



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart

Walzel, Oskar

Wildpark-Potsdam, 1930

V. Seit 1914

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99461](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99461)

V. SEIT 1914

1. Lage am Anfang des Weltkriegs

Darf Literaturwissenschaft, wenn sie Wissenschaft bleiben will, sich mit der lebenden Dichtung auseinandersetzen? Die Frage ist viel umstritten. Manche beantworten sie ohne Rückhalt mit einem Nein. Kann doch ein lebender Dichter durch ein neues Werk das Bild, das sich aus seinen Leistungen ergeben hat, jeden Augenblick umstoßen. Sicherlich ist Endgültiges über einen Künstler nicht zu sagen, ehe sein Lebenswerk abgeschlossen vorliegt. Vollends scheint ein halbwegs gesichertes Werturteil über ihn nur noch viel später möglich zu sein; oft genug hat sich erwiesen, daß nur aus beruhigter Ferne und nicht aus der Nähe der Wert eines Dichters mit einiger Sicherheit zu errechnen ist. Noch ein Darsteller, der mit Absicht sich von den vielen sondert, denen persönliches Werten für die eigentliche Aufgabe dichtungsgeschichtlicher Arbeit gilt, bleibt der Gefahr ausgesetzt, dem einen Dichter mehr, dem anderen weniger Raum zuzugestehen, als nach Jahren, gesehen von höherem Blickpunkt, sich für richtig erweist.

Objektiver kann aus der Ferne die Nachwelt entscheiden. Freilich bleibt auch ihr der Vorwurf nicht erspart, dem einen oder dem anderen unrecht zu tun; stets finden sich Umsturzlustige, die entwerten wollen, was seit langer Zeit für endgültig Wertvolles gehalten wird, oder den Erscheinungen, deren Minderwertigkeit von fast allen längst zugegeben ist, im Widerspruch zur herrschenden Meinung der Wissenschaft große Bedeutung zuschreiben. Doch sogar wenn sich dem Kenner rasch das Verfehltel solcher Umwertung ergibt, muß zugestanden werden, daß nicht bloß das Werturteil über Vergangenes, auch die viel wichtigere Bestimmung des Wesens solcher Erscheinungen aus früherer Zeit mit den Mitteln der Wissenschaft nicht volle Objektivität zu erzielen vermag. Bleibt mithin auch Darstellung längstvergänger Tatsachen der Dichtungsgeschichte dem Vorwurf der Subjektivität ausgesetzt, so hätte die Wissenschaft um so mehr Recht, sich mit lebender Dichtung zu beschäftigen. Nur ein Mehr oder Weniger von Subjektivität käme in Betracht; überdies setzt sich Wissenschaft, die nur das Vergangene ihrem Forschen zuweist, dem schweren Vorwurf aus, sie verschließe die Augen vor dem Stoff, der ihr in unmittelbarster Lebendigkeit Wesentlichstes und Entscheidendstes ihres Forschungsgebietes weisen kann. Ein etwas übersteigerndes Bild zu gebrauchen, wäre es, als ob der Mediziner nur am toten und nicht am lebenden Leib des Menschen seine Erfahrungen sammeln und einzig als Anatom erkennen wollte, wie er die Krankheit zu bekämpfen hat.

Aus solchen Erwägungen habe ich es immer für meine Pflicht gehalten, im Dienste der Wissenschaft mich mit lebender Dichtung auseinanderzusetzen, aus ihr für mein Forschen zu lernen und sie selbst mit dessen Mitteln zu erfassen. Dabei bleibe ich mir durchaus bewußt, daß Annahmen unvermeidlich waren, die der nächste Augenblick widerlegte. Wer es wagt, eine zusammenhängende Darstellung deutscher Dichtung bis in die nächste Gegenwart fortzuführen, hat nach kurzer Zeit mehr als ein Wort zurückzunehmen. Immer wieder fordert ein neuer Augenblick eine neue Synthese, muß man die Akzente, die man aufgesetzt hat, anders verteilen. Ist es möglich, in einer verhältnismäßig raschen Folge von Auflagen solche Umgestaltungen vorzunehmen, so vermindert sich das Gefährliche und Bedenkliche des Versuchs, unmittelbare Gegenwart in den Rahmen einer mehr oder minder weit zurückgreifenden Darstellung von Dichtung einzubeziehen. Die vorliegende Arbeit soll und darf indes nur bieten, was, soweit dergleichen überhaupt möglich ist, für längere Zeit gelten kann.

Der deutsche Expressionismus setzte unter die Dichtung, die ihm voranging, einen so merklichen Strich, stellte eine so unbedingte Abkehr von der Vergangenheit dar, sah sie von so ferner Warte, daß diese Vergangenheit nicht zuletzt durch ihn zu etwas Abgeschlossenem und in sich Geschlossenem wurde. Der Wissenschaft erleichtert sich dadurch die Aufgabe, das Ganze und Wesenhafte der Vergangenheit zu erkennen und zu bestimmen. Seit dem Beginn des Weltkriegs ist unverkennbar Neues im Gange. Dies Neue wehrt sich gegen jeden Versuch, sein Wesen zu bezeichnen. Weit hinaus über die Grenzen von Dichtkunst, von Kunst überhaupt, reicht dies Neue. Wichtigeres als nur ästhetisches Werturteil steht in Frage. Immer noch ist eine Umwälzung des ganzen Lebens, nicht bloß des deutschen, im Gange. Wer hätte den Mut, heute schon das Ziel zu bezeichnen? Mehr als je hat der Erforscher von Dichtung in die Tiefen nicht nur des Geisteslebens, sondern des gesamten Lebens hinabzusteigen, wenn er über die Dichtung der Weltkriegs- und Nachkriegszeit etwas Belangvolles sagen will. Der Boden, auf dem neueste Dichtung wächst, ist derart aufgewühlt, daß jedes Wort über sie wie ein Parteibekenntnis gedeutet werden kann.

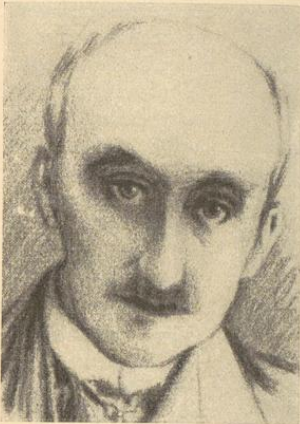
Es hieße eine Weltschau wieder aufnehmen, die vor einem Menschenalter herrschte, jetzt indes nicht den Schlechtesten als überwunden gilt, wenn man sich mit der Feststellung begnügte, durch den Weltkrieg

sei bloß ein Wirrsal geschaffen worden, Wirrsal sei deshalb auch das Kennzeichen neuerer Dichtung. Das hieße zweifelsüchtig die Hände in den Schoß legen und an der Gegenwart verzagen. Bekennerlust ist wieder da. Ihr kann auch die Wissenschaft sich nicht entziehen; sie darf nur die Gefahren nicht scheuen, die jedem Bekenner eingeboren sind.

Ungefährdeter konnte die Wissenschaft vor einem Menschenalter ihre Arbeit leisten. Sehnsuchtsvoll blickt mancher in solche Vorwelt zurück, beneidet sie, weil sie gesicherter war, oder klagt, daß ihm selbst heute altgewohnte Grundlage entzogen ist. Wer es miterlebt hat, weiß, wie gefestigt sich deutsches Wesen um 1900 empfand. Ebenso bestand ein Gefühl der Festigung in der Dichtung. Der Deutsche vertraute der Macht und Widerstandskraft von Bismarcks Schöpfung. In der Dichtung schien nach dem Umsturz, den der Naturalismus und seine nächsten Folgeerscheinungen gebracht hatten, gleichfalls festbegründete Ruhe zu herrschen. Eine längere Reihe hervorragender Künstler hatte sich durchgesetzt. Ihr Wirken erweckte um so mehr den Eindruck, eine hohe Stufe künstlerischer Notwendigkeit erreicht zu haben, weil es jedem Überschwang absagte und nur die unauffälligen Gebärden gelinder Tönung wagte. Mehr oder minder war eine künstlerische Norm nicht nur festgelegt, sie wurde auch als die einzig richtige anerkannt.

Es gab Ausnahmen. Als Ausnahmen wurden sie gefaßt, die nur die Regel bestätigen. Wenige gestanden sich zu, daß in diesen Ausnahmen sich ankündigte, was demnächst die Herrschaft antreten sollte. Ganz so fühlte man auch im Leben des Staats wie im Leben der Welt manches, was dem herrschenden Sicherheitsgefühl widersprach. Man unterschätzte die Gefahren, die drohten. Man wollte sie nicht sehen, am wenigsten wollten das die Künstler. Doch sie durften sich immerhin auf das Verhalten der Staatsmänner berufen. Ahnungsloser vielleicht noch als den kommenden Wegen der Kunst stand man der künftigen Weltgeschichte gegenüber. Je weiter das Jahrhundert fortschritt, desto mehr munkelte man von der Notwendigkeit eines nahen Weltkriegs; vorwegnehmende Phantasie sah in diesem Weltkrieg auf der ganzen Erde Volk mit Volk ringen; auch nicht von ferne ahnte der Deutsche, daß eines Tages fast die ganze Welt sich gegen ihn wenden werde.

Der gewaltige Aufschwung, der sich zu Beginn des Weltkriegs in den Deutschen auslebte, trug willig das Unerhörte und noch nie Dagewesene, die rasche Abfolge der Kriegserklärungen, die ein Volk der Erde nach dem andern den Deutschen zusandte. Schwerer zu tragen war etwas anderes. Fast wie eine Ehrung konnte noch hingenommen werden, daß man den Deutschen draußen für genug kraft- und machtvoll hielt, um die ganze Welt zu seiner Demütigung gegen ihn aufbieten zu müssen. Doch mit den Kriegserklärungen verband sich noch Unerträgliches und Beschämendes. Die Welt wandte sich gegen den Deutschen nicht nur, weil sie in ihm eine Gefahr für ihre Selbständigkeit sah; sie gab vor, im Dienste der Menschheit gegen den Deutschen kämpfen zu müssen, im Dienste der heiligsten Güter des Menschen, die er bedrohe. Unversehens sah der Deutsche sich von der übrigen Menschheit ausgeschieden und verworfen. Das kam völlig unerwartet nicht nur den geistigen Führern Deutschlands, die sich bewußt waren, gleich ihren Genossen in anderen Ländern ihr Volk bis zuletzt zu hohen Zielen echten Menschentums hinaufgeführt zu haben. Mit einem Schlag sollte alles entwertet sein, was der deutsche Geist in den jüngsten Jahrzehnten geleistet hatte? Hundert Jahre früher hatten Wesen und Leistung des deutschen Geistes als letzte und zugleich als zuverlässigste Mittel gegolten, den Deutschen die Rechte eines freien Volks gegen Napoleons Eingriffe zu sichern. So hatten es nicht nur Deutsche gemeint. Eine Welschschweizerin belehrte damals in französischer Sprache die Welt, wie wertvoll das Deutschtum sei, und wieviel die Menschheit den Deutschen zu danken, wieviel sie von ihnen zu erwarten habe. Frau von Staëls Buch „De l'Allemagne“ kämpfte bewußt für den Deutschen gegen Napoleon. Was sie behauptete und was sie vertrat, setzte sich in der Weltgeschichte tatsächlich durch. Damals rettete der deutsche Geist das deutsche Volk, weil er es vor der Welt rechtfertigte. War dieser deutsche Geist nach hundert Jahren so entartet, daß nun um seinetwillen der Deutsche kein Lebensrecht mehr haben sollte? Müßig wäre die Annahme, das feindliche Ausland habe nur eine wirksame Phrase sich wissentlich zurechtgelegt, um mit ihrer Hilfe die Deutschen desto



251. Henri Bergson. Zeichnung
von Michel Abonnel

sicherer zu besiegen. Unzähligen war dieser Vorwurf heilige Überzeugung. Sie glaubten, dem Menschengest beizustehen, wenn sie die Deutschen bekämpften. Solche Überzeugung schenkte ihnen eine Spannkraft, die der Deutsche im Weltkrieg übel genug zu kosten bekam.

Es dauerte lange, ehe der Deutsche begriff, daß gegen ihn dieser Vorwurf erhoben werden konnte. Was sich im deutschen Leben bis zum August 1914 abgespielt hatte, war von den Deutschen als Aufstieg empfunden worden, auch als Aufstieg in geistigem Sinne. Solchen geistigen Aufstiegs fühlte sich der Deutsche besonders da teilhaft, wo sich mit dauerndem Wachsen des Geistes nicht dauerndes Wachsen der Macht verband, in Österreich. Wie unsicher die Unterlagen des alten Reichs der Habsburger geworden waren, wußte der Österreicher gut. Desto wertvoller war ihm, mitten in einer mählich sich auflösenden Umwelt zu immer reinerem Menschentum sich durchzuringen. Dieses Menschentum vertraten österreichische Dichter, zunächst Wiener Impressionisten vom Schlage Hofmannsthal's. Trafen sie auf gar nichts Verwandtes im Deutschen Reich? Zielte hier wirklich alles nur auf Entfaltung von Machtpolitik? Vielmehr fühlten sich die Führer des Geistes hier in starkem Gegensatz zu den Herrschenden und zu den Staatsmännern. Vielleicht darf die Nachwelt ihnen vorwerfen, sie hätten diesen Gegensatz im öffentlichen Leben zu wenig geltend gemacht. In den Bezirken ihres Schaffens waren sie nicht hinter dem Auslande zurückgeblieben.

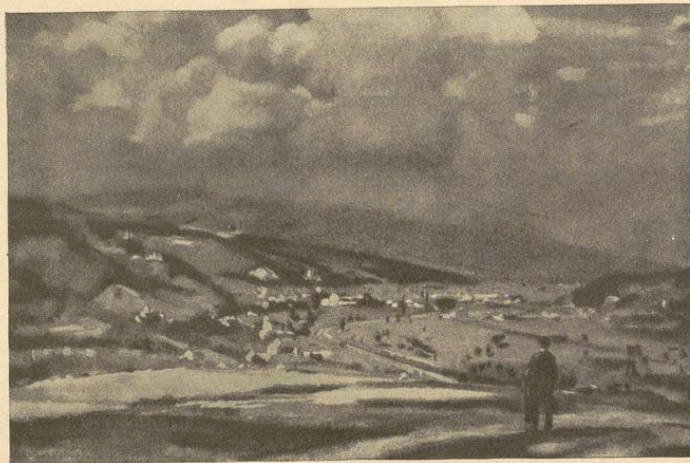
Im Anschluß an das Ausland hatte deutsche Weltschau sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dem Materialismus und seiner Nachfolge unterworfen, eine Richtung also eingeschlagen, die vorher dem Deutschen so gut wie nie zugänglich gewesen war. Gegen das Ende des Jahrhunderts hin begann das Ausland, den Materialismus zu überwinden. Wußte es nicht, daß ungefähr gleichzeitig solche Überwindung auch dem Deutschen sich als notwendig erwies? Der wahre Sinn des Anspruchs, im Dienste des Geistes müsse der Deutsche überwunden und gedemütigt werden, konnte nur in der Annahme liegen, der Deutsche halte am Materialismus immer noch fest und müsse — wäre es auch mit bewaffneter Hand — gezwungen werden, seinen Materialismus dem neuen Aufschwung des Geistes zu opfern, der sich im Ausland, vor allem in Frankreich, vollzog.

Der Philosoph Henri Bergson, in Paris geboren, aber (wie schon sein Name verrät) nicht rein französischer Abkunft, galt und gilt der Welt als der erfolgreichste Wiedererwecker des Geistes aus der Zeit um 1900. Ihm war wieder der Geist das erste und die Materie das zweite. Er erblickte in der Materie nur eine „Entspannung“ des Geistes. In ihr erstarre der Lebensstrom, während das Leben des Geistes allein Leben im schöpferischen Sinne sei. Als Bekämpfer des

19*



252. Edmund Husserl.
Photographie

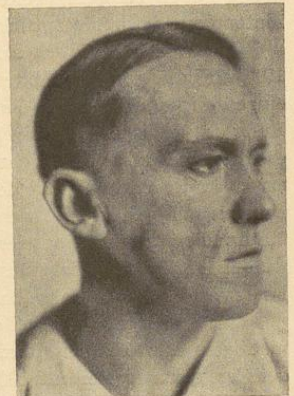


253. Gemälde von Hermann Burte: Blick in das Wiesental (1910)
Entstanden zur Zeit der Arbeit am „Wiltfeber“ (Nach „Kunstwart“ 1931)

war? In diesem Fall meinten auch deutsche Denker, vom Ausland und nicht zuletzt von Franzosen lernen zu müssen, was auch von Deutschen zu lernen gewesen wäre, wenigstens im großen und ganzen und im wesentlichen. Hier sei nicht weiter erwogen, wie tief Bergson den Philosophen des deutschen Idealismus verpflichtet ist, wie weit er auf Schelling fußt. Bergsons Übereinstimmung mit Deutschen von einst könnte ja nur den Vorwurf stützen, der Deutsche sei im Verlauf des 19. Jahrhunderts seines besten Geistesbesitzes verlustig gegangen. Um so wichtiger ist, daß deutsche Philosophen ungefähr gleichzeitig mit Bergson den Kampf gegen den Materialismus aufnahmen. Schon zu Beginn des neuen Jahrhunderts erreichte Edmund Husserl im Aufstieg zu neuer Geistigkeit eine Höhe, von der aus er nicht länger zu Bergsons Weltschau wie zu einem fernen Ziel emporzusehen brauchte. Husserls Name und die Namen seiner Mitkämpfer hätten den Vorwurf unmöglich machen müssen, den noch um die Mitte des zweiten Jahrzehnts gegen rettungslose Vermaterialisierung des Deutschen das Ausland erhob.

Trifft dieser Vorwurf richtiger die Träger deutscher Politik der Vorkriegszeit, die Persönlichkeiten also, mit denen die führenden deutschen Denker und deutschen Dichter damals am wenigsten übereinstimmten? Deutsche Politik hat vor dem Weltkrieg und noch in ihm oft genug fehlgegriffen, hat mit verhängnisvollem Ungeschick gegen sich immer wieder den Schein sprechen lassen, auch den falschen Anschein genährt, als habe der Deutsche den Weltkrieg begonnen. Darf jedoch solche deutsche Politik beschuldigt werden, sie sei allein die Veranlassung der Anklagen, die den Deutschen zu Beginn des Weltkriegs

Materialismus wendet sich Bergson auch gegen bloße Verstandesarbeit. Er ist überzeugt, das wahre Sein der Dinge könne nicht durch den Verstand erfaßt und in Begriffe umgesetzt werden. Viel leistungsfähiger sei die Intuition, die aus dem Instinkt geboren werde. Bergson wird längst von Deutschen als der rechte Führer angerufen. Wiederholt sich da aber nicht, was seit langem stets zu beobachten gewesen



254. Hermann Burte
(Photo Dr. Roediger)

entgegengehalten wurden? Wohl konnte es damals scheinen, als richte sich alle Anklage und alles Kriegführen gegen den einen, der vor der Welt diese deutsche Politik vertrat. Aber hatte nicht gerade ihm das Ausland früher gern gehuldigt, um ihn sogar die Deutschen beneidet? Ungerecht wäre es, alle Schuld auf ihn zu schieben, ihn zum eigentlichen Veranlasser und zugleich zum wahren Gegenstand der Anklage des Auslands zu machen. Sie konnte sich mühelos auf deutsche Gewährsmänner stützen, brauchte nur zu wiederholen, was von deutscher Seite längst vertreten worden war, freilich im Sinne einer übersteigernden satirischen Zeitkritik.

Vereinzelt machte sich bald nach 1900 in Dichtung auch ernste Zeitkritik bemerkbar und legte dem Deutschen nahe, er sei unter dem Druck des Materialismus menschlich herabgestiegen. Fritz Lienhard und Gerhard Ouckama Knoop, zuletzt und am schärfsten Hermann Burte kennzeichneten noch vor 1914 in Romanen die beginnende Veräußerlichung deutschen Lebens. Anklage vertraten endlich auch Dichtungen Stefan Georges. Sie verloren an Stoßkraft, weil man meinte, einseitig engherziger Ästhetizismus allein trage sie vor. Ganz andere Voraussetzungen lebten sich in der Zeitkritik Wedekinds aus; ihn nahm die nächste Gegenwart am wenigsten ernst. Gehörte er doch dem Kreis des „Simplicissimus“ an. Schon die Münchner „Jugend“ hatte den alteingesessenen „Fliegenden Blättern“ den Rang abgelaufen. Neben den Sarkasmen, die in der „Jugend“ deutsche Menschen und deutsches Leben geißelten, erschien alle Zeitsatire der „Fliegenden Blätter“ harmlos und zahn; einst hatten auch sie Schärferes vorgetragen. Der „Simplicissimus“ überholte in Wort und Bild noch die „Jugend“. Williger verneinte er, was er um sich erblickte. Am schwersten zu leiden hatten der Bürger und der Offizier. Als später unter der Fahne des Expressionismus Karl Sternheim das Familienleben des deutschen Bürgers karikierte, kam er sicherlich hinaus über alles, was vom deutschen Realismus wie vom deutschen Naturalismus gegen bürgerliche Scheinsittlichkeit vorgebracht worden war. Doch nicht nur Wedekind, auch ein Zeichner des „Simplicissimus“ wie Thomas Theodor Heine hatte diese kritische Gebärde Sternheims vorweggenommen. Der „Simplicissimus“ wurde allerdings daheim nur als Witzblatt gefaßt; einem Witzblatt wird gern übermäßige Schärfe verziehen, weil es sie ja nur mit scherzhafter Miene durchführt oder durchzuführen scheint. Das Ausland nahm den „Simplicissimus“ ernster und meinte, tatsächlich in ihm das wahre Wesen der Deutschen des Tags getreu widergespiegelt zu sehen. So entstand ein guter Teil der Vorstellungen, die sich dem Ausländer mit dem Begriff des deutschen Militarismus verbanden,



255. Karikatur von Thomas Theodor Heine auf Bürger und Offizier. Aus dem „Simplicissimus“ 1905



256. Allegorische Zeichnung von August Gaul aus dem Beginn des Weltkrieges
(Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin)

weniger aus dem Leben selbst als aus Karikaturen, wie sie im „Simplicissimus“ sich fanden. Die Anklagen, die das Ausland gleich zu Beginn des Weltkriegs gegen die Deutschen erhob, nutzten auf das gründlichste aus, was kurz vorher Künstler und Dichter Deutschlands im Sinne des „Simplicissimus“ vorgetragen hatten. (Daneben erwies sich den Anklägern der Deutschen auch als gut verwertbar, was in Erzählungen oder auf der Bühne Deutsche gesagt hatten, die Frage zu beantworten, ob dem Deutschtum ein neues Jena oder ein neues Sedan bevorstehe.)

Wirklich in Kraft bleibt heute nur der Vorwurf, die Deutschen hätten die Selbstkritik, die sie vor dem Weltkrieg in ihren eigenen Dichtungen und Zeitschriften antraten, zu wenig ernst genommen. Es geschah aus demselben Gefühl der Zuversicht, das auch im politischen Leben sich vor dem Weltkrieg betätigte. Man war überzeugt, das Werk Bismarcks sei widerstandskräftig genug, um unter Fehlgriffen nicht zu leiden, die der eine oder der andere, sei es auf den höchsten Höhen des Lebens, sei es unten in bürgerlicher Schicht, sich leistete. Der Weltkrieg hat solche frohe Zuversicht widerlegt, hat von Anfang an das Deutschtum in eine Verteidigungsstellung gedrängt. Die Überfülle von Kriegsdichtungen, zunächst von Kriegsliedern zu Beginn des Weltkriegs war weit mehr von dem Drang, sich zu verteidigen, als von Lust am Angriff getragen. Man war sich bewußt, besser zu sein, als es das anklagende Ausland behauptete. Man war festen Glaubens, Lüge nur eröffne den Krieg gegen Deutschland. Widerstandskraft gegen solche Lüge wollten gerade die besten der deutschen Dichter im Deutschen wecken. Nur so erklärt sich, daß die Führer des Impressionismus, die — Gerhart Hauptmanns Festspiel von 1913 erhärtet das — alles Kriegswesen abgelehnt hatten, nun geschlossen zum Kampf aufriefen, nicht zu einem Eroberungskrieg, sondern zu einem Krieg gerechter Abwehr. Sogar die Wiener Impressionisten machten es nicht anders.

2. Expressionistische Politik und ihre Gegner

Die hohe Welle vaterländischer Gesinnung vom Anfang des Weltkriegs ebte bald ab. Dem stolzen Gefühl, besser zu sein, als das Ausland es vorgab, folgte ein Bedürfnis der Selbstrechtfertigung, das in ganz anderem Sinne sich auslebte. War es überhaupt möglich, mit bewaffneter Hand dem Feind die echte Menschlichkeit des Deutschen zu erweisen? Zwang nicht das Kriegführen in der grauenhaften Gestalt, die es bald angenommen hatte, echter Menschlichkeit auf Schritt und Tritt zu widersprechen? War Selbstrechtfertigung nicht besser zu erreichen, wenn man dem Krieg widersagte? Alles drehte sich um die eine Frage, ob der Deutsche im 19. Jahrhundert von der hohen Stufe echter Menschlichkeit, die er im Klassizismus erstiegen hatte, zu rücksichtslosester Machtbetätigung herabgesunken war. Um 1800 hatte der Machtmensch Napoleon das durchgeistigte Deutschtum der klassischen Zeit dem Untergang nahe gebracht. Der Nachweis, wieviel von diesem durchgeistigten Menschentum trotz allem immer noch im Deutschen bestand, war nicht treffender zu führen als durch Abkehr von allen Machtmitteln. Notwendig war die Folge, daß schon in früher Weltkriegszeit deutsches Wesen sich in zwei gegensätzliche Parteien sonderte. Die eine Partei wollte die hohe Stimmung der ersten Kriegswochen lebendig erhalten, um dem Deutschen die rechte Kraft der Abwehr für lange Zeit zu sichern; denn lange — das ergab sich bald — werde der Weltkrieg währen. Die andere Partei zielte auf Verständigung mit dem feindlichen Ausland, auf eine Verständigung, die in dem Nachweis wurzelte, der deutsche Mensch sei in seinem Innersten noch immer so geartet, wie er es vor hundert und mehr Jahren gewesen war, sei deshalb den Besten im Auslande geistesverwandt. Berief man sich dort auf starkes Heimatgefühl, wollte man es noch stärker machen, so blieb hier Loslösung von einem Teil der Heimat unerläßlich, spielte man hier ein geistiges Deutschland gegen das politische, weltgeschichtlich seit Bismarck wieder bedeutsam gewordene Deutschland aus.

Noch anderes kam hinzu. Erdrückend stark legte sich zu Beginn des Weltkriegs auf den Deutschen die Einsicht, aller persönlichen Selbstbestimmung beraubt zu sein. Jetzt erst erkannte man, wieviel Freiheit vor dem Weltkrieg dem einzelnen im Leben der Zeit gewährt worden war. Ohne Hemmnisse hatte der Deutsche sich über die ganze Erde bewegen können; jetzt war er eingeeengt wie in einer belagerten Festung. Weil fast die ganze Welt ihm den Krieg angesagt hatte, sah er sich verfeimt auf weiten Gebieten, die er vor kurzem noch mit der Miene des Überwinders beschritten hatte. Ihm blieb nur übrig, ob er wollte oder nicht, mitzutun im Menschenmord des Kriegs. Nachdem durch lange Zeit die allgemeine Dienstpflicht wie etwas unvergleichlich Schönes verherrlicht worden war, empfanden sich die Träger des Geisteslebens nun als deren Opfer, allen Widerstands unfähig gegen die vereinheitlichenden Handgriffe militärischer Zucht. Sogar wer überzeugter Gegner des Kriegs war, hatte sich diesen Geboten zu unterwerfen. Es lag nahe, daß gerade die Deutschen, die alles Kriegführen verwarfen und auf Verständigung mit den Feinden hofften, im neutralen Land Zuflucht suchten. Stärker wurde dadurch nur ihr Gegensatz zu dem Deutschland, das mit zäher Kraft den Weltkrieg weiterführte. Schon schied sich deutsche Friedensliebe deutlich von einem Deutschtum, das willig duldete und litt, in der trügerischen Hoffnung auf endgültigen Sieg.

Den deutschen Friedensfreunden lag alles an dem Nachweis, sie seien anders als die andern Deutschen. Die Kritik an dem andern Deutschtum spitzte sich bei ihnen immer mehr zu. Sie meinten, von diesem andern Deutschtum um so weiter abrücken zu müssen, weil sie nur dann das Deutschtum, das in ihnen lebte, vor dem Ausland rechtfertigen konnten. Zeitweilig schien



257. Kriegsgruel. Radierung von Otto Dix (Mit Genehmigung der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin W 35)

es, als wäre ihren Wünschen Erfüllung nahe. Als der Weltkrieg sein Ende erreichte, hätten die Pazifisten sich gerechtfertigt gesehen, wenn es zu einem billigen Frieden gekommen wäre. Sie waren von der Hoffnung beseelt, in diesem gefährlichsten Augenblick das ganze deutsche Volk retten zu können. Sie meinten, das feindliche Ausland werde Frieden schließen, nicht mit dem endlich überwundenen Kriegsgegner, sondern mit Deutschen, die sich im edelsten Sinne des Worts als Gesinnungsgenossen echten ausländischen Menschentums erwiesen hätten. Die Friedensschlüsse haben diese Hoffnung zerstört; es war die Hoffnung der deutschen Expressionisten. Expressionistisches Glaubensbekenntnis der Deutschen war ja der Kampf gegen den Krieg, gegen die Mächte, die bisher in Deutschland entschieden hatten, war Menschlichkeit und Versöhnung der Menschen. Es läßt sich begreifen, daß der deutsche Expressionismus den Frieden von Versailles nur um wenig überlebt hat.

Die Expressionisten oder vielmehr die vielen, die bewußt oder unbewußt mit ihnen auf gleichem Boden standen, hatten gemeint, nach all den Greueln des Kriegs sei man endlich fähig geworden, sich im höheren Sinn zu fassen und, losgelöst von jeglicher Einengung, als Mensch mit Menschen sich zu verständigen. Das ganze 19. Jahrhundert hatte im Gegensatz zur vorangehenden Zeit der Humanität das Nationale stärker und stärker zur Geltung gebracht, das, was Volk von Volk trennt. Der beginnende Weltkrieg trieb diese Entwicklung zur höchsten Spitze hinauf, soweit der Gegensatz zwischen dem Deutschen und den übrigen Völkern in Betracht kam. Zugleich wirkte er Gegenteiliges und verband Völker verschiedenster, ja gegensätzlichster Artung einheitlich miteinander, im Dienste des Kampfes gegen den Deutschen. Je länger der Krieg dauerte, desto zwingender ergab sich den Kämpfern, die einander gegenüberstanden, daß sie allesamt doch nur Menschen seien, Menschen aus verwandter gesellschaftlicher Schicht, miteinander weniger in Widerspruch als mit den Vertretern anderer Gesellschafts-

gruppen. Der Expressionismus vertrat mutig die Überzeugung, diese Kämpfer sollten die Waffen niederlegen; sie würden sich leicht verständigen und einen menschenwürdigen Frieden miteinander schließen. Es war arge Täuschung, mochte auch Nordamerika, nachdem es zuletzt noch in den Kampf gegen die Deutschen getreten war, solche Hoffnung nähren. Die eitle Hoffnung entwand den Deutschen die Waffen in dem Augenblick, der alles Folgende zu entscheiden hatte. Nicht nur als Besiegte, sondern als Wehrlose hatten sie mit Politikern zu verhandeln, die — und wäre es im Widerstreit gegen den Bundesgenossen Nordamerika — die günstige Gelegenheit bis aufs letzte auszunutzen trachteten. Härteste Friedensbedingungen, die den Deutschen auferlegt wurden, verschlimmerten sich noch durch listig umdeutende Übersetzung. Und wie von der Seite der Feinde mit kleinlichem Werkzeug gearbeitet wurde, suchten ihrerseits fortan die deutschen Politiker gleiche Gegenmittel zu nutzen; ihnen schien es unverantwortlich, sich nun im höchsten Sinn anders zu fassen und die letzten Kräfte der Deutschen zum Kampf aufzurufen.

Deutsche verdachten und verdenken ihren Friedensvermittlern vom Weltkriegsende dies Verhalten auf das bitterste. Zuzugeben bleibt, daß der innere Umsturz Deutschlands, der sich am Ende des Weltkriegs vollzog, den deutschen Politikern die Hände lähmte. Aus solchen Voraussetzungen heraus wurde fast die gesamte Weltgeschichte der Nachkriegszeit ein kleinliches Vermitteln und Verhandeln, obwohl in allen Lagern großdenkende Menschen bereitstanden und gewillt waren, endlich durch einen hochgesinnten Entschluß alle Hemmnisse wegzuräumen, die zwischen den Völkern sich aufgebaut hatten. Nicht einmal die wachsende Einsicht, das Abendland richte sich selbst zu Grunde, wenn es nicht diese Hemmnisse beseitige, half dem bestehenden Unheil ab. Am schwersten hatte unter ihm der Deutsche zu leiden. Darf ihm vorgeworfen werden, daß er, von berechtigter Unzufriedenheit erfüllt, jeden anderen Zustand für wünschenswerter zu halten begann als den bestehenden? Das Andere und Bessere, das man ersehnte, wurde zuerst auf mannigfaltigsten Wegen erstrebt; eine Übermenge von politischen Parteien ergab sich. Langsam nur, aber immer deutlicher scheiden sich große gegensätzliche Gruppen voneinander.

Auf Umsturz war der Expressionismus ausgegangen. Nicht zum erstenmal, am wenigsten auf deutschem Gebiet, wurde solcher Umsturz versucht. Und nicht zum erstenmal wollten umsturzlustige Künstler neben einer neuen Kunst auch ein neues Leben wecken. Seit dem deutschen Sturm und Drang gingen die beiden Absichten Hand in Hand. Die deutsche Romantik verwirklichte sie sogar erfolgreicher als die Geniezeit nach 1770. Das Junge Deutschland der dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts meinte gleichfalls, beiden Absichten dienen und sie verwirklichen zu können. Der Naturalismus (ihn bezeichnete mancher als ein neues Junges Deutschland) wiegte sich in denselben Hoffnungen. Dennoch war alles ganz



258. Die Aktion. Revolutionäre Zeitschrift

anders, als der Expressionismus seinen Weg begann. Unbedingter als seine Vorläufer wollte er in das Leben des deutschen Staats eingreifen. Er hatte in solchem Streben auch mehr Erfolg. Die Umstürzler von einst hatten vergeblich die immer noch feste und widerstandskräftige Masse deutschen Staatslebens zu erschüttern versucht. Die Romantiker stellten sich zuletzt sogar schützend vor sie. Nur mittelbar setzte sich im Leben des Staats allmählich das und jenes durch, was von den aufeinanderfolgenden Umstürzlustigen gefordert worden war. Seit dem Expressionismus wirkt sich desto schneller aus, was an dem Bestehenden rüttelt. Nach dem Zusammenbruch ist auf deutscher Erde das Umstürzen sehr leicht geworden.

Die Expressionisten wagten in der Weltkriegszeit heldenhaft Gefährliches. Noch drohte ihnen schwere Strafe. (Mancher erleichterte sich dies Heldentum freilich, indem er den Kampf aus gesichertem Hinterhalt führte und aus neutralem Land seine Geschosse gegen die herrschenden Mächte Deutschlands sandte.) In der deutschen Republik ist die Lösung altgewohnter Bande ungefährlicher geworden. Jeder fühlt sich mitzutun berufen. Sogar wer nach den Überzeugungen seiner Partei das Beharren vertritt oder vielmehr die Rückkehr zu Zuständen aus beharrungsfroherer Zeit, guckt den Umstürzern ihre Lieblingsgebärden ab und scheut nicht ihre bedenklichsten Mittel.

Gewohnt vom Ausland zu lernen, möchte der Deutsche aufnehmen, was nach dem Weltkrieg im Süden und im Osten Europas sich durchgesetzt hat, scheinbar nach zwei völlig entgegengesetzten Richtungen. Unterscheidet sich der Faschismus Mussolinis nicht Zug für Zug von dem Bolschewismus Lenins? Beide Richtungen werden von Deutschen aufgenommen im Sinn eines unversöhnlichen Widerstreits. Mit dem Bolschewismus steht der deutsche Kommunismus in enger Fühlung, sein Widerpart möchte es Mussolini nachmachen.

Karl Marx' Materialismus gilt dem Bolschewismus als Heilslehre. Bekämpft werden wie vom Materialismus auch von Lenins Gefolge die angeblichen Übergriffe des Menschengespirits. Tatsächlich bestätigt sich die Macht dieses Menschengespirits. Der Materialismus will den Menschen glücklich machen, indem er ihn der Materie unterwirft und den strengen Ansprüchen des Geists entzieht. Der Bolschewismus hat den Russen alles eher als äußeres Glück eingetragen. Sein Erfolg ist einer verzichtenden Geistigkeit zu danken, die willig Schwerstes auf sich nimmt, einen Gedanken zu erfüllen, ein — wie man das sonst nannte — Ideal zu verwirklichen.

Auch Mussolini erweist die starke Wirksamkeit eines Gedankens. Der zwingende Geist eines einzelnen drängt einem ganzen Volk seine Anschauungsweise auf, einem Volk, das seit langer, langer Zeit von einem entgegengesetzten Lebensgefühl beseelt war. Der Faschismus scheint allerdings dem vierten Stand nur Fesseln anzulegen, während der Bolschewismus diesem Stand die Herrschaft übergibt. Tatsächlich herrscht in Rußland wie in Italien, wenn nicht ein einzelner, so doch eine geschlossene, willenskräftige Minderheit. Der Betätigung des ganzen vierten Stands, vollends des einzelnen innerhalb dieses Stands, bleibt da wie dort kein Raum. Das Bürgertum bewahrte in dem kollektivistischen 19. Jahrhundert sich noch eine begrenzte Freiheit des einzelnen. Ihm bedeutet der Faschismus keine geringere Drohung als der Bolschewismus. Das 19. Jahrhundert unterwarf schon den unbeschränkten Individualismus des 18. Jahrhunderts dem Staat. Allein noch blieb zur Zeit der Herrschaft des Bürgertums das Übergewicht des Staates weit erträglicher, noch nahm der Staat nicht die alles bedingende Bedeutung an, die er im Faschismus wie im Bolschewismus besitzt. Ebenso will deutscher Nationalismus wie deutscher Kommunismus das ganze Volk zu einer militärisch disziplinierten Mannschaft machen, die sich dem Willen der Führer unterwirft wie der Soldat.

Der Expressionismus wollte noch einmal an der Übermacht des Staats rütteln und dem einzelnen sein Recht werden lassen. Wohl kämpfte auch er gegen das Bürgertum, indes gegen ein Bürgertum, das sich dem Staat unterwarf, um sich desto mehr Freiheit zu wahren. In verwandtem Kampf gegen das Bürgertum setzten sich Bolschewismus und Faschismus ganz andere Ziele als der Expressionismus. Ihrem Wesen nach trennen sie sich von ihm. Nur ver-

einzelte Berührungen bestehen zwischen dem Expressionismus einerseits und dem Bolschewismus wie dem Faschismus anderseits. Mit voller Schärfe enthüllt sich der Unterschied, wenn die pazifistischen und paneuropäischen Absichten des Expressionismus dem starken Volksgefühl der Russen, der Italiener und der deutschen Faschisten gegenübergestellt werden.

Der deutsche Kommunismus ist vorläufig noch international gesinnt. Noch gibt es auch anderes, was ihn vom deutschen Faschismus scheidet. Die Nationalsozialisten hätten den einen oder den anderen ihrer Glaubenssätze aufzugeben, um sich dem italienischen Faschismus ganz anzupassen. Dennoch waltet der entscheidende Gegensatz der Anschauungen in Deutschland zwischen dem Faschismus und Bolschewismus einerseits und den Gesellschaftskreisen, die seit dem Ende des Weltkriegs die Schicksale der Deutschen bestimmen. Diese Kreise setzen fort, was der Expressionismus erstrebt hatte. Sie suchen die Völker zu versöhnen, bekämpfen den Krieg und wehren sich gegen den Militarismus, der im Bolschewismus wie im Faschismus neu auflebt. Sie umfassen einen Teil des Bürgertums und die Sozialdemokratie, mag auch die Sozialdemokratie dem Bürger vorwerfen, er sei durch eine weite Bildungskluft von den Arbeitern getrennt und könne deren Wesen nicht begreifen, bleibe daher auch dann noch bürgerlich eingeeignet, wenn er sich als Genosse und Anwalt des Arbeiters betätigen wolle. (Der Arbeiter Heinrich Lersch sagte 1930 seinen rheinischen Dichtergenossen das auf den Kopf zu.) Denselben Vorwurf hatten schon die Expressionisten zu hören bekommen; auch ihnen hielt man entgegen, sie seien wegen ihrer bürgerlichen Abkunft nicht fähig, sich ganz in die Seele des Arbeiters zu versetzen. (Wie schmerzlich deutsche Dichter solche bürgerliche Beengtheit empfinden, bestätigt Hermann Hesses Roman „Der Steppenwolf“.)

Gegen die Sozialdemokratie wie gegen das bewußt republikanische Bürgertum vertritt der deutsche Faschismus ein Glaubensbekenntnis, das verwandt bleibt mit der Haltung des deutschen Bürgers aus der Zeit des neuen Kaiserreichs. Darum kann auch der Teil des deutschen Bürgertums, der solcher Haltung treu geblieben ist, sich dem deutschen Faschismus anschließen. Allein er vertritt nicht altüberlieferte Bräuche seines Stands; am wenigsten, wenn er ins Faschistische abbiegt.

Im 18. Jahrhundert hatte der deutsche Bürger den Kampf für sein Recht aufgenommen, im Widerspruch zu den herrschenden Mächten. Auf dem langen Weg bis 1848 machte sich dieser Kampf in wechselnder Stärke geltend. Dem Jungen Deutschland, das schon auf eine deutsche Republik ausging, trat zwar die beharrendere Gesinnung der großen Realisten entgegen. Doch auch sie fühlten sich seit 1848 als Opfer gesellschaftlichen wie politischen Rückschritts. Daher befreundeten sich die Realisten nur schwer mit Bismarck. Es war eine der mächtigsten Taten von Bismarcks Genie, trotzdem in kurzer Zeit (seit 1864) den deutschen Bürger zu Reichs- und Kaiserstreue zu erziehen. Das vollzog sich in einer Umwelt, die dem Materialismus huldigte. So übernahm auch dies neue Bürgertum manchen Zug des Materialismus, mußte also auf Einspruch gefaßt sein, sobald der Materialismus an seinem Ende angelangt war.

Schon die Dichter des Zeitalters traten bald in Gegensatz zu der neuen bürgerlichen Art. Unter Wilhelm II. wurde vollends die führende Dichtung immer mehr zum Widerspiel des kaisertreuen Bürgertums. Von dieser Seite bereitete sich im Impressionismus manches vor, was dann seit 1914 in deutscher Dichtung zum Durchbruch kam. Nur begnügte sich der Impressionismus mit stiller Ablehnung des öffentlichen Lebens, während der Expressionismus um so lauter das sogenannte wilhelminische Kaisertum angriff. Ihn trug das stolze Bewußtsein, die Pflicht des Augenblicks zu erfüllen, indem er den Materialismus überwand, während die



259. Walter Rathenau. Gemälde
von Edward Munch

Impressionisten ihm noch verpflichtet geblieben waren, mochten sie ihn auch in seiner wesentlichsten Gestalt nicht anerkennen.

Seit dem Umsturz von 1918 drang in das Leben des Staats ein, was sich bisher innerhalb der Weltanschauung und der Kunst des Expressionismus abgespielt hatte. In überraschend großer Zahl wandten sich Bürger vom kaisertreuen Bürgertum ab, nahmen also auf, was vor Bismarck dem Bürgertum geläufig war. Hatten die Vorwürfe, die zuletzt gegen das Bürgertum von Dichtern erhoben worden waren, den Bürger zur Selbstbesinnung gedrängt? Er wurde zum Fürsprecher einer Erneuerung deutschen Wesens im Sinne neuerwachter, dem Materialismus entgegengerichteter Geistigkeit. Als einer der ersten hatte Walther Rathenau mit weithin hörbarer Stimme solche Erneuerung gefordert. Den Expressionisten wurde er zu wichtiger Stütze. Nach 1918 begann er die Geschichte Deutschlands mitzubestimmen und trachtete zu erfüllen, was der Expressionismus erstrebt hatte: Abkehr von Krieg und Militarismus, Völkerversöhnung, Schaffung eines Paneuropas. Er wollte durchführen, was schon zur Frühzeit des Weltkriegs in Fritz von Unruhs „Opfergang“ als wahres Ziel des menschenmordenden Ringens sich enthüllt hatte. 1930 wagte Hans Friedrich Bluncks Roman „Volkswende“, deutsches Bürgertum, das nach den Absichten Unruhs

und Rathenaus den Sinn der Zeit und die Aufgabe innerer Erneuerung des Deutschen gefaßt hatte, als den eigentlichen Retter und Wiederhersteller des zusammengebrochenen Deutschland zu bezeichnen.

Hervorragende Hilfe leistete der neuerstarkte Katholizismus. Wie nahe verwandt seine Geisteshaltung den Wünschen des Expressionismus ist, ergibt sich aus der Tatsache, daß die neueste katholische Dichtung als Fortsetzung des Expressionismus bezeichnet wurde. Wie hätte auch der Katholizismus an der Überwindung des Materialismus nicht mithelfen sollen?

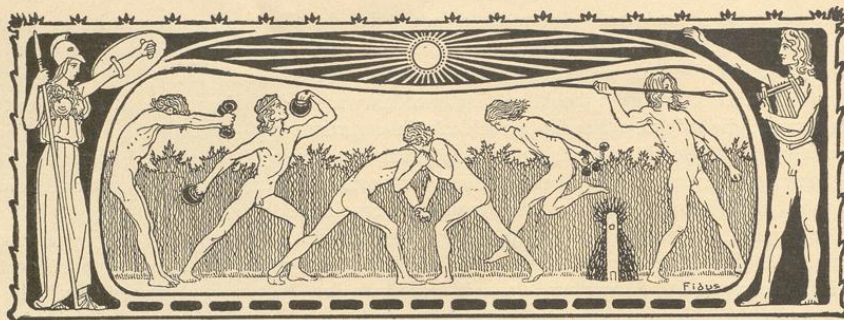
Auf innere Erneuerung des Deutschen geht auch der Faschismus aus. Aber er verwirft, was Expressionismus wie Katholizismus in den Dienst der Erneuerung stellen. Freilich muß auch der Faschismus manches ausspielen, was schon der Expressionismus verwertete. Soll doch da wie dort der Jugend ein Recht und ein Glück geschenkt werden, das ihr die Älteren nicht gönnt, um das sie die Älteren gebracht hatten.

Nicht als erster hatte der Expressionismus die Jugend gegen das Alter eifern lassen. Umsturzbewegung, die an die Stelle des Alten und Verbrauchten etwas Neues und Besseres setzen will, verschärft notwendig den Kampf der Jugend gegen das Alter, der Kinder gegen die Eltern, des Sohnes gegen den Vater. Schon im Sturm und Drang erwies sich das. Der Naturalismus machte es nicht anders. Als der Expressionismus den Kampf gegen die Älteren aufnahm, zu denen die Eltern wie die Lehrer zählen, konnte er ihn nur folgerichtiger, unermüdlicher und einseitiger durchfechten als die unmittelbar vorangehende Dichtung, zumal als das wenig ältere Drama Gerhart Hauptmanns und seines Gefolges. Schier totgehetzt hat den Gegenstand der

Expressionismus. Desto mehr überraschte jeden, der den Expressionismus miterlebt hatte, daß der Vorkämpfer des „Jahrgangs 1902“, Ernst Glaeser, 1928 den Gegensatz von alt und jung wie eine Entdeckung vortrug; überhaupt wiederholte Glaeser auch sonst Themen, die eben noch von Dichtern gründlichst erörtert worden waren, den Kampf gegen Krieg und die Vorstellungen, die mit dem Begriff „geschlechtliche Aufklärung“ zusammenhängen. Glaeser ist bezeichnender Beleg für das schlechte Gedächtnis der Gegenwart; bessere Erinnerung hätte eine ganze Reihe neuerer Dichterbekenntnisse von vornherein unmöglich gemacht oder mindestens sofort als Wiederholung von Längstgesagtem bezeichnen müssen.

Die Jugend, die jetzt in den Kampf der Parteien eintritt, ist zum guten Teil jünger als der „Jahrgang 1902“. Ihre Vorwürfe kehren sich nicht so sehr gegen das kaisertreue Bürgertum von einst wie gegen das Bürgertum, das seit dem Ende des Weltkriegs deutsche Geschicke bestimmen möchte. Diese neue Jugend sieht sich enterbt durch die Schuld nicht der Vorkriegs-, sondern der Nachkriegszeit. Sie hat den Weltkrieg noch nicht mit vollem Bewußtsein miterlebt; sie sieht nur rings um sich ein Deutschland, das um die hohe und machtvolle Stellung der Vorkriegszeit gekommen ist. Die Einbuße gilt ihr wesentlich als Folge der Maßnahmen der Staatslenker aus der Nachkriegszeit. Sie hat vergessen, wie schwer der Expressionismus, und wer mit ihm mehr oder minder übereinstimmte, die Staatslenker der Vorkriegszeit bezichtigt hatte. So wird sie zum Schützer derselben Mächte, die seit Beginn des Weltkriegs von den Deutschen am schlimmsten angeklagt worden waren. Das drängt ihr ein gut Stück konservativer Gesinnung auf, mag sie im übrigen noch so wenig für Beharren eintreten. Ihr gilt wieder mit ganzer Kraft der Gedanke des deutschen Nationalstaats, dieser Schöpfung des 19. Jahrhunderts. Die Weltstellung Deutschlands, die aus diesen Gedanken sich ergeben hatte, möchte die Jugend wieder erreichen, indem sie den Gedanken mit starkem Willen wieder aufnimmt und allem entsagt, was seit expressionistischer Zeit seinen letzten Folgerungen entgegengehalten worden war.

Solche Haltung wurzelt in einer Erkenntnis, die abermals der Expressionismus gefördert hatte. Als Ursache alles Übels in der Entwicklung der Menschheit erschien ihm mit Recht das Betriebhafte, die Mechanisierung, die in Deutschland nach dem Vorbild Nordamerikas am Ende des 19. Jahrhunderts begonnen und sich rasch durchgesetzt hatte. Walther Rathenau kennzeichnete die übeln Folgen der Mechanisierung genauer als andre und führte die ganze Erscheinung auf den Materialismus zurück. Rathenau wagte dergestalt einen der Vorstöße neuerer Weltanschauung gegen Materialismus. Dies Betriebhafte wandelt den Menschen in eine Maschine um. Am stärksten setzt es sich in den Mittelpunkt der Industrie durch, natürlich auch in der Weltstadt. Mit richtigem Gefühl witterte die Jugend schon um 1900 die Gefahren des Großstadtlebens, das seine Kinder zur Nervosität und zur Dekadenz verurteilt. Schon in einem Augenblick, der den Dichter gern zum Verklärer dekadenter Feinfühligkeit machte, erkannte die Jugend, wie unerläßlich es für sie sei, zu schlichterem und naturhafterem Leben zurückzukehren. Der „Wandervogel“ war ein erster Versuch solcher Rückbildung ins Naturnähere und Gesundere. Aus ihm entwickelte sich die Jugendbewegung. Sind ihre Voraussetzungen den Wünschen des Expressionismus verwandt, die mit Rousseau übereinstimmen und eine zeitgemäße Rückkehr zur Natur fordern, so ergibt sich auf der andern Seite eine bemerkenswerte Beziehung zur alten deutschen Romantik, zu der Romantik Arnims. Nicht Zufall ist es, daß die Jugendbewegung auch am deutschen Volkslied gesunden möchte; Arnim hatte gut romantisch diesem Volkslied die Deutschen wie einem frischen Quell echter alter deutscher Kraft wieder zugeführt. Gesünder noch war zu Arnims Zeit das deutsche Volk; noch war nur Ansatz der Verfallerscheinungen vorhanden, die um 1900 dem Erzieher wie dem Arzt schwerste

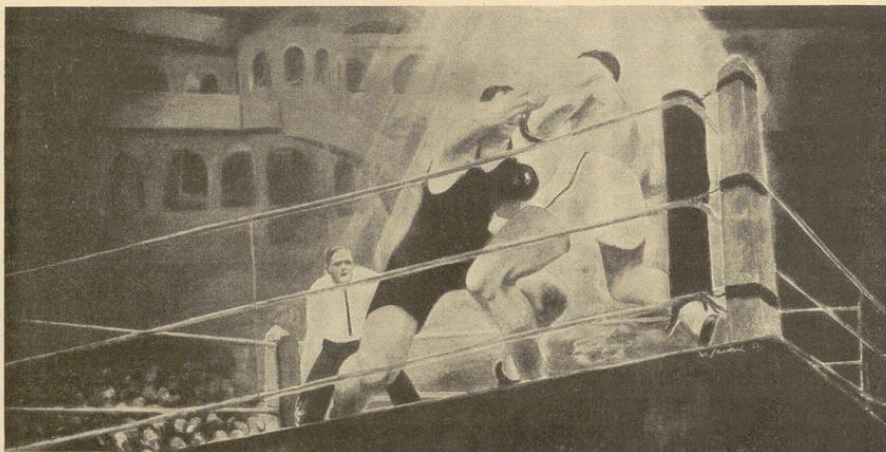


DEUTSCHER VEREIN FÜR VERNÜNSTIGE LEIBESZUCHT

260. Zierleiste von Fidus

Sorge bedeuten sollten. Die Jugendbewegung will dem Verfall einen Riegel vorschieben. Er-tüchtigung des Körpers ist eines ihrer Mittel. Es verpflichtet sie dem Sport, der doch leider zugleich Liebling kulturwidriger Schaulust ist, sobald er zum Selbstzweck wird.

Ganz anders spielte sich einst nach großen Kriegen im deutschen Leben ab. Das zer-störende Unheil des Dreißigjährigen Kriegs lenkte das Auge ins Innenleben. Damals entstand der Pietismus. Er vertiefte und verfeinerte deutsches Gefühl und machte es fähig, den Deutschen endlich eine klassische Dichtung zu schaffen. Nach dem Befreiungskrieg zwang rückläufige Politik dem Deutschen einseitigen Ästhetizismus auf; man sollte sich nur noch um Kunst und Dichtung kümmern und gar keine Griffe ins Staatsleben wagen. Da wie dort hatte deutsche Geistesarbeit zu gewinnen. Schon war es ein Abstieg, als die Erfolge der Jahre 1870 und 1871



261. Der Boxkampf. Gemälde von Willi Jaeckel

dem Deutschen die allzu selbstbewußte Haltung eines Siegers zuwies; nur im Gegensatz zu ihr konnte deutsches Dichten und Denken gedeihen. Ein Gesundungsprozeß, der nicht der übeln Begleiterscheinungen des Sports entraten will, entwertet Geistestätigkeit. Zwar sind die Jeremiaden, die jetzt dem Deutschen vorwerfen, er kümmere sich zu wenig um seine Dichtung, leicht zu widerlegen durch die ungewohnt großen Auflagen deutscher Erzählungen; allein Dichtung bedeutet jetzt dem Deutschen sicherlich weniger als um 1900 und vor allem im Weltkrieg. Im Expressionismus wollte Dichtung den Deutschen erlösen, nicht nur durch ihren Inhalt, auch durch ihre Gestalt. Überdeutlich kennzeichnet sich heute, daß den Dichtern gleiche Erlöserkraft nicht mehr zugemutet wird. Vielleicht auch, weil die Expressionisten mit ihrem Vorhaben gescheitert sind.

Schon die Expressionisten unterschätzten den Kulturwert der vorhergehenden deutschen Dichtung. Die harten Forderungen des Augenblicks erschienen zu wichtig, als daß edle zurückhaltende Gebärde noch etwas bedeutet hätte. Durch den Expressionismus wurde zerstört, was Menschentum und künstlerisches Schaffen der Stifter und Keller wie ihrer berufenen Nachfahren bezeichnet hatte. Sie arbeiteten mit gelindesten Mitteln. Nun ging es los auf Wucht, auf Aufwühlung, auf starke Tönung. Kultureinbuße war das. Die große Mehrzahl der Dichtungen jüngster Zeit würde Stifter und Keller, auch Goethe entsetzen. Der Expressionismus rechtfertigte solche Kultureinbuße noch durch das Dringliche seiner Anliegen. Nach ihm wurden aufregendste Mittel Selbstzweck, sogar bei Dichtern, die nicht bloß im Augenblick wirken wollten. Es war erneute Ausdehnung des Häßlichen im Gebiet der Kunst.

Daß Kulturverfall in der Gegenwart unausbleiblich geworden sei, vertrat Oswald Spengler seit 1918 in seinem vielgelesenen Werk „Der Untergang des Abendlandes“. Es zeitigte unter anderm eine Menge von Dichtungen, die seine Ansichten noch übersteigerten und aus dem bestehenden Verfall einen noch viel traurigeren künftigen bis ans Ende der Menschheit entwickelten. Spengler selbst zeigt vielmehr, wie in Zeiten absteigender Kultur neues Machtmenschentum sich durchsetzt. Diesem Machtmenschentum erkennt er volles Recht und hohe Bedeutung zu; folgerichtig kehrt er sich gegen Friedensapostel und Verzichter auf Macht. Im doppelten Sinn ebnete er einer Jugend den Weg, der es um Gesundung und Wiedergewinnung alter Stoßkraft ging. Sie wollte nicht als enterbt aus eigener Schuld gelten, als bloße Verfallerscheinung, als kraftlos aus Überbildung; und zugleich wurde ihr durch Spengler eine Erscheinung von Mussolinis Maßen zum Ideal, ja zu einer geschichtlich bedingten Notwendigkeit.

Ihr Deutschtum betonten diese Vertreter der Jugend nicht minder stark als die Faschisten ihr Italienertum. Unterschiede bleiben gleichwohl bestehen. Wer in sich den rechten Nachfolger des alten Roms sieht, nimmt Fragen der Kultur von vornherein anders als der bewußte Wiedererwecker alten Germanentums.

Den Kampf gegen das Judentum lehnt Mussolini ausdrücklich ab. Der Nationalsozialismus nimmt ihn auf, auch weil er weiß, wie stark deutsches Judentum am Expressionismus und an den verwandten Zeiterscheinungen beteiligt ist. Damit gewinnt der Gegensatz der großen



262. Oswald Spengler. Zeichnung von Rud. Großmann

Parteien in Deutschland einen besonderen Sinn. Das Judentum wird als eigentlicher Hort alles Strebens gefaßt, das auf deutsche Volksart verzichtet und mindestens paneuropäisch die verschiedensten Völker zu einem Ganzen verschweißen möchte. Dies Übervolkliche wirft der Nationalsozialismus auch der Kirche, nicht nur der katholischen, vor, ungewarnt durch den Aufstieg, der sich in der katholischen Kirche vollzieht, ohne Dankbarkeit für das, was zur inneren Gesundung der deutschen Republik vom Katholizismus in schwerster Zeit geleistet worden ist. Es war ehrliche Arbeit für den Frieden und für den Wiederaufbau Deutschlands.

Die ganze Entwicklung des deutschen Geisteslebens nach dem Weltkrieg macht zwei Gegenstände den Dichtern wichtig. Erstens die neuen Bestrebungen der Jugend; sie stehen in engem Zusammenhang mit der Frage nach dem Sinn des Weltkriegs, nach dem größeren Wert von Krieg oder Frieden. Daher verschwindet zweitens der Krieg nicht aus der Dichtung der Gegenwart, macht sich nachträglich noch stärker geltend als unmittelbar nach 1918.

3. Dichtung von Krieg und neuer Jugend

Der Weg der deutschen Kriegsdichtung brachte von Anfang an immer wieder starke Überraschungen. Wie ein großer Teil der Deutschen waren die deutschen Dichter 1914 aller Kriegsgedanken entwöhnt. Nur vereinzelt hatte dieser oder jener ein Jahr vorher die Jahrhundertfeier erster deutscher Siege über Napoleon begangen und dabei mehr oder minder im Widerspruch zu seinen Dichtergenossen ungebrochene Freude an Kampf und Sieg bewahrt. Ernst Lissauer erreichte ein Höchstes in lyrisch geformter, kraftvoll geballter Wiedergabe der Schlachten von 1813. Der Anfang des Weltkriegs schenkte den Deutschen eine übermäßige Fülle anstachelnd haß- und mordlustiger Verse. Nur langsam setzte sich neben diesem Überschwang unerwarteter Blutgier ein schlichterer Ausdruck der Wünsche und Hoffnungen des umkreisten Deutschlands durch; schon kam das Leid der Mutter zu Wort, die ihre Söhne dem Vaterland opfern mußte; dann Sehnsucht nach Frieden. Noch vertrat man daheim das Wertvolle und Erziehliche des Kriegführens, noch meinte man hier sich als Sieger fühlen zu dürfen und weckte aus solchem Gefühl heraus in der Jugend Kampffreude, als Fritz von Unruh unter dem schweren Druck der ersten Mißerfolge deutscher Waffen, mitten drinnen im Nahkampf das Steuer umstellte und gegen den Krieg zu dichten begann. Er hatte auf der Bühne seinen ersten großen Erfolg 1912 mit seinen „Offizieren“ errungen; auch sie waren Ausnahme in friedeseliger Zeit und gestalteten eindringlich die Erlösung, die sich dem jungen deutschen Offizier ergab, wenn er aus herabstimmendem Garnisondienst endlich zu kriegerischer Tat sich berufen sah, und wäre es im Kampf gegen Wilde auf fernem exotischem Boden. Zuerst brachte Unruh die neue Einsicht, die ihm der Weltkrieg eröffnet hatte, dramatisch vor. 1916 schuf er aus ihr das echtste, stärkste und reinste Werk deutscher Gegenkriegs poesie, den „Opfergang“. Hier war alles gesagt, was fortan vorgetragen werden konnte, zugleich aus erschütternd starkem Erleben heraus und in kunstvoll das Leben bändigender Gestalt; sie hob das Buch hoch empor über den Alltag und über alles Kleinliche, das dem Alltag anhängt. Zwar scheute der „Opfergang“ nicht, neben Großherziges auch die Augenblicke zu setzen, in denen Allzumenschliches notgedrungen sich weist. Doch großherzig bleibt der Grundzug der Erzählung, wenn er von der opferfrohen Heldengesinnung meldet, mit der die Deutschen in den Kampf zogen, wie wenn er den Rückschlag kennzeichnet, die Einsicht in die notwendige Erfolglosigkeit des deutschen Ringens. Nicht Verzweifeln an der deutschen Sache ist das Er-

gebnis, sondern Zuversicht, daß aus den Greueln des Menschenmords etwas Neues und Großes, ein neues Menschentum erwachsen müsse, aus Sinnlosem sich der wahre Sinn des großen Unheils ergeben werde, nicht Sieg und Zuwachs an Macht, sondern die Stiftung einer neuen Menschenwelt. Ganz bitter wird nur zuletzt der „Opfergang“ im Bericht über das Treiben der Heimat, die auch nicht von ferne ahnte, wie schwer sich der Frontkämpfer zur Einsicht in die neue schwere Aufgabe durchgerungen hatte.

Das Wesen dieser Aufgabe legten seitdem Unruhs dichterische und nichtdichterische Bekenntnisse dar. Voran die geplante Trilogie, deren erste zwei Teile dem „Opfergang“ folgten: „Ein Geschlecht“ und „Platz“. Forderte auch der Expressionismus eine neue Sittlichkeit, er gelangte doch nicht gleichweit wie Unruh, verharnte wesentlich im Widerstreit gegen Mechanisierung des Daseins beim Aufruf zur Weltabkehr und hatte nicht eine Sittlichkeit zu bieten, die das Leben in der Welt bejaht und den Menschen nicht zum weltfremden Einsiedler erzieht.

Auf Unruhs „Opfergang“ und auf seine Gegenkriegsdramen folgten zunächst reichlich gleichgestimmte, meist auch ähnlich geformte Dichtungen anderer. Erbitterter wurde ihre Sprache, haßvoller der Angriff auf die Mächte, die den Krieg verantworteten und ins Endlose weiterführen wollten. Die Lyrik wurde wieder bewußt politisch in den Händen Walter Hasenclevers und seiner Übersteigerer, etwa Johannes R. Bechers. Der Wiener Publizist Karl Kraus überschüttete alle Kriegslust und Kriegstat seiner Heimat mit bitterstem Hohn in dem bühlenwidrig umfangreichen Drama „Die letzten Tage der Menschheit“, das erst 1922 in Buchform als Ganzes erschien. War im Kampf gegen das Kriegführen überhaupt noch Schärferes und Spitzeres, vor allem Enttäuschenderes vorzubringen? Und dabei klang alles, was bei Kraus gesagt und getan wird, überwältigend echt und urkundentreu.

Nach dem Zusammenbruch fand mancher noch Gefallen an nun ganz ungefährlichem Spott. Der endgültige Mißerfolg schien alles entwertet zu haben, was an übermenschlich ringendem Heldentum auf deutscher Seite im Krieg geleistet worden war. Vergessen schien das schwere Leid des Frontsoldaten zu sein, das man kurz vorher gegen das Verhalten der Kommandierenden ausgespielt hatte. Vereinzelt zeigten sich Versuche, zu rechtfertigen, was als „Dolchstoß von hinten“ galt, die am Ende des Weltkriegs wachsende Unbotmäßigkeit der Truppen und besonders der Marinesoldaten. In jedem Sinn war man des Kriegs müde; auch weil es schien, es sei zuviel von ihm gemeldet worden. Nur noch ein echter Dichter wie Hans Carossa durfte sein persönlichstes Erleben in seinem „Rumänischen Tagebuch“ 1924 zu sinnvoll

Walzel, Deutsche Dichtung II.



264. Bühnenmodell von August Babberger zu „Ein Geschlecht“ von Fritz von Unruh



265. Titelzeichnung von Ludwig Meidner

Gegenpartei ihre widersprechende Ansicht vortrug. Zu einseitig, ganz anders als Unruhs „Opfergang“ sahen die um Remarque und Renn nur das Sinnlose, Vernichtende und Ergebnisarme des langsamen Hinmordens. Wieder mußte gesagt werden, daß es im Weltkrieg deutsches Heldentum gegeben hat, auch nach dem Weltkrieg. Deutsches Ringen im Osten, in den Randstaaten, dann der Widerstand gegen Übergriffe der Polen, war und wurde Lieblingsgegenstand der Herolde deutschen Heldentums. Da war, im Gegensatz zum Weltkrieg, wieder von Erfolgen des Bewegungskriegs zu erzählen und zu zeigen, wieviel noch immer der persönliche Mut des einzelnen erwirken konnte, auch wenn er nicht bloß vom Landesfeind sich bedroht sah.

Der Entwicklungsgang deutscher Kriegsdichtung seit 1914 ist kein grader Weg, aber heute schon leicht zu überblicken. Wie sinnloses Chaos wirkt neben ihm die große Menge von Dichtungen, die von der neuen Jugend berichten. Begreifen läßt sich, daß fast nur Worte der Abwehr zu sagen hat, wer jetzt dies Dichtungsgebiet vom Standpunkt strengerer sittlicher Anforderung mustert. Die Kriegsdichtung wurde mehr und mehr zu einem Rückblick auf Vergangenes, die Dichtung von der neuen Jugend hat einen Gegenstand, der im Flusse ist. Greifbar sondern sich im Leben gegensätzliche Richtungen, soweit die Wünsche und Ziele der deutschen Jugend in Frage stehen. Der ziemlich weit (bis etwa 1900) zurückgreifende menschliche Aufstieg der Jugend wurde nach dem Zusammenbruch gekreuzt von einer Bewegung, die eine notwendige Folge des Umsturzes war. Mit einem Male fielen alle Fesseln weg, in einem

deutendem Ende hinführen, ein anderer, Rudolf G. Binding, in Tagebuchaufzeichnungen und Briefen „Aus dem Kriege“ 1925 sachlich treu berichten, was er vom Anfang bis fast unmittelbar zum Ende des Weltkriegs als Offizier im Westen und Osten mitangesehen hatte, früh überzeugt von der Zwecklosigkeit des schweren Ringens. Arnold Zweigs „Streit um den Sergeanten Grischa“ eröffnete dann 1927 eine neue Reihe der Kriegsromane. Zweig verzichtete auf Abspiegelung eines größeren Ganzen von Kriegsvorgängen. Was er erzählt, spielt sich in der Etappe ab, will nur Bezeichnendes im Verhalten der Heerführer aus später Kriegszeit beleuchten und deutet fast nur symbolisch auf das Ganze hin. Wollte Zweig mit Absicht nicht wiederholen, was andere längst getan hatten? Seine Nachfolger hatten dieses Bedenken nicht, wußten zu wenig von der Dichtung, die noch im Kriege selbst sich gegen den Krieg gewendet hatte, und bezugeten abermals, wie rasch Kurzvergangenes vergessen wurde. Remarque und Renn und ihre Gesinnungsgenossen hätten sonst minder Aufsehen erregt und wären weniger eifrig gelesen worden. Es war notwendig, daß die



266. Johannes R. Becher. Bildnis
von Ludwig Meidner

Augenblick, der nicht bloß in der deutschen Jugend, der überhaupt auf deutscher Erde unstillbares Bedürfnis nach dem Genuß langentbehrter Freuden zeitigte. Not und Hunger waren im Weltkrieg immer schlimmer geworden. Nur langsam eröffnete sich eine glücklichere Lebenslage. Gleichzeitig verschaffte die wachsende Entwertung der Reichsmark neue Möglichkeiten, rasch zu Geld zu

gelangen und es langentbehrtem Sinnengenuß dienstbar zu machen. Alt und jung nutzte das aus. Ähnliches hatte unter ähnlichen Umständen sich schon in alter Zeit abgespielt. Die Jugend scheute nicht, zu wiederholen, was längst als übelste aber auch als kurzlebige Folge von Zusammenbrüchen eines Staats gilt.

Einst hatte Wedekind in seiner Auftrittsfolge „Frühlings Erwachen“ besseres Verständnis für den Geschlechtstrieb der Jugend gefordert. Dauerte es auch lange, ehe dieser Wunsch Wedekinds in seiner Bedeutung und in seinem Recht anerkannt wurde, die Erzieher suchten ihm nachzukommen, ehe der Expressionismus sie wegen ihrer Kurzsichtigkeit anklagte und lange bevor Ernst Glaeser den alten Vorwurf wieder aufnahm. Nach dem Zusammenbruch spottete die Jugend schon in dem Bewußtsein voller Freiheit über den Erzieher, der ihrem Liebesbedürfnis Zügel anlegen wollte. Wie gern sich jetzt das junge Mädchen zur Dirne herabwürdigen ließ, erzählen viele oder bringen es auf die Bühne. Auch das Ausland erwägt das Wesen neuer Beziehung von Jüngling und Mädchen. Es bleibt zaghafter, es ist weniger geneigt, volle Freiheit zu fordern und nach dem Grundsatz freier Liebe das Mädchen jetzt dem, jetzt einem anderen zufallen zu lassen. Deutsche Erzähler erkannten endlich, daß ein Rückschlag notwendig sei; sie verspürten in der Jugend beginnenden Ekel vor der übergroßen Freiheit. Aber sogar wenn sie ihre Romane zu sittlich strenger Entsagung emporführen, bleibt in deren Verlauf mindestens so viel farbenfrohe Schilderung zügelloser Erotik übrig, daß sie dem Ausgang das Licht nimmt. Der deutsche Student wehrt sich jetzt gegen eine Abspiegelung, die ihm noch das Säuferleben von einst zumutet. Er ist sich bewußt, mit strengerer Sachlichkeit seine Pflichten zu erfüllen und seine Freizeit in den Dienst gesunder Lebenshaltung zu stellen. Dringlich wird, daß er erkläre, auch anders zu sein, als Studentenroman und Studentendrama von heute ihn erscheinen lassen.

Ernster Wille, im Gegensatz zur Vergangenheit eine neue Lebensform zu gewinnen, wohnt heute der deutschen Jugend ebenso inne wie der Jugend des Auslands. Sie mag das Gute der Vergangenheit unterschätzen und auch da noch Neues erstreben, wo das Alte ihr sichere Stütze böte. Doch der Drang nach Umsturz ist immer noch übermächtig und kann sich besonders auf deutscher Erde mit dem Hinweis rechtfertigen, daß die Jugend den Ansprüchen einer völlig gewandelten Welt gerecht zu werden habe. Ihr bieten sich von allen Seiten hilfreiche Hände. Denn nicht nur die Jungen von heute, auch manche ihrer Lehrer, die zum guten Teil aus mehr und minder ferner Vergangenheit stammen, sind bereit, dem

20*



267. Arnold Zweig. Bildnis
von Erich Büttner

Bildungsweg der Jugend neue Möglichkeiten zu eröffnen. In Fülle erscheinen größere und kleinere Veröffentlichungen, die solchen Zielen zustreben, vielfach auch als amtliche Verordnung. Schwer zu scheiden sind zuweilen die Gewährsmänner. Nicht leicht läßt sich die Frage beantworten, ob wirklich vorliegt, was von der Jugend gefordert wird, oder ob nur eine ältere Schicht sich äußert, die der Jugend neuartige Wege vorzeichnen und dabei den Wünschen und Absichten der Jugend gerecht werden will. Sehr leicht kann der Beobachter in den Fehler verfallen, den einen oder den anderen Anspruch auf die Rechnung der Jugend zu schreiben, während sie selbst in diesem Anspruch etwas ihr Fremdes und Überwundenes erkennen möchte.

Überstark ist ihr Bedürfnis, es anders zu machen, als es bis zuletzt gemacht worden war. Der Umsturz im Staat hat ihren Wünschen eine außerordentliche Schwingungsweite gegeben. Sie fühlt sich losgelassen und frei. Sie meint in all und jedem, das bis vor kurzem heiliger Brauch gewesen war, etwas Veraltetes erblicken zu müssen. Sie ist dem Schicksal ausgesetzt, das sich zu jeder Zeit und für jedermann ergab, wenn mit einem Schlage auf überkommene Gebundenheit eine scheinbar grenzenlose Freiheit der Selbstbestimmung folgte. In solchen Augenblicken kam es stets zu Erscheinungen, die zusammengefaßt nur wie eine Kinderkrankheit, also wie etwas rasch Vorbeigehendes wirken konnten. Ist vielleicht, was von der Jugend heute als Ziel hingestellt wird, nur Eintagserscheinung und daher berufen, bald überwunden oder gar belächelt zu werden? Gefahr besteht sicherlich, übereilig Unzureichendes herzustellen und ihm eine unberechtigt hohe Bedeutung zuzumessen. Bücher, die sich jetzt ausdrücklich als Bekenntnis fortgeschrittenster Jugend vorstellen, sind stärker im Verneinen als im Bejahen und bezeugen nur, wie schwer es ist, neu aufzubauen und etwas Festes zu bieten, nachdem man alles überlieferte Feste zerstört hat.

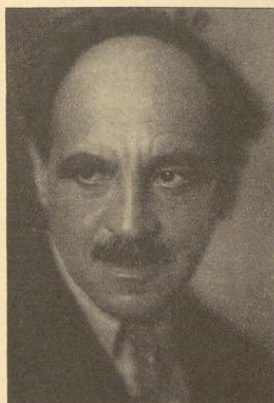
Die Jugend will die Führung übernehmen; tatsächlich sehnt sie sich nach dem Führergenius, der sie richtig leitet. Auch dieser innere Widerspruch bedingt das Chaotische, das im Leben und Sinnen der Jugend heute besteht. Schon hat lebendige Dichtung angesetzt, das Chaos zu lichten. Jakob Wassermanns Roman „Etsel Andergast“ (1931) dringt in dies Chaos tief hinein. Ein Jüngling hat früh bewiesen, mit welcher zielsicherer Kraft er Klarheit schaffen kann, wo die anderen sich begnügen, im Dunkeln zu tappen; er fühlt sich berufen zum Führer der Jugend, er ringt mit den andern, die ihn führen wollen, er überwindet sie; doch dieser Kampf hat ihn einen guten Teil seiner Lebenskraft gekostet und willig bewundernd ergibt er sich der Leitung eines ungewöhnlichen Seelenarzts. Fortan scheint er, der nach unbedingtster Selbständigkeit gestrebt hatte, nur noch wie ein treuer Gehilfe zu dem endlich gewonnenen Führer aufzublicken.

Solche Sehnsucht nach einem großen Menschen, der den anderen mit sicherer Hand zeigt, wie sie zu leben, zu denken und zu handeln haben, setzte sich längst mehr und mehr durch, in einer Zeit, die nur Menschen mittleren Schlages die Geschehnisse der Welt bestimmen sieht. Ist den Italienern nicht Mussolini Erfüllung dieser Sehnsucht, eine Erfüllung, um die andere Völker sie beneiden? Muß nicht die Jugend noch viel stärker unter solcher Sehnsucht leiden als die Älteren, die sich längst gewöhnt hatten an den Mangel der großen Persönlichkeiten?

Wassermanns Roman klingt nicht aus in die Erfüllung der Sehnsucht eines Jünglings, der sich zum Führer berufen glaubt und trotzdem einem Überlegenen sich unterordnet. Das Glück, das sich dem Jüngling ergeben hat, zerstört er selbst. Liebe zu der Frau des Meisters läßt ihn sich an dem Meister versündigen; ihm bleibt nur, zu fliehen und auf das Glück zu verzichten, das er als Schüler dieses Meisters genossen hatte.

Handwritten text in German, likely a draft or sketch for the novel 'Etsel Andergast' by Jakob Wassermann. The text is written in a cursive script and appears to be a continuation of the themes discussed in the printed text above.

268. Zeilen aus einem Entwurfsblatt zu dem Roman „Etsel Andergast“ von Jakob Wassermann



269. Jakob Wassermann.
Photographie

Wassermann gibt deutlich zu erkennen, wie er das Verhalten des Jünglings wertet. Fraglich kann nur bleiben, ob der Ausgang mit den Bräuchen und Absichten der Jugend von heute eng verbunden bleibt oder nicht vielmehr etwas darstellt, was längst möglich gewesen wäre. Immerhin deutet Wassermann auf Lockerungen im Verhältnis von Mann und Weib an dieser wie an andern Stellen des Romans. Er mag meinen, solche Lockerungen seien durch die Gegenwart bedingt.

Glaubensbekenntnisse der Jugend von heute stellen sie als etwas Selbstverständliches hin. Zunächst im Verkehr des Jünglings mit dem jungen Mädchen. Man verlangt bewußte Freiheit in geschlechtlichen Dingen, ohne Rücksicht auf die einst



270. Fritz von Unruh.
Photographie

geforderte Ehe. Man erblickt in solchem Verhalten Verzicht auf Heuchelei; an ihre Stelle träten Wahrheit und Offenheit. Das Wort „Sachlichkeit“ erklingt auch in diesem Zusammenhang, Sachlichkeit statt der Zustände von einst. Auf der einen Seite habe ein festgefügtes Familienleben als der offizielle und ideale Kreis geschlechtlicher Betätigung bestanden, geschmückt mit viel Poesie, umrandet von sinnig-innigen Gefühlen, in der Wirklichkeit oft hart, bitter und zerrüttet; als Vorbereitung darauf bei der weiblichen Jugend strenggeforderte Wahrung der Jungfräulichkeit, bei der männlichen Verkehr mit der Dirne. Offen bleibt die Frage, ob ein Zusammenleben der Geschlechter, wie es jetzt erstrebt wird, vor Härte, Bitterkeit und Zerrüttung bewahrt bleibt. Und die andre Frage, ob es einen Gewinn darstellt, wenn man angeblich die Dirne beseitigt und tatsächlich das Mädchen dem Dirnentum ausliefert. Schon spotten geistreiche Ausländer über den raschen und unbedenklichen Tausch, der nun zwischen Mann und Weib sich vollziehen soll. Will sich die Jugend mit dem Bewußtsein begnügen, daß für sie die Hülle gesunken und das Verlangen allein geblieben sei, eben in jenen Fällen, in denen das Gefühl nur Hülle war?

Sie begnügt sich tatsächlich nicht. Sie will nicht bei einer „sachlichen Lust ohne Gefühl“ verharren. Sie sucht den Menschen in dem andern, nicht das Wesen der Lust. Habe doch das Geschlechtliche nicht mehr die Bedeutung von einst. Wurden früher diese Dinge weniger offen behandelt und ausgeführt, so spielten sie im Leben des einzelnen eine um so größere Rolle. Heute seien sie vielleicht an der Oberfläche stärker sichtbar, aber ihr Gewicht für den erlebenden Menschen sei geringer geworden; weil das Geschlechtliche nichts Verbotenes mehr sei, nichts „Heimlich-Sündig-Reizvolles“, sondern natürlich und selbstverständlich, habe es auf die Seele nicht mehr den Einfluß von einst, werde es weniger wichtig genommen. Literatur, die von der Überschätzung des Geschlechtlichen lebe, sei eine Angelegenheit von gestern, gehöre mehr in die schwüle Vorkriegatmosphäre, in der die Ansichten Sigmund Freuds wirksam wurden, als in die klare, kühle Luft der Gegenwart. Pubertätsnöte und Frühlings Erwachen seien Mode von gestern.

Stützt sich diese Darlegung der Erotik neuester Jugend auch nur auf die Worte eines einzelnen, sie dürfte sich doch jedem als zutreffend erweisen, der das Leben der Jugend von heute näher kennt oder näher kennen zu lernen sucht. Nur Voreingenommene können bestreiten, daß dies neue Glaubensbekenntnis auch berechtigten Einwand gegen die Bräuche einer jungen Vergangenheit erhebt, daß neben solchen Bräuchen von gestern sogar ein Hauch von Gesundheit hier zu spüren ist. Um 1900, in der Welt um Freud, war es zu einer Versklavung des Manns gekommen. Wedekinds Dichtung wies nicht zuerst, aber am wirksamsten auf diesen Zustand hin. Geltend machte er sich stark sogar bei Strindberg. Nicht erst heute, sondern schon vor zwei Jahrzehnten setzten auch die Dichter an, solcher Versklavung des Manns ein Ende zu machen. Im Expressionismus brach sie zusammen; mit ihr wurde aufgegeben, was schon lange vor

1900 der Dichtung unentbehrlich schien. Sie hatte sich bereits in der Hand der großen Realisten gern nur mit dem Verhältnis von Mann und Weib, mit Wirkung und Gegenwirkung zwischen Geschlecht und Geschlecht auseinandergesetzt. Die Lyrik schränkte sich meist auf Liebessang ein, Erzählung und Drama holten aus dem ganzen Reichtum erzählbaren und bühnenmäßig formbaren Stoffs schier nur noch das eine: die Schicksale, die sich dem Menschen in seiner Auseinandersetzung mit dem andern Geschlecht ergeben. Leistete Ibsen in seinen Gesellschaftsdramen nicht wesentlich Gleiches? Und ist nicht auch der große Teil seiner frühen Dichtungen solcher einseitigen Stoffwahl verpflichtet? Der Frühnaturalismus kümmerte sich freilich noch um anderes; stark genug beschäftigten ihn Fragen des Gesellschaftslebens, sie waren ihm dringlicher als die eine Frage nach dem Verhältnis von Mann und Weib. Auch Gerhart Hauptmann leistete zunächst Gefolgschaft. Doch gerade er zielte fortschreitend abermals nur auf Fragen des Gesellschaftslebens und besonders auf die Versklavung des Manns durch die Frau. Dem Impressionismus schien gleichfalls nur noch dies begrenzte Gebiet beachtenswert, dank seiner geringen Neigung, sich um Vorgänge des öffentlichen Lebens zu kümmern oder gar des weltgeschichtlichen. Das Wiedererwachen geschichtlicher Dichtung zu Beginn des 20. Jahrhunderts führte noch nicht unbedingt zu einer neuen Aufgabenstellung. Desto wichtiger bleibt der Vorstoß Stefan Georges, gerichtet gegen eine Lyrik, die den Mann nur noch in Verse umsetzen läßt, was ihm die Frau bedeutet oder nicht bedeutet.

Der Expressionismus meinte es anders. Wie einst dem Frühnaturalismus waren auch ihm wieder die brennenden Fragen des Gesellschaftslebens bedeutsam. Er entwickelte sich in einer weltgeschichtlich aufgewühlten Zeit und konnte schon deshalb sich nicht auf mehr oder minder beschauliche Beleuchtung des Verhältnisses von Mann und Weib beschränken. Er ging noch weiter. In der Versklavung des Manns durch die Frau fühlte er eine Folge materialistischer Weltauffassung, also des Weltbilds, das er grundsätzlich bekämpfte. Der Expressionismus wollte dem Geist sein Recht zurückgeben. So wurde ihm auch Durchgeistigung des Verhältnisses von Mann und Weib zur Pflicht. Die schwüle Erotik, die heute einer jungen Vergangenheit von der Jugend der Gegenwart vorgeworfen wird, überwand schon der Expressionismus. Nach langer Unterbrechung entstanden wieder Dramen, in denen die Frau nur als mitfühlende Genossin des Mannes auftrat oder überhaupt den Männern das Feld überließ. Die Frau als Freundin des Manns, nicht als herrschsüchtige, zermürbende Bannerin seiner Sinne lebte im expressionistischen Drama neu auf. Erzählung und Lyrik boten ihr bald Unterkunft.

Noch war ein weiterer Schritt zu tun. Er konnte den Anschein wecken, als leitete er zurück. Unleugbar gewinnt bei Fritz von Unruh die Frau wieder stärkere Bedeutung für das Geschick des Mannes. Sie kann ihn führen, sie kann ihm den rechten Weg zeigen; doch dies neue Frauenideal (es kündigt sich in Unruhs Grotteskdrama „Platz“ noch stärker an und gewinnt hier festere Umrisse als in seinem Kriegsspiel „Ein Geschlecht“) ist in viel höherem Maße Freundin und Genossin und nicht bloßer Gegenstand der Sinnentriebe des Mannes als in den Dichtungen anderer Expressionisten. Im Hintergrund steht der hoffnungsfrohe Gedanke einer Ehe, die nicht auf äußerlichen Anlaß zurückgeht, nicht bestimmt ist, dem Mann in der Frau nur die Befriedigung seines Geschlechtstriebes zu bieten, vielmehr die Frau dem Manne ebenbürtig macht, einer Ehe, die, in geistiger Gemeinschaft wurzelnd, den Mann von den Fesseln seiner Sinne befreit und ihm nahelegt, in der Lebensgefährtin etwas geistig Gleichwertiges und dadurch die berufene Mutter seiner Kinder zu sehen. Hinter solchen Absichten bleibt die Jugend heute weit zurück, soweit sie Ungebundenheit im Zusammenleben der Geschlechter fordert und durchsetzt. Sogar ihr Wunsch, in andern den Menschen und nicht das Wesen der Lust zu suchen, klingt neben Unruhs Absichten fast bescheiden sachlich. Mochte zeitweilig ein guter Teil der Jugend Unruh zujubeln und sich geloben, seiner Aufforderung zu durchgeistigter Gemeinschaft von Mann und Weib nachzuleben, er selbst weiß jetzt, wie weit die Gegenwart von ihm abrückt und in seinen Ansprüchen nur noch verstiegenen Idealismus erkennen will. Trösten mag ihn, daß Expressionisten wie Ernst Stadler, Hasenclever, Johannes R. Becher in lyrischen Versen gleich ihm durchgeistigte Liebe — zuweilen bis zur höchsten Überspannung — verfochten haben. Schon früher, am deutlichsten bei Christian Morgenstern, meldete sich Verwandtes. Greifbarer und entschiedener ist alles bei Unruh. Albrecht Schaeffer hat inzwischen in Dichtungen von gebundener und von ungebundener Rede die Frau in Unruhs hohem Sinn dem Mann zur Führerin gemacht.

Gegen den Materialismus hatte sich auf diesem Feld der Expressionismus gewendet. Unruh hatte die Höhe erstiegen, die auf nichtmaterialistischem Weg zu erreichen war. Wenn jetzt wieder eine gute Strecke zurückgegangen wird, so bedeutet das notwendigerweise einen neuen Schritt hin zum Materialismus. „Neue Sachlichkeit“ braucht nicht von vornherein als materialistisch angesprochen zu werden. Soweit sie neue künstlerische Formung bedeutet, ganz besonders also in der Baukunst, muß sie nicht als Auswirkung

eines wiedererwachenden Materialismus gelten. Kann es anders werden, wenn der Begriff der neuen Sachlichkeit auf Geistiges und vor allem auf Sittliches übertragen wird, überhaupt sobald er aus dem Gebiet der Kunstformung in das Gebiet des Lebens hinübertritt? Was bedeutet letzten Endes Sachlichkeit im Verhältnis der Geschlechter? Mag die neue Jugend es auch nicht zugeben, sie steht doch vor der sachlichen Frage, wie weit freie Liebe gesundheitsschädlich ist, wie weit sie sich mit den physiologischen Bedingtheiten verträgt. Früher beschied man sich mit der Einsicht, daß der Frau hier Grenzen gezogen seien, die für den Mann nicht bestehen. Die Mittel, die jetzt von der Jugend zur Überwindung solcher Grenzen in Anspruch genommen werden, bleiben kläglich. Bezeugt es indes nicht ein durchaus materialistisch gerichtetes Denken, wenn eine Frage, die unverkennbar in das Gebiet der Sittlichkeit gehört, nur vom Standpunkt physiologischer Erwägungen beantwortet wird?

Rückfall ins Materialistische besteht heute, soweit Sittliches entschieden werden soll. Auch der Materialismus konnte da nichts entscheiden, weil er sich auf das Diesseits einengte. Ein Erkenntniskritiker von der unsäglichen Geistesschärfe Kants hat nachgewiesen, daß Sittliches, ebenso Religiöses von der Erfahrungswelt des Diesseits aus nicht bestimmt werden kann. Schlicht ausgedrückt heißt das: Religion und Sittlichkeit gewinnen nur dann feste Gestalt, wenn der Gedanke an den Tod und an das, was auf ihn folgt, mitwirkt. Scheinbar ein kühnes Wagnis, war es doch gar zu bequem, als Ludwig Feuerbach ebenso Gott wie die Unsterblichkeit abzuschaffen sich anmaßte. Das 19. Jahrhundert entwickelte sich immerhin noch genug hin zum Skeptizismus, um auch Feuerbachs Behauptungen zu bezweifeln. Inzwischen hat sich eine neue Weltansicht angekündigt, die nicht nur Zweifel, sondern volle Ablehnung für Feuerbach bereit hat, von religiöser wie von ethischer Seite. Das war Wiedererwachen des alten deutschen Idealismus und ist dem großen deutschen Idealisten Kant verpflichtet.

Auf Einspruch muß allerdings gefaßt sein, wer heute von Idealismus redet: Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbiete, der Gegenwart die Rückkehr zu ihm zu empfehlen. Hat nicht vielmehr den Begriff der Mißbrauch entwertet, den mit ihm trotz allem die materialistische Zeit gleißnerisch trieb? Und heißt es nicht sich selbst widersprechen, wenn heute einer und derselbe vom Idealismus nichts wissen will und dennoch Hegel feiert? Das verfemte Wort ja nicht zu nutzen, spricht man lieber von neuerstarkter Religiosität, gestützt auf das Gottsuchertum, das seit etwa 1900 sich ankündigt. Tritt dabei der vieldeutige Ausdruck „Religion“ vollends in Gegensatz zum Idealismus, so kann das nur auf Kosten der Sittlichkeit geschehen. Im Hintergrund steht dann noch immer materialistisches Weltgefühl. Kant und Schleiermacher hatten festen Zusammenhang mit den Sittengeboten des Christentums gewahrt; wohl weckte Kant, sicherlich aber nicht Schleiermacher, den Anschein, als wolle er Religion ganz auf Sittlichkeit einengen. Die Gegenwart indes deutet lieber das Christentum um, damit eine Welt, die eben noch gottfremd gewesen war, ganz gewiß nicht an dem Wunsch Anstoß nehme, sie zu idealistisch gedachter Sittlichkeit zurückzuführen.

Der Anwalt der neuen Sachlichkeit, dessen Ansichten hier gemeint sind, will allerdings weder von Wiedergeburt der Religion noch des echten, nichtmaterialistischen philosophischen Denkens etwas wissen. Die heutige Generation, erklärt man, ist aus dem „Geisterreich“, wie es bei den Philosophen des deutschen Idealismus geheißt habe, ausgewandert und hat sich in der Wirklichkeit angesiedelt. Ebenso bekenne sie, allen fern zu stehen, die heute ernsthaft am Streit um Gott und Göttliches teilnehmen. Sie verstehe den Begriff Gott nicht mehr. Sie habe Gott und den Glauben an ihn im wahren Sinne des Worts verloren. Dennoch wollen die Jungen keine Atheisten sein, keine Gottesfeinde und keine Kirchenfeinde. Sie seien Freunde der Kirchen und Konfessionen, Liebhaber der Gotteshäuser und der religiösen Bräuche. Die großen Religionen seien ihnen ehrfurchtsvoll und schön, allerdings seien sie ihnen so fremd geworden wie die großen metaphysischen Systeme. Sie erlebten beides nur noch als Kunstwerke einerseits, als Phasen der Geistesgeschichte andererseits. In solcher Überzeugung zählen sie sich nicht zu den Frommen und nicht zu den Gottesleugnern und Freidenkern von gestern; zu diesen am allerwenigsten, die die banalsten seien. Glaubt die Jugend von heute wirklich, daß am Ende des 19. Jahrhundert es nur einerseits Fromme und andererseits Gottesleugner und Freidenker gegeben habe? Nur Unfähigkeit, die Kultur der Zeit um 1900 zu begreifen, gibt sich da kund. Tatsächlich stand der Bildungsmensch von gestern ganz genau auf demselben Standpunkt, den die Jugend in den angeführten Worten vertritt. Man fühlte sich keiner Philosophie und keiner Religion unterworfen, aber man hatte, wie Wilhelm Schlegel es nannte, eine „prédilection d'artiste“ für Gotteshäuser und religiöse Bräuche und man nahm Philosophie als einen Gegenstand geschichtlicher Vergangenheit, trieb nicht Philosophie, sondern Geschichte der Philosophie. War es wirklich notwendig, so weite Umwege zu gehen, um wieder da anzulangen, wo man vor einem Menschenalter gestanden

hat? Das Verhältnis oder vielmehr Nichtverhältnis des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu Religion und Metaphysik war eine Folge des Materialismus. Seitdem hat Religion wie Philosophie ihr altes Recht wieder geltend gemacht, gestützt auf die Überzeugung, daß der Materialismus sich ausgelebt habe und die Zeit für einen neuen Idealismus angebrochen sei. Im Expressionismus nahm auch die Dichtung solche Hoffnungen auf. Nach dem Zusammenbruch des Expressionismus blieb sogar in der Dichtung noch manches von ihnen bestehen. Soll das alles nun unter der Fahne der neuen Sachlichkeit vernichtet werden? Oder ist nicht vielmehr eine neue Sachlichkeit, die das Leben wieder derart vom materialistischen Blickpunkt nimmt, bloß ein letztes Aufzucken des hinsterbenden Materialismus? Nur die Zukunft kann die Frage beantworten.

In der Dichtung hat das Wiedererwachen materialistischen Lebensgefühls und die Auffassung des Verhältnisses der Geschlechter, die durch dies Wiedererwachen bedingt ist, noch eine bedenkliche Folge. Wilhelm Scherer schied einst zwischen Dichtungszeiten, in denen der Frau gehuldigt, und Dichtungszeiten, in denen die Frau entwertet wird. Entwertet ist heute die Frau in der Dichtung, und zwar unmittelbar nach dem Versuch Unruhs, der Frau höchste Ehre zuzugestehen. Bezeichnend für das Dichten von heute (nicht etwa nur für Dichtung der Jüngsten) ist die Frau oder das Mädchen, die dem Dichter wie dem Leser starken Anteil abgewinnt. Sie spielt eine wichtige Rolle. Sie ist ausgestattet mit vielen Zügen, die sie als etwas Wertvolles erscheinen lassen. Diese Frau oder dieses Mädchen sinkt mehr und mehr herab, je weiter die Dichtung fortschreitet. Einer nach dem andern stillt seinen Durst an ihr, oder, was noch schlimmer ist, sie erscheint dirnengleich als die Liebewerbende oder gar als vergeblich Werbende und höhnisch Abgelehnte. Das 19. Jahrhundert war noch dann, wenn es sich ausdrücklich zum Materialismus bekannte, menschlich und künstlerisch reich genug, Frauengestalten zu schaffen, die volles Leben atmeten und zugleich etwas Liebenswertes darstellten. Gottfried Keller und Theodor Fontane haben das vermocht. Ein Schweizer, Jakob Schaffner, kann jetzt noch Verwandtes leisten. Wenig ist im übrigen von solcher Kunst überzeugender Gestaltung höheren Menschentums noch da. Gründet sich der Erfolg von Ina Seidels Roman „Das Wunschkind“ (1930) nicht auch auf die Tatsache, daß er eine Frau von hoher sittlicher Gesinnung zum Mittelpunkt hat? Verzichtet wird hier auf die besondere Tönung Kellers, Fontanes und Schaffners; sie lassen humoristische Lichter über Menschen und Vorgänge gleiten. In der Schweizerin Maria Waser entwickelt sich neu und eigenartig viel von Kellers Wesen; das dient auch ihren Frauen und Mädchen.

4. Stilentwicklung vom Naturalismus bis heute

Die neue Jugend fühlt sich dem Expressionismus aufs tiefste entfremdet. Wie könnte sich auch Sachlichkeit mit Ekstase vertragen? Hier sei nicht Zug um Zug auseinander-gesetzt, was die Jugend alles gegen Expressionismus einzuwenden hat. Vielleicht fällt am stärksten ins Gewicht, daß sie in ihm die Tendenzkunst bekämpft, sogar das eine Bedürfnis, dem sich Tendenzkunst nicht entziehen kann, das indes nicht unbedingt mit Tendenzkunst verknüpft zu sein braucht, den Wunsch, zwischen gut und schlecht zu scheiden, also sittlich zu werten.

Doch vorläufig bleibt in neuer Dichtung noch genug von den Absichten bestehen, die durch den Expressionismus zum Leben wiedererweckt worden sind und angeblich heute überwunden sein sollen. Dichtungen, die der Tag bringt, würdigen zwar auf der einen Seite einstimmig mit den Jüngsten das Weib herunter, setzen sich daneben aber immer noch im Sinne des Expressionismus Lebensziele und lassen gleichfalls erkennen, was ihnen gut, was ihnen verwerflich erscheint. Umgekehrt berufen sich die Jüngsten auf Dichter von der Haltung Bertolt Brechts, sehen in ihnen erfüllt, was sie selber erstreben, während doch Brecht ebenso Tendenz wie sittliches Werten sich nicht entgehen läßt. Hier offenbaren sich Gegensätze in der Zeit, die es sehr schwer machen, das Wesen der Dichtung dieser Zeit festzustellen. Zwar ist kaum jemals ein Zeitalter von so einheitlichen Wünschen beseelt, daß auch die Dichtung nur diesen Wünschen nachlebt. Es hieße den Tatbestand mißdeuten, wenn man annähme, daß in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts die gesamte deutsche Dichtung von den Ab-

sichten des Sturm und Drangs erfüllt gewesen sei oder seit 1800 die Ziele der Romantik verfolgt hätte. Um 1900 traf impressionistische Weltanschauung und impressionistische Kunst auf Gegenströmungen. Nicht anders war es während der kurzen Laufbahn des Expressionismus. Dennoch ballte sich im Sturm und Drang, in der Romantik und in den späteren verwandten Erscheinungen das Neue, das sich durchsetzen wollte, zu starken und willenskräftigen „Richtungen“ zusammen. Heute ist das anders. Viel zu sehr nur verneinend sind die jüngsten Programme. Daher gewinnt, was erstrebt wird, keine festen Umrisse. Von einer „Richtung“ kann heute kaum die Rede sein. Vielmehr herrscht der Zustand, der auch sonst anzutreffen war, wenn Richtungen sich ausgelebt hatten: Viel Leben ist in dichterischer Tätigkeit zu beobachten, doch in diesem Betrieb kreuzt sich Mannigfaches, trifft zuweilen sogar Gegensätzliches in einem und demselben Dichter, ja in einem und demselben Werk aufeinander. Wirklich erweist sich die Dichtung, die heute und sogar schon seit mehreren Jahren im Schwange ist, als von vielen Seiten angeregt, als Trägerin von weltanschaulichen und künstlerischen Wünschen, die sich in der Vergangenheit vorbereitet haben, nicht zuletzt im Expressionismus, die indes nicht schlechthin in einem schulmäßigen Programm zusammengefaßt werden können. Die Verknüpfung mit der Vergangenheit ist greifbarer als die innere Verwandtschaft mit den Zielen der neuen Jugend. In solchem Zusammenhang spielt das gesellschaftliche und sittliche Glaubensbekenntnis eine wichtige Rolle; dennoch gelangt, wer nur dieses Glaubensbekenntnis ins Auge faßt, auch jetzt nicht zum Letzten und Eigentlichen. Nur wenn die Kunstwerke der Dichtung als Ganzes nicht bloß vom Standpunkt ihres Geistesinhalts, auch ihrer wortkünstlerischen Formung genommen werden, erweist sich tatsächlich, daß heute Besseres geleistet wird als bloße Abwandlung älterer Dichtung, läßt sich eine Entwicklung erkennen, die in stetem Fortschreiten seit etwa 1900 sich vollzieht.

Ein Versuch sei gewagt, an ein paar Beispielen diese Entwicklung kenntlich zu machen, ein Versuch, der unmittelbar an das Wort des Dichters herangeht und größere Stellen einzelner Dichtungen miteinander vergleicht; er stützt sich auf die Annahme, daß ein Dichtwerk einen Organismus darstellt und daß das Gesetz dieses Organismus im kleinsten Teile ebenso sich durchsetzt wie im ganzen Werk. Die Auswahl schränkt sich ein auf das Gebiet des Dramas, vielmehr sogar der Tragödie. Sie mag beweisen, welche Wandlung der Stil der deutschen Tragödie seit etwa 1900 durchgemacht hat.

Gerhart Hauptmann kam in seinen ersten Werken sehr nahe an die eigenwilligste Gestaltung des deutschen Frühnaturalismus heran. In „Elga“ (1905) war er schon zu einem Ausdruck weitergeschritten, der nicht um jeden Preis neu sein will und den Vorwurf nicht scheut, sich älterer Kunst anzupassen. Sandkauen nannten die Gegner die Sprache des Frühnaturalismus, zumal die des konsequenten Naturalismus. In Holz' und Schlags „Familie Selicke“ (1891) bietet der 2. Aufzug folgendes Gespräch. Am Weihnachtsabend kommt der Säufer Selicke betrunken heim und weckt die schlafenden Kleinen, um ihnen zwei Pfann-



271. Bert Brecht. Bildnis
von Rudolf Schlichter

kuchen zu beschenken. Frau Selicke und ihre älteste Tochter Toni (sie ist 22 Jahre alt) beobachten den Vorgang.

Frau Selicke jammert: „So'n Kerl! So'n Kerl!“ Toni flüstert: „Stille, Mutterchen! Stille!... Um Gotteswillen!“ Frau Selicke: „Das Kind, das arme Kind!“ Selicke lallt im Nebenraum: „Komm, mein Sohn!... Dein Vater hat Dich lieb!... Er hat auch gesorgt, daß Du was zu Weihnachten kriegst!... Ja, wer sollte für Dich sorgen, wenn Dein Vater — nich wär'!... Na, weine doch nich!... Was — weinste denn?... Was?! Ä! Sei nich so dumm!... Dummer Junge!“ Frau Selicke: „Ach Gott, nun weckt er wieder die armen Kinder, der Kerl!“ Toni: „Geh wieder zurück, Mutterchen! Um Gottes Willen!“ Selicke: „Ja, ich habe Euch — hbf! — doch — lieb!... Alle! Ja, ja?... Na? Wo ist denn Deine Mutter? — Hä?“ Frau Selicke: „Ach Gott, ach Gott!“ Toni: „Geh wieder zurück, Mutterchen!“ Lustig schwatzt Selicke in der Nebenkammer: „He! Alte!... Wieder — fortgehumpelt?... Na, humple, humple nur hin!“... Er sucht ihre Stimme nachzumachen: „Ach, die — arme Frau!“... „Ä! Die hat's mal schlecht!“ Toni: „Geh zur Türe, Mutterchen, daß Du so lange raus kannst, bis er schläft!“ Frau Selicke: „Aber das Kind! Das Kind!... Ich kann doch nich!...“ Toni: „Laß nur! Ich will schon sehn!... Armes Mutterchen!“

Frühnaturalistische Armeleutdichtung, sachlich in der Darstellung. Wirkliches Leben wird bis ins kleinste nachgebildet. Das langsame Schrittmäß solchen Lebens wird gewahrt. Kann von Tendenz gesprochen werden? Steht hinter den Worten die Anklage umstürzlerischer Gesellschaftskritiker? Die „Familie Selicke“ greift kaum zurück bis zu Voraussetzungen, die solchen Lebensvorgang bedingen, kehrt sich nicht ausdrücklich gegen eine Gesellschaft, die schuld sei an dergleichen Verkommenheit. Sie läßt nur erkennen, wie das Leben ist, nimmt das Leben von trauriger Seite, bleibt in solchem Sinn Armeleutpoesie. Mitgefühl wird unverkennbar erstrebt und geweckt. Aber nur wer sich begnügt, schon lebhaften Anteil am Unglück anderer, vor allem am Leiden des Kindes, überhaupt der Wehrlosen, mit dem Begriff der Tragik zu verknüpfen, kann hier von Tragik reden.

In „Elga“ ist das alles, nicht bloß der zäh sich hinziehende Wortausdruck, überwunden. „Elga“ ist nicht Armeleutpoesie, „Elga“ geht unmittelbar auf Tragik los und begnügt sich nicht mit dem Wachrufen mitleidigen Bangens. Hauptmann hat die Tragik, die sich in Grillparzers Erzählung „Das Kloster von Sendomir“ birgt, richtig empfunden. Ein Mann vergöttert sein Weib. Er hat Grund, sie für treulos zu halten. Er kann seine Befürchtungen nicht zu Ende denken, es würde ihn vernichten oder ihn zu grausamer Tat aufstacheln (tatsächlich gelangt es zu solchem Ende). Schon ist er auf richtiger Spur. Doch Elga versteht es, den Verdacht auf ihre Dienerin Dortka abzulenken. Gleichwohl ist Starschenski tief aufgewühlt; es drängt ihn fort, er will nach Warschau fahren, am Morgen nach der Nacht, die ihm beinahe die Untreue Elgas enthüllt hätte. In solcher Stimmung spricht er mit seiner Mutter Marina. Elga erscheint und stimmt ihn mit einem Schlage um (Auftritt 4):

Elga: Guten Morgen, mein Falke. — Nun? —
Marina: Deinem Gatten ist nicht wohl,
Elga.

Elga: Nicht wohl? Laß sehen: kann ihn sein Weib nicht gesund machen? Krank sein ist häßlich. Pfui. Ein kranker Mann, ein häßlicher Mann! — (Sie setzt sich auf seine Kniee und küßt ihn.) Wie? Hab ich nicht recht? — Gelt, nun bist du gesund?

Starschenski: Elga! —
(Er bricht in unterdrücktes, nervöses Schluchzen aus.)

Elga: O! O! Ach! Und was ist mir nun das? Held Starschenski! He, Erlaucht! Weinen will der Held? Der starke Mann weinen, Tränen will er weinen um nichts? Heiße, salzige Tränen. — Warum? — Festige dein Herz, stärke deine Glieder und dann fort mit mir: zu Wagen, zu Pferd, durch den Wald, ins Feld! Frisch und stark muß ein Mann sein! Nicht weichmütig und matt! (Als Starschenski sie glühend umarmt.) So! So! Nun kommt wieder Leben in ihn! Ja, drücke mich, küsse mich! Nimm Leben von mir, ich habe genug für zwei.

Starschenski (verwandelt): Ach, Mutter, richte doch deine alten Augen auf dies Geschöpf: ist sie nicht schön, Mutter? Ist sie nicht wie die Genesung, Mutter, so schön? Schön und mein!

Elga: Wasser verjüngt! Wasser erfrischt und verschönt! Ich bin durch den See geschwommen. Tue wie ich! Da wird alles Kranke von der Seele gespült.

Starschenski: Bleib doch, Mutter! Mir ist wieder frei und gut.

Marina: So ist mir auch, wenn dir frei und gut ist. Doch laß mich jetzt. Ich will zu dem Kinde hinein. Sie muß mich sehen, wenn sie aufwacht. Sie ist es gewohnt.

Starschenski: Gib klein Elga an meiner Statt einen Morgenkuß.

(Marina nickt und entfernt sich.)

Elga (hat sich erhoben und vor Starschenski hingestellt): Steht mir das Kleid?

Starschenski: Ich lieb' dich so sehr!...

Elga: Sie schwört, es sei das Allerneueste von Paris.

Starschenski (umarmt sie wiederum): Ich liebe dich so! Ich könnte dich töten, so liebe ich dich!

Elga (mit leiser Ungeduld): Wieder drückst du mich so.

Starschenski (hält sie an beiden Armen): Mein Eigentum bist du! Mein Eigentum! Du bist mein kostbares Eigentum! Du bist wie ein Krug! Es gibt kein zweites Gefäß so köstlich wie dich in der

weiten Welt und wär' es aus Onyx oder Jaspis geschnitten. Man trinkt daraus den köstlichsten Wein. Nie wird es leer. (Er küßt sie.)

Elga (macht sich los): Dortka kommt.

(Dortka, ein wenig schüchtern, tritt ein. Sie stellt einen großen Strauß Veilchen auf den Tisch, einen kleineren behält sie in der Hand.)

Elga: So. — Stell hierher. — Nun...? Schmücke den Herrn! — Nun...?

Dortka (kniert vor Starschenski und küßt seine Hand): Verzeihung, Herr!

Starschenski (nimmt den kleinen Veilchenstrauß entgegen): Steh auf, es ist gut.

(Der Hausverwalter kommt.)

Der Hausverwalter: Der Wagen steht vor der Tür, Herr.

Starschenski: Ein Wagen? Was für ein Wagen, Timoska?

Der Hausverwalter: Ihr wolltet nach Warschau, Herr.

Elga: Du wolltest nach Warschau?

Starschenski: Ich will es nicht mehr.

Elga (faßt und zieht Timoska am Ohr läppchen): Du bist ein alter Dummkopf, Timoska! Verstehst du mich? Scheinheilig bist du! Warst auch einmal jung! Mißgönnt dem Mädchen sein bißchen Sünde! — Nun laß nur die Pferde angespannt. Wir wollen fahren, der Herr und ich. Komm, Dortka, leg mir den Mantel um.

Das ist psychologische Dichtung im Sinne der Zeit. Einen besonderen Seelenvorgang gilt es vorzuführen oder vielmehr eine jähe Wendung im Leben der Seele. Denn nicht langsam und Schritt für Schritt entwickelt sich eine Wandlung; ein paar Worte Elgas genügen, eigentlich genügt die bloße Tatsache ihrer unwiderstehlichen Persönlichkeit, eine Tatsache, die in dem Wortlaut ihrer Reden sich kaum schon überzeugend ausspricht. Wieder erweist sich, daß, wer Dramen Hauptmanns nur liest, etwas Unzureichendes verspüren mag. Nicht, daß diese Worte von Elga gesprochen werden, nicht, wie sie lauten, entscheidet, sondern nur wie die Schauspielerin diese Worte vorträgt. Auch hier begnügt sich Hauptmann zu bieten, was durch den Darsteller in bannendes Leben umgesetzt werden muß. Wird Elga von einer Schauspielerin gespielt, die nicht fähig ist, durch ihr Wesen und ihre Erscheinung alles, was hier über Elga gesagt und was als die Wirkung ihrer Worte hingestellt wird, völlig glaubhaft zu machen, so scheitert der Auftritt. Seelendramatik, die das Wichtigste dem Schauspieler überläßt, der es kaum darum zu tun ist, das Außerordentliche des Vorgangs auf ungemein scharfe Beobachtung ungewöhnlicher Seelenvorgänge zu stützen. Eine einzige Stelle verrät, daß in der Seele einer Frau, die kraft ihres bannenden Temperaments den ihr entgleitenden, an ihrer Treue zweifelnden Gatten wieder in ihre Netze spinnen will, noch andres waltet als der Wille zu täuschen. Sie hat in der Nacht vorher einem andern gehört; so wird ihr das Übermaß von Leidenschaft, das sie in Starschenski wieder weckt, schwer erträglich. „Mit leiser Ungeduld“ spricht sie: „Wieder drückst Du mich so.“ Nur von dieser Stelle aus offenbart sich, daß noch

andere Wendungen Elgas, wie stark sie auch Starschenski wieder an sie fesseln, ihn tatsächlich von ihr ablenken, ihn, wie man sagt, auf andre Gedanken bringen wollen, ihn zu frischem Lebensgenuß aufrufen, dies Ziel zu erreichen.

Seelendramatik, aber noch etwas grobfädig. Noch lange nicht so wird in die Seele hineingeleuchtet wie in Stücken Arthur Schnitzlers. Allerdings spielt „Elga“ in weit zurückliegender Vergangenheit. Auch Schnitzler steigt weniger tief in die Seele seiner Menschen hinein, wenn er nicht ihre Gegenwartswünsche und Gegenwartnöte auf die Bühne stellt. Sein „Zwischenspiel“, im selben Jahr erschienen wie „Elga“, entwickelt Wirrungen, die überhaupt nur in einer Zeit möglich wurden, wie es die um 1900 war. Ganz frei und losgelöst von aller Überlieferung wollte der Mensch sein Leben neu bestimmen. Nicht etwa in bewußter Vermengung von gut und böse, sondern überzeugt, neue Sittlichkeit müsse hohe Haltung wahren, um alte Sittlichkeit zu überholen. Es geht um den Begriff der Ehe. Zwei Höhenmenschen haben sich miteinander verbunden. Beide sind Künstler, beide Musiker. Sie wollen von Anfang an ihre Ehe nicht dem zeitgemäßen Los des Versandens verfallen lassen. Sie sind entschlossen, ohne Vorwurf an dem Tage wieder auseinanderzugehen, der ihnen verrät, das innere Band, das sie verknüpft, habe sich gelockert. So idealistisch gesinnt war in ihren besten Trägern eine Zeit, die doch nur dem Materialismus altgeheiligte Vorstellung von Ehe opferte. Der Augenblick scheint gekommen zu sein, in dem sich Amadeus und Cäcilie voneinander lösen. Er wie sie fühlt sich zu einem andern Menschen hingezogen. Er ist stärker beteiligt als sie. Er wäre bereit, das einst gefaßte Vorhaben durchzusetzen, Cäcilie preiszugeben und der andern zu gehören. Sie fühlt das; dennoch lockt es sie nicht, den gleichen Weg einzuschlagen, nicht nur, weil sie nicht die Verlassene sein will. Noch ist sie, mag sie das Werben des andern auch nicht unberührt gelassen haben, stark genug innerlich mit Amadeus verbunden, nicht auf ihn verzichten zu wollen. Noch hofft sie, daß auch er nicht an Trennung denkt. Der Auftritt, in dem ihr diese Hoffnung enttäuscht wird, zählt zu den menschlich und künstlerisch wertvollsten Leistungen Schnitzlers. Wesen dieses Auftritts ist, wie auch sonst bei Schnitzler, daß seine Menschen zu feinfühlig sind, um geradeheraus zu sagen, was sie meinen. Nur hinter den Worten läßt sich ahnen, was sie wollen. Und wieder sind diese Menschen feinfühlig genug, ist es vor allem die Frau, um den wahren Sinn des Gesprochenen zu entdecken. Sie entdeckt ihn um so sicherer, weil er ihr alle Befürchtungen bestätigt, ihr sagt, daß Amadeus ihr verloren geht, daß die Möglichkeit, sie zu verlassen, für ihn mehr oder minder beglückend geworden ist. Der Akzent liegt auf dem wechselnden Hin und Her der Worte. Schritt für Schritt, langsam also nur, enthüllt sich für Cäcilie, was sie ahnt, aber doch noch immer nicht glauben möchte. Langsam nur wird es klarer und klarer. Amadeus empfindet diese wachsende Klarheit als Gewinn, Cäcilie als schweres Leid. Einst hatte sie geglaubt, anders als andre ihre Ehe gestalten zu können und zu müssen. Ist sie doch nicht stark genug, im rechten Augenblick die neue Aufgabe zu lösen, die sie sich in dem Bewußtsein gestellt hat, höheres und echteres Menschentum in sich zu tragen als die Mehrzahl? Oder ist dieser Augenblick zu früh gekommen? Notwendigerweise ergibt sich etwas, das in weit echterem Sinn bühnengemäße Tragik bedeutet als der Auftritt aus Hauptmanns „Elga“. Das ist bei Schnitzler wirklich ein dauerndes Ringen zweier Menschen miteinander, ein Ringen, das mit jedem Wort neu ansetzt. Gleich dauernder Widerstreit von Willen mit Willen kann in dem Auftritt aus „Elga“ schon darum nicht herrschen, weil ja mit einem Schlage hier ein Wille den andern überwindet, Elga mit einer einzigen Gebärde Starschenski sich wieder gefügig gemacht hat.

Aus gleichem Grunde bedeutet der 5. Auftritt des 1. Aufzugs aus dem „Zwischenspiel“

weit unbedingter eine Leistung der Seelenkunst, wie der Impressionismus sie erstrebte. Seitdem Erzählung und Drama auf „Psychologie“ ausgingen, seitdem es als künstlerischer Vorzug galt, wenn Handlungsdichtung als „psychologisch“ gerühmt wurde, also besonders schon bei Otto Ludwig oder bei den Russen, war langsames Schrittmaß unentbehrlich geworden. Wenn der französische Psychologe Paul Bourget statt von „psychologischer“ Erzählung lieber von „analytischer“ spricht, so ist Gleiches gemeint. Das Spiel der Seele in den geheimsten Zügen zu erschauen, wird der Vorgang wie unter ein Vergrößerungsglas gelegt. Das wirkt sich wie im Film die Verwertung der Zeitlupe aus. Schnitzlers Auftritt bietet unvergleichlich mehr Abstufungen des Seelenvorgangs als die Szene aus „Elga“.

Amadeus: . . . Nein, Cäcilie, in der Angst umeinander sollte unsere Liebe nicht enden. Ich halte dich nicht, Cäcilie, wenn es dich anderswohin zieht; — du hast gewußt, daß ich dich niemals halten würde.

Cäcilie: Vielleicht hast du recht, Amadeus. Aber es ist nicht allein aus Stolz, daß du mich leicht entgleiten läßt.

A.: Es ist ja nicht nur aus Liebe, daß du dich noch auf halbem Wege zurückrufen ließest. (Pause. Er beim Fenster.)

C.: Amadeus, wollen wir diese Stunde wirklich durch Bitterkeit entweihen? Wir haben einander doch nichts vorzuwerfen. Wahrheit haben wir einander versprochen, und ich habe mein Wort gehalten bis zu dieser Stunde.

A.: Auch ich hab' es immer getan. Und wenn du es wünschst, kann ich dir auch, was heute zwischen mir und der Gräfin Friederike gesprochen wurde, so getreu berichten wie ich's jedesmal getan. Ich, Cäcilie, würde sogar die Worte wiederfinden.

C. (sieht ihn lang an): Ich weiß genug. (Pause.)

A. (hin und her, fern vor ihr stehen bleibend): Und was nun?

C.: Was nun —? Es trifft sich vielleicht ganz gut, daß die Ferien kommen. Da werden wir, jeder für sich, in Ruhe überlegen können, was nun weiter werden soll.

A.: Es scheint ja beinahe, als hätten wir beide all dies vorausgeahnt. Wir haben nicht einmal gemeinschaftliche Sommerpläne gemacht wie sonst.

C.: Es ist wohl das beste, ich gehe mit dem Buben irgendwohin nach Tirol, an einen stillen Ort . . . so wie ihr besprochen habt.

A.: Ja.

C.: Und du? . . .

A.: Ich? . . . Ich werde mit Albert meine Fußtour unternehmen; ich will wieder einmal im Gebirge herumklettern.

C.: Und dann herniedersteigen in ein schönes Tal — nicht wahr?

A.: Das . . . wäre möglich.

C. (herb): Da müßten wir aber vorher — endgültig Abschied nehmen, denn von dort her gibt's kein Zurück.

A.: Natürlich nicht! So wenig es für dich eines gibt.

C.: Für mich . . .?

A.: Es könnte ja sein, daß du Lust bekämst . . . deine Pläne zu ändern . . . nicht mit Marie zusammen zu bleiben . . . lieber ungestört — —

C.: Ich ändere meine Pläne nicht. Und du sollst es auch nicht tun.

A.: Wenn du es wünschst —

C.: Ich wünsche es. (Pause.)

A.: Sollte jetzt, mit einem Mal, wirklich die Stunde da sein?

C.: Welche Stunde?

A.: Nun — die wir beide so lang, auch in den schönsten Tagen vorhergesehen, die wir beinahe wie etwas Unausbleibliches erwartet haben?

C.: Sie ist da. Ja. Jetzt wissen wir, daß es vorbei ist.

A.: Vorbei? . . .

C.: Ich glaube, wir sprechen die ganze Zeit von nichts anderem.

A.: Ja. Du hast recht. Im Grunde ist es gut, daß es endlich mit klaren Worten ausgesprochen ist. Die Stimmungen der letzten Zeit waren zuweilen etwas bang.

C.: Das wird jetzt jedenfalls besser werden.

A.: Besser . . . Warum? . . . Nun ja . . . du magst recht haben. Mir ist beinahe, als fing' es schon jetzt an, besser zu werden. Seltsam . . . Man atmet freier.

C.: Ja. Jetzt haben wir eben den Lohn davon, daß wir immer ehrlich gewesen sind, Amadeus. Wie müde wären andre schon in einem solchen Augenblick vor allerlei peinlichen Ausflüchten, mühseligen Beschwichtigungen und kläglich süßen Versöhnungen. Wie feindselig ständen sie sich vielleicht gegenüber in ihrer verspäteten Aufrichtigkeit. Wir zwei, Amadeus, wir werden doch

wenigstens als Freunde voneinander scheiden.
(Pause.)

A.: Und unser Bub?

C.: Ist's dir nur um ihn?

A.: Es ist mir um so manches. Wie soll es nun eigentlich werden?

C.: Das sind Dinge, über die wir in den nächsten Tagen ausführlich reden wollen, — eh' wir verreisen. Bis dahin bleibt alles beim alten. So wie es das letzte Jahr gewesen ist, darf es ja bleiben; damit tun wir niemandem ein Unrecht.
(Pause.)

Der Expressionismus wandte sich ausdrücklich gegen die „Psychologie“ der vorhergehenden Dichtung. Nur wenn Psychologie in dem oben angedeuteten Sinne genommen wird, läßt sich begreifen, daß der Expressionismus grundsätzlich nicht psychologisch ist. Seelenvorgänge spielen auch bei ihm eine Rolle, ebenso fehlt nicht das Ungewöhnliche solcher Seelenvorgänge. Aber all das äußert sich in jähem Ausbruch. Der Expressionismus hat es eilig und arbeitet daher nicht mit einer Zeitlupe. Die Verlangsamung des Schritts, die dem Impressionismus bei der Darlegung eines seelischen Ablaufs unerläßlich war, wollte doch auch den Seelenvorgang verständlicher machen. Der Expressionismus mutet dem Leser ungescheut auch Überraschendstes und Ungewöhnlichstes zu, wendet keinerlei Mühe auf, das Fremde und Ungewohnte durch genaue Analyse begreiflicher werden zu lassen. Überdies erweist sich dies Fremde und Ungewohnte im Expressionismus nicht als Kennzeichen einer besonderen, nur heute und nicht jederzeit möglichen Menschenart. Dem Impressionismus war es wertvoll, die eigenartigen, von ihrer Zeit bedingten Bildungs- und zugleich Verfallmenschen des Augenblicks zu kennzeichnen. Der Expressionismus geht aufs Allgemeinmenschliche, zuweilen auf das Gewöhnlichste und Alltäglichs, daneben freilich auch auf Typen von der Art eines Weltbezwinners aus fernem Osten, eines Timur, oder von der Art eines selbstlosen Menschenbeglückers wie Buddhas und Franziskus' von Assisi. Bleibt er innerhalb des Alltäglichen stehen, so kann er sich mit Menschen begnügen, wie der Frühnaturalismus, also auch die „Familie Selicke“, sie brachte. Er wendet aber an die Zeichnung solcher Menschen nicht viel Striche. Ein paar Umrisse genügen ihm. So wird sein Schritt eiliger. Die Bühnenreden schrumpfen auf wenige Worte zusammen. So wortkarg wie in seinen „Menschen“ ist, was auf der Bühne gesprochen wird, nicht immer bei Walter Hasenclever. (August Stramm schränkt die Bühnenrede noch mehr ein, beharrt



272. Walter Hasenclever.
Photo Clarence Sinclair Bull

bei unartikulierten Ausrufen, bietet statt des Worts vielfach nur Gebärde.) Als Musterbeispiel diene ein Auftritt (der erste aus dem 4. Akt) der „Menschen“ Hasenclevers (1918). Nimmt er nicht ahnungsvoll den Tonfilm vorweg? Bühnenangaben bezeichnen verhältnismäßig ausführlich, was auf der Bühne zu sehen ist, auch begleitende Geräusche. Die Gebärden der einzelnen Personen nehmen mehr Text in Anspruch als die gesprochenen Worte. In vollem Widerspruch zum Naturalismus und Impressionismus wechselt Wirklichkeit mit Traum, anders als in G. Hauptmanns „Hannele“. In diesem Ausnahmefall macht Hauptmann die Grenzen nicht stark fühlbar, die von der Wirklichkeit den Traum trennen. Hasenclever verwertet umgekehrt, was vor ihm Reinhard Johannes Sorge in seinem „Bettler“ (1912) wohl als erster gewagt hatte, einen steten sehr merkwürdigen Wechsel der Entfernung zwischen Wirklichkeit und Bühnenvorgang. Aus der Enge des Speichers, in dem das Dienstmädchen sein Bett hat, eröffnet sich der Blick auf eine



273. Bühnenmodell von Johannes Tralow zum „Bettler“
von Reinhard Johannes Sorge. Aufführung am Kölner Schauspielhaus

beglückende Traumlandschaft. Dann verschwindet die Traumlandschaft, wieder ist alles von dem engen Speicher umgeben, den die flackernde Kerze beleuchtet. Nun wird der Speicher dunkel, wieder ist Landschaft da, aber eine karge und düstre.

Speicher.	schaft erscheint. Sternenhimmel. Die Kerze er-
Bett. Auf dem Nachttisch die Kerze. Im Hinter-	lischt. Sonne und Mond gehen auf.
grund Wand.	
Agathe	Alexander
öffnet das Kleid, löst die Zöpfe, nimmt Briefpapier,	steht am Ende der Landschaft
schreibt	
Stimme	Agathe
Feierabend!	breitet die Arme aus
Agathe	Komm!
faltet den Brief, lächelt, nimmt ihn zu sich ins	Alexander
Bett. Die Kerze flackert	geht mitten durch die Landschaft bis an ihr Bett
Agathe	
Geliebter	Agathe
Poltern an der Tür	reicht ihm den Brief
Stimme	Alexander
Schuhe putzen!	sitzt an ihrem Bett
Agathe	Weine nicht!
erschrickt, nimmt den Rock, näht. Lächelt, preßt	Agathe
den Brief an die Lippen, wird nachdenklich,	Flieder
weint. Die Kerze flackert. Der Rock fällt zu	Die Bäume blühen
Boden	Agathe
Agathe	Wind weht
schläft ein. Die Wand verschwindet. Eine Land-	

	Alexander streichelt sie		Agathe erwacht Stimme
Schmetterling!	Die Uhr schlägt	Aufstehn!	
	Alexander		Die Kerze flackert
Mein Schicksal!	Agathe		Agathe
Ich folge dir	Alexander lächelt		springt aus dem Bett, läuft zum Schrank, nimmt einen künstlichen Zweig heraus, preßt ihn ans Herz, Frühling!!
Kind!			Der Speicher wird dunkel
Ein Stern fällt durch die sonnige Landschaft	Alexander		Die Landschaft erscheint wieder, jetzt grau, all- tätlich
Alles ist anders			Alexander
küßt sie. Die Landschaft verschwindet. Die Wand erscheint. Alexander ist fort. Die Kerze geht an.			erwacht auf einer Bank, findet den Sack, sieht ihn prüfend an.

Ist das überhaupt noch Seelenvorgang oder bloß Spiegelung typischer Gegensätze im Erleben der Armen? An anderer Stelle der „Menschen“ ballt Hasenclever vielleicht noch gewalttätiger das Nacheinander einer Schwurgerichtsverhandlung zusammen. Noch klarer offenbart sich hier, wie durchaus der Expressionismus alle umständliche Nachbildung des wirklichen Lebens aufgegeben hat. Genügt aber, was er bringt, nicht dem Verständnisvollen? Es ist ja nicht schwerbegreiflicher Seelenvorgang vorzutragen, sondern Leid und Unheil, wie es auf Schritt und Tritt im Leben besteht.

Der Expressionismus gibt sich ein andermal auch wortreicher, mag er an die Bühne denken oder erzählen. Doch Wesentliches bleibt sich gleich: Das Verzicht auf eigenwillig besondere Menschenart, also das Typische. Dann das Abrücken vom Wirklichen, sei es, indem es weniger genau wiedergegeben wird, sei es, daß sich neben das Wirkliche die Welt der Phantasie stellt. Am schwersten fällt ins Gewicht, daß der Expressionismus die ausführliche und durch ihre Ausführlichkeit rechtfertigende Nachzeichnung ungewöhnlicher Seelenvorgänge ausschaltet.

Überraschend viel von diesen Zügen des Expressionismus erhält sich auch im neuesten Drama. Es bleibt den Einwänden des Psychologen ebenso ausgesetzt wie die Meisterdramen Schillers. Schiller bannt in ein allerkürzestes Gespräch, was nach den Bräuchen des psychologischen und besonders des impressionistischen Dramas viel Auftritte, ja ganze Aufzüge benötigen würde. Ein rasch vorbeieilender Vorgang der „Maria Stuart“ könnte dem seelenforschenden und seelendeutenden Dichter so viele Hemmnisse in den Weg legen, daß dieser Vorgang allein schon ihm zu einem umfänglichen Drama sich zu erweitern vermöchte. Schiller gleitet über die Hemmnisse hinweg. Solchen eiligeren Schritt haben nicht bloß expressionistische Dramen, auch spätere. Die (bei allen Gegensätzen) unverkennbare Ähnlichkeit mit Schillers Verhalten erweist sich am leichtesten, wenn geschichtliche Ereignisse, wie bei Schiller, Gegenstand der Handlung sind.

Ferdinand Bruckner-Tagger hatte lange Zeit mehr Beziehung zum impressionistischen Seelendrama bewahrt. Mit einem Schlag ging seine „Elisabeth von England“ (1930) auf die entgegengesetzte Seite über. In seinen kühnsten Bühnenwagnissen treibt dieses Stück schöpferhaft weiter, was von Sorges „Bettler“ und von dessen expressionistischem Gefolge angefangen worden war. Zwei schon örtlich weit von einander entfernte Welten, die Welt

Elisabeths und die Welt Philipps II., stehen als Gegensätze gleichzeitig nebeneinander auf der Bühne. Was hier und was dort gesprochen oder gesungen wird, tritt in Beziehung zueinander; eine Art musikalischer Verarbeitung zweier gegensätzlicher Themen vollzieht sich. Darüber hinaus hält das Stück etwas von der wortsparenden Eile der Expressionisten fest. Der 6. Auftritt des 2. Aufzuges entwickelt in solchen raschen Schritten die entscheidendste Wandlung der Beziehungen von Elisabeth und



274. „Elisabeth von England“. Szenenbild aus der Aufführung des Deutschen Volkstheaters in Wien. Englischer (oben) und spanischer Kronrat (unten) beschließen gleichzeitig den Krieg (Photo Max Fenichel, Wien.)

Essex. Schon hat Essex die Verschwörung in Gang gebracht, deren Ziel ist, an Stelle Elisabeths einen König auf den Thron Englands zu setzen. Alle Vorbereitungen, Elisabeth gefangen zu nehmen, sind getroffen. Elisabeth ahnt nichts; sie trifft Essex in später Nachtstunde vor dem Fenster ihres Studierzimmers. Seit Tagen hat sie ihn nicht erblickt. Der Glaube beglückt sie, daß er, wie er es wohl sonst auch schon getan hat, zwar grollend ihren Anblick meidet, auf ihre Nähe aber nicht verzichten kann und die Nacht schwärmerisch anbetend unter ihrem Fenster verbringt. Immer noch meint sie, ihn durch ihr Wort beseligen zu können, und merkt kaum, auf wie wenig Widerhall es stößt. Der wahre Sachverhalt enthüllt sich ihr bald. Essex ist ihr bitterster Feind geworden, will sich ihrer Persönlichkeit bemächtigen, bürgt nur gerade noch für ihr Leben, wenn sie keinen Widerstand leistet. Sie scheint überwunden und wehrlos zu sein, aber mit einem Ruck kehrt sie sich gegen ihn und schlägt ihm ins Gesicht. Noch traut er den Vorkehrungen, die er mit den Mitverschworenen getroffen hat. Elisabeth nutzt dies Zögern, um ihm mit einem Ausruf jäh erwachten bittersten Hasses zu entfliehen. Hier endet der Auftritt. Die Flucht gelingt dann wirklich, Essex endet auf dem Schafott. Den weiten Weg von einer Königin, die freudig ihren Günstling wieder in ihren Banden sieht, zu der Elisabeth, die haßvoll den Kampf aufnimmt und den Verschwörern entwischt, hätte der Impressionismus in viel langsamerem Schritte durchmessen. Man denke an Schnitzlers „Zwischenspiel“. Was bei Bruckner zu Wort wird, ist bei aller Kürze von starkem dramatischen Leben erfüllt: Das Ringen zweier Menschen miteinander, das jähe Hin und Her von Hoffnung, Empörung, Gewalt und List. Zögern, wie es notwendigerweise bei genauerer Zergliederung eines Seelenvorgangs (auch im „Zwischenspiel“) dauernd herrscht, macht sich nur einen Augenblick lang geltend und wirkt sich trotzdem sofort vernichtend aus. Ein Augenblick entscheidet das Schicksal Essex' und Elisabeths.

Außenfront des Schlosses

(Der Kronrat ist dunkel, Leibwache beim Würfeln. Elisabeth auf der Terrasse, bemerkt Essex zuerst, duckt sich und beobachtet ihn. Er versteckt sich schließlich unter der Windung der Terrassentreppe.)

Elisabeth (steigt vorsichtig hinunter, hinter seinem Rücken, leise): Hier steckst du?

Essex (springt auf).

Elisabeth (glücklich): Machst du das jede Nacht? Dann freilich hast du nicht mehr nötig, mir zu schreiben.

Essex (fassungslos): Majestät.

Elisabeth: Der Träumer. Gestern habe ich bis 3 Uhr morgens gelesen, ohne zu ahnen, daß du hier unten steckst.

Essex: Majestät.

Elisabeth: Zittere nicht so, darfst Gloriana sagen.

Essex (mechanisch): Gloriana.

Elisabeth (macht nach): Gloriana. Es klingt anders.

Essex (Ausbruch): Gloriana.

Elisabeth (macht nach): Gloriana. Dieses a.

Essex: Ihr täuscht Euch.

Elisabeth: Du weißt, Leicester hatte mich immer Bess genannt. Das ist viel leichter nachzumachen. Bess — da ist es schon. Bess.

Essex: Ich spiele nicht mehr.

Elisabeth: Wenn du Bess sagst, verspreche ich dir, daß es Krieg gegen Spanien gibt.

Essex: Das ist Eure ganze Weisheit.

Elisabeth (sieht ihn an): Philipp ist meine ganze Weisheit.

Essex: Versucht einen Augenblick ernst zu sein.

Elisabeth (vorsichtig): Ich will's versuchen. (Lauert) Vielleicht gehn wir auf mein Zimmer?

Essex: Jetzt ist es ernst, Ihr ahnt nicht, wie ernst.

Elisabeth: Du scheinst selbst Angst davor zu haben.

Essex: So war noch nie ein Günstling, wie ich jetzt sein werde. (Stellt sich auf die erste Stufe.)

Elisabeth: Was fällt dir ein?

Essex (steht breit): Ich bin kein Günstling.

Elisabeth: Laß mich ins Zimmer gehn.

Essex (unbeweglich): Nur Ihr habt mich zu einem Günstling gemacht. Hände auf den Rücken.

Elisabeth (lacht): Es ist dir gelungen, mich zu erschrecken. Komm ins Zimmer hinauf.

Essex: Hände auf den Rücken.

Elisabeth: So ein Starrkopf. (Gibt vorsichtig die Hände nach hinten.)

Essex (verwirrt): Augen zu.

Elisabeth (schließt die Augen halb).

Essex (Pause).

Elisabeth (lächelt): Du läßt dir Zeit.

Essex (hilflos): Ihr irrt Euch.

Elisabeth (böse): Das sehe ich. Was willst du also?

Essex: Ich nehme Euch hiermit gefangen.

Elisabeth (hat sofort verstanden, leicht): Gefangen?

Essex: Bis Ihr abgedankt habt.

Elisabeth (leicht): Bis ich abdanke. Und dann?

Essex: Wenn Ihr keinen Widerstand leistet, wird Euch nichts geschehn. Dafür verbürge ich mich.

Elisabeth (leicht): Ich wäre dir sehr dankbar. (Schielt nach allen Seiten.)

Essex: Majestät können sich auf mich verlassen.

Elisabeth: Von wem geschehn? Du bist natürlich nicht allein.

Essex: Ich bin nicht allein. Vor dem Tor der Schloßwache stehn fünf Mann, sie kann nicht heraus. Aber sie wird uns gar nicht hören, denn wir gehn alle auf Fußspitzen.

Elisabeth: Wer denn alles?

Essex: Ihr werdet es ja sehn.

Elisabeth: Du läßt mich natürlich nicht hinauf.

Essex: Nur, wenn Ihr mich tötet.

Elisabeth (lacht): Das kann ich doch nicht. (Schlägt ihm plötzlich ins Gesicht und will hinauf.)

Essex (versperrt ihr den Weg): Eher töte ich Euch.

Elisabeth (befreit sich und läuft in den Park): Zu Hilfe.

Essex (sperrt den Weg zur Wache ab): Sie hören Euch nicht.

Elisabeth (tiefer in den Park hinein): Zu Hilfe.

Essex: Damit kommt Ihr nur in die Arme meiner Freunde.

Elisabeth: Immer noch lieber als in die deinen.

Essex: Bleibt stehn, ich flehe Euch an.

Elisabeth: Der Aussatz soll über dich. Der schwarze Tod.

Essex: Sie werden Euch ermorden.

Elisabeth: Die französische Seuche soll dir deine Schönheit zerfressen. (Sie verschwindet.)

Essex (ihr nach): Bleibt stehn.

Neueres Drama macht es auch anders; es scheint dann zuweilen dem Impressionismus wieder näher zu kommen. Der 2. Auftritt des 2. Aufzugs von Leonhard Franks „Karl



275. Ferdinand Bruckner.
Photographie

und Anna“ (1929) bietet wie die hier gemusterten Szenen aus „Elga“, „Zwischenspiel“ und „Elisabeth von England“ entscheidende Auseinandersetzung zwischen Mann und Weib. Lange Zeit hat Karl zusammen mit Annas Gatten in russischer Gefangenschaft verbracht. Richard lebte und webte in der Erinnerung an Anna. Er mußte von ihr sprechen, mußte dem Freund das Letzte und Geheimste verraten, das ihn mit seiner Frau verband. Karl hat Anna nie gesehen, aber aus den Worten Richards gestaltet sich ihm ein so scharf umrissenes Bild Annas, daß er sie nicht nur



276. Leonhard Frank.
Photographie

ganz zu kennen und sie bis ins Kleinste vor sich zu sehen meint, daß er die Niegesehene auch sehnsüchtig liebt. Es glückt Karl zu entfliehen; er tritt vor Anna hin, so erfüllt von dem Gedanken, sie beide gehörten zusammen, daß er nur einen Traum in Wirklichkeit umzusetzen, nicht aber als Betrüger zu handeln meint, wenn er sich ihr als heimgekehrter Richard vorstellt. Sie muß glauben, Richard sei längst gefallen; so hat man es ihr gemeldet. Die bloße Tatsache, daß Richard wieder vor ihr lebendig stehen könnte, bedeutet ihr eine so starke Überraschung, daß daneben die Frage, ob dies wirklich Richard sei oder ein anderer, an Schwergewicht verliert. Kann sie begreifen, daß Richard noch am Leben ist, nachdem sie durch Jahre seinen Tod fest geglaubt hatte, so kann sie auch diesen falschen Richard für den echten halten. Ihre Worte gleiten immer an dem Entscheidenden vorbei. Schon deuten sie auf das endgültige Ergebnis, daß dieser falsche Richard ihr der wahrhaft Geliebte werden wird. Kleists Alkmene, hineinversetzt in das trübe Licht des ausgehenden Weltkriegs. Vor Alkmene tritt ein Amphitryon hin, der die Züge Amphitryons hat und doch ein gesteigerter Amphitryon ist; es ist Jupiter. Steht endlich neben Jupiter-Amphitryon der echte Amphitryon, so entscheidet Alkmenes Gefühl für den falschen; denn neben dem Gott muß ihr der echte als minderwertig erscheinen, als nicht gerecht dem Bild Amphitryons, das ihr im Herzen besteht, seit Jupiter als Amphitryon ihr genahet ist. Auch der falsche Richard ist seelisch dem echten überlegen. Der echte muß den kürzeren ziehen, wenn er neben Karl tritt. Kleist hatte den Ausgang zu bewahren, den der alte Mythos vorschrieb. Er verrät gleichwohl, daß Alkmene in dem echten Amphitryon nie wieder finden wird, was er ihr einst gewesen war. Leonhard Frank zieht aus gleicher Voraussetzung die schlichte Folgerung, daß Anna den echten Richard verläßt, um mit Karl ein neues Leben zu beginnen. So endet das Stück. Der entscheidende Auftritt lautet:

Anna: Arme Frau! (Geht zum Gasherd, schüttet Gieß in den Topf, der auf dem monoton pfeifenden Brenner steht, rührt dabei sehr schnell und ruft, als an der Tür geklopft wird, ohne sich zur Tür zu wenden): Ja! Kommen Sie nur herein! (Rückt dabei den Topf vom Feuer, wendet sich jetzt zur Tür.)

Karl (in der Hand ein in durchnäßtes Zeitungs-

papier gewickeltes und mit einem Riemen umschnalltes Bündel, tritt ein, bleibt bei der Tür stehen, in Haltung und Blick ungeheure Spannung, die sich in Ergriffenheit und Freude wandelt, als decke sich die Erscheinung der wirklichen Anna ganz und gar mit dem Bilde, das er von ihr im Innern trägt): Anna!

Anna (ängstlich, blickt Karl stumm fragend an).
Karl (in heißer Freude): Anna! ... Anna! Erkennst du mich?

Anna (angesichts seiner Freude frei von Angst. Neugierig): Wer sind Sie?

Karl (legt sein Bündel auf den Stuhl neben der Tür): Der Gasbrenner pfeift immer noch. Das wollt ich damals richten. Einen Tag vor Kriegsausbruch. Aber dann ging's fort.

Anna (Verwirrung fliegt über sie hin. Sie dreht den Gashahn ab, ohne den Blick von Karl wegzuwenden. Das monotone Pfeifen endet.)

Karl: Erinnerst du dich?

Anna (in großer Verwirrung): Das hat ... ja, davon wurde damals gesprochen.

Karl: Hast mich also nicht erkannt?

Anna (macht einen Schritt zum Tisch): Wer sind Sie denn?

Karl (nach einer Pause, mit vor Erregung bebenden Lippen): Richard.

Anna (mit einem Schritt zurück, Hand auf den Tisch gestützt): Mein Mann? ... Sie sind doch nicht mein Mann.

Karl (beschwörend): Anna! (Erschüttert und leise): Nun, Anna, glaubst du mir nicht? ... Und ich hätte dich ganz von ferne, im Gewühl der Straße hätte ich dich gleich erkannt. Hab mich über alle Maßen gesehnt nach dir. (Nimmt sein Bündel vom Stuhl, balanciert den Stuhl auf einem Bein.) Die Stühle muß ich ablaugen und frisch streichen ... Ich hab dir schon damals gesagt, daß die Farbe nicht lang halten wird.

Anna (starrt aus weit offenen Augen, lauscht mit jeder Faser).

Karl: Hab doch auch gleich einen Topf voll Ölfarbe gekauft ... Ist sie noch da?

Anna (wie hypnotisiert): Die Farbe ist noch da.

Karl: Wird aber eingetrocknet sein ... Vier Jahre! Nun, Anna, meine Anna!

Anna: Heiliger Himmel! Sie sind doch nicht mein Mann. Mein Mann ist doch ... (Geht schnell zur Kommode, reißt die Schublade auf, wühlt suchend darin, kommt mit der Postkarte von der Militärbehörde und reicht sie Karl.) So lange schon! Vier Jahre! Mein Mann ist ja schon vier Jahre tot!

Karl (blickt Anna erst mit brennend freudigem Lächeln an, liest die Karte noch nicht, schüttelt leise den Kopf, liest): ... Gefallen am 4. September 1914. (Wendet die Karte um.) ... Bezirkskommando. (Wendet sie wieder um, liest noch ein-

mal): Gefallen am 4. September 1914. (Blickt auf, hebt dabei lächelnd beide Hände.) Das stimmt nicht ... Also, Anna, das stimmt nicht. Da hast du eine falsche Nachricht bekommen. (Macht einen Schritt auf Anna zu, nimmt ihre Hand. Mit tiefer Zärtlichkeit:) Was die dir da geschrieben haben!

Anna (im Gesicht die Wahnsinnshoffnung einer Frau, die kurz nach dem Tode des Lebensgefährten glauben kann, der Geliebte werde ins Zimmer treten wie immer): Nicht gefallen?

Karl: Kannst mir schon glauben, Anna, meine Anna! ... Bin dir halt doch vielleicht so ein bißchen fremd. Vier Jahre können einen schon verändern, vier Jahre Krieg.

Anna (berührt von der Wahrhaftigkeit seines Gefühls, legt die Hände auf der Brust übereinander): Ganz fremd ... Sie sind mir nicht fremd. Haben wir einander ...? Vielleicht haben wir einander gesehen. Einmal wo. (Läßt dabei die Hände sinken.)

Karl: So ... So hab ich dich gesehen. Du hast erwartet, in einer Allee. Hast auf mich gewartet. Es war so gegen Abend. Nur du! Ganz ruhig warst du. Es war so, als wüßtest du, daß ich komme.

Anna: Wann war das?

Karl (leise lächelnd): Da war ich noch in Kriegsgefangenschaft. Weit da oben zwischen Europa und Asien ... Glaubst du mir jetzt?

Anna: Ja. Aber warum sagen Sie, Sie seien mein Mann? Warum sagen Sie das? Sie sind doch nicht ... Ich hab solche Angst ... Sie sind doch nicht mein Mann. Heiliger Himmel, mein Mann ist tot. Sicher, der ist tot.

Karl (beschwörend): Aber Anna! (Ruhig:) Hast Glück gehabt. Es soll ja so manches Mal vorkommen, daß einer wiederkehrt, von dem's geheißen hat, er sei gefallen, wenn's auch eine Seltenheit ist. (Nimmt wieder ihre Hand.) Hast Glück gehabt. (Freudig:) Anna, wir haben Glück gehabt.

Anna (von Hoffnung berührt, will ihre Hand aus seiner ziehen, läßt sie ihm dann doch noch): Das wäre ja zu ... das wäre zu groß.

Karl: Aber fühlst du denn nicht, Anna, fühlst du denn nicht? ... Magst mich nicht?

Anna (nimmt ihre Hand zurück): Denken ... Ich darf da gar nicht denken.

Karl (in tiefer wahrhaftiger Liebe): Und ich sah in den vier Jahren doch nur dich auf der Welt ... Bist meine Anna, meine Frau.

Das Stück dramatisiert eine Novelle Leonhard Franks. Sie entwickelt die seelischen Voraussetzungen und ihre Ergebnisse ausführlicher als das Stück. Schon deshalb gibt das

Stück viel Psychologisches auf. Der Augenblick der ersten Begegnung Annas und Karls hätte psychologischer, also auch impressionistischer Dramatik reichen Anlaß gegeben, das allmähliche Werden der Liebe Annas zu Karl, die Hemmungen, die sich dabei einstellen und deren Überwindung Zug für Zug kenntlich zu machen. Frank verzichtet darauf. Sehr schnell ist Anna da angelangt, wo sie bis zuletzt stehen bleibt, verrät sie, wie das Ganze enden wird. Kaum kann von einem dramatischen Ringen Karls mit Anna die Rede sein. Das rückt weit ab sogar von dem Auftritt aus Bruckners „Elisabeth“. Eher ließe sich an den Auftritt aus „Elga“ denken, der gleichfalls nicht allmählichen Wandel der Seelenstimmung bringt. Dagegen meldet sich in andrem Sinne an, was über den Impressionismus auch Hauptmanns hinausweist: Die mächtige Erweiterung des Stoffes der Dichtung durch den Weltkrieg. Wer hätte um 1900 auch nur von ferne an Möglichkeiten gedacht, wie sie in „Karl und Anna“ sich als notwendiges Ergebnis der Zeit vorstellen? Übermächtig wirkt solches kriegbedingte Erleben neben allem, was der Impressionismus über Leid und Freude im Zusammentreffen von Mann und Weib zu sagen hatte. Arm an bewegtem Leben erscheint seit 1914 eine Zeit, die sich mit der Seelenpein eines Amadeus und einer Cäcilie auseinandersetzen konnte. Sie ahnte nichts von der tiefaufwühlenden Erschütterung, die in das Schicksal der Menschen ein weltgeschichtlicher Vorgang bringen kann. Darum kümmerte sie sich auch nicht um Weltgeschichte, trug sich dagegen mit Sorgen, die unserer Gegenwart für geringfügig gelten können. Vergißt man heute doch gern, wieviel echte Seelenbildung nötig war, Erlebnisse, wie Amadeus und Cäcilie sie erfahren, in ihrer ganzen Schmerzlichkeit zu erfüllen. Weltgeschichtliches Leid läßt solche Seelenbildung vergessen, sie fast wie etwas Zweckloses empfinden. Aber es erlöst die Menschen von Hemmungen, die mit ihr untrennbar verknüpft bleiben. Es lehrt die Menschen sich in höherem Sinn fassen. Diesen Schritt zum weltgeschichtlichen Lebensgefühl tat schon der Expressionismus.

Dem Expressionismus verwandter ist Franks Drama noch von anderer Seite, mag es auf den ersten Blick auch scheinen, als treffe es an dieser Stelle mit Schnitzlers Haltung überein. Auch Franks Menschen verhüllen, was sie meinen. Hinter ihren Worten bleibt die eigentliche Absicht versteckt. In dem schwerwiegenden entscheidungsträchtigen Augenblicke sagt weder Karl noch Anna eindeutig, wie sie beide es meinen. Doch sie können es nicht sagen, während Schnitzlers Menschen es nicht sagen wollen. Bewußte Kunst des Andeutens, das, auch um den andern zu schonen, Wesentliches verschweigt, waltet bei Schnitzler. Es ist eine Leistung geschulten Verstandes, bleibt etwas Rationales. Karl und Anna sind viel irrationaler veranlagt, verfügen nicht über eine hohe und durchgeistigte Seelenbildung, die sie zu solcher Kunst des Sprechens reif machte. Sie verschweigen viel, weil es ihnen nicht ganz bewußt geworden ist. Den Lebenskünstlern Schnitzlers treten bei Frank naivere Menschen entgegen, mögen jene wie diese nur auf Umwegen verraten, was in ihnen vorgeht. Den Schritt vom Rationalismus zum Irrationalismus machte der Expressionismus grundsätzlich. Zwar gibt er sich als Anwalt des Geists. Das Wort „Geist“ ist vieldeutig genug, um diesen einen Anspruch des Expressionismus mißverständlich zu machen. Geist wandte sich im Expressionismus gegen Materie, der Geist des Menschen sollte vom Körper wieder unabhängiger werden, aber dieser Geist blieb sich der Macht des Unbewußten im Menschen bewußt und legte den Ton auf Seelenvorgänge, die sich gegen verstandesmäßiges Berechnen wehren. Ebendeshalb berief der Expressionismus sich auf Bergson und konnte sich mit gleichem Recht auf Husserl berufen. Die Ekstase, die der Expressionismus liebte und in die er sich mit Willen hineinragen ließ, hätte sich mit kühler Verstandeserwägung nie begnügen können. Um so mehr herrscht solche Erwägung in den



277. Szenenbild einer Aufführung von Leonhard Franks „Karl und Anna“
im Stadttheater Aachen. 1929 (Phot. Preim.)

zweifelsüchtigen Beobachtern aus impressionistischer Welt. Einst vertrat unter der Führung Hamanns und Herders der Sturm und Drang irrationale Weltanschauung gegen das Verstandestum der Aufklärung. Wie Aufklärer, die das Letzte doch nicht ahnten, mochten die Impressionisten dem Expressionismus erscheinen. Das war ungerecht und unterschätzte nicht am wenigsten das Verhältnis zur Welt, das in Persönlichkeiten von Hofmannsthal's Art bestand. (Nicht er allein unter seinen nächsten Zeit- und Dichtgenossen blieb sich der Unzulänglichkeit des menschlichen Verstandes bewußt und deutete auf Rätsel hin, die dem Verstand unlösbar bleiben.) Doch beweist ein Vergleich von Hofmannsthal's Versen mit der Lyrik des Expressionismus, wieviel Wissen vom Leben bei Hofmannsthal besteht, wieviel Scharfblick und wieviel Ausdrucksfähigkeit schon der junge Hofmannsthal für versteckte Gefühle und Wünsche, für geheimstes Sinnen des Menschen besitzt, während neben ihm die expressionistischen Lyriker sich mit Andeuten begnügen, als ob sie naivere Menschen wären, unfähig, ihr Meinen in scharf umrissene Begriffe umzuwandeln. Was ihnen an begrifflicher Schärfe des Ausdrucks mangelt, ersetzen sie durch die Wucht des Ausdrucks.

Das schlichtere Menschentum Annas und Karls, schlichter als das eines Amadeus und einer Cäcilie, bleibt dem Expressionismus näher. Dennoch sind Karl und Anna nicht expressionistische Gestalten, sie sind weit weniger bloße Typen. Der Unterschied wird sofort greifbar, wenn bünnengemäße Darstellung zu leisten ist. Expressionistische Gestalten auf die Bühne versetzen zu können, mußten Schauspieler wie Spielleiter gründlich umlernen. Wesentliches der bestehenden Bühnenkunst war aufzugeben. Sie ging auf Individualisierung aus. Dem Expressionismus genügte ein minder persönliches Verhalten, eine fast stehende Gebärde,

die etwas posenhafte Haltung eines Künders machtvoller Worte. Nichts weniger als leicht war es für den Schauspieler, die Gebärden kulturhafter Selbstzucht abzutun und den herrischen Ton des anklagenden Propheten an ihre Stelle zu setzen. Mehr Können jedoch forderte von ihm der Impressionismus, zunächst Verzicht auf Schablone, während der Expressionismus, aufs Typische gerichtet, zur Not auch mit Schablone auskommen konnte. Das mag immer einen Kulturabstieg bezeichnen. Er überhob den Schauspieler der schweren Pflicht, die Leistung des Dichters aus Eigenem zu ergänzen. Beanspruchte Gerhart Hauptmann das, etwas von solchem Anspruch besteht auch in „Karl und Anna“, fühlbar in der Frau, noch unbedingter im Mann. Den angeführten Auftritt muß der Darsteller Karls leisten können, oder alles verpufft. Er muß den Zuschauer überzeugen, daß er es ehrlich meint, daß er nicht wissentlicher Betrüger ist, daß ein übermächtiges Gefühl ihn zwingt, so und nicht anders zu handeln und zu sprechen. Karl weiß durch Richard Kleines und Kleinstes aus dem Leben, das mit Richard vor dem Krieg Anna geführt hat. Dies Wissen macht Karl vom ersten Augenblick an geltend, als ob er mit berechnender Klugheit Unwahrheit den Schein der Wahrheit geben wollte. Er stellt fest, daß der Gasbrenner immer noch pfeift, daß die Stühle, die er damals frisch streichen wollte, noch immer nicht gestrichen sind. Vom Pfeifen des Gasbrenners und den ungestrichenen Stühlen weiß Karl nur durch Richard. Wenn er dies Wissen jetzt ausspielt, sich als den echten Richard auszuweisen, so kann nur die Darstellung den Eindruck bewußten Betruges ausschalten. Es bedarf einer Dämonie, der nicht jeder Schauspieler gewachsen ist. Wie von einer höhern Macht beseelt, hat Karl die gefährlichen Worte vorzutragen, von einer Macht, die ihm in diesem Augenblick Lüge wie heiligste Wahrheit erscheinen läßt. Hat der Impressionismus jemals eine so schwere Aufgabe der Bühne gestellt, ist nicht erst durch den Expressionismus dämonische Besessenheit wieder in die Dichtung hineingeführt worden? Allerdings mutete der Expressionismus dem Schauspieler nicht zu, Dämonie mitten im Umkreis mehr oder minder treu beobachteten Lebens zu bewahren. Entweder trug bei ihm Dämonie das ganze Stück und jeden Darsteller oder es folgten aufeinander in jäher Wendung Vorgänge von naturalistischer Lebensnähe und ekstatische Ausbrüche der Dämonie, gerechtfertigt durch die expressionistische Neigung, dauernd die Entfernung zwischen Wirklichkeit und Bühne wechseln zu lassen.

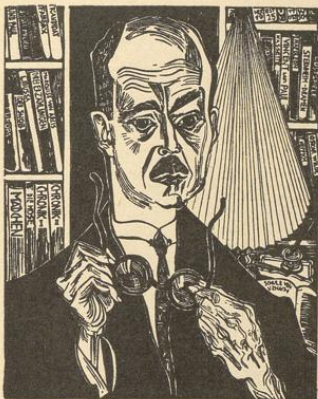
5. Expressionismus

In dem Kampfwort „Expressionismus“ fand sich viel Gegensätzliches zusammen, auch Unruh wurde mitgerechnet. Er selbst machte sich schon im „Platz“ über expressionistische Ausdrucksweise lustig. War es unbedingt nötig, im Dienste neugewonnener Knappheit der Sprache den Artikel auch dann wegzulassen, wenn es deutscher Redeweise durchaus widersprach? (Schrieben wirklich die Verfechter dieser längst wieder vergessenen Mode zuerst alle Artikel wie jeder andre Deutsche hin und strichen sie nur hinterdrein aus?) Unruh verspottete auch solche Artikelarmut. Mit dem Wesen des Expressionismus verbindet indes viel Unruhs Sprache, überhaupt seine Bühnenkunst. Starke Dynamik herrscht bei ihm, stark genug, um für feinabschattende Seelenzeichnung wenig Raum übrig zu lassen. Mag neueste Leistung Unruhs das Leben in seinen Abstufungen besser kenntlich machen, so liebt sein Drama schon vor dem Beginn des Expressionismus eine betont überpersönliche Form des Worts und der Gebärde. Wie persönlich vielgestaltiges Leben und vereinheitlichende, fast — im Sinne Goethes — manierhaft sich aufdrängende Form stehen sich Impressionismus und Expressionismus gegenüber. Das Barockhafte des Expressionismus erweist sich auch an dieser

Stelle; gleich der Barockkunst läßt er dem Persönlichen nicht sein Eigengesetz, sondern unterwirft es einer seelisch gesteigerten ekstatischen oder, wie man es gern nannte, „steilen“ Dauerhaltung. Unruhs „Geschlecht“ ersteigt in solcher Richtung die Höhe, gibt den Trägern der Handlung dadurch etwas Monumentales, jedenfalls Überlebensgroßes. Das dient nicht immer dem dramatischen Fortgang. Anders als bei Stramm und Hasenclever, hat der Darsteller hier längere Reden vorzutragen. Um so mehr fällt auf, daß in diesen Reden sich wenig entwickelt. Rede wie Gegenrede bedingt nicht mehr oder minder raschen Fortschritt der Handlung. Seite folgt auf Seite, ohne daß die Handlung einen Schritt tut. Bis dann endlich mit raschem Ruck eine Wendung sich vollzieht und den Gang der Handlung fördert. Ist indes nicht auch, verglichen mit den Auftritten aus dem „Zwischenspiel“ oder aus „Elisabeth von England“, die Szene aus Hasenclevers „Menschen“ handlungsarm, mehr Abbild von etwas Dauerndem als ein Fortschreiten? Nur die geringe Anzahl der gesprochenen Worte kann über diesen Eindruck wegtäuschen.

In Unruhs „Louis Ferdinand“ ist, was gesprochen wird, ausführlich genug, um dies lange Verweilen an einer Stelle kenntlicher zu machen. Es bleibt bei Unruh bestehen. Am Anfang des 2. Aufzugs seines „Bonaparte“ (1927) sind Napoleon und Josephine zusammen auf der Bühne. Was sie sagen, führt das Ganze nicht weiter. Wieder eine Auseinandersetzung zwischen Mann und Weib, bedeutsam für das Stück, doch nicht so bedeutsam für den Gang der Handlung wie die Auftritte aus dem „Zwischenspiel“ und aus „Elisabeth von England“. Die beiden reden dauernd aneinander vorbei, als ob besonders Josephine nicht hören wollte, was Bonaparte ihr leidenschaftlich vorträgt, als ob sie es abwehrte. Die Glut, die ihn erfüllt, läuft vergeblich Sturm gegen ihre spottfrohe Kühle. Expressionistische Dynamik herrscht in seinen Worten. Sie wird noch fühlbarer durch das Gegenspiel. Bestehen aber bleibt auch hier der Eindruck eines dauernden Tretens auf derselben Stelle. Allein zugleich waltet im Wort ein Schrittmäß größter Eile. Es ist für Unruhs Bühnenausdruck vielleicht das Bezeichnendste. Rechte Spielleitung wahrt dies Schrittmäß, wenn Unruh darzustellen ist. Seine Menschen sind, wie hier Bonaparte, so erfüllt von ihrem Begehren, Zielen und Trachten, daß sie es nur in übersteigerter Rede vorbringen und im Bewußtsein, doch nie ganz sagen zu können, was sie sagen möchten, unfähig, in Worte umzusetzen, was ihr übervolles Herz fordert. Sätze bleiben unbeendet, Gedankenpunkte schließen sie ab, zuweilen noch häufiger als in diesem Auftritt, wenn Gleiches auf Gleiches stößt und nicht Bonaparte einer aalglatt ihm entschließenden Josephine gegenübersteht, sondern zwei einander verwandtere Persönlichkeiten Worte tauschen.

Unruh benötigt immer längere Rede als Hasenclever in den „Menschen“ oder gar als Stramm. (Hasenclever freilich ist nicht erst nach dem Ende des Expressionismus zu mehr Wortfülle gelangt.) Ein Wortsparer bleibt Unruh dennoch, ist es schon in seinem Erstling, den „Offizieren“. Nur vereinzelt nimmt „Vor der Entscheidung“ die strömende Rede von Schillers beschwingter Sprache auf. Der Ausruf beherrscht sonst bei Unruh einen guten Teil des Gesprächs, ein Ausruf, dessen Wesen sich völlig scheidet von Verwandtem im Frühnaturalismus. Bei Holz und Schlaf, auch in Gerhart Hauptmanns Anfängen werden die unartikulierte Laute, die einer in gelockertem Alltagsbrauch statt geordneter Rede ertönen läßt, um der Lebensnähe willen übernommen. Die Ausrufsprache des Expressionismus hat eine ganz andere Dynamik, lockert nicht, sondern schreit. Als Karl Sternheim mit Stücken wie „Die Hose“ oder „Bürger Schippel“ auf der Bühne seinen Kampf gegen den Zeitphilister eröffnete, wurde das Gespräch zu einem wechselseitigen Sichanschreien. Es blieb bis zuletzt im Umkreis des Alltagslebens, überschritt diesen Umkreis nicht so beträchtlich wie Unruhs und anderer Bedürfnis, an die Stelle des Lebens Monumentalität zu setzen. Sternheim hatte ja nur den geistig beengten Bürger der Zeit in ironisches Licht hineinzustellen oder das Gegenspiel, den Mann und die Frau, die unter den Lebensgewohnheiten dieses Bürgers litten. Georg Kaiser wandte sich von solcher Kunst satirischer scharfer Umrisse zu einer Tönung, die an



278. Carl Sternheim. Holzschnitt
von Felix Müller

Wedekind sich anschloß und über ihn hinausging, minder gewillt als Sternheim, im Kreis der Wirklichkeit zu beharren, desto eifriger bestrebt, starke Spannung zu erwirken. Hasenclevers „Sohn“ hatte noch unbedenklicher Bräuche Wedekinds weitergetrieben.

Besser noch käme die Vielgestaltigkeit expressionistischer Bühnensprache zur Geltung, wenn abermals ganze Stellen aus Werken der einzelnen Dichter nebeneinandergelegt würden. Welche Gegensätze innerhalb des expressionistischen Wortausdrucks be-



279. Georg Kaiser. Zeichnung
von Rudolf Großmann

standen, ist rascher und einfacher an lyrischer Dichtung zu erweisen. Werfel gibt deutscher Lyrik ein neues Antlitz und beharrt dennoch bei einer Wort- und Versgestaltung, die kaum befremdend wirkte, als seine Gedichte neu waren und um ihres Inhalts willen wie etwas Unmögliches abgelehnt wurden. Johannes R. Becher gab sich viel ungewöhnlicher. Zuweilen schreien seine Gedichte nur Ausruf nach Ausruf uns zu, wie überwältigt von unstillbarem Durst, einer entmenschten Welt schwerste Vorwürfe entgegenzuhalten. Im Umkreis von Herwarth Waldens „Sturm“ ging es noch weiter, wurde der Versuch, Sätze zu bilden, völlig aufgegeben. Sonderlichkeiten der Druckgestaltung kamen hinzu; man kümmerte sich nicht um die Tatsache, daß Dichtung zunächst dem Ohr und nicht dem Auge sich vorstellen will. Solcher Expressionismus grundsätzlich grammatisch unverbundener Wortfolge rückte von überkommener Dichtung am entschiedensten ab. Nicht einmal Grotteske hatte sich bisher Verwandtes gegönnt. Das bedeutete den stärksten Widerspruch gegen Stefan Georges strenggeformte Sprache. Gleichwohl wurde manches als expressionistisch anerkannt, was in Gestaltung lyrischer Verse merklich mit Stefan George verbunden blieb. Der Gang von Georges Versen ist eigenwillig genug, um noch leicht erkennbar zu bleiben, auch wenn ein ganz andres Ethos den Vers erfüllt. Georg Heym ist im Stoff seiner Gebilde unbedingter Widerpart Georges. Grauererweckendes, ja Ekel-erregendes ballt sich bei ihm zu schauerlichen Gesichtern zusammen. Das ist wiederum Neuaufleben der Barockkunst des 17. Jahrhunderts, nur sachlicher, nicht bedingt von dem Wunsch, durch solche Greuelbilder sittlich auf den Menschen zu wirken. Überhaupt besteht in Heyms Dichtung fast nichts von dem Bedürfnis des Expressionismus, die Menschen zu neuer Geistigkeit zu wecken. Umgekehrt ist Theodor Däubler bewußter Vorkämpfer einer Durchgeistigung, die den Materialismus überwinden soll. In Verse, die zuweilen klingen, als ob sie von George stammten, bannt Däubler seine überreich bewegten Bilder der sichtbaren Welt, besonders gern der Welt bildender Kunst. Mit Lessing zu sprechen, wandelt sich hier dauernd Koexistentes in Sukzessives um, das Schauen löst sich auf in wallende und zitternde Bewegtheit. Ein Rausch erfüllt den Dichter und wirkt berauschend.

Er schenkt Gesichte, die das Werden und die Zukunft der Welt enthüllen. Ein Mythos

Umfang acht Seiten

Einzelbezug 10 Pfennig

DER STURM

WOCHENSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

Verleger und Verlag: Berlin-Halensee, Kulturverlag S. 2
Fernsprecher Amt Wilmersdorf 3234 / Anzeigen-Anstalt
Hannover Artillerie 13 und Berlin W 35 Potsdamerstr. 111

Herausgeber und Schriftleiter:
HERWARTH WALDEN

Vertriebspreis 1,20 Mark / Halbjahresbezug 5,20 Mark /
Jahresbezug 9,60 Mark / bei freier Zustellung / Inland-
preis für die halbjährliche Korrespondenz 60 Pfennig

JAHRGANG 1910

BERLIN/DONNERSTAG DEN 22. DEZEMBER 1910/HANNOVER

NUMMER 43

INHALT: ALFRED MOMBERT: 508 in es, 1011 / LUDWIG SPIEDEL: Alle Mächte / PAUL SCHREIBART: Der Kain von Unge / FRIEDRICH KURT BENDORF:
Von bräunlichen Ideen / HENRICH EDUARD JACOB: Die Sonnenröte / KURT HILLER: Der Ein / ERICH UNGER: Die Geheimnisse / T. „Bücher zu Geschichten“ /
K. P. Fingerringe / Buchstabenreue Bucher / Oskar KOKOSCHKA: Zeichnung



Geburt Christi Zeichnung von Oskar Kokoschka

280. Kopfseite einer Nummer des „Sturm“. I. Jahrgang

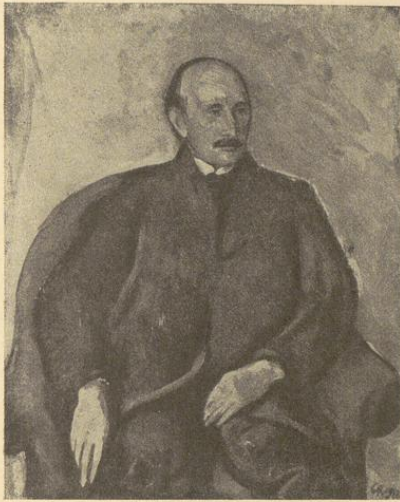
halb expressionistischer Weltanschauung. Sie zwingen zu gegensätzlichem Ausdruck. Hermann Pongs versuchte, den Wechsel von Geistesgehalt wie von künstlerischer Gestalt in expressionistischer Dichtung begrifflich festzulegen. Er nahm die mannigfaltige Ausdrucksweise des Expressionismus von der Seite ihrer Bildhaftigkeit. Mochte das einengend wirken, so gestattete es gleichwohl, den Finger auf Entscheidendes zu legen und gegensätzliche Möglichkeiten der Wortkunst ins Auge zu fassen, die für die gesamte Haltung eines Dichters und seiner Dichtungen hohe Bedeutung besitzen.

Pongs stellt dem aktiv-dynamischen Expressionismus einen aktiv-idealistischen gegenüber. Vertritt Unruhs „Geschlecht“ die zweite Art, so setzt sich das Dynamische bei Georg Heym, Edschmid, Johannes R. Becher und Ernst Stadler durch. Idealistisch müht sich (nach Pongs) Unruh, den Abstraktionen seines neuen Weltgefühls durch Metaphorik Blut zu geben. Im Gegensatz zu Kleist, dessen Bilder sich zu einem umfänglichen Mythos ausgestalten, begnügt sich Unruh, noch wenn er mythische Gestaltgebilde schafft, mit kurzen, packenden Dämonisierungen: „Ich greif' dem Massenwahn in seine Zähne und schleudere seine Taten vom Genick.“ Der dynamische Expressionismus Heyms gelangt hingegen wieder wie Kleist zu umfangreicher Mythenbildung. So bannt Heyms Gedicht „Krieg“ Grauen vor dem Chaos der Zukunft in eine Gestalt; mit der Deutlichkeit seherhafter Schau ist sie geformt. Das setzt ein:

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

von kühnen Maßen ist Gegenstand des Epos Däublers „Das Nordlicht“ aus der Frühzeit des Expressionismus. Wie einst die Schöpfer des deutschen Idealismus, in engem Anschluß an ein Lieblingssymbol der deutschen Romantik läßt Däubler die Welt zu endgültigem Sieg des Geistes emporsteigen, und zwar zur Erlösung durch den Geist der Liebe des Menschen zum Menschen. Das vielmißbrauchte Wort „kosmisch“ gilt wie von Däublers Weltanschauung auch von der Dichtung Alfred Momberts, des Symbolisten. Nur wenig älter, trat er weit früher hervor. Bei aller Weite seiner Weltbetrachtung blieb Mombert auch später dem Jenseits ferner als Däubler und vor allem dem Mitleidsevangeliem des Expressionismus. Als rechter Träger des Monismus vom Ausgang des 19. Jahrhunderts machte er an den Grenzen des Diesseits halt, wenn gleich er fortschreitend dem ekstatischen Wortausdruck der Expressionisten sich näherte.

Gegensätze bestehen auch inner-



281. Alfred Mombert. Bildnis
von Carl Hofer
(Mit Genehmigung der Galerie
Flechtheim.)



282. Theodor Däubler. Bildnis
von Otto Dix
(Mit Genehmigung der Galerie Neumann-
Nierendorf, Berlin W 35.)

Grauenvoller und immer grauenvoller enthüllt sich in solcher Mythik das Bild des Kriegs. Edschmid läßt das Metaphorische vollends hinter die Dynamik zurücktreten: „Im zehnten Jahre rollten alle tatarischen Heere im Halbkreis aus den vier Winden gegen Samarkand zurück. Die Stadt schaukelte, wie sie nacheinander antrabten . . . sie kamen in einem langen Brausen, der Schnee vor ihnen schmolz auf Stunden.“ Auf Entwertung der Metapher deutet bei Edschmid auch die „Verquirlung der Bildbezirke“, wie Pongs das nennt: „Die Wage der Hüfte wiegte über dem Springbrunn der beiden Schenkel und den tanzenden Feigen deiner Knie . . . Wind überstürzte dich, tödlich schöne Säule jüdischen Fleisches.“ Augenblicklicher Worttausch verdrängt gültigen Bildgehalt. Bechers Dynamik schreitet weiter zu einem geschwellten Nominalstil, dem die Freiheit der metaphorischen Sinnesbeziehungen unerschöpfliche Abschattungsmöglichkeiten gibt. In seiner Hymne auf Rosa Luxemburg heißt es: „Auffüllend dich rings mit Strophen aus Oliven. Tränen Mäander umwandere dich! Stern-Genächte dir schlagend als Mantel um, Durchwachsen von Astbahnen hymnischen Scharlachbluts . . .“

Bei Liliencron war dichterische Intensität noch naiv-mitschwingendes Eingehen in die Bewegung des realen Außenlebens geblieben:

An die Pferde! Fertig! Schnell
Klebt der Sporn am Bügel.
Zügel fest, Fanfarenruf,

Donnernd schwabbt der Rasen;
Bald sind wir mit flüchtigem Huf
An den Feind geblasen.

Den Expressionismus erfüllt umgekehrt inneres „rasendes Leben“; seherhaft schafft er sich Raum für dies Leben in einer eigenen Welt, spielt zugleich das gefährdete Menschliche gegen alles Weltgeschehen aus. Der Weltkrieg vertieft dies Gefühl noch. Schon bei Ernst Stadler kann es lauten: „Ich war in Reihen eingeschient, die in den Morgen stießen.“ Becher gelangt vollends zu der Wortfolge: „Arbeiter! Tönend in den Krieg verfrachtet. Moränen der Armeen eingeschrirt.“ Zu chaotischer Metaphorik steigert sich das in Bechers Gedicht „Höhe 61“; die Hyperbeln alter Barockdichtung klingen an.

Entwertete expressionistische Dynamik die Metapher, so nahm Karl Sternheim schlechtweg den Kampf gegen die Metapher auf. Er vertritt politischen Expressionismus, daher ist ihm Metapher nur uneigentlicher, d. h. unverantwortlicher, den Problemen ausweichender Ausdruck. Seine Metaphern begnügen sich, ein maschinelles Weltbild aufzuprägen, sind nicht Gefühlsmetaphern, die aus schöpferischer Be-



S Ö H N E

Neue Gedichte von GOTTFRIED BENN, dem Verfasser der Morgue
A. R. MEYER VERLAG BERLIN - WILMERSDORF

283. Titel der Gedichtsammlung „Söhne“ von Gottfried Benn. Holzschnitt von Ludwig Meidner



284. Titel eines Gedichtbandes von Georg Heym.
Holzschnitt von Ernst Ludwig Kirchner
Kurt Wolff Verlag, München

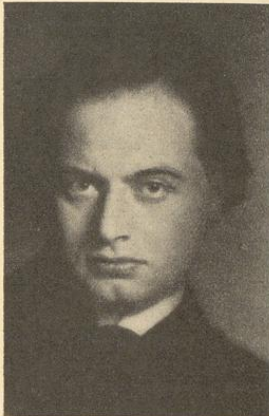
gegnung von Welt und Ich intuitiv aufsteigen. Auf der andern Seite gelangt Gottfried Benn zu nihilistischem Expressionismus. Er nimmt die Phänomene der Welt ohne überlieferte oder individuelle Wertung auf, als etwas das keinen Sinn haben kann. Dichtet er von der Nacht, so begnügt er sich, die chaotischen Flutungen des Innen und Außen festzuhalten und alle formenden Leistungen des Bewußtseins preiszugeben:

Nacht. Von Himmel zu Meeren
hungernd. Dernier cri
alles Letzten und Leeren,
sinnlos Kategorie.

Dämmer. Aus Unbekannten
Wolken, Flüge des Lichts —
Alles Korybanten,
Apotheosen des Nichts.

Mystisch ist Werfels Metaphorik. Das Ich verwandelt sich in die Welt. Ungeheuer groß wird die kosmische Bildweite. „In mir steht der Erzengel groß, Versöhnung bricht unendlich los . . . Nun braust der Himmel als Posaunenmeer, Triumphtrompeten schnellen drunter her. Aus mir stürzt Liebe, Lieb, Weltsinn der dunkel lag Und golden durch mich donnert jüngster Tag.“ Das steigert sich bis zum Gewahrwerden Gottes, muß aber entdecken, daß der Mensch nicht fähig ist, solche Weite des Gefühls zu umspannen; dann bleibt nur noch fanatischer Wille zu mystischer Selbstaflösung: „O, Herr, zerreiße mich! bis daß ich erst in jeden Lumpen starb, in jeder Katz' und jedem Gaul verreckte, und ein Soldat, im Wüstenbrand verdarb . . . Und wenn ich erst zerstreut bin in den Wind, in jedem Ding bestehend, ja im Rauche, dann lodre auf, Gott, aus dem Dornenstrauche! . . .“

Nicht bloß Gegensätze des Ausdrucks enthüllen sich durch Pongs innerhalb expressionistischer Dichtung. Hinter diesen Gegensätzen der Wortgebung stehen Gegensätze der Weltschau, Gegensätze von einer Stärke, die bezweifeln lassen, ob dem Expressionismus überhaupt eine



285. Franz Werfel
(Photo d'Ora, Wien.)

einheitliche Weltanschauung zuzuerkennen ist. Im Zug der Zeit lag das Bedürfnis, nach Jahrzehnten voraussetzungslosen Ringens um Erkenntnis wieder den Sinn der Welt zu ergründen. Hatte die Welt für den Materialisten überhaupt noch Sinn? Abkehr vom Materialismus drängte zu der Frage hin, wie weit nicht nur die Welt, wie weit irgendwelche ihrer Erscheinungen, wie weit das, was wir Tag für Tag tun, Sinn hat. Wer nur ein Diesseits anerkennt und jegliches Jenseits ablehnen will, kann zu Sinngebung des Daseins nicht gelangen. Das Suchen nach Gott, das schon vor dem Expressionismus in deutscher

Dichtung sich ankündigt, deutet stark auf das Bedürfnis hin, dem diesseitigen Leben Sinn zu verleihen durch Anerkennung eines Jenseits. Werfels mythische Metaphorik meint es so. Doch Benns Nihilismus hat nur vom Nichtsinn der Welt zu berichten. Sinkt das nicht wieder zurück zum Materialismus von einst? Meldet sich hier nicht zugleich etwas von der kommenden neuen Sachlichkeit an, der auch nur voraussetzungsloses Beschauen der Welt gilt? Sternheims Kampf gegen die Metapher gewinnt gleichfalls etwas von solcher Voraussetzungslosigkeit. Wie sachlich er das Leben aufnimmt, bewähren seine kurzen Erzählungen.

Hält man sie zusammen mit den Novellen Edschmids, so ergibt sich zunächst auf Edschmids Seite die überstarke Dynamik, die von Pongs dem aktivdynamischen Expressionismus nachgesagt wird. Abermals scheint in der künstlerischen Gestaltung Sternheim so weit von Edschmid abzuliegen, daß das Wort Expressionismus nur schwer auf beide Dichter angewendet werden kann. Sternheims „Napoleon“ beginnt:

„Napoleon wurde 1820 zu Waterloo im Eckhaus, vor dem sich die Steinwege nach Nivelles und Genappes trennen, geboren. Sein Kinderleben verließ historischen Boden nicht.

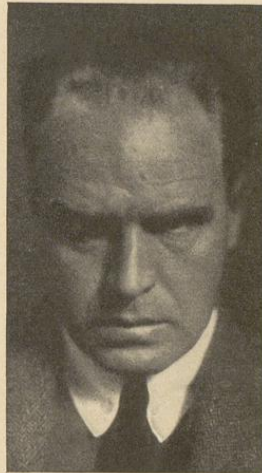
Über die durch Hohlwege gekreuzten Flächen, auf denen des Kaisers Kürassiere in Knäueln zu Tode gestürzt waren, gingen seine Soldatenspiele mit Gleichalterigen. Sie lehrten ihn ewige Gefahr, Wunden und Sieg.

Zwölf Jahre alt, nahm er von Kameraden beherrschten Abschied, sprang zum Vater in die Kalesche und fuhr nach Brüssel hinüber, wo er vor ein Gasthaus abgesetzt wurde. In der Küche des Lion d'or lernte er Schaum schlagen, Fett spritzen, schneiden und schälen. Gewohnter Überwinder der Kameraden auf weltberühmter Walstatt, ließ er auch hier ganz natürlich die Mitlernenden hinter sich und war der erste, der die Geflügelpastete nicht nur zur Zufriedenheit des Chefs zubereitete, sondern auch nach den Gesetzen zerlegte.

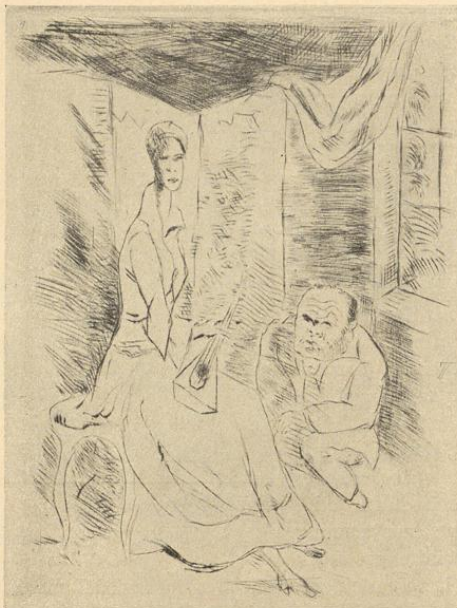
Er selbst blieb von allen Speisenden der einzige, den der Vol-au-vent nicht befriedigte, doch nahm er Lob und ehrenvolles Zeugnis hin, machte sich, siebzehnjährig, auf den Weg und betrat an einem Morgen des Jahres 1837 durch das Sankt Martinstor Paris.“

Der Anfang von Kasimir Edschmids „Bezwinger“ in dem Band „Timur“ lautet:

„Im Jahre des Tigers geschah Timurs Geburt, im Monat Schual, geronnenes Blut fest in der Faust. Vierzehnjährig ließen sie ihn aus der Jurte auf seine erste Jagd. Er tötete dreißig Hirsche in hüfthohem



286. Kasimir Edschmid.
Photographie



287. Illustration von Rudolf Großmann
zu Edschmids Novelle „Traum“

hinaussprang, hieb ihm der Wächter den Dolch in die Seite, und er verschied. In der Dunkelheit schrie ein Emir, erkennend, daß Hadschi berlas nicht der zuerst Blutende sei, und ihn nicht findend, er sei der Tote.

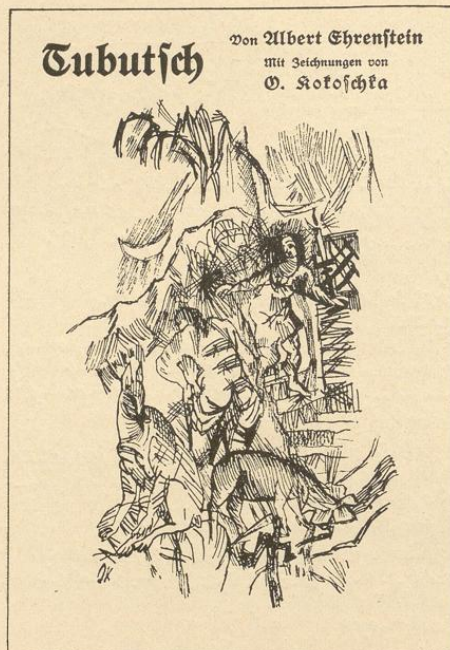
Das Geschrei lief bis an Timurs Zelt, doch gab es seinem Gesicht keine Veränderung.“

Erfüllt den Expressionismus wirklich inneres „rasendes Leben“, so dürfte Sternheims „Napoleon“ nicht zum Expressionismus gezählt werden. Trocken sachlich wird hier berichtet, nur daß von einem Kochkünstler, der den stolzen Namen Napoleon trägt, erzählt wird, als gelte es, den Lebenslauf einer großen Persönlichkeit mit wissenschaftlicher Strenge vorzuführen. Dynamik fehlt, setzt sich dafür um so kräftiger bei Edschmid durch. Soll jedoch bei Edschmid wirklich rasendes Leben zum Ausdruck gelangen, es besteht nur in der Darstellung, nicht oder kaum im Dichter selbst. Aktiv-dynamische expressionistische Lyrik, aber auch Werfels Mystik wird von Persönlichkeiten vorgetragen, die aufs tiefste aufgewühlt sind, aus deren Mund härtest anklagender oder inbrünstig sehnuchtsvoller Schrei ertönt. Der Erzähler Edschmid wählt dynamischen Ausdruck nur, weil er Unerhörtes zu berichten hat. Die weite Entfernung zwischen unserem Lebensgefühl und dem Verhalten einer weitabliegenden Vergangenheit wird mit starken Mitteln gekennzeichnet. Durchaus verschieden von geschichtlicher Erzählung des 19. Jahrhunderts schlägt die Berichtsart Edschmids nicht eine bequeme Brücke von der Gegenwart zur Vergangenheit, legt den Ton nicht auf äußere oder innere Verwandtschaft, sondern im Gegenteil auf starken Gegensatz. Schon die ersten Zeilen verraten, daß die uns gemäßen Vorstellungen von Heldentum und Heldenleben mit dem Dasein eines Welteroberers

Schnee. Sein Oheim Hadschi berlas salbte ihm den Daumen und schenkte ihm ein Weib. Im Garten am Fluß spielte er mit ihm den Abend. In der Nacht tötete er sie und fraß sie an, schwamm durch den Fluß, machte einen Stamm Pferde los und ritt einen Wirbel durch die Landschaft Kesch.

Hadschi berlas wies ihm ein Frauenhaus zu. Allein von diesem Tage ab verließ er sein Zelt nicht mehr. Breit wie eine Kröte hockte er zusammengezogen und sah schräg nach den Falten des Tuchs. Nie besah er das Haus, aus dessen Innern sie ihm Harfen entgegenschlugen. Sein Auge wuchs sich zu mit einem Nebel, daß die Pupille verschwand. Hadschi berlas setzte Spione um sein Zelt, die ihn lockten. Sie sprachen von der Güte dieses Oheims. Sie lobten seine Stärke, seine Schenkel und grinsten über die Kraft seiner Lenden. Stets beobachteten sie seine Miene. In Monaten vermochten sie keine Änderung des Gesichts zu melden, das größer nur und undurchsichtiger sich zusammenschloß.

Beim Fest des Tages Gleiche mit der Nacht öffte der Narr im Hause Hadschi berlas einen Emir, der Rücksicht vergaß und, die Hand im Gürtel, aufsprang. Der fliehende Narr warf, über den Tisch springend, die Lichter um. Der Dolch des Emirs ritze einem Wächter die Hand. Ein Rustemhare schrie, Hadschi berlas blute, in tobender Verwirrung knallten die Türen zu, die Posten deckten außen die Türen, den Mörder abzufassen. Als der Narr, blind die Augen vor Angst, durch einen Teppichschlitz



289. Umschlag der Erstauflage
(Verlag Jahoda-Siegel, Wien 1911)

In andern Erzählungen Sternheims ist das Groteske noch stärker betont. Um so enger sind sie mit dem Expressionismus verknüpft. Einer der Stifter des Expressionismus, der Wiener Albert Ehrenstein, vertritt zugleich grotesk-ironische Abspiegelung kleinsten und kleinlichsten Lebens und ein Gestalten von Menschen und Vorgängen aus ferner Zeit und ferner Welt, in dem sich manches von den Eigenheiten des Erzählers Edschmid antreffen läßt, vor allem das nicht museumhaft belegte, sondern aus Intuition geborene weite Abrücken von unserer Gegenwartwelt. Auch da sind Gesichte, die uns ein längst vergangenes, uns unmenschlich scheinendes Menschen- oder vielmehr Übermenschentum bestaunen lassen.

Edschmid selbst hat sich ausführlich über das Kunstwollen geäußert, das hinter seinen Erzählungen wie hinter dem ganzen Expressionismus steht. Im Gegensatz zu den Ideen, Nöten und persönlichen Tragödien bürgerlichen und kapitalistischen Denkens habe sich den Expressionisten das Gefühl maßlos entfaltet. „Sie sahen nicht. Sie schauten. Sie fotografierten nicht. Sie hatten Gesichte.“ Auf das Atomische und Verstüßte der Impressionisten folgte ein großes umspannendes Welt-

gefühl. „Die Erde ist eine riesige Landschaft, die Gott uns gab.“ Was als äußere Realität erscheint, kann nicht das Echte sein. Der Dichter muß die Realität schaffen, indem er den Sinn des Gegenstandes erfüllt. Der ganze Raum wird Vision des expressionistischen Künstlers. „Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht.“ „Er gibt das tiefere Bild des Gegenstands, die Landschaft seiner Kunst ist die große paradiesische, die Gott ursprünglich schuf, die herrlicher ist, bunter und unendlicher als jene, die unsere Blicke nur in empirischer Blindheit wahrzunehmen vermögen.“ „Alles bekommt Beziehung zur Ewigkeit.“ Der Mensch ist nicht mehr Individuum, gebunden an Pflicht, Moral, Gesellschaft, Familie, er wird das Erhabenste und Kläglichste, er wird Mensch. Erledigt sind damit Ehegeschichten, Tragödien, die aus Zusammenprall von Konvention und Freiheitsbedürfnis entstehen, Milieustücke, gestrenge Chefs, lebenslustige Offiziere, Puppen, die an den Drähten psychologischer Weltanschauung hängen und mit Gesetzen, Standpunkten, Irrungen und Lastern des Gesellschaftsdaseins spielen, lachen und leiden. „Nun ist der Mensch wieder größer, unmittelbarer Gefühle mächtig . . . , ist verstrickt in den Kosmos, aber mit kosmischem Empfinden.“ „Er ist nicht un-, nicht übermenschlich, er ist nur Mensch, feig und stark, gut und gemein und herrlich, wie ihn Gott aus der Schöpfung entließ.“ Er kann sich steigern und zu Begeisterungen kommen, ja bis zu Gott, dieser großen, nur mit unerhörter Ekstase des Geistes erreichbaren

Spitze des Gefühls. Diese Kunst ist ohne gewohnte Psychologie. Ihr Erleben geht zu tief, als daß Psychologie es analysieren könnte. Auseinanderfalten, Nachsehen, Konsequenzen ziehen, Erklärenwollen, Besserwissen, eine Klugheit heucheln, der sich doch nur ergibt, was unsern für große Wunder blinden Augen bekannt und durchsichtig ist: all das ist entwertet. Die neue Kunst ist positiv, weil sie intuitiv ist. Ihre Menschen sind direkt und primitiv. Der ganze Dekadenzrummel fällt fort. „Das ausgewiesene Psychologische gibt dem Aufbau des Kunstwerks andere Gesetze, edlere Struktur. Es verschwindet das Sekundäre, der Apparat, das Milieu bleibt nur angedeutet und mit kurzem Umriß nur der glühenden Masse des Seelischen einverschmolzen.“ „Keine Fassade mehr . . . Gefühl nur der Menschen . . . Erde unter unwägbarem Himmel . . . Melodie der Schöpfung aus dichterischem Ruf.“

Drei Grundsätze heben sich greifbar aus Edschmids Worten heraus. Erstens: Der Expressionist spielt eine Realität, die er selbst schafft, gegen äußere Realität aus; zweitens befreit er den Menschen aus den Banden der Gesellschaft und läßt ihn wieder nur Mensch sein; drittens verzichtet er auf psychologische Analyse und verläßt sich nur auf sein großes Gefühl, auf seine Begeisterungsfähigkeit, die ihn an Gott heranbringt. Wesenszüge des Expressionismus kennzeichnen sich hier, die selbstverständlich nicht am Eingang einer Erzählung Edschmids, nur in dem Ganzen dieser Erzählung sich offenbaren. Boten indes nicht schon die Belege, mit denen nach Pongs' Vorgang oben verschiedene Richtungen des Expressionismus gekennzeichnet wurden, noch manches, was in Edschmids Programm nicht enthalten ist? Die Belege stammen zum größten Teil aus der Lyrik des Expressionismus. Doch nicht bloß in dieser Lyrik ist noch andres vorhanden, auch im Drama und in der Erzählung des Expressionismus. Immerhin konnte Kurt Pinthus, als er 1920 in dem Buche „Menschheits-Dämmerung“ eine „Symphonie jüngster Dichtung“ vortrug und in ihr Lyriker des Expressionismus auftreten ließ, einführend dies andre gut kennzeichnen. Schon die Gruppen, die er macht, verraten viel: Sturz und Schrei, Erweckung des Herzens, Aufruf und Empörung, Liebe den Menschen. Diese Gruppen bezeichnen fast den Werdegang des Expressionismus selbst. Zuerst trat man in Gegensatz zur bestehenden Welt und wurde sich der ganz neuen Wünsche bewußt, die sich durchsetzen wollten; es war ein Sturz aus altgewohnter Umwelt, ein Aufschrei gegen sie. Bedingt war das durch den Weltkrieg; gegen ihn wie gegen allen Menschenmord wendete sich die junge Schar. Erweckt wurde das Herz, es gewann neues Gefühl, vor allem das Mitgefühl mit andern. In der bestehenden Welt schien keine Möglichkeit zu bleiben, das neue Gefühl zu seinem Recht kommen zu lassen, am wenigsten in der Welt des Kriegs. Und so steigerte sich die neue Haltung zu Empörung, zu Aufrufen, die einen Umsturz erstrebten, aber diesem Umsturz schon deshalb nicht bloß zerstörende Kraft schenkten, weil er im Sinne des Johannes-evangeliums forderte: Liebe den Menschen.

Das Mitleidsevangelium bleibt das Beste und Höchste expressionistischer Absichten. In Pinthus' Sammlung finden sich der Reihe nach als Vorkämpfer solcher Heilslehre zusammen: Franz Werfel, Wilhelm Klemm, Paul Zech, Walter Hasenclever, Albert Ehrenstein, Else Lasker-Schüler, Johannes R. Becher, Rudolf Leonhard, Iwan Goll, Alfred Wolfenstein, René Schickele, Georg Heym, Karl Otten, Kurt Heynicke, Ludwig Rubiner, Ernst Stadler, Theodor Däubler, Georg Trakl. Schon die Menge der Namen bezeugt, in welchem Umfang der Expressionismus diesem einen Ziel zustrebte. Es kennzeichnet sich in der ganzen Gegenkriegsdichtung, besteht selbstverständlich bei Unruh, aber auch bei Leonhard Frank und bei vielen andern.

Aus Edschmids Worten ist die sittliche Wendung, die sich im Expressionismus vollzog, nicht zu erkennen. Mindestens nicht, soweit an die Stelle materialistischer Entwurzelung des



290. Josef Winckler. Photographie

Sittlichen und einer dem Materialismus gemäßen Machtmoral wieder die Mitleidsphilosophie Schopenhauers trat. Dafür kennzeichnet sich bei Edschmid noch deutlicher als bei Pinthus die künstlerische Prägung, die der Expressionismus sich gewann.

Das Wesen dieser Prägung ist Ekstase. Sie kann nur in Zeiten umstürzender Erregung der Seele bestehen. So geartet war die Zeit des Weltkriegs. Es war ebenso notwendig, daß nach dem Krieg von expressionistischer Prägung der Wortkunst bald abgegangen wurde. Widerstandsfähiger erwies



291. Josef Ponten. Gemälde von Julia Ponten (Ausschnitt)

sich, was im Dienst einer Erneuerung des Geists und der Sittlichkeit vom Expressionismus gefordert worden war. Daß dennoch manches von der Ausdrucksform des Expressionismus weiterlebte, hat sich an dieser Stelle schon ergeben. Wohl schreibt man nicht mehr Erzählungen, wie Edschmid sie zur Zeit des Expressionismus vorlegte, doch in der Erzählung erhält sich, wenn nicht Ekstase, so doch stärkere Bewegtheit. Der Zusammenhang mit dem Expressionismus wird greifbar, wenn solche neuere Erzählung an expressionistische gehalten wird, die nicht die letzten Folgerungen aus den künstlerischen Absichten des Expressionismus zog, oder wenn Dichtungen betrachtet werden, die in nachexpressionistischer Zeit von einstigen Vorkämpfern des Expressionismus geboten wurden.

Wesentlich bleibt eine Bewegtheit bestehen, die vor dem Expressionismus entweder als unkünstlerisch galt, oder die nur ganz wenige wagten. Josef Winckler und Josef Ponten scheiden sich von älterer westfälischer und rheinischer Heimatkunst merklich durch eine Wucht im Gestalten des Lebens, die zuweilen fast an Ekstase gemahnt. Schon wenn Winckler mündlich berichtet, macht sich solche Steigerung des Ausdrucks stark fühlbar.

Winckler hatte einst das seherhaft Eindringliche und die starken Schwingungen seiner Persönlichkeit in den Dienst der Technik gestellt. Ihre Leistungen, ihr Betrieb, der zu gigantischer Tat ganze Menschengenossen verband, kam in seinem frühen Dichten zu einer Verklärung, die an den Flamen Verhaeren gemahnt und ihn zugleich an Kraft überholt. Im Sinne solcher Freude an technischer Leistung trat Winckler in den Weltkrieg hinein, zugleich überzeugt, ein ungeahnter Aufschwung der Seele vollziehe sich. Mit Winckler eng verbunden sang Heinrich Lersch, Kesselschmied aus Gladbach, Lieder vom Krieg, die früh wie etwas Echteres und Wertvolleres empfunden wurden als der große Teil deutscher Sänge aus erster Kriegszeit. Lersch und als dritter im Bunde Gerrit Engelke kündeten stolz von den großen Taten technischer Arbeit. Engelke fiel im Krieg. Winckler und Lersch hatten eine Wandlung zu durchleben. Sie brachte sie nicht völlig so weit wie Paul Zech und Armin T. Wegner, die den Kampf des Expressionismus gegen Industrie und Fabrik, dann gegen die Stadt aufnahmen, überzeugt, sie mache mit allen Erfindungen der Technik ihre Bewohner nur unglücklich. Lersch wurde zum Gottsucher und zugleich zum Ankläger des Kriegs und seiner technischen

Mittel. Reuevoll klagte er: „O Blindheit, o Irrtum! Ketten schmiedeten sie! Mit Ketten schmiedeten sie uns ans Schwert. Alles Schmiedewerk ist Ketten!“ Gleiche Wandlungen bekannte Josef Winckler in seinem „Irrgarten Gottes“ (1922); schwere Enttäuschung kam zu Wort. Endlich gab er 1930 seinen „Eisernen Sonetten“ von 1914 eine neue Gestalt, die den sittlichen Aufruf des Expressionismus in sich aufnahm.

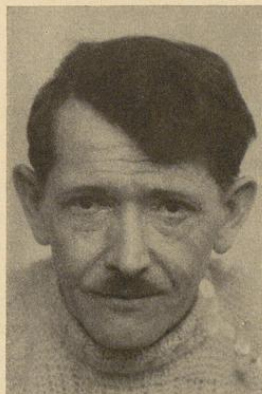
In diesen Dichterbekenntnissen Lerschs und Wincklers besteht viel von expressionistischem Wortausdruck: Das Zertrümmern schlichter Form, die freie Gestaltung des Verses, bedingt durch ein übermächtiges Gefühl, das einer gleichmäßig durchgeführten Formung sich nicht unterwerfen will, endlich das Ausrufartige, die Neigung zum Schrei. Minder ungebändig, also minder expressionistisch gab sich katholische Versdichtung, die in nächster Nähe Wincklers und Lerschs nach dem Weltkrieg zum Durchbruch kam. Rückte sie im Ausdruck vom Expressionismus ab, so bestätigte sie desto kräftiger, was der Expressionismus im Dienst einer Erneuerung des Geistes und der Sittlichkeit und auf der Suche nach Gott gefordert hatte. So konnte solche katholische Dichtung zeitweilig als Erbe des Expressionismus gefaßt werden.

Im Rheinland ist der eigenartigste Vertreter neuerwachter katholischer Dichtung der Bauernsohn aus dem Hunsrück Jakob Kneip. Früh war er zu gottfremder, monistischer Weltschau gelangt. Dann aber besann er sich des Glaubens seiner Jugend und verschmolz ihn mit dem starken sinnenfreudigen Naturgefühl, das sich inzwischen ihm ergeben hatte. In legendenhaften Verserzählungen gewinnt bei ihm altüberkommener Glaube an Maria und an die Heiligen neues, naturbefruchtetes Leben. Näher rücken diese Gestalten dem Gegenwartsmenschen, ohne daß sie ins Gesund-Menschenverständliche umgedeutet würden. Das trennt Kneip von Gottfried Keller, während dennoch eine innere Verwandtschaft zwischen beiden waltet, in der Fähigkeit, Heiliges menschlich miterlebbar zu machen, auch durch humorvolle Weltschau im höchsten Sinn des Worts.

Grüblerischer, sehnstüchtiger suchen andre am Rhein ihr Gottgefühl auszusprechen oder auch hymnenartig, im Sinn alten katholischen Sings. Sie wie alle, die sich jetzt als Träger neuerwachenden katholischen Dichtens empfinden, sehen sich strenger Prüfung ausgesetzt, ob auf der einen Seite ihr Glaube echt, auf der andren Seite ihre Kunst wirklich etwas Nach-



292. Jacob Kneip
Photographie



239. Heinrich Lersch
(Photo H. Oczeret, Tilsit)



294. Johannes Muron
(Photo Rob. Spreng, Basel)

22*



295. Bühnenbild zu Max Mells „Apostelspiel“. Aufführung in Berlin im Jahre 1926.

haltiges sei. Es kann geschehen, daß ein Westfale, wie Hans Roselieb, fortschreitend seine ungemeine Erzählbegabung stärker bewährt als seine gläubige Gesinnung. In Johannes Murons Roman „Die Spanische Insel“, dessen Anfang 1926 erschien, verbindet sich harmonisch hohe Kunst der Darstellung mit einer Weltansicht, in der sich ebenso altes katholisches Gut wie neuerwaches sittliches Anliegen kennzeichnet. Der Held des Romans ist Columbus. Er hat eine ferne, unerforschte, dem Europäer kaum begreifliche Welt voll ungeahnten Grauens zu durchwandern; sie führt ihn zu sich selbst zurück und schenkt ihm die überwältigende Erkenntnis, wie ganz anders er künftig sich zum Leben zu stellen hat. So gelangt dieser Gottsucher zur Erkenntnis Gottes. Auf fester Grundlage führt Murons Werk durch, was in einer langen Reihe von Dichtungen seit dem Beginn des Weltkriegs entwickelt wird: Das Suchen nach Gott im Sinne eines Suchens nach rechter Sittlichkeit. Wuchtig sind die Farben, mit denen hier Mensch wie Landschaft gemalt wird. Gleich barockhafte innere Spannung wäre vor dem Expressionismus in nachklassischer Dichtung kaum denkbar gewesen.

Katholisch gefühltes Drama gewann (bei mancher Verwandtschaft mit Calderon) neue kraftvolle Gestalt durch den Österreicher Max Mell. Sein „Nachfolge Christi-Spiel“ (1917) schenkt altem Glauben und alter Gesinnungstreue starkes Leben durch den sichern und festen Griff, mit dem Vorgänge von einst angefaßt sind; ihr Wesen und ihren Sinn zu begreifen, haben jüngste weltgeschichtliche Vorgänge den Dichter belehrt. Gleiches könnte sich heute begeben, wäre nur einer da von der Glaubensstärke und von der Unerschütterlichkeit der Hauptgestalt. Anders hatte Leo Weismantel es in seinen Anfängen gemacht; lange Zeit mutete er dem Zuschauer von heute willigen Glauben an alte Legende zu. Wie die Kindlein müßten die Menschen werden, die das innerlich miterleben sollten. Vereinzelt, etwa im „Totentanz“, erwies er sich durch die Ausdrucksform wie durch die Weltwertung, die er vertrat, als rechter Gefolgsmann des Expressionismus. Dietzschmid würzte Legendenhaftes, indem er brünstige Sinnlichkeit mit glühenden Farben malte. Weismantel dürfte jetzt seinen eigentlichen Ton gefunden haben, in Erzählungen, die aus dem Leben seiner Spessartheimat schöpfen, sein Bekennen rechtfertigen und einer Wiedergeburt religiös gefühlter Sittlichkeit dienen. Vom Expressionismus

kommt Ruth Schaumann. Sie gab seine höchsten und besten Ziele nicht auf, seitdem sie zu willigerer Lebensnähe und zu schlichterem Ausdruck weiterschritt. Künstlerin nicht nur im Umkreis des Worts, verkörpert sie wie jetzt nur wenige neben ihr abgeklärtes reifes Menschentum. Es schenkt ihrer Lyrik Töne von ungewohnt reinem Klang. Sie ist eine der besten Versprechungen katholischer Dichtung von heute.

6. Neues Schaffen der Impressionisten von einst

Für Wert und für Nachwirkung des Expressionismus spricht der Wandel, der sich in Vertretern der nächstälteren Schicht deutscher Dichter seit dem Beginn des Weltkriegs vollzog, sogar wenn sie ausdrücklich sich gegen den Expressionismus kehrten. Auch sie gingen zum guten Teil vom Relativismus zu sittlichen Maßstäben, vom bloßen Empfangen der Welt zu dem Versuch über, ordnend und wegweisend in die Welt einzugreifen. Auf Skeptizismus folgte auch bei ihnen der Wunsch, Lebensfragen eindeutig zu beantworten.

Hofmannsthal hatte nur einem sittlichen Bedürfnis Raum zu geben, das sich längst in ihm angekündigt hatte. Im Beginn des Weltkriegs war er allerdings willig in das Lager übergegangen, gegen das sich der Expressionismus wehrte. Doch in Drama und Erzählung schritt er bald vom Nacherleben der Stimmungen nervöser Verfallmenschen weiter zur Feststellung und zur Verkündung der Pflichten, die dem Menschen im Leben, zunächst im Verhältnis zum Mitmenschen, sich stellen.

Stefan George durfte sich darauf berufen, daß er lange vor dem Expressionismus dem Leben feste Ziele gewiesen hatte; auch Versdichtung Georges setzte sich schon seit Beginn des Jahrhunderts dies Ziel. Sogar sein Gott war ihm aufgegangen. Während des Weltkriegs schwieg er lange und verzichtete durch Jahre auf sein von vielen, zunächst von der Jugend anerkanntes Führeramt. Andern überließ er, im Drang des Augenblicks zu sagen, was eines Tages zurückgenommen werden mußte. Ganz zuletzt und wieder von der sichern Warte des Anklägers hielt er über den Krieg Gericht, über die Art der Kriegführung und über die Gesinnung, die hinter ihr stand. Manches traf da ebenso mit dem Expressionismus überein wie Georges ältere danteske Verurteilung seiner zeitgenössischen Landsleute. Doch schon schied er sich deutlich von den Verfechtern paneuropäischer Völkerversöhnung und von ihren nachgiebigen Friedenswünschen. Deutschvaterländisches Gefühl meldete sich unversehens in George an; die wenigen Gedichte, die er nach dem Krieg vorlegte, können den Eindruck wecken, er bewege sich immer unbedingter in gleicher Richtung.

Rudolf Borchardt hatte an der Seite Georges und Hofmannsthals von Anfang an ein starkes Bekennerbedürfnis bezeugt, im Kampf gegen alles Lockern der Lebensführung wie des künstlerischen Ausdrucks. Seiner Andacht für edle Wortkunst und seiner erlesenen Fähigkeit, des Worts kunstvoll Herr zu werden, genügte auf die Dauer selbst George nicht. Echt deutsches Dichten anderer (er suchte es nicht nur da, wo George es anerkannte),



296. Holzschnitt von Ruth Schaumann zu ihrer Gedichtsammlung „Die Tenne“



297. Rudolf Borchardt
Photographie

schützte und schützt er gegen alles, was er wie gesinnungsloses Literatentum empfindet. Ausdrücklich ohne sich zu einer Partei zu bekennen, näherte auch er sich einem Werten, das der neuen Gesinnung Georges verwandt ist.

Gerhart Hauptmann kehrte zeitweilig zu der Haltung seiner „Weber“ zurück, wurde wieder aus dem Anwalt des einzelnen zum Schützer ganzer Gruppen Unterdrückter und Gedeemütigter, ganz wie der Expressionismus es meinte. Doch ihm war das zweifelnde Fragezeichen zu lieb geworden, als daß er dauernd beim Ausruf und beim Aufruf hätte beharren wollen. Auf der Bahn des „Ketzers von Soana“ erstand ihm, noch farbenfroher und (im Sinne Heines) noch hellenistischer, die Utopie „Die Insel der großen Mutter“ (1924). Immer noch nach impressionistischem Brauch verdeckte Kolorit (es hatte diesmal ungemein bannende Kraft) die Gedankenlinien und erwies, um wieviel wichtiger diesem Dichter reichbewegtes Leben von paradiesisch naturhafter Schönheit ist als die Frage nach der Mög-

lichkeit eines Amazonenstaats in der Gegenwart. Konnte solches Unterfangen der Frau bei Hauptmann anders scheitern als wegen der Fesseln, die ihr in der Auseinandersetzung mit dem Mann ihr Sinnentrieb anlegt? Auch diese allzu menschliche Schwäche hatte er längst einfühlungsfroh zu verstehen gestrebt und andern verständlich gemacht. Die Zeit brachte diesen Absichten nur noch wenig Anteil entgegen. Er gab den Stoff nicht auf, änderte indes sein eignes Verhalten. Noch zweifelsüchtiger als in der vergangenen Zeit materialistischer Zweifelsucht sieht er jetzt die Welt. Sie ist ihm vollends zum Chaos geworden. Das Versepos „Des großen Kampffliegers, Landfahrers, Gauklers und Magiers Till Eulenspiegel Abenteuer, Streiche, Gaukeleien, Gesichte und Träume“ (1928) hält ihr ein Abbild entgegen, in dem dies Chaotische sich grotesk verzerrt. Bunt wechseln Persönlichkeiten aus der Geschichte jüngster Vergangenheit mit Gestalten der antiken Mythologie und mit Menschen aus gewohnter Alltagswelt. Hinter phantastischen Gesichtern verbirgt sich Hauptmanns Bangen um den Besitz hoher Geistesbildung, den sein Festspiel stolz den Deutschen zugebilligt und den es zum Zeugnis enger Verknüpfung zwischen den Deutschen und dem alten Griechentum gemacht hatte. Grell hebt sich die gewählte künstlerische Ausdrucksform von dem Ideal ab, dem der Dichter zustrebt und um dessen Bestehen er sich ängstigt. Auch in solchem absichtlichen Widerspruch ist sein Urteil über die Gegenwart enthalten. Der Abspiegler des Lebens bleibt auch diesmal greifbarer als der Bewerter, mag immer das Werten ihm hier mehr als sonst bedeuten.

Kühleres Blut wahrte sich Thomas Mann. Die Wahl, die er nach dem Zusammenbruch treffen mußte, wurde ihm nicht leicht. Hauptmann sah sich bald als der Dichter der neuen Republik gefeiert, Mann fand nur langsam den Weg zur Anerkennung der neuen Staatsform; er hatte dabei manches zurückzunehmen, was er kurz vorher vertreten hatte. Immer noch hält er viel des Altüberkommenen fest; treu bleibt er seiner ironischen Skepsis und denkt nicht daran, sich für das eine oder für das andere einzusetzen, durchaus nach den Bräuchen des grundsätzlich nicht wertenden Impressionismus. So wandelt sich ihm auch jetzt wieder Ernstes und Bedenkliches in Spiel. Was die neue Jugend, was der Heranwachsende anspruchsvoll fordert, überzeugt, die ältere Schicht habe nicht länger mitzureden oder gar mitzubestimmen, belächelt er in der vornehmen Haltung des innerlich Überlegenen, der bescheiden

für sich ein wenig Platz an der Sonne erbittet. Unentbehrlich ist ihm nach wie vor, mehr oder minder psychoanalytisch Seelenzustände krankhafter Art, besonders im Verhältnis der beiden Geschlechter zueinander, zu beleuchten. Das gipfelt im „Zauberberg“ (1924). Schon die Wahl der Umwelt, in der sich der Roman abspielt, sagt alles; ein Sanatorium für Lungenkranke in Davos mußte Manns Absichten gut dienen. Zugleich kommt wiedererwachtes Bedürfnis, in Dichtung eine staunensreiche Fülle von wissenschaftlichen Kenntnissen zu bieten, hier zu seinem Recht. Mit scharfem Blick und mit tiefer Einsicht gesehen sind überdies



298. Illustration von George Gross zu Heinrich Manns „Kobes“

wesentliche und folgeschwere Gegensätze von Weltanschauung, die hinter politischen Gesinnungskämpfen der Gegenwart stehen. Die frohe Hoffnung auf immer mehr Freiheit und der Ruf nach unbedingtem Zurück enthüllen sich nicht in bloßer Gedankendarlegung, nein, lebensecht in dem Wesen der mithandelnden Menschen. Doch sorglich ist alle wertende Entscheidung gemieden. Ebenso erzieht dieser Erziehungsroman den Helden nur, um ihn an der Westfront untergehen zu lassen, wenn er endlich sein Ziel erkannt zu haben meint. Die humoristische oder vielmehr ironische Tönung des Romans stimmt gut zu solch unentwegter Neigung, nicht endgültige Wertung zu wagen.

Schneller und hemmungsloser nahm Heinrich Mann Partei. Mit vollen Segeln ging er zum Expressionismus über, freudig begrüßt von der umsturzlustigen Jugend, weil in ihm ein Dichter von Ruf sich unterstützend zu ihr bekannte. In einem Drama spiegelte er an einem Vorgang aus der Geschichte der Französischen Revolution Anliegen der Gegenwart. Erzählung Heinrich Manns nahm dann mit herber treffender Satire das Bürgertum aufs Korn, das sich in der sogenannten wilhelminischen Zeit zum Byzantinismus erzogen hatte. Erst nach dem Zusammenbruch durfte dergleichen veröffentlicht werden und weckte deshalb den übeln Eindruck aller Angriffe auf eine Macht von einst, die zur Machtlosigkeit herabgesunken ist. Von witziger Bspöttelung des kaisertreuen Philisters, die sich nahe mit Sternheim berührt, gleich Sternheim das Beste in mimischer Satire leistet und Beschränktheit sich selbst mit erschütternder Komik aussprechen läßt, drang Mann weiter vor zu einem Angriff auf die ganze geistige Haltung des wilhelminischen Zeitalters und wollte den Kernpunkt alles Übels bezeichnen, das sich im Weltkrieg eingestellt hat. Einen dicken Band bewegter Simplizissimusbilder hat man das Buch genannt. Sollte es den Deutschen zur Selbstbesinnung verhelfen oder sogar dem Dichter selbst? Überwunden ist freilich noch immer auf deutschem Boden manches nicht ganz, was hier angegriffen wird.

Heinrich Mann schritt vom Relativismus vor zu einem expressionistisch umstürzenden

politisch-gesellschaftlichen Glaubensbekenntnis; sein Bruder nahm wegen dieser Wandlung Partei gegen ihn. Jakob Wassermann blieb der Politik nach wie vor fern. Ihm ist es um Sittliches zu tun, um innere Erneuerung des Menschen. Er brauchte seinen Absichten nur einen genauer bestimmten Inhalt zu geben, nicht eine volle Umkehr durchzuführen. Schon in seinen Anfängen deutete er auf Lebensziele hin, die ihm wie etwas Unerläßliches erschienen. Seelenvorgänge entwickelte er als Prüfer und auch als Ankläger; sie umschlossen ihm Fragen des Lebens, die nach Antwort riefen, zunächst Fragen deutschen Lebens. Im Hintergrund stand, was ihm selbst immerzu und bis heute sich bedrückend aufs Herz legte: das Verhältnis des Juden, der sich als Deutschen empfindet, zu einer Umwelt, die ihm das Recht zu solcher Auffassung bestreitet. In seiner Heimat Franken spielen Dichtungen seiner Frühzeit; dann wurde ihm Österreich zur Wahlheimat und vielfach zum Boden seiner Erzählungen. Sein Roman, der das Ende Alexanders des Großen versinnlicht, gab vor andern das Museumhafte auf und stützte sich auf innere Schau, die freilich ihre Kraft aus Seelenkunde, vielmehr aus der Kenntnis von Seelenerkrankung holte. Freud und Freuds Nachfolge boten Wassermann viel, mag er auch jetzt von Psychoanalyse abrücken und demgemäß in „Etsel Andergast“ das Wesen eines begnadeten Seelenarzts darstellen. Nicht nur Wassermanns Christian Wahnschaffe sucht psychoanalytisch eine Verbrecherseele zu heilen, indem sie allmählich sich gedungen fühlt, ihre letzten Geheimnisse preiszugeben. (Die gesundende Wirkung solcher Beichte ist auch sonst bei Wassermann anzutreffen. Immer noch psychoanalytisch gestaltet er ein andermal die Seelenstörungen bestimmter Alterstufen.) Indem die Erzählung letzte Ursachen eines Verbrechens seelendeutend aufzudecken strebt, gerät sie ins Feld der Detektivromane, nimmt überhaupt viel aus kriminalistisch aufregenden Schauerromanen hinzu, sogar ihre spannenden Erzählerbräuche. Sie bleiben Mittel zum Zweck; und dieser Zweck ist sittlich gemeint. Wahnschaffe entwickelt sich wie Buddha oder der heilige Franziskus aus einem reichen Lebejüngling zu einem Erlöser der Unglücklichen, der auf ererbtes Geld und Gut verzichtet, um es für seine Schützlinge zu nutzen. Das verbindet sich eng mit Lieblingsvorstellungen des Expressionismus. Zugleich gewinnt es den Wert eines Zeugnisses für Stimmungen und Strebungen der Zeit. Mehr und mehr nimmt Wassermanns Erzählen von den vielgestaltigen kulturgeschichtlich wichtigen Lebensstatsachen der Gegenwart in sich auf. Künftige Kulturgeschichte wird diese Quellen auszuschöpfen haben. Weltweit ist der Boden, auf dem er sich bewegt; schon „Wahnschaffe“ umspannt ein mächtiges Gebiet der Erde. Noch weiter griff Wassermann aus, als er den Wandlungen nachging, die sich durch den Weltkrieg in Menschen, besonders aus höherer Gesellschaftsschicht, ergaben. So wurde ihm auch Geist wie Erleben der neuen Jugend zum Gegenstand tiefgrabender Forschung. Wissenschaftlich war das gemeint, mit wissenschaftlichem Spürsinn, aber auch mit der Schwere und Stoffbelastung wissenschaftlicher Arbeit versenken sich Wassermanns neueste Erzählungen in ihren Stoff. Sie wollen nicht durch Reichtum des Wissens belehren, sie möchten nur mit wissenschaftlicher Strenge dem Stoff seine letzten Geheimnisse abgewinnen.

Eine gewaltige Wendung erwirkte der Weltkrieg, und was mit ihm zusammenhing, in Hermann Hesse. Nun schienen ihm die Fragen, die in seinen ersten Erzählungen auftauchten und hier nicht volle Antwort gewannen, in neues Licht zu treten und sich zu klären. So neu empfand Hesse, was er jetzt zu berichten hatte, daß er 1919 seinen „Demian“ unter neuem Namen als „Emil Sinclair“ vorlegte; man suchte in Emil Sinclair zunächst einen Expressionisten. Hemmungen, die in Hesses älterer Dichtung nicht überwunden werden, verflüchtigten sich jetzt dank der Erkenntnis, das persönliche Leid des Gegenwartsmenschen, erwirkt durch den



Gerhart Hauptmann.
Gemälde von Max Liebermann.
Hamburg, Kunsthalle.



299. Aquarell von Hermann Hesse

Zusammenbruch alter Überzeugungen, sei bedeutungslos neben der hohen Aufgabe, einer bessern Zukunft vorzuarbeiten. Notwendig seien Verzicht auf die Neigung, sich selbst zu belügen, und Verwirklichung dessen, was die Natur mit dem Menschen will. Freilich weckt ein neuer Versuch Hesses, Selbsttäuschung zu überwinden, „Der Steppenwolf“ von 1927, leicht den Eindruck, der Dichter sei noch immer in unüberwindlichen Hemmungen befangen. Seltsam sind die Mittel, die hier der rechten Lösung dienen sollen. Es bleibt bei der Schlußgebärde, die auch sonst Hesses Werke bezeichnet: Ein tiefaufwühlendes Werden endet mit einem Verfließen ins Ungewisse und Uferlose. Es ist wie jähes Verstummen.

Wilhelm Schmidtbons erste Dichtungen traten gleich nach Beginn des neuen Jahrhunderts hervor. Die Landschaft, der er entstammt, legte ihm, von sinnbannender Süße wie sie ist, die empfängliche Genießerhaltung des Eindrucks Künstlers nahe; nur die aufwühlend glühende Kraft, die hier das Sinnenleben erfüllt, rückt weit weg von allen müden Verfallstimmungen. Immer noch verrät sein Schaffen, wieviel solches heimische Lebensgefühl ihm bedeutet. Doch schon früh kündigte sich in ihm an, was über den Impressionismus hinausführte. Seine Dramen, voran die Umgestaltung des alten, oftverwerteten Stoffs vom Grafen von Gleichen ins Tragische, sind mehr als nur Versuche, zu zeigen, wie im Gegensatz zu legendenhafter Überlieferung es eigentlich gewesen ist. Strenger als die andern aus gleicher Zeit formen sie, nicht nur im Aufbau, auch in der Zuspitzung der Gegensätze, die den Aufbau tragen. Bald melden sich in ihnen auch sittliche Ansprüche und durch solche Forderungen bedingte Anklagen an. Bereits 1906 nimmt die Erzählung „Der Heilsbringer“ Wesentliches des Expres-



300. Wilhelm Schmidtbonn
Photographie

sionismus vorweg und gestaltet den Menschen, der die Unterdrückten und Enterbten von ihrem Lebensleid erlösen will; entschiedener wertet Schmidtbonn in dieser Abwandlung des Themas „Venio iterum crucifigi“ als der Dichter des Romans „Emanuel Quint“, der — wie Gerhart Hauptmann es vorzieht — die Verantwortung scheut und dem Leser überläßt, sein Werturteil zu bilden. Die Ereignisse des Weltkriegs drängten diesen Sohn des lebensfrohen Rheinlands zu immer ernsterer Lebensauffassung. Er stieg empor zu



301. Albrecht Schaeffer
Photographie

der Bekenner- und Gottsucherdichtung „Der Verzauberte“ von 1924; neben Utopien, die damals von allen Seiten geboten wurden und in schwerer Zeit Gefahren der Zukunft aufdeckten, stellt Schmidtbonn sein Zukunftsbild: Einer jagt nach Glück und scheint erreicht zu haben, was er ersehnt, einen Talisman, der ihm alle Wünsche erfüllt; zuletzt bleibt ihm nur noch der Wunsch, Gott zu sehen; die Erfüllung des Wunsches zerstört und erlöst ihn. Konnte Schmidtbonn besser bezeugen, wie wichtig ihm geistige Anliegen sind, die der Expressionismus ins Auge gefaßt hatte?

Albrecht Schaeffer kam von George her. Mit George verbindet ihn das Bedürfnis nach edler Gebärde, im Verhalten seiner Menschen und in der Gestaltung seiner Wortkunst. Ungemeines Feingefühl für Abtönungen zumal lyrischen Ausdrucks setzt sich durch, wenn Schaeffer Fragen des Dichtens oder einzelne Dichter und Dichtungen deutet. Antike gilt ihm wieder viel, aus alter griechischer Sage schöpft er schon in seinen Anfängen; den göttlichen Dulder Odysseus zu neuem Leben aufzurufen, ging er auf verschiedenen Stufen seiner Entwicklung ans Werk. Nicht Verheutigung wie in Gerhart Hauptmanns Drama ist sein Wunsch, aber homerische Überlieferung steigert er im Sinn voller Ausschöpfung des Gefühlsgehalts; er tut hinzu, was Schiller an Homer vermißte, und läßt voll ausklingen, was bei Homer kaum angedeutet, meist verschwiegen ist. Wechselnde Versform dient solcher Absicht gut. Vielleicht am besten glückte ihm, alte griechische Überlieferung in unsern Geist und in unser Lebensgefühl zu übertragen, als er, diesmal in ungebundener Rede, „Griechische Heldensagen“ wieder einer Zeit nacherlebbar machte, die nach langem Entwerten der Antike sie schon zu vergessen anfang; eine zum Teil widerspruchsvolle Überlieferung zu kleinen Ganzen zu ordnen, nahm er Freiheiten in Anspruch, die einst etwas Selbstverständliches waren, als Erzähler zur Wiedererweckung der Antike alte Sage ihren Zeitgenossen vortrug. Gegenwartsmenschen, die wie er nach Georges Willen ihr Leben gestalten wollen, stehen im Vordergrund seiner Erzählungen aus neuerer Zeit. In dem sehr umfangreichen Bildungsroman „Helianth“ gehören solche Menschen den höchsten Schichten der Gesellschaft an; erzogen wird einer, der selbst ein Herrscher werden soll. Eine Frau wird ihm Maßstab des eigenen Aufstiegs zur Höhe eines Gottesbewußtseins, das in seinem Wesen minder verwandt ist mit George als mit Träumen des Expressionismus. (Auch Schaeffers

Versepos „Parzival“ schreitet zu solchem Ziel hin.) Geistvolles ist in Fülle über den großen Roman ausgegossen. Zugleich greift dieses Buch zu Bräuchen aufregender Kriminalistik und nutzt die scharfen Würzen des Schauerromans. Als Schaeffer den Stoff des „Helianth“ in einer andern Erzählung nochmals aufnahm, trat Wunderbares hinzu, wie einst die Romantik es an der Nachtseite der Naturwissenschaft erblickte.

Mit hohen künstlerischen Absichten und mit einem erlesenen geistigen Gehalt die anstachelnden Mittel aufregender Erzählung zu verbinden, wurde im und nach dem Expressionismus allgemeiner Brauch. Wassermann und Schaeffer sind nichts weniger als Ausnahmen. Dichter von Ruf verfaßten Detektivgeschichten oder erzählten sie dem Leben nach. Abenteurer drängten sich in den Roman ein, auch berühmte Räuber. Heimatkunst bot Unterkunft für den Drang nach jähher Bewegtheit, der im Expressionismus eingesetzt hatte. Doch gerade Heimatkunst erfuhr bei ihnen beträchtliche innere Vertiefung und vergrößerte zugleich ihre Blickweite. Immer noch ging es vom Engen aus; aber auch dies Enge hemmte nicht Fernsicht in die Weite der Welt. Oder es wurde an einem Maß gemessen, das den Weltaufgaben gerecht war. Ein Dichter, der wie Josef Ponten schon in seinen Anfängen rheinische Heimat mit unbeirrbar sicherem Blick wesensgerecht und nicht in verklärender, aber auch verfälschender Romantik zu sehen vermochte, mußte eines Tags seine unmittelbare Kenntnis ferner und fernster Landschaft und ihrer Menschen auch in Erzählungen bewähren. Das steigerte sich bis zu dem Buch „Volga Wolga“, in dem sich deutsche Heimat mit fernem russischen Osten verbindet, 18. und 20. Jahrhundert in einer neuartigen, verschiedene Zeiträume abwechselnd beschreitenden Darstellungsweise einander gegenüber treten. Berichtet das Werk doch von Deutschen, die einst nach Rußland auswanderten, und von ihren Nachkommen, die nach langer Zeit wieder die alte Heimat lockt. (Umfang und Bedeutung des Auslandsdeutschtums in Rußland sind der Welt erst in jüngster Zeit aufgegangen.) Es hieß Josef Winckler unterschätzen, wenn seine neuen anekdotenhaften Berichte vom tollen Bomberg oder vom Doktor Eisenbart nur als enge, auf Belustigung ausgehende Heimatkunst gewertet würden. Auch da stehen ernstere Anliegen im Hintergrund, besonders in dem Buch von Eisenbart, Anliegen, die einer stark sittlich getönten Natur, wie es Winckler ist, etwas Dringliches darstellen. Gewiß will er auch deutsches Wesen in seiner Eigenart erfassen und es der Welt, zunächst den Deutschen näherrücken, die dank deutscher Landmannschaftsucht von ihren nächsten deutschen Nachbarn wenig und von den entfernteren gar nichts wissen. Solches Bedürfnis, sich selbst und die Vielgestalt deutschen Wesens besser zu ergründen, setzt sich



Des
verwegenen Chirurgen weltberühmt
Johann Andreas
Doctor Eisenbart
Zahnbrechers Bänkellängers Okulisten Stein-
schneiders Augen und Laster auf Reisen und
Zahnmärkten mancherley bewährte Argneien
in Not und Tod samst vielen
Grafen Mirakeln Spektakeln
insonderheit auch philosophische politische
moralische mystische Tractata und sehr
bedeutame Mitteilungen zahlloser
erschütterlicher und lustiger Begebenheiten
getreulich
dargestellt und vorgelegt
vom rechtschaffenen rite approbierten Collegen
JOSEF WINCKLER
weiland Zahnarzt zu Mors am Rhein,
Anfertiger höchst kunstvoller Gebisse ganz wie
aus Natur aus Kaustschuk Gold Aluminium
Dr. med. dent. der Universität Köln.
Polymath und großer Dichter
festhaft und wohlberühmt, rechtsmäßig geboren
gültig getauft vom nachmaligen
Bischof Dr. Brinkmann
zu Rheine in Westfalen

Verlegt bei der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart
Berlin und Leipzig MCCCXXX

302. Titelblatt und Titelbild zu Josef Wincklers „Doktor Eisenbart“



303. Wilhelm Schäfer
Photographie

seit dem Weltkrieg machtvoll durch und bestätigt eine Forschungsweise, wie Josef Nadler sie vertritt.

Als kurz vor 1900 das Wort „Heimatkunst“ aufgegriffen wurde, um einer Dichtung, die sich gern vom Ausland leiten ließ, Dichtung von echter deutschem Gepräge entgegenzustellen, lebte nur von neuem auf, was längst bestanden hatte. Es meldete sich schon im 18. Jahrhundert an und betätigte sich damals wie später am stärksten in Erzählung aus dem Bauernleben. Sinnwidrig wäre mithin, in einer Darstellung deutschen Dichtens den Ausdruck „Heimatkunst“ bloß für die Erscheinung zu verwerten, die sich um 1900 ausdrücklich Heimatkunst nannte; sie hatte kein Recht zu solcher Ausschließlichkeit.

Wesenszug aller Heimatkunst ist die Absicht, Einblick in die Sonderart der einzelnen deutschen Landschaften zu eröffnen. (Das ist auch Nadlers Ziel.) Jeremias Gotthelf darf als bezeichnender Vertreter gelten. Gotthelf, aber auch seine Gesinnungsgenossen, Annette von Droste wie Otto Ludwig und wie auch viele andere, berichten als gute Kenner ihrer engern Heimat von deren Menschenart und von der Umwelt, in der sie sich bewegt.

Im Grundsatz steht solcher Heimatdichtung alles Dichten entgegen, das in weiterm und weitestem Sinn des Worts das Wesen des Deutschen ausdrücken will. Wohl ist Raabe unverkennbar Träger niedersächsischen Lebensgefühls; aber er wollte sich auch in Menschen einfühlen, die nichts weniger als seine nächsten Stammesgenossen waren, beschritt daher auch andere Gebiete nicht nur deutschen, auch europäischen Lands. Gottfried Keller tat Gleiches. Noch anders hielt es von Anfang an Wilhelm Schäfer. Dieser Meister der Anekdote schenkt den Deutschen Einblick in deutsches Wesen und nimmt deutsches Wesen in umfangreichstem Sinn. Hätte er sonst in der Erzählung „Das Haus mit den drei Türen“ ein Stück deutscher Sonderart zu treffen versucht, das fern von seiner eigenen Heimat zu Hause ist? Schwyz, Schwyzer Landschaft und Schwyzer Menschentum sollen sich bis ins kleinste kennzeichnen. Solches Unterfangen setzt sich schärfster Prüfung aus. Der Schweizer gesteht den Nichtschweizern nur ungern das Recht zu, sein Wesen richtig zu sehen. Wirklich stieß Schäfer auf Einspruch.

Gotthelf legte auf Echtheit der Wiedergabe hohen Wert und durfte behaupten, daß er mit echten Farben arbeite. Freilich hat Farbenechtheit sogar in einer Dichtung, die mit Willen noch naturalistischer ist als Gotthelf, ihre Grenzen. Geschichtliche Persönlichkeiten – geschichtlich im weitesten Sinn genommen – müssen sich gefallen lassen, daß der Dichter sie mit schonungsloser Treue abkonterfeit. So genannte erfundene Dichtung, die ihre Menschen mehr oder minder dem Leben nachbildet, setzt sich dem Vorwurf der Klatschhaftigkeit aus, wenn sie ihre Modelle kenntlich macht, indem sie ihnen bezeichnende Züge ablauscht. Als Goethe seinen „Werther“ schuf, geriet er in dieses Gefahrenbereich. Gotthelf hat man noch lange nach seinem Hingang im Bernischen verdacht, daß er diese oder jene Persönlichkeit seiner Umwelt zu deutlich gekennzeichnet in sein Erzählen aufnimmt.

Langsam nur gewann auf dem Weg vom Realismus zum Naturalismus deutsches Dichten den Mut, Straßen Berlins oder gar den Namen eines Berliner Geschäftsinhabers, etwa eines hervorragenden Herrenschneiders, unverändert zu nennen. Balzac (freilich auch E. T. A. Hoffmann) hatte dergleichen Echtheit der Wiedergabe längst gewagt. Fontane bezeichnet schon Berliner Straßen mit ihrem wahren Namen, aber die Hausnummer, die er anführt, ist höher als die Häuserzahl dieser Straßen. Macht man es anders, so hat man Ehrenbeleidigungsklagen zu gewärtigen. Ein Land, das wie die Schweiz ganz genau weiß, welche Familiennamen in einem einzelnen deutschen Kanton beheimatet sind, macht die



304. Hans Friedrich Blunck
(Phot. Bieber, Hamburg)

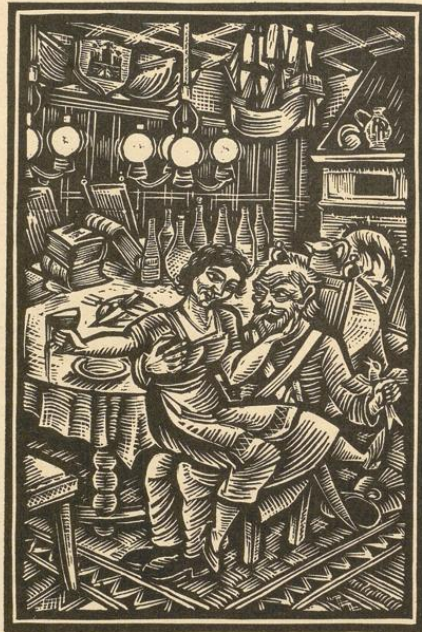
Namenwahl dem Dichter schwer. Wahr er da volle Echtheit, so setzt er sich Angriffen aus; doch nicht minder, wenn er aus Vorsicht oder aus Takt es nicht tut.

Schäfer stellte von früh auf Persönlichkeiten in den Mittelpunkt seines Erzählens, die er mit ihrem wahren Namen bezeichnen mußte, weil sie der Geschichte angehören, etwa Pestalozzi. Auf diesem ungefährlicheren Feld leistet er ein Höchstes, indem er den Hauptmann von Köpenick Schritt für Schritt den Weg zu seinem vielberufenen Streich gehen läßt. Dies Volksbuch im edelsten Sinn des Worts, zugänglich und wertvoll für jede Gesellschaftsschicht, ist eine schwerwiegende Ausnahme in neuer deutscher Dichtung. Volksbücher konnten und können ihr aus naheliegenden Gründen nicht leicht gelingen.

Heimische Art zu erschließen, ist auch immer noch das Ziel einer Reihe von Erzählern an der Niederelbe; in ihrer Mitte steht Hans Friedrich Blunck. (Seine ersten Werke sind älter als der Weltkrieg.) Doch auch hier gilt es ältere Heimatkunst überholen, zunächst Frenssen. Blunck und die um ihn weisen nicht bloß Kennzeichen des Niederdeutschen aus der Umwelt Hamburgs auf, die noch nicht erschlossen worden waren. Das Auge des Betrachters schweift hinweg über das Nächste und geht an den fernsten Hintergrund heran wie an die Zusammenschau von Heimat und Welt. Blunck stellt seherhaft die Anfänge germanischer Menschheit dar. Ihm hilft Fähigkeit und kühner Mut, in eine Vorgeschichte der Menschheit hineinzutauchen, die mit Gott und mit Natur noch in naher Berührung ist. Was uns wunderbar dünkt, ist dem Erleben dieser Früh- oder vielmehr Vormenschen gegebene Art, das Dasein zu sehen. So war deutscher Romantik das Wunder eine Anschauungsform Begnadeter. (Blunck läßt seine Menschen auch in der Gegenwart das Leben als Märchen erleben; Seemannsaberglaube hilft ihm, Märchen aus der Umwelt von heute zu holen. Was sich in seinen Märchen auslebt, trägt auch seine Balladen.) Etwas von solcher märchenhaften Schau bewahrt Blunck, wenn er Romane aus der Vergangenheit seiner hamburgischen Heimat erzählt. Nicht um Persönlichkeiten aus dem Mittelalter Fühlen und Denken ungeschichtlich zuzumuten, sondern in der Überzeugung und überzeugend, daß, was uns heute obliegt und aufliegt, an frühen

Der Fabrikant Anton Beilharz in Vorkelingen
war vor dreißig Jahren an den See herauf gekommen. Er
stammte aus Mannheim als Sohn kleiner Leute, die sich
in der Kecher. Verstarb mit einer Gemüts-Gärtnerei
besetzt; und eigentlich wollte er damals nur in der Sommer
bleiben, weil ein Schriftfreund von ihm eine Anstellung
in der Buchhaltung bewirkte. Aber nachher gefiel ihm die
schöne Landschaft um den See herum besser als die
zudringliche Luft am inneren See; auch merkte er bald, daß

305. Aus der Handschrift der Novelle „Der Fabrikant Anton Beilharz und das Theresle“ von Wilhelm Schäfer



306. Holzschnitt von Hans Pape zu einem Märchen von der Niederelbe von Hans Friedrich Blunck
(Mit Genehmigung des Verlages Eugen Diederichs)

Schau sichert. So ergibt sich ja — wie es oben genannt wird — Zusammenschau von Heimat und Welt, eine Zusammenschau, die dem Deutschen nötiger ist als je, in einem Augenblick, in dem dauernd die Welt über den Deutschen zu Gericht sitzt und sein künftiges Geschick bestimmen möchte; entscheiden will sie, ob ihm zu helfen sei oder ob er seinem Schicksal verfallen solle.

Nur freilich kennzeichnet sich bei Blunck das Hamburgisch-Heimatliche meist so unzweideutig, daß sein Dichten sich nicht nur von der bewußten Weltbürgerlichkeit des Expressionismus trennt, auch von allem Gestalten, das aufs Allgemeindeutsche zielt. Mag er immer Heimisches von höherer Warte sehen, es macht sich um so fühlbarer, je ferner der Leser diesem Heimatgebiet steht. Von dieser Seite berührt er sich immer noch nahe mit einer Heimatkunst, die auf Weltoffenheit verzichtet und stehen bleibt, wo ältere Heimatkunst gestanden hat. Verwandtes gilt von den Dichtern, die als nächste Gesinnungsgenossen von Blunck genannt werden. Zunächst von Ponten (die Fortsetzung von „Wolga Wolga“, betitelt „Rhein und Wolga“, kehrt wieder zurück in Pontens Heimat und leistet Höchstes, indem sie Wesen und Zauber der Rheinlandschaft deutet; auch diesmal spiegeln sich wechselseitig Vergangenheit und Gegenwart), von Winckler, von dem Elsässer Eduard Reinacher und dem Unterfranken Friedrich Schnack. Dagegen dürften andere, die bei Blunck aufgeführt sind, sich merklicher von solcher weltoffenen Landschaftsdichtung unterscheiden, weil sie sich von der Landschaft ihrer Heimat williger lösten, sogar Schaffner, dann Schäfer und Carossa, auch Frank Thieß. Eher wäre Emil Strauß den Weltoffenen anzureihen, die zugleich Heimatkünstler sind. Umgekehrt denkt wohl niemand daran, Döblin zum Heimatkünstler zu machen, weil er einmal das Wesen eines wenigkannten Bereichs der Stadt Berlin ausschöpfen will.

Alfred Döblin wurde von Anfang an zum Expressionismus gerechnet. Das wuchtige

Stellen der Entwicklung gleich dringlich war, stellt er Menschen von einst vor Fragen der Gesellschaftsordnung und macht sie zu Gottsuchern. Wie das gemeint ist und wie Blunck sich Erlösung der Deutschen aus den Übeln der Gegenwart denkt, also Anwendung dessen, was ihm an der Betrachtung der Vergangenheit aufgegangen ist, auf unsere Zeit, zeigt sein Roman „Volkswende“, der an den Schicksalen einer Familie die jüngste Geschichte Deutschlands entwickelt und wertet.

Blunck selbst wehrt es ab, sich an den politischen Auseinandersetzungen des Alltags zu beteiligen. Er nimmt nur ein starkes beharrendes Wirklichkeitsgefühl für sich in Anspruch und nennt den „abstrakten Zentralismus“ der Staaten von heute die gefährlichste Quelle aller Kriege. Dennoch möchte Blunck, was er gegen solche Vereinheitlichung ausspielt, von den Absichten der Heimatkunst aus junger Vergangenheit sauber trennen. Wohl siedle er seine Gestalten gern in der Umgebung seiner Jugend an, wie auch Hamsun es halte. Er tue das, weil die Motive selbst, etwa die festergefügten Gestalten der Landschaft oder charakteristische Kapitel ihrer Geschichte oder aber bestimmte eigenwillige Wesenszüge ihrer Menschen ihn dazu zwingen. Wurde er in heimischer Landschaft, so wolle doch allgemeingültig sein, was er dichtet. Weltoffen sei die Heimat in seinen Werken. Er darf sich darauf berufen, weit in der Welt herumgekommen zu sein. Das schenkt ihm einen Blickpunkt, der eine umfassende



307. Jakob Schaffner



308. Hans Carossa (Phot. A. Sahm)



309. Frank Thieß

Werk „Die drei Sprünge des Wang-lun“, mit dem er 1916 sofort bewundernde Leser gewann, widerspricht solcher Einreihung schon durch die einläßliche Breite der Darstellung und durch die sachliche Fülle von Einzelheiten aus der neuern Geschichte Chinas. Zuweilen freilich steigert sich der Bericht ins Jähere und Grellere. Die Gesinnung ist vollends dem Expressionismus nahverwandt. Ein Mensch wird zum Gottsucher und erkennt dadurch die Wertlosigkeit fieberhaften Erobererdrangs. Rechter Weg sei, ertragen und sich fügen können, sich in die Schläge des Schicksals finden. Dostojewski vertritt Gleiches. Ganz ins Groteske trieb Döblin seine nächsten Erzählungen, mochte er Philister und Philisterinnen aus dem zeitgemäßen Leben Berlins auf abenteuerlichen Wegen sich ergehen lassen oder mit barockhafter Kraft der Farbe die Persönlichkeit Wallensteins und die Fürsten von Wallensteins Umwelt menschlich allzumenschlich abkonterfeien. Jahrtausende durchjagte dann sein Werk „Berge, Meere und Giganten“; Geschehnisse bis in fernste Zukunft hinein türmen sich aufeinander, in einer Sprache, die mit gigantischen Wortballungen und Worthäufungen auf den Leser losschlägt. Der Roman „Berlin Alexanderplatz“ (1929) griff abermals eine neue Form der Mitteilung auf oder gestaltete vielmehr alte Erzählerbräuche des Erziehungsromans mehr oder minder humoristischer Prägung um. Ein mächtiger Stoff aus nächster Gegenwart, der Osten Berlins mit seinen Verbrecherkneipen, wird bis ins kleinste und einzelste dargelegt. Mit Absicht reiht sich Notiz an Notiz, ohne daß sie kunstvoll in das Ganze eingefügt würde. Gleich vollständig hat selbst Zola nie ein Milieu in einem Roman wiedergegeben, schon weil er seine Notizen nicht als bloße Notizen hinwarf, sondern sie in überkommene und übliche Darstellungsweise verwob. Döblins Milieuschilderung hat von vornherein andere Absichten als Zola. Sie will feststellen, was alles im Bewußtsein eines Weltstadtmenschen mitklingt. Erweist nicht Döblin, daß es einen guten Teil der Vorstellung „Berliner Osten“ unterschlagen heißt, wenn die Menge der Einzelheiten, die er anführt, unter den Tisch fällt? Sie sind nicht in Zolas Sinn zwingende Voraussetzung für das Handeln der Menschen, doch im Bewußtsein dieser Menschen leben sie mit und bestimmen das Lebensgefühl. Willenlose Hingabe an eine Macht, die unwiderstehlich sich auslebt, besteht am wenigsten in der Hauptgestalt des Romans. Von Anfang an will einer, der aus dem Gefängnis entlassen ist, künftig sich als gut bewähren. So ehrlich er das meint,

für jahn aufstehen. Man kann gehen. Er geht auf
 ins Kloster, er misst sich nicht leicht, er geht
 und er ist nicht im Kloster, er ist
 und der Königshof, und er ist nicht: das
 fällt ihm. Das ist nicht für den, er ist
 und er allein, er ist nicht in der Pflanze, er ist,

310. Aus der Handschrift des Romans „Berlin Alexanderplatz“ von Alfred Döblin

er greift fehl aus Halbheit, auch weil die andern ihn gerade da hemmen, wo er sein Bestes zu tun meint. Er muß glauben, daß schweres Schicksal ihn demütigt. Auf langen Umwegen gewinnt er zuletzt im Verzicht das Verhalten, das schon für Wang-lun das Wahre und Rechte bedeutete. Die Darstellung nimmt solchen Ablauf von Anfang an vorweg, scheinbar sorglos im steten Verstoßen gegen die strengen Vorschriften Spielhagens; noch unbedenklicher als der „Zauberberg“ greift der Roman Döblins zu altmodischen Mitteln des Berichts. Er verbindet sie mit Wagnissen allerneuesten Berichtens.

Allerneueste Gestaltungsweise erscheint auch bei Ausländern, in James Joyces „Ulysses“, dann bei Amerikanern. Soll hier untersucht werden, wer das in Gang gebracht hat, wer Nachahmer ist? Sachlichkeit darf heißen, was sich da durchsetzt, eine Sachlichkeit, die titanisch nach Totalität ringt, nach Ausschöpfung des ganzen Reichtums an Bewußtseinsinhalten, der sich in Menschenseelen zusammenfindet. Riesige Zahlen ergeben sich schon, wenn nur zusammengerechnet wird, was Tag für Tag der einzelne wie etwas Selbstverständliches mitlaufen läßt, wieviel Küsse ein Mensch etwa im Laufe eines Lebens gibt oder wieviel Nahrungsmittel er aufnimmt, verarbeitet und absondert. Für ein Erzählen, das sich an solche Buchung heranwagt, wird notwendige Ausdrucksform die Worthäufung, schon um die Übermenge verwandter Dinge zu bezeichnen, die sich in einer einzigen Vorstellung zusammenfinden. Das überholt ebenso die barockhaft häufenden Begriffzerteilungen von Arno Holz' späterer Gestalt des „Phantasmus“ wie Verwandtes in Döblins „Berge, Meere und Giganten“. Äußerstes leistet auf solcher Bahn der Roman „Perrudja“ von Hans Henny Jahn. Ungefähr gleichzeitig mit „Berlin Alexanderplatz“ begann er zu erscheinen. Zu sagen, was da gesagt werden soll, tritt neben Liedeinlage auch Musik in Notenform; sie



311. Alfred Döblin
(Phot. Yolla Niclas)

soll auch noch verraten, was mit Worten nicht ausgedrückt werden kann. Durchaus gilt es, Wesenszüge des Lebens kenntlich und nachfühlbar zu machen, die bisher in Dichtung noch nicht gleich stark sich durchgesetzt hatten. Außergewöhnliche Breite ist in den Dienst solcher Absicht gestellt. Das übertrifft Döblins verwandtes Vorgehen und stellt noch mehr Anspruch an die Aufnahmefähigkeit, ja an die Geduld des Lesers. Zuweilen glücken Kennzeichnungen eines Stimmungsaugenblicks, die mit unerhörter Kraft dem Leben versteckteste Abschattungen abgewinnen. Natürlich taucht Jahn in Tiefen, die ins Reich von Seelenkrankheit



312. Hans Henny Jahn
(Photo Franz Rompel, Hamburg)

reichen. Libido auch von perverser Art nimmt viel Raum ein. Jahns Dramen hatten es ähnlich gehalten.

7. Nachleben des Expressionismus

Fast kann es scheinen, als wären die eigentlichen Träger des Expressionismus seinen Absichten minder treu geblieben und hätten Vertretern der älteren Schicht überlassen, das Wesentliche dieser Absichten festzuhalten. Wie der Expressionismus jäh emporgestiegen war, brach er auch jäh zusammen. Eben noch konnten die Verleger mit Werken expressionistischer Künstler reiche Gewinne einheimsen oder auch mit Arbeiten über den Expressionismus. Gleich darauf sahen sich die expressionistischen Dichter mundtot gemacht. Niemand wollte sie verlegen. Einzelne paßten sich überraschend schnell den neuen Bedingungen an. Wer gestern noch als mahnender Seher Aufrufe zu neuer Weltanschauung vertreten hatte, war im Handumdrehen bereit, nicht bloß wieder Kunst um der Kunst willen zu treiben und auf alle unkünstlerischen Ziele zu verzichten, auch zu nichtwertender Dichtung zurückzukehren. Dank dem Wertungsbedürfnis des Expressionismus hatte auch die Wissenschaft erkannt, daß sie in den großen Leistungen der Weltichtung zu willig übersehen hatte, wie stark hier zwischen Gut und Böse geschieden wird. Trotzdem meinten Persönlichkeiten, die unmittelbar vorher expressionistisch in ihren Dichtungen für das gekämpft hatten, was ihnen als gut, und sich gegen das gewehrt hatten, was ihnen als schlecht erschien, fortan Moralinfreiheit durchsetzen zu müssen, und beriefen sich womöglich dabei auf Shakespeare. Vom Expressionismus her gewöhnt, im Publikum starken Nachhall zu wecken, wollten sie auf diesen Nachhall auch jetzt nicht verzichten; sie gaben die Gedankenwelt des Expressionismus auf und beschränkten sich etwa im Umkreis des Dramas nur noch auf möglichst Bühnenwirksames. Alexander Lernet-Holenia war von Rilke gekommen und hatte sich recht expressionistisch mit dem Stoff des „Demetrius“ auseinandergesetzt. Gerade er vertrat in Lehre wie in Ausübung bald den Standpunkt, nun seien vorläufig Stücke zu liefern, die, und wäre es nach Kotzebues Art, durch geschickte Griffe das Publikum ins Theater lockten. Auch Walter Hasenclever vertrat Verwandtes. Gewiß barg sich hinter solchem Umfall auch ein Verzweifeln an der Zeit, leitete sich all das zurück auf schwere Enttäuschung.

Walzel, Deutsche Dichtung II.

Hundert

der Flecken mit Frank bringen die Lurche ins Rollen. Ich will nun
 zeigen - mehr ich mich mit der alten Burgfriedens, die Lurche
 und hundert der Fackel mit Drogen. Im Fort Fackel mit der
 Lurche. Ich wende die Wäre - behalte - kenne ich am
 der Fackel mit Drogen - kenne ich am - über Lurche den
 Fackel fort kommen, die alte Lurche umwickeln in ein kleines
 von Fackel. Da ich die Fackel ganz unleserlich gemacht -
 und ich eine Fackel fort kommen und nun Drogen kommen
 nicht ersichtlich mehr !!

He

- Natürlich machen bei der Drogen und das durch?

Hundert

bei mir, was ^{mein} ~~mein~~ - es ist ein wenig mehr !! - ~~aber~~
 kann bei der Drogen - ~~aber~~ mit der Fackel
 mit mehr mehr Drogen !! es ist die Drogen.

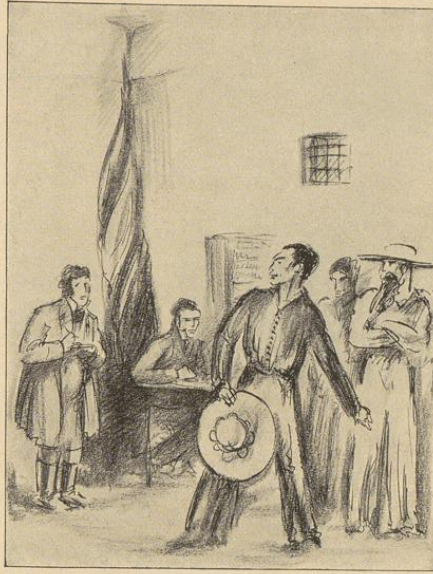
313. Handschrift Georg Kaisers

Der griffsichere Bühnenbeherrscher unter den expressionistischen Dramatikern Georg Kaiser fand eine wirksame Lösung für die neue Aufgabe. Er tauchte den Vorgang in Ironie und beließ ihm doch alles, was den Banausen lockt. Tieck hatte im „Gestiefelten Kater“ dergleichen schon genutzt, allerdings unzweideutiger über das liebe Publikum gespottet, das sich an Armseligem freut. Kaiser legte es etwa auf Verhöhnung der Kolportage an, bot indes zugleich, dies Vorhaben durchzuführen, Gestalten und Vorgänge, wie sie dem lieb sind, der in seinem Herzen Wohlwollen für Kolportage bewahrt und sie daher auch auf dem Theater nicht entbehren kann. Das wurde von Kaiser so geschickt gemacht, daß die Grenze zwischen ironischer Verhöhnung und unbedenklicher Verwertung des Gegenstands sich verwischte. Der andere Bühnenbeherrscher aus expressionistischer Zeit, Karl Sternheim, hielt es ähnlich, zog sich aber mehr und mehr von der Bühne zurück, um desto unmittelbarer und eindeutiger zu sagen, was ihm an der Zeit mißfiel.

Sogar Franz Werfel weckte zuweilen den Eindruck, er wolle fortan nur noch seine Fähigkeit wirkungsgewissen Formens verwerten. Sie hatte sich schon in seiner unverhohlenen expressionistischen Dichtung kenntlich gemacht. Sein „Spiegelmensch“, in Gesinnung und Ausdruck

ganz expressionistisch, erdenfern in seinen großen Gebärden, nur halbes Licht in rätselhaftes Dunkel werfend, verrät dennoch in Grillparzers ehrendem Sinn starke Begabung für Theatralik. Solches Können beherrscht das Geschichtsdrama „Juarez und Maximilian“ so merklich, daß der sittliche Untergrund, immer noch bedingt durch Werfels Stellung zur Welt, und der Wertmaßstab, den er für die Persönlichkeiten des Stücks bereithält, dem gebannt miterlebenden Zuschauer entgehen können. In diesem Zweiheldendrama hat der eine Held kein einziges Wort zu sprechen, betritt auch nie die Bühne. Dennoch wächst Juarez im Fortgang der Handlung immer größer und mächtiger empor, um zuletzt den Gegner Maximilian zu vernichten. Ja Juarez gewinnt um so höheres Maß, weil er nur aus der Ferne eingreift, unnahbar und unsichtbar. Ein Meisterwerk, aber von der Seite zielbewußten Formens. Enger verbunden mit der Weltwertung Werfels aus seiner Frühzeit blieb der Roman, dessen Held der Tonkünstler Giuseppe Verdi ist; die Seele Verdis erlebt im Sinn hohen Menschentums,

wie Werfel es früh schon geträumt hat. Dem steht nicht die reiche Fülle musikalischen Fachwissens im Weg, die im Roman den Leser wissenschaftlich belehrt. Noch unmittelbarer melden sich in dem Kriegs- und Nachkriegroman „Barbara“ die alten Herzenswünsche Werfels. Bekennerwille entwirft ein böses Abbild jüngster Geschichte Österreichs; Mittel des Schlüsselromans sind verwertet. Wieviel indes Werfel hier entlarvt, ihm bleibt das Bedürfnis, Wege zur rechten Sittlichkeit zu weisen; freilich zwingt ihn auch diese Absicht, eine Jugend anzuklagen, die schleunigst vergißt, was aus guten Gründen und aus schwerer Prüfung sich ihren nächsten Vorgängern als das Rechte und Notwendige ergeben hatte. Die Stärke des Bekennerwillens sprengt ebenso wie das Umfängliche des verarbeiteten Stoffs fast den Rahmen des Romans. „Die Geschwister von Neapel“ verfügen desto künstlerisch freier über Geschehnisse, die zunächst ein altüberliefertes Schema des Romanablaufs und der Romanmenschen notdürftig zu füllen scheinen. Dann enthüllt sich die reife Kunst, mit der hier solch Altüberliefertem neuer Sinn abgewonnen wird. Noch kann der Eindruck sich durchsetzen, ein Meister spiele mit seinem Gegenstand, ihn durch sein Können zu adeln. Endlich zeigt sich, wie Zug um Zug augenblicklich herrschende Ansprüche abgelehnt und an ihre Stelle sittlich Werthaltigeres gesetzt wird. Nicht nur das viel-erörterte Verhältnis der Kinder zum Vater, überhaupt Beziehung des Menschen zum Menschen tritt in eine Beleuchtung, die heute um so neuer erscheint, weil sie gutes Altes wiederaufleben machen will. Auch Werfel hätte das kaum geleistet, wenn Thomas Manns „Zauberberg“ nicht zeigte, mit welchem Gewinn Erzählerbräuche der Humoristen wieder in den Dienst des Erzählens gestellt werden können, in starkem Widerspruch zu Spielhagens Forderungen.



314. Szenenbild
aus Werfels „Juarez und Maximilian“.
Zeichnung von Hans Freese

Morgengesang

Ich bin nicht tot. Durch Spalt und Ritze
Verwundet mich der scharfe Strahl.
Und im durchglüh'ten Selbst besitze
Leb ich noch Ein Mal, noch ein Mal.

Min durch die Fenster strömt mit Wogen
Ein Blut wie mir's noch nie geblut.
Die Luft ist Kindheit voll gezogen
Von Nöthermilch, die ~~stern~~her tanzt.
Sonnen nieder

Der Dampfer draussen auf dem Meere
Röhrt riesig wie ein Tier zur Brüst.
Von Bergen flammt geheimer Heere
Sicht: unsichtbare Nieder Rüst.

Wie alt bin ich? Ich möchte brüllen
In diesen Tag der Gnadenwahl,
Und alle meine Segel füllen
Sich heut noch Ein Mal, noch ein Mal!



316. Hermann Kesser.
Photographie

Ohne jedes Zugeständnis wahrte Johannes R. Becher seine alte Kämpferhaltung. Er schreitet zu noch unbedingterem Bekennen seiner politischen und gesellschaftlichen Wünsche weiter, greift aber zu schlichter sachlichem Ausdruck dieser Wünsche. Sein „Großer Plan“ ist ihm ausdrücklich ein Epos des sozialistischen Aufbaus und tritt ohne Rückhalt für den Fünfjahrplan der Sowjets ein. Expressionistisches Abrücken von der Wirklichkeit weicht dabei unzweideutiger, natürlich parteiischer Kennzeichnung der Mächte, die für und gegen das Unternehmen kämpfen.

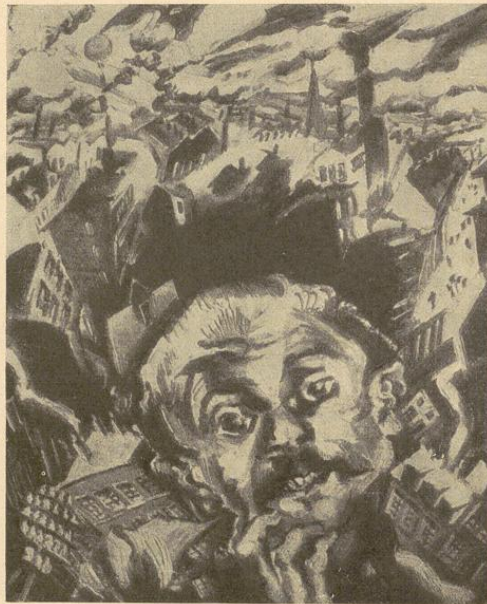


317. Hanns Johst
(Photo Fuld, München)

Unruh verfocht, was ihm aus Weltkriegserlebnissen heraus unverlierbarer Bestandteil seiner Weltschau geworden war. Der Vorwurf, er wiederhole sich, stellte sich ein, bezeugte indes nur, daß hier einer sich wirklich treu blieb. Er kam freilich um das frohe Bewußtsein, den Menschen sagen zu können, was ihnen Erlösung und ersehntes Lebensglück kündete. Ironische Weltschau drängte sich ihm auf und machte nicht halt vor ihm selbst und vor seinen eigenen Absichten.

Volle Stoßkraft wahrte sich Hermann Kesser im Kampf gegen Zeiterscheinungen, die seinem Glaubensbekenntnis widersprechen. Das Drama „Rotation“ nimmt die Frage nach dem Grund der bestehenden Arbeitslosigkeit nicht anders und nicht minder angriffslustig als vor nicht langer Zeit der Vorstoß des Expressionismus gegen das Gebaren der Großindustrie, auch in der Überzeugung, das wahre Heilmittel nennen zu können. Anders ist die künstlerische Gestaltung geworden, mag sie immer noch Knappheit wahren. Sie nutzt alle Gewinne, die durch neue Technik sich der Bühne ergaben, ebenso wie Kesser ein andermal sich in den Dienst des Hörspiels stellt. Nähere Fühlung mit dem Leben setzt sich durch. Der Dichtermaler Ludwig Meidner hatte als einer der ersten die Notwendigkeit erkannt und ausgesprochen, daß der Expressionismus wieder naturalistischer werden müsse, nicht etwa im Sinn einer Wiederaufnahme der Weltauffassung und der Gestaltungsweise des Naturalismus von einst; Meidner forderte einen fanatischen, inbrünstigen Naturalismus, wie im Gegensatz zu Albrecht Dürer der Maler Matthias Grünewald ihn vertritt. Gemeint war das im Sinne eines Verzichts auf die Erdenferne des Expressionismus, auf die Verflüchtigung der Wirklichkeit, die im Dienst des Geists dem Expressionismus allzu lieb geworden war. Neue Dichtung Kessers erfüllte diesen Wunsch Meidners; auch Unruhs „Bonaparte“, sogar die groteske Tragikomödie „Phaea“ geht in gleicher Richtung über sein älteres Schaffen hinaus.

Hanns Johst vertrat in seinen Anfängen Lieblingsgedanken des Expressionismus und wahrte zugleich mehr oder minder streng dessen künstlerische Ausdrucksweise. Nach dem Zusammenbruch rückte er merklich von der politischen Stellung der Weltversöhner und Friedensfreunde ab. Immer noch in gesteigerter Sprache, ein mahnender Rufer, wehrte er sich



318. Gemälde von Ludwig Meidner
„Ich und die Stadt“

gegen Verzicht des Deutschen auf vaterländisches Gefühl und zielte auf erneuernde Selbstbesinnung des Deutschen, die ihr Stammeseigentum nicht nachgiebig um des Weltfriedens willen opfert. Allmählich stimmte er seinen Ton herab und näherte sich der beruhigteren Ausdrucksweise älterer Erzählung. Nur im Hintergrund blieb sein Bedürfnis bestehen, an Zeiterscheinungen Kritik zu üben. Von solchem Standpunkt zeichnete er deutschen Adel, der durch die Markentwertung um sein Geld, durch die weltgeschichtlichen Vorgänge um seinen inneren Halt gekommen war.

René Schickele war nur durch den Expressionismus hindurchgegangen. Diesem Elsässer glückte früh die klare und scharfe Wortgebung der Pariser Tageschriftsteller. In der Weltkriegszeit veränderte sich sein Stil und gab Lebensnähe zugunsten phantastischerer, ja groteskerer Prägung auf. Groteskes hatte sich schon im Inhalt und in den Menschen eines Kriegsr Romans angemeldet, den er vor dem Krieg abfaßte. Das mehrbändige Romanwerk, in dem er nach Versailles das Wesen des El-

sässers und seine eigenen Wünsche für die Zukunft seiner engeren Heimat entwickelt, weist fortschreitend eine Beruhigung des Tons; glühender und aufstachelnder sind die Farben des ersten Teils, sachlicher wird der weitere Verlauf, immer lockerer der Aufbau.

Max Brod mied in der Blütezeit des Expressionismus ekstatische Gespanntheit des Ausdrucks; ihm lag mehr an sittlicher Weltschau und am Gottsuchertum. Gleicher Geistesgehalt bestand nachher bei ihm, auch wenn er das Leben eines großen Abenteurers aus der Vergangenheit in farbenfroher Verwertung gegensätzlicher Daseinsmöglichkeiten vorführte, aus der Enge des Prager Gettos in die Renaissancepracht Roms seinen Helden versetzte. Ein umfängliches Bekenntnisbuch Brods entwickelte — noch in expressionistischer Zeit — die Weltanschauung, die er sich erobert hatte, und den sittlichen Maßstab, der ihr taugt. Brod bezog Gegensatz und Verwandtes von Judentum und Christentum ein; das weckte Einspruch und ließ manchen das Wesentliche und Eigene des Werks verkennen. Später legte Brod in knapperen Umrissen dar, was ihm aufgegangen war: Die Scheidung von edelm und unedelm Unglück, von Leid, das in der Natur des Daseins begründet und daher unbehebbar ist, und von Gefahren, die der Mensch abwehren kann und soll. Brod drang weiter vor zu der Einsicht, das Böse sei ebenso notwendig wie die Überwindung des Bösen, doch nicht immer reiche die Kraft eines Menschen aus, das Böse in sich zu besiegen. Brod weiß, daß er nicht als erster die Ansicht vertritt. In solchem Sinn sind Brods neuere Dichtungen unterbaut und bewahren, wieviel ihm wie dem Expressionismus an sittlichem Werten und Handeln liegt.

[illegible]

319. Handschrift René Schickeles. Aus dem Roman „Der Wolf in der Hürde“

Noch unmittelbarer als bei Brod betätigt sich der Wunsch nach geschlossener Weltanschauung in den Dichtungen Erwin Guido Kolbenheyers. Es ist, als zöge dieser Enkel von Hebbels vertrautem Freund aus einem Gedanken Hebbels die Folgerungen, wie sie einem Zeitalter entsprechen, das nicht gleich der Zeit Hebbels sich von der Philosophie abzuwenden beginnt, sondern ihr wieder zustrebt, vor allem nicht mit Hebel den Relativismus vorbereitet, sondern sich wieder zurück zu Gott wendet. Kolbenheyer teilt mit Brod die Neigung zur Barockwelt des 17. Jahrhunderts. Sein Liebling ist der philosophisch gerichtete Gottsucher. Seine Romane versenken sich in Spinoza oder in Paracelsus oder in einen aus der Umwelt Jakob Böhmes. Sie treten in Wettstreit mit der Wissenschaft und möchten leisten, was ihr nie ganz glücken kann; Leben und lebendige Menschen zu schaffen, nicht begriffliche Zergliederung zu bieten. Gegen Hegel hatte einst Hebel die Ansicht verfochten, Dichtung, zumal Drama, spiegle den Lebensprozeß treuer als alle Wissenschaft. Kolbenheyer leitet aus solchen

Vorzug der Dichtung noch ihr
Recht ab, eine neue Metaphysik
aufzubauen; es ist die Metaphysik
des deutschen Menschen.

Walter von Molo war in seinen geschichtlichen Erzählungen über den Impressionismus zu machtvoller Dynamik und zu balender Gedrängtheit vorgeschritten. Dem andern Ziel des Expressionismus, einer Sittlichkeit des opferfrohen Mitleids, wandte er sich zu, als er in seinem „Bobenmatz“ eine Gestalt schuf, die in mehr als einer einzigen Dichtung auftrat, einen aus dem Stamm der Erlöser, die willig Widerspruch



320. Max Brod
(Photo Style, Prag)



321. Erwin Guido Kolbenheyer



322. Walter von Molo
(Photo Helmar Lerski)

und Anklage ertragen, um andern das Lebensleid zu lindern.

Anton Wildgans nahm im Bühnendrama eine Reihe bezeichnender Bräuche des Expressionismus auf. Wiener Leben und Wiener Menschen aus einer Schicht, die dem Impressionismus besonders wertvoll gewesen war, gewannen bei Wildgans überraschend neue Beleuchtung; stark kündete sich auch bei ihm der Drang nach Wertung an. Immer noch bleibt er Ankläger, entlarvt Niedriges und Gemeines, weist höhnend auf die Erfolge der



323. Anton Wildgans.
Photographie

Widersittlichkeit hin, wenn er, wie kurz nach ihm Gerhart Hauptmann im „Till Eulenspiegel“, ein Zeitepos in Hexametern formt; es treibt im Helden „Kirbisch“ verantwortungslose Weltgewandtheit zur Groteske hinauf. Doch auch bei Wildgans lebt sich schlichte Freude am Gegenstand aus, sobald er aus eigenen Erinnerungen schöpft und ein Bild des Wien von einst zeichnet. Erinnerungen aus seiner Kindheit sind die Quelle; minder sentimental als viele andre, die von dem Leid der Heranwachsenden zu melden hatten und haben, spiegelte er hier seine eigene Jugend.

Leonhard Frank wehrte sich einst erbittert gegen den Krieg, deckte schonungslos die Schäden auf, die er den Menschen bringt. Geist der Empörung gegen bestehende Zustände atmete ebenso sein Roman, der in merklicher Verwandtschaft mit der Psychoanalyse eine späte Mordtat auf tiefverletzende Knabenerlebnisse zurückleitet. Das war abermals ein Beitrag zu den vielen expressionistischen Äußerungen, in denen sich der Gegensatz zwischen alt und

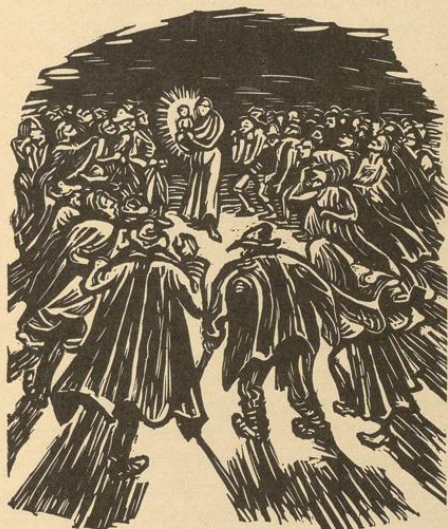
*Wir steigen wieder die geliebten Hügel
Allmählich auf am Rand des weiten Blaus,
Dankbar hingewiegt auf rotem Flügel
Rüht Wolke neben Wolke friedlich aus,
Der Hütscher hält, springt ab, versorgt die Lügel,
Mit träuten Fenstern grüßt das alte Haus,
Gastlich bereit dem eingekochten Wandler,
Andacht umfängt mich, und ich bin ein anderer*

324. Handschrift Anton Wildgans'

jung, zwischen Lehrer und Schüler völlig zu Ungunsten der Erwachsenen kundgab. Viel weniger von solcher Kämpferhaltung bestand in der Erzählung, die er aus seiner Würzburger Knabenzeit schöpfte. Gesünder, kraftvoller, tatenlustiger ist hier die Knabenwelt, nicht so leicht verletzbar, daß, wie die Psychoanalyse das nennt, ein frühes Trauma genügt, nach Jahren eine Untat zu zeitigen. Noch ungehemmter regt sich der Geist von Franks Vaterstadt Würzburg in einer Art Fortsetzung dieses Romans aus der Knabenzeit, humoristisch getönt, wie es dem Wesen des Würzburgers entspricht. Die Novelle „Karl und Anna“ teilt mit dem Expressionismus das Bedürfnis, die Schäden des Kriegführens, das Zerstörende, das sich da auswirkt, drastisch wiederzugeben; doch wie im Impressionismus ist minder allgemein Menschliches und Typisches als ein Sonderfall des Seelenlebens ihr Gegenstand.

Verblieb folgerichtig der Umwandlung der Novelle Franks in Bühnenvorgang manches von impressionistischer Seelenkunst, so entspricht das durchaus der Wendung, die ein guter Teil neuerer Dramen vertritt. Ausnahmen bleiben sittliche Förderer und Gottsucher wie Alfred Brust und Ernst Barlach. Sie beharren noch bei den großen, unrealistisch gemeinten Linien expressionistischer Dramatik. Das Monumentale von Barlachs Bildhauerei setzt sich in seinem Dichten immer stärker durch.

Ernst Toller und Bert Brecht wahrten viel von Geisteshaltung und Formgebung des Expressionismus, mögen sie auch heute gern als bewußte Vorkämpfer neuer Sachlichkeit gefaßt werden. Dem Leben und seinem Wortausdruck wurden sie fortschreitend gerechter. Der leidvoll anklagende Ausruf wich auch bei ihnen dem neuerwachten Wunsch, im Gespräch



Sammen! Was geht um uns vor, wenn alles sich dreht?
Stein! Opfer: Grade als ging und schwang die Welt um ein
Pünktlein und wälzte sich rückwärts wider ihre alte Weise - Sie

325. Holzschnitt von Ernst Barlach zu seinem Drama „Der Findling“ (Verlag Paul Cassirer, Berlin)



326. Illustration zu Tollers „Hinkemann“ von Carl Rabus



327. Ernst Toller. Bildnis-
büste von Kurt Kroner, 1916

die Entwicklung des Vorgangs und seine Verknüpfung mit dem Seelenzustand der Bühnengestalten dauernd zu kennzeichnen. Einer Bühnenbegabung von der überwältigenden Echtheit Karl Zuckmayers war es von vornherein selbstverständlich, altgewohnte Kunst des Worts und der Gebärde sich ausleben zu lassen. Er bot Fortsetzung und Steigerung der Form, die einst sein hessischer Landsmann Ernst Niebergall im „Datterich“ gewonnen hatte; nur kam manches hinzu, was vor dem Naturalismus kaum möglich gewesen wäre. Brecht greift wieder auf, was lange vor dem Expressionismus im Drama für wertvoll galt, wenn sein „Leben Eduards II.“ Geschichte in großem Stil vorträgt, mag hier immer noch viel von expressionistischer Knappheit bestehen. Friedrich Wolf hatte in Kunstgestaltung und Gesinnung Letztes und Äußerstes expressionistischer Dramatik gewagt. Dann spiegelte er wirklichkeitsechter seine Weltanschauung, sein sittliches Gefühl und seine gesellschaftlichen Wünsche in einem Vorgang aus der Vergangenheit, der dem Stoffgebiet des „Florian Geyer“ angehört. Endlich nahm er in Gegenwartstücken Stellung zu Einrichtungen der bürgerlichen Gesellschaft, im Sinn unbedingter Wertung und als Kämpfer. Was er gegen den § 218 des Strafgesetzbuchs einwendet, wäre

auch in strengexpressionistischer Form zu sagen gewesen. Sachlicher und lebensnäher formte er es jetzt.

Wieviel Neuland Brecht durch die Wendung zum Leben gewinnen kann, bezeugt seine Lyrik. Sie bedeutet im Umkreis der vielen Vorstöße, die jetzt den Expressionismus ebenso wie ältere Dichtungen überwinden wollen, wirklich Neues und Starkes. Gesinnung des Expressionismus, aber auch viel von seiner barockhaften Wucht bleibt bestehen. Das verwertet eine Vers- und Strophenkunst, die wieder Volkstümliches und Volksliedartiges durchsetzt.

Arnolt Bronnen verband lange Zeit Wortknappheit des Expressionismus mit Gegenständen, die den Seelenforschern um 1900 geläufig waren. Bei ihm wurde der Mann wieder zum Spielball in den Händen einer sinnebestrickenden Frau; gerade das hatte der Expressionismus überwinden wollen. Selbst politische Vorgänge führte Bronnen auf solche Versklavung des Manns zurück. In den expressionistisch grellen Gegensätzen von hell und dunkel wirkte sie nur noch grotesker. Kam hier Freuds „Libido“ wieder zu vollem Recht, so gesellte sich auch die Vorliebe für widernatürliche Liebe in Bronnens Dichtungen hinzu. Das Häßliche wurde bei ihm Selbstzweck oder vielmehr das Selbstverständliche; tat doch Anklagebedürfnis nicht mit, auch nicht der Wunsch, an Stelle der seelisch Belasteten besseres und reineres Menschentum zu wecken. Überraschen mußte Bronnens Wendung zum Faschismus. Nun ward mit einem Schlag auch bei ihm das Bedürfnis nach Wertung stark, zugleich der Wunsch, bestehenden Mißbrauch zu entlarven und auf die wahren Retter hinzuweisen. Aufgegeben wurde von Bronnen auch jetzt nicht Häßlichkeitsmalerei; noch liegt ihm viel daran, Menschen von der übelsten Seite zu sehen.

Theodor Tagger ging zuerst, vor allem in der Wortgebung, bis zum Äußersten des Expressionismus. Als er dann unter dem Decknamen Ferdinand Bruckner die Reihe seiner Dramen begann, war nur noch wenig Expressionistisches zu beobachten. Mit Bronnen wett-



328. Karl Zuckmayer.
Photographie



329. Friedrich Wolf
(Photo Hugo Erfurth, Dresden)



330. Arnolt Bronnen
(Photo Binder, Berlin)

eiferte er in der Häufung pervers gerichteter Erotik. Was in seinen Stücken zwischen Jüngling und Mädchen sich abspielt, rechnet zu den schärfsten Anklagen, die heute gegen das Liebesleben deutscher Studenten und Studentinnen erhoben werden können; als Anklage war es kaum gedacht. Feigere Schwäche in der Auseinandersetzung mit dem Leben hatte aus Wiener Umwelt in gleichem Ausmaß der Impressionismus nicht geholt. Wehrt sich gegen eine solche geborene Verbrechernatur das sittliche Gefühl einer Frau, so endet der Widerstreit in einer Versöhnung, durch die das tiefverletzte Weib dem Vernichter ihrer Ehre recht gibt. Bescheiden erscheint daneben der Skeptizismus aus wenig früherer Zeit. Bruckner-Tagger überraschte, als er mit seiner „Elisabeth von England“ hervortrat. Mit einem einzigen Ruck eroberte er hier geschichtliche Dramatik, nicht nur von ungemeiner Fähigkeit, der Bühne neue Mittel abzugewinnen, auch von unlegbarer Monumentalität. Sie bleibt noch fühlbar, selbst wenn die Darstellung Großgedachtes herabstimmt.

Aus dem Kleinlichen und Kleinlichsten, aus der Häßlichkeit anwidernder Liebeserlebnisse, taucht fast unversehens, machtvoll und bannend, geschichtliche Dramatik empor. Oder vielmehr rechtfertigt das Stück schon vorhandene Vorstöße verwandter Art. Unruhs „Bona-
parte“, Brechts „Leben Eduards II.“ und das und jenes Erzählerwerk aus jüngster Zeit geben Stoffen aus der Geschichte der Vergangenheit ein neues Recht, nachdem um 1900 und auch noch im Expressionismus man nur selten sich an sie herangewagt hatte. Setzt sich hier etwas Notwendiges durch?

Nach langer Unterbrechung hat die Welt im Krieg wieder die Bedeutung weltgeschichtlicher Vorgänge schmerzlich genug erfahren. Noch mag es scheinen, als ob im Leben der Völker, nicht nur des Abendlandes, diese Wandlung kaum zu rechter Selbstbesinnung geführt hätte. Noch sieht die Mehrzahl das Große, das sich hinter der Umkehr verbirgt, aus zu viel Nähe, wenn vielleicht auch nicht länger bloß vom Blickpunkt des Unheils, das ein weltgeschichtlicher Vorgang den Menschen bringen kann, so doch nur im Sinne des Gegensatzes der Parteien oder der Völker. Parteiengegensatz wirkt sich seit dem Zusammenbruch in deutscher Dichtung

stark genug aus. Um so wertvoller ist Dichtertat, die von höherer Warte das Verhältnis von Mensch und Geschichte ergründen will. Der Betrachter jüngster deutscher Dichtung kann leicht zu dem Ende kommen, das Chaos, in dem die Gegenwart sich aufzulösen droht, setze sich auch in der Poesie immer unwiderstehlicher durch. Ist es nicht ein Lichtblick, daß wenigstens dies eine sich auch in deutscher Dichtung ankündigt: Menschenleid und Menschenglück, Aufstieg und Abstieg der Menschen in den großen Zusammenhang weltgeschichtlicher Vorgänge hineinzusetzen? Ist es nicht Gewinn, wenn in Taggers „Elisabeth von England“ alles, was auf der Bühne vorgeht, unter die eine Entscheidung gestellt wird, die damals für England bestand: Ob es ein ziemlich bedeutungsloser Kleinstaat bleiben solle oder ob sich ihm der Weg zur Weltherrschaft eröffne? Noch verharren andere geschichtliche Dramen auf geringerer Höhe, noch drängt sich vielfach das Persönliche der Seelenvorgänge unbeherrscht in den Vordergrund. Unzweideutiger sprechen für das Bedürfnis, das Einzelne im Sinn des Ganzen der Welt, zeitlich wie örtlich, zu sehen und zu werten, Erzählungen, wie Hans Friedrich Blunck und seinesgleichen sie bieten. Weltgeschichtlich gemeinte Selbstbesinnung kann Menschen wie Dichtungen von dem Druck befreien, der jetzt auf ihnen liegt, sie für Entscheidungen rüsten, nicht bloß politischer oder sozialer Art, sondern von weltgeschichtlicher Bedeutung, für Entscheidungen, die über kurz oder lang zu treffen sein werden.

Klarer und klarer enthüllen sich die Aufgaben, die sich der wiedergeborenen Geschichtsdichtung stellen. Alles liegt an dem Unterschied, der zwischen ihr und dem Professorenroman des späten 19. Jahrhunderts sich durchsetzen muß, soll ihr nicht ein gleich bedenkliches Schicksal zufallen.

Schon als zu Beginn des 20. Jahrhunderts Geschichtserzählung sich von neuem hervorwagte, trat sie bewußt oder unbewußt zum Professorenroman in Widerspruch. Nicht das Verwandte von einst und jetzt, sondern der Gegensatz von Gegenwart und früher Vergangenheit war ihr wichtig. Sie verkleinerte nicht Altes, um es dem Lebensgefühl der Gegenwart anzupassen, sie steigerte es zu einer Größe, die nicht scheute, durch Ungewohntes zu befremden. So hatte schon Conrad Ferdinand Meyer es gehalten und auf solche Weise Anerkennung einem Zeitalter abgerungen, das alle Dichtung von Vergangenem ängstlich mißtrauisch zu betrachten gewohnt war. Bis in den Expressionismus setzte sich das fort, verstärkte sich noch in ihm. Ihm lag es ja, mit dem Mut zu freischöpferischer Geisteskraft ferne Welt zu gestalten und sie wie etwas Fernes erscheinen zu lassen, auf die Gefahr hin, daß Unwirkliches, mindestens Überwirkliches sich ergebe. Der Expressionismus berief sich nicht wie einst der Professorenroman auf gelehrte Forschung, sondern auf innere Schau. Freilich war auch sie bedingt durch Einblicke in das Seelenleben, die sich an Verfallmenschen der Gegenwart ergeben hatten. Schließlich kann keiner die Menschen der Vergangenheit anders deuten als durch seine eigenen Erlebnismöglichkeiten. Ebenso sieht noch der Feinfühligste in das Tier Menschliches hinein, wenn er sich in die Tierseele versetzen und in ihr entdecken will, was allem Menschenwesen widerspricht.

Den Eindruck weiter Entfernung zwischen Vergangenheit und Gegenwart weckte der Expressionismus schon durch knappwichtige Wortgestaltung. Edschmid erweist das. Klabund erzählte in solcher Form von Moreau und von andern aus vergangener Zeit; sie wirkten wie Menschen aus versunkener Welt. Bronnen freilich trug „Napoleons Fall“ in verwandter Sprache vor und leitete einen mächtigen Geschichtsvorgang trotzdem auf Kleines und Niedriges zurück, hatte für ihn nur unzeitige Libido zur Voraussetzung. Das bleibt die Gefahr für alle, die das Längstvergangene mit Freuds Hilfe begreiflicher machen möchten; sie ziehen ins Allzumenschliche herab, was weltbewegendes Ereignis gewesen war.

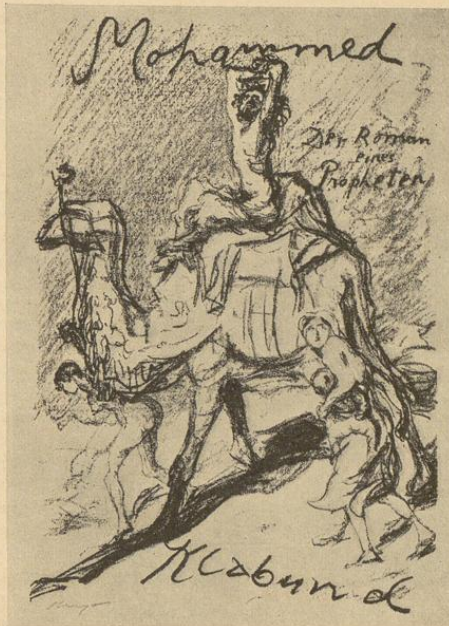
Ähnlich hatte es der Professorenroman angefangen. Er wußte noch nichts von Psychoanalyse, aber ihm lag — wie der gleichzeitigen Geschichtsforschung — viel an dem Nachweis, vor Hunderten und Tausenden von Jahren sei es letzten Endes nicht anders gewesen als heute. War es wirklich unerläßlich, nicht ab und zu, sondern ständig in einer Darstellung der Geschichte des alten Roms von „Manilischer Bill“ statt von „Lex Manilia“ zu reden? Ganz nahe sollte dem ausgehenden Jahrhundert des Bürgertums das Lebensgefühl von einst ebenso wie die große Persönlichkeit der Vergangenheit kommen. Das drängte viele zu Froschperspektive; man wollte sich der Schwächen vergewissern, die den Großen der Vergangenheit angingen. So meinte man, in ihr Allerheiligstes eindringen zu können. Schon Büchner, sogar Grabbe hatte dergleichen angefangen. Je unbedenklicher das fortschreitende Jahrhundert dem Machtheldentum absagte,

desto mehr setzte sich die Neigung durch. Dichter, die sich über den Professorenroman lustig machten, drückten noch um 1900 den jungen Napoleon zu einem Spielball in den Händen Josephines herab. War das besser als das Wagnis eines Ebers, Kambyzes zu einem vorzeitlichen Werther zu entwürden? Wenn nach allem, was inzwischen welterschütternd und weltumstürzend sich abgespielt hat, jetzt immer noch solche „Verheutigung“ im Gange ist, so erweist sich nur wieder, wie wenig Kenntnis jüngster Dichtungserfahrungen und Dichtungskämpfe den meisten zu Gebot steht.

Zeitverbundenheit war zugunsten des Gegensatzes von Vergangenheit und Gegenwart bis vor kurzem aus Geschichtsdichtungen ausgeschaltet worden. Kehrt sie jetzt wieder, so muß das nicht durchaus Rückfall in Längstüberwundenes sein; in anderer Weise noch und mit gutem Recht setzt sie sich durch. Die Zeitverbundenheit, die jetzt erstrebt wird und wirklich etwas Erstrebenswertes bedeutet, sondert sich von den Bräuchen des Professorenromans nicht minder scharf als eine Geschichtsdichtung, der viel an der Entfernung von einst und jetzt liegt. Sie zimmert sich eine große Vergangenheit nicht handlich zurecht, um ihr geringere Hochachtung bezeugen zu können; sie möchte aus der Vergangenheit für die Gegenwart lernen, soweit Vergangenheit Schweres, wie wir es jetzt im Zusammenhang weltgeschichtlicher Abläufe erdulden, gleichfalls erduldet, soweit vor allem sie es überwunden hat.

Erster Schritt, dem Geschichtlichen solchen Sinn neu abzugewinnen, war das Erwachen der Einsicht in die Bedeutung weltgeschichtlicher Vorgänge. Die lange Friedenszeit hatte die Einsicht erschwert. Am Ende eines Zeitalters des Historismus wußte man aus der Geschichte der Vergangenheit nicht zu lernen, wie ein Reich vor schwerer Schädigung geschützt werden kann. Dennoch bestand Ahnung, vielmehr Angst, trotz allen Machtmitteln Deutschlands könne es bald wieder zu einem Absturz kommen, wie der Deutsche ihn auf seinem Weg durch die Jahrhunderte schon vielfach, sogar noch unter Preußens Führung, erlebt hatte. (So meinte es die bange Frage, ob ein neues Sedan oder ein neues Jena bevorstehe.) Der Weltkrieg drängte rechte Einsicht den Deutschen und nicht nur ihnen auf. War er Steigerung und Übersteigerung der Kriege von einst, so gerieten in ihm und bis heute durch ihn Folgen, die jederzeit im Krieg sich ergeben hatten, überstark und überschwer; noch bleibt es ungewiß, ob diese Folgen je wieder behoben werden können. Wäre es zu einem Weltkrieg gekommen, wenn das sich hätte voraussehen lassen? Und hat man es nicht nur aus Mangel an Voraussicht zugelassen, unfähig, aus Vergangenem für sich rechte Lehre zu holen? Durch den Weltkrieg und die Not, die er hervorrief, ward dies Vergangene rasch wieder stark nacherlebbar. Nicht bloß Schlachten, Siege und Niederlagen, auch das Spiel der Politik im Ringen von Volk mit Volk, die Bande, durch die ein gewandter Staatsmann seinen Staat mit andern Staaten zu verbinden vermag, um ihn dadurch zu höherer Machtleistung zu steigern; all das weckte bald einen Anteil, wie er zuletzt bis zum Weltkriegsbeginn auf deutscher Erde nicht zustande kommen wollte und konnte.

Hier steht nicht in Frage, wie weit sich diese Wandlung angesichts gleichzeitiger Weltgeschichte betätigte, nur wie weit sie geschichtlicher Dichtung einen neuen Sinn schenkte. Vergessene oder wenigstens unbeachtete Vergangenheit erwies sich unversehens als etwas, das dem Augenblick unverwandt war, rief diesem Augenblick zu, seine Anliegen hätten auch in ihr bestanden. Geschichtsdichtung des Expressionismus machte dies „agitur res tua“ mehrfach geltend, nahm es für sich in Anspruch und sah den Anspruch anerkannt. Das gilt etwa von Hermann Kessers Erzählung „Die Peitsche“, von Unruhs „Bonaparte“, auch von



331. Titel des „Mohammed“ von Klabund.
Lithographie von Corinth. (Erich Reiss Verlag)



332. Trommlerin Res aus Friedrich Wolfs
„Armem Konrad“.
Holzschnitt von Willi Geißler

Friedrich Wolfs „Armem Konrad“, noch viel unbedingter von Werfels „Troerinnen“ und von Georg Kaisers „Bürgern von Calais“, der wohl machtvollsten Leistung solcher Art.

Deutlich scheidet sich zuweilen im Schaffen eines einzelnen die neue Zeitbezogenheit von zeitferner Darstellung. Alfred Neumanns „Patriot“ stellt als Erzählung wie als Drama den Träger der Handlung vor Entscheidungen, die uns jüngster Weltvorgang dringlich gemacht hat. Der Diener eines Fürsten stürzt aus Patriotismus diesen Fürsten; es gilt das Vaterland zu retten. Es geht um das Verhalten eines Staatsmanns wie in C. F. Meyers „Jürg Jenatsch“. Eben noch hätte für einen Dichter bloß ein Seelenproblem in diesem Vorgang bestanden. Er hätte die Wahl des Gegenstands nur rechtfertigen können, wenn er der Seele des Patrioten und Fürstenmörders außergewöhnliche Züge geschenkt und durch diese Züge die außergewöhnliche, wohl gar unfolgerichtige Tat als notwendig erwiesen hätte. Doch bleibt nicht auch Neumanns „Teufel“ bloß altgewohnte Seelendeutung, vielmehr Umdeutung? Von Ludwig XI. von Frankreich und von seinem Barbier und Berater hatten schon andere erzählt. Neumann widerlegt Walter Scotts Auffassung, indem er zu zeigen versucht, wie es eigentlich gewesen ist. Solcher Nachweis war längst beliebt und um so beliebter, je stärker Dichtung ins Seelendeuten geriet. Der Impressionismus trieb mit Vorliebe dieselbe Mohrenwäsche wie Neumann im „Teufel“. Aus dem bösen Genius eines Fürsten wird dessen treuester Diener; er opfert sich für seinen Herrn, indem er alles Schlimme auf sich nimmt, das der Herr begeht; er opfert ihm noch mehr. Das ist psycho-

logische, nicht zeitbezogene und aus der Vergangenheit für die Gegenwart lernende Geschichtsdichtung.

Mehr als Krieg und Schlachten barg sich hinter dem Weltkrieg und hinter seinen Folgen, mehr als Sieg und Niederlage. Immer klarer zeigte sich, daß nicht bloß Europa, daß die ganze Menschheit bis ins tiefste aufgewühlt war und vor ungeahnten Aufgaben stand, die über den Umkreis von Weltpolitik hinausgriffen. Schlimmeres als ein rasch vorübergehender Krankheitszustand war durch den Weltkrieg geschaffen worden. Die Hoffnung erwies sich als trügerisch, daß die Zeit allmählich Heilung und Gesundung bringen werde. Mit Unruh hofften viele schon in früher Weltkriegszeit, aus dem Völkermord müsse, wenn er noch irgendeinen Sinn behalten sollte, Erneuerung der Menschheit sich ergeben. Schon wies man den Weg zu solcher Erneuerung. Das traf zunächst auch auf willig lauschende Ohren. Dann wurde es mehr und mehr vergessen. Vielleicht auch suchten viele den Weg zur Erneuerung auf zu verschiedene Weise. Es kam zu so heftigem Zusammenprall zwischen den gegensätzlichen Vorkämpfern der Erneuerung, daß alles eher als ein wünschenswertes Erneuern die Folge war.

Geschichtsdichtung sieht sich dadurch abermals vor eine neue und dankbare Aufgabe gestellt. Sie kann in die Vergangenheit zurückgreifen und die Augenblicke der Weltgeschichte aufsuchen, in denen aus ähnlich schwerwiegenden Gründen ein Erneuern der Menschheit notwendig war, aber auch erzielt worden ist. Aus solcher Verwandtschaft von einst und jetzt deutet sie auf das Eine, das jetzt not tut.

Ganz anders war die Zeitbezogenheit des Professorenromans gedacht. Er wollte die Neugier befriedigen, die wissen will, wie es einst gewesen ist. Erkenntnis sollte gemehrt werden. Jetzt ist das rechte Verhalten des Menschen in schwerer, entscheidungsträchtiger Zeit aufzudecken. Ein längst geläufiger Gegensatz zwischen dem vergangenen und diesem Jahrhundert gilt auch hier. Man hatte es auf Betrachtung angelegt; jetzt tritt — mit Kant zu reden — Praktisches an die Stelle des Theoretischen. Welterkenntnis wird wieder, was sie einst gewesen war, wird ein Fragen nach der rechten Sittlichkeit und ein Versuch, diese Frage zu beantworten.

Ungerecht wäre, der Geschichtsdichtung des 19. Jahrhunderts alle gleichgerichteten oder wenigstens verwandten Wünsche abzusprechen. Gustav Freytag nahm zu viel Anteil an Politik, als daß er in den „Ahnen“ nicht an Fragen seiner eigenen Zeit gedacht und alle Beziehung auf die Gegenwart, jeden Versuch, aus der Vergangenheit für diese Gegenwart zu lernen, ausgeschaltet hätte. Felix Dahn will vollends in seinem „Kampf um Rom“ den Untergang des italienischen Göttenreichs nach den Eindrücken gestaltet haben, die ihm das Ringen Italiens mit Habsburg unmittelbar vorher anschaulich gemacht hatte. Doch auch ihm erleichterte solcher Zusammenhang nur das Verständnis des Vergangenen; kaum dachte er daran, aus dem Vergangenen für die Gegenwart zu lernen. Das war auf rechtes Erkennen angelegt, nicht auf Ergebnisse für das Verhalten der Zukunft. (Macht sich auch nur diese eingeschränkte Zeitbezogenheit dem Leser des umfänglichen Werks fühlbar? Wie wesensverwandt diese Vergangenheit uns Gegenwartmenschen erscheint, erweist sich durch Otto Gmelins Völkerwanderungsroman „Das neue Reich“.) Was jetzt sich durchsetzt, ist anders gedacht. Es kündigt sich indes früh schon in Arnims „Kronenwächtern“ an; nach Arnims Absicht sollte dieser Geschichtsroman zeigen, welche Haltung und welche Aufgabe in einem Zeitalter, das den Bürger begünstigte und den Adligen entrechtete, dem Adel bleibe, wieviel Lebensrecht er noch besitze. Wesentlich greifbarer ist in Stifters „Witiko“ alles, was den Menschen der Zeit Stifters zum rechten Staatsbürger erziehen will und zu diesem Zweck ihm Vergangenes zum Abbild seiner eigenen Mitwelt und seiner wahren Aufgaben macht. Selbstbesinnung ist, was hier aus Geschichtsdichtung erstehen soll.

Gleiches ist heute da. Wie nahe es gelegentlich an Stifter heranreicht, bestätigt Paul Ernsts denkwürdiger Versuch, ein weitschichtiges Versepos „Das Kaiserbuch“ zu verfassen. Naheliegenden Mißverständnissen bleibt das ausgesetzt; man denkt an die Geschichtsepen der Münchner. Tatsächlich trifft dies Werk in Absicht und Tönung überraschend genau mit „Witiko“ überein. Ein Lehrer und Mehrer echter Seelenbildung deutet hier mit fast jeder Gebärde auf ein sittliches Verhalten hin, das allein aus dem Wirrsal bestehender Staatszustände zu rechter Erneuerung des Menschen und des Staats führen kann. Den besten Kommentar bieten Paul Ernsts „Erdachte Gespräche“ in der scharfen Verurteilung, die hier Bräuchen des Lebens von heute zuteil wird, zunächst des öffentlichen.

Mehr steht hier in Frage als der Gegensatz: Gegenwartschau, hineingedeutet in die Vergangenheit, um das Ferne greifbarer zu machen, und Spiegelung der Gegenwart in einer Vergangenheit, die vor gleich schweren Entscheidungen stand. Es dreht sich tatsächlich um eine Selbstbesinnung, die allein vor Untergang oder mindestens vor völligem Verzagen schützt.

So bleibt nur Vorstufe die Entdeckung, unmittelbar miterlebter weltgeschichtlicher Vorgang erweise die Verwandtschaft von einst und jetzt und schenke dadurch dem Einst in unseren Augen einen ungeahnten Wert. Vorstufe bleibt auch Geschichtsdichtung, die auf solche Entdeckung sich stützt. Wohl liegt auch diese Vorstufe an anderer Stelle als das herabwürdigende Annähern. Aber auf ihr bleibt Verständnis für das Vergangene immer noch wesentlicher als Einsicht in die Gegenwart und in ihre Anliegen. Im Einzelfall die Grenze zwischen diesen beiden Gruppen zu ziehen, ist schwer. Nicht um irgendwie den Gegenstand auszuerschöpfen, nur um Grenzbestimmung an ein paar Beispielen zu versuchen, seien noch einige Werke genannt.

Zeitbezogen ist Hans Kysers „Domitian“ ebenso wie Albrecht Schaeffers „Konstantin der Große“. Beide verraten, wieviel des Heutigen in später Antike sich ankündigt. Doch stärker als bei Kyser setzt sich bei Schaeffer das Streben durch, an Längstvergangenem dem Gegenwartmenschen eine Frage zugänglicher zu machen, die manchem schwer genug aufliegt, das Verhältnis des Gottsuchers zur Kirche. Kyser verharret noch bei Seelendeutung, übernimmt neuere Seelenforschung und ihre Einsicht in Seelenstörung, um eine schwerfaßbare Imperatorennatur zu enträtseln. Auch bei Schaeffer wird in die Tiefen einer Seele hineingeblickt, aber das wahre Ziel liegt weithinaus über bloße Seelenergründung. Gleich Schaeffer deutet auch Wilhelm von Scholz in „Perpetua“ auf religiöses Ringen der Gegenwart. Tatsächlich sieht Scholz es aus der Ferne, mit den Augen des unbestechlichen Beobachters, und verharret demgemäß bei Seelenforschung, die den dämonischen Kräften des Menschen nachspürt,



333. Wilhelm von Scholz.
Bildnisbüste von Ernst Wenck

nicht jedoch der Gegenwart ihr Wesen und ihre Anliegen deuten kann. Die Voraussetzungen des Romans sind überdies zu kunstvoll (oder zu künstlich?) errechnet, als daß Erlösendes sich ergäbe. Noch stärker hemmen solche Wirkung Schauerromanmotive, die zum alten Bestand gegenkatholischer Dichtung zählen.

Weit eher offenbart sich Kraft, aber auch Gefahr religiösen Drangs in Martin Beheim-Schwarzbachs „Michaelskindern“: Einer der Jungen von heute dringt tief hinein in ein Verhalten, das dem bloßen Verstand wie schlimmer Wahn erscheinen mag; es offenbart sich ihm als notwendiges Geschehen. Hilfe leistet ihm die Fähigkeit, die er mit Blunck teilt, Mythisches lebendig zu machen.

Die große Mehrzahl neuerer Geschichtsdramen will nur mit neuer Schärfe des Blicks in das Wesen von Persönlichkeiten der Vergangenheit eindringen. Friedrich der Große als Jüngling im Widerstreit gegen seinen Vater, Napoleon Bonaparte oder einer seiner deutschen Überwinder und andere, die wirklich oder vermeintlich noch ungelöste Rätsel darstellen, sollen enträtselt werden, wesentlich im Sinn eines „So ist es eigentlich gewesen“. Sicherlich eröffnet sich zuweilen überraschend richtiger Einblick, wenn auch daneben noch viel neueren und haltloseren Menschentums in die Großen der Weltgeschichte hingedeutet wird. Walter von Molo hat seit seiner Erfüllung Schillers eine verwandte Fähigkeit tiefen Eindringens in Seelen von einst mehrfach bewährt. Auch durch ihn hat sich Dichtung das Recht erobert, äußeres und inneres Leben von Künstlern überzeugender gestalten zu können als die Fachwissenschaft. Wie Molo belauscht Bruno Frank feinhörig erlebnisträchtige Stunden Friedrichs des Großen. Durchaus bleibt das alles stehen bei dem Bewußtsein, aus einer wechselvollen Gegenwart die Vergangenheit besser ergründen zu können. (Anders ist es, wenn Bruno Franks „Politische Novelle“ jüngste Weltgeschichte und zwei ihrer Träger schildert. Er hat dann zu verraten, was unserer Gegenwart dienen kann. Weil das uns so viel zu sagen hat, machen sich die Gefahren einer Schlüsseldichtung, die von weltgeschichtlichen und weltbekannten Menschen umdichtend meldet, stark bemerklich.)

Nicht ein Maßstab ästhetischer Bewertung soll abgeleitet werden aus dem Gegensatz: Deutung der Vergangenheit aus der Gegenwart und rechte Einsicht in die Aufgaben der Gegenwart, gestützt auf das Verwandte von Gegenwart und Vergangenheit. Ästhetisch Werthaltiges kann da wie dort entstehen. Doch ernste und dringliche Pflicht liegt in einer Selbstbesinnung, die vom Vergangenen lernt. Nur noch gestreift sei die Tatsache, daß solche Selbstbesinnung dem Wesen einer empfänglich spiegelnden Dichtung widerstrebt und erst dem Expressionismus wieder aufgegangen ist. Auch an dieser Stelle lebt der Expressionismus weiter. Max Brods Absichten und Werke bezeugen das. Seine Geschichtserzählungen bahnten den neuen Weg.

Die Selbstbesinnung, die hier sich als notwendig enthüllt, ergibt sich, wenn eine Dichtung es wagt, Vergangenes und Gegenwärtiges nebeneinander laufen zu lassen, wie es in Josef Pontens jüngstem Roman geschieht. Auf andere Weise sucht einer der geistvollsten neueren Erzähler zu gleichem Zweck Altes mit Neuem zu binden. Wilhelm Vershofen schafft sich in

329

(O. für O.)

„Warten für die Zukunft ist ein mühsames Geschäft, das nicht ohne große
 Geduld zu machen ist. Es bedarf der größten Geduld. Man muß an
 das Leben festhalten, in der Zukunft steht...“
 „Das Leben ist ein Kampf, in dem man siegen muß.“
 „In der Zukunft steht das Leben, nicht die Vergangenheit.“
 „Es liegt an uns.“

334. Handschrift Walter von Molos

dem abgelegenen Ort „Swennenbrücke“ ein deutsches Seldwyla und berichtet das „Schicksal einer Landschaft“ durch Jahrhunderte hindurch. Das scheidet sich deutlich von Gottfried Kellers Fabulieren, schon weil es etwas wie Morphologie der Geschichte treibt, im Sinn des Werdens der Gesellschaft. Doch wie Keller in Seldwyla ein gutes Stück der Schweiz erfassen wollte, so endet Vershofen mit der Feststellung: „Überall in Deutschland ist Swennenbrücke, die Landschaft, die sich erlöste im Geschick des großen, starken und tätigen Volkes.“ In welchem Maß es hier auf notwendige Selbstbesinnung zielt, bezeugen die Worte, die folgen: „Aber die Menschen von Swennenbrücke meinen, so war es immer und so wird es ewig sein. Und danach handeln sie. Um so tragischer wird dadurch ihr Schicksal, und um so heißer brennt die Frage: Warum verdunkeln sich unsere Augen immer dann, wenn helle Fernsicht Rettung wäre?“

„Swennenbrücke“ erschien 1928. Die Schlußworte haben inzwischen nur noch mehr

Sinn gewonnen. Hinter ihnen steht der Wille, aus Vergangenem für die Gegenwart zu lernen.

Den Historizismus überwinden heißt nicht, solchem Willen widersprechen. Allein von gegensätzlichen Seiten soll jetzt alles neu aufgebaut werden, mit willigem Verzicht auf die Lehren, die uns das Vergangene geben kann. Meint es die „Neue Sachlichkeit“ nicht auch so? Hat solche bewußte Voraussetzungslosigkeit die Kraft, vom Übel der Gegenwart zu erlösen, oder weist neue Geschichtsdichtung auf das rechte Heilmittel hin?

335. Martin Beheim-Schwarzbach.
Photographie336. Wilhelm Vershofen.
Photographie

Ich bin darauf gefaßt, daß meine Darstellung der allerneuesten Dichtung viel Einwände wecken wird, und daß auch, was oben S. 289f. vorgebracht worden ist, mich gegen diese Einwände nicht schützt. Die Anschauung ist weitverbreitet, daß dergleichen Arbeiten vor allem recht viel Namen und Titel anführen sollen, schon damit Verfasser und Verleger sich auf diese Nennung berufen können. Ich aber habe jederzeit betont, daß es mir ganz fernliegt, irgendwelche Vollständigkeit zu erstreben, soweit jüngste Dichtung zu ergründen ist. Letzten Endes sollte in meinen Arbeiten über dies Bereich Nennung oder Nichtnennung ein Werturteil nicht bedeuten. Diesmal darf vollends der einzelne Dichter und die einzelne Dichtung um so weniger in den Vordergrund treten, weil meine älteren Darstellungen, die oben S. 130 genannt sind, eher zu viel einzelnes anführen als zu wenig. Haben mir doch Dichter, die mir nahestehen, längst vorgeschlagen, ich sollte auch einmal mich auf die eigentlich Führenden beschränken und zu deren Gunsten eine ganze Reihe von Namen und Titeln weglassen. Vielleicht werden sie auch hier eher ein Zuviel als ein Zuwenig feststellen. Immerhin sei zugegeben, daß ich es diesmal anders machen wollte als bisher, anders auch als die vielen Darstellungen neuester Dichtung, die seit meiner ersten Deutung des Expressionismus hinzugekommen sind. Wer sich über die einzelnen belehren will, hat heute eine Menge brauchbarer Bücher, zum Teil sogar sehr wertvoller, zur Verfügung. An erster Stelle seien zwei Werke genannt, die in ihrem Wesen sich stark voneinander scheiden, aber — jedes in seiner Weise — viel zu bieten haben: Albert Soergels „Dichtung und Dichter der Zeit“ (Leipzig 1927–28), zumal der zweite Band; ferner Hans Naumanns Buch „Die deutsche Dichtung der Gegenwart“ (5. Auflage, Stuttgart 1931). In gewissem Gegensatz zu diesen Werken will meine neue Darstellung wesentlich nur den Untergrund erkennen lassen, auf dem sich neuestes deutsches Dichten aufbaut. Vielleicht ist mir geglückt zu zeigen, wieviel innere Notwendigkeit manches hat, das von anderer Warte gesehen nur wie ein Stück chaotischer Verwirrung erscheinen kann. — Allerneuestes zu buchen, das bietet, was hier vermißt werden kann, sei Johannes Mumbauers sehr ausführliche, freilich nicht immer ganz stichhaltige „Deutsche Dichtung der neuesten Zeit“ (Bd. 1, Freiburg i. B. 1931) genannt; der zweite Band, den nach dem Hingang des kundigen Verfassers andere abschließen sollen, hat über den Impressionismus hinauszugehen. Ferner der zweite Band von Arthur Eloessers leichtbeschwingter „Deutscher Literatur vom Barock bis zur Gegenwart“ (Berlin 1931).

- S. 289. Über Werturteil und besonders über das Urteil der Nachwelt vgl. *GuG* S. 112ff. — Beim Abschluß der ersten Kapitel des fünften Abschnitts lag noch nicht vor Benno von Wieses „Politische Dichtung Deutschlands“ (Berlin 1931).
- S. 297. Daß durch die französische Fassung die Friedensbedingungen für die Deutschen noch verschlechtert sind, wies unter andern mehrfach der frühverstorbene Bonner, später Berliner Rechtslehrer Josef Partsch nach; vgl. auch Hans Dölle, Das materielle Ausgleichsrecht des Versailler Friedensvertrages, Berlin 1925 S. 22ff. (im Hinblick auf den Bedeutungsunterschied des englischen Begriffs „debt“ und des französischen Begriffs „dette“).
- S. 299. Anders sieht das Verhältnis der Parteien zum Expressionismus Thomas Manns „Deutsche Ansprache, ein Appell an die Vernunft“ (Berlin 1930).
- S. 303. Oswald Spenglers Weltbild gewinnt eine noch schärfere Prägung in dem Band „Der Mensch und die Technik, Beitrag zu einer Philosophie des Lebens“ (München 1931); vgl. Kölnische Volkszeitung vom 25. September 1931, Literarische Blätter Nr. 125.
- S. 304ff. Den Stoff dieses Abschnitts erörtert Herbert Cysarz in der Schrift „Zur Geistesgeschichte des Weltkriegs, die dichterischen Wandlungen des deutschen Kriegsbilds 1910–1930“ (Halle/Saale 1931).
- S. 304f. Fritz von Unruhs Entwicklung verfolgen Walzels Aufsätze: Germanisch-Romanische Monatschrift 1921 9, 200ff. 267ff. (von den „Offizieren“ bis zum „Platz“), im Jahrbuch „Das deutsche Theater“ 1923 1, 31ff. (über die „Stürme“), Kölnische Volkszeitung vom 7. November 1930 (über „Phaea“). Vgl. auch „Deutsche Dichtung der Gegenwart“ S. 36ff.
- S. 306. Den Gegenkriegdichtungen widersagen Romane wie A. Bronnens „O.S.“ (1929), Graf Alexander Stenbock-Fermors „Freiwilliger Stenbock“ (1929), Ernst von Salomons „Die Geächteten“ (1930). Hans Naumann (S. 408) deutet auf den innern Zusammenhang, der zwischen diesem Bereich und den neuesten Gedichten Georges besteht; auch den Lyriker Ernst Bertram nennt er, natürlich zunächst dessen „Nornenbuch“ (1925). Vgl. meine „Deutsche Dichtung der Gegenwart“ S. 26f.

S. 306ff. Tief dringt in die Dichtung von der neuen Jugend und von ihren Absichten Adolf von Grolmans Buch „Kind und junger Mensch in der Dichtung der Gegenwart“ (Berlin o. J.). Über Einzelheiten ließe sich mit Grolman streiten; aber als Ganzes ist sein Werk eine Tat. Es zieht die unerläßliche Folge aus Wassermanns Worten: „Ja, es hat sich herungesprochen, als ob das hauptsächlichste Verdienst darin bestehe, 20 Jahre alt zu sein: eine Hybris, an der wir 40- und 50-jährigen nicht unschuldig sind“ (Der Fall Mauritius S. 390). Unsäglich feinfühlig, aber allem Werten abhold hat ein Zeitalter, das alles verstehen wollte, die Waffe des Wertens aus der Hand sich entgleiten lassen und sich wehrlos gemacht gegen Ansprüche, die durch solches unbedingtes Verstehenwollen wenn nicht wachgerufen, so doch genährt wurden. Ein recht vollständiges Verzeichnis solcher Ansprüche bietet Frank Matzkes „Jugend bekennt: So sind wir!“ (Leipzig 1930); mit diesem Glaubensbekenntnis setzt sich die Darlegung oben S. 309ff. auseinander. Es ist höchste Zeit, daß die Älteren endlich sagen, was sie einzuwenden haben. Sonst trifft auch sie früher oder später der Vorwurf, durch ihr Schweigen gefördert zu haben, was sie in Wirklichkeit verurteilen, ein Vorwurf, der gegen das Verhalten der Besten aus der Vorkriegszeit oft genug erhoben worden ist und wird; oben war dieses Vorwurfs zu gedenken. Dichtung Jüngerer, die den Jüngsten heute wohl auch schon als alt erscheinen, läßt dem Verstehen immer noch mehr Raum als dem Werten und Ablehnen, das von ihnen sichtlich erstrebt wird. Ausdrücklich heißt es, daß Otto Flakes „Es ist Zeit . . .“ (1929) die Reaktion kennzeichne, die sich in den Kreisen der jungen Leute gegen die Auswirkungen der erotischen Freiheit ankündige. Und meint es Otto Zareks „Begierde, Roman einer Weltstadtjugend“ (1930) anders? Dennoch ist da wie dort „Neuer Eros“ so farbenfroh abgezeichnet, daß der Wunsch, ihn zu überwinden, zu kurz kommt. In solchen Büchern vollzieht sich die Entwertung der Frau, deren S. 312 gedacht wird. Soll es trösten, daß sogar Galsworthy im unermüdlichen Fortsetzen seiner „Forsyte Saga“ die Persönlichkeit seiner Fleur (Swan Song) gleich tief herabsinken läßt? Besonderes Verdienst Grolmans ist, den Wert echten Dichtens vom jungen Menschen herauszustellen; etwa von Hans Carossas „Verwandlungen einer Jugend“ (1928). Und hoch ist ihm anzurechnen, daß er auch die Katholikin Gertrud von Le Fort zu würdigen weiß. Wie ein feinfühlig Katholik sie wertet, zeigt Hans Roselieb (Die Literatur 34, 80ff.); sie ist ihm mehr Künstlerin als Christin. Schade, daß Grolman sich nur über die Anfänge des Erzählers äußern konnte, dessen Name jetzt besonders häufig erklingt, wenn von der neuen Jugend und von ihren neuen Zielen die Rede ist: Frank Thieß. Greifbarer als Thieß' Romane sagen seine Abhandlungen, wie er es meint und wo er den rechten Weg in die Zukunft sucht. „Der Zentaur“, Schlußteil einer Tetralogie, die ausdrücklich das Verhältnis Jugend und Leben in seiner nach Zeit und Wort wechselnden Verschiedenheit fassen will, einer der weitschichtigen Romane, wie sie heute in Menge geboten werden, spricht mehr für das Können und für das Wissen des Verfassers als für seine Fähigkeit, Erlösendes zu künden. Der „Zentaur“ ist zunächst Dichtung vom Flugwesen, die sich auf ungemeine Fachkenntnis stützt und sie durch mathematische Formeln erweist. So ungefähr hatte auch Jules Verne es gemacht und ebenso wie Thieß durch kühne Zukunftspläne den Stand der Technik überholt. Der Rahmen, in dem hier ein Genie der Flugtechnik erscheint, setzt sich zusammen aus Waldschulerziehung, Berliner Dirnentum, nationaler Zeitpolitik, Homosexualität und verwandten Erscheinungen. Es geht hinauf bis zu einer wirkungsvoll verdunkelten Schauerromanszene. Der Ausgang läßt so gut wie alle aufgeworfenen Fragen offen. Merklicher als sonst wird an diesem Buch, wie der Verzicht auf entscheidendes Werten ein solches Zeitbild zu bloßer Unterhaltungsdichtung herabdrückt, zu einem geschickt aufgezogenen Film, der nutzt, was im Augenblick reizt oder auch fesselt. Freilich ist viel von diesen Reizen so oft geboten worden, daß es den und jenen Leser ermüdet. Selbstverständlich nimmt, was — doch wohl auch nach dem Urteil des Verfassers — falscher Weg der Jugend von heute ist, mehr Raum in Anspruch als die Stellen, an denen die Jugend schaffensfroh ein neues Leben sich erobern will. Die Vertreter der Jugend, die im Vordergrund dieses Romans stehen, sind dem Leben nicht gewachsen, auch soweit sie nicht schon im Roman selbst zugrunde gehen. Um so dringlicher ist die Frage, ob hier nur der Abschluß eines Verfalls gezeichnet wird, letztes Hoffen einer Gesellschaftsschicht, die bald von einer andern abgelöst werden soll, also etwa ein Gegenstück zu dem Verhalten der Träger des „ancien régime“ im späten 18. Jahrhundert. Daß auf anderer Gesellschaftsstufe wesentlich verschiedene Wünsche und Ziele sich auch der deutschen Jugend aufdrängen, ist längst gesagt

worden. Gibt es aber nicht auch innerhalb des Bürgertums immer noch eine Jugend, die etwas Besseres treibt als dauerndes Nachdenken über den Verkehr der Geschlechter? Thieß kommt über die Ansicht der Psychoanalyse nicht hinaus, daß Libido Mittelpunkt alles Sinnens und Handelns ist; selbst wenn er in seinem Erfindergenie das Gegenteil zu kennzeichnen trachtet. Zählt „Der Zentaur“ überhaupt zu den Romanen, von denen oben (S. 236f.) die Rede war, so bestätigt er überdies, wie rettungslos die Modeerzählungen ins Gebiet erotisch lockender Bücher hineingeraten. Das gilt sogar von einer Dichtung, die echter und dauerhafter sein dürfte als die große Menge der hochangepriesenen Romane von heute. Karl Friedrich Boree setzt in „Dor und der September“ die Reihe fort, die mit Goethes „Werther“ beginnt; und zwar in strengem Sinn und im engen Anschluß an die Kunstgestalt von Goethes Dichtung. Ein Ichbekenntnis blickt dauernd auf einen und denselben Gegenstand hin und lauscht ihm zartfühlend seine heimlichsten Züge ab. Nur tiefer in Sinnlichkeit ist alles getaucht, in eine freilich ganz ästhetische Sinnlichkeit, die trotz ihrem willigen Verzicht für den Leser etwas Bannendes und Aufwühlendes hat, und zwar in viel höherem Maß als die üblichen Liebesvorgänge in den Erzählungen von neuer Jugend. Ein Fehlgriff wäre, dieses Buch wie einen Wegweiser zu rechtem Eros der Zukunft zu fassen. Ist es doch Bericht von einem ganz persönlichen Einzelfall. Ernster nur spiegelt sich hier, was heute einen Vierzigjährigen von einer Zwanzigjährigen trennen kann, als eine unüberbrückbare Kluft, als ein unheilbares dauerndes wechselseitiges Mißverstehen. Das greift tiefer als die landläufige, schon Schablone gewordene Gegenüberstellung von Alt und Jung; selbst „Der Zentaur“ reicht bestenfalls nur bis zu der Grenze, an der einem mutig vorgeschrittenen Erzieher die Frage sich aufdrängt, ob er nicht auch den rechten Weg in die Zukunft verfehlt und ob die Jugend diesen Weg vielleicht gefunden habe. Ist allerdings die Studentin Borees wirklich ganz und gar anders in ihrer Auffassung des Lebens, als schon vor einem Menschenalter Universitätsstudentinnen gewesen sind? Ich möchte das bezweifeln, muß daher sagen, daß der innere Gegensatz zwischen dieser Studentin Borees und dem reifen Mann, der sie liebt, minder durch die Gegenwart bedingt ist, als der Roman es ausdrücklich meint. Den Kunstwert der Dichtung beeinträchtigt das nicht, so wenig wie der oder jener Zug, der mir gleichfalls nicht lebensecht erscheint. — Soeben meldet sich eine Sammlung von Aufsätzen „Wiedergeburt der Liebe, die unsichtbare Revolution“ (Berlin 1932); Herausgeber ist Frank Thieß.

- S. 310. Welche Wege die deutsche Liebesdichtung unter der unmittelbaren Führung des Expressionismus einschlug, zeigt Walzel in Rockenbachs „Orplid“ (1. Heft 3/4, S. 13ff.).
- S. 311. Der Gegensatz, der heute zwischen idealistisch gedachter Sittlichkeit und Religiosität gemacht wird, kennzeichnet sich — um Nächstliegendes zu nennen — in Paul Tillichs Büchlein „Die religiöse Lage der Gegenwart“ (in Ullsteins Sammlung „Wege zum Wissen“).
- S. 313ff. Wahrscheinlich genügt der oben vorgetragene Versuch einer Rechtfertigung nicht, den Vergleich der Stellen aus fünf oder vielmehr sechs Dramen vor Tadel zu schützen, ja mich vor dem Einwand zu bewahren, ich dürfe in einer knappen Darstellung der Dichtungsgeschichte nicht so viel Raum für dergleichen Exkurse und vor allem für lange Anführungen vertun. In beschränkterem Umfang hat diese Arbeit Verwandtes schon längst unternommen. Rechte Sachkenner haben mir dafür brieflich und öffentlich gedankt. Darf ich behaupten, daß ich Anführungen niemals nur in dem Sinn geboten habe, der Leser solle sich aus ihnen ein Bild zurechtlegen, das ich selbst nicht hergestellt hatte? Anführungen, die ergänzen sollen, was im Text vorgebracht ist, nicht vielmehr entweder nur bestätigen, was der Text schon begrifflich festgelegt hat oder an ihnen dartut, meide ich durchaus; sie scheinen mir den Ansprüchen von Wissenschaft nicht zu genügen. Dagegen bin ich überzeugt, daß Ergründung von Dichtung, die nicht unmittelbar bis an das Wort des Dichters herangeht, nur an der Oberfläche bleibt. Das ist ja der Sinn meines Erforschens der Wortkunst, eines Erforschens, zu dem mich nicht Eigenbrötelei treibt, sondern in dem ich mich mit vielen einig fühle. Der Band „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“ gipfelt in solcher Zielsetzung. Sogenannte Literaturgeschichten sind, wenn sie nicht sehr ausführlich sein dürfen, von vornherein gezwungen, an Dichtern und Dichtungen andeutend vorbeizustreifen, statt in das Wesentliche hineinzudringen. Um so stärker fühle ich den Wunsch, solchen Eilschritt gelegentlich einzustellen, um mindestens einen Augenblick lang tiefer schürfen zu können, nicht aber bloß abzuwandeln, was andere oder ich schon einmal irgendwie gesagt haben. Im vorliegenden Fall meine ich behaupten zu dürfen, daß ich zu Ergebnissen

- gelange, die bisher nicht geboten worden sind; und nur der Abdruck längerer Stellen aus den verglichenen Dichtungen ermöglicht das. Jede dieser längeren Stellen läßt ja etwas von der Tönung des Ganzen erkennen, dem sie entnommen ist. Gern sei zugegeben, daß aus diesen Belegstellen noch mehr sich ableiten ließe. Noch größeren Raum aber wagte ich für den Exkurs nicht in Anspruch zu nehmen. Das Verfahren, das ich hier anwende, ist mir nachgerade unentbehrlich geworden. Ich rechtfertige und empfehle es in der Zeitschrift „Euphorion“ 32, 441ff.; was dort steht, wurde im Frühjahr 1931 dem Literaturhistorikerkongreß zu Budapest vorgetragen.
- S. 326f. Über die Aufgaben, die sich dem Schauspieler in Franks „Karl und Anna“ stellen, sagt Behringenswerter Paul Tacks Arbeit „Überrollenmäßige Sprachgestaltung in der Tragödie“ (München 1931) S. 44. Tack erörtert einen Gegensatz in der Bühnendichtung. Psychologisch läßt sie einerseits den Schauspieler nur wissen und sagen, was dem Wesen der dargestellten Persönlichkeit entspricht und ihr im Leben zugänglich wäre. Auf der andern Seite macht sie in irgendwelcher Weise den einzelnen und seine Äußerungen entweder einer überpersönlicheren Ausdrucksweise teilhaft oder schenkt ihm ein Wissen, das er nicht aus sich selbst, sondern nur dank dem Dichter besitzt. Dort gilt Wiedergabe des Lebens, hier kunstvolles Gestalten im Dienst tragischer Wirkung. Die Bedeutung der Arbeit Tacks kennzeichnen ein paar Worte Lutz Weltmanns (Die Literatur, Oktober 1931 S. 2). Was oben angedeutet wird, findet bei Tack nähere Ausführung und unverkennbare Vertiefung.
- S. 328ff. Viele Kennzeichen der Sprache des Expressionismus bucht Julius Wiegand in seiner „Geschichte der deutschen Dichtung“ 2. Auflage (Köln o. J.) S. 678ff. Überhaupt bringt keine andere Darstellung der ganzen deutschen Dichtung gleich viel über die Ausdrucksweise der verschiedenen Stilzeiten. Hier sei auch auf Wilhelm Schneiders „Ausdruckswerte der deutschen Sprache“ (Leipzig und Berlin 1931) verwiesen.
- S. 330ff. Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung, Bd. 1 Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen, Marburg 1927 S. 362ff. 381ff. 425ff.
- S. 333ff. Zur ungebundenen Rede des Expressionismus; *GuG* S. 215f. Neben Hermann Kesser, der dort erscheint, wäre als ein besonders bezeichnender Fall Kurt Liebmann zu stellen, und zwar „Kreuzigung, Dichtung“ (1924).
- S. 338f. Edschmids programmatische Begriffsbestimmung des Expressionismus findet sich in dem Heft „Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung“ (Tribüne der Kunst und Zeit, eine Schriftensammlung, hrsg. von Kasimir Edschmid Heft 1) Berlin 1919 S. 51ff.
- S. 336. Über Winckler, Lersch, Ponten vgl. Walzel, Deutsche Dichtung der Gegenwart S. 45ff. 50; ferner die Besprechung von Pontens und Wincklers „Rheinbuch“ in Ilbergs Neuen Jahrbüchern 1925 S. 746ff., besonders S. 752ff.
- S. 339ff. Mit viel Erfolg war und ist Martin Rockenbach bemüht, die Werte der neuen katholischen Dichtung zu rechter Geltung zu bringen. Aus der Fülle seiner hergehörigen Veröffentlichungen sei hier nur angeführt: „Neue katholische Dichtung, gesammelt von Martin Rockenbach“ (München 1931). Die Namen, die oben genannt sind, kehren auch hier wieder. Neben andern, die oben nicht erscheinen, ist Gertrud von Le Fort in Rockenbachs Sammlung aufgenommen. Katholische Kritiker schätzen sie auch als Künstlerin hoch ein (siehe oben zu S. 306ff.). Andere wünschen, sie möge ihre Kunst minder dogmatisch tendenziös sich ausleben lassen. Die Hemmungen, die sich angesichts des Bewertens neuer katholischer Dichtung einstellen und deren oben gedacht ist, machen sich also auch in diesem Fall stark fühlbar. Merkwürdig wenig kümmert sich sogar die katholische Kritik um ein Werk eines katholischen Dichters, das allerdings nicht Dichtung, sondern Weltanschauungsbekenntnis eines Dichters ist, aber schon in der Überschrift auf die Tatsache Gewicht legt, daß der Verfasser ein Dichter ist. Freilich stammt, was er bisher von seinen Dichtungen vorgelegt hat, aus weiter Vergangenheit und aus einer Schicht, die dem Katholizismus sehr fern zu liegen scheint. Der Name Leopold von Andrians wird folgerichtig bisher in Darstellungen deutscher Dichtung, die ihn nennen, an ganz anderer Stelle gebucht, etwa von Soergel. Andrians neues Werk, zugleich ein Meisterstück der Wortkunst, nennt sich: „Die Ständeordnung des Alls, rationales Weltbild eines katholischen Dichters“ (München 1930). Hier erzielt strenggläubiger Katholizismus wirklich kunstvollen Ausdruck.
- Über die neue religiöse Dichtung: „Deutsche Dichtung der Gegenwart“ S. 42ff., Ilbergs Neue Jahrbücher 1925 S. 754ff. (besonders über Kneip). Johannes Muron (Gustav Keckeis)

- enthüllt jetzt sein Weltbild in dem Band „Himmel über wanderndem Sand, Oasenbriefe“ (München 1931); hier wird das Erleben greifbar, aus dem er seinen Kolumbus gestaltet hat, greifbar auch, was Muron von den vielen scheidet, die zuletzt Kolumbus zum Gegenstand ihres Dichtens gemacht oder — wie Eduard Stucken in seinen „Weißen Göttern“ (1918) — Stoffverwandtes gestaltet haben. Mexiko ist ja Modegegenstand geworden. — Über Dietzenschmid: Walzel in der Zeitschrift „Der Gral“ 17, 229ff.
- S. 341. Hofmannsthal's Weiterentwicklung und seine Abkehr von impressionistischer Weltauffassung wird jetzt vielfach nachgewiesen. Genannt sei nur: Franz Koch, H.s Lebens- und Weltgefühl (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1930 S. 257ff.) und Walther Brecht, Hugo von H.s „Ad me ipsum“ und seine Bedeutung (ebenda S. 319ff.). Vgl. auch Walzel, Zeitschrift für Bücherfreunde N. F. 12, 2, 40ff. über die „Frau ohne Schatten“. — Über Georges neueste Dichtungen: Walzel, Deutsche Dichtung der Gegenwart S. 25ff.; Hans Naumann, Die deutsche Dichtung der Gegenwart S. 410ff.
- S. 343. Über den „Zauberberg“: Deutsche Dichtung der Gegenwart S. 53f.
- S. 344. Über Wassermanns „Christian Wahnschaffe“: Walzel in dem Sammelband „Einführung in die Kunst der Gegenwart“ (3. Aufl., Leipzig 1922) S. 30ff.
- S. 345f. Über Schmidtbonn: Walzel in der Deutschen Rundschau 1926, Februar S. 118ff.
- S. 346f. Über Albrecht Schaeffer: Walzel, Germanisch-Romanische Monatsschrift 10, 150ff. 213ff. Gegen diese Darlegung hat Schaeffer eine Menge von Einwänden erhoben (Kritisches Pro domo mit einer biographischen Skizze, Berlin 1924); vgl. Walzel, Preußische Jahrbücher Juli 1924 S. 108ff. Zum guten Teil mißversteht Schaeffer, weil ihm augenscheinlich die sonst nachgerade recht allgemein geläufigen Kunstbegriffe Walzels unbekannt sind, dessen Absichten und hält für abfälliges Werturteil, was umgekehrt andern als übermäßiges Loben erscheint. Muß aus Versuchen, das Wesen eines Dichters zu bestimmen, immer nur das Werten herausgehört werden, auch wenn es ausdrücklich in den Hintergrund gedrängt ist?
- S. 347. Dem Leningrader Germanisten Victor Schirmunski ist die Erforschung des Wolgadeutschtums wichtigste Aufgabe geworden. Seine Abteilung im Reichsinstitut für Kunstgeschichte zu Leningrad bezeugt das. In deutscher Sprache bietet Schirmunski unter andern die Zusammenfassung „Die deutschen Kolonien in der Ukraine, Geschichte, Mundarten, Volkslied, Volkskunde“ (Charkow 1928). Ein wertvolles Bücherverzeichnis ist angefügt; es nennt natürlich auch Forschungen Deutscher.
- S. 348ff. Den Begriff „Heimatkunst“ nimmt auch H. Bieber in weiterem Sinn und vertritt die Ansicht, daß Heimatkunst lange vor der sogenannten „Heimatkunst“ bestanden hat; vgl. R 1, 477f.
- S. 349ff. Über die Hamburger Dichter von heute, auch über Jahn berichtet eingehend und mit großer Vollständigkeit Paul Th. Hofmann in dem Sammelwerk „Neues Altona 1919–1929“ S. 333ff.; der Abschnitt betitelt sich: Dichter und Schrifttum der Niederelbe (Groß-Altona). Neben den Dichtungen Bluncks, in denen sich auslebt, was heute Germanische Renaissance heißt, wäre in einer ausführlicheren Darstellung noch des Süddeutschen Friedrich Alfred Schmid-Noerrs starke Leistung „Frau Perchtas Auszug“ (1928) zu würdigen, ein Werk von mythen-schaffender Kraft wie manches aus Bluncks Dichten. — Was oben über Blunck gesagt ist, setzt sich auseinander mit seinem Aufsatz „Weltoffene Landschaft oder neue Heimatkunst?“ (Die Literarische Welt 1931 Nr. 19 S. 7).
- S. 352. Über James Joyce vgl. B. Fehrs „Englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts“ S. 345. 412; ferner Ernst Robert Curtius, James Joyce und sein Ulysses, Zürich 1929. Über amerikanische Gegenstücke: Walther Fischers „Englische Literatur der Vereinigten Staaten von Nordamerika“ S. 117, aber auch S. 103.
- S. 355. Zu Werfels „Barbara“ vgl. Kölnische Volkszeitung vom 3. April 1930, Literarische Blätter Nr. 46.
- S. 357. Über Kesser: Kölnische Zeitung vom 25. September 1924 Nr. 678; Frankfurter Zeitung vom 29. November 1925 Lit.-Bl. Nr. 27. — Über Meidner: Zeitschrift „Der Feuerreiter“ August 1923 S. 8ff.
- S. 358. Brods Weltanschauungswerk nennt sich „Heidentum, Christentum, Judentum“ (1921). Brod selbst erläutert sein Weltbild in der Literarischen Welt 1931 Nr. 8 S. 1f.
- S. 360. Über Wildgans: Walzel in der „Einführung in die Kunst der Gegenwart“ S. 35ff.

- S. 363ff. Der Abschnitt über die Ziele der neuen Geschichtsdichtung ist angeregt durch eine noch ungedruckte Erzählung Werner von der Schulenburgs und durch einen handschriftlichen Aufsatz dieses Wegebahnners eines wiedererwachten Geschichtsromans. Schulenburg fordert und leistet, was auch oben als rechtes Ziel erscheint.
- S. 366. Napoleon im neuen Drama: vgl. Milian Schömann, Napoleon in der deutschen Literatur, Berlin und Leipzig 1930.

Nachträge zu den Anmerkungen

Obwohl 1, 31 ausdrücklich gesagt ist, daß die Anmerkungen zu diesen beiden Bänden nicht von fern mit irgendeiner der vorliegenden Bibliographien wetteifern können und wollen, und obwohl 1, 356 dieser Standpunkt nochmals ausdrücklich gerechtfertigt wird, hat mancher die bescheidenen Absichten der Anmerkungen verkannt und ausführlichere Literaturangaben gefordert. Muß nochmals versichert werden, daß solche Ausführlichkeit Raum beansprucht hätte, wie er hier nicht zu Gebot steht? Diese Anmerkungen zielen auf anderes. Übersichten, wie sie in den beiden Bänden vorliegen, können vieles nur rasch berühren; das geschieht in diesem Fall besonders dann, wenn der Verfasser an anderer Stelle sich ausführlicher über etwas geäußert hat. Der Hinweis auf solche ausführlichere Darlegung soll dem Leser die falsche Annahme ersparen, das oder jenes sei ohne jeden Versuch eines Nachweises geboten, während der Nachweis doch anderswo geliefert ist. Aus gleichem Grund sind hier Arbeiten meiner Schüler angeführt; auch da ist manches näher begründet, was in dieser Darstellung ohne Beweis mitgeteilt wird. Selbstverständlich ist auch angeführt, was über diesen Bereich hinaus geht und mir Anregungen geboten hat; allein Vollständigkeit solcher Nachweise wäre, mir wenigstens, unmöglich.

So hätte es wenig Zweck, wenn ich jetzt meldete, daß H. A. Korffs „Geist der Goethezeit“ inzwischen bis zum Ende der Klassik vorgedrungen ist. Oder daß ein Preisausschreiben eine ganze Reihe größerer Arbeiten über Lessings Weltbild gezeitigt hat. Hätte ich dergleichen Werke von Anfang an genannt, so wäre es nötig gewesen, immer wieder zu sagen, was mir an ihnen neu ist, was nicht. Bezweifelt irgendwer, daß für solche Erörterungen hier kein Platz ist?

Band 1

- S. 31 zu S. 1. Das Verhältnis der deutschen Klassiker zur Antike wird oben von einer Seite gesehen, die bisher nur selten berücksichtigt worden ist. Mit Absicht sagt der ganze Band nicht viel über unzureichende Kenntnis der Antike, die in der Welt Winckelmanns bestanden hat oder bestanden haben soll. Noch lange sind die Akten über diese Frage nicht geschlossen. Wichtiger dürfte vorläufig sein, das Wesen des Bilds der Antike zu kennzeichnen, das in unsern Klassikern herrschte. Solcher Aufgabe dient auch Walzels Vortrag „Das ästhetische Glaubensbekenntnis von Goethes und Schillers Hochklassizismus“ (Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 16, 261ff.); er führt manches weiter, was oben vorgebracht ist. Sichtlich ohne etwas von der Einleitung dieses Bands zu ahnen, verfolgt ähnliche Ziele Walther Rehm, Götterstille und Göttertrauer, ein Beitrag zur Geschichte der klassisch-romantischen Antikendeutung (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1931 S. 208ff.). Was hier über Winckelmanns Formel „Edle Einfalt und stille Größe“ vorgetragen wird, trifft überein mit Grundgedanken dieses Bands und fördert sie (vgl. oben S. 19ff. 96ff.). Um so unverständlicher bleibt Rehms Anmerkung, die sich gegen Walzels Weimarer Vortrag wendet (S. 289f. Anm. 35). Was da bekämpft wird, steht gar nicht in der angegriffenen Arbeit; an der entscheidenden Stelle (S. 268f.) sind wesentlich nur Worte Schillers, Hölderlins und Goethes abgedruckt, nicht aber irgendwelche persönliche Ansichten des Verfassers.

Daß Hölderlin zuletzt die Antike anders sieht als Schiller, ist auch oben (S. 310) anerkannt. Man hüte sich nur, den Gegensatz zu überspannen, der sich aus dieser Voraussetzung für die Deutung des Tragischen ergibt. Man ist heute derart geneigt, unsere Klassiker zu beengten Rationalisten zu machen, und andererseits so willig, dem Irrationalen seinen Raum in der Kunst zu wahren, daß ohne Bedenken auch Schillers Vorstellung von Tragik für einseitig rationalistisch und daher für irrig zu gelten beginnt. Haben indes von Anfang an nicht ihm viele, sogar die Romantiker, seinen Begriff des „Schicksals“ verdacht und ist dieser Begriff nicht irrational? Gerade jetzt, in einem Augenblick, der Josef Körners geistvolle Arbeit „Tragik und Tragödie“ (Preußische Jahrbücher 225, 1ff.) zeitigt und Anerkennung finden läßt, sollte endlich auch Schillers Schicksalsbegriff zu den Ehren kommen, die ihm bisher fast durchaus vorenthalten worden sind.