Reife gebiethen war, die den Verfall schon in sich trug. Doch ließ er sich durch den Glanz nicht blenden und daraus folgt die Ironie, der Skeptizismus, die distanzierte Betrachtung, die seine Romane und Novellen aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert Frankreichs kennzeichnen. Das historische Kolorit ist gut getroffen, die Benützung der Quellen sorgfältig. Die Briefe der Madame de Sévigné und die



*Ernst Rittner*

Phot. Veritas, München.



Denkwürdigkeiten des freigeistigen Kardinals de Res liefern ihm das vielfach wörtlich benutzte Material zu dem Roman *Der Kardinal* (1912); Graf Roger de Buzyn-Rabutin, Offizier, mediziner Schriftsteller, wird der Held der *Beichte eines Leichtfertigen* (1912). Die Prinzessin von Montpensier erzählt die Tragödie ihres Herzens, ihre späte Liebe zum Marquis von Lanzurn in dem Roman *Prinzessin Jungfrau* (1911). Die Porträts, die sie von ihrer Umwelt entwirft, geben Rüttenauer den Stoff zu weiteren Erzählungen aus demselben Stoffkreis, z. B. zu der politischen Heiratsgeschichte *Die Enkelin der Liselotte* (1912), aus einem originellen Zeitbilde aus dem siebzehnten Jahrhundert voll Eigenart und Leuchtkraft, aber auch voll Bosheit und Pikanterie, und besonders in dem *Novellenfranz Pompadour* (5. A. 1923), der in seinen 24 „Anekdoten“ Menschen und Mächte jener Zeit (bis zu Napoleon) vor uns hinstellt.

Diesen fremden Stoffen stehen Rüttenauers bodenständige Erzählungen gegenüber, in denen er uns in seine fränkische Heimat führt. So der Entwicklungsroman *Alexander Schmälzle* (1913) „Lehrjahre eines Hinterwinklers“, in dem viel Eigenerlebtes steckt. Die lokale Ergänzung dazu bilden die sieben Erzählungen *Aus der Landschaft von Hinterwinkel* (1920), die wenig Gutes und Schönes von des Dichters Heimatland berichten und über katholische Erziehung, Autorität und Sakramente, über katholisches Leben und Sterben viel Verlehnendes bringen. Dort findet sich auch das humorvolle und nachdenkliche Märchen „Der alte Tumichan“, das von den Leiden eines Knaben erzählt, der mit seiner intensiven und spröden Innerlichkeit in seiner Umgebung sich wie geächtet vorfindet, weil er nicht begreift, daß das, was ihn von den Kameraden trennt, ihn zugleich über sie erhebt. Wie hier spiegelt Rüttenauer auch in anderen Erzählungen gern die Welt seiner Kindheit. Aus der Romantik nahm er die Stimmung zu Legenden. In zwei Büchern, im „*Kleinen Bolland*“ und in dem Buche „*Heilige*“, bietet er solche. Aber ähnlich wie G. Keller biegt er die frommen Legenden weltfroh um und es spielen alle Geister der Schalkheit auf seinem Gesicht, während seine Feder den schwergefügten, umständlich ernsthaften Stil alter Chroniken nachahmt. Da gibt er der Erzählung *Der Pfeifer von Niklashausen* (1924), seiner ironischen Anlage folgend, den Untertitel „Ein fast lustiges Vorspiel zum fränkischen Bauernkrieg“, obwohl es sich doch um das traurige Schicksal des schwärmerisch veranlagten Hans Böhm handelt, das schon mehrmals zu dichterischer Gestaltung gereizt hat (so auch Will Vesper). Rüttenauers Humor, die Freude am fastigen und geistigen Wig und nicht zuletzt eine ungewöhnliche Sprachkraft befähigten ihn, die Tolldreisten Geschichten des Balzac (*Contes drolatiques*) zu übertragen (33. A. 1927), in denen neunzehntes Jahrhundert und Einfühlung einen Bund geschlossen haben, der gerade wiederum Rüttenauers Wesensart besonders ansprechen mußte. Seine Heimatliebe offenbart sich am besten in seinen Wanderbüchern, in denen er Täler und Städtchen des deutschen Südens von den Bergen und ihren Burgen bis zu den Muttergottesbildern und den Wirtshausbildern über den Tieren als geistvoller Plauderer schildert. Er ist ein glänzender Essayist, und wer ihn von der besten Seite kennen lernen will, der lese seine Bücher *Malerpoeten* und *Symbolische Kunst*. Er findet da eine Kunstbetrachtung, die mehr geistreich anregen als erschöpfend darstellen will, eine Form, die im allgemeinen dem Esprit der Franzosen näher liegt als den gern schwerfällig wissenschaftlich sich gebärdenden Deutschen. Dagegen sind es nur Realitäten von heute und gestern, die ihren Niederschlag in dem *Novellenbande Der Gott und der Satyr* (1927) fanden. Spröden geschichtlichen Tatsachen aus der mit solchen Dingen nicht gerade lärglich bedachten Geschichte Italiens hat der Verfasser durch Betrachtung von seinem Standpunkte aus neue Lichter aufgesteckt. Unter dem Titel *Frau Saga* (1930) fasste Rüttenauer zwölf historische Novellen und Legenden zusammen, die zum größten Teil in der italienischen Renaissance angehebelt sind; sie erschöpfen sich aber nicht durch psychologische Zerfaserung, sondern durch Prägung menschlicher Gestalten unter dem Hammer des Geschehens und dem Ambos der Leidenschaften. Sprachlich gesehen sind die Erzählungen von einer seltenen Frische, ganz diktiert von einer passionierten Lust und Kraft zu erzählen, dem Geschehen die prägnanteste Form zu geben.

Hugo von Schelver (geb. 1882 in Schwanberg, Böhmen, Benediktiner aus Lambrecht, Steiermark) schildert in seinem *Maria-Zeller-Roman Eisenwurzeln* (1922) in anschaulichen Bildern, aber in zu gehobenem Stil den Kampf zwischen Heidentum und Christentum im niederösterreichisch-steirischen Grenzgebiet zu Beginn des Mittelalters. In dem historischen Roman *Die Mondscheingrafen* (1918) führt er uns ins Egerland und erzählt von dem Hochmut der Muck-Leute auf dem Schwanberg; in den Schluß leuchten die Flammen des Bauernkrieges und in dem Roman *Sonnwend-Feuer* (1922) kehrt er zu dem Thema seines ersten Romans zurück. Das Christentum im Gegensatz zu dem absterbenden, sich zu Ende des zehnten Jahrhunderts nochmals aufbäumenden Heidentum. Die Handlung dreht sich im wesentlichen um die Bekehrung des kleinen Balduranbeters Balduin zum Christentum und seine mit dem Martyrium besiegelte Liebe zu dem Herrgott im „weißen Brot“. Trotz aller Einfachheit der Handlung wird durch die Schilderung der Seelenkämpfe des kleinen Balduin, der seinem baldurtreuen Bruder Hildo mit Besonnenheit gegenübertritt und, um das von ihm geschnitzte Muttergottesbild zu retten, in das letzte, dem Sonnengott geweihte Sonnwendfeuer, fällt, der Leser in starker Spannung erhalten. Das gerettete Bild und die Befehung des durch den Tod des Bruders erschütterten Hildo leiten zur Gründungsgeschichte des Wallfahrtsortes Mariasell über. Sein episches Talent bekundete Schelver auch in seinem Buche *Kadegundis von Thüringen* (1926), in dem die im eben genannten Romane noch etwas unruhige Sprache den Ton des epischen Erzählers gut trifft.

Über große Gestaltungs- und Bilderkraft, Reichtum an tiefsten Gedanken und Sprachgewalt verfügt Egmunt Colerus von Gelsbern (geb. 1883 in Linz a. d. D., lebt in Wien) in seinen Romanen. Die Geschichte und die Probleme der Gegenwart liefern ihm dazu den Stoff.

So in dem *Marco-Polo-Roman Zwei Welten* (1926), in dem sich die sagenumspinnene, aber-tueurliche Geschichte dieses großen Venetianers in dichterischer Gestaltung vor unserem Auge entrollt. Wir

werden in die Zeit des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts zurückverlegt, sehen Marco-Polo am Hofe des Großkhan und durch ein Menschenalter in dessen Diensten bis weit in die Reiche Chinas und Tibets als Christ zu hoher Stellung gelangend, im Dienste des Eigenmutes unendliche Reichtümer sammelnd und im Kampfe beider Welten, der idealistischen und der realistischen, alle religiösen und sittlichen Probleme der damaligen Zeit durchkämpfend, bis er, gesättigt an Reichtümern, doch zwiespältig über den Wert und Sinn des Lebens, in seine Heimat zurückfindet. Hier begegnet ihm Dante Alighieri, der ihm alle Zweifel löst. Getrübt wird der Genuß an dem spannenden und an Gedanken reichen Roman durch erotische Szenen und unwürdig eines christlichen Verfassers ist es, wenn er im Wettstreit des Christentums mit Konfuzius und Buddha diese beiden durch ehrenwerte Männer, jenes aber durch einen zelotischen Heiligen vertreten läßt, der sich befaßt und in Mädel vergafft. Dem Marco-Polo-Roman war der Roman Pythagoras (1924) vorangegangen. In groß geschauten Bildern wird das Werden eines philosophischen und ethischen Systems im engen Zusammenhang mit der seelischen Entwicklung eines gewaltigen Menschen geschildert. Der Verfasser bemüht sich mit künstlerischem und kritischem Blick, den Schleier von jener fernen Zeit der Antike zu lüften und uns den großen Mathematiker und Verkünder einer neuen Sittlichkeit auch menschlich nahe zu bringen. Die Schüler und Gegner des Pythagoras, die Kämpfe in jenem Kreis, die edle und vornehme Gestalt der Theana, der Schülerin und Gattin des Philosophen, treten plastisch hervor. Von gelehrtem Material aber ist in das Buch zu viel hineingetragen, doch sind die Darstellungen der griechischen Kultur recht ansprechend. Minder gelungen ist der Roman Weiße Magier (1927), in dem der Verfasser das Problem der Geschlechtsmoral und Erotik behandelt. Eine Gymnasiastengruppe faßt den Entschluß, „weiße Magier“ zu werden, d. h. bis zur Eheheiligung keusch zu leben; er ist dem Kopfe Hördaluns, eines frühreifen Gymnasiasten, entsprungen und ruht nicht auf ethisch-religiöser Grundlage, sondern auf dem Oppositionswillen der Jugend gegen die sogenannte alte Geschlechtsmoral. Man liest den Roman mit Spannung und starker Anteilnahme, man bewundert die trotz aller Offenheit saubere Art, mit der Colerus die erotischen Erlebnisse der Mitglieder des Bundes der „Weißen Magier“ schildert, man ist ergriffen von dem Schicksal dieses oder jenes Mitgliedes, man schenkt gern dem einzig standhaften Hördalun seine Sympathie, indessen man legt das Buch doch trotz seiner künstlerischen Form und seines sittlichen Ernstes mit einem gemischten Gefühl weg von Achtung zwar, aber auch von Zweifel, da der Versuch der Lösung eines der schwierigsten Probleme nicht gelungen ist, ein weiter, befreiender Ausblick fehlt.

Ein erster Versuch eines ernsten Menschen für ernste Leser ist auch der Roman Neue Rasse (1928). Colerus führt uns in fesselnder Art in einen Kreis von Menschen, wie wir sie täglich in der Großstadt vor uns sehen, Männer der geistigen und der materiellen Produktion, Künstler, Lebemänner und Frauen in allen Abstufungen von alter Herkömmlichkeit bis zur modernen Tänzerin. Das Problem ist ein mehrfaches: Ist durch den Umsturz alles Bestehenden die Cäsar der Menschheit vollzogen, scheidet sie sich von jetzt in eine alte und neue Rasse? Ist sie zu hohen Dingen berufen und können wir, die noch mit einem Fuße im alten Jahrhundert und in den Vorkriegsanschauungen befangen sind, uns irgendwie mit beiden Füßen ohne Bedenken auf den neuen Boden der „Neuen Rasse“ stellen? Der Verfasser scheint diese letzte Frage zu verneinen. Wenigstens nimmt der Maler Kirchhoff, dessen Leben durch diese Probleme zum Drama abläuft, Gift und entzieht sich so seinen Zweifeln. Colerus' jüngster Roman führt den Titel Kaufherr und Krämer (1929). Von den Erstlingsromanen („Antarktis“, „Sodom“ beide 1920) verdient der utopische, Der dritte Weg (1921), als Dichtwerk von Rang besondere Beachtung. Der Verfasser geht von dem leidenschaftlichen Wunsch aus, dazu beizutragen, daß eine Wiederholung blutiger Menschheitskatastrophen vermieden werden möge, und unterscheidet drei Wege, auf denen versucht wird, diese Aufgabe zu lösen: den des Willens zur Macht, den der Entfugung und endlich den einer Art weltwirtschaftspolitischen Caritas, die die Reserven irdischer Materie mobilisiert, um den Kampf gegen die Dämonen des Unfriedens erfolgreich durchzuführen. Als Oberster dieser Dämonen wird der „Götze Kultur“ hingestellt, eine abstrakte Auffassung von der Verfeinerung der Lebenswerte, an der sich die übrigen Dämonen, Kapitalismus, Nationalismus, Militarismus, verderbenbringend entzünden. Eine Anzahl von Idealisten organisiert nun den „heiligen Krieg“ gegen diese Ideologien und bekämpft sie unter Anwendung volksverliebener Diktatur mit den Waffen friedlicher Erschließung der Erd- und Menschenkräfte. Unter der Parole „Schach dem Kreislauf“, die besagt, der scheinbar unvermeidlichen Wiederkehr der internationalen Problematik, werden alle Wissenschaften aufgeboten, während jeder Luxus unterjagt ist. Die Menschheit wird in zunehmendem Grade von Begeisterung ergriffen, und so kam es nicht fehlen, daß die phantastischen Träume des Dichters alle Schwierigkeiten überwinden und den Giganten des Geistes und der Selbstaufopferung die Siegespalme zufallen lassen, wobei denn aus der so gewonnenen Umordnung der Welt eine neue Welt heraufblüht. Neben den philosophischen Erörterungen kommt besonders auch die Technik zur Geltung, die hier vor allem den Zweck verfolgt, zur Überbrückung der Gegensätze unter den Völkern zu dienen.

Die in den Romanen geübte Kunst historisch überzeugender Einfühlung in ferne Zeiten bekundete Colerus auch in seinem Drama Politik (1927). Es spielt in Venedig zur Zeit der Hochrenaissance, ist reich an starken dramatischen Elementen und in einer Sprache geschrieben, die antiken Zug und Tonfall aufweist. Der Held ist der edle Anafesto, ein Liebling des Volkes, der sich durch allzu freie, eigentlich rebellische Reden auffällig gemacht und nun dadurch, daß man ihn in den „Rat der Drei“ stellt, vor die große Entscheidung gestellt wird: Sich einzufügen in die Politik des Rates, seinen ganz anders gerichteten Ideen abzuschwören oder zugrunde zu gehen. Giuditto, die Tochter des Dogen, ist seine Braut, der Condottiere Carmagnola, der erfolgreichste Feldherr Venedigs, sein Freund. Der Weitblick des Rates sieht voraus: zwei solche Männer, das Heer auf ihrer Seite, der Doge im Bunde, das könnte Gefahr für den Staat bedeuten. Carmagnola wird heimlich gefangen gesetzt; Anafesto ist darüber erbittert, muß sich aber zügeln. Er erkennt die Gefahr, die ihn immer enger umstrickt und könnte sich durch die Zurückziehung ins Privat-

leben und Entfagung der Politik retten. Aber dazu kann er sich nicht entschließen. So, von Verzweiflung immer stürmischer bedrängt, stößt er sich selbst den Dolch in die Brust, ein Opfer der Politik, ein tragischer Held seiner Idee. Dieses Bild einer über Leichen schreitenden Politik wird ungemein wirkungsvoll in die übermüthige Musik des venezianischen Faschings hineingestellt und so sehr mit einer bunten Fülle von Epifoden umgeben, daß die Idee des Stückes nicht immer mit wünschenswerther Klarheit erkenntlich bleibt.

Aus einem Lande, das nirgends ist und überall, nur dem Gefühl und dem Traume zugänglich und dem märchenhaft schaffenden Vermögen der Phantasie, kommt der Gelehrte und Dichter Wilhelm Matthiesen. Er ist der Dichter der unwirklichen Wahrheiten, der ins innere Antlitz der Dinge blickt und die Geheimschrift der unteren Welt des seelischen Geschehens kennt. Er trägt das klingende Traumland in sich, von dem einmal in E. T. A. Hoffmanns Märchen „Klein Zaches“ die Rede ist, und zugleich die Sehnsucht, die Menschen und alle Kreatur aus dem Gebundensein in die Materie zu dieser besseren Welt zu befreien. „Was sollten tiefgründiger Gedanken — Traurige Heere mir helfen? Was sollen die ersten Probleme — Unserer wirklichen Welt? Allein im unwirklichen Traume — Über Menschen und Welt erlösen sich Welten und Menschen. — Und ich begann zu erlösen Probleme und dunkle Gedanken — Wieder in Rhythmus und Melodie: Das ist mir der Märchen — Heimlicher Sinn: die Seele aller geschaffenen Dinge — Singen und tönen zu lassen in dem sie bezeichnenden Worte — Und hinüber von einem zum andern die heilig verborgene — Einheit und Bindung zu weisen in klingendem Satz und Erzählen.“ So kennzeichnet Matthiesen in seiner „Lebensbeschreibung“ sein poetisches Schaffen. „Märchen soll die Welt erlösen.“ So sagt er, gleichsam sein Schaffen ankündend, in „Regiwissa“, seinem Erstlingswerke. Der Dichter, der die Welt der Dinge als Symbolist sieht und gestaltet, erlöst sie zur Wirklichkeit des Schönen-Ewigen. An die Stelle des Vergänglichen, Wirklichen soll also das Unwirkliche, Ewige treten. Und so ist Matthiesen zunächst uns vor allem Märchendichter.

Getauft ist Matthiesen am Brunnen der Romantik, daher denn auch seine geistige Verwandtschaft mit dem Märchenvater Grimm, E. T. A. Hoffmann, Eichendorff, Brentano. Aber er ist nicht deren Nachahmer; es ist die Tatsache, daß er selbst von echt romantischem Geiste erfüllt ist, die uns die Ähnlichkeit mit den alten Romantikern erklärt. Gewachsen ist er aus der ungebrochenen, unverbildeten Veranlagung des deutschen Menschen. Geformt hat er sich schließlich zu einem ausgesprochen christlichen. Es gibt, wie H. Preindl bemerkt, wenig deutsche Dichter, denen katholische Anschauungen und Gebräuche zu so tiefem, leidenschaftlichem Erleben geworden sind, und die dieses Erleben so stark und wahrhaftig, frei von aller Sentimentalität und Affectentum, so tiefe Einblicke eröffnend und so beglückend ausgesprochen haben wie Matthiesen. Insbesondere hegt er Vorliebe für die Schönheit und den Tiefsinn jener katholischen Gebräuche, die an altgermanische Gebräuche anknüpfen, wie sie ihm durch die Tradition seiner Ahnen vermittelt wurden. Und da ist es der hohe Norden, wo noch viele heidnische Gestalten und Gebräuche sich erhalten haben, der seiner Phantasie reiche Nahrung gab. Im hohen Norden hatte der 1891 in dem Eifelstädtchen Gemünd geborene und jetzt in Bonn lebende Dichter väterlicherseits seine Vorfahren. Seine Mutter stammte aus einer uralten westfälischen Familie. Aus dem Vermächtnis der Ahnen schafft Matthiesen mit Vorliebe auch die Umwelt seiner Märchen. So erklärt sich das häufige Vorkommen nordischer Namen und das Auftreten Wotans, Freias, der Elfen, Pucks, Hexen usw. Selbst die Landschaft zeigt sich zumeist in nordischer Herbheit und Kühle. Herbst und Winter sind die bevorzugten Jahreszeiten. In ihrer gedämpften Stille findet die Seele ihre geliebte Heimat. Zu laut ist ihr der jauchzende Frühling und zu heiß der sonnegleisende Sommer. In seinem Lebensbuche „Regiwissa“ bekennt der Dichter, daß das Entfagende, das Klagende das Glück sei, nicht das Helle und Laute, denn das überschreit alles, was Feines und Reines in der Seele ist. Herbstgefühl, Oktoberlegie, Spätglück, Heimweh nach Gott bleiben am Ende das letzte menschlich Bedeutsame und heben den Sinn eines jeglichen Dinges ins Metaphysische, aus innerer Vollendung reisend, zu religiöser Verklärung. „Bloß im Herbst kann man über sich selbst hinaussehen und hinter

die Berge schauen. Sommer und Sonne ist nur diesseits. Aber im Herbst kommt uns die Seele in die Augen. Dann sehen wir im Nebel und durch den brausenden Sturm hin in die tiefe, reine und wunderbare Welt, die jenseits der Berge liegt.“ Das ist Matthieffens stille Botschaft vom göttlichen Reich in uns. Er umfaßt alle Wunder des Herzens, alle Inbrunst eines sehnennden Menschen, Finden und Verlieren, Lachen und Tränen, Liebe und Tod und vor allem die farbige Kinderwelt der Romantik und des Märchens. Überall aber flutet tiefkatholische Gläubigkeit hinein; alle seine Gedanken kreisen um das eine: vor allen Dingen Gott. Dessen Wesen zu umschreiben, entfaltet er einen seltenen Reichtum an Bildern. Wenn er über Gott nachsinnt, wird seine Sprache hymnisch wie die der mittelalterlichen Kirche. In Gott ist ebenso der heilige Gral wie der weidende Pan. Ja, gerade Pan ist bei dem Dichter ein Teil göttlicher Tatkraft und göttlicher Endbestimmung. Pan schlüpft in alle Hüllen, in den Sturm und in den Mond, in den Hund und in den Menschen. Er geht durch Matthieffens Bücher. Im Trakt ist er der vielgewanderte, vielgewandte und weltalte Weltdetektiv James C. W. Plum Kabeuschen, der Mann der unbegrenzten Möglichkeiten und Himmelsräume, der aber auch, da er das Bockszell abgelegt hat, „des närrischen Fauns gliederverrentende Sprünge“ nicht vergißt. Er steht im Dienste des Welt schöpfers, er ist sein Advokat und Vollstrecker seines Willens. Er ist nicht umzubringen. Jahrtausende schaden ihm nicht. Sie ziehen wie Wolken über ein Felsengebirge. Alles ist Pan und nichts. Er waltet über Hirten und Herden, über Kultur und Zivilisation, er sendet ihnen den panischen Schrecken und äßt als Kobold sogar den vielgeschäftigen und modernen, technisch gebildeten Teufel nach. In Kabeuschen-Pan waltet das gute, aufbauende Prinzip, getragen von Gottes Willen, er weidet die Menschen als Hirt Gottes und hilft, daß sie zu sich selbst kommen und wieder geboren werden zu neuer Kreatur.

Matthieffens erzählt, wie Strunz sein bemerkt, aus sich heraus, ohne Vorbild, aus der Wahrheit seines innersten Wesens, unsagbar liedhaft und musikalisch, heiter und sonnig, manches wie die Bibel, manches erquickend und erhellend wie eine Melodie von Mozart. Es sind gesprochene Märchen, lebendige Wortmärchen, nicht Leseliteratur. Seine Märchenkunst vereint Äußeres (die Requisiten des Märchens) mit Innerem (der musikalischen Beseelung durch den Klangreichtum der Sprache). Er weiß, daß der Märchenerzähler auch sein Gefühl erzählen muß — durch alle bunte Handlung hindurch — und daß man das nur kann, wenn Wortwahl, Stil, die kindlichen Kadenz, Musikalität, Farbe und seelische Stimmlage mitwirken und Träger seelischen Geschehens werden. Er meidet die unkindliche Reflexion; er schildert innere Vorgänge durch Handlungen; das Geschehen wird zum Ausdrucksmittel für das seelische Leben. Er erzählt anders als die theoretischen und pädagogisch überschminkten Märchenbücher, die mit einem kleinen Vorrat von mechanischen Tönen arbeiten. Die Gebrüder Grimm sind in Matthieffens wieder erstanden. Jene gestalteten Sprache als Musik, aus dem Munde des Volkes geboren und durch Generationen gepflegt; Matthieffens, der Musiker, ersinnt Märchen aus volkhafter, wechselbewegter Sprache heraus und kommt zu dem gleichen Ergebnis. Aber Matthieffens weiß auch als echter Märchendichter die unzulängliche Irdischkeit in die wunderbaren Gefilde des Humors, der Ironie und der Groteske zu lockern und sie dort in ihrer ganzen Armut und Kleinheit lächerlich zu machen. Er gehört mit Jean Paul, E. T. A. Hoffmann und Gottfried Keller zu den echten Humoristen der deutschen Dichtung. Jede Äußerung seines Humors eröffnet weite, erhebende, beglückende Einblicke seiner Weltanschauung und erhebt sich so über den Scherz, Wit und Spott, über die Niederungen der Komik.

So findet in „James C. W. Plum Kabeuschen, dem großen Meister“ (1920), die Bosheit und Tücke des Lebens ihren Überwinder durch Humor und Satire. „Es dürfte eine durchaus dankenswerte Aufgabe sein“, schreibt Kabeuschen im „Gespensterschloß“ (1921) in sein Tagebuch, „die Welt und Menschen von der Wirklichkeit zu befreien, zu welcher auch der Mensch gehört, zu befreien. Diese Aufgabe zu lösen, habe ich, Kabeuschen, unternommen, indem ich alle obbesagten Wirklichkeiten durch eine bisher wenig bekannte Lichtquelle beleuchtete. Nun ist besagte Leuchtsubstanz mit gewissen radioaktiven Kräften begabt, welche in allen chemischen Grundstoffen und Zusammensetzungen, zu denen auch der Mensch gehört, den Atem Pans frei machen.“ In *Reginissa* (1920) überwindet der Humor den Tod, in der *Königsbraut* (1923) die Schranken des

# fin Totenfanz.

I.

Ave miles summi Regis

Du zugerst, du fiespan Königs Krieger,  
singer über alle Singer,  
Ave, Tod, du süßer Gast!  
du dar jilaud gab das jilaud,  
süßer fiste aller du auf toten raiten,  
kaiser fiste ofen Kapf.

Singst in Schlaf mit dunkelam Rind  
dinen Kinder, wann sie müde  
von dem drouerollen Weg.  
süß der krankem pueren Nervenzen,  
balpau gibst du mirreten fungen,  
zigtst vertorten pieren Stuz.

Und in Waffen glanz das fuzulu lalirapf,  
allen Stont nutmurep,  
Feindelopen Feindem pumelapf,  
alle fungen furewärtig luntapf,  
wann du mit dimer Saup furep:  
allen Karuffat lalyter fingen,  
fiespan Königs sofer Krieger,-  
Ave, Tod, du süßer Gast.

II.

Tibi, index, ius a Das..

Hieran, dypen Rauff von Gott sind Gottes Sofen,  
von das Königs fangt wifst du die Korum,  
süßst zimm fiespan so du sofer,  
du in die Rauff,

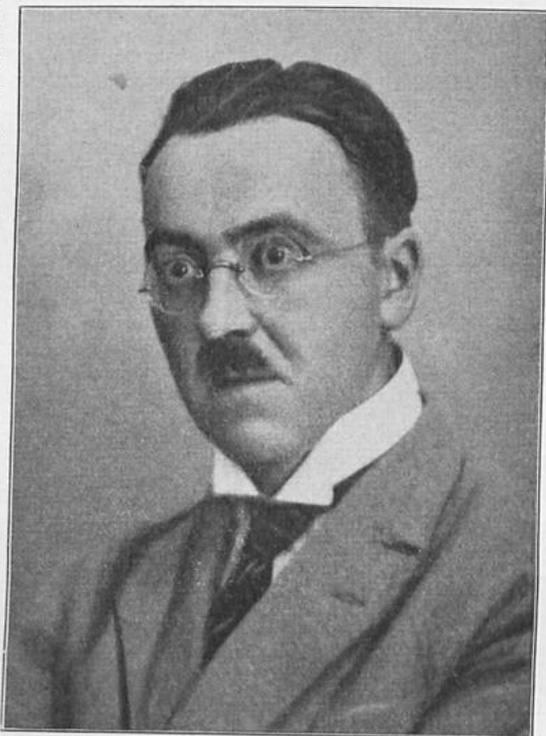
Wilhelm Matthießen



Endlichen, im Schattenschloß erlöst der Dichter durch eine nächtliche Überraschung die sich dort langweiligen Schatten: Courths-Mahlers Miß Lilian, Marlitts Goldelse, Herzogs Wistottens, Heimburgs Lotte Lore, Lovotes Klein Junge, Lauffs Anne Susanne, Anny Wothes Nebelfrau und Ewerss Urtraue zu ihrem wahren Wesen, nämlich einigen Gläsern voll Tinte, die die bezeichnenden Titel „Tinte“, „Langeweile“, „Brunst“ usw. tragen; in Karl Mays wunderbarer Himmelfahrt (1920) gibt er diesem im Diesseits von kleinlichen Kritiken verfolgten Schriftsteller, den er selbst in seiner Jugend begeistert gelesen hat, die Unsterblichkeit, indem er ihn auch nach seiner wunderbaren Himmelfahrt ruhelos zwischen Erde, Hölle und Himmel herumstreifen läßt, da ihn niemand aufnehmen will. Regilindenbrunnen (1925), „eine überaus romantische Geschichte“, eine Erzählung von zarterster Anmut und Seelenhaftigkeit schließt sich einigermaßen an die Kabeuschendichtungen an und spinnt auch deren einzigartigen Humor fort. Regilindenbrunnen ist

das Tuskulum des Weltdetektivs Kabeuschen, das mitten in einem Walde liegt. „Hier ist die Welt zu Ende, hebt an die Ewigkeit.“ In einem Herbst finden auf diesem Märchenschloß alle Gäste ihr Glück. „Glück und Leiden liegen oft so nahe beisammen. Und sieht man genau zu, dann sind sie ein und dasselbe. Man muß alles nur von der rechten Seite nehmen.“ Reich an Humor sind dann auch die in Hexametern geschriebenen Nachrichten von Wolf Holderkaufens Leben, Taten und Meinungen (1909). Matthiesens rege, kühne Phantasie durchschreitet alle Höhen und Tiefen, die der Dichtung je zugänglich waren. Im „Kabeuschen“ macht sie die tollsten Sprünge ins Groteske und schwingt sich zu bald düster, bald leuchtend erhabenen Visionen auf. Im großen Pan (1920) zeichnet Matthiesen die überquellenden Erlebnisse, Abenteuer, Robinsonaden des Welttraums, Wandlungen der Ikonen und Symbole einer Metaphysik schaffenden Phantasie mit bewingender Magie, die um Leben und Sterben den immergrünen Kranz ewigen Seins schlingt. So erzählt er auch in dem Buche Der verlorene Hund oder das Mondkalb (1920) und in der Sündflut (1923), dem letzten Abenteuer des James W. Plum, einer zwischen Wahrheit und Traum hintaumelnden genialen Phantasieleistung, an der man seine helle Freude haben kann.

In dem spannenden, wunderschönen Märchenbuch Das alte Haus verweilt Matthiesen ganz in der Vorstellungswelt der Kinder, und es wird darin wirklich kindhaft gesprochen, mit echter Empfindung still und einfach. Es ist das schönste der Märchenbücher, die in den letzten Jahren erschienen sind, und geeignet, vielen Erwachsenen Leitfaden und Schule zu sein, wie man Kindern erzählt. Im „Alten Haus“ ist das geheimnisvolle Leben des Waldes blühende Melodie geworden. Man spürt des Dichters Aufgeschlossenheit für das Leben der Musik, die er als „die Sprache des Unausprechlichen“ bezeichnet. Sie ist ihm „allein die Kunst, die eine, die reine, die große Kunst“. „Maler, Baumeister, Bildner und Dichter treiben nur Künstelein.“ Und sein höchstes Glück ist es, daß die Dichtung einen letzten Einheitsgrund mit dieser Kunst hat. „Ich erkannte die Einheit — Und das eine Gesetz, nach welcher die Allheit der Künste — Lebte im göttlichen Licht.“ Mit E. Th. A. Hoffmann teilte er die Begeisterung für Mozart. Daneben liebt er Haydn, Schubert, Wagner und Brudner und hat ihre Musikerseele in köstlichen Märchen noch das Brudner-Märchen, in dem seine kühne und unbekümmerte Phantasie den verstorbenen Meister in die Walkalla einziehen und dort auf Wotans Frage, wen er suche, die schlichte Antwort geben läßt: „Jesum Nazarenum!“ Und die heidnischen Götter ziehen mit Wagner in das kleine Kirchlein, wo Brudner die Orgel spielte und immer schon im Himmel war. Wir erwähnen noch das durch den Titel an des Dichters Vorliebe für das nordisch-germanische Seidentum gemahnende prächtige Märchenbuch Die Julnächte und die Märchen „Der Himmelsküster“ (1920) und „Haus der Räuber und Margret die Zauberin“ (1919), „Die Rabenburg“, „Karlemann und Flederwisch“, „Im Turm der alten Mutter“ und verweilen noch ein wenig bei den „Geheimnisvollen Geschichten“, die uns Das Totenbuch (1916), des Dichters in seiner ganzen Geschlossenheit: in all seiner Güte, Naivität und Gläubigkeit, in all seiner Grübeleien, Zartheit und Verschleierung, Musikalität, Märchensauber, Gedankentiefe, alles ist hier beisammen. Magische,



*Dr. W. Matthiesen.*

unterbewußte, pathologische Vorgänge des Seelenlebens werden in ihrer Abgründigkeit aufgezeigt und bis zur Grenze weiter verfolgt, wo Jenseitiges, Ubersinnliches ahnungsvoll hereinbricht. Das geheimnistiefe Dunkel des Zwischenreiches tut sich vor uns auf, wo Traum und Märchen ins Leben geistern. Aber die trennende Schwelle des Todes kehren Menschen unter den sonderbarsten Verwandlungen zu den Lebenden zurück oder treten auf andere Weise mit ihnen in Verbindung. Aber das Seltsame ist von Schreden frei und das noch so Geheimnisvolle kann des Grausigen entbehren, und wer in Matthieffens Dichtungen bloße Gespenstergeschichten erblickt, versteht nicht deren tiefen Sinn. Zärtlich spricht er vom Tode, weil er die Liebe meint, er spricht betend von der Liebe, weil sie der Tod ist, der dem neuen Leben in der Ewigkeit seinen Sinn verleiht. So gibt uns das Buch die Gewißheit, daß wir mit dem Walten des Unausprechlichen in Ewigkeit verbunden sind. „Immer ist, was einmal war, — und Gewesen nur ein Traum — und sein Wechseln Jahr um Jahr. — Nur am immergrünen Baum — ruhevoller Ewigkeit — blüht das Blatt, was einmal war, — unbewegt vom Wind der Zeit.“ Alles ist „nur ein einziges Sein im Scheine des Ewigen Lichtes.“ Hymnisch, in der seelischen Melodie einer jubelnden Liturgie des Todes, erklingt das Brautgebet des erlösten Menschen, der nun die letzten tiefsten Wege geht. Über allem liegt das „brausende Kleid schweigender Ewigkeit“. Die tiefstinnigste von den Geschichten, die das seltsame, schöne „Totenbuch“ bietet, ist „Mein Tod“; von stärkstem, reinstem Zauber Matthieffenscher Poesie sind die „Wunderlampe“ und die beiden ergreifenden Weihnachtsdichtungen „Totentanz“ und „Letzte Märchen“. Von Matthieffens Abenteuergeschichten dürfte der „Herr mit den 100 Augen“, von dem er in drei Büchern („Der Herr mit den 100 Augen“, „Der Nordlandzug“, „Die Räuberjagd“) erzählt, uns sicher einmal so geläufig werden wie Old Shatterhand und Sherlock Holmes. Abschwendend von den Märchen- und Abenteuergeschichten schenkte uns Matthieffen 1928 den Roman Görres. Es ist Zeit, daß dem deutschen Volke der „große Görres“ in dichterischer Gestaltung nahegebracht, daß der Schatten des großen Rheinländers wieder zur Figur wird. Matthieffen zeichnet die Jugend in der Revolution, die Jahre der Befreiungskriege, die Wandlung von der Aufklärung zur Romantik, das Ringen um den deutschen Reichsgedanken und endlich die Rückkehr zur Kirche. Der Stoff ist umfassend beherrscht und groß gesehen. In das schöne Bild des Helden sind alle feinen Lebenswahrheiten Zug für Zug hineingemalt, Wege, Irrwege, Geschehnisse, Gespräche, die das Schicksal des Mannes im Kern entfalten. Das Buch ist erfüllt von seinem Geist, von der Lebensluft seiner Persönlichkeit und der ihr zugehörigen Landschaft. Jedes Wort zieht Kraft aus Görres und seiner Zeit, er selbst wächst organisch aus der Muttererde der Geschehnisse. Steht auch nicht alles von und über Görres in diesem Roman, so steht doch genug darin von dem, was modernen Weltkindern mitzuteilen von Wert ist. — In der Gelehrtenwelt erwarb sich Matthieffen einen Namen von bestem Klang durch seine Arbeiten über Paracelsus, dessen Werke er mit Sudhoff herausgab.

Durch seine „Bilder von Land, Volk und Kunst der Rheinlande“ (des Niederrheins 1922 und der Mosel 1924) zog Ludwig Mathar (geb. 1882 in Montjoie a. Rh., lebt in Köln) die Aufmerksamkeit auf sich. Auch die bald darauf folgenden Erzählungen fanden freundliche Aufnahme. Aus der Vergangenheit und Gegenwart Kölns, der Eifel- und Mosellandschaft erwachsen seine unproblematischen, fernig-wirklichen Romane. Es geht ihnen zwar der große Zug ab, das Mitreisende und Erschütternde, aber dafür versöhnen sie durch des Verfassers fed zugreifende Art und Charakterisierungskunst und durch den Humor. Nicht immer erheben sie sich über das Niveau der Unterhaltung zur Höhe der Kunst, aber auch diese Art Literatur hat ihre Aufgabe zu erfüllen; denn wer hätte nicht das Verlangen, auf edle Weise unterhalten zu werden, ohne Verstand und Gemüt ganz hintenan zu stellen und ohne dem schlechten Geschmack Zugeständnisse zu machen? Und solche Bücher zu schreiben, erfordert ein gutes Maß von Begabung. Mathar ist ein ursprüngliches Erzählertalent; er schreibt aus dem Volke und für das Volk.

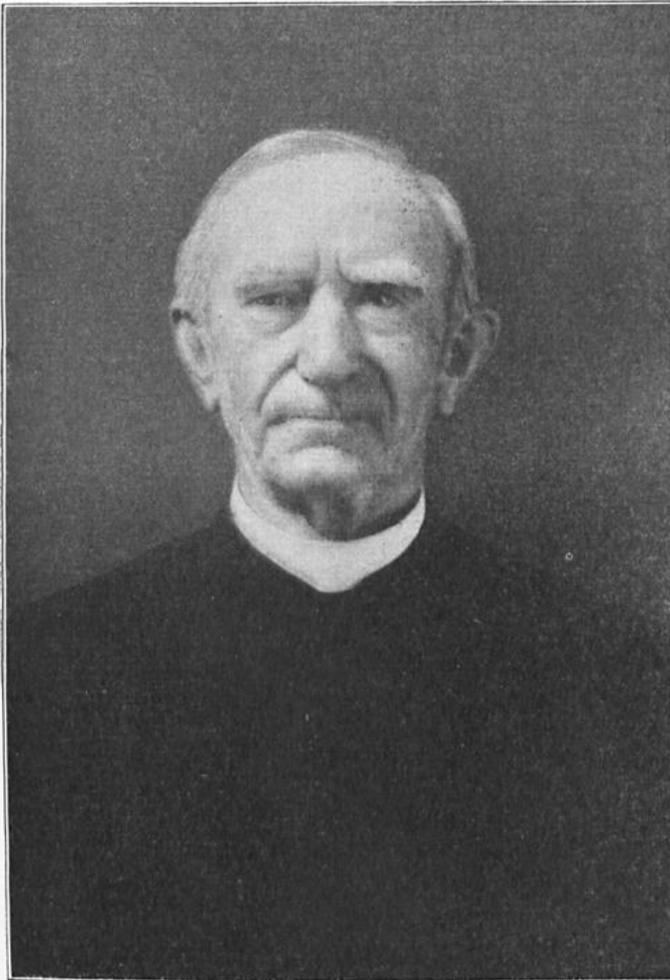
Am liebsten weilt Mathar in seinem Heimatstädtchen und ein Preislied auf die Heimat ist sein Roman Die Monshäuer (1922). Es ist ein originelles Völklein an der Westwand, hart an der Grenze der Wallonie, unter dem Lex Martini aufwächst. Alte Originale, ehrbare Handwerker und pfliffige Fuhrknechte bilden seine Umgebung. Die Mutter ist eine resolute, energische Frau, die mit ingrinnigem Geiz den Wohlstand der Familie aufbaut und auch den Sohn zu gleicher Tüchtigkeit erziehen möchte. Dieser aber will von dem Geschäft nichts wissen und geht an das Gymnasium; und als ihm die harte Zucht daselbst lästig wird, brennt er durch und wird Buchhändler. Zur Aussöhnung zwischen Mutter und Sohn kommt es erst am Grabe des Vaters, der sein Leben lang zu weich war, die beiden Hisköpfe zusammenzubringen. Statt hier abzuschließen, wählt Mathar noch den weiteren Lebenslauf des Lex, der Buchhändler, Heimatdichter und Heimatforscher wird. Die Begeisterung für die Schönheit der Heimat und die Herrlichkeit des deutschen Kunstbesitzes brachte es mit sich, daß das Weivert die Hauptsache überrant und der Gang der Erzählung verlangsamt wird. Daran leidet auch der Tuchmacherroman aus dem achtzehnten Jahrhundert Das Glück der Delbers (1923). Hier ist es die Generation der Urgroßväter, die das Städtchen Monshau bevölkert. Mit einer kaum übersehbaren Fülle von Einzelheiten zeichnet der Dichter das Lebensbild des Predigersohnes Bernhard Georg Delbers, der nach vielen Irrungen und bitteren Erfahrungen sich in zäher Arbeit als Fabrikant sein äußeres Lebensglück und am Ende auch den Seelenfrieden erringt. Die Stärke des Romans liegt in der getreuen Zeitschilderung und dem ausführlichen Sittengemälde, das den Sintergrund der Haupthandlung bildet. Es sind die Jahre, da Friedrich II. von Preußen heranwuchs und

die Regierung übernahm. Erstaunlich ist die dichterische Kraft, mit der Mathar in jene Zeit sich hineingefühlt hat und mit der er die erschauten Bilder wiedergeben weiß, mit aller Farbenpracht und Lebensfülle. „Trauerspiel eines Volkes“ lautet der Untertitel des Romans Unter der Geißel (1924), der in den Rheinlanden zur Zeit des Franzoseneinfalls unter Ludwig XIV. spielt und die leidenschaftliche patriotische Erregtheit seines Verfassers durch das atemlose, dramatische Tempo der Handlung verrät. Kochem ist von den Franzosen besetzt. Ein Königsleutnant quält die Stadt, um sich die Liebe der Maria Ursel, der Tochter des Ratschreibers, zu erwerben. Um die Heimat zu retten, bringt sie ihre Unschuld zum Opfer. Die Stadt wird dann vom Feind entsetzt. Maria Ursel verfällt dem blindwütigen Urteil des Volkes, das ihre Beweggründe nicht kennt, und muß einen Märtyrerweg gehen. Sie trägt es als Büßerin. Dann naht der Feind noch einmal, stürmt und zerstört die Stadt. Maria Ursel und der Königsleutnant finden dabei den Tod, der Königsleutnant als ein Reuiger auf dem Schoß Mariens. Der Tod verlobt das Volk mit ihr und wird zum Symbol auch der Völker. Das Geschick der Helden ist tragisch und menschlich ergreifend, wenn auch psychologisch etwas gezwungen. Nicht gelungen ist die Wesensverflechtung des bekannten P. Martin von Kochem mit der Handlung und so prächtig auch viele Szenen sind, als Ganzes wachsen die geheimen Zusammenhänge der Dinge nicht zur lebendigen Wirklichkeit zusammen. Vieles ist in dem Organismus des Wertes entbehrlich. Den Stil der alten Chroniken, die ihm zur Unterlage seiner Darstellung dienten, hat Mathar geschickt nachgeahmt und die altertümliche Schreibweise trägt viel dazu bei, den Leser in die Stimmung der Zeit zu versetzen. Die Kraftheit und die Verbtheit im Ausdruck aber ist übertrieben. Der Roman hat viel Bezug auf unsere Zeit. Gekleidet in die Gewänder damaliger Zeit stehen die gleichen Probleme wie die unserer Gegenwart vor uns auf. Not und Leiden, das haben wir erlebt, werden dadurch nicht gemildert, daß sie äußerlich weniger brutal erscheinen als in verklungenen Zeiten. Der Dichter hat sein übervolles Herz ausgeschüttet und Gegenwärtiges im Vergangenen lebendig werden lassen. Die zeitliche Entfernung sicherte ihm die Möglichkeit, wirkliche Dichtung zu geben, frei zu sein von der Tagesmeinung, die von der Strafe zu ihm heraufhallt. In diesem Sinne ist Mathars Buch trotz der erwähnten Mängel ein umfassend und groß angelegtes Gemälde rheinischer Vergangenheit. Unmittelbare Lebensfrische und echter, tiefer Humor zeichnen die Erzählung Fünf Junggesellen und ein Kind (1924) aus; die Geschehnisse aber sind zu laut für das zarte Thema. Es wird in dem Buche geschildert, wie fünf eingeleitete Junggesellen durch ein Kind dem Leben und der Liebe wiedergewonnen werden. Der arme Philibert ist eine andere Erzählung beiteilt. Philibert wird durch seine Frau zum reichen und in der Gemeinde als gewissenhafter Verwalter mehrerer Ämter zum angesehenen Manne. Nach dem Tode seiner Frau heiratet er die schöne, aber kühle Regina, die ihm eine Tochter namens Philiberta schenkt. Sie liebt den Vater mehr als die Mutter. Diese entflieht mit einem Oberingenieur, die Tochter wird Krankenschwester. Der Vater ist wieder ganz allein, der arme Philibert aber geädelt durch seinen Opfergeist. Ein vergangenes Jahrtausend der Stadt Köln taucht vor uns auf in den „alt kölnischen Geschichten“, die der Verfasser in dem Buche Wetter und Wirbel (1925) vereinigt hat. Diese Heimatliebe, die sich in die vergangenen Jahrhunderte der Stadt Köln versenkte, erlebt hier Schicksale von Menschen, die damals von Wetter und Wirbel des Lebens erfasst wurden. Rührend schön ist die Novelle „Frau Brigitte“, erschütternd „Die Hexe“ und „Der Festschirmer“. Ein Künstlerleben aus dem sterbenden Moskoto geht wie ein „Erlöschendes Licht“ im Wettersturm der Revolution zu Ende. Erschüttert und doch oft unter Tränen lachend folgt der Leser dem geborenen Erzähler. Von der Frankenkönigin Kletrudis reicht die Reihe der Erzählungen und Skizzen bis zur Fastnacht des Jahres 1912, da Napoleon seine Heere nach Rußland führt. Vergangene Zeiten werden auch in dem Buche „Ein voller Herbst, drei Moselgeschichten“ (1925) verlebendigt, darunter die prächtige Erzählung „Die Servatiuskirche“. Wie Mathar aus einer lustigen Episode einen echten rheinischen Schelmenroman machen kann, zeigt er in dem Buche „Settchens Hut, eine altfränkische, aber lustige Geschichte vom Bann“ (1925). Settchen bekommt einen neuen Hut geschenkt. Der Pfarrer aber will seinen Hut in seiner Gemeinde, Kopfstücker tun es auch. Da setzt sich Settchen mit dem Hute unter die Kanzel des streitbaren Pfarrers. Ein Kampf um die neue Mode entbrennt im Dorfe; der Hut siegt über das Kopftuch. „Wohl gestückte und gebundene Moselgeschichten“ nennt Mathar das köstliche Buch Wir drei (1925). Jünnig verwachsen mit dem kleinbürgerlichen Milieu eines moselländischen Städtchens ist die Erzählung Die ungleichen Zwillinge (1927). Es sind dies Will und Till; ihre Lebenswege sind Verkörperungen zweier Typen jenes Landes. Der eine, der leidenschaftliche, voll unbewußten Humors, kommt erst langsam zu sich. Der andere, der kühle, energische Rechner, der Tatmensch, nicht viel aus sich machend, ist eigentlich das Rückgrat der Geschichte. Der Nüchterne bleibt der Heimat treu, den anderen treibt es in die Ferne, und in der Ferne endet er auch als Opfer des Krieges. Mathars Roman Die Rache der Gherardesca (1929) schildert die Kämpfe, in denen Sardinien mit Pisa um seine Selbständigkeit rang. Der Leidenschaftlichkeit der auftretenden Gestalten entspricht die stürmische Art der Darstellung, statt der wir eine ruhigere wünschten. Mathars jüngstes Buch ist der Priesterroman Herr Johannes.

Gute Unterhaltungsliteratur bietet Johannes Mayrhofer. Er wurde 1877 in Hamburg geboren, vollendete 1896 die Gymnasialstudien in Hildesheim, lebte dann, mit philosophischen und literarischen Studien beschäftigt, mehrere Jahre im Auslande und ließ sich, nachdem er vier Jahre in Kopenhagen gewohnt hatte, in Hamburg nieder. 1908 wurde er Feuilletonredakteur der Berliner „Germania“ und der „Welt“ und lebt jetzt in Regensburg. Er besitzt poetisches Talent, verfügt über eine Fülle äußerer und innerer Erlebnisse, weiß dem Alltäglichen einen poetischen Reiz abzugewinnen, erblickt die eigenartigen Gebilde seiner Phantasie durch einen

freundlichen Humor, verrät überall ein für die Menschheit glühendes Herz und wirkt in dem Gewirre des modernen Schrifttums wohltuend durch seine positiv-christliche Weltanschauung.

So insbesondere in dem Liederzyklus *Du meine Göttin* (1908). Mannigfache Töne schlägt er in dem Gedichtband *Im Abendstrahl* (1907) an. Landschaftsbildungen wechseln darin mit gedanklichen Betrachtungen und Preisliedern auf historische Persönlichkeiten. Eine hübsche Versnovelle, die sich dazwischen drängt, macht uns auf des Dichters Prosa aufmerksam, in der seine besondere Stärke liegt. Flott und spannend, erfüllt von inniger Liebe zur Jugend, erzählt er in der Novelle *Der Mutter Vermächtnis* (1903) allerlei Erlebtes, erfreut in den Stimmungs- und Genrebildern der Sammlung *Was die Mitter rauscht* (1909) durch die sinnige Art, das einzelne Erlebnis in das Reich des Allgemein-Menschlichen zu erheben, und sucht mit den Novellen *In der Jasminlaube* (1909) einen Weg zur Lösung der sozialen Frage zu zeigen. Der Jugend erzählt er die lustige Geschichte von den Gebrüdern *Plaswich* (1908). Von den inneren und äußeren Kämpfen, die ein junger Mann, der sich dem Jesuitenorden widmen will, hat, berichtet in fesselnder Weise der Jesuitenroman *S. J.* Zu stark tritt die Absicht, erziehllich zu wirken, in den sieben fröhlich-ernsten Erzählungen des Buches *Der kleine Abenteurer* und andere Geschichten (1911) hervor. In dem Roman *Dilettanten der Liebe* (1919) führt uns der Dichter auf einem deutschen Touristendampfer in die nördlichen Regionen bis in die schaurige Padeisergrenze und weiß dabei wunderbare Naturbilder zu entrollen, die ebenso anziehend wie belehrend wirken. Nebenbei laufen einige harmlose Liebesjzenen. Ein Lebensbild des Kaisers *Julian Apostata* entwirft der Dichter in dem vielfach nach historischen



Anton de Waal

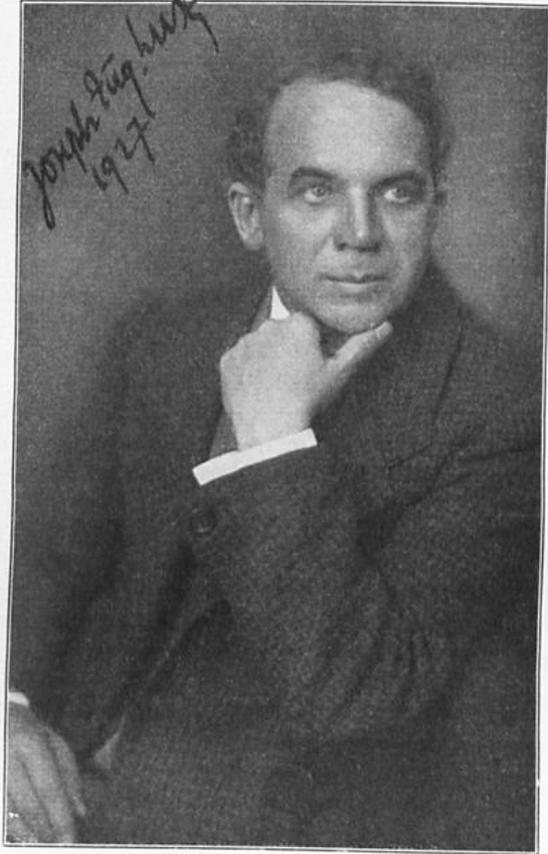
Als einen Jünger der großen Kunstapostel Ruskin und William Morris bekennt sich Josef August Lux und durch Monographien über geniale Künstler hat er sich als solcher

Quellen geschriebenen Roman *Der Kaiser des Sonnengottes* (1919). Mayrhofer sucht vor allem in die Seelenkämpfe Julians einzudringen und mit ergänzender Dichterphantasie, wo das Material versagte, seine Persönlichkeit zu verlebendigen. Ernstes u. Heiteres bringen seine für Vereins- und Gesellschaftsbühnen berechneten Dramen („Der verpfändete Bauernjung“, „Gespensternächte“), und daß er auch die Kraft besitzt, gewaltige Stoffe zu meistern, zeigt sein Schauspiel *Christ oder Antichrist* (1908), obwohl es ihm nicht gelungen ist, die erzählenden Momente dramatisch zu gestalten. Manches hat er aus fremden Literaturen (Zörgensen) uns zugänglich gemacht und durch sein Buch über „Ibsen“ (1911) in das Wesen dieses Dramatikers eingeführt. Fesselnd geschrieben sind Mayrhofer's Reisebilder, ob er uns nun im „Zauber des Südens“ an die Schicksalsstätten der europäischen und asiatischen Menschheit führt, oder in dem Buche „Durch Länder und Meere“ die Farbenpracht der Fjorde, der Magdalena-Bai, der Riviera, des goldenen Hornes u. a. schilderte.

Noch immer werden die Erzählungen aus der Frühzeit des Christentums des Archäologen und Historikers Anton de Waal (geb. 1836 in Emmerich i. Rhld., gest. 1917), wie z. B. „Valeria oder der Triumphzug aus den Katafomben“, die Sammlung „Katafombenbilder“, „Der 20. September“, Erzählung aus der Belagerung Roms, und der prächtige Roman „Judas Ende“ (4. N.) mit Nutzen gelesen.

betätigt. Er ist ein Wiener (geb. 1871, lebt in Salzburg) und die alte künstlerische Kultur seiner Vaterstadt hat in seinen poetischen und künstlerischen Schöpfungen eine liebevoll eindringende Darstellung gefunden. Seine Voreltern stammten aus den Rheinlanden und er selbst weilte Jahrzehnte in Deutschland, auch lange Zeit im Ausland und lebt jetzt in Salzburg. Seine Biographie faßt er kurz in die Worte: „Des Dichters Lebensgeschichte sind seine Werke.“ Deren hat er bereits eine große Anzahl verfaßt und durch sie auf literarischem und künstlerischem Gebiete anregend gewirkt. Alle zeigen ein persönliches Gesicht, das sich in dem Grundgedanken zeigt, von dem seine Werke getragen werden: Der Seelenmensch oder Künstlermensch im Kampf mit den niederziehenden Mächten des Daseins oder der gemeinen Wirklichkeit.

Am reinsten ist dieser Gedanke gestaltet in dem mit Erfolg aufgeführten Drama Das Fenster, ein Spiegel des Lebens (1918), dann auch in der Romantrilogie Das Leben Anselmos, von deren Teilen („Ansel Gabesam, der Narr vom Kahlenberg“, „Auf deutscher Straße“, „Ansel Gabesams Wanderjahre“, „Anselmos Heimkehr“) der zweite ein Licht und Schatten in gerechter Weise verteilendes Kulturbild vom modernen Deutschland entwirft. Die genannte Grundidee spiegelt sich ferner in der Roman-dichtung Chevalier Blaubarts Liebesgarten (1910), die man mit Recht eine einzige große Paraphrase der Liebe, von der höchsten Lust durch das tiefste Leid bis zur himmlischen Verklärung genannt hat. Und wieder ist sie der Angelpunkt in dem Altwiener Kulturroman Franz Schuberts Lebenslied (1914). Schon 1912 hatte R. S. Bartsch in seiner Erzählung „Schwammerl“ die drei letzten Lebensjahre Schuberts gezeichnet, bei Lux erhalten wir ihn ganz und nicht nur ihn, sondern alle die Großen, die, damals leider oft verkannt oder zu gering eingeschätzt, das künstlerische Wien bildeten; sie alle leben auf, besonders jene, die seinen Freundeskreis bildeten. Es ist echte Heimatkunst, was Lux hier bietet, immer Wahrheit und Dichtung künstlerisch mischend, so daß wir dem Meister mit den neckischen Liedern wie der sehnsuchtschweren H.Moll-Symphonie menschlich recht nahe kommen. Acht Jahre später folgte das schöne biographische Werk Franz Schubert, Lebensbild aus deutscher Vergangenheit (1922). Wer sich und einem kleinen Kreise eine Freude machen will, der greife nach der Schubertiade (1921), einem mit halber Stimme erzählten Schubertleben, das sozusagen um Werke Schuberts, die an passenden Stellen (Klavierstücke, Lieder) erklingen sollen, herum erzählt ist, erzählt in der süßen, frühlingshaften Schwärmerie, die das Kennzeichen Schuberts und seiner Musik ist. Unter dem Titel Beethovens unsterbliche Geliebte (1926) hat Lux auch Beethoven mit allen seinen Gaben, mit all seinem Gram, Leid und Schmerz und Theresie von Brunswick mit aller heroischen Liebe und mit aller Größe wieder zum Leben erweckt und in den Rahmen jener Zeit gestellt. Mag auch der Dichter nicht ganz erreicht haben, was er wollte und wir wünschen, unlegbar sind durch die Verbindungen von tragischen Dingen aus diesem unglücklichen Leben groß gesehene Bilder und ausdrucksvolle Gestalten entstanden. Von besonderem Interesse ist, daß Lux im Gegensatz zu jenen Biographen, die aus dem Schöpfer der Missa solemnis und der Neunten einen Atheisten oder Pantheisten machen wollen, den Beweis von Beethovens tiefchristlicher Ethik bringt. Dem Romane folgte Grillparzers Liebesroman („Die Schwestern Fröhlich“) und 1929 erschien der nicht minder fesselnde Vizit-Roman. Das Schicksal des Künstlers Stauffer-Bern schwebte dem Dichter vor in dem Roman Die Vision der lieben Frau (1911); doch haben wir nirgends die Empfindung, daß Heinz Holler, der Held des Buches, ein bedeutender Künstler sei; er zeigt sich vielmehr als ein großmühtiger, eittler Gefelle. Ferner vermißt man den Übergang vom Künstler zum Genüßling und eine psychologische Begründung



Joseph August Lux

der einzelnen Pfafen des Irrens, in die Hölle verfiel. Wie diese bleibt auch seine Partnerin Frau Lilith im Dunklen. Das Buch erweckt bei manchen Vorzügen den Eindruck, daß sein Verfasser zu wenig lang mit dem an sich großen Stoff gerungen hat. Es folgten der Reformationsroman *Das große Bauernsterben*, der viel gelesene Roman *Lola Montez* (1912) und *Der himmlische Harfner* (1925). Dieser ist trotz seines romantischen Gewandes ein Zeitroman, der schwer gefaltbare, abstrakte, philosophische und kulturpolitische Ideen in Handlung zu bannen gesucht hat. Altdeutschland feiert darin eine historische Auferstehung, um den Kampf mit dem „Zeitgeist“, d. h. dem technisierten, industrialisierten und materialisierten Neuddeutschland, mit der Politik des Eigenmutes und der Gewalt aufzunehmen. Motive, die wir aus Wadenroder, Novalis, Tieck, Fr. Schlegel und Eichendorff kennen, kommen in dieser wunderschönen, oft musikalischen Dichtung zum Klingen und diese Anklänge an romantische Dichtung und Malerei geben dem Werke einen eigentümlichen Reiz. Sein Held ist Anselmus Jungborn (die Personifikation der neuen, die alten Ideale verehrenden deutschen Jugend), der, das alte, jenseits der Schote und Eisenbahnen liegende Deutschland suchend, kreuz und quer durch die deutschen Gauen, von Abenteuer zu Abenteuer, von Erlebnis zu Erlebnis wandert und durch jedes einzelne wunderbar geläutert und vertieft wird. In die große Kolonial- und Missionszeit Südamerikas führt uns der Roman *Paraguay* (1927). Die kulturhistorisch bedeutsamen Ereignisse sind innig verwoben mit der Geschichte eines wilden Indianerhäuptlings, seiner beiden Kinder und mit der eines gerechten Statthalters und seiner Familie. Die gleichzeitigen Zustände, wie Sklaveneleid, Sklavensjagden, Leben auf dem Lande und in den Städten, sind anschaulich und spannend geschildert in edlem, geschmeidigem und wohl lautendem Deutsch. Als Meister in der Prosa zeigt sich Lux auch in seinen anderen, verschiedene Gebiete bebauenden Schriften; daß er auch als Lyriker nicht unbedeutend ist, zeigen seine Wiener Sonette (1900) und seine Zwölf Wiener Elegien (1921).

Geschichtliche Stoffe wählt nebst anderen auch Felix Nabor (geb. 1863 zu Mühlhausen a. d. Bils, lebt in München) für seine Romane. Er weiß spannend zu erzählen, erhebt sich gelegentlich auch zur künstlerischen Höhe und hat mit seinen Schriften den Weg zum Herzen des Volkes gefunden. Das dünkt ihm das Köstlichste und Herzerquickendste an seiner Kunst. „Denn dem Volke zu dienen“, sagt er in seinem Selbstporträt, „es zu erheitern, zu belehren, zu trösten und aufzurichten, es für die höchsten Güter der Menschheit zu begeistern, die Vaterlandsiebe in ihm zu entflammen, es zu bessern, zu veredeln, den Adelsmenschen in ihm zu wecken: Das erschien mir von jeher als die höchste und heiligste Aufgabe des Dichters.“

Wer sich ehrlich für das Ringen und Erbuben der ersten Christen erwärmen will, der lese den Roman *Mysterium crucis* und folge F. Nabor in seiner ergreifenden Schilderung des Kampfes zwischen Heidentum und Christentum, der mit dem Niederbruch des Heidentums und dem Siege des Christentums endet. Der Roman ist mit einem seltenen Wissen über Leben und Dinge der frühchristlichen Zeit in Rom gespeist worden. Eine glückliche Ergänzung zu Drexls „Die Befreiungskriege von 1812—1815“ ist der Roman *Furchtlos und tren!* (1910), der vorzugsweise die Schicksale der Schwaben in der ereignisreichen Zeit vor hundert Jahren behandelt und zwei edle Gestalten im Mittelpunkt der Handlung hat, die in Liebe und Treue die opfervollen Kriegsjahre durchkämpfen. Als ergreifende Tragödie sind die trügerischen Hoffnungen Polens auf Wiederherstellung ihrer nationalen Einheit durch Napoleon hineinverwoben. Wie in diesem Buche begegnen uns auch in Nabors anderen historischen Romanen („Der Bogt von Lorch“, „Kreuzzug der Kinder“, „Marienritter“, „Das goldene Haus“), besonders in der „versunkenen Krone“, Gestalten von Fleisch und Blut und in allen ist die ganze Vergangenheit lebendig geworden. Eine Klasse für sich bilden die Zeitromane. Da findet in der Deutschen Schmiede (1924) die Münchener Rätereipublik zum ersten Male literarische Prägung. In diesen Rahmen eingespannt rollen Bilder ab vom Kampfe des Kleinhandwerkes gegen die Industrie, der Handarbeit gegen die Maschine, die Schmiede droht gegenüber den Eisenwerken von Kruppischer Ausdehnung unterzugehen. Wo Haß eifert, versöhnt schließlich die Liebe. Ein Sohn der Schmiede findet sich in Liebe zur Tochter des Eisenkönigs. Mehr aus theoretisch erlernter Doktrin als aus selbstdurchlebten Erkenntnissen erwuchs der Roman *Der rote Reiter* (1921), in dem die verborgensten Kräfte des Niedergangs unserer Zeit aufgedeckt und die des Aufstieges gezeigt werden. Dazu wählt er grelle Farben, läßt die Szenen rasch wechseln und gar zu sehr tritt der Moralprediger hervor. Über den Roman *Das Rosenhaus* (1921) sagt der Autor selbst: „Das Rosenhaus“ ist die Welt meiner Träume: über seiner blütenmüranten Pforte steht das Dogma meines Lebens: „Die ganze Welt ist ein Rosenhaus, wenn die Sonne der Liebe und des Glückes durch die bunten Fenster scheint.“ In dem Roman *Das steinerne Meer* (1915) wird von einer Mutter erzählt, die vor den Toren Münchens wohnt. Das steinerne Meer (die Großstadt) mit seinem Glanz und Gold entreißt der sich Abhärmenben den Gatten und die Kinder, die von Irrsinn zu Irrsinn treiben, bis sie zerbrechen, im Grund versinken oder noch den rettenden Hafen bei der Mutter finden. Mehrere Romane sind ausdrücklich dem Volke gewidmet; so *Das Lebenswunder*, das von der Rückkehr eines jungen, im Großstadtleben finanziell und körperlich banterott gewordenen Arztes in die ländliche Heimat, zu gesunder Lebensweise und altruistischem Schaffen erzählt. Ferner *Der Bergpfarrer* (G. A. 1929). In diesem Buche schildert Nabor das Lebensbild des Pfarrers eines einsamen Bergdorfes, dessen Bewohner, durch Not und Verhehung zum Außersten getrieben, aber durch das soziale Versehen und die alles überwindende Liebe des Seelsorgers wieder zur Ordnung und Wohlstand geführt werden. Viel werden vom Volke auch gelesen „Heimaterde“, „Heimatzauber“, „Rosenkönige“, „Die Blutrache“, „Grifeldis“, „Der goldene Baum“ und *Bauernkönige*; in dem letzteren schildert er, wie Hans Reyhing im „Hülenbauer“, den Widerstreit des bäuerlichen Beharrens wider den Fortschritt

der Zeit und verquidt ihn mit einer Familientragödie. Ein Künstlerroman aus der Gegenwart ist das Buch *Das Mädchen aus der Fremde*. Es ist dies eine Dollarpinzessin, um deren Liebe in München zwei Kunstmalere werben. Der kraftstrotzende Max Bulling trägt den Sieg über den häßlichen, aber edlen Himmelpeter davon. Die Ehe aber jener beiden ist unglücklich, wird getrennt, aber durch Vermittlung Himmelpeters findet eine Wiedervereinigung statt. In dem schönen Buche *Das Wunder von Oberammergau* (1924) wird in freier Gestaltung das Entstehen des berühmten Passionsspiels geschildert, das an die seelische Entwicklung eines Oberammergauer Holzschnitzers geknüpft ist.

Zur Jahrhundertfeier der Befreiungskriege schrieb Julius Havemann (geb. 1866 in Lübeck, lebt ebenda) den Roman *Der Ruf des Lebens*, dessen dichterischer Reichtum weniger in der Lebensechtheit der Personen, als in der Lebensechtheit der Situationen liegt. Auch ist Havemann vom Zeitgeist nicht unberührt geblieben und sein „Ruf des Lebens“ hat für ihn einen bitteren und skeptischen Klang. Er glaubt zu wissen, daß es sich eigentlich kaum lohnte, dem Ruf des Lebens zu folgen, und nur mühsam ringt er sich den Lebenswillen ab, mit dem er eine Nebenfigur des Buches beschenkt: „Das Leben doch leben“. Den eigentlichen Helden des Romans, Christian Holtbusen, hatte das Leben zum Tode gerufen, er kam nie recht zum Handeln, seine Braut hatte das Leben zur Resignation und die Lützowische Freischar zu dem schmachvollen Ende bei Rügen getrieben. Wenn auch der Roman nicht das Buch der Freiheitskriege ist, das im Leben des Volkes weiterleben wird, so ist es doch ein Stück künstlerisch gesehenes Leben aus den Freiheitskriegen. Weniger befriedigt der Roman *Die Göttin der Vernunft* (1919). Er hat zwar starke Vorzüge, besonders die ruhige epische Linie, manche köstliche Figur und eine gewisse Heiterkeit und Sicherheit des Vortrags; aber er hat auch breite und tote Welten. Eine hübsche und gewandte Hochstaplerin, die im jakobinischen Paris einmal die Göttin der Vernunft dargestellt hat, kommt, „unjung und nicht mehr ganz gesund“, dazu ohne Geld, in eine kleine deutsche Stadt, bezaubert Männer und Frauen, wird aber schließlich entlarvt und muß ins Spinnhaus. In der Versfallszeit Venedigs spielt der Roman *Schönheit*



Felix Nabor

(1914). Als Schönheitsideal erscheint eine Kurtisane. Auffällig ist in diesem Buche der Mangel an lebendigen Menschen und die lebhaft, aber flache und charakterlose Darstellung des Tizian und Aretin rauscht fast ganz ohne Eindruck vorüber. Dem Werke fehlt die Großzügigkeit; es verliert sich ins Einzelne. Die liebevolle Beobachtung des für das Geschehen Nebensächlichen ist besser angebracht in den Erzählungen des Novellenbandes *Eigene Leute* (1913), in dem neben einem etwas täppischen, forcierten Humor („Der große Mann“) zwei Stücke vorkommen („Manöver“ und „Echerbengericht“), die in ihrem aufdringlichen Naturalismus Mißbehagen erwecken. Von den anderen Werken Havemanns seien erwähnt die Novellenbände *Perücke und Topf* (1912), „Glücksritter“ (1915), „Stimmen der Stille“ (1913), „Der Barbar“ (1927), der Roman „Pilger durch die Nacht“ (1925).

Viele gut rationale Romane schrieb Paul Schreckenbach (geb. 1866 in Neumark bei Weimar, gest. 1923 als Pfarrer zu Klitschen bei Torgau). Er sieht seine Stoffe mit den Augen des poetischen Realismus. Er ist wahr, echt und ursprünglich in der Wiedergabe der Wirklichkeit, auch der historischen; aber er photographiert nicht, sondern bildet nach einem Ideal, aus einer warmherzigen Persönlichkeit heraus, am liebsten im Persönlichen. Durch diese real-ideale Durch-

dringung aber erhält sein geschichtlicher Roman eine ethische Kraft, die ihn zur Volkskunst im besten und tiefsten Sinne macht.

Er begann mit dem Roman aus dem sechzehnten Jahrhundert *Die von Winzingerode* (1905). In die Zeit von 1806 führt *Der böse Baron von Krosigk* (1907), der die umfassenden Studien des Verfassers erkennen läßt, die Zeitpsychologie aber, aus der erst die rechte Zeitstimmung sich dem Leser mitteilen kann, ist zu trocken, nüchtern erfast. Mancher Abschnitt ist wohl gelungen und der Schluß erhebt sich zu wirklicher Größe. Es folgte *Der getreue Kleist* (aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges). In die Zeit König Albrechts I. führt der Roman *Um die Wartburg* (1913). Er zeigt uns in hellem Lichte die alte Truhburg der thüringischen Landgrafen bei Eisenach. Des Kaisers Macht und der Städte Mittel und vieler Fürsten reißige Ritter und Mannen stürmen vergeblich gegen die Wartburg an. Bei Ludka im Pleißnerland kommt es zur Schlacht und Friedrich I. der Freidige vereinigt sich als Sieger mit seinen Lieben auf der Wartburg. Von Reinheit, Treue, Aufrichtigkeit und Mut, wie sie auf der Wartburg und um den Landgrafen herum zu Hause sind, so auch von Seelenschmerz und Herzeleid, von denen die Landgräfin und ihre Frauen heimgesucht werden, gibt der Verfasser ein lebensvolles, liebliches Bild. Der Roman *Die letzten Rudelsburger* (1914) übersteigt trotz einiger hübscher Züge nicht den üblichen Durchschnitt. Auch *Der deutsche Herzog* (d. i. Bernhard von Weimar) jesselt nicht; die Erzählung plätschert harmlos dahin, viele Auseinandersetzungen über Politik und Moral hemmen den Gang der Handlung und die Einführung des Vertrauten erinnert an die alte Komödie. Dagegen zeichnet sich der Roman *Michael Meyenburg* (1918) aus durch inhaltliche Gestaltung, die natürlich und in allem Erregenden einfach und ohne Effekthascherei entwirrt wird, und durch die Charakteristik der vielen Gestalten, die die reiche Handlung erfordert, insbesondere der Hauptfigur Michael Meyenburg. Hinter allen Erscheinungen und Ereignissen aber steht Luther, dessen Werk in dem Buche verherrlicht wird. Ethischen Ernst und eine überaus lebendige Darstellung befehdet das Buch *Der Zusammenbruch Preußens im Jahre 1806*, das eine klare und übersichtliche Darstellung des Feldzugs von 1806 bietet. In der Zeit Luthers spielt die Erzählung *Der jüngste Tag*, in dem Burschenschaftsroman *Eiserne Jugend* (1921) ist eine Schilderung der Wartburgfeier von 1917 eingeschlochten. Von den Notlagen der alten freien Reichsstadt erzählt der Roman *Die Mühlhäuser Schwarmgeister*, den aber erst Paul Burg vollendete. Die Heirat zwischen dem Sohne Heinrichs des Löwen und Agnes, der Tochter des Pfalzgrafen Konrad von Hohenhausen, und die dadurch bewirkte Aussöhnung zwischen Welfen und Staufens bildet den geschichtlichen Kern des Romans *Das Recht des Kaisers* (1922). Um diesen Kern hat der Verfasser die bunte Schale einer abenteuerlich-ritterlichen Handlung gelegt, aus der an gut gezeichneten Gestalten besonders Kaiser Heinrich VI. und Irmengard, des Pfalzgrafen Gattin, hervorrangen.

Der Altphilologe und Kulturhistoriker Theodor Vitz (geb. 1852 in Hamburg, Pdn.: Beatus Ahenanus) erzählt in dem Roman *Menedes* (1912) von der Befehung eines heidnischen Arztes in der römischen Provinz Nikomedien unter Kaiser Trajan, gab ferner zwei Sammlungen von Novellen und Legenden aus verklungenen Zeiten (1916 und 1923) und bearbeitete antike Motive aus der Mythologie und Geschichte in den Erzählungen der Sammlung *Von Haß und Liebe* (1919) mit gründlicher Sachkenntnis und dichterischer Anschaulichkeit.

Der durch seine ungewöhnlichen Sprachkenntnisse und umfangreiche Tätigkeit als Übersetzer fremdsprachiger Dichtungen bekannte Rassenforscher Otto Hausser (geb. 1876 zu Dianesch in Kroatien, lebt in Wien) verfaßte ethnographische Novellen (1901) und allerlei Erzählungen.

So schildert er in *Lucidor, der Unglückliche* (1905) die Seelenqualen eines Empfindsamen, der sich in einer leidenschaftlichen Stunde aus Eiferfucht zum Morde verleiten ließ. Erst ein fühnes Werk der Aufopferung, bei dem er sich tödlich verlegt, bringt seiner Seele die Befriedigung der Sühne. Zu dem Roman 1848 lockt den Verfasser das transleithanische Achtundvierzig. Er schildert all die politischen Ränke und Agitationen der Großen und Satten, all die feurigen Freiheitskämpfe der Jungen und Glühenden, all die rührenden Reflexe in den Gemütern der Naiven und Primitiven, das Kolorit der Zeit und die Farbe des Ortes und führt bodenechte Gestalten vor, wie den alten Stadtrichter Michael von Brenner und den verschlagenen hauptstädtischen Agitator Bela von Jstwanffy. Der eigentliche Kern des Buches liegt aber nicht im Jahre 1848, das ist der immer neu durchgekämpfte Kampf der Generationen, der Konflikt zwischen Vätern und Söhnen, die harte Entfremdung, die einander ablösende Geschlechter trennt. In dem Roman *Alt Wien* (1910) aus der Beethovenzeit läßt Hausser die Vergangenheit der Kaiserstadt noch einmal erstehen; in der Familie Gekner (1908) nimmt er die Verhältnisse des Deutschlands in den ungarischen Grenzlanden zum Vorwurf. Mit seinem Lieben Augustin (1913), einem pikaresken Roman in altertümlicher Sprache, hat er zwei Romane gegeben, einen Altwiener-Schmelzenroman und eine Volkserzählung im besten Sinne. Den Lieben Augustin, der, an die Stadtmauer gelehnt, den Verteidigern Wiens auf seinem Dudelsack muntere Weisen aufspielt, meint alle Welt zu kennen. Es verlohnt sich jedoch, sich von Otto Hausser Näheres über den ältesten Wiener Volksjäger erzählen zu lassen. Ins Mystische taucht der Roman *Faustulus* (1911); der Held ist der Sohn Fausts und der Helena. In dem biographischen Roman *Spinoza* schildert Hausser dessen Erlebnisse von der Kindheit bis zum Tode historisch getreu im Gegenlage zu der freien Behandlung bei Berthold Auerbach. Die äußerlichen Romanzutaten, so grauig-romantisch sie zuweilen sind, lassen kalt und selbst die Seelenkämpfe des Zweifelnden lassen uns nicht mitzittern. Der Hauptwert liegt im Kulturhistorischen und in einigen Stellen, in denen dem Verfasser die Stimmung jener Zeit dichterisch gegliedert ist. So gleich am Anfang die Schilderung des Purimfestes mit der Episode des Narren. Von Hausers umfassender Bildung zeugt das große Epos *Atlantis, der Untergang einer Welt* (1920).



Anna Freiin von Krane



In dem Epos *Klingsor und Morgane* (1922) hat er es unternommen, die schon im „Barjival“ vorkommende dichterische Phantasiegestalt des Zauberers Klingsor von Ungarland auf seinem Lebenswege zu verfolgen. Ein tragisches Menschenjoch wird hier in klingenden Versen aufgerollt, ein Schicksal, wie es typisch ist für jeden nach innerer Würde und Reinheit ringenden Menschen. Das ungefannte Ideal, dem Klingsor sehnd folgt, ist Morgane, die neben ihm im Mittelpunkte des feinsinnigen und tiefen Epos steht. Die einzelnen Bilder sind voll Blut, Farbenpracht und zwingender Anschaulichkeit. Nicht die stärkste Begabung Hausers ist die Lyrik, obgleich der Reigen der schönen Frauen (1905) sehr originell erdacht und formal einwandfrei durchgeführt ist. Berühmten Frauen aus Sage und Geschichte widmet Hauser glänzende Verse. *Runen* (1909) nennt sich ein Gedichtbuch, an dem die spielende Meisterung der kunstvollsten Versarten am meisten befruchtet. Seine Belesenheit bekundet Hauser in dem stoffreichen Nachschlagewerk *Weltgeschichte der Literatur* (1910) und dankbar müssen wir ihm sein für die Übersetzung fremdländischer, selbst japanischer und finnischer Lyrik, wie sie in mehreren Sammlungen, so in *Aus fremden Gärten* (1905), vorliegt.

Der Berliner Paul Steinmüller (geb. 1870) verfaßte außer formreinen Gedankendichtungen („Zeitewigkeit“, „Lieder des Kommenden“), bilderreichen Rhapsodien mit einer Fülle von Erkenntnis, Liebe und Belehrung („Rhapsodien des Lebens“, „Rhapsodien der Freude“, „Tröstensankheit“) auch historische Romane („An der Himmelspforte“ 1903, „Signes Weg“, „Kriemhildens Rache“), denen die humoristischen „Erzählungen des Baron Kahlebut“, dann wieder Erzählendes („Novellenkranz einer Liebe“, die prächtigen Novellen „Untrübhorn“, „Als Leid ging und Freude kam“) und der Roman *Der Richter der innersten Kammer* (1923) folgten.

Aus einer älteren Zeit, noch immer schaffend, ragt *Eusemia v. Adlersfeld-Ballestrem* geb. Gräfin von Ballestrem di Castellengo (geb. 1854 in Ratibor, lebt in München) in die Gegenwart herein. Von ihren zahlreichen Romanen und Novellen spielen die meisten in den höheren Gesellschaftskreisen, viele in Italien, das die Dichterin durch wiederholten Aufenthalt aufs genaueste kennen gelernt hat. Ihre Erzählungsart ist durchwegs auf Spannung gerichtet; zu deren Erhöhung läßt sie gern das Übersinnliche, Okkulte in die Erzählung hereinspielen, aber ohne durch Spiritismus oder Mediumtunung den Leser zu belästigen. Dabei entwickelt sie ein bewundernswertes Geschick, geheimnisvolle, sagenumwobene Begebenheiten der Vergangenheit mit der lebendigen Gegenwart, mythische Seelenregungen, unerklärliche Geschehnisse des Traumes mit einer von Humor und Lebenswahrheit durchtränkten Wirklichkeit so zu verbinden, daß man oft nicht weiß, wo die Wirklichkeit aufhört und die Dichtung beginnt. Mit vielem Glück und Geschick pflegt Ballestrem auch den Kriminalroman und der von ihr geschaffene *Gentleman-Detektiv F. Windmüller* kann sich ruhig neben seinem berühmten englischen Kollegen *Sherlock Holmes* sehen lassen. Alle Erzählungen der Dichterin sind von sittlichem Ernste durchdrungen und in einem zumeist flüssigen Stil geschrieben. Welche Sorgfalt Ballestrem auf das Studium der in den Erzählungen gestalteten Stoffe, zumal der italienischen, verwendet hat, zeigen die vielen eingestreuten archäologischen und kulturhistorischen Bemerkungen, die man sonst selten findet.

Von ihren Romanen seien genannt: *Maria Schnee* (1907), eine stark ins Übersinnliche übergreifende, in einem Fürstenschloße sich abspielende Geschichte, die in ein italienisches Patrizierhaus des sechzehnten Jahrhunderts führende, „sehr sonderbare“ oder besser unheimliche Erzählung *Die Dame in Gelb* (1908), der ebenso spannende Roman *Schloß Monrepos* (1911), in dem eine längst verstorbene Schloßherrin der Schutzengel der jungen Herrin in bedrängter Lage wird; um die Wende des Jahrhunderts spielt die Geschichte *Der Jungfernturm*, die von einer Gräfin erzählt, die eine uralte Familienlage, daß ihr verarmtes Geschlecht durch den Opfertod einer blonden Jungfrau wieder zu früherem Glanze gelangen werde, in die Tat umzusetzen sucht; wie ein deutsches Fürstenkind im Traum auf die Höhe eines Königsthrones gelangt und dann durch Intrigen gestürzt wird, schildert der Roman *Ihre Majestät* (1910), fast ganz in das Überirdische verliert sich *Die Dame im Mond*, voll mysteriöser Vorgänge ist der Roman aus den Kreisen der höheren Diplomatie *Das wogende Licht*, ebenso *Der Amönonhof*, unheimliche Gewalten spielen in dem Roman *Die weißen Rosen von Ravensburg*, durchaus mystischen Charakters sind die in dem Bande *Im Zwielficht vereinten „unheimlichen Geschichten“*, die in dem Leser den Glauben erzeugen, daß die Verfasserin ihrer Überzeugung Ausdruck gibt, wenn sie ihre Schilderungen in mannigfacher Weise mit Geschehnissen übersinnlicher Art durchlicht oder auf solchen aufbaut; zu den gehaltvollsten Romanen Ballestrems gehört *Der Maskenball in der Ca' Torcelli*, in dem von einer jungen russischen Fürstin erzählt wird, die in die Neze des Nihilismus geraten war, dann aber, als sie sich davon befreien will, auf einem Maskenball in Venedig der Rache der Partei als abtrünniges Mitglied zum Opfer fällt. Auf einer schuldbeladenen Vergangenheit kann kein neues dauerhaftes Glück aufgebaut werden; die Schatten der Taten ziehen es in den Abgrund, das ist der Grundgedanke des Romans *Phoebe, die Strahlende*. Wir erwähnen noch die humoristischen Geschichten „*Pension Malepartus*“, „*Major Fuchs auf Reisen*“ und „*Komtesse Käthe in der Ehe*“ und von den Kriminal- und Detektivromanen „*Die Rechnung ohne den Wirt*“, „*Die Erbin von Lohberg*“, die „*Windmüllergeschichten*“, „*Die Wahrheit*“.

über *Donna Centa*“ und den interessanten Gesellschafts- und Detektivroman *Der Skarabäus* (1926). Der auf das erschütterndste schildert, welche dämonische, Lebens- und Familienglied vernichtende Kräfte der Nihilismus oder auch Kommunismus in den Reihen seiner Anhänger zu entfesseln vermag.

Im Mittelpunkt des Schaffens der Anna Frein von Krane steht die Legende, so daß man sie schlechthin als eine Legendendichterin, ja vielleicht als die katholische deutsche Legendendichterin bezeichnen kann. Sie entstammt einem alten westfälischen Adelsgeschlechte, das schon im vierzehnten Jahrhundert genannt wird und wurde 1853 in Darmstadt als die Tochter eines hohen Regierungsbeamten geboren. Nach dem frühen Tode der Mutter genoß sie eine pedantisch-nüchterne, ihrem phantasievollen Wesen nicht entsprechende Erziehung. Sie trieb in Düsseldorf Kunststudium, widmete sich aber dann der Schriftstellerei und lebt jetzt in Düsseldorf. Aus allen ihren Büchern lernen wir sie als eine vornehme, gerade und lebenswürdige Frau kennen von einer gesunden und natürlichen Art und reine Lust weht aus ihren Werken. Schon als Kind las sie gern in der Bibel; sie war ihr Historie, Märchen- und Bilderbuch. Das spätere wissenschaftliche Studium der Bibel führte sie zu den ursprünglichen Glaubensquellen der katholischen Kirche, die erhabenen Eindrücke des katholischen Gottesdienstes in den rheinischen Städten, die sie durchwanderte, wirkten auf Gefühl und Phantasie der jungen, hochbegabten Dichterin. In ihrem selbstbiographischen Werke *Wie ich mein Leben empfand* (1918) hat sie ihren inneren Werdegang und ihren Weg zum Katholizismus geschildert. Eine Ergänzung dazu bildet das Buch *Aus dem Skizzenbuch meines Lebens* (1919), in dem sie von der Art ihres künstlerischen Schaffens, ihrer Konversion, ihrer Christusliebe spricht, ein Jugendbild der Carmen Sylva entwirft und Detlev Liliencrons Person und Leben uns näher rückt. Größere Reisen führten sie nach Italien, Belgien und in die Schweiz. Immer aber gehört ihre Liebe und Sehnsucht der rheinischen Heimat, für deren Burgen und Wälder, romantische Mondnächte und himmelragende Münster sie dithyrambische Preisworte findet. Mit Vorliebe wählt sie Gestalten der rheinländischen Geschichte zu Helden ihrer Romane.

In der ersten Periode ihres schöpferischen Schaffens schrieb sie sich allerlei von der Seele los; Erfahrungen und Einfälle der Phantasie, Umwelt und Erlebnisse lieferten ihr den Stoff zu den frisch und flott, humorvoll und launig erzählten Geschichten aus dem Künstler- und Gesellschaftsleben, aus den Kreisen des Adels wie aus der eleganten Lebewelt. So entstanden eine Reihe von Novellen und Romanen, die edler Unterhaltung dienen können, aber nichts Eigenartiges aufweisen. Vinder hat sie in der „Bücherecke“ in seiner Monographie über die Dichterin im einzelnen gewürdigt. Da erzählt sie in dem Bande *Von der Palette* (1894) „allerlei Lustiges, Trauriges und Boshafes aus dem Malerleben“. Von der Macht der Liebe meldet uns das Bändchen *Sieggekrönt* (1906); wie ein Hymnus auf edle, reine Frauenliebe und beglückendes Frauenleben, das im Wohltun allein sein Genügen finden mag, wirkt der Roman *Sibylle* (1900). Vieles aus dem Leben der Dichterin wirkt nach in dem *Kunstbaron* (1907), der uns Einblicke in die konservativen Anschauungen des Adels und in das Düsseldorfser Künstlerleben gewährt. Treffliche Schilderungen der aristokratischen Gesellschaft in ihren verschiedenen Sondergestalten bietet der Roman *Starke Liebe* (1902), dessen Heldin, eine Gouvernante, sich die Aufgabe stellt, das ihr zur Erziehung anvertraute Kind nach ihren Anschauungen zu bilden, es aber dadurch dem Vater entfremdet und sein Glück untergräbt. Es ist, wie die Verfasserin versichert, ein Bild der Erziehungsart, unter der sie selbst gelitten hat.

Eine neue Periode im Schaffen der Dichterin begann, als sie sich die Ausmalung und Entwicklung von Persönlichkeiten und Ereignissen der Bibel zum Ziele setzte. Es ist nun freilich immer ein gewagtes Unternehmen, die Heilige Schrift ergänzen und nachdichten zu wollen, denn immer liegt die Gefahr nahe, das in seiner einfachen Größe wuchtige Vorbild zu verflachen. Kranes Arbeiten aber sind der Mehrzahl nach gelungen. In einer edlen, farbenreichen Sprache, mit dichterischer Gestaltungskraft läßt sie die Personen der Bibel vor uns aufleben und die schlichtfromme Gesinnung, die jeder wahren Legendendichtung unerläßlich ist, andeutet die zarten Gebilde ihrer Phantasie. Ihre Christus Erzählungen, die sie unter den Titeln *Vom Menschensohn* (1907) und *Das Licht und die Finsternis* (1910) veröffentlichte, geben in edler, ungetrübter Sprache Episoden aus dem Leben des Heilandes wieder, den sie dem Leser dadurch gewissermaßen näher rücken, ohne ihn der Göttlichkeit zu entkleiden. Einzelne dieser kleinen Erzählungen, insbesondere jene, in denen die Dichterin frei gestalten durfte, sind packend und hochpoetisch („Der Centurio“, „Lewi Ben Alphäus“, „Dismas“, „Die Dornenkrone“, „Das Siegesfest der sechsten Legion“). Dies gilt auch von dem Buche *Der Friedensfürst* (1914) und von sieben warm empfundenen Dichtungen aus des Heilands Leben, die sie unter dem Titel „Rex regum, der König der Könige“ (1916) veröffentlichte. Sie läßt es den Leser miterleben, wie der göttliche Herr der Menschheit Noth und Bedürfnisse kennt und Hilfe spendet, wo immer es zum Heile der Flehenden ist. In *Am kristallinen Strom* (1921) bringt sie zehn annützig und weit ausgepönnene Legendenerzählungen, deren Stoff verschiedenen Zeiten entnommen ist. Da schildert sie den Sturz Luzifers, dann wieder erzählt sie von der Gottesmutter, von dem geheimnisvollen Leben des Sebers auf Patmos, vom heiligen Ignatius, von Dorothea, Theophilus, der heiligen Elisabeth u. a. Zu unserer





das über die Welt sich ergoß und eine Umgestaltung der Dinge ankündete. Mit Lust stürzt sich die Dichterin in das wilde Getümmel des Waffentanzes, mit staunenswerter Anschaulichkeit erzählt sie von dem Kampfe der aufständischen Bauern und voll Leben sind die Bilder, in denen sie die Siege und Niederlagen vergegenwärtigt. Aber wie sie sich dem wechselvollen Ringen der Kämpfenden hingibt, so glüht sie gleich hingegenommen und künstlerisch beherrscht in dem seelischen Zweikampf der stolzen Gräfin mit dem stolzen Pächter und sie transponiert mit gleicher Vollkommenheit das lustvolle Begehren der leidenschaftlichen Frau in himmlische Liebe, wie sie ihre wilde Härte in schauernde Demut wandelt. Gervasia Dietburgin, Herrin auf Hochwart, und ihr Lehensbauer Christofel Hemperger stehen im Mittelpunkt der Erzählung und die tiefe, tragische Auseinandersetzung zwischen dem Weibe und dem Manne, nicht der Kampf der Bauern um Erlösung aus ihren Bedrängnissen, bildet das von der Dichterin behandelte Problem. Die Gräfin Gervasia ist die Vertreterin der alten Zeit, eine mit großem Geschick gezeichnete Gestalt, ebenso groß in den Vorzügen wie in den Schwächen ihres Standes, dabei Fanatikerin ihrer Herrenrechte, die kein Tüpfelchen davon opfern will und jeden Lehensbauer faltblütig niedertritt, der diesen Rechten sich widersetzt. Und dabei hat sie doch auch ein menschlich fühlendes Herz. Das zeigt sie in ihrer Liebe zu ihrem Sohne Hellfried, vor allem aber darin, daß sie, obschon nicht unreligiös, ihr Herz an Hemperger verliert, der seinem Weibe Mei mit unverbrüchlicher Liebe anhängt. Hemperger, ein einfacher Bauer, stark und fest, sieht als Mann und Christ hoch über der Gräfin, die gar nicht begreift, wie ein Lehensmann, ein Wurm nach ihrer Auffassung, ihre Liebe, die wie ein großes Leuchten ihre Seele durchglüht, zurückstoßen kann. Sobald sie diese Erkenntnis gewinnt, wird das Weib in ihr zur Hyäne. Mei, die feine, zarte und doch so liebevolle Hempergerin, mehr aber noch Hemperger selbst wird der Gegenstand ihres glühenden Hasses. In all ihrer klaren und festen Gegenarbeit gegen die Bauern kennt sie nur ein Ziel: den Hemperger muß sie in ihre Hand bekommen, um ihn zu zertreten. Und als das Ziel erreicht ist, leert sie den Giftbecher der Rache bis zur Neige. Dann — zu spät freilich für Hemperger und sein Weib — bricht in Gervasia Reue und Sühne durch, so daß sie nur eines erstrebt: Verzeihung ihres dem Tode geweihten Opfers. Von diesem Bußwege zurückkehrend, findet sie in der Winternacht den Sühnetod unter dem weißen Schneemantel, der sich über die am Wege Eingeschlafene legt. Erst als die Reue in ihr erwacht, erfährt sie das große Leuchten allerbarmender Liebe. Der Fischer hat ihr gesagt, daß dieses nicht die irdische Liebe sei, und Mei erlebte es, als sie einige Tage vor der Hinrichtung ihres Mannes vor dem Marienbilde vor Schmerz vergehen wollte; und im Gefängnisse tröstet sie ihn mit den Worten: „Wie süß der Tod uns ruft mit dem silbernen Pfeiflein ins große Leuchten des Paradieses.“



*Freiin von Krane*

Frauentolz und büßende Demut ist das Thema im „Großen Leuchten“. In dem ihm folgenden Roman Brennendes Land (1920) ist es das schmerzliche Entsinken junger Minne. „Der Roman des Barock in der Pfalz“ lautet der Untertitel. In prächtiger Gegenständlichkeit entfaltet sich vor unseren Augen die Barockzeit, nicht nur ihr äußeres Kostüm, sondern auch ihr seelisches Leben. Um das verträumte, ausgelassene Odenwaldprinzeßchen, die schöne Hofdame am Pfälzer Hof in Heidelberg, Sofie Rüd von Collenberg, reihen sich die mannigfach gegeneinander abgestimmten Gestalten. Ihr Schäferspiel und ihre Leidenschaft girt und flammt auf, indes unten das dumpfe Grollen des steuerbeladenen Volkes vernehmbar wird. Aber das Volk hat keine Rechte; nur der Fürst gilt und die ihn als treue Diener zu beherrschen und zu leiten wissen. Und mehr noch als der Fürst gilt das Weib. Er selber wirbt um der schönen Hofdame Liebe, diese aber spielt frevlen Fangball mit dem „Spielzeug Herz, so heiß, so rot“, kaum dem heißen Begehren des Kurfürsten sich entwindend, mit lachendem Spotte den widerwärtigen fünfzigjährigen Marschall gegen den jungen Leutnantsveiter auf sich hehend. Da gelingt es dem Marschall, den sinnlos eifersüchtigen Nebenbuhler in ein Spiel auf Leben und Tod zu verlocken, bis dieser zuletzt das Soldgeld setzt, verliert und verzweifelt gegen den Marschall den Degen zieht. Wie der Vernichtete, des Todes gewärtig, in aufregender Gerichtsverhandlung in wetterleuchtendem Rüdennstolze noch Sophiens Ehre zu retten sucht, entzündet er auch in ihr Schuldgefühl und Opfermut. Da weiß sie, wenn ihr Herz entgegenschlägt; aber sie muß ihre Liebe opfern, um den Geliebten zu retten, und wird des ungeliebten Marschalls Weib, gefangen im eigenen Spiele. „Brennendes Land“. — Der Kurfürst war seines Hauses letzter Sproß

als er stirbt, macht der Sonnenkönig Rechte geltend auf das Pfälzer Land. Krieg, Hunger, Elend, Tod, Hiobsposten von Niederlage und Brand die Flüchtlinge überreitend. Vom eiferfüchtigen Gatten mitgeschleppt in Schreden und Entbehrung des Rückzuges, ringt sich die Heldin, vom Marschall Mutter werdend, von Haß gegen Gatten und Kind in schwerstem Kampfe durch zur edelsten Liebe. Noch einmal sieht sie den Geliebten und spricht das letzte Sühnewort: „Weiprecht, ich habe dich geliebt, es ist vorbei; Raban, ich habe dich gehaßt, es ist vorbei; ein Drittes ist da, die größte Liebe — ich bin Mutter.“ In Kriegsbrand und Morgenrot ruft sie: „Seht das Leben!“ und neigt ihr schönes Haupt zum Sterben. In glücklichem, ungezwungenem Aufbau der Handlung ist die Liebesgeschichte mit dem Unglück der brennenden Pfalz verknüpft, höchst gegenständlich ist die Schilderung, sicher in allen Linien die Charakterzeichnung. Wie in dem etwas breit angelegten Schäferpiel des ersten Teiles mit seinem Hofgeschwätz und Weiberfram, Seidenknistern, Parfüm und Amoretten, Französismen und Fremdwörtern, so hat sich die Dichterin auch in den jähren Schauern des Krieges zurechtgefunden, immer mit witterndem Ohr auch auf die Leiden des Volkes horchend.

Ein sehr beachtenswerter Versuch künstlerischer Gestaltung tiefster, letzter Lebensprobleme, ein aktueller Kulturroman im höchsten Sinne ist *Die Lichterstadt* (1924). Im Mittelpunkt steht Georg von Frundsberg, der Obrist und Vater aller Landsknechte, dessen äußerer Werdegang geschildert und dessen innere Entwicklung in freier Phantasie als ein Ringen durch härteste Tragik hindurch bis in die Herrlichkeit der ewigen Lichterstadt dargestellt wird. Aus der bunten Fülle der übrigen Figuren treten namentlich zwei Frauengestalten heraus, an denen und durch die der Ritter sich irrationalem Rausch, als Spiel des Lebens Sinn und Glück empfindet. Südlisches, renaissancehaftes Weltempfinden und deutsches, gotisches Lebensgefühl, das, transzendent gerichtet, die opfernde Vollendung der Seele sucht, bildet in Spiel und Gegenspiel ein Hauptmotiv des Werkes. Bei Frundsberg ist es zuerst die Ehre, die ihn lockt, für den Kaiser zu kämpfen; sie macht ihm Rom zur Lichterstadt, die von Gold und Edelstein nächtens über die Ebene leuchtet, dort will er seinem Herrn die römische Krone erobern. Doch zuletzt wird ihm die Lichterstadt zum Bild der Stadt ewigen Lichtes, die über den Sternen steht. Der Dienst des Kaisers geht über in den Dienst Gottes. In Regensburg zum Ritter geschlagen, führt er Katharina von Schrovenstein als seine Gemahlin heim. „Wie ein Kind,“ sagt er, „ist dies Weib in meinen Händen, wie ein reines Sakrament, das man in goldenem Schrein hegt, und das doch Fleisch und Blut opfert aller Welt. O du mein köstlich Brot und mein wonnevoller Trank! Meine Hände will ich um dich legen, wie den Kelch um Christi Fleisch und Blut.“ In Italien, wohin er drei Monate später sein Regiment führt, hört er die Lebensweisheit der Renaissance: „Wir sind das Leben. Wir wollen, wir müssen leben . . . Alles ist der Mensch, die Person. Sie allein ist heilig. Jeden spreche ich heilig in sich und seinem Recht.“ Bei der Begegnung mit Lukrezia Rovere, der Vertreterin dieser Lebensauffassung, flammt es in Georg zwar auf, aber im Gedanken an sein Weib bleibt er stark. Auf die Frage des todenden Weibes, warum es für ihn nur einen Weg und nur ein Ziel, Rom, gebe, antwortet er: „Ich erkannte, daß Rose und Lorbeer weß werden, daß die Paläste zerfallen und Staubkörner die Berge und Ebenen sind in der Hand Gottes. — Und Rom? — Nur ein Gleichnis ist das Fechten meines Schwertes um die römische Krone und die Stadt, die jede Nacht über die Ebene glänzt.“ — „Ein Gleichnis wovon?“ — „Der ewigen Lichterstadt.“ Anders denkt der Marchese Rescara, dem Lukrezia nach dem Tode ihres Mannes zum Opfer fällt, über das Leben: „Ich bin kein Diener, kein Jünger. Selbstherr bin ich, auch um den Preis der Seligkeit. Ich beuge mich vor niemand.“ Sterbend weist Katharina ihren Gatten dorthin, wo das Licht steht über der Erde. Karl V. zwingt, aus Eigennutz, um Geld und Soldner zu gewinnen, seinen treuesten Diener Frundsberg nach dem Tode Katharinas zur Heirat mit der reichen Anna von Lodron. Frundsberg wirbt, sein Hab und Gut verpfändend, Landsknechte und zieht, schon bejahrt, auf den Ruf des Kaisers nochmals nach Rom. Er tritt an das Sterbelager der Lukrezia. Da wird sie ihm zum Sinnbild für das todende Welschland: „Du, Italia, dem Knaben süße, schwermutsvolle Ahnung, silberner Hornruf meiner Jünglingsjahre. Versüßter dem Manne, Sehnsucht und Gnade dem Überwinder! Heute erfüllst du mich ganz, bist die Sehnsucht.“ Sie bebt. „Du, der du in das Feuer meiner Sinne das Licht der Seele senkst, ich liebe dich!“ Er küßt die Tote. „So neigt sich die gotische Seele zum Leibe der Renaissance.“ Als Frundsbergs Landsknechte meutern, löst er sich enttäuscht von allem Irdischen los und fühlt Gott nahe, der das letzte Opfer verlangt. „Alles Fleisch wird Opferbrot und das Blut wird Opferwein.“ Vom Schlag gelähmt, wird er nach Mindelsheim zurückgebracht. Mit dem Seufzer: „O Stadt des ewigen Lichtes!“ haucht er seine Seele aus. Nach alle dem ist ersichtlich, daß der Schwerpunkt des Romans nicht im historischen liegt, obwohl es, zwar nicht immer objektiv, aber kraftvoll erlebte. Ja, die filmartigen Bilder, Fürstenrat, Reichstag, Reformation, Lagerzonen, Schlachtengetümmel, Hungersnot, Meuterei, kurz die äußeren Geschehnisse überwuchern und verhüllen, wie Stang in seinem tief schürfenden Essay bemerkt, fast die geistige Linie. Die Gestaltung ist überaus bunt, bewegt und zittert von Gefühlsstürmen. Mit welcher Stimmungsmalerei ist z. B. der Brand geschildert, in dem Janette ihr eigenes Leben und den entseelten Leib ihrer angebeteten Herrin Lukrezia vergehen läßt. „Rauchfaden schlüchsen grau und weißlich aus Tür und Dielenritzen. Das Krachen des zusammenstürzenden Gebälks, das Knattern des fressenden Feuers, der heulende Schirokko, Schreien verzweifelnder Frauenstimmen, Trommelreim und Eisenklang schwollen zu einer wildhämmernden Melodie. Lang und länger schäumten die roten Zungen über Hallen und Loggien, tüdliche Stuchflammen warfen sich hoch, das Dach kreiste in gelb-rottem Nebel. Scheußlich grinsend wuchs des Todes Ungefall aus den rauchenden Dielen. Das Hohngelächter der apokalyptischen Reiter dröhnte: Brand, Tod, Vernichtung!“ In ihrer farbenglühenden, heißblütigen Schilderungsart beschreibt die Dichterin auch rücksichtslos die dunklen Seiten des Landsknechtslebens, der Lagerdirnen, das Buhlen Lukrezias um Giorgione. Stod-

hausen ist in diesem Buche in ihrem Wollen gewachsen, noch aber baut sich nicht alles in organisch geschlossene Handlung, die Probleme sind nicht restlos gelöst und erfaßt, die Form entgleitet ihr noch leicht ins Sprunghafte und der Hang zum Unmaß ist noch nicht überwunden.

An Beseelung der glänzenden Schilderungstechnik und an strafferem Aufbau der Handlung sind Die Soldaten der Kaiserin (1924) ein Fortschritt über die früheren Romane hinaus. Auf das Historische kommt es darin der Dichterin nur insoweit an, als es eine anschauliche, stimmungsgeläufige Umwelt liefert, in die sie das tragische Los der Kaiserin Maria Theresia hineingestellt, die durch vom Geschick gestellte Aufgaben und durch fast unmittelbar eigene Schuld um ihr Lebensglück als Gattin und Mutter gebracht wird. „Es ist das Wesen der Krone, daß sie einsam macht,“ daß sie schließlich den Verzicht auf das Herz fordert; doppelt tragisch für eine Frau — das ist es, was uns die Dichterin in Maria Theresia sichtbar machen will. „Um die Krone lebe ich. Ich liebe die Krone. Es ist nicht die Lust am bunten Glanz, es ist nicht der Ruhm, der mich lockt, es ist nicht Hoffart, so hoch zu stehen. Es ist der Sinn meines Lebens! Das Leben sieht mich mit leidverhangenen Augen an, aber — ich liebe die Krone!“ Die Kaiserin eröffnet sich einmal dem Grafen Silva Tarouca. „Ganz entflammt ist meine Seele für das Eine, das Große, für die Krone.“ — „Meine teure Majestät,“ sagt Tarouca sanft, „hat sich gützlich der Krone verbunden; aber, erlauchte Majestät, dies ist nur möglich, weil der Gemahl die Königin dazu frei gibt.“ — „Meint also Graf Silva Tarouca, es sei unmöglich, eine gute Königin und eine gute Gattin zugleich zu sein?“ — „Ich weiß es nicht, Majestät,“ erwidert zurückhaltend der Hofmann. Deutlich klingt das Nein der Dichterin durch. Zwar macht Maria Theresia den Gemahl Franz Stephan zum Mitregenten; sie hat auch weiche Stunden, wo sie Mitleid fühlt mit ihrem Franzl, Mitleid mit sich selbst; aber die harte Sorge um Staat und Krone vercheucht diese Anwandlungen, so daß der Gemahl einmal sich bitter äußert: „Früher war es anders, Theres. Früher waren wir Mann und Frau, und jetzt? Jetzt bin ich dein Soldat.“ Zum Soldaten im Dienste der Krone macht Maria Theresia den Gatten, zu Soldaten im Dienste des Staates macht sie auch die eigenen Kinder, zum Soldaten ihrer Staatskunst will sie vor allem Josef machen und scheidet daran. Auch ihm gegenüber geht das Muttergefühl unter in der Herrscherhoheit. Sie ruft Gott selber zum Zeugen an: „Du weißt, daß ich fürs Ganze lebe, für die Allgemeinheit; du weißt, daß ich nur für Österreich lebe. Bei deinem Namen schwöre ich, daß ich gegen mein Fleisch und Blut, gegen meinen erstgeborenen Sohn Josef das Gesetz, das Wohl und das Glück Österreichs behaupten werde.“ Josef aber, der junge Kaiser, schleudert ihr die Anklage entgegen: „Nicht der Liebe, dem Staate hast du uns geboren, dem Staate uns erzogen. Nichts waren wir dir, sind wir dir als Mittel zum Zwecke.“ Und nachdem er den Beweis dafür erbracht, schließt er: „Nenn dich Justitia, aber nenn dich nicht Mutter.“ Wider Willen der Mutter setzt er die Begegnung mit Friedrich dem Großen und anderes durch und wendet sich der Aufklärung zu. Das war für Maria Theresia ein Schlag; sie sieht in den Ideen des Sohnes ihre eigenen vernichtet. „Das Gesetz ihres Lebens wankte. Der Mann stand auf wider die Herrschaft der Frau. Der Soldat empörte sich. Fünfundzwanzig Jahre waren die Männer Österreichs ihre Soldaten gewesen. . . . Und nun kam der eigene Sohn und brach das Gesetz. Er war nicht ihr Soldat.“ Sie fühlte sich auch innerlich gebrochen. „Zimmer mehr frier' ich ein, ich erstarre förmlich, aber ich habe nicht mehr die Kraft es zu ändern. . . . Ich lebe dahin wie die Tiere, mein Herz ist verhärtet.“ Ohne Zweifel, der tragische Konflikt ist glaubhaft und lebendig, ihm folgt der versöhnende Schluß, das Aufleben der Mutterliebe zu Josef, die Barmherzigkeit und Gnade über Gesetz und Staatsnotwendigkeit. Zu diesem Zwecke wohl hat, wie Stang fein bemerkt, die Dichterin die romantisch-sentimentale Episode von der fündigen Liebe der Hofdame Anna Maria von Haydt zu dem wilden Pandurengeneral von der Trend und ihrem Kinde Marianka, das als Pandur unter Soldaten aufwächst, erfunden. Von Trend ist von seinen tollen Kriegsfahrten nicht zur entscheidenden Stunde zur Legalisierung zurückgekommen, was in solchen Fällen einer Hofdame nicht verziehen wird. Der Kaiserin erbarmungslose Sittenstrenge treibt sie in den Tod. An der Leiche der Gräfin Anna Maria wird die schonungslos rächende und strafende Gesetzesgerechtigkeit zum erstenmal erschüttert. Um Mariankas willen kommt es zum Zusammenstoße zwischen Mutter und Sohn; ihr Herz erweicht; sie will nicht mehr allein Mutter ihres Volkes, sondern vor allem Mutter ihres Kindes sein.

Maria Theresia ist in diesem Roman ins ganz Große gesteigert und diese harte Größe führt zu dem Konflikt zwischen Herrscher- und Frauenberuf, wie ihn die Geschichte nicht kennt. Auch den geradezu weiblich gezeichneten Gemahl der Kaiserin kennt die Geschichte nicht, aber er dient dazu, Maria Theresia als den größten Habsburger hinzustellen und den großen Männern der Zeit, wie Friedrich dem Großen, gegenüber erscheint sie als die Größere. Viele Ereignisse politischer und kriegerischer Art fluten vorüber, aber sie lenken unser Interesse nie ab von dem Kampfe in der Brust der großen Frau, dem Ringen der Herrscherin mit der Mutter, der Liebe mit dem Gesetz. „Mich friert!“ sagt sie aus ihren Zukunftsträumereien erwachend, „Friert wie einen, der allein im Dunkeln geht — allein! Ganz allein — Der Gatte nicht und nicht die Kinder sind bei mir, sind in mir — es ist nur die Krone.“ Wieder ist die Geschichte in blendend dekorative Bilder umgesetzt. Großartig sind die Schilderungen äußerer Vorgänge; die Dichterin schwelgt in Festlichkeiten, Tafelungen, weltlichem und kirchlichem Prunk. Vortreffliche Charakteristiken bedeutender Männer der Zeit, wie von Trend, Laudon, Minister Kauniz u. a. werden gegeben und Schilderungen von einzigartiger Schönheit, wie z. B. der Ritt des Kaisers, wo es gilt, das Kind des Kaisers zu retten, finden sich in Menge. Vor allem sind ein paar Szenen von kulturgeschichtlicher Bedeutung, die uns zugleich den Sinn des Romans andeuten. So die Unterredung zwischen der Kaiserin und Josef, wo sie dem neuerungsfüchtigen und aufklärerischen Sohne erklärt: „Mein lieber Sohn, es gibt nur eine Reform des Menschen, das ist die innerliche Besserung, wie sie aus den Lehren der Kirche hervorgeht, und nur eine Reform des Staates, nämlich eine streng gemäßigte, organisch aus den alten Gesetzen hervorgewachsen. Alles andere ist grober Irrtum.“



*Saleres Kierig*

in ihrer Heimattracht (Gürtelstiel in Körten).

Phot.: Atelier Pommerhanz, Klagenfurt.



Dann die Szene zwischen Friedrich dem Großen und Josef, wo dieser von seiner Mutter sagt: „Sie ist der Tag, hell, grausam, hell und klar! Ich aber sinke von Schleier zu Schleier, taumele durch Licht und Schatten, fasse Unwesenhaftes, um es ins Wesenhafte zu gestalten! Was bleibt, ist für die Menschheit. Einzige Liebe, die Menschen, der Staat. Alle möchte ich beglücken, alle froh sehen im Scheine einer jungen Freiheit, die eine neue Zeit verkündet. O Liebe, o Traum! Ich will, es werde Leben!“ Friedrich aber verwirrt diese jugendlichen Pläne. „Alles der Staat, ja, aber keine Revolution der Geister der Liebe. Nein! Neue Formen schafft die Notwendigkeit und sie bedient sich gern der Könige oder der Genies als Werkzeuge. Die Notwendigkeit der eisernen Disziplin, die Hinfälligkeit der schönen Träume erlebe ich zu Küstrin.“ Darauf Josef: „Begreifen wir Männer je das Wunder des Weibes, das Mutter ist? So sehr, daß ihres Leibes Mutterkraft ihre Seele durchdringt und sie fruchtbar macht wie ihren Schoß? Begreifen Sie das je!“ „Nein“, sagte Friedrich hart. Man mag an dem Roman die Abweichung von der Geschichte, die Übersteigerung Maria Theresias ins Übermenschliche tadeln und das aus ihrem Munde immer wieder tönende Wort „Gesetze“ peinlich empfinden, aber das Thema ist großartig erfasst und einheitlich behandelt und das Werk weist auch so viele andere Vorzüge auf, daß wir es als eine hervorragende Erscheinung in der neueren Romanliteratur bezeichnen. Und ist Maria Theresia nicht gerade durch das Festhalten an der Tradition, dem Gesetze, der Religion und als Förderin einer von innen stammenden Reform die für Österreich so segensreich wirkende Regentin geworden, während Josef, hingerissen vom Feuer seines Willens, sich selbst zum Erlöser seines Volkes machen wollte und an seinen Ideen verblutete.

Ein reifes Werk ist F. v. Stodhausens jüngster Roman: „Greif, Die Geschichte eines deutschen Geschlechtes“ (1928). Die Dichterin hat in diesem Werke das Schicksal einer deutschen Familie im neunzehnten Jahrhundert mit dem Geschick des Deutschen Reiches kunstvoll verwoben. Wie immer bläst das glühende Temperament der Verfasserin den Menschen und Dingen allen gelehnten Staub weg und läßt das alte Geschehen wieder lebendig werden. Die frühere, etwas barocke und sprunghafte Erzählungskunst hat an Weichheit und Fülle gewonnen, fräuliches und mütterliches Erleben das Empfinden vertieft und den Blick geschärft. Man fühlt, wie sie an sich gearbeitet hat. Wieder bewährt sich ihre Kunst, geschichtlich zu sehen und die Umwelt zu schildern. Es fehlt nicht an Spannungen, um eine starke Handlung in Gang zu halten. Das Historische und Politische wird von dem zeitlichen Rahmen losgelöst und ins Symbolische, Überzeitliche emporgesteigert. Das Werk ist ein Generationenroman, etwa nach dem Vorbild von G. Freytags „Ahnen“, aber doch in ganz anderer Perspektive. Der erste Band, Der Reiter überschrieben, schildert das Erwachen des Volkes in napoleonischer Herrschaft zu nationalem Selbstgefühl und zur nationalen Geltung. Im Mittelpunkt stehen Alexander Greif und seine Gemahlin Camilla. Jener ist Kosmopolit und Freigeist, wie so manche der Rheinbundoffiziere, die dem Stern Napoleons nach Rußland folgten. Als Reiter sucht er dort Ruhm zu erwerben, in den Eisefeldern der Beresina hat er zu Heimat, Glauben und Scholle zurückgefunden. Heimwehkrank und sturmzermüht ist er aus Rußland zurückgekehrt. Seines Herzens Sehnen war die kleine Camilla. Sie wanderte mit ihm als holdes Weggepennt, sie winkte ihm zu. Mitten in der Nacht im Walde rastend, sah er, beim Gelächter der lieblichen Eulen, sein Lieb auf einem weißen Hirsche im Mondenschein reiten und ihm winken. Und im Dom zu Bamberg betete er vor dem Bilde der Jungfrau und Königin: „Mutter Gottes, schenk mir das Heim, Weib und Kind. Ich bin ein müder Mann, gib mir neue Kräfte, heilige, mütterliche Frau . . . Ich bin der braufenden Ferne nachgesteuert, nichts habe ich zurückgebracht als ein kaltes, müdes Herz. Heilige Jungfrau, mach es rieseln, wie einen Waldbach im Odenwald, das Herz. Ich bin ein Reiter, der von fern kommt, hinter sich Tod und Verderben, aber vor ihm, laß vor ihm die Burg im Abendlicht stehn.“ Aus dem Napoleonrausch erwacht, kämpft er gegen Frankreich und findet bei Mungoldsheim im Elsaß den Reiterdort. An Alexanders Seite steht die ihm angetraute, bürgerlichem Kreise entstammende Frau Camilla. Mit feinsten Pinselstrichen hat die Dichterin deren schöne Fräulichkeit und weibliche Zartheit gemalt und sie als das Ideal der deutschen Frau hingestellt. Mit inniger Liebe hängt Camilla an der Heimat und ihrem Mann und wird wieder geliebt. Mit wundervoller Kunst ist das Liebesidyll, das Vorbild einer christlichen Ehe, eingestreut zwischen machtvolle Bilder aus dem russischen Feldzuge. So z. B. „Die Kälte stieg, Schnee wurde zu Eis. Die Pferde, deren Eisen ungeschärft waren, vermochten nicht mehr zu fußen. An allen Gliedern zitternd, mit gestreckten Beinen, standen sie, kläglich wiehern, und ihre großen, wie Glas glänzenden Augen scheinen Tränen zu vergießen.“ Staunenswert ist, mit welcher Sicherheit die Dichterin die Soldateska schildert, voran die Gestalten der Wadenser, der Marschall, der Stabsoffizier, der hungrige Gemeine, der Trainsoldat, die urwüchsige pfälzische Marktentenderin. Eine Glanzleistung ist der gewaltige Korse selbst, dessen dämonisches Profil mit sparsamen Linien und doch eindrucksmächtig hingestellt ist. Alexanders Sohn Viktor erbt das wilde Reiterblut, doch er vermag es nicht in Kampf und Abenteuer zu verströmen. Eine träge gewordene Zeit bietet ihm keine Gelegenheit dazu, er vermag es aber auch nicht zu zügeln. Von Viktor erzählt der zweite Band des Romans, der den Titel Das wahre Deutschland trägt. Viktor ist die dunkle Folie zur Heldengestalt seines Vaters. Nicht schlimm, frühreif, nervös, früh verliebt, wettet bei den Rennen, spielt hoch, verschuldet den finanziellen Ruin seines Hauses, beglückt durch leidenschaftliche Liebe seine Frau, die liebende Stephanie und zertritt ihr Glück selbst wieder durch seine Zügellosigkeit. Auch dieser Viktor ist ein deutscher Typus — der entgleiste Deutsche. Mit feinsten Seelenkenntnis ist Stephanie gezeichnet: in ihrem Schwärmen und Lieben, in der mädchenhaft scheuen Anbetung ihres Viktor, in ihrem aufglimmenden Haß, als sie allmählich sich enttäuscht sieht, und herzbezwingend, wie sie ihre Illusion begräbt und die Alltagsnot in das Heim hineinwächst, das sie sich als Paradies träumte. Durch Süddeutschland aber toben die Märzstürme des Jahres 1848. Die düstere Gestalt Heders erscheint im Hintergrunde, das Schloß Greifenau wird von ausländischen Bayern belagert. Stephanie entflieht, aber an des Schloßherrn Seite steht unbewußt und gewaltig wie ein Weib aus der Heroenzeit seine Mutter Camilla v. Greif. Sie rettet den alten Besitz aus den Händen der brand-

schaffenden Banden; sie rettet ihn zum zweitenmal, als des Sohnes zügellose Verschwendung ihn dem Verfall weicht, und weist den Kindern ihres Sohnes den Weg in die Zukunft. In dieser Camilla ist der Dichterin die beste Frauengestalt ihrer Werke gelungen. Jung, schön und liebebedürftig lebt die früh verwitwete Frau nur ihrem Kind, der Erhaltung des ererbten Besitzes. Als auch der Sohn sie verläßt, pflanzt sie ihre verwaiste, sehnstüchtige Liebe gleich einer Ahre in die Heimat Erde und hier wächst sie und trägt taufendfältige Frucht an Güte und Menschenliebe, spendet den Kindeskindern Segen. Camilla ist so recht das Sinnbild der Heimattreue. Fünfzig Jahre umfaßt dieser weitgespannte Roman. Camilla, die als junge Frau die Tage der heiligen Alliance mitmachte, läßt sich von den Enkeln von dem Tag von Sedan und von Deutschlands Einigung erzählen, die auch die Sehnsucht Alexanders war. Dazwischen liegt die politische Entwicklung, die Demokratisierung und Kommerzialisierung Deutschlands. Daß diese Fülle historischen Stoffes oft nur skizziert werden konnte, ist bei der Weite des Rahmens selbstverständlich. Die greise Camilla spricht zu ihren Enkeln: „Noch ist der Geist von Versailles nicht tot, noch einmal wird er aufwachen, noch einmal muß der Kelch bis zur Neige geleert werden . . . Das wahre Deutschland lebt am reinsten in unserem Herzen, dies ist der geheimnisvolle Berg, in dem es schlummert. Hier entspringen die Quellen, die das Land fruchtbar machen. Der Geist Deutschlands ist erwacht, um sich seine Form zu bilden.“ Hier enthüllt sich auch der Sinn des schönen und geistvollen Buches: Kampf um die Erhaltung der Scholle, Hineingreifen in den opferwilligen Dienst an Heim und Familie, der Keimzelle von Volk und Staat. Im Herzen der mütterlichen Frauen, die Scholle und Heim behüten, liegt das wahre Deutschland und aus der Kraft solcher schöpferischer Mütterlichkeit formt sich sein neuer Geist.

Vor dem Greif-Roman versuchte sich J. v. Stodhausen in den Drei tollen Geschichten (1925) an novellistischen Stoffen. Von diesen ist die Geschichte von dem verlumpten Genie Franz Hals mit liebevollster Verfertigung in die Tiefen des menschlichen Herzens erzählt. Am besten gefällt uns „Junfer Belten“ eine historische Begebenheit aus der Heimat der Dichterin. Ein gesunder Humor und tiefes mütterliches Empfinden waltet in dieser reizenden Novelle, in der ein neugeborenes Kind Held und Friedensstifterin ist.

In den Spuren Handel-Mazzettis wandelt die junge Dichterin Dolores Wieser (Wieser, geb. in Hüttenberg 1905, lebt in Mlagenfurt) in ihrem seltsamen, wehmütig schönen Erstlingswerke Das Singerlein (1928). An das große Vorbild gemahnt das Milieu, die Art der kulturhistorischen Schilderung, insbesondere aber die Darbietung und Herrichtung des Stoffes. Doch ist Wieser nicht eine Nachahmerin, denn es klingt ein eigener Ton durch, der zu den Hoffnungen berechtigt, die wir auf dieses offenbare Talent setzen. Sie besitzt, wie die Komposition zeigt, ein feines Kunstverständnis, die echte Erzählungsart und weiß die Spannungen der Erzählung wirksam zu gestalten. Jedenfalls ist das von stimmungsgesättigter Poesie und ergreifender Gottinnigkeit erfüllte „Singerlein“ eine große Verheißung.

„Die Liebesgeschichte einer jungen Seele“ lautet der Untertitel des Buches. Es ist die mystisch befeelte Lebensgeschichte eines frommen Knaben, seines Lebens für Gott, seiner ersten Versuchung, seiner Opfer, seiner Armut und seines Sterbens in Gott und Maria. Daher denn auch das Leitmotiv, das wieder und wieder erklingt, das alte Lied: „Ich wollt', daß ich daheim wär und aller Welten Trost entbehrt'; ich mein daheim im Himmelreich, da ich Gott schauet ewiglich.“ Ein Fahrender stirbt, verlassen von seinem Weibe, im Glend und läßt einen vierzehnjährigen Knaben zurück. Die Franziskaner in St. Veit in Kärnten nehmen sich des verwaiseten, begabten Knaben an und lassen ihn studieren. Hansl will Mönch werden. Früh erwacht in dem Buben die Liebe zu dem armen Jesus. Da naht ihm in einer tosetten Dame, die mit seiner Liebespielen will, die Versuchung. Hansls Herz aber bleibt unverfehrt. Bei einer nächtlichen Beschwörung, in der ein in jene Kofette verliebter italienischer Sängler sich dem Satan verschreiben will, vor einem Phantom fliehend, verlegt er sich so, daß er erkrankt und langsam dahin scheidt. Verleugnet von der Mutter, sich lösend von allem, was ihm lieb war, insbesondere auch von seiner geliebten Geige, dem väterlichen Erbstück, weht er hin wie eine selige Liebesflamme zu ihrem göttlichen Urgrund. Die Handlung, zu der der Verfasserin eine unvollständige Eintragung in ein altes, zerfallenes Büchlein die Anregung gab, spielt um 1720. Nichts in dem Buche ist „gemacht“, nirgendwo das naturwahre Kolorit „erkünstelt“. Die Anwendung des Dialektes vermehrt den Eindruck des Ursprünglichen, sollte aber auf das Notwendigste eingeschränkt sein. Der edlen, gottverklärten Szenen sind so viele, daß gegen sie die Versuchungsszene, deren Ausklang der Sieg des Sänglerknaben ist, weder aufdringlich, noch verlegend — kraß wirkt. Man lese nur: Das Leben im Kloster, die religiösen Feste, die bunten Spiele der Knaben, die Sterbeszene Hansls: „Die Wand zerfließt in Licht und Werte. Aus der blendenden Helle tritt Unsere Liebe Frau und hinter ihr drängt sich die himmlische Heerschar in die Stube. Der ganze Himmel leuchtet um das Sterbelager. Die Mutter Gottes neigt sich über Hansl; „s ist Zeit“, sagt sie ganz still und milde, damit er nicht erschrecken sollte. . . „I kimm schon, Himmelmutter . . .“ Das Jesulein schaut auf einmal so wunderbar groß und königlich aus seinen abgründigen Augen: „Selig sind die Armen im Geiste, denn ihrer ist das Himmelreich.“ Mit seinem zarten, roten Mündlein küßt das Kind den Hansl auf seine sieberhaften, verzehrten Lippen. Da heben die Englein alle zu singen und zu geigen an.“ Trotz der Fülle der Details, zu dem noch die Kärntner Sagen, der Alchimisten Spuf, Naturwunderschilderungen und anderes kommt, bleibt die große Hauptlinie immer gewahrt. Es ist wahr, das Gefühl streift doch manchmal schon an die Grenze des Sentimentalen, einzelne Handlungen Hansls, wie z. B. die Standrede, die er dem Grafen hält, oder wie er mit dem Musikus und Teufelsbanner Veracini umgeht, sind nicht mehr kindlich, manches ist konventionell, wie das

liebestolle Hofkätzchen Heloise, aber all das nimmt dem Buche nicht seinen Wert und kann unsere Freude daran nicht trüben, denn es bringt ein seltenes Maß von künstlerischem Genuß und religiöser Anregung.

Adele Gaus-Bachmann (geb. 1866 in Wien, lebt ebenda) hatte sich bereits als Übersetzerin von Corneilles „Cid“, J. S. Fletchers „Einen Tag Königin“, W. Barrys bedeutendem, historischem Roman „Tagesanbruch“ und Kardinal Newman's in der Zeit der Christenverfolgung im dritten Jahrhundert spielendem Roman einen literarischen Ruf erworben, ehe sie mit eigenen Schöpfungen hervortrat und damit schnell Beifall erntete. Sie erzählt flott, spannend und weiß sowohl durch ihre ernstern wie auch durch die humoristischen Werke zu fesseln. Überall zeigt sie sich vertraut mit den Vorzügen und Schwächen der Menschen und weiß mit feinem Sinn Vorgänge in den Seelen ihrer Gestalten darzulegen und mit goldenem Humor manche Erzählung zu durchsonnen.



Adele Gaus-Bachmann.

So in der dramatischen Dichtung *Der Teufelschlossler* (1908), in der die bekannte Wiener Sage von dem Schlossergefellen, der sich dem Teufel verschrieben hat, auf eine hohe Stufe seelischen Lebens gehoben ist, dann auch in der später dramatisierten Erzählung *Gegen das Schicksal* und in der künstlerisch ausgeführten Novelle *Lorbeer und Rose*. Besonders liegt dem sonnigen Gemüt der Dichterin die humoristische Novelle *Ein Meisterstück dieser Art ist Fritz Kienholz* (1925), der als Gymnastast zwar zu nichts taugt, aber als Heiratsvermittler sich sehr geschickt erweist. Diese Novelle ist die Fortsetzung des *Gänse doktor* (1908), mit den köstlichen Figuren des biederen Gutsbesizers Kienholz, dem alle seine Berechnungen fehl schlagen und dem kleinen Unheilstifter Fritz. Von launigen Einfällen und komischen Szenen sprudelt die Novelle *Im Alpenhofel Bernegger* (1909). Das Preisausschreiben für ein Lustspiel hat die ganze Sommerfrischler-Gesellschaft angepörrt, den Preis zu erwerben. Der Schriftsteller Hermann aber verarbeitet dieses Erlebnis in einem Lustspiel und erringt den Preis und obendrein die Hand des geliebten Mädchens. So recht aus dem Leben gegriffen ist die Novelle *Zurück zu den alten Griechen* (1924). Der biedere Bäckermeister hat eine reiche Erbschaft gemacht und lebt nun in seiner Villa als „Kunstmäzen“. Seine überspannte Tochter, nun ebenfalls eine begeisterte Kunstjüngerin geworden, will den „neuen“ Stil erfinden und beginnt im Hause unter Anleitung von Kunst-

verständigen, darunter eines Kaffeekellners, alles nach altgriechischem Muster einzurichten. Der junge Ingenieur Prix sieht die heillose Verwirrung in der früher so gemüthlichen Familie, bringt die Tochter zur Vernunft und wird ihr Bräutigam.

Noch nicht viele Bücher hat Katharina Maria Tüshaus (geb. 1897 in Würzburg, lebt in München) geschrieben, aber die wenigen sind sehr beachtenswert und verraten ein starkes Talent, das noch manches schöne Werk erwarten läßt.

Gleich ihr erster Roman *Fernweh und Heimweh* (1919) ist fesselnd und spannend geschrieben. Er zeigt eine Vielseitigkeit der Menschenkenntnis, eine glänzende Beobachtungsgabe aller sozialen Verhältnisse, ob Heideschäfer, Bauernstand, Ordensleben, Studenten- oder Adelskreise, die ein wirkliches Schilderungstalent unseres heutigen Lebens zeigen. Der Roman schildert das Leben der Erika Waldhoff, der Tochter einer ärmlichen, aber braven Familie der westfälischen Heide. Der Vater kommt später als Verwalter eines Schloßgutes ins fränkische Bayern und die kluge, blonde Erika lebt mit den gräßlichen Kindern. Aus

Geburt, Erziehung und dem Wechsel der Heimat ergeben sich innerlich wie äußerlich alle jene Konflikte, die von der Dichterin zu einem reichen und fesselnden Spiel der Handlung benutzt werden. Aber schließlich muß der einfache Jugendfreund aus den Kindertagen der westfälischen Heide ebenso auf Erikas Hand verzichten wie Graf Heinz, der Spielgenosse des heranwachsenden Bäckfisches. Mit Wolf Heimdal wird sie glücklich und geht mit ihm nach Amerika. Nun ist ihr Fernweh gestillt, aber das Heimweh kommt wieder. Die junge Mutter kehrt schließlich mit Mann und Kind wieder in die westfälische Heimat zurück. Diesem Roman ließ Tüshaus die schlichte, aber reizende Erzählung Traudl (1920), dann den Freund des Hauptmanns (1921), einen spannenden Roman aus der Zeit des Heilandes und 1928 den historischen Roman Eitgardis Prechtin folgen, ein Werk von überragender Kraft und Festigkeit, mit dem die junge Schriftstellerin die in sie gesetzten Erwartungen erfüllte. Die Nürnberger Patrizierstochter Eitgardis wird in dem Kloster Marienporten erzogen, kommt mit der Oberin zu Besuch auf Schloß Waldstein, wo sie des Grafen Bruder Landl kennen lernt. Die Liebe zu ihm wird ihr Schicksal. Alle Versuche des Vaters, sie anderswo zu verheiraten, sind umsonst, sie flieht sogar allein aus Venedig, wo Hochzeit sein sollte, um zu Landl zu kommen. Nun aber wandelt sie das Gefühl an, ihre Liebe sei sündhaft, und sie will die Schuld in einem Kloster verbüßen. Aber kurz vor dem Gelübde führt sie der Ritter, mit kaiserlichem Ehekonsens, aus dem Kloster als Gemahlin heim. All das wird mit einer herzergreifenden, seelenaufwühlenden dichterischen Kraft und mit einer solchen Verlebendigung und Vergegenwärtigung der Vorgänge und Gestalten erzählt, daß man oft an die Handel-Mazzetti erinnert wird. Wie bei dieser ist auch die Sprache dem Zeitton, der Zeit der Hussitenkriege, fein angepaßt und die spannende Handlung in einen prunkvollen historischen Rahmen hineingestellt. Man wird sich den Namen der Verfasserin merken müssen.



Katharina Maria Tüshaus.

Unter den Dichterinnen katholischer Kulturromane erregte auch Paula Grogger sofort die Aufmerksamkeit der Leserschaft. Sie wurde 1892 in Öblarn (Steiermark) als Tochter eines Kaufmanns geboren und hatte, wie sie in ihrer Selbstbiographie erzählt, schon als Kind Freude am „Dichten“. Ihre dichterischen Anlagen fanden in den Jahren, in denen sie die Lehrerinnenbildungsanstalt der Ursulinen in Salzburg besuchte, viel Anregung und Förderung. Sie wirkte dann, da ihr Wunsch, die Hochschule zu besuchen, an dem Willen der Eltern scheiterte, als Lehrerin an Dorf- und Marktschulen, zuletzt in ihrem Heimatorte. In den Nachkriegsjahren erfuhr sie durch den Verkehr mit literarischen Persönlichkeiten Anregungen und 1927 feierte sie mit dem Roman Das Grimmingtor den ersten literarischen Triumph.

Das „Grimmingtor“ ist die mythische Pforte, die in einer Bergwand der Tauern Eingang zu den Schätzen der Unterirdischen gibt. Daran knüpft sich eine Sage, die in doppelter Version fortlebt. Die eine erzählt, ein Jäger habe aus unsäglich-er Liebe zur schönen Konstantia Sorger, als sie schon mit einem anderen Manne verheiratet war, es gewagt, am Fronleichnamstag den Grimming zu besteigen, um sich viele Schätze zu holen und dann die Geliebte zu entführen. Das Tor stand offen, der Jäger ging hinein, wurde aber vom Teufel geholt. Der Jäger kann keine Ruhe finden, sondern irrt als Gespenst herum, aber nur derjenige kann ihn sehen, der bereits eine Todssünde begangen hat, wie ja auch er selbst mit einer schweren Schuld beladen hineingegangen ist. Eine andere Version der Sage aber erzählt, daß am Fronleichnamstage die Gottesmutter mit einer schneeweißen Gamsgeiß in oder durch den Grimming gegangen sei. Darin dürfte, wie Hechtelbauer in seinem feinen Essay über die Dichterin vermutet, ein Ueberbleibsel der Sage von den „Saligen“ liegen, jenen schimmernden Jungfräulein, die in Eis- und Kristallpalästen wohnen und sich besonders der Gemien annehmen. Diese beiden Sagen hat Grogger verwertet und damit das Grotisch-Dämonische in die Vorgeschichte hineingetragen, das wie ein unheimlicher Druck auf ihr lastet. Gleich am Anfange steht die sündige Liebe des halb mythischen Jägers. Ein schönes und braves Mädchen nämlich wird von einem heißblütigen Jäger begehrt; sie aber wahrte sechs Jahre lang ihrem Verlobten, dem Stralsensohn Matthias Grogger, die Treue und wird dann sein Weib. Doch der Jäger gibt sie nicht auf und belästigt sie mit seiner Liebe, die sie einmal nicht ganz unerwidert läßt. Dann aber von ihr abgewiesen, besteigt er den Grimming und verschwindet im geheimnisvollen Tore. Konstanzia Stralzin

schenkt ihrem Manne vier Buben, die nach den vier Evangelisten benannt werden und zu denen noch als Ziehtochter Rögerl (Regina), die Tochter des kinderreichen verwitweten Schulmeisters, kommt. Die Weltgeschichte lärmte 1809 ins Tal; eine Gewalttat gegen die napoleonischen Truppen zwingt Matthäus, den ältesten und von Jugend an ein wildes Wesen in seinem Gebaren zeigenden Sohn, zur Flucht. Längere Zeit gilt er als verschollen, aber die Heimatsehnsucht und die Liebe zu Rögerl treiben ihn heimwärts. Ehe er noch das väterliche Haus erreicht, hört er die Leute erzählen, er sei nicht des Stralzin, sondern des Jägers Kind. Es ist ein falscher Wahn, denn Konstanzia hat sich nicht so weit vergessen. Von nun an geht Matthäus nicht mehr heim, sondern strolcht, sich für den Sohn des Jägers und dem Fluche verfallen



*Paula Grogger.*

haltend, in der Umgebung herum. Nur zu Rögerl zieht es ihn immer wieder hin. In seinem Troste und Haße gegen die Menschen steigt er zum Grimmingtor empor und wird als Wilderer von den Jägern angeschossen. Todwund wird er von Rögerl, die ihm nachgeeilt ist, nahe am Grimmingtor gefunden und durch ihre Reinheit und durch ihr Gebet zum Frieden mit Gott gebracht.

In einer lauter-frommen Jungfrau die befreiende und erlösende Kraft des katholischen Glaubens darzustellen, hat sich die Dichterin als eines der Probleme gestellt und durch die Gestaltung des Schlusses des Romans zu lösen gesucht. Daß diese Szene durch eine Verquickung von erotischer Leidenschaft, religiöser Inbrunst und den Schauern des Todes peinlich wirkt, kann nicht geleugnet werden. Wieder spielt die Sage hinein. Noch einmal bäumt sich im Angesichte des Todes in Matthäus die ganze Lebenskraft wild auf, in seiner Fieberphantasie will er den „Jaga“, seinen vermeintlichen Vater, sehen, der Trieb brennt in ihm auf, Rögerl aber betet, und als die Gefahr wächst, erscheint die Frau mit der schneeweißen Gamsgeiß, schenkt dem Mädchen eine Enzianblume, die voll Wasser ist. „Da hast einen Weibbrunn.“ Der wilde Bub wird ruhiger und lallt mit schwerer Zunge: „Gib dem Jager auch ein Tröpfel!“ „Ein Tröpfel!“ wimmerten sie im Berge. Dann wurde es still. Ein dünner, durchsonneter Staubqualm tanzte noch eine Weile um die Grube. Glutheiß dorrt Stein und Sand.“ An sich eine Familiengeschichte, wird sie durch die Zusammenfügung von geschichtlichen, kulturellen und sagenhaften Bausteinen zu einem stattlichen Bauwerk. Die Leuchtkraft der Farben und die herbe Charakteristik der Linien gefällt Paula Grogger zu den besten

Heimatdichterinnen. Diese Menschen sind voll pulsierenden Blutes, diese Felder, Wälder und Berge atmen heimliches Leben. Vater Stralz, voll abgeklärter Menschlichkeit und tiefer Religiosität, aber wortfarg und verschlossen, zeigt seinem Eheweib mehr den unnahbaren Herrn als den milden Freund, der er doch ist. Konstantias Herz brennt wie ein rotes, heimeliges Herdfeuer von der truglich-schamhaften Liebe zum Gatten, von der verhaltenen Zärtlichkeit zu den Kindern. Erschütternd ist die Szene, wo ihr der Sohn die vermeintliche Schuld ins Gesicht schleudert; sie wird „hintersinnig“, halb irrsinnig und irre an Gott. Und dabei fühlt sie sich doch nicht ganz rein, denn die vom Jäger ihr erwiesenen Zärtlichkeiten beslecken ihre Reinheit und lassen sie nicht den Mut finden, dem Dorfklatsch entschieden entgegenzutreten. So wird sie schuldig an dem traurigen Ende des Sohnes. Über ihr eigenes Schicksal läßt uns die Dichterin im Ungewissen. Auch andere Gestalten „geh'n einem nach“. So der Väterhansl, vor allem aber die Rögerl, durch deren unschuldigen Liebreiz bezaubert, der französische Oberst das ganze Dorf pardonierte, ferner die Oblarner Bauern, knochige, scharf geschnittene Gesichter, in hölzernen, starren Gepflogenheiten dahinlebend, sind sie doch empfänglich für goldene Volkspoesie, wie es in den Versen des Krippenpiels und des Abschiedsgrußes an den Pfarrer zum Ausdruck kommt. Dieser aber selbst, der Vater Isidor Hinterjeer, Benediktiner von Admont, ist mit seinem schelmischen Lächeln und barmherzigen Weinen eine unsagbar feine und rührende Prachtgestalt. Die Natur spielt in das Menschengeschehen wirksam hinein; überall zeigt die Dichterin ihre Vertrautheit mit dem Leben und Weben in der Natur und ihre plastische Gestaltungskraft. Herzlich erfreut man sich an dem ganz ursprünglichen Erzählertalent der Dichterin, wenn man auch zeitweise das Gefühl hat, als ob es hie und da die Linie der Handlung überwuchere. Und Grogger erzählt in einer ursprünglichen, frischen Sprache; das ist kein abgegriffenes Schriftdeutsch, sondern, wenn man so sagen darf, eine Sprechsprache, bildhaft, kräftig, mit stark durchklingender Mundart der Heimat. Die Stärke der Verfasserin liegt in der liebevollen Kleinmalerei, im Ausschöpfen besonderer Stimmungswerte aus Landschaft und Volkscharakter, wodurch ihr nach eingehendem Verweilen in wesentlichen Details Massen Szenen

prachtvoll gelingen; so die Audienz der Bauern beim Abt von Admont, das Verhör der Aufständischen durch den französischen General u. a.

Eine Legende nennt P. Grogger ihre tirolische Geschichte Die Sternsinger (1927). Sie versetzt uns in ein Bildschneiderhäusl nächst der Alm, in dem die Urgroßmutter als Erzieherin der Großen und Kleinen waltet. Von den Krippenfiguren, die im „Sternsingen“ der Dreikönigszeit lebendig werden, eilt die Sehnsucht der Alten zu ihrem Sohne, der vor 40 Jahren in die Heidenmission auszog und nun als Heidenbischof im fernen Orient wirkt. Und die lieben Kinder, durchweg Typen, wie sie nur eine mütterlich empfindende Lehrerin so prächtig zeichnen kann, erleben alle in ihrer Art den Heidenbischof. Wieder bewährt Grogger in dem Büchlein ihre Erzählungskunst und Kenntnis der Volksseele und überdies berichtet sie von allerlei Volksbräuchen („Raubnacht“). Wie in dieser Legende erfreut P. Grogger auch in der Räuber- von allerlei Volksbräuchen („Raubnacht“). Wie in dieser Legende erfreut P. Grogger auch in der Räuber- von allerlei Volksbräuchen („Raubnacht“). Wie in dieser Legende erfreut P. Grogger auch in der Räuber-

Zu den fruchtbarsten Novellendichterinnen gehört Fassy Torrund (Du. für Josefa Mose, geb. 1860 in Breeß, Hofstein, lebt in Scheinfeld). Über 80 Novellen und zwei Romane hat sie ihrem zahlreichen Leserkreise gegeben. Nicht alle sind gleichwertig; manche sind nur Unterhaltungslektüre, viele aber erheben sich über das Niveau der Alltäglichkeit. Was man von einem guten Erzähler verlangt: innere Wahrhaftigkeit, Natürlichkeit, lautere Phantasie, Gestaltungskraft, scharfe Beobachtung der Umwelt, hell- und feinfühliges Seelenkenntnis, Natur- und Kunstförmigkeit, sonnig-ernster Humor, all das besitzt Torrund. Dazu kommt noch kernhaft christliche Sittlichkeit, Menschen- und Gottesliebe. Ihre Stoffe wählt sie mit Vorliebe aus dem Familienleben oder einem schlichten Sondergeschick, aber auch dem einfachsten gewinnt sie unvermutete Werte ab und vertieft selbst kleine Alltagsbegebenheiten zu seelischen Erlebnissen.

Wir erwähnen die Mädchenerzählung Hannas Lehrjahre (1919), den Band Wenn's dunkel wird (1902), der drei Erzählungen enthält, von denen „Die Hüblerlaube“ von einer Witwe berichtet, die durch schwere Entbehrungen sich durchringt, „Der einsame Spah“ von der Berufstreue eines Arztes und „Das Glück“ von der Aufopferung einer Frau meldet. Autobiographisches bringt Ein dunkler Punkt. „Mitten aus dem Leben gegriffen ist der Stoff in dem Novellenbande Weiße Narzissen (1900). Würdig schließt sich der Novellenband Spätsommer an (1906). Wieder einen tiefen Blick in den ärztlichen Beruf eröffnet Was der Doktor erzählte; treffliche Charakteristik und lüdenlose Motivierung zeichnet Sein Herzenskind (1907) aus, fröhlicher Humor kommt in der Sammlung Die Gypskaze (1909) zum Ausdruck, auf einen ernsten Ton gestimmt ist die Serie Wenn Landsleute sich begegnen (1912); von ungleichem Werte sind die Novellen der Bände Die Krone der Königin und Ein Kuß aus Versehen. Es folgten die Sammlungen Böllner und Sünder, Mit Gott und gutem Wind, Heimatsehnsucht und Verschlossene Trüben, Ellinors Tagebuch (1924). Torrunds Romane Sonjas Rache und Das Rätsel von Banz (1926) hatten wenig Erfolg.

Ein beachtenswertes Erzählertalent besitzt Marie von Hutten (geb. 1867 in Würzburg, lebt in Lohr a. Main). Sie erweist dichterisches Empfinden, einen schlichten, herben Stil. Es weht aus ihren Erzählungen eine Stimmung, wie wenn man Feiertags durch sonnenbeglänzte Dörfer schreitet. Mit Vorliebe schildert sie die Leiden mißgeschickter Menschen, aber in einer Weise, aus der Liebe und Heiterkeit der Gesinnung spricht. Sie haftet nicht am Oberflächlichen der Erscheinungen, sondern wählt die dunkleren, die Einsamen.

Und so sind drei Einsame die Helden ihrer ersten drei Romane, deren Umwelt ganz getragen, ja sogar zum Teil ganz befeelt ist von dem materialistisch-intellektualistischen Getue der goldsatten und innerlich faulen Vorkriegszeit. Rufende Weiße (1915) ist ein Entwicklungsroman, in dem Timm Hartopp zu einem überzeugenden, lebenskräftigen und gesunden Menschen erzogen wird. Er ist der einzige Sohn von Bauernleuten, in der Erziehung und Schule ein bißchen schwierig, da ihm irgend ein Vorfahr zu seiner bäuerischen Energie auch einen Tropfen träumerischen Elementes vererbt hat. Aus der Enge des elterlichen Betriebes lockt ihn die „rufende Weiße“ des Lebens, das Unbekannte der großen Welt, er wird ein Lehrer, vor dem man Achtung haben muß. Er verzichtet auf das persönliche Glück und sieht seine Aufgabe in der Glücksförderung für die Allgemeinheit. Neben dieser Timm-Entwicklung läuft noch eine andere, die eines

jungen Adligen, dessen Leichtfüßigkeit wieder mit glücklicher Psychologie in Gegensatz und später in Harmonie mit lebhafter Lebensverantwortung gebracht wird. Dies alles wird in einer Sprache erzählt, die ebenso weit von der sogenannten „flotten Schreibweise“ entfernt ist wie von Originalitätsbaferei: Einen Schritt zum Dichterischen hin bedeutet das Buch *Der Erbe* (1916). Die Verfasserin wünschte das Wesen eines letzten Sprößlings aus altem, adligem Geschlecht zu geben, der, geistig und körperlich durch unheilvolle Erbschaft beschwert, sich einen Weg durchs Leben sucht, voll Lebenswillen wie die übrigen, auch zur Tat hindrängend, die bei ihm nicht weniger bejahend ist wie bei anderen, nur daß es sich bei ihm um Taten des Opfernus handelt. Schön und ohne Aufdringlichkeit wird das Wesen der altruistischen Moral erwiesen



und es nimmt für Hutten ein, daß sie ihr Buch nicht von vorneherein auf diesen Beweis stellt und eine dramatische Predigt bringt, sondern daß sie den Charakter und seine Entwicklung als echte Epikerin zum Ausgang und Ziel nimmt, dessen Moral natürlich und folgerichtig wie eine Blume dem ungezwungenen Charakter entsteigt. Natürlich und ungezwungen ist auch die epische Ausführung. Es atmet aus ihr ein gelassenes Wesen, das gläubig und froh den Dingen sich hingibt und ahnungsvoll von Lebenswundern durchschauert, versunken dem Lied des Daseins nachlauscht. Freilich läßt sich M. v. Hutten zuweilen noch verwirren und das erwünschte schriftstellerische Wesen verdirbt ihr nicht selten den schönen Ton. In dem Roman *Des Weges Ende* (1915) ist fast durchgängig ein guter Ton der empfundenen Wahrheit. Es schwingt die Empfindung mit, die Satz und Seite nicht vorüberfließen läßt wie etwas Gleichgültiges. Die Verfasserin erzählt von einer Frau, die nach kurzer Ehe den geniekerischen, in Liebhabereien sich zersplitternden Mann verliert und nun sich gelobt, ihre beiden Jungen durch die Erziehung in der Erkenntnis von Pflichten zu verankern. Da ist ein Gut, das heruntergewirtschaftet ist; sie unternimmt es, es in asketischen Mühen zu festigen; ihre Söhne sollen es später übernehmen. Aber ihre Söhne entwickeln sich von dieser Pflicht fort. Den einen treibt es zur Malerei, den anderen zum ärztlichen Beruf. Nach einem langen Leben der Arbeit, das alle Lebensfreude mordet, muß die Frau bekennen, daß sie auf dem falschen Wege war, und sie sagt — freilich zu spät für alle. Am Ende des Weges steht sie, äußerlich zwar reicher als an feinem

## Marie v. Hutten

*Schatten der Schuld*, „Heimatlose“, „Das Käsperte“) sehen wir, daß die Verfasserin gestalten kann. Da ist alles straff, innerlich notwendig, kein Spiel mit Nebendingen. Das Wesentliche ist wesentlich gesagt, ob es sich nun um den Konflikt zwischen Vater und Sohn, zwischen dem unehelichen Kinde und seiner Umwelt oder der unglücklichen Frau handelt. „Das Leben bedeutet Gott. Und es will von uns Liebe — Liebe — nichts als Liebe.“ Das ist der tiefe Klang, der durch diese Geschichten geht und die sozial zerklüftete Welt in der „großen Harmonie“, dem tiefen Verbundensein von Diesseits und Jenseits, der Gemeinschaft der Heiligen, versöhnen möchte. So wird das Buch zu einer einzigen glühenden Liebesflamme, zur vorbildlichen Nächstenliebe, die menschliche Verhältnisse verflärt, befähigt und erlöst. Das Buch gestattet auch einen Blick in die innere Entwicklung der Verfasserin, denn die Heldin in dem Stücke, das dem Ganzen den Titel gibt, ist sie selbst. Auch sie hat sich von einer Lebensansicht, deren Pole nichts waren als unfruchtbarer Pessimismus oder ebenso unfruchtbarer Ästhetizismus, emporgerungen zu einer vollseitigen Weltanschauung. Ausgesprochen katholischen und religiösen Charakter tragen denn auch ihre späteren Romane *Der immergrüne Kranz* (1924) und *Heimatsucher* (1925).

Uraltes wieder aufleben zu lassen, betrachtet Lisa Tegner (geb. 1894 in Zittau, Ober-schlesien, lebt in Catons bei Lugano i. d. Schweiz) als ihre Lebensaufgabe. Sie wanderte als Märchenerzählerin durch Deutschland und ward bald als „Märchentante“, als „Märkerbas“ bekannt und beliebt. Durch ihren jegliche theatralische Wirkung vermeidenden Vortrag weiß sie bald jene Stimmung des Traulichen, des Intimen zu wecken, die nun einmal mit allen Märchen untrennbar verbunden ist. Aus der Märchenerzählerin wurde die Schriftstellerin.

Auf ihren Wanderungen hat sie Land und Leute, das Leben in der fargen Behausung des Bergmanns wie das auf den Schlössern alter fürstlicher Geschlechter oder moderner Industriebarone kennen gelernt und die vielgestaltigen Eindrücke in sich aufgenommen. Aus Briefen, Aufzeichnungen und Tagebuchnotizen entflochten die drei Bücher, in denen sie von ihren Wandersfahrten durch Deutschland berichtet und ein farbiges Kulturbild aus dem Deutschland unserer Tage entwirft. Dabei kam es ihr nicht darauf an, geographische Wanderbücher, sondern Dokumente ihres Wirkens zu liefern. So erzählt sie von ihren Erlebnissen, und zwar im ersten Bande Vom Märchenerzählen (1922), von denen im Schwabenlande und zweiten Aus Spielmannsfahrten und Wäandertagen (1922), von denen im Rhein und Ruhr (1923). Nicht als ob der dritte Band führt in das Land der Industrie zwischen Rhein und Ruhr (1923). Nicht als ob Lisa Tegner damit eingriff in die großen politischen Fragen, das liegt ihr fern, obschon ihre Fahrten in die Zeit der Ruhrbesetzung fielen. Nein, alles, was sie tut, ist, unser Mitgefühl zu wecken, in größter Anschaulichkeit Ausschnitte, Bilder, Skizzen filmartig hinzuwerfen. Aus inniger Verbundenheit mit dem Volkstum hat sie das unterhaltfame Büchlein für das Laienspiel Im blauen Wagen durch Deutschland (1927) geschrieben und darin den Laienspielern beachtenswerte Winke gegeben. Was an Witz und Schlagfertigkeit im Volke läuft, sprudelt in ihrem Deutschen Rätselbuch (1924). In dem Buche Gang ins fertige Leben berichtet sie in verhüllter Form über ihr Leben bis zum zwanzigsten Jahre. Nicht welterschütternde Ereignisse werden erzählt, sondern die Darstellung erwächst aus stillem Behagen und liebevollem Versehen der Kleinigkeiten und scheinbar Unbedeutende. „Ich habe die Geschichte denen erzählt, denen ein Kind in das Kleine und scheinbar Unbedeutende. „Ich habe die Geschichte denen erzählt, denen ein Kind ebenso wichtig ist, wie sie sich selbst sind. Die in ihm die große Menschwerdung spüren und sie anerkennen als ein Wirken Gottes.“ Die enge Bindung an das Volkstum bringt sie auch in den prächtigen zwei Bänden Die schönsten Märchen der Welt für 365 und einen Tag (1927), die sie aus den Sammlungen der Märchen der Weltliteratur zusammengestellt hat. Für jeden Tag ist ein Märchen bestimmt. Es folgten dann noch „Japanische“, „Türkische“, „Sizilianische“ (alle drei 1928) und „Frische“ und „Russische“ Märchen (beide 1929).

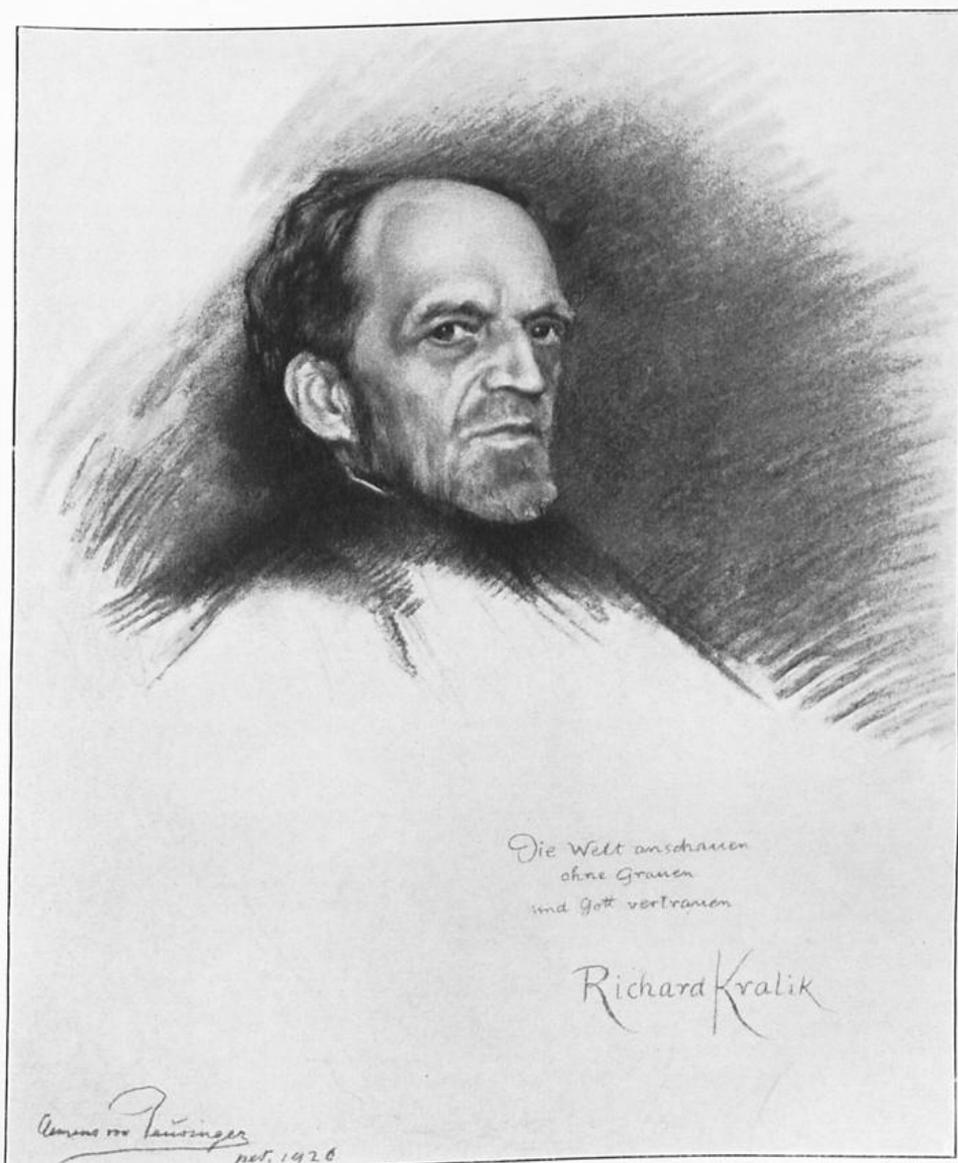
Das erwachende Interesse für die Vergangenheit führte zu einer Wiederbelebung des historischen Dramas. Mehrere Dichter dieser Art wurden in anderem Zusammenhange schon genannt; andere mögen hier vorgeführt werden. Im Mittelpunkt des katholischen Literaturlebens in Wien steht Richard Kralik von Mayrswalden, ein scharfer, philosophisch geschulter Geist von universellem Wissen und ungewöhnlicher Gründlichkeit, eine nimmer rastende Arbeitskraft, ein Mann, der jedem, mag er sich zu seinem Kulturideale, zu seiner Philosophie, seiner Ästhetik und seinem dichterischen Schaffen stellen, wie er will, durch sein begeistertes, ehrliches Wollen und seinen idealen Gedankenflug Verehrung und Bewunderung einflößt. Sein Name wurde ganz besonders zur Zeit des sogenannten katholischen Literaturstreites oft genannt. Man erwarte nicht, daß wir hier die strittigen Fragen aufrollen. Die Wogen haben sich gelegt; das Literaturproblem wurde nach allen Seiten hin beleuchtet; jetzt galt es zu schaffen. Und daß Klarheit in die Frage über die Stellung der Katholiken zur belletristischen Literatur gebracht und das literarische Leben in katholischen Kreisen geweckt wurde, war der schönste Gewinn, den die Literaturbewegung gebracht hat. Karl Muth, der Herausgeber der vornehmen Revue „Das Hochland“, und Kralik waren die Führer im Kampfe. Wollte man Kraliks Werke sachgemäß bewerten, dann müßte man Philosoph, Theolog, Archäolog, Kunsthistoriker, Historiker, Musiker und Kritiker sein. Einen tief schürfenden „Essay“ über ihn hat Wilhelm Dehl in der „Kultur“ (1912) veröffentlicht, dem wir für unsere Darstellung manches verdanken. Dehl selbst (geb. 1881 in Wien), ein Mitglied des Gralbundes, hat sich durch seine Studien über die Mystiker des Mittelalters in den gelehrten und durch seine formvollendeten und warm empfundenen Gedichte („Almende“ 1908) in weiteren Kreisen einen geschätzten Namen erworben.

Richard von Kralik wurde am 1. Oktober 1852 in Eleonorenhain im Böhmerwalde geboren. In Linz besuchte er die Volksschule und das Gymnasium, in Wien die Universität (1870). Neben den Rechtswissenschaften, die er sich als Berufsstudium gewählt hatte, beschäftigte er sich mit Philosophie, klassischer Altertumswissenschaft, Orientalistik, Musik, Kunst und Literatur. Sein Wissensdurst führte den jungen Doktor an verschiedene deutsche Universitäten, um dort insbesondere dem Studium der orientalischen Kulturen zu obliegen. Dabei aber erwachte in ihm bereits das Interesse an den sozialen und philosophischen Problemen der Gegenwart und er trug sich mit dem kühnen Plane, einen Katechismus der sozialistischen Idealreligion zu schreiben. Gedichte, die er unter dem Titel Roman veröffentlichte, lassen uns in Kraliks damaliges Seelenleben einen Blick werfen. In Rom und Griechenland vollzog sich dann die Umwandlung. Das

Ideal der antik-hellenischen Kultur hat es ihm angetan und im Banne dieser Macht steht er auch heute noch. Ein kühner Kulturtraum stieg in ihm auf: „die Gegenwart, die Zukunft soll zu einer Kulturbliete erhoben werden, die der Antike gleichwertig, ja überlegen ist.“ Der Bewirkung dieses Gedankens, seines romantisch-katholischen Kulturprogramms, widmete er fortan sein Leben und alle seine Dichtungen stehen im Dienste dieses Strebens. Er schlug in Wien sein Zelt auf und fand in Maria von Flattich eine hochbegabte, kunstfreundige Lebensgefährtin. Die äußeren Verhältnisse gestatteten es ihm, auf jede Berufstätigkeit zu verzichten und nur seinen Idealen zu leben. Als Dichter stand er in den achtziger Jahren mit den Berliner Literaturrevolutionären in Verbindung und lieferte in die „Modernen Dichtercharaktere“ manchen Beitrag. Aber seinem klar erkannten Ziele zustrebend, löste er sich von ihnen und war, während jene sich vom Naturalismus zum Symbolismus und zur Neuroantik durchdrangen, schon längst in sein romantisch-katholisches Kulturprogramm vertieft. In diesen Jahren setzte dann auch Kraliks segensreiche Tätigkeit für das literarische Wien ein: er trat mit der Leo-Gesellschaft in Verbindung, regte die großen Festspiele an, die seit 1893 in den größten Hallen und auf den breitesten Plätzen Wiens mit großem Erfolge aufgeführt wurden, leider aber sich nicht hielten, und wirkte eifrig mit zur Gründung des „Verbandes katholischer Schriftsteller Österreichs“, aus dem sich dann der „Gralbund“ abzweigte. Dieser entfaltet seit 1905 eine sehr fruchtbare Tätigkeit und ist der Verkünder des religiös-nationalen Kulturprogramms Kraliks. Er tut dies durch die Zeitschrift „Der Gral“, der unter Eicherts trefflicher Leitung immer weitere Kreise gewann, das Literatur- und Kulturprogramm der religiösen Romantik vertritt und unter der zielsicheren und weitblickenden Leitung Friedrich Muckermanns eine unserer besten Literaturzeitschriften geworden ist. So ist Kraliks Name mit dem Geistesleben Wiens aufs innigste verbunden. Er hat eine gründliche und allgemein verständliche Geschichte Wiens geschrieben und seine Poesie ist das katholische deutsche Österreich.

Von seinen literarischen Schöpfungen können innerhalb der unserem Buche gesteckten Grenzen nur die poetischen betrachtet werden, so verlockend es auch wäre, seine den christlichen Idealrealismus verkündenden philosophischen Schriften, vor allem das dreiteilige Werk Weltweisheit, ferner die vier Essaybände Kulturstudien (1900), Neue Kulturstudien (1903), Kulturarbeiten (1904) und Kulturfragen (1907), wie die historischen Monographien Jesu Leben und Werke (1905), Der heilige Leopold (1905), Sokrates (1899), Homeros (1910), Welt Schönheit, Die Weltliteratur im Lichte der Weltkirche, „Die Weltliteratur der Gegenwart“, die Schrift über Angelus Silesius usw. in ihrem Ideengange vorzuführen. Die Weltgeschichte von z. B. Weiß fand an ihm einen würdigen Fortsetzer für die Zeit von 1815 bis 1919. Den Übergang zu den poetischen Leistungen Kraliks mögen seine Neudichtungen bilden.

Mit jahrzehntelangem Fleiße hat er die Literaturwerke deutscher Vergangenheit durchgearbeitet, um sie kritisch-dichterisch dem Volke nutzbar und genießbar zu machen. So entstand das Deutsche Götter- und Heldenbuch (1903). Was immer als Danaidenarbeit erschienen war, die entstellt überlieferten Bruchstücke einer einzigen, ungeheueren, unübersehbaren Rhapsodie so gut wieder aneinander zu schmieden, daß wenigstens einigermaßen die ursprüngliche Einheit wieder hergestellt erscheint, ist dem Fleiße und Wissen Kraliks und nicht zuletzt seinem Scharfsinn in den sechs Bändchen gelungen. Es ist nicht eine Sammlung von Neudichtungen oder gar Überetzung, es ist eine einheitliche Dichtung. Die Heldengebichte, die zwischen den ersten beiden Höhepunkten unserer Literatur (600—1200) liegen, bilden eine ideale, einheitliche Welt und diese wollte Kralik wiedergeben. Er komponiert also, stilisiert ganz leise und dichtet unter diesem Gesichtspunkte die vielen Denkmäler neu. Das Ziel der Angliederung ist das Nibelungenlied; die Knoten, die an es geknüpft sind, die tausend Fäden, die es voraussetzt, hat er aufgelöst und ausgesponnen, soweit Denkmäler dafür vorlagen. Die Dichtung war ein Versuch, das eine Element unserer ersten klassischen Periode, die Sagenwelt des Volksepos, die deutsche Sage als lebenden Wert in die Literatur einzuführen. Das andere Element, die Stoffe des höfischen Epos, die Parzival- und Gralsage, hat Kralik in seiner Gralsage (1907) zusammengefaßt. Den Grundzug des „Götter- und Heldenbuches“ bildet der verhängnisvolle deutsche Antagonismus: Siegfried, der Held des Westens und Nordens, gegenüber Dietrich, dem Helden des Ostens. Auch im „Gralbuch“ ist der Grundgedanke ein Antagonismus, ethisch und kulturvoll erfaßt: Artus und die Gralritter. Die Vorgeschichte bietet Elemente aus verschiedenen Dichtungen; die führenden Helden reifen heran; „Minnezauber“, der Höhepunkt des weltlichen Rittertums, im weltlichen



Die Welt anschauen  
ohne Grenzen  
und Gott vertrauen

Richard Kralik

Gemma von Pausinger  
1926

Dem Heiligen Geist zu dienen,  
das ist das Wesen der Kunst

Richard Kralik



der Tristan. Nun kommt die Tragik in beide Welten: Verwirrung in Artus' Tafelrunde und Amfortas der Schuld. „Irene Ritter“ sammelt die loseren Bestandteile der Komposition; „Grals Sünden und Ver-schwinden“ endet die wunderbare Welt mit leiser Tragik. Der ruhende Pol des Ganzen ist Parzival. Geistreich ist der Versuch, damit ein ethisches Ideal zu gestalten, das sich als „Gralkultur“ in Gegensatz zur Faustkultur stellt. Wieder ein Verdienst Kraliks ist es, daß jetzt auch den weitesten Kreisen das alt-ehrwürdige Passional durch seine Bearbeitung in der Goldenen Legende (1902) zugänglich gemacht ist. An die epischen Erneuerungen schließen sich dramatische. Er erneuerte zwei alte Mysterienspiele, von denen die eine die Geburt, das andere das Leiden und Sterben des Heilandes zum Inhalte hat, und veröffentlichte sie als Weihnachtsspiel (1893) und Osterfestspiel (1898). Beide sind Weiterdichtungen aus dem Geiste des Volksliedes. Diese Lieder — sie bilden den Chor — sind das Leitmotiv, aus dem Stimmung und Farben des Ganzen erblühen. Daß sie eine Entdeckung volkstümlicher Schätze sind, beweist das „Weihnachtsspiel“, das im Düsseldorfer Stadttheater im Dezember 1907 durch zwei Wochen großartigen Beifall fand. Es war gewiß ein glücklicher, in seinem Kulturprogramm begründeter Gedanke Kraliks, das Interesse des Volkes für derartige Festspiele wieder zu wecken. Denn mehr als sonst zeigt sich in ihnen die Verbindung von Volksglaube, Volkstum und Kunst zur Wesenseinheit von Kultus und Kultur. Wie Kralik so haben auch G. Schmidt, A. Röllmann und andere versucht, die Volksbühne ihrer ursprünglichen sozialen und ethischen Bestimmung wieder zurückzuerobern, und die anregenden Worte sind nicht verhallt. Wir erinnern an die aufblühenden Volksbühnen in Bordertiersee, Brixlegg, Hörig im Böhmerwalde, an die Altdorfer Zellspiele, das Hanauer Lichtenstein-Theater, an das Erler Theater, das Harzer Bergtheater usw. Auch der Erneuerung weltlicher Dramen widmete Kralik Zeit und Arbeit; er gab dem Volksschauspiel vom Doktor Faust (1895) ein neues Gewand und erneuerte mit Josef Winter Deutsche Puppen-spiele (1885). Beide sind dauernde Besitzungen seiner oft so glücklichen und ergebnisreichen Entdeckungs-fahrten. Sie ließen ihn endlich das Festland finden, von dem das ganze Jahrhundert immer sichereren Besitz genommen hatte: die nationale Vergangenheit, die deutsche Sage. Die Erfahrungen, die er in der Antike geschöpft, haben seine Richtung bestimmt. Unsere nationale Vergangenheit so zum Inhalt unserer ganzen Kultur, unserer Kunst, Musik und Literatur zu machen, wie es die Griechen mit der ihren erreichten, das ist der Kern von Kraliks Arbeit, soweit sie sich auf stoffliches Erwerben richtet. Die zahlreichen Puppen- und Volksspiele, von denen das Jahr 1924 allein 14 aufweist, bedeuten eine Wiederbelebung unserer Phantastik erfüllten Spielen, in denen der alte Kasperl wieder zu Ehren kommt, aber auch die Weisheit eines Sokrates, eines Aristophanes schneidender Wit, die christliche Milde, das Erbe des Österreichers an Gemütsiefe, Beschaulichkeit und heiterem Lebensmut. Von diesen Stücken wurde „Der liebe Augustin“ vom Klub der Alt-Wiener mit dem ersten Preise gekrönt.

Die selbständigen Dichtungen Kraliks sind zahlreich und zeigen, daß er nicht bloß Nachempfänger, sondern auch als Dichter ein origineller Geist ist. Er ist Lyriker, Dramatiker und Epiker.

Noch aus der älteren Zeit stammen die Episteln und Elegien Offenbarung (1883), die römischen Liebesblätter Roman und das gleichfalls erotisch-lyrische Büchlein der Unweisheit (1884). Von besonderem Werte ist die Sammlung „Offenbarung“, denn die dort vereinigten Gedichte enthalten bereits „in mythologischen Bildern dieselbe fühne, sinnig-schöne Weltweisheit, die seit 30 Jahren der Grundton aller Wirksamkeit Kraliks ist: die mythische Philosophie der Weltweisheit“. Wir rechnen das Büchlein neben der „Welt-schönheit“ zu den besten Gaben, die uns der Verfasser schenkte. Kraliks Lyrik ist innerlich und geradlinig, eine Verwirklichung seiner Poetik („Kunstbüchlein“ 1891), sie ist formreicher, ursprünglich und dankentief. Stimmungszauber und Wortgepränge finden sich bei ihm gelegentlich, aber sie sind ihm nicht der Endzweck der Lyrik. Sie ist ihm vielmehr Zeugnis von einer frei durchgerungenen christlichen Gläubigkeit, ausdringliche Frömmigkeit gibt er wiederholt Zeugnis von einer frei durchgerungenen christlichen Gläubigkeit, die um so tiefer wirken muß, als sie in vollendet schöner Weise mit den höchsten Fragen und der tiefsten Erfassung ewiger Geheimnisse sich beschäftigt. Er ist von der Wahrheit durchdrungen, daß die lyrische Dichtung von der Lyra, der Musik, ihren Ausgang genommen hat. In diesem Sinne besonders sind die Weibelieder und Festgedichte (1901) und die Lieder im Heiligen Geiste (1895) aufzufassen. Daß ihm als Vertoner und Dichter diese Art besonders gelingen mußte, beweist das Buch auf das glücklichste. Seine wuchtigen Kriegsgedichte bietet die Sammlung Schwarzgelb und Schwarzweißrot (1914—1916).

Groß ist die Zahl der Bühnenwerke Kraliks. Wir nennen zunächst die geistlichen Festspiele: „Die Schatzung in Bethlehem“, „Der zwölfjährige Jesus“, „Der Tod des heiligen Josef“, das einfache und doch tiefpoetische Festspiel „Veronika“ mit Chören in den kunstvollen, altklassischen Strophenformen, die drei Festspiele nach Calderon: „Der Ruhm Österreichs“, „Die Ahren der Ruth“ (1905), „Die Geheimnisse der Messe“ (1905), die Bearbeitung von 26 Sakramentspielen Calderons, deren einige wiederholt am Fronleichnamstage vor den Kirchen Wiens aufgeführt wurden, dann die neun Gralspiele, die in fortlaufender Folge die Schicksale der Gralsage und ihres Symbols bis auf unsere Zeit behandeln, ferner das Weihen-festspiel „Kaiser Markus Aurelius in Wien“ (1899), „Donaugold“ (1906), „Wechelaren“, „Das Weihen-fest in Wien“, Das Trauerspiel Merlin (1913). Daran reihen wir die umfangreicheren Stücke, so Die Türken vor Wien (1883), in denen die Darstellung der Belagerung Wiens (1683) verbunden ist mit der alten Wiener Sage vom wilden Jäger, vom Agnesbrunnl und den Heimatgeistern des Wiener Waldes. Zwei Jahre später veröffentlichte er Maximilian, ein bühenwirksames, von warmem Patriotismus erfülltes Stück und 1908 die Heptalogie Die Revolution. Unter diesem Titel erschien der dramatische Zyklus, der die Ereignisse der französischen Staatsumwälzung und der sich daran schließenden Revolutions-

und Befreiungskriege darstellt, also ganz Europa zum Schauplatz hat. Der eigentliche Held des Zyklus ist nicht, wie man auf den ersten Blick glauben könnte, Napoleon, sondern „das deutsche Volk, die deutsche Volksseele, ihre Befreiung aus geistiger und politischer Fremdherrschaft und das Ausfließen der nationalen Romantik“. Das erste Drama „Das Königsgericht“ endet mit der Hinrichtung Ludwigs XVI., „Die Schreckensherrschaft“ schließt mit dem Falle Robespierres, das dritte Drama „Der Sohn der Revolution“ behandelt das Emporkommen Napoleons, das vierte „Drei Kaiser“ gruppiert sich um die Schlacht bei Austerlitz, das fünfte „Eine Kaiserhochzeit“ stellt die Ereignisse von 1800 bis 1813 dar und schließt mit der Vermählung Napoleons und Marie Luïsens, das sechste führt uns in den „Befreiungskampf“ und mit dem „heiligen Bund“ schließt der Zyklus. Es ist wahr, diese sieben Stücke, die eigentlich nur sieben Akte eines einzigen Dramas darstellen, sind keine Dramen im eigentlichen Sinne, sondern, wie Gobineaus „Renaissance“, historische Gemälde im großen Stil, aber auch als solche verfehlen sie nicht die dramatische Wirkung. Es ist staunenswert, mit welcher Sicherheit Kralik über den gewaltigen Stoff gebietet und wie er mit den historischen Ereignissen, so auch mit den kulturhistorischen Erscheinungsformen bis ins einzelnste vertraut ist. Gewiß, es war ein kühner Wurf, den Kralik wagte, und mag auch nicht alles gelungen sein, wir freuen uns des Gebotenen. Kraliks Versuch, den griechischen Einakter mit Chören auf deutsche Stoffe anzuwenden, hat sich auf der Bühne als lebensfähig und wirksam erwiesen. Lachen und Weinen gehört zur Weltharmonie; er schließt also Tragödie und Komödie zu einer höheren Einheit zusammen: das Märchenpiel Rolands Ruappen (1898) und das Heldenspiel Rolands Tod. Für seine Eroberung von weittragender Bedeutung halten wir seine Lustspiele, mögen sie auch noch zögernd gewagt und noch unzulänglich aufgeführt sein. Er hat es gewagt, in einer Zeit, in der alles auf das Charakterspiel schwur, die deutsche Sage auch zu Symbol und Stoff für das Lustspiel zu gestalten („Kraka“ 1893, „Der Dichtertrank“ 1904). Von Kraliks Lustspielen seien genannt: „Die Gründung Wiens“, „Wundervolle Märchenwelt“, „Der letzte Nibelung in Wien“, „Turandot und der Wiener Kaspar“, „Von Babels Turm zum deutschen Heim“ (alle 1925). Hans Sachsens „Julianus der Kaiser im Bade“ fand in Kralik einen Bearbeiter.

Noch erübrigt, der Arbeiten Kraliks auf epischem Gebiete zu gedenken, und da stellen wir sein Heldenlied Prinz Eugen (1896) gleich obenan. An das bekannte Volkslied anknüpfend, hat er eine Dichtung geschaffen, in die er alle seine kühnen Ideen und patriotischen Ideale von Österreichs welt-historischer Sendung, von deutscher Herrlichkeit und christlicher Kultur hineingelegt hat. Soll sie auf das Volk wirken, dann muß sie nach des Dichters Absicht als ein lebendiger Volksliederkranz nach der Melodie des alten Soldatenliedes gefungen werden, wie im Mittelalter die Epen von Rhapsoden vorgetragen wurden. Von den Prosadichtungen ist Hugo von Burdiga (1901), in einem schlichten, anmutigen und klaren Stil, die Bearbeitung eines Stoffes aus der französischen Karolingerlage. Die Kunst dieses köstlichen, in Kraliks naiver, prächtiger Prosa geschriebenen Buches liegt darin, daß der Widerschein zweier Welten: der schwere, wehmütige Glanz der alten Sage von Huonde Bordeaux und Gastons leuchtendes, flirrendes Licht so seltsam zusammenrinnen. Das Märchenhafte ist ungleich heller und reiner als in Wielands „Oberon“, der ja denselben Stoff behandelt; dieser gibt Komik, wo Kralik Humor gibt. Schlicht, einfach und eigenartig in der Behandlung des Stoffes sind auch Kraliks Heimat Erzählungen, mit denen er Wiens Vergangenheit und Zukunft verklärt. Wien wird ihm in diesen Erzählungen zum Mittelpunkt deutscher Kultur, des christlich-germanischen Kaisertums, ja des christlichen Europa. Mit Heinrich von Ofterdings Sendung (1923) eröffnete sich die Reihe von sieben noch nicht vollständig gedruckten Kulturromanen, die, bis zum Sommer 1925 in rascher Folge vollendet, das deutsche Geistesleben von den Zeiten der Minnesinger bis auf unsere Tage in groß angelegten Gemälden vorführen. Behandelt „Ofterdings Sendung“ die Babenbergerzeit und die Kreuzzüge, so führt uns Jung Theuerdank in die Glaubenswirren nach dem Tode Maximilians I., in den Kampf der „Gralkultur“ mit der „Hauskultur“. Simplizius umfaßt die Barockzeit, Münchhausen geißelt mit einer jenen Typus noch überbietenden Ironie die Verstiegenheiten der Aufklärung, Kyselak das an Napoleon sich entzündende, ruhmstüchtige und überhebliche Wesen der Wiedermeierzeit, in Dreiteufels Denkwürdigkeiten verfolgt ein Vertreter des vermeintlichen Prinzips die politischen Ereignisse von 1858 bis 1914 und ein letzter Roman Gloria, Viktoria, Caritas führt durch die Schrecken des Weltkrieges zum versöhnlichen Abschluß. So stellen sich alle Dichtungen Kraliks in den Dienst seines Kulturideals, dessen Unterbau die Antike, Christentum und Germanentum bilden.

Doch wozu die fast zahllosen lyrischen, epischen, dramatischen und novellistischen Dichtungen und Nachdichtungen Kraliks alle aufzählen? Er hat ja mehr poetische Bücher geschrieben, als viele andere je in ihrem Leben lesen. Wirkamer als eine dürre Aufzählung dürfte eine zusammenfassende Charakteristik des Poeten Kralik sein. Was ist das Wertvollste an diesem Dichter? Sicherlich die harmonische Einheit, die sein Leben und sein Denken und Dichten zu einem großen Kunstwerk erhöht. Aus seinem starken Persönlichkeitsgefühl erklärt sich, wie Dehl sagt, die strenge Geschlossenheit und harmonische Konsequenz in seinem vielseitigen Schaffen, in seinem Dichten und Denken.

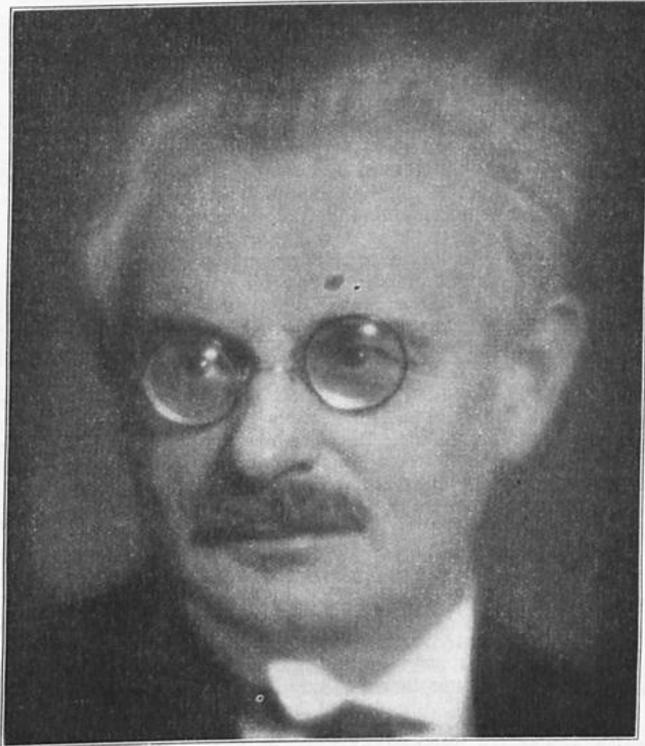
Einen „romantischen Realisten“ hat man den Luxemburger Nicolaus Welter (geb. 1871 in Wersch, Professor in Luxemburg) genannt. Nicht mit Unrecht, denn in ihm vereinigt sich die schwärmerische Phantasie des begeisterten Troubadours mit dem scharfen Blick des modernen

Realisten; Liebe zur Natur, Freude an ihrem Weben und Walten und ein warm fühlendes Herz für die Notlage und Aufgaben unserer Zeit offenbaren sich nebeneinander in seinen Dichtungen.

Vorliebe für die romantische Poesie trieb ihn an, sich mit der provenzalischen Literatur zu beschäftigen und uns mit dem ganzen idealen Kunstschaffen der Felsiber bekannt zu machen. Er tat es in drei fesselnd geschriebenen Monographien über Frederic Mistral und Theodor Aubanel, die Häupter dieser Dichterschule, und durch zahlreiche Übertragungen aus ihren von Schönheit durchtränkten Poesien. Begeisterung für die französische Literatur führte ihn auch die Feder bei der Abfassung seiner „Geschichte der französischen Literatur“. So groß aber diese seine Begeisterung für die romantische Kultur war und soviel er ihr auch verdankte, kräftiger pulst seine Liebe für das heimische Luxemburger Wesen! Selbst Fernstehende müssen durch sein Buch Die Dichter der luxemburgischen Mundart (1906) hingerissen werden, sich ihrem Studium zu widmen. Diesem Buche folgten: „Das Luxemburgische und sein Schrifttum“ (1914) und „Mundartliche und hochdeutsche Dichtung in Luxemburg“ (1919). Und wie als Literaturhistoriker suchte er auch durch seine Dichtungen zur künstlerischen Erziehung seines Volkes beizutragen.

Als Dramatiker wählt er für sein erstes Stück Siegfried und Melusine (1900) die Faustidee zum Vorwurf, wie sie sich Jahrhunderte hindurch im deutschen Volke vererbte. Die Lösung erfolgt durch das Eingreifen eines heiligmässigen Mönches, der den Pakt des Ritters mit dem Satan zerreiht und jenem dadurch die Möglichkeit schafft, durch ein Väterleben seine Schuld zu sühnen. Daß der Dichter eine Handlung voll gewaltiger Tragik in eine romantische Welt verlegt, in eine Wunderwelt geheimnisvoller Geister, in der Wasserjungfern und Nixen ihr nechtisches Wesen treiben und Wieder erklingen von zauberischem Wohlklang, schwächte die eigentlich dramatische Wirkung des Stückes ab. Nicht so bedeutend durch den Stoff ist das Drama Grisélinde (1901); es behandelt die seelischen Konflikte, die durch eine mit rauher Hand vollzogene Zerstörung inmitten Liebesglückes hervorgerufen werden. Das Ganze ist weder romantisch noch modern, die Lösung befriedigt nicht völlig, wirksam aber und lebendig sind die Darstellung und die Zeichnung

der Charaktere. In dem Bauerndrama aus der Zeit der französischen Revolution Die Söhne des Oslings (1904) ist alle Romantik geschwunden; eine kraftvolle Realistik in der Darstellung der einzelnen Szenen und eine Lösung voll gewaltiger Tragik unterscheiden das Stück von den früheren; in einem grauenvollen Gemälde wogt der Schrecken der französischen Revolution, der innere und äußere Kampf der Geknechteten und der blutige Untergang der bedauernswerten Opfer an uns vorüber. Einen allerdings seltsamen, aber immerhin möglichen Charakter zeigt uns das Trauerspiel Der Abtrünnige (1905), in dem Schmiedlicher Mensch voll Sehnsucht, der dem Zwange des Augenblicks keinen energischen Widerstand entgegenzusetzen kann und am Weibe zugrunde geht. Eine absonderliche Rolle spielt der Pfarrer in dem Lehrerinnendrama Lene Frank (1906), deren schwärmerische Auffassung des Erzieherkurses das Stück interessant macht, während es sonst nicht allewege befriedigt. Als Sittenbild der höheren Gesellschaftskreise erweist sich das Trauerspiel Professor Förster (1908) wirksam, dessen Held im edlen Kampfe gegen die Konventionen zugrunde geht. Es folgten die historische Tragödie Manfred (1912) und Dante Kaiser, ein geschichtliches Charakterspiel von Kaiser Heinrichs Schicksalen in Italien (1913). In diesem wollen sich im ersten Teil



*K. N. Welter, Luxemburg*

Sopphotograph Ed. Kutter, Luxemburg.

Geschehnisse und Charaktere durchaus nicht decken — besonders klappt der Zwiespalt bei Heinrich selbst — dann aber erhebt sich das Drama zu einer innerlich starken Einheit.

Am reinsten und tiefsten wirkt Welter als Lyriker. Schon die lyrischen Partien seiner Dramen erfreuen jeden Freund echter Poesie, mögen sie auch die Stimmung des Ganzen der realen Wirklichkeit entfremden und dadurch die eigentlich dramatische Wirkung abschwächen. Kraft geht in Welters Frühlichtern (1903) Hand in Hand mit Anmut und überall offenbart sich der Meister der Sprache. „Der Feuerriese“, „Die Schmiede“, „Das Depeschentlied“, „Das Karussell“ und andere Kundgebungen modernen Geistes sind vom männlichen Zuge unserer Tage ganz erfüllt, während der gefühlsinnige Zyklus „Auf unseres Vaters Tod“ und das Stimmungsbild „Der tote Schmied“ sich uns weich ans Herz und groß in die Seele legen. Welters „Frühlichter“, ob sie uns nun ein fest untrübenes Stimmungsbild vor Augen stellen oder ernste und heitere Lieder ertönen lassen, ob sie uns knapp gefügte Balladen („Der Burgfrau Tod“, „Kaiser und Dichter“) oder, wie in den sechs längeren Schlußgedichten, episch-lyrische Dichtungen („Der Geiger von Echternach“) von blühender koloristischer Pracht darbieten, immer werden sie durch den freien Guß und Fluß des Ganzen und Vollen, durch jenen leichten Wurf dichterischer Produktion charakterisiert, der das innerlich Konzipierte mit Grazie zur konkreten Gestalt herausbildet. Mannigfacher ist der Wechsel der Töne in den Gedichten der zweiten Sammlung In Staub und Glutem (1909). Außerdem zeigt sie, daß der Dichter reifer und in der Handhabung der künstlerischen Mittel sicherer geworden ist. Unter dem Einflusse des Volksliedes entstehen kleine, durch ihren leichten Rhythmus zur Vertonung auffordernde Lieder, dann wieder klingt es hymnenartig wie in der erschütternden Anklage gegen den Krieg „Der Mutter Fluchpsalm“, in dem tief ergreifenden Liede „Die Grube“, in den Gedichten „Eichentod“, „Die Birke“; daneben stehen still betrachtende Gedichte („Der Hafer“) und Naturbilder, wie in dem wunderbaren Zyklus „Am Strande“, die in ihrer elementaren Meißelung an Greif gemahnen. Nicht glücklich in der Wahl der Stoffe und wohl auch nicht einwandfrei in deren Behandlung war Welter in seinem Gedichtbande Segnungen der Stunde (1910), obwohl auch dieser viele Perlen echter Poesie in sich birgt. Die Grundstimmung in den Zeitgedichten Über den Kämpfen (1915) ist dunkle Wehmut und bitterer Born; die ganze Haltung ist nicht ohne Kraft, aber hoffnungslos erbittert. Mit den Wurzeln seines Wesens aus dem Deutschtum lebend, steht er auch der französischen Kultur als Verstehender und dankbar Empfangender gegenüber. Dabei ist denn sein glühend Herz im Innersten ergriffen von dem ihm so sinnlos scheinenden Kämpfen oder, wie er sagt, „Morden“ der beiden ihm so vertrauten Völker. Und so erstanden ihm die Zeitgedichte. Das Dichterherz blutet und grüßt die langen Züge als Morituri (Todgeweihte). Der Luxemburger Poet, der die Sängler der Provence gut kennt, ist auch der beste Führer durch die Heimat des „Mireio“ Dichters. Köstlich, wie er in seinem Hohe Sonnentage betitelten „Ferienbuche aus Provence und Lunefien“ (1912) die alten Städte zu schildern weiß, die in der Sonnenglut des Südens vom Ruhm der Vergangenheit träumen. Es ist ein Stimmungsbuch, das ein Mann schrieb, dessen Geschmackskultur nicht unter der Fülle des Wissens zu leiden hat. Daß Welter sich auch in die Seele des Kindes einzufühlen vermag, zeigt seine Erzählung „Aus der Kindheit eines armen Dorfsjungen“ Im Werden und Wachsen (1926). Was er hier einen Doktor an Jugenderinnerungen erzählen läßt, gehört zu dem Wertvollsten der deutschen Gegenwartsliteratur. Dem guten Geist des deutschen Dorfes, wie er sich vor Jahrzehnten fundat, geht aber immer mehr schwindet, gibt hier ein echter, auch mit der Weisheit eines Pädagogen begabter Dichter eine Form, wie man sie einfacher und natürlicher wohl kaum denken könnte.

Karl Friedrich Wiegand (geb. 1877 in Fulda, Professor in Zürich) hat sich mit seinen prächtigen Niederländischen Balladen (1908) in die Literatur eingeführt. Wählerisch im Wort, leidenschaftlich in der Seele, ritterlich in der Lebensgeste, stellte er sich vor. Und man horchte, weil ein resolutes Talent mit durchaus persönlichem Tonfall immer erregt. Er sieht das Leben gern an Wendepunkten, steht immer vor Explosionen, vor Konflikten, kennt die Ruhe nur als Totenstille vor einer entscheidenden Auseinandersetzung, kurz seine Art des Erlebens ist die fieberhafte des Dramatikers.

Mit der wuchtigen Bauerntragödie Winternacht (1909) ist er erstmalig über die Grenzen der Schweiz gedrungen. Es folgte das Drama Der Korse (1909) und 1913 das Schweizer Volksdrama Marignano. Die Schweizer freuten sich, wie ein Deutscher den Funken aus ihrer Geschichte schlug und mit sicherem Gefühle für die geschichtlichen Weltzusammenhänge die Schweizergeschichte dort anpakte, wo sie ihre grandiose Stunde hatte. Trotz der durchaus realistischen Gestaltung des Stoffes ist es dem Dichter gelungen, von der Bedeutung der Schlacht von Marignano für die Geschichte des Schweizer Volkes ein klares Bild zu geben. Die einzelnen Persönlichkeiten heben sich scharf ab und stehen doch mitten im Volksganzen, so vor allem der prachtwolle, weise, harte Ammann Käzi als Repräsentant der Volksbehandlung und der Werner Schwyzler als Vertreter der individualistischen Nebenhandlung. Auch gegensätzlich wirken diese beiden Persönlichkeiten recht gut; doch liegt in der Teilung des Interesses für diese zwei Handlungen und ihre Träger die Schwäche des Stückes. Statt kontrastierend eine Steigerung herbeizuführen, wirken die Handlungen lähmend aufeinander, besonders da sie nicht genügend miteinander verarbeitet sind. Sehr beachtenswert ist, wie geschickt, ohne aufdringlich zu werden, durch eine Fülle aus Quellenstudien beruhender Einzelheiten das Reizkolorit getroffen ist. Daß Wiegand das Zeug zum Dramatiker hat, zeigen auch die zwei Tragödien Die Gefesselten (1921). Von überwältigender Komik ist stellenweise das Lustspiel Die Simulanten (1920); in grotesker Weise wird das vom Kriege gezeichnete Simulantentum in „hochschulmäßigem“ Betrieb gezeigt, der sich hinter einer milden Stiftung verbirgt. Mit Jakob Rudolf Welti schrieb

Montag

Was im Leben Leben heißt?  
Geben an der Hand der Kraft.  
Was der Lebens Grundbleiben?  
Kraft im Opfer der Gabe.

Nik. Deschner.

Linzburg, den 8. August 1930.



Wiegand für das schweizerische Marionettenspiel das Puppenspiel Doktor Faust. In den Gedichten des Bandes *Stille und Sturm* (1911) schwingt ein echter lyrischer Unterton, der aber durch manche Dis-harmonie getrübt wird. Außerdem ist da zu viel Form und zu wenig Inhalt und überdies fehlt die innere Einheit, die die oft recht schönen Verse zu einem lebensvollen Ganzen fügt. Dasselbe gilt auch von dem Gedichtbände *Unterm Dach* (1924). *Melodie und Rhythmus* machen nur einen fargen Bruchteil der Wortkunst des Dichters aus, so daß sein Singen wie ein sachliches Erzählen wirkt. Besser gelungen ist der Gedichtband *Totentanz*. Als Erzähler trat Wiegand mit dem Bande *Die Herrlichkeit des Zyrifakus Kopp* und andere Novellen (1913) hervor. Die über 200 Druckseiten umfassende Titelnovelle ist verfehlt; als Charakterstudie eines seßhaften Bagabunden mag die Arbeit hingehen, die Unwahrscheinlichkeit der Begebenheiten zerstört jedoch jede Illusion. Das Thema ist prächtig. Ein Dorfparvenu, auf den Hintergrund einer gewaltigen Zeit gestellt — Napoleons Feldzug nach Rußland 1812 — mit gewaltigen Instinkten, gelegentlicher Gutmütigkeit und in Wirklichkeit ein wahrhafter Poltron — was hätte Wiegand aus diesem Stoffe machen können, wenn er mehr in die Tiefe gegangen wäre. Dagegen finden sich in dem Buche drei Stücke, „*Abinda*“, „*Die Synkope*“ und „*Wrad*“, von echt künstlerischem Reiz. In seinem jüngsten Buche erzählt Wiegand fesselnd von dem Eroberer von Ungarn (1928).

Aus leicht durchsichtigen Gründen hat unsere Zeit für das Problem der Umwälzungen mit dem Akzent auf starker Persönlichkeit Verständnis. Daher fand auch der österreichische Dichter Alexander Lernet-Holenia (geb. 1897 in Wien, lebt in Sankt Wolfgang D.-Ö.) mit der Bearbeitung des Demetrius-Stoffes Anklang. Für sein eigenes Schaffen kennzeichnend ist die These:

„Theatralik geht aus Welt hervor, Dramatik aus Autorschaft“. Sein Weg geht — mit Unterbrechung — von der Autorschaft zur Welt, von der Dramatik zur Theatralik. Das Drama ist Ausdruck einsamer menschlicher und übermenschlicher Kämpfe, das Theater ist Spiegel der Zeit, ihrer Neuerwerbungen wie ihrer Schwächen. Nicht durch Überwindung der Tragödie entwickelte er sich, wie L. Weltmann bemerkt, zum Komödienschreiber, schon in seiner ersten Schöpfung ist er in beiden Welten zu Hause: in dem Gedichtbände *Der Kanzonnenair* (1923), den er dem späteren Rilke widmete, mischt sich feudales Troubadourtum mit der Volkstümlichkeit mittelalterlicher Schwänke; die Verse sind in adliger Zucht gehalten, ohne daß dem Dichter der Sinn abgeht, wie das Volk zu empfinden. Sein Dichtertum liegt in der Tragödie und in der Lyrik; wo er bewußt für das Theater seine Einakter schreibt, ist es ausgeschaltet.



Alexander  
Lernet-Holenia

Phot. E. Barakowich, Wien IV.

„Haupt- und Staatsaktion“ nennt er sein erstes Drama *Demetrius* (1926), in dem das Gefühl des Zweifels seinen Niederschlag findet, das ihn beim Dichten überkommt. *Demetrius* zerbricht an seinem Zweifel. Die furchtbare Unsicherheit und Ungewißheit der ganzen Zeit gipfelt in dem Schicksal dessen, der nicht Jar sein kann, weil er es nicht zu sein wagt. Aber nicht eigentlich die Gestaltung dieses Gipfels der Tragödie fesselt, sondern die breite Basis der ersten Szene, in der Boris Godunow stirbt, auch er vergebens gegen die Zweifel ankämpfend. Diese Szene hat großes Format, Atmosphäre russischer Zarengewalt drängt sich unmittelbar auf. Das *Demetrius-Godunow*-Problem hat schon häufige Bearbeitungen gefunden. Schiller, Hebbel, Buschkin und andere hat es interessiert und vor ein paar Jahren feierte es in Musorgskys Oper glänzende Triumphe. Lebhafteste Darstellung aufregenden Geschehens, die Szenenfolge klappert in der Rüstung der Haupt- und Staatsaktion, alles ist in Lernet-Holenias Drama in einzelnen Bildern lose aneinander geknüpft. Malerisch und sicher gegeben, äußerst bühnenwirksam, aber ohne dramatische Entwicklung. Das Drama hat keinen Helden im Sinne des alten Dramas. Statt seiner eine Gruppe führender Persönlichkeiten, unter denen *Demetrius* nur teilweise hervorragt. Glück und Ende des Thronprätendenten glimmen auf und verlöschen wir, sprunghaft, balladenmäßig. Wie die Oper hat Lernet-Holenias Drama einen starken lyrischen Einschlag. Die Sprache klingt wie Musik, schlägt oft Akkorde an, die die Seele zu kräftigem Mitschwingen bringen. Manchmal freilich wirkt sie auch etwas gesucht. Es folgte das Lustspiel *Osterreichische Komödie* (1927), in der der degenerierte Abel als untergangswürdig und würdig dargestellt wird. Im *Osterreichertum* findet er Schauspielhaftigkeit, bloße Gebärde, hinter der kein Wesen steckt. Noch hat Lernet-Holenia sein Wesen nicht heraus; er füllt drei Akte mit billigen Schwankfutilitäten, wie Schwerverhörigkeit, Trunkenheit, Dienerglossen. Das Stück ist ein Werk des Übergangs, Vorbereitung zu dem mit dem Meistpreis gekrönten Einakter *Ollapotrida*. Als „Potpourri, Mischmasch, Durcheinander“ will der Dichter den Titel „*Ollapotrida*“ verstanden wissen, der einer Schwanksammlung des Hanswursts Stranzlitz entlehnt ist, nach dessen Stücken er seinen „*Demetrius*“ als Haupt- und Staatsaktion bezeichnet hat. In „*Ollapotrida*“ geschieht weiter nichts, als daß ein Bonvivant drei Damen in seiner Wohnung hat und von den dazu gehörigen Männern überrascht wird. Eine unliterarische Posse, weiter nichts, aber mit blendender Technik. Dann verläßt Lernet-Holenia die österreichische Welt und gestaltet in *Saul* den tragischen Untergang eines Menschen, der seiner göttlichen Bestimmung untreu geworden ist. Schon im „*Demetrius*“ gedachte er der Begegnung *Sauls* mit der Hexe von *Endor* und schon in den Legenden aus dem „*Kanzonnair*“ ließ er biblische Gestalten in mittelalterlicher Tracht auftreten. In dem gleichzeitig entstandenen Einakter *Alkestis* hat er Komik in Tragik übergeschaltet. Der Anfang ist burlesk, das Ende aber tragisch. Im Liebesopfer der *Alkestis* ist Todessehnsucht eingeschlossen, in einem Gefühl, das sie für *Admet* nie gekannt hat, glüht sie für *Apollon*. Nicht viel verschieden von den genannten Komödien ist die dreiaktige *Erotik*. Es ist die gleiche Mischung von ernster Satire, schwankhafter Handlung und sprachlicher Meisterung der Pointe. Drei Akte lang wird von der Fäulnis und Zerlegung der heutigen Moral gesprochen; Ehescheidungen, Verführungen, sexuelle Verirrungen werden mit Charme und recht uerust angedeutet, nur damit am Schluß das typisch Schwankende mit Verlobungen vorgeführt wird und die Pointe herankommt: „*Erotik*? Sie machen schrecklich viel her davon und es ist nichts dahinter.“ Nur eine Variante zur „*Erotik*“ bringt der gleichfalls auf drei Akte verteilte Einakter *Parforce*. Nichts von Lernet-Holenias Dichtertum verspürt man in den Einaktern *Flagranti*. Der Triumph des Todes und der „Haupt- und Staatsaktion“ Die nächtliche Hochzeit“, von denen die beiden letzten mißlich sind, weil sie tragische Stoffe mit der bloßen Geschicklichkeit, wenn auch theatralisch packend, behandeln. Sein Dichtertum äußert sich wieder in seinem letzten Werkbuche *Das Geheimnis* *Sankt Michaels*; es spielt noch einmal die Weifen der Wiener-Schule, die Sprache mahnt zuweilen an Hofmannsthals brokateneu Schwung, religiöse Bemühungen eines Modernen bekennen sich im Gottsuchertum von Menschen des Mittelalters.

Dem religiösen Drama war nach den ersten, vielverheißenden Anfängen im ausgehenden Mittelalter bei uns keine stetige Entwicklung gegönnt; Schauspiel und Bühne fielen zum großen Teile an eine Kunst, die der Religion wie dem Volke gleich ferne steht. Und dies ist um des Volkes willen tief zu beklagen, denn das Volk hungert, wie Knapp in seinem feinsinnigen Essay über *Max Mell* sagt, nach dem Schauspieler. Das Volk will Kunst sehen und hören, nicht lesen, es will möglichst unmittelbar erleben und deshalb sagen ihm Musik, bildende Kunst und das Schauspiel am meisten zu. Es verlangt nach einfachen, ungekünstelten, aber starken Emotionen, nach Staunen, Ehrfurcht, Schauer, nach Tauchzen und herzlichem Lachen ebenso wie nach Nührung und Tränen. Es bevorzugt keineswegs das Natürliche, Klare und ganz Vernünftige, vielmehr das Geheimnisvolle, Ahnungsvolle, das Hintergründige, Wunderbare, weil es ein unverbildetes Empfinden dafür hat, daß das Halbdunkel das richtige Licht ist, in dem die Welt gesehen werden muß. Alles dieses bietet ihm *Max Mell* (geb. 1882 in Marburg, Steiermark, lebt in Wien) in seinen einaktigen Schauspielen.

Er hat mit einem Bande *Lateinischer Erzählungen* (1904) begonnen, dann die *Jägerhaus-sage* und andere *Novellen* (1910), den Gedichtband *Das bekränzte Jahr* (1911) folgen lassen und mit der prächtigen, ganz dem Heimatboden erwachsenen *Erzählung* „*Barbara Naderers Viehstand*“ (1914) reiche Anerkennung gefunden und Ausblick gewährt auf eine noch reichere Zukunft. Auf die weitere Entwicklung des Dichters wirkte ganz besonders das Kriegserlebnis, dessen deutlichen Niederschlag wir in dem

Spiele Das Wiener Kripperl 1919 (1921) erkennen. Die im Titel enthaltene Jahreszahl verrät seine Geburt aus den schlimmsten Wehen der Nachkriegszeit, die Mitverwobenheit in ein sehr gesundes und darum noch sehr lebensfähiges Volkstum wirkte mit zu dem Gelingen dieses Volksstückes. In dem Geburtslande des Dichters werden ja noch heute wie vor Hunderten von Jahren zur Erbauung der einheimischen Bevölkerung und ausschließlich von ihren Mitgliedern geistliche Spiele ohne Dekoration in einer Bauernstube, einer Scheune oder gelegentlich im Freien mit den einfachsten Behelfen aufgeführt. In solch einer winterlichen Bauernstube könnte ohne alle Requisiten und Vorbereitungen Mells Apostelspiel (1923) jederzeit vor sich gehen. Aus dem Volk heraus und deshalb auch dem schlichtesten Volk verständlich ist diese Dichtung mit ihren unkomplizierten Gestalten und ihrer einfachen Knittelverssprache entstanden. Zwei Wanderer, Gottes- und Menschenfeinde, kommen in einer Winternacht mit den schlimmsten Absichten in eine Bauernhütte im Hochgebirge, wo sie vom Bauern und seinem vierzehnjährigen Enkelchen mit christlicher Liebe aufgenommen werden. Vor den Augen der Kleinen, die eifrig in den heiligen Büchern liest, verwandelt sich die Scheinwirklichkeit dieser Welt in das Reich Gottes und so will sie in den beiden Wanderern die beiden Apostel Johannes und Petrus sehen, die, wie der Herr selbst, sich in der Gestalt der Geringsten unserer Brüder einstellen, um die Liebe auf die Probe zu stellen. Der rührend kindliche, unbeirrbar Glaube überwältigt die Herzen der Bösen, die nun in Nacht und Nebel hinausfliehen und doch den guten Weg finden werden. Mell bedient sich in Vers und Ausdruck der volkstümlichen, dabei doch eigenen Sprache und wenn einmal Wort und Sinn zwangsläufig aus diesem Rahmen gleiten, dann hält er nicht erschreckt inne und beginnt „mundgerecht“ zu machen. Und so ist er neben dem Volksdichter zugleich Volkserzieher, denn der unbefangene Zuhörer wird, gerade weil alles übrige ihm so mühelos zugänglich war, bestrebt sein, auch das, was sich beim ersten Aufhören seinem Verständnis entzieht, zu deuten. Diese wertvolle Eigenschaft besitzt in einem fast noch höheren Maße Das Schutzengel Spiel (1923). Die Heldin des Stückes ist eine fromme Bürgerstochter, die in jäh aufjuckendem Hochmut über eine ledige Kindesmutter den Stab bricht und dann zur Sühne dem erbittertesten Straßenläufer sich zum Weibe anbieten muß, um endlich, zu tiefst erniedrigt, mit dem zürnenden Schutzengel wieder sich zum Weibe anbieten zu werden, daß man Gott nicht wohlgefällig sein kann, wenn man verhöhnt und zur Erkenntnis geführt wird, daß die Liebe besitzt. Das Mädchen erkennt, daß der Seifenfieder, der allein ihren Ruf „Heirate mich“ erhört und ihr Bräutigam wird, niemand anders ist als der Engel, der ihre Prüfung so zum Guten lenkt und ihr den Jugendfreund als wahren Bräutigam zuführt. Das Spiel aber hat mit seinem einfachen Wortgewand, im Knittelvers, in erster Freudigkeit geseigt.

Wie einem Menschenlos gefellt,  
Fürsichtig wandelt ein guter Geist  
Und prüft und lenkt und nach Hause weist.  
Dies ist ein Gleichnis und ein Bild.

Such jeder in sich, was es ihm gilt,  
Und mög keiner sein, der nicht erkenn'  
Neben sich den Geist, den hütenden,  
Und so getröftet sei seiner Wege.

Mit dieser Mahnung beschließt der Spielfansager das Stück. Ganz wie in den Spielen des Mittelalters läßt auch Mell zu Beginn und zum Schlusse des Stückes den Spielfansager vor den Zuhörern auftreten.



Max Mell.

Porträtzeichnung von Marianne Seeland.

Vom Wiener Krippel über die an Mörikes Idyllen gemahnende, sie an Kraft aber übertreffende Versnovelle Osterfeier (1921) führte der Weg in steter Erhöhung der Gestalten zu dem Nachfolge-Christi-Spiel (1927). Da wird ein Kreuz errichtet auf der Bühne. Der „Schloßherr“ soll daran hängen, so verlangen es die Bauern, weil sie glauben, der Schloßherr habe die Bauern verraten, um sein Hab und Gut zu schonen. Es ist eine sturmbelegte Zeit, die Zeit der Türkenkriege in den österreichischen Landen, eine Zeit voll Krieg, voll Aufruhr auch in den Geistern. Räuberbanden durchstreifen das Land. Sie verbünden sich mit den Bauern. Das Schloß wird gestürmt. Die Banden sehen ein leeres Kreuz. Die Töchter des Schloßherrn sind ausgeritten, um den beim Meister des Nachbarortes bestellten Christus heimzuholen. An das leere Kreuz wird der Schloßherr gebunden und muß sehen, wie sein Schloß geplündert und auf seine Töchter ein furchtbarer Anschlag eronnen wird. Alle Leides- und Todesnot überkommt ihn. Da marschieren die Kaiserlichen ein, schlagen die Rebellen in Fesseln, der Graf wird befreit, der Hauptmann der Kaiserlichen verurteilt die Räuber standrechtlich zum Tode. Und nun geschieht das Wunderbare: der da am Kreuze gehangen, hat qualvolle Stunden, hat seinen Meister ganz verstehen gelernt, er kann den Gedanken an Rache und Vergeltung nicht mehr ertragen, die Kreuzesnachfolge verlangt Vergebung und Liebe. So steht er den Hauptmann an um Gnade für die Verurteilten, findet aber kein Gehör. Er steht inbrünstiger, der Hauptmann wird immer härter. Da wirft sich der Schloßherr in höchster Seelennot auf die Knie und schreit zum Himmel um ein Wunder. Es geschieht, er sinkt entseelt zu Boden, die Liebe, die er am Kreuze gelernt, hat sein Leben verzehrt. Nun begnadigt der Hauptmann die Schuldigen: diese aber sind von solcher Größe der Liebe überwältigt, sie kehren in sich und folgen zu tiefst erschüttert dem Leichnam des Schloßherrn in die Kapelle, vorbei an dem Kreuze, von dem nun das Bild des Erlösers blidt, das die Töchter inzwischen heimgebracht haben. Es ist der Glaube an die Notwendigkeit einer alle Hindernisse überwindenden Liebe, der aus Mells Dramen redet, und darum sind sie überaus zeitgemäß, denn nur die Liebe ist es, die unserer bis in den Grund zerrissenen Gesellschaft Heilung bringen kann. Zwei geheimnisvolle Gestalten, der Leuter und der Schaffner, sammeln in „Wiener Krippel“ die Gezeichneten des Krieges in den ihnen anvertrauten Wagen und führen sie an das Endziel der ewigen Liebe. Zur Liebe befehrt ein armes kleines Bauernmädchen zwei wüste Kriegsheimkehrer, auch die in Hochmut gefallene Jungfrau des Schutengelspiels muß durch alle Leiden und Prüfungen hindurch zu weiblicher, alles verstehender Liebe reifen, zur höchsten, von allem Irdischen gereinigten Liebe aber, die nicht nur Verstehen, sondern unbedingtes Verzeihen schenkt, steigt erst der Schloßherr im Spiel von der Nachfolge Christi auf. Und dieses Spiel hat verständnisvolle Zuhörer gefunden; tief ernst gestimmt verfolgten sie im Burgtheater in Wien die Vorgänge auf der Bühne. Mells Schauspiele gehen in Psychologie und Technik einen eigenen Weg, und mit Recht, denn die religiöse Welt bewegt sich in einem anderen Raum als die nur natürliche, die die Welt des gewöhnlichen Dramas ist. Ebenso tut Moll gut, daß er in seinen Schauspielen nicht der auf Steigerung berechneten Technik folgt, sondern, der Legende sich anschließend, epische Breite und episches Ausmalen der Situation nicht verschmäht. Es handelt sich ja nicht um planmäßige Vorbereitung, um gefehmäßig zwingende, lückenlose Herbeiführung eines Höhepunktes und einer Krisis. Mells Technik wird besonders wirksam durch seine Meisterschaft in der Gestaltung von Situationen in lebendiger, bunter und packender Ausmalung der Szenen und solche, wie das Treiben der Räuberbanden im Nachfolge-Christi-Spiel und die Szene vor der Kirche im Schutengelspiel gehören zu dem Besten, was unsere Literatur aufweist. Da sehen wir das Erhabenste neben dem Gemeinsten, das Ernste neben dem Lächerlichen in jener wirksamen Weise, die aus tiefstem Einblick in das Wesen dieser unserer irdischen Wirklichkeit hervorgeht, indem sie ihr durch Beimischung von Ironie den Eigenwert nimmt und ihr noch im Lichte der ewigen Dinge eine Bedeutung läßt. Lebendig in der Natur und in der Landschaft verwurzelt, tief und gehaltvoll sind die Gedichte (1929), obschon sie noch mit Reflexion durchsetzt sind. Der Rhythmus ist herb, schwerflüssig, das Herz noch nicht weder in der Natur, noch in Gott vollkommen zur Ruhe gekommen. Herrlich ist das Schlußgedicht „Ein Landmädchen“.

Als Verfasser biblischer Dramen und als Lyriker erwarb sich der auch als feiner Kritiker bekannte Sebastian Wieser (geb. 1879 zu Hart, Oberbayern, lebt in Augsburg) einen Namen.

Er schrieb die Trilogie Der Antichrist (1911). Das Vorspiel hebt an mit der Versuchung und dem Sündenfall im Paradies. Darauf folgt das biblische Drama vom auserwählten Volk in fünf Aufzügen, beginnend am Opferaltar Abels, schließend mit Salomos Thronbesteigung und Werbung um Sulamit. Als zweites Stück folgt der Kampf des Teufels gegen Jesus Christus und als drittes die ecclesia militans. Lied, Melodrama und Chorgesang verleihen dem Stücke einen lyrischen Charakter, zerreißt aber den Aufbau der Handlung. Straffer gebaut ist das Drama Josef (1914), in dem der Dichter die Poesie der Bibel mit großer Kraft herausgehoben hat. Besonders sind die Gegensätze zwischen der Einfachheit des Hirtenlebens und der hoch entwickelten Kultur Ägyptens einander scharf gegenübergestellt. Mit großem Geschick ist das Volksleben Ägyptens gezeichnet, der schönste Teil des Dramas aber ist das reizende Vorspiel. Auf der gleichen Höhe stehen Paradies und Brudermord (1914), Judith (1919), Elias (1920) und das Passionspiel der Freiburger Hünste (1924), das durch seine innige Sprache die schlichte Einfalt der alten Volksspiele erreicht. Auch die Schauspiele Parzival (1925) und Bettler Gottes (1925) erwiesen sich als wirksame Stücke. Die Lyrik, die schon in den Dramen hervortritt, ist Wiesers Hauptstärke, und mag sich auch in seinen Gedichtbänden „Land des Herzens“, „Zarathustras neue Avestalieder“ (1915), in „Lied und Leid“ (1908) mancher Anklang an Vorbilder finden, wie denn Wieser überhaupt eine sehr rezeptive Natur ist, mag auch manches Bild nicht klar genug geschaat, der Ausdruck nicht immer abgewogen sein und dithyrambischer Schwung mit Rhetorik sich mischen, so hören wir doch aus seinen Liedern einen eigenen Ton, blitzen reichlich Lichter auf, sprühen Funken eines starken Talentes und überraschen geistreiche



Der aufflammende Weltkrieg brach des Dichters Friedensarbeit ab und stellte ihn als Kriegsfreiwilligen an die Front. Die Lyrik, die Alex im Kriege so berühmt machte, ist in ihren Anfängen merkwürdigerweise nicht von den Dichtern seiner Studentenjahre, etwa von Rilke, beeinflusst, sondern erscheint durchaus im Banne Heibels und der Münchener. Erst der Krieg gab ihr Gehalt und Form. Unter den Lyrikern des Krieges verkörpert er in Aussprache und Rhythmus die Traditionen der preussischen Fahne. Er dichtet nur, ohne nachzudichten, aus jenem Gefühlskreis, der Theodor Körners Lyrik lebendig erhalten hat. Und es berührt uns heute tragisch, daß seine unvergänglichen schönsten Verse dem Gedächtnis eines anderen Gefallenen, Hermann Löns, gelten. Die Art, wie sein opferbereites Wesen den Krieg als Erleben und Aufgabe nahm und sah, gestalten die Versbände „Volk im Eisen“, „Sonne und Schild“ (1915), „Im Felde zwischen Tag und Nacht“ (1917), „Vom großen Abendmahl“. Zwischendurch entstanden mehrere Prosadichtungen; so Das Weihnachtsmärchen des 50. Regiments. Es ist rein, jung und liebenswürdig wie die Jünglingsseele seines Dichters und darum wird es manchem als Gedächtnisgabe teuer sein. Alex erzählt darin von dem Geisterreich, in dem alle die toten deutschen Soldaten mit ihrem heimlichen König weiter leben. In dem See, der aus den ungezählten Tränen der Hinterlassenen um ihre toten Soldaten zusammengeronnen ist, baden diese die Seelen der Ungeborenen ihres Volkes, „ehe sie ins Leben treten. Dann werden sie stark werden und rein bleiben, auch wenn der Staub der Erde sie anwehen wird.“ Das heißt, die Erinnerung an die für des Vaterlandes Rettung gebrachten Opfer soll sie anspornen, Deutschlands Größe wieder aufzurichten. Erlebnis und Gestalt ist die Erzählung Der Wanderer zwischen zwei Welten, eben weil es den Jüngling, den deutschen Jüngling im Weltkrieg, selber zur Gestaltung hat und weil Alex mit dessen Werk und Wesen immerst eins war in Mühfal, Kampf und Tod und Opferfreudigkeit. Ein Denkmal setzte er seiner Freundschaft mit dem jungen Kriegsfreiwilligen Ernst Würche (gestorben 1916) in der Erzählung Der Wanderer. Von dem geplanten Weltanschauungsroman Wolf Eschenlohr sind leider nur zwei Kapitel vollendet. Was da auf wenigen Seiten an philosophischen und ethischen Betrachtungen gegeben ist, das ernste Mahnwort an die Deutschen, auf dem Wege der Versöhnung die Gegensätze auszugleichen, ein neues Verhältnis zum religiösen Glauben zu gewinnen, und was er über die Überwindung des Egoismus, über die Hingabe des Ich an das große Du des Volkes sagt, all das vergißt man nicht so leicht. „Nicht das Glück ist das letzte Ziel des Menschen, sondern seine Vollendung als leiblich-sittliches Wesen. Dazu helfe Euch der Krieg. Die Sieger werden unter den Toten sein.“ Und wie das Bruchstück zeigt auch das angehängte, reizvolle kleine Märchen „Das Wunschbüblein“, das den Beschluß des Werkes bilden sollte, des Dichters Persönlichkeit in reicher Fülle. Der phrasenlose Idealismus dieses Lebens und Sterbens, das innerlichst gelebte Deutschtum von Walter Alex werden auch das Unvollendete in seinen Dichtungen weiter tragen, dem Vollendeten ist die Dauer gewiß.

Anderer Dichter historischer Dramen, wie Harlan, E. König, O. Erler, H. Burte wurden schon in anderem Zusammenhange gewürdigt und wieder andere werden später eingereicht werden. Hier seien nur noch einige genannt. Der Oberösterreicher Ludwig Bermanschlager (geb. 1861 in Steyr, gest. 1921), hat sich als Lyriker und Erzähler und durch volkstümliche Bühnenstücke („Das Bild der toten Mutter“ 1906, „Mutterlos und doch nicht verwais“, „Am des Kindes willen“ u. a. m.), durch das Trauerspiel „Deutsch und christlich“ 1893, das Schauspiel „Die Dorfherge“, das „Gnser Festspiel“ einen Namen erworben. Von ihm stammt auch „Das Geheimnis des Kreuzes“ 1912, das ist der Text zu dem Passionsspiele, das alle fünf Jahre in St. Radegund in Oberösterreich auf der dortigen Volksbühne aufgeführt wird. Wenigstens auf Vereins- und Privatbühnen gelangen die historischen Dramen Alfred Ebenhochs (geb. 1855 in Linz O. D., gest. 1912), „Johann Philipp Palm“ (1906), „Querretaro“ und „Anno neun“ zur Aufführung. Vaterländische Dramen („Friedrich der Große“, „Vaterland“ 1913) und den Roman „Heim zur Scholle“ 1909 gab Maximilian Böttcher (geb. 1873 in Schönwalde in der Mark, lebt in Berlin). Ernst Ege (geb. 1863 in Stuttgart, lebt ebenda) schrieb das Festspiel „Beim 80-jährigen Bismarck“ (1895), den Festspiel-Zyklus „Germania“ (1896), „Luther auf Koburg“, ein dramatisches Stimmungsbild, ferner die Tragödie „Godiva“ (1918) und die Volksstücke „Helmbrecht“ und „Sonnenwirt“. Georg Kuseler, Schullehrer in Odenburg, verfaßte die Dramen „Die Stodinger“ (1890), „Michael Serwet“, „König Konradin“, das Lustspiel „Graf Anton Günther“, dann noch dramatische Märchen und Legenden. Der Historizismus im Drama scheint, nachdem die Problem Dramen nicht mehr recht ziehen, wieder Mode zu werden. Persönlichkeiten, die irgend eine interessante Episode in ihrem Leben haben, zunächst die Könige und Feldherren, werden auf die Bühne gestellt.

Erst in seinem 62. Lebensjahre trat Eduard Hlatky als Dichter in die Öffentlichkeit, aber sein erstes Werk war eine Tat, über die alle Welt hüben und drüben erstaunte. Wie er selbst erzählt, hat eine bei Reclam erschienene Übersetzung von Madachs „Tragödie des Menschen“ den ersten Anstoß dazu gegeben. Insbesondere die Darstellung Luzifers und des Weibes in dieser vielbewunderten ungarischen Dichtung verletzten ihn. Als er seinen Unwillen darüber seinem priesterlichen Freunde Gruber gegenüber äußerte, forderte ihn dieser auf, selbst ein Himmelschilderer zu werden (1888). Dieses Wort gab die Anregung zur Entstehung der episch-dramatischen Dichtung Der Welten morgen. Damals lebte Hlatky in Fünfkirchen als Eisenbahningenieur, nicht mehr als „glaubenssteuerlos“, sondern wieder positiv kirchlich-gläubiger Gesinnung, in der er von seinen Eltern erzogen worden war. Er war 1834 zu Brünn als jüngster Sohn eines kleinen Wirtes geboren, besuchte in der Absicht, einmal Priester zu werden, das Gymnasium,

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 Gleichgefinnten 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 Weltbussprediger aufwirft, und jede Seele beurteilt, die an ihm vorüber ins Jenseits wandern muß. Durch ihn erfahren nun die verschiedensten Verhältnisse: verfeuchtes Rechtswesen, gottentfremdete Bildung, verpönte Kunst, die Aufklärung, die sich ausblühende Wissenschaft usw., eine erbarmungslose Beleuchtung. Es ist ein an sich entsehlisches 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 Hlatkys 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 Hlatkys 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 Hlatky, 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 fad“. 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 trägt, 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 verlangt die Bestrafung des Abfalls 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 der Dichters seine 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 Jamben 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 Hlatky.  
Phot. Zolner, 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 werktroher Diesseitsbejahung, prometheischen Selbstbewußtseins. Richard Dehmel mit seinem Pflichtgebot der menschlich-sozialen Verantwortung steht in diesen Anfängen der