

VERÖFFENTLICHUNGEN DER LITERATURKOMMISSION
FÜR WESTFALEN

BAND 3

Dieter Sudhoff



Die literarische Moderne und Westfalen

Besichtigung einer vernachlässigten Kulturlandschaft

AISTHESIS VERLAG

AV

VERÖFFENTLICHUNGEN DER LITERATURKOMMISSION FÜR
WESTFALEN

BAND 3

HERAUSGEGEBEN
VON DER LITERATURKOMMISSION FÜR WESTFALEN

Dieter Sudhoff

Die literarische Moderne und Westfalen

Besichtigung einer vernachlässigten Kulturlandschaft

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2002

Abbildung auf dem Umschlag:

Patroklidom und Petrikirche in Soest

Holzschnitt von Eberhard Viegner

aus der Mappe *Der Mond über Soest* (1919)

Privatbesitz Dr. Dieter Sudhoff

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Sudhoff, Dieter:

Die literarische Moderne und Westfalen : Besichtigung einer vernachlässigten Kulturlandschaft / Dieter Sudhoff. –

Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2002

(Veröffentlichungen der Literaturkommission

für Westfalen ; Bd. 3)

ISBN 3-89528-347-9

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2002

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Gesamtherstellung: dip Digitaldruck Center Witten

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-347-9

www.aisthesis.de

Inhalt

- A. EINLEITUNG 7
 - I. Voraussetzungen und Ziele 7
 - II. Tendenzen westfälischer Literatur von 1750 bis 1850 15
 - III. Wege zur Moderne 27
 - Heinrich und Julius Hart 29 – Peter Hille 33 –
 - Julius Petri 40 – Otto zur Linde 50 – Max Bruns 56
- B. HAUPTTEIL: WESTFALEN UND DIE MODERNE
 - Personen, Werke, Analysen und Befunde 62
 - I. Die Literaturszene Westfalens
 - von der Jahrhundertwende bis 1933 62
 - II. Der Begriff der Moderne 85
 - III. Geniale Dilettanten: Gustav Sack und Adolf von Hatzfeld 93
 - 1. Gustav Sack 95
 - 2. Adolf von Hatzfeld 137
 - IV. Orpheus in der Maschinenwelt:
 - Dichtung, Industrie und Heimat 204
 - 1. Josef Winckler 207
 - 2. Paul Zech 254
 - 3. Erich Grisar 286
 - V. Im Banne des Expressionismus 333
 - 1. August Stramm 335
 - 2. Wilhelm Stolzenburg 376
 - 3. Reinhard Koester 396
 - 4. Hans Siemsen 452
 - VI. Übergänge 506
 - Friedrich Sieburg 507 – Hertha Koenig 526 – Viktor Meyer-Eckhardt 534 – Karl Röttger 542 – Hugo Wolfgang Philipp 558 –
 - Peter Paul Althaus 580 – Erich Jansen 588 – Ernst Meister 602
- C. SCHLUSS 622
 - BIBLIOGRAPHIE 627 (Primärliteratur 627 – Sekundärliteratur 661)

A. EINLEITUNG

I. Voraussetzungen und Ziele

Es ist kein Zufall, wenn die regionale Literaturbetrachtung, die nach 1945 jahrzehntelang durch ihren ideologischen Mißbrauch während der braunen Diktatur diskreditiert war und daher fast nur von der Heimatforschung gepflegt wurde, seit einigen Jahren auch wieder germanistisches Interesse findet: Gefördert durch einen Generationswechsel, der herkömmliche Berührungsängste und Vorurteile verringerte, mußten die rapiden gesellschaftspolitischen Wandlungsprozesse nach der deutschen Wiedervereinigung und in der Erwartung einer gesamteuropäischen Integration beinahe zwangsläufig zur Besinnung auf regionale Traditionen und Eigenheiten führen, die Gefahr laufen, im Zuge politischer Nivellierung verloren zu gehen. Fernab partikularistischer Bestrebungen und bornierter Heimat-tümeleien setzt sich die nötige Erkenntnis durch, daß zu den Bedingungen funktionierender und vitaler politisch-wirtschaftlicher Großkomplexe auch und gerade die Wahrung und wechselseitige Achtung der kulturellen, nicht zuletzt literarischen Vielfalt der Regionen gehört. Politischer Zentralismus und kultureller Regionalismus sind keine Gegensätze, sondern bedingen sich und können nur gemeinsam zu einer stabilen deutschen und dann europäischen Unität führen.

Unter diesen Vorzeichen bedarf die regionale Literaturgeschichtsschreibung, anders als noch in den achtziger Jahren, als Renate von Heydebrand sich in ihrem damals innovativen 'literarhistorischen Modell-Entwurf' zur *Literatur in der Provinz Westfalen 1815–1945* (1983) auf eine funktionale, vorwiegend soziologische Betrachtungsweise beschränken zu müssen glaubte, kaum noch der Legitimation.¹ Daß freilich gerade auch die seit jeher vernachlässigte Kulturlandschaft der westfälischen Provinz zu einem Modellfall geographisch definierter Literaturbetrachtung werden sollte, war nicht vorauszusehen. Prädestiniert hierzu ist sie durch ihre relative Überschaubarkeit, entscheidend aber war und ist das Engagement einzelner Forscher und die gezielte Förderung durch die Bibliotheken, Gesellschaften und Verbände. Richtungsweisenden Charakter haben vor allem zwei Projekte, die vom Literaturreferat des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe initiiert wurden: das vierbändige, von Walter Gödden und Iris Nölle-Hornkamp herausgegebene *Westfälische Autorenlexikon* (1993–2001)² und die von Walter

¹ Vgl. Renate von Heydebrand: *Literatur in der Provinz Westfalen 1815–1945. Ein literarhistorischer Modell-Entwurf*. Münster 1983, hier S. 1–3.

² *Westfälisches Autorenlexikon*. 4 Bde. Hg. u. bearbeitet v. Walter Gödden u. Iris Nölle-Hornkamp. Paderborn 1993, 1994, 1997 u. 2001.

Gödden betreute Studienreihe *Literatur in Westfalen* (1992ff.).³ Im Gegensatz zu früheren und anderen Bemühungen, die sich auf herausragende Dichterpersönlichkeiten wie Annette von Droste-Hülshoff, Christian Dietrich Grabbe, Ferdinand Freiligrath und Peter Hille konzentrieren oder sich eher unwissenschaftlich in den Dienst des Heimatgedankens stellen, wie etwa die in ihrer Art durchaus achtbare *Literarische Heimatkunde* von Hans Schulz-Fielbrandt (1987)⁴, umfassen die beiden Projekte das gesamte Spektrum der von Westfalen geschriebenen Literatur und beschreiben es aus gebührender wissenschaftlicher Distanz, so daß eine Basis bzw. ein Forum auch für künftige Forschungsvorhaben geschaffen ist.

Von der historischen Relevanz, die der *Literatur Westfalens* wieder beigegeben wird, zeugt auch die gleichnamige Literaturgeschichte Winfried Freunds (1993), die nach eigenem Anspruch erstmals eine "werkorientierte Darstellung der westfälischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart" bietet.⁵ Als Symptom für ein gewandeltes Interesse bemerkenswert und in der Materialfülle ergiebig, fällt sie methodisch freilich hinter den multiperspektivischen Ansatz Renate von Heydebrands zurück, indem sie in der Auswahl und Wertung unreflektiert subjektiven Kategorien folgt und am tradierten Klischee eines 'typischen Westfalentums' festhält. Zum aktuellen Wissenschaftsdiskurs um die Identität regionaler Literatur vermag Freunds Arbeit daher wenig beizutragen.

Besonders hervorzuheben ist die großangelegte Werkschau *Literatur in den Rheinlanden und in Westfalen – Literatur in Nordrhein-Westfalen* (1995-98), in der die Herausgeber Joseph A. Kruse, Norbert Oellers und Hartmut Steinecke 'Texte aus hundert Jahren in vier Bänden' vorstellen. Die einzelnen Bände dokumentieren (in der Folge ihres Erscheinens) die Jahre 1971 bis 1994, 1895 bis 1918, 1919 bis 1945 und 1946 bis 1970.⁶ Eine Diagnose dieses vom Land Nord-

³ *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung*. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woesler (seit 1995: Hg. v. Walter Gödden). Paderborn, München, Wien, Zürich 1992-1998, Bielefeld 2000ff. Von der regen Aktivität des Literaturreferats beim westfälischen Landschaftsverband (1998 aufgegangen in die größere 'Literaturkommission für Westfalen') zeugen zahlreiche weitere Projekte, über die auch im Internet informiert wird (www.literaturkommission.de).

⁴ Hans Schulz-Fielbrandt: *Literarische Heimatkunde des Ruhr-Wupper-Raumes. 1600 Jahre Literatur-Geschichte*. Hagen 1987.

⁵ Winfried Freund: *Die Literatur Westfalens. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Paderborn 1993, Zitat S. 7.

⁶ "Wir träumen ins Herz der Zukunft". *Literatur in Nordrhein-Westfalen 1971-1994*. Hg. v. Volker C. Dörr, Norbert O. Eke, Christoph Hollender, Joseph A. Kruse, Norbert Oellers, Walter Olma u. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M., Leipzig 1995; "Wir wollen unsere Sehnsucht teilen". *Literatur in den Rheinlanden und in Westfalen 1895-1918*. Hg. v. Norbert O. Eke, Walter Olma, Torsten Pätzold u. Hartmut Steinecke. Ebd. 1996; "Auf meinem Herzen liegt es wie ein Alp". *Literatur in den Rheinlanden und in Westfalen 1919-1945*. Hg. v. Volker C. Dörr, Norbert Oellers u. Monika R. Schloz. Ebd. 1997; "Ich denke mir eine Welt". *Literatur in Nordrhein-Westfalen 1946-1970*. Hg. v. Christoph Hollender, Joseph A. Kruse u. Heike Sevens. Ebd. 1998.

rhein-Westfalen geförderten Prestigeobjekts soll hier nicht versucht werden; immerhin ist aber aufgrund der Auswahlpraxis festzustellen, daß der Begriff der 'rheinischen' bzw. 'westfälischen Literatur' bisher wohl noch nie so weit gefaßt wurde wie hier und damit Gefahr läuft, konturlos zu werden.⁷

Was alle genannten, weiteren und avisierten Projekte gerade wegen ihres prinzipiell zu begrüßenden Anspruchs auf relative Vollständigkeit nicht leisten können und wollen, und was daher das erklärte Ziel dieser 'Besichtigung' sein wird, ist die Korrektur wenn nicht Revision des im allgemeinen Bewußtsein bestehenden Vorurteils, in Westfalen sei – von wenigen Ausnahmen wie August Stramm und Ernst Meister abgesehen – nur eine bodenständig-heimattümelnde, im buchstäblichen Sinne provinzielle Literatur entstanden, die besonders in der Zeit der 'Frühen Moderne', also vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis zum Jahr 1933, den revolutionären Provokationen der kulturellen Metropolen nichts Vergleichbares entgegenzusetzen gehabt habe. So begründete selbst Renate von Heydebrand ihre "funktionale Betrachtungsweise" westfälischer Literatur nicht zuletzt damit, sie "als autonome zu betrachten, wäre eine Perspektive, die das Material nicht nahelegt": "Wer in der Provinz nach Kunst von hohem Rang, womöglich vom Range der Weltliteratur fahndet [...], wird, namentlich in der Neuzeit, der Zeit staatlicher und kultureller Zentralisierung, selten fündig werden."⁸ Sieht man einmal von der ohnehin problematischen Kategorie der 'Weltliteratur' ab, kann dieses Diktum nicht unwidersprochen bleiben. Eine erste Gegenbeweisführung habe ich 1996 mit der Anthologie *Westfälische Erzählungen. Von Peter Hille bis Ernst Meister* unternommen, die inhaltlich mit der vorliegenden Arbeit korrespondiert⁹, und auch Bernd Kortländers wichtiger Autoren-Reader *Literatur von nebenan* (1995) geht in diese Richtung, berücksichtigt allerdings auch rheinische Autoren, die dank der günstigeren Sozialstruktur im Rheinland natürlich zahlenmäßig weitaus dominieren.¹⁰

⁷ Außer den ehemaligen preußischen Provinzen Rheinland und Westfalen wurden auch die Gebiete des Herzogtums Nassau, Rheinhessens und der Rheinpfalz einbezogen. Aufgenommen sind nicht nur Autoren, die in der Region geboren wurden, sondern auch diejenigen, die dort "längere Zeit gelebt und gearbeitet haben", darüber hinaus einige "bedeutende Künstler", "deren Biographien sich nur kürzere Zeit oder erst relativ spät mit dem Lande verknüpfen" ("*Wir träumen ins Herz der Zukunft*", S. 15). Als 'Westfalen' in unserem strengeren Sinn können von den 50 bzw. 74 vorgestellten Schriftstellern der Bände "*Wir wollen unsere Sehnsucht teilen*" und "*Auf meinem Herzen liegt es wie ein Alp*", die mit dem Zeitraum unserer Untersuchung korrespondieren, nur etwa 12 bzw. 18 gelten.

⁸ Heydebrand [Anm. 1], S. 3.

⁹ *Westfälische Erzählungen. Von Peter Hille bis Ernst Meister*. Hg. v. Dieter Sudhoff. Bielefeld 1996.

¹⁰ *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995. Von den behandelten Autoren können nur 19 als Westfalen in unserem Sinn gelten.

Ursächlich für die einseitige Konnotation der 'westfälischen Literatur' (ein Begriff, der von uns beibehalten wird, obwohl er fälschlich eine einheitliche Identität suggeriert und richtiger durch die umständlichen Wortfügungen 'Literatur in' oder 'aus Westfalen' zu ersetzen wäre) mit einer rückständigen, formal konventionellen und inhaltlich reaktionären, nur regional relevanten 'Heimatsdichtung' sind vor allem zwei Gründe. Zum einen wurde die Kulturszene zwischen Ruhr und Weser, der ein eigentliches Zentrum fehlte, tatsächlich von der im Grundsatz konservativen Heimatbewegung bestimmt, die ein ominöses 'Westfalenbewußtsein' fern aller ästhetischen Wertkategorien propagierte und alle andersgerichteten Bestrebungen als 'artfremd' ausgrenzte. Gegenläufige Kräfte blieben entweder isoliert und unbeachtet oder wandten sich in die Kulturmetropolen außerhalb und amalgamierten sich derart dem neuen Milieu, daß ihr Herkunftsbezug verloren ging. Zum anderen bedeutete die nationalsozialistische Machtergreifung, die der Heimatsdichtung in Form völkischer Bauern- und Arbeiterromane zu ungeahnter Blüte verhalf, zugleich das endgültige Aus für die Ansätze einer innovativen westfälischen Literatur und zwang sie in ein Vergessen, aus dem sie dann auch nach 1945, unter völlig gewandelten Bedingungen, nicht mehr zurückgeholt wurde. Konnte man andernorts wenigstens teilweise wieder an eine nur unterbrochene Tradition der Moderne anknüpfen, hatte diese sich in Westfalen nie wirklich durchsetzen können.

Daß die literarische Moderne in Westfalen im Vergleich zum benachbarten Rheinland mit seiner übernationalen Stromgemeinschaft und Kulturzentren wie Bonn, Köln oder Düsseldorf tatsächlich unterrepräsentiert war, kann und soll nicht bestritten werden. Daß gleichwohl auch von Westfalen innovative Impulse ausgingen und moderne Dichtung westfälischer Schriftsteller oft nur aufgrund außerliterarischer Faktoren nicht die gebührende Beachtung fand, bedarf der Erinnerung und oft genug erster Aufmerksamkeit.

Die intendierte Unterscheidung zwischen 'traditioneller' und 'moderner' Dichtung impliziert notwendig eine literarästhetische Perspektivierung und gerät damit in den heute als problematisch empfundenen, theoretisch noch immer weitgehend ungesicherten Bereich der Wertungsdiskussion.¹¹ Relativierungen sind daher nötig. Zum einen muß bewußt bleiben, daß jede Betrachtung 'autonomer Dichtung' resp. der 'Literatur als Kunst'¹² nur ein 'Teilsystem' der Literatur be-

¹¹ Vgl. u.a. Bernd Lenz/Bernd Schulte-Middelich (Hg.): *Beschreiben. Interpretieren. Werten. Das Wertungsproblem in der Literatur aus der Sicht unterschiedlicher Methoden*. München 1982; Michael Kienecker: *Prinzipien literarischer Wertung*. Göttingen 1989.

¹² Vgl. Heydebrand [Anm. 1], S. 259. 'Literatur als Kunst' meint "Dichtung als Medium individueller Ich-Aussprache und Welterfahrung mit dem Anspruch, gerade durch entschiedene, von allen allgemeinen Zwecken entbundene Subjektivität Erkenntnisse und Einsichten zu erreichen, die auf andere

schreiben und analysieren kann und es andere, funktional definierte 'Teilsysteme', wie die 'Gebrauchs'- oder die 'Unterhaltungsliteratur', mit differenten Ansprüchen und Wertmaßstäben gibt. Es kann also nicht darum gehen, prinzipiell zwischen einer 'guten' und einer 'schlechten' Literatur zu unterscheiden und diese vagen Wertungsbegriffe von vornherein mit der Dichotomie von Moderne und Tradition zu verknüpfen, um am Ende einen verbindlichen Kanon zu präsentieren. Vielmehr soll es phänomenologisch um die Definition einer Literatur der Moderne aus Westfalen gehen, bei der neben 'ästhetischen' auch 'personbezogene' und 'ethisch-soziale' Maßstäbe zum Tragen kommen.¹³ Zum anderen sind Wertungen natürlich gerade unter der Prämisse einer 'Literatur als Kunst' (mehr als bei den eher funktionalen 'Teilsystemen', die eine zusätzliche Wertungskategorie in der Leserrezeption haben) immer in hohem Grade zeitbedingt und personenabhängig. Nicht einmal über solche nach unserem Verständnis grundlegenden Bedingungen wie Genauigkeit in der Beobachtung und Schilderung, Eröffnung neuer Perspektiven auf die Welt, eine mit dem jeweiligen Inhalt dialektisch korrespondierende Formgebung oder eine emanzipierende Leserwirkung herrscht ein allgemeiner Konsens. Normative und generalisierende Entscheidungen sollen daher auch von uns nicht getroffen werden; statt dessen resultieren Urteile aus der Interpretation von Einzelwerken und sind durch deskriptive wie analytische Verfahren und möglichst differenzierte Begründungen in ihrer Subjektivität zu relativieren. Irritationen werden sich bei einer Arbeit, die nicht grundsätzlich auf Fragen der Ästhetik und Wertung verzichtet, freilich trotz solcher Einschränkungen nie ganz vermeiden lassen. So ist insbesondere zu erwarten, daß die von uns verschiedentlich eingebrachte Wertungskategorie des 'existentiellen Erlebens' Widerspruch provoziert, handelt es sich hier doch in der Tat um kein originär literarästhetisches Kriterium. Sie ist denn auch keineswegs als vorausgehende oder gar dominante Setzung gemeint, an der sich Literatur prinzipiell zu messen habe. Wohl aber hat sich im Verlauf unserer Untersuchung gezeigt, daß auch in ästhetischer Hinsicht tendenziell diejenigen Werke am meisten zu überzeugen vermochten, in denen die Autoren ihre eigene Position reflektierten: Das originale Empfinden zeitigt

Weise nicht gewonnen werden können. Gelingen soll dies der Dichtung durch eine als 'ästhetisch' im engeren Sinne bezeichnete Art der Darstellung, in der die Form in besonders hohem Maße die Bedeutung mitkonstituiert und zugleich für die bedeutungsbildende Subjektivität des Lesers offenhält."

¹³ Vgl. hierzu ebd., S. 259-263. Der 'personbezogene' Maßstab fragt nach der Funktion der Literatur "für den dichtenden Autor, für seine Identitätsbildung, seine Lebensgestaltung, sein Sozialprestige", der 'ethisch-soziale' Maßstab nach ihrer Bedeutung "für die Ausbildung einer literarischen Kultur in Westfalen und die Prägung und Stützung von Wertvorstellungen bei den Lesern". Während der letzte, genuin literarhistorische Maßstab in der alle 'Teilsysteme' beschreibenden Arbeit Heydebrands dominiert, muß er bei einer Betrachtung der 'literarischen Moderne' Westfalens zurücktreten, da es hier den meisten Autoren um existentielle Seinsfragen und eine autonome Ästhetik ging.

offenbar auch ein originales Schreiben, und dies mitunter eher noch in der literaturfernen Provinz als in den Metropolen mit ihrem ungleich größeren Spektrum situativ vorgegebener Schreib- und Verhaltensmuster.

Eine literärästhetisch begründete Definition einer 'westfälischen Literatur der Moderne' scheint uns schon deshalb gerechtfertigt, weil an heimatbezogenen Darstellungen kein Mangel herrscht und die literaturfunktionale Perspektive bereits durch den 'Modell-Entwurf' Heydebrands hinreichend repräsentiert ist. Dies erlaubt uns die Konzentration auf einen Teilbereich der Literatur in und aus Westfalen, ohne befürchten zu müssen, daß unsere Befunde unzulässig verallgemeinert werden. Gleichwohl wird es nötig sein, auch die gesamtliterarische Entwicklung in und außerhalb Westfalens wie ihre äußeren Bedingungen zu vergegenwärtigen, um die profilierenden Gemeinsamkeiten und Gegensätze der behandelten Autoren aufzuzeigen. Ohnehin ist eine eingrenzende Darstellung nur möglich auf der Grundlage einer möglichst umfassenden Kenntnis der Gesamtproduktion des gewählten Raum- oder Zeitbereichs. Darüber hinaus soll einleitend die Vorgeschichte westfälischer Literatur bis etwa zur Jahrhundertwende in einem Überblick skizziert werden, wobei besonderes Augenmerk den Autoren gelten wird, die als unmittelbare Vorläufer oder (je nach Blickwinkel) bereits als frühe Protagonisten der Moderne gelten können.

Die sich hier andeutende Schwierigkeit, zwischen 'vor-modernen' und 'modernen' Autoren klar zu unterscheiden, berührt das mehrfach existente Grundproblem schlechterdings nicht möglicher exakter Grenzziehungen, das jeweils nur pragmatisch beantwortet, nicht aber verbindlich gelöst werden kann. Außer der noch zu erörternden Frage, was denn die 'Moderne' sei, muß vorab geklärt sein, wer überhaupt als 'westfälischer Schriftsteller' anzusprechen ist. Die Ansicht Josef Nadlers, es gebe einen 'westfälischen Stammescharakter', ist angesichts der tatsächlich vorhandenen Bevölkerungsmischung indiskutabel; prekär scheint uns aber auch Heydebrands Identifikation 'Westfalen' mit der 1815 verordneten staatspolitischen Einheit der preußischen Provinz Westfalen. Im Hinblick auf unseren Gegenstand dürfte es am angemessensten sein, die Region auf den alten Kulturraum Westfalen einzugrenzen (analog zur Entscheidung für das *Westfälische Autorenlexikon*), mithin auf die "historische Landschaft zwischen Rhein und Weser und zwischen Hessen und Friesland".¹⁴ Als 'westfälische Schriftsteller' gelten uns die Autoren, die in diesem geistigen Raum geboren wurden und hier zumindest die prägenden Kindheitsjahre verbrachten – unabhängig davon, ob sie sich bewußt zu ihrer Heimat bekannten oder sich von ihr distanzierten. Schriftsteller wie Gerrit Engelke oder Richard Huelsenbeck, die sonst öfters für West-

¹⁴ Vgl. *Westfälisches Autorenlexikon*, Bd. 1 [Anm. 2], S. 12.

falen reklamiert werden, können nach dieser Definition nicht berücksichtigt werden. Eine einzige Ausnahme scheint uns im Fall von Paul Zech gerechtfertigt, der nur zufällig als Sohn westfälischer Eltern in Westpreußen zur Welt kam, sich selbst als Westfale begriff und immer wieder westfälische Themen behandelte. Die 'Zufallsgeburt' wird hier gleich durch mehrere Faktoren kompensiert, ansonsten aber spielt es für uns keine Rolle, ob ein Autor Stoffe seiner Heimat thematisierte oder gar eine 'Ahnenprobe' im Sinne Josef Nadlers bestehen würde.

Der methodisch geeignetste Weg zur 'Besichtigung' der in doppeltem Sinn 'vernachlässigten' Moderne in Westfalen scheint uns eine Kombination literarhistorischer Darstellungsformen mit biographischen und werkanalytischen Beschreibungen. Nur so lassen sich die zentralen Fragen nach der Existenz, den Bedingungen und der Beschaffenheit einer 'westfälischen Moderne' zuverlässig beantworten. Da es bisher keine Gesamtdarstellung zu diesem noch nicht einmal definierten Literaturkorpus gibt – selbst Renate von Heydebrand kategorisiert die zugehörigen Schriftsteller nicht systematisch unter dem Begriff der 'Literatur als Kunst', sondern behandelt sie sporadisch in Kurzkapiteln als 'bedeutende Autoren des Aufbruchs', 'literarische Außenseiter' oder 'Dichter von überregionaler Geltung' –, ist es notwendig, den Bestand zunächst einmal literarhistorisch zu sichten. Dort, wo ein Gegenstand noch gar kein Erkenntnisinteresse gefunden hat, müssen darstellende Formen der Analyse und Reflexion vorausgehen. Mit dem unterschiedlichen Bekanntheitsgrad der Schriftsteller und ihrer Werke hängt es auch zusammen, daß nicht immer die Proportionen gewahrt sind: Diese sind weniger mit der 'Bedeutung' oder 'Repräsentanz' korreliert als mit der jeweiligen Forschungssituation. Autoren wie Reinhard Koester, über den bisher noch nie, oder Erich Grisar, über den bisher nur wenig geschrieben wurde, sind ausführlicher zu behandeln als solche, deren überregionale Beachtung (wie im Fall Peter Hilles oder Ernst Meisters) bereits institutionalisierte Formen angenommen hat, bei denen also auf frühere Forschungsergebnisse verwiesen werden kann.

Nicht nur, weil die meisten Autoren wenig bekannt sind, sollen auch ihre Biographien näher vorgestellt werden. Können wir uns ohnehin nicht der Ansicht anschließen, daß dem Autor angesichts der seinem Schreiben vorgeschalteten Netzwerke und Diskursformationen keine nennenswerte Bedeutung mehr zukomme ("Die Instanz eines dem Diskurs bzw. den Diskursen präexistenten Autorsubjekts mit Intentionen verschwindet"¹⁵), so rechtfertigt sich dieses heute als

¹⁵ Jürgen Link: *Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik*. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hg. v. Jürgen Fohrmann u. Harro Müller. Frankfurt/M. 1988, S. 284. Vgl. dagegen aber neuerdings *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko. Tübingen 1999.

problematisch geltende Verfahren in unserem Zusammenhang doch gleich mehrfach. Schon die regionale Eingrenzung ist im Falle der westfälischen Provinz, wo es keinen eigenen Diskurs der Moderne gab, in erster Linie biographisch determiniert. Wie sich zeigen wird, hat der geringe Anteil westfälischer Autoren an der Moderne unmittelbar mit ihrer Herkunft, Sozialisation und dem Grad ihrer jeweiligen Emanzipation von diesem Bedingungsfeld zu tun. Eine inhaltliche Legitimation ergibt sich schließlich daraus, daß die biographische Komponente als Existenzproblem gerade bei denjenigen Autoren evident ist, die sich am stärksten der Moderne zuwandten: Die Krise der Moderne zeigt sich auch und vielleicht zuerst als eine Krise des Individuums.

Der Frage, wie sich denn die 'westfälische Moderne' konkret realisierte, gelten die Werkanalysen. Der Umstand, daß es sich tatsächlich überwiegend um eine Literatur von Einzelgängern handelt, führt dazu, daß es primär darum gehen wird, dem einzelnen Autor und dem einzelnen Werk gerecht zu werden. Thematische oder stilistische Gruppierungen sind nur sehr bedingt möglich. Vor allem aber muß die Erwartung, aus den Einzelbefunden ließe sich eine übergreifende Theorie zur 'westfälischen Moderne' ableiten, weitgehend enttäuscht werden: Gerade die Heterogenität zeichnet diese spezifische Literatur aus. Anders als die Heimat- oder Arbeiterdichtung Westfalens, deren relative Einheitlichkeit theoretische Kategorisierungen geradezu erfordert, waren die 'modernen' Autoren aus der Provinz zwar an zahlreichen, oft gegenläufigen 'Diskursen' beteiligt, vermochten aber kein eigenes 'Netzwerk' zu bilden: ein Mangel, den man im Sinne der Pluralität durchaus auch positiv bewerten kann.

Gleichwohl wird die Frage, ob es denn nicht wenigstens in Teilbereichen signifikante gemeinsame Merkmale der behandelten Autoren gibt, die zumindest partiell von einer eigenständigen Identität 'moderner westfälischer Literatur' sprechen lassen könnten, unsere Untersuchung begleiten und am Ende noch einmal zu diskutieren sein. Ein vorrangiges Erkenntnisziel kann ihre Beantwortung indes nicht sein, mußte doch schon Renate von Heydebrand trotz ihres globalen und funktionalen Ansatzes feststellen, die "Frage, ob auf dem Boden der politischen Einheit dieser Provinz auch eine einheitliche *Literatur* gewachsen ist", sei "mit einem klaren Nein" zu beantworten.¹⁶ Erst recht gilt dies für das 'Teilsystem' der 'Literatur als Kunst'. So sehen wir Sinn und Zweck unseres Unternehmens denn auch zuerst darin, den bisher entweder ganz übersehenen oder von der Masse regionaler Literaturproduktion verdeckten Anteil Westfalens an der Moderne in all seiner Vielfalt sichtbar zu machen und dabei auch die Widersprüche und wechselseitigen Korrespondenzen aufzuzeigen.

¹⁶ Vgl. Heydebrand [Anm. 1], S. 243.

II. Tendenzen westfälischer Literatur von 1750 bis 1850

Die Rede von ihrer provinziellen Rückständigkeit begleitet die Literatur Westfalens seit den ersten zaghaften Anfängen einer Lesekultur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die vor allem durch die aufklärerische Bildungspolitik des Freiherrn Franz von Fürstenberg im Fürstbistum Münster gefördert wurde.¹ Mit jahrzehntelanger Verspätung gegenüber den anderen Regionen entwickelte sich nun allmählich auch in Westfalen ein literarischer Markt, der aber im Sinne der Aufklärung vorwiegend auf volkspädagogische Schriften beschränkt blieb, die das miserable Bildungsniveau der Landbevölkerung heben sollten. Dank der Bildungsreformen verlor das Lesen nun seinen exklusiven akademischen Charakter, doch profitierten hiervon in der Folge hauptsächlich die Leihbibliotheken mit ihrer seichten Unterhaltungsliteratur; die 'gehobene' Belletristik wurde überwiegend nur vom Bildungsbürgertum und aufgeschlossenen Adelskreisen rezipiert. In dieser Hinsicht blieb Westfalen bis weit ins 19. Jahrhundert ein kulturelles Niemandsland, was nicht weiter verwundert, wenn man die Bedingungen betrachtet, unter denen hier eine eigenständige Literatur entstehen sollte, also die abgeschnittene Lage, das Fehlen bedeutender Fürstenhöfe und Handelsstädte, die fortschrittsfeindliche Haltung der katholischen Kirche, die agrarische Struktur und nicht zuletzt wohl auch die sprichwörtliche geistige Schwerfälligkeit breiter Bevölkerungsteile.

Immerhin fehlte es seit etwa 1750 nicht an zahlreichen, wenn auch meist nur kurzlebigen Versuchen, mit Hilfe von aufklärerischen Unterhaltungs- und Intelligenzblättern, in denen auch die neuere Belletristik, vor allem Lyrik und Dramatik, vertreten war, eine eigenständige westfälische Bildungskultur zu etablieren. Nennenswert unter den Moralischen Wochenschriften und den sie anfangs des 19. Jahrhunderts ablösenden Taschenbüchern und Musenalmanachen, die allemal vom Engagement ihrer Herausgeber lebten, sind u.a. Christian Friedrich Helwings schon im Titel symptomatische *Westphälische Bemühungen zur Aufnahme des Geschmacks und der Sitten* (Lemgo 1753-55), natürlich Justus Mössers für das regionale Selbstbewußtsein wesentliche *Westphälische Beyträge zum Nutzen und Vergnügen* (Osnabrück 1766-82, bis 1773 als *Nützliche Beylagen zum Osnabrückischen Intelligenz-Blatt*), in denen zugleich die Erweckung des deutschen 'Nationalgeists' propagiert wurde, das *Westphälische Magazin zur Geographie, Historie und Statistik* seines Schülers Peter Florens Weddigen (Bielefeld, dann

¹ Vgl. allgemein zur Lesekultur in Westfalen im Zeitraum von 1750 bis 1850 den von Walter Gödden und Iris Nölle-Hornkamp besorgten Ausstellungskatalog: *"Von den Musen wachgeküßt...". Als Westfalen lesen lernte*. Paderborn 1990.

Lemgo und Wesel, 1786-98), das *Westfälische Taschenbuch* der zum Bückeburger Hofkreis um Juliane von Schaumburg-Lippe zählenden Karl Gottlieb Horstig und Christian Ulrich von Ulmenstein (Minden 1801) sowie die *Mimigardia* (Münster 1810-12) des besonders rührigen Friedrich Raßmann, der sich auch als Anthologist und Bibliograph, u.a. als Verfasser des *Münsterländischen Schriftsteller-Lexicons* (Lingen 1814), bleibende Verdienste erwarb. Literarästhetisch waren die wenigsten Beiträge von Belang, man verwechselte Neigung zur Poesie mit Talent und fabrizierte neben dem bürgerlichen Beruf Gelegenheitsdichtereien; insgesamt aber bereiteten die zahllosen Periodika ein literarisches Klima, das zur wichtigen Voraussetzung auch späterer 'Hochleistungen' wurde.

Die wichtigste literarische Persönlichkeit Westfalens in der Zeit der Aufklärung war sicherlich Anton Mathias Sprickmann (1749 Münster – 1833 Münster), freilich weniger durch sein eigenes epigonales, dem Sturm und Drang verpflichtetes Werk, von dem er sich nach der Übernahme einer Rechtsprofessur in Münster 1778 und einer religiös motivierten 'geistigen Wiedergeburt' distanzierte, als durch seine mannigfachen Bemühungen um das literarische Leben und das Theater in Münster sowie besonders seine vielfältigen Kontakte zu den führenden Literaten seiner Zeit, wie Johann Heinrich Voß, Heinrich Christian Boie, Gottfried August Bürger, Matthias Claudius oder Ludwig Christoph Heinrich Hölty, die wesentlich dazu beitrugen, daß die bisherige kulturelle Isolation Westfalens etwas aufgebrochen wurde.² Nicht zuletzt machte er sich als literarischer Mentor, u.a. von Annette von Droste-Hülshoff, Theobald Wilhelm Broxtermann und Katharina Schücking, verdient. Sprickmanns Einfluß in Münster war freilich sehr begrenzt, und als er um 1780 seine von Fürstenberg stets kritisierten 'Schön-schreybereien' unter dem Druck der Verhältnisse aufgab und sich fortan beruflich ganz der Universität widmete, um dem Spott seiner bornierten Mitbürger zu entgehen, war die erste große Gelegenheit, die Literatur Westfalens auf das Niveau der übrigen deutschen Dichtung zu heben, eigentlich schon vertan. Statt dessen schloß er sich nach seiner religiösen 'Erweckung' dem 'Kreis von Münster' an, der 'familia sacra' um die Fürstin Adelheid Amalia von Gallitzin (1748 – 1806), die ein rückwärts gewandtes Literaturverständnis pflegte.³ Hier war der ungestüme

² Vgl. Walter Gödden: *Der Schwärmer. Die verschollene Lebensgeschichte des westfälischen Sturm- und Drang-Dichters Anton Mathias Sprickmann*. Paderborn, München, Wien, Zürich 1994; Erpho Bell (Hg.): *"Dank Gott und Fürstenberg, daß sie mich auf den Weg brachten". Anton Matthias Sprickmann (1749–1833). Ein Weltbürger aus Münster*. Münster 1999; Erpho Bell/Walter Gödden (Hg.): *"Bin ich denn nur Schönschreyber?" Ein Anton Matthias Sprickmann Lesebuch*. Münster 1999; Britta Domke: *Anton Mathias Sprickmann als Dramatiker. Studien zur Interpretation seiner Werke und zum literarhistorischen Kontext*. Bielefeld 1999.

³ Vgl. Siegfried Sudhof (Hg.): *Der Kreis von Münster. Briefe und Aufzeichnungen Fürstenbergs, der Fürstin Gallitzin und ihrer Freunde*. Münster 1962; Mathilde Köhler: *Amalia von Gallitzin. Ein*

und frivole Geist des Sturm und Drang verpönt, Dichtung sollte der moralischen Erziehung und religiösen Erbauung dienen, und ganz natürlich wurde daher Klopstock als der größte deutsche Dichterheros verehrt, noch vor dem nicht unumstrittenen Goethe. Persönliche Beziehungen zu Klopstock hatte Sprickmann geknüpft, später wurde die Idolatrie des *Messias*-Dichters vor allem durch den Grafen Friedrich Leopold von Stolberg verstärkt, der 1800 in Münster zum Katholizismus konvertiert war und seither in engem Kontakt zur 'familia sacra' stand, wo die Dichtung der Empfindsamkeit auch dann noch begeistertes Echo fand, als sie in den kulturellen Zentren längst belächelt wurde. Insgesamt war die einseitige, antimodernistische Haltung des 'Kreises von Münster', die in den westfälischen Journalen meinungsbildend wirkte, symptomatisch und auch mitverantwortlich für eine literarische Stagnation, die sich noch weit ins 19. Jahrhundert fortsetzte: Es ist gewiß kein Zufall, daß Westfalen zur Dichtung der Romantik, von Zuarbeiten des Bökendorfer Märchenkreises für die Brüder Grimm abgesehen, kaum etwas beitrug.

Die bemerkenswerteste Dichtergestalt zu Anfang des neuen Jahrhunderts war der heute fast ganz vergessene Franz Anton von Sonnenberg (1779 Münster – 1805 Jena), ein Schüler Sprickmanns und leidenschaftlicher Anhänger Klopstocks, der unbeschadet solcher Einflüsse doch als der erste wirklich herausragende Vertreter westfälischer Literatur gelten kann und in seinem zerrissenen Lebensgefühl überdies als ein ungekannter Ahne der späteren Moderne; ohne Zweifel die bis dahin größte – vor allem lyrische – Begabung aus Westfalen, war sein Leben von tragischen Liebeskonflikten überschattet, die ihn nervlich zerrütteten und schließlich so verzweifeln ließen, daß er sich mit nur 26 Jahren in einem Anfall geistiger Umnachtung aus dem Fenster stürzte.⁴ Ob Sonnenberg sich bei harmonischer Ausbildung seiner genialen Anlagen zu einem der bedeutendsten Dichter Deutschlands entwickelt hätte, wie verschiedentlich gemutmaßt wurde, ist schwer zu sagen, in jedem Fall scheint uns gerade seine seelische Disharmonie und sein Unvermögen, sich angesichts der Häßlichkeit der Welt mit der ästhetischen Scheinordnung der Weimarer Klassik zu begnügen, ähnlich wie bei den geistesverwandten Autoren Kleist und Hölderlin, eine wesentliche Voraussetzung seiner Dichtung gewesen zu sein; ohne diese existentielle Dimension hätte er sein visionäres Weltuntergangsepos *Donatoa* (Halle 1806/07), in dem sich sein persönliches Scheitern an der Welt zur verzweifelten Beschwörung eines apokalyptischen Chaos verdichtet und zum Sehnsuchtsschrei nach einer neuen Schöpfung

Leben zwischen Skandal und Legende. Paderborn 1993; Petra Schulz/Erpho Bell (Hg.): *"Meine Seele ist auf der Spitze meiner Feder"*. Amalia von Gallitzin. Münster 1998.

⁴ Vgl. Spiridion Wukadinović: *Franz von Sonnenberg.* Halle (Saale) 1927.

wird, kaum geschrieben und wäre einer von vielen mittelmäßigen Klopstock-Nachahmern geblieben. Während sein Mentor Sprickmann die außerordentliche Begabung Sonnenbergs anerkannte, stieß die Leidenschaftlichkeit seiner Dichtungen auf die begreifliche Ablehnung der Fürstin Gallitzin, und auch der übrige 'Kreis von Münster' vermochte sich nicht mit seinem exzentrischen Wesen und seinem scheinbar zügellosen, subjektivistischen Werk anzufreunden. Sonnenberg wiederum war einer der wenigen, der öffentlich gegen das restriktive Literaturverständnis in Münster zu protestieren wagte und 1802 heftig die geistige Anspruchslosigkeit seiner Landsleute attackierte:

Wollt ihr denn ewig in euren Sümpfen und Sandwüsten mit thiergleich nach Futter gebeugtem Kopfe, um nur voll zu fressen, durch die die Dünste des Aberglaubens und die Nebel der Mönchsdummheit herumschleichen, und nie einen Ätherzug aus höheren Regionen schöpfen? Ist Fressen und Goldhäufen denn das Paradies eures Herzens, das Heimweh eurer Wünsche? Wollt ihr denn ewig Geistesgabe und alles Große in Wissenschaft und Kunst, alles in kaufmännischem Bagatellgeiste, nur nach Maaß und Elle messen und schätzen? Alles zur Handwerkserei herabwürdigten?⁵

Trotz eines allgemein wachsenden Lesebedürfnisses nun auch in den unteren Schichten, das sich außer in der Zeitungslektüre und im Entstehen zahlreicher Lesegesellschaften vor allem in der zunehmenden Frequenz der Leihbibliotheken und im Kolportagehandel dokumentierte, sollte sich an dieser desolaten Situation auch im 19. Jahrhundert grundsätzlich wenig ändern. Die Klagen der Schriftsteller, die sich angesichts fehlender Resonanz oft genug genötigt sahen, ihre Heimat zu verlassen, wenn sie nicht resignieren und sich dem allgemein niedrigen Niveau anpassen wollten, verstummten über Jahrzehnte nicht. Annette von Droste-Hülshoff (1797 Burg Hülshoff – 1848 Meersburg) fühlte sich in Westfalen "durchgängig schlimmer als übersehen", Ferdinand Freiligrath (1810 Detmold – 1876 Cannstadt) sehnte sich aus dem "alten Nest" Soest nach einer "großen Stadt, deren Vorzüge man fühlt, wenn man nicht drin ist", und Christian Dietrich Grabbe (1801 Detmold – 1836 Detmold) sah sich in Detmold "abgeschnitten von aller Literatur, Phantasie, Freunden und Vernunft" und buchstäblich "am Rande des Verderbens".⁶ Die heutige Prominenz dieser Autoren aus der Restaurationszeit, zu denen vielleicht noch Georg Weerth (1822 Detmold – 1856 Havanna/Kuba) und mit gehörigem Abstand Levin Schücking (1814 Meppen – 1883 Bad Pyrmont) zu rechnen wären, täuscht darüber hinweg, daß sie zu ihrer Zeit und oft noch lange danach – mit der Ausnahme Freiligraths – kaum ein Publikum besaßen und in Westfalen selbst nicht selten belächelt oder verspottet wurden.

⁵ Zit. nach *Als Westfalen lesen lernte* [Anm. 1], S. 47f.

⁶ Zitate ebd., S. 48f.

Die historische Distanz hat dazu geführt, daß uns das beinahe gleichzeitige Auftreten einer Handvoll überregional bedeutender westfälischer Schriftsteller, die längst zum Kanon der nationalen Literaturgeschichte gehören, als ein Gesamtphänomen vorkommt, eine Art 'literarischer Erweckung der Provinz', was manchen sogar dazu verführt hat, von einer 'ersten westfälischen Dichterschule' zu sprechen. Erstaunlich ist das Phänomen allemal, besonders wenn man bedenkt, daß drei dieser Dichter aus dem kleinen Lippe-Detmold stammten, mindestens ebenso erstaunlich aber sollte es sein, daß es kaum persönliche und nur zufällige literarische Beziehungen zwischen den Detmoldern oder zwischen ihnen und dem Adelsfräulein aus Münster gab. Sie alle waren letztlich Einzelgänger, ohne unmittelbaren gesellschaftlichen Zusammenhang, und oft genug hatten sie sogar gegen ihre eigene westfälische Gesellschaft anzuschreiben, was diese ihnen so übelnahm, daß sie sich ihr Publikum und dann auch ihre Existenz außerhalb der Heimat suchen mußten – eine Erfahrung, die nach ihnen auch die meisten Autoren der Frühen Moderne machen sollten.

Nimmt man die politischen Grenzen des Landes zur Definition, so wären Grabbe, Freiligrath und Weerth strenggenommen gar nicht als Westfalen anzusehen, und es könnte sein, daß diese besondere Insellage der lippischen Autoren ein wichtiger Faktor ihrer Kreativität war. Auf den Gesamttraum bezogen, markiert der 1815 verordnete Zusammenschluß der Provinz Westfalen aus heterogensten Landesteilen und ihre Angliederung an Preußen jedenfalls einen bedeutsamen Einschnitt auch in der Entwicklung der westfälischen Literatur. Der nationale Furor der Befreiungskriege hatte in Westfalen wie im ganzen deutschen Reich eine patriotische Aufbruchsstimmung wachsen lassen, die nun durch den inneren Widerstand gegen den aufgezwungenen preußischen Zentralismus, der sich politisch nicht frei artikulieren durfte, wesentlich befördert wurde und sich in zahllosen Gelegenheitsdichtungen für die neu entstandenen Unterhaltungsblätter und Almanache niederschlug. Mehr denn je regten sich in Westfalen Bemühungen, Anschluß an das kulturelle und literarische Geschehen in der deutschen Nation zu finden; zugleich wuchs das Bewußtsein regionaler Sonderheit und führte u.a. zur Blüte christlich-konservativer Gebrauchsliteratur und zur Neubelebung der Mundartdichtung. Symptomatisch für diese ambivalente Entwicklung, die insgesamt zur Konsolidierung des literarischen Marktes beitrug, ist die doppelte Zielsetzung der aufgrund der Zensurvorschriften weitgehend apolitischen Unterhaltungsblätter (u.a. *Mindener Sonntagsblatt*, 1817-53), die einerseits versuchten, die aktuelle deutsche und sogar internationale (Scott, Byron) Literatur in der Provinz bekanntzumachen, sich andererseits aber auch redlich bemühten, einheimischen jungen Talenten ein erstes Forum zu bieten. Mit der Ausnahme Annette von Droste Hülshoffs debütierten fast alle bekannten westfälischen Autoren in diesen Blättern, die Mehrzahl der Unbekannten fand hier auch gleich die Endstation.

Für die Verbreitung einer allgemeinen geistigen Bildung waren all diese Unternehmungen von großem Wert; literarischem Anspruch hingegen hält kaum etwas davon stand, handelte es sich doch meist um epigonale Nachempffindungen bewährter Muster aus dem 'Ausland', also um hier typische 'Verspätungen'. Aus unserer Sicht am bemerkenswertesten ist, daß sich spätestens um 1830 auch in den westfälischen Unterhaltungsblättern und Almanachen das Prosagenre, gewöhnlich in der Form unterhaltend-belehrender Kurzerzählungen, gegenüber der bis dahin dominierenden, genretypisch esoterischeren Lyrik durchsetzen konnte. Maßgeblich für die Redakteure und Herausgeber war dabei natürlich das Bestreben, weitere Leserkreise zu erreichen; damit einher ging jedoch auch ein grundsätzlicher Stilwandel, hin zur näheren Darstellung alltäglicher Wirklichkeit in Vergangenheit und Gegenwart, der das Feld für modernere Schreibweisen bereitete. Freilich hatte diese relative Fortschrittlichkeit der Periodika auf dem Buchmarkt noch lange Zeit keine Entsprechung. Während in den meisten übrigen Ländern seit Jahrhundertbeginn der (Unterhaltungs-)Roman zur marktdominierenden Literaturform avanciert war, galt das Genre im 'rückständigen' Westfalen weiterhin als anrüchig, und es ist sicher kein Zufall, daß sich auch und gerade die bedeutenderen Autoren wie Droste-Hülshoff, Grabbe oder Freiligrath kaum darin versuchten. So war es denn auch ein Nicht-Westfale, der Magdeburger Karl Leberecht Immermann, der 1838 in Düsseldorf den ersten großen Westfalenroman, *Münchhausen*, vorlegte, dessen in der Soester Börde spielende, seit 1857 auch separat erscheinende *Oberhof*-Kapitel um einen rustikalen Hofschulzen nunmehr dem neuen 'Westfalenbewußtsein' geradezu kanonischen Ausdruck verliehen.⁷ Ähnlich heilsam für das westfälische Minderwertigkeitsgefühl war das Mappenwerk *Das malerische und romantische Westphalen* (Barmen, Leipzig 1841), zu dem sich Freiligrath unmittelbar durch Immermanns 'Geschichte in Arabesken' anregen ließ, das dann aber von seinem Freund Levin Schücking mit der Hilfe Annette von Droste-Hülshoffs vollendet wurde. Der Einfluß Immermanns wirkte sich dann vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte aus: Auf die bezeichnenderweise in Westfalen gegenüber den zeitkritischen und satirischen Partien favorisierten *Oberhof*-Kapitel des *Münchhausen* geht die Ausbildung einer signifikant westfälischen, nämlich zumeist idyllisch-realtätsfernen und satirischen Partien favorisierten Variante der Dorfgeschichte zurück, aus der dann um die Jahrhundertwende die dominierende Gattung des Heimatromans entstand, und auch die Romane Levin Schückings (u.a. *Die Ritterbürtigen*, Leipzig 1846; *Paul Bronckhorst oder*

⁷ Vgl. Peter Hasubek: *Oberhofgeschichten. Zur Literarisierung westfälischer Landschaft in Immermanns "Münchhausen"*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung*. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woesler. Paderborn. München. Wien. Zürich 1992. S. 9-30.

Die neuen Herren, Leipzig 1858; *Schloß Dornegge oder Der Weg zum Glück*, Leipzig 1868), die in ihren kolportagehaften Zügen noch am ehesten dem überregionalen Zeitgeschmack huldigten und entsprechend erfolgreich waren, sind dem Zeitroman Immermanns ebenso verpflichtet wie dem historischen Roman Walter Scotts.⁸

Im selben Jahr wie der folgenreiche *Münchhausen*-Roman, in dem Immermann sich wundert, weshalb aus diesem 'sonderbaren Land' noch kein 'großer Dichter' hervorgegangen sei, erschien fast unbeachtet unter dem schlichten Titel *Gedichte* (Münster 1838) und lediglich mit ihren Initialen gekennzeichnet auch die erste Lyriksammlung Annette von Droste-Hülshoffs, die damals immerhin bereits einundvierzig Jahre alt war. Obwohl sie seit frühester Kindheit dichtete, bereits zwölfjährig zur Mitarbeit an Raßmanns *Mimigardia* eingeladen worden war und sich seither in den unterschiedlichsten Genres erprobt hatte, vom Trauerspiel über das historisch-romantische Versepos bis zum geistlichen Lied, war sie der literarischen Öffentlichkeit bis dahin tunlichst aus dem Weg gegangen, und auch zu diesem späten Buchdebüt mußte sie sich von den Freunden Wilhelm Junkmann und Christoph Bernhard Schlüter drängen lassen. 1844 folgte eine weitere, wesentlich vermehrte Gedichtausgabe im renommierten Cotta-Verlag (*Gedichte*, Stuttgart, Tübingen), aber auch sie kam eigentlich nur auf die Initiative des von ihr tragisch geliebten und im Literaturbetrieb versierten Levin Schücking hin zustande und blieb das letzte Buch zu Lebzeiten. Obwohl Annette sich schon früh westfälischen Themen zugewandt hatte und heute als Dichterin verehrt wird, die der heimischen Landschaft als erste eine Stimme verlieh, stieß sie in ihrer näheren Umgebung zeitlebens auf Skepsis, erfuhr literarische Anregung und Anerkennung eher außerhalb Westfalens, im Rheinland oder am Bodensee, und blieb noch lange nach ihrem Tod im Revolutionsjahr 1848 in der Heimat unentdeckt. Für den düsteren Realismus und die psychologische Konsequenz der Dorf- und Kriminalgeschichte *Die Judenbuche* (auf Schückings Veranlassung hin zuerst 1842 im Cottaschen *Morgenblatt für gebildete Leser* erschienen), die als Teil eines mit Immermann konkurrierenden, authentischeren Westfalenromans *Bei uns zu Lande auf dem Lande* gedacht war, fehlte hier noch ein aufgeschlossenes Verständnis; am ehesten beachtet wurde der frühe, posthum von Schlüter und Junkmann herausgegebene Zyklus *Das geistliche Jahr* (Stuttgart 1851), der die eindringlichen Selbstaussagen der Dichterin hinter der vertrauten Form der religiösen Erbauungslyrik verbirgt. Erst seit den siebziger Jahren änderte sich im Zuge der Heimatbewegung, des Kulturkampfes und eines ästhetischen Paradig-

⁸ Vgl. Manfred Schier: *Levin Schücking. Westfälischer Schriftsteller zwischen Tradition und Moderne*. In: Ebd., S. 105-129.

menwechsels die Situation; auch an diesem Rezeptionswandel, in dessen Verlauf Annette zur 'größten Dichterin' Deutschlands werden sollte, war wieder maßgeblich Levin Schücking beteiligt, der 1878/79 in Stuttgart in drei Bänden ihre *Gesammelten Schriften* herausgab. Nur wenige Jahre darauf, von 1884 bis 1887, erschien in Paderborn eine von Wilhelm Kreiten besorgte vierbändige Ausgabe der *Gesammelten Werke*, herausgegeben von Elisabeth von Droste-Hülshoff, und setzte die Dichterin endgültig auch in Westfalen durch.

Die verspätete Akzeptanz Annette von Droste-Hülshoffs in ihrer Heimat, der erst die Anerkennung im 'Ausland' vorausgehen mußte, ist typisch für die generelle Verspätung in der westfälischen Literaturentwicklung. Aber auch die trotz aller Emanzipationsbestrebungen noch weitverbreiteten Ressentiments gegenüber schreibenden Frauen dürften eine Rolle gespielt haben, denn wenngleich es in Westfalen eine erstaunlich große Zahl von Schriftstellerinnen gab – unter ihnen so durchsetzungsstarke Persönlichkeiten wie Elise von Hohenhausen (1789 Waldau – 1857 Frankfurt/O.), ihre Tochter Elise Rüdiger (1812 Schloß Eschwege – 1899 Berlin) oder Mathilde von Tabouillot (später Anneke, 1817 Oberlevringhausen – 1884 Milwaukee/USA) –, beließen es die meisten doch bei leichten Plaudereien in den geselligen Unterhaltungsblättern oder fügten sich dem traditionellen Rollenklischee, indem sie religiöse Idyllen schrieben, empfindsame Herzensergießungen über Liebe und Mutterschaft verbreiteten oder sich wie Henriette Davidis (1801 Wengern – 1876 Dortmund) gleich auf das praktische Genre der Anstands- und Kochbücher beschränkten.⁹ Soweit die Frauen auf ihrem vermeintlichen Terrain blieben, wurden sie toleriert und sogar gefördert, mit der verhängnisvollen Folge, daß später zwar die Heimat- und Dialektdichtung wesentlich von Schriftstellerinnen mitgeprägt wurde, nicht aber die Literatur der Moderne. Annette von Droste-Hülshoff war anders, und sie fand eine legitime Nachfolge nicht in Autorinnen der Heimatbewegung wie Ilse von Stach, Margarete Windthorst oder Margarete zur Bentlage, sondern in der frühexpressionistischen Dichterin Else Lasker-Schüler aus dem Wuppertal (die immerhin westfälische Vorfahren hatte).

Was Annette auch von den meisten schreibenden Männern ihrer Zeit unterscheidet und sie in die Tradition der Moderne stellt, ist ihr fundamentales Desinteresse an den gängigen Erwartungen des Marktes; selbst ihre scheinbar 'zeitgemäße', im Einklang mit den Zielen der Spätromantiker stehende Hinwendung zur intimen Landschaftsschilderung, zunächst in ihren Beiträgen für das *Malerische und romantische Westfalen*, dann in den Meersburger Gedichten und den *Heide-*

⁹ Vgl. Ortrun Niethammer: *Damen, Waschweiber und Vogelscheuchen – zur frühen Frauenliteratur in Westfalen*. In: Ebd., S. 131-143.

bildern, geht letztlich nur auf ihr persönliches Verhältnis zu Levin Schücking zurück und hat nichts zu tun mit einer irgendwie konjunkturellen Orientierung. Das Schreiben war für Annette (wie schon für Sonnenberg) weder eine angenehme Privatbeschäftigung noch ein zweckorientierter, geld- oder geltungsdienlicher Beruf, vielmehr ein unmittelbar existentielles Bedürfnis nach heilsamer Verge-
wissenheit von Ich und Welt, zu dem sie durch ihre Liebes- und Leidenserfahrungen gedrängt wurde und durch außerordentliche Anlagen befähigt war. Nicht nur ihr Schicksal, auch ihre originäre Begabung ließ sie einen einsamen Weg gehen, auf dem ihr unter den Zeitgenossen kaum einer zu folgen vermochte; erst für spätere Lyriker wie Adolf von Hatzfeld wurden ihre bis ins Surreale reichenden, durch persönliches Erleben und spirituelle Tiefe ausgezeichneten Naturgedichte stilbildend, während die Nähe ihrer Novellistik zu den Bestrebungen des Realismus nur vordergründig ist und etwa ihre Regionalisierung weniger einem poetischen Prinzip entspricht als ihrer begrenzten Erfahrung authentischer Räume.

Ein Einzelgänger in seinem Leben wie im Schreiben und als solcher genauso wenig repräsentativ für die westfälische Literatur seiner Zeit wie Annette von Droste-Hülshoff, mit seiner radikalen Dramatik aber ähnlich inspirativ für die Moderne wie sie mit ihrer Lyrik, war der 'betrunkene Shakespeare' (Heine) Christian Dietrich Grabbe. Seine Zeitgenossen, die noch dem Idealismus der Klassik und Romantik huldigten, waren irritiert durch den pessimistischen Geschichtsfatalismus in Dramen wie *Napoleon oder Die hundert Tage* (Frankfurt/M. 1831) und *Hannibal* (Düsseldorf 1835), mit seiner grotesken Literatursatire *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung (Dramatische Dichtungen*, Frankfurt/M. 1827) schuf er sich Feinde im Literaturbetrieb, und seine bewußte Mißachtung dramatischer Konventionen führte dazu, daß zu seinen Lebzeiten allein die Tragödie *Don Juan und Faust* (Frankfurt/M. 1829) aufgeführt wurde. Grabbes unbürgerliche Lebensweise war sicher ein weiterer Grund für seine auch künstlerische Ablehnung, andererseits imponierte sie späteren Bohemedichtern wie Frank Wedekind oder den Expressionisten als Ausdruck einer inneren Zerrissenheit, in der sich auch ihr eigenes Lebensgefühl widerspiegelte. Schon zuvor hatten Grabbes dramaturgische Innovationen, seine Montagetechnik und die Massenszenen wie seine Hinwendung zu realistischen Darstellungsweisen das Theater des Naturalismus stark beeinflußt, und aus heutiger Sicht steht er am Beginn einer epischen Dramentradition, die über Bertolt Brecht oder das Theater des Absurden bis hin zu Heiner Müller reicht. In seiner haßgeliebten Heimat blieb Grabbe hingegen seltsam folgenlos, sieht man einmal davon ab, daß seine exzentrische Antibürgerlichkeit und sein exzessiver Lebensstil den Typus des 'poète maudit' antizipierten, wie ihn später, um die Jahrhundertwende, nur noch der ebenfalls westfälische Peter Hille so unbedingt verkörperte – beide freilich nicht aus modischer Affektation heraus, sondern aus äußerer und innerer Not. Hille selbst sah

diese Verwandtschaft, aber er wußte auch, daß sie kein Signum des Westfälischen war und die ihnen gemeinsame "geniale Unordnung" vielmehr ein Affront, den der Biedersinn der Westfalen weder Grabbe noch ihm selbst je verzeihen würde; bitter ist seine Klage, als er 1901 des 100. Geburtstags von Grabbe gedenkt, und sie wird zur Anklage:

Frisch wie vor siebzig Jahren ist noch der Haß und die Abneigung des Philisteriums und der Kleinstadt gegen die schroffe Größe des unseligen Menschen, der hier seine Lebensjahre beschließen mußte vor den Augen seiner hämischen Mitbürger, die sich freuten, den Verwegenen zu quälen, der früh aus ihrem Kreise fortstrebte, der aber bald hilflos wieder unter sie zurückfiel.¹⁰

Daß Grabbe in seiner Heimat nicht reüssieren konnte und hier auch nach ihm bis weit ins 20. Jahrhundert hinein keine wirklich bedeutenden Dramatiker hervortraten, lag freilich auch an den desolaten Theaterverhältnissen des Landes, die aus dem Mangel an Kulturzentren resultierten. Zwar gab es seit 1825 das Pichlersche Hoftheater in Detmold, an dem 1829 auch Grabbes *Don Juan und Faust* aufgeführt (und gleich wieder abgesetzt) wurde, aber selbst hier mußte man sich aus ökonomischen Rücksichten, ähnlich den Leihbibliotheken, dem niedrigen Publikumsniveau unterordnen und war außerdem darauf angewiesen, weitere Bühnen in Pyrmont, Münster, Minden und Osnabrück zu bespielen. Beherrscht wurde das Feld von den zahlreichen Wanderbühnen, die in ihrem schnell wechselnden Repertoire hauptsächlich Schicksalstragödien (Houwald), Familienrührstücke (Iffland, Kotzebue), Lustspiele und Operetten brachten, seltener Shakespeare und die deutschen Klassiker und fast gar nicht moderne Stücke mit elitärem Anspruch.

Ohnehin wäre der ehrgeizige Grabbe mit einer regional begrenzten Wirkung kaum zufrieden gewesen; so wenig er heute als *westfälischer* Dramatiker präsent ist, so sehr verstand er sich selbst als Wortführer der ganzen jungen Generation Deutschlands. Nur einmal wandte er sich überhaupt dezidiert einem westfälischen Thema zu, in seinem posthum erschienenen Spätwerk *Die Hermannsschlacht* (Düsseldorf 1838); gedacht als Konzession an den heimischen Patriotismus, geriet ihm freilich unter der Hand auch dieses Stück, mit dem er seinen Landsleuten ein versöhnendes Denkmal setzen wollte, formal so kontrovers und so zeitkritisch, daß es erst sehr viel später im Zuge der Arminiusbegeisterung (nach der Vollendung des 1838 auf der Grotenburg begonnenen Hermannsdenkmals im Jahre 1875) langsam Beachtung fand, nun allerdings unter fatalen ideologischen Vorzeichen. In einer für das geistige Klima der Zeit und Landschaft

¹⁰ Peter Hille: *Grabbe*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Hg. v. Friedrich Kienecker. Bd. 5: *Essays und Aphorismen*. Essen 1986, S. 26 u. 24.

bezeichnenden Weise wurde das widersprüchliche, von desillusionierender Zukunftsskepsis geprägte Drama auf seine vermeintlich 'typisch westfälischen oder niedersächsischen Elemente' reduziert, eine regionalistische Interpretation, die in einem weiteren Schritt dann in den Jahren der Weimarer Republik zur völkisch-nationalistischen Aneignung führte und nach der nationalsozialistischen Machtergreifung vollends pervertierte, indem man sich nicht scheute, Grabbes Werke zu verfälschen und seine heroisch-idealistischen Ich-Fiktionen propagandistisch zu verallgemeinern und faschistisch zu aktualisieren.¹¹ So gesehen, ist die Rezeption des Einzelgängers Christian Dietrich Grabbe ein Schulbeispiel dafür, wohin regionale Literaturbetrachtung führen kann, wenn sie sich politisch oder ideologisch instrumentalisiert läßt.

Der im 19. Jahrhundert weitaus berühmteste westfälische Autor, der ebenfalls aus Detmold stammende Ferdinand Freiligrath, war trotz seiner patriotischen Lieder aus der Zeit des deutsch-französischen Krieges und der Reichsgründung kaum für nationalsozialistische Propagandazwecke geeignet und scheint noch heute manchen seiner bodenständigen Landsleute wegen seiner revolutionären Ansichten und seiner Kontakte mit Karl Marx und Friedrich Engels so suspekt, daß man ihn ungern zu den bedeutenden Westfalen zählt. Zusammen mit dem jüngeren, auch radikaleren Georg Weerth und einigen anderen westfälischen Vormärz-dichtern, von denen viele (u.a. auch Mathilde Franziska Anneke) nach 1848 emigrieren mußten oder aber resignierten, gehört Ferdinand Freiligrath als ihr begabtester und prominentester Vertreter zu einer Gruppe von Schriftstellern, die sich in den vierziger Jahren unter dem Eindruck staatlicher Repression und der nun auch in Westfalen spürbaren Auswüchse der rapiden Industrialisierung in ihrer Dichtung politisierten; dabei vertraten sie nicht nur die Ideale der Freiheit, der nationalen Einheit und der sozialen Gerechtigkeit, sondern wandten sich – man denke an Weerths erschütternden Bericht *Die Armen in der Senne* (zuerst 1845 im *Deutschen Bürgerbuch*, Barmen, erschienen) – auch dezidiert der elenden Wirklichkeit zu und widersprachen der vorherrschenden romantischen Poetisierung und positiven Stilisierung des Westfalenbildes. Unzufriedenheit mit den bestehenden Verhältnissen in seiner Heimat war es schon gewesen, was Freiligrath dazu gedrängt hatte, sich in die exotischen Phantasiewelten seiner 'Wüsten- und Löwenpoesie' (*Gedichte*, Stuttgart, Tübingen 1838) zu flüchten, und man tut ihm wohl nicht unrecht, wenn man auch seinen vordergründig konträren Revolutionsgedichten (*Ein Glaubensbekenntniß*, Mainz 1844; *Ça ira!*, Herisau 1846) bei aller Tendenz Züge eines eskapistischen Utopismus unterstellt. Gerade in

¹¹ Vgl. Werner Broer/Detlev Kopp (Hg.): *Grabbe im Dritten Reich. Zum nationalsozialistischen Grabbe-Kult*. Bielefeld 1986.

dieser heimlichen Kontinuität, die es ihm ermöglichte, auch nach dem Scheitern der Revolution unter nationalliberaler Flagge weiterzuschreiben, erweist sich Freiligraths originäre literarische Begabung, die sich auch zu anderen Zeiten entfaltet hätte und ihn bei allen äußeren Erfolgen von Beginn an zum Einzelgänger-tum verurteilte, kaum anders als bei Annette von Droste-Hülshoff oder Christian Dietrich Grabbe. Georg Weerth hingegen, dessen politische Konsequenz ebenso Achtung abverlangt wie die gelungene Kombination realpolitischer Absichten mit einer an Heine geschulten satirisch-entlarvenden Schreibweise (*Leben und Thaten des berühmten Ritters Schnapphahnski*, Hamburg 1849), repräsentiert einen Literaturtypus, der überhaupt erst durch seine revolutionären Intentionen zu einer appellativen Dichtung fand und der folgerichtig verstummte, als er ihre gesellschaftspolitische Wirkungslosigkeit erkennen mußte.

Das Jahr 1848 markiert auch für die westfälische Literatur eine entscheidende Zäsur, und beinahe wirkt es wie ein Symbol eines Epochenendes, daß es auch das Todesjahr Annette von Droste-Hülshoffs war. Zur Dichtung der Klassik und Romantik hatten Westfalen kaum etwas beizutragen gehabt, aber im bewußten Gegensatz zu diesen idealistischen Positionen hatten sich mit Droste-Hülshoff, Grabbe, Freiligrath und Weerth dann erstmals Stimmen von überregionaler Bedeutung zu Wort gemeldet, die auf Dauer auch in ihrer Heimat nicht zu überhören waren. In ihrer Zeit unverstanden und – mit Ausnahme Freiligraths – nur von begrenzter Wirkung, gelten sie bis heute als die bedeutendsten Schriftstellerpersönlichkeiten aus Westfalen und werden literarhistorisch meist als Vorläufer oder erste Vertreter des 'poetischen Realismus' eingeordnet. Tatsächlich stehen sie mit ihren progressiven Tendenzen am Anfang einer Tradition, die ihre Fortsetzung dann in der Literatur der Moderne fand, aber keineswegs in einer kontinuierlichen Entwicklung: Gegen den gerade in Westfalen überstarken Konservatismus, der durch das Scheitern der bürgerlichen Revolution unerhörte Bestätigung fand, konnten sich die vereinzelt fortschrittlichen Kräfte noch lange Zeit nicht durchsetzen.

III. Wege zur Moderne

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konsolidierte sich der literarische Markt auch in Westfalen endgültig und erreichte nun nahezu alle Bevölkerungsschichten, ohne daß dieser quantitativen und institutionell geförderten Ausbreitung auch eine qualitative Größe entsprach – ein Niveauverlust, der offenbar unmittelbar korrespondiert mit dem Zuwachs an weniger gebildeten Lesern. Kommerziell profitierte hiervon vor allem die Unterhaltungsliteratur, die jedoch mit Ausnahme der volkstümlichen Dorf-, Kriminal- oder Dialektgeschichten überwiegend importiert wurde; wirklich erfolgreiche westfälische Autoren dieses Genres waren eigentlich nur der auch sonst umtriebige Levin Schücking und der heute vergessene Jodokus Donatus Hubertus Temme (1798 Lette – 1881 Zürich), dessen reißerische Schauer- und Kriminalgeschichten auf bemerkenswerte Weise Spannungseffekte mit kompetenter Darstellung der Rechtsverhältnisse und politischem Oppositionsgeist verbinden.¹

Die literarische Produktion in Westfalen selbst wurde demgegenüber eher von ideellen, volkspädagogischen Motiven gesteuert; neben einer kaum noch überschaubaren Flut volkstümlich-katholischer Erbauungs- und Unterhaltungsschriften entstand in Lyrik, Epos und Erzählung, bestärkt nicht zuletzt durch den Kulturkampf, eine für die westfälische Glaubenstradition bezeichnende Variante des 'poetischen' oder 'bürgerlichen' Realismus, in der sich schlichte Empirie mit authentischen Raum- und Zeitbezügen und einer betont christlichen, nicht selten tendenziösen Sinnstiftung verband. Namhafte, regional noch heute geschätzte Vertreter dieser katholisch-westfälischen Sonderart eines restaurativen Realismus waren u.a. Friedrich Wilhelm Weber (1813 Alhausen – 1894 Nieheim; *Dreizehnlinden*, Paderborn 1878), Friedrich Wilhelm Grimme (1827 Assinghausen – 1887 Münster; *Schlichte Leute*, Soest 1867-69) und Joseph Pape (1831 Eslohe – 1898 Büren; *Der treue Eckart*, Münster 1854), aber auch Schriftstellerinnen wie Ferdinande von Brackel (1835 Schloß Welda – 1905 Paderborn; *Die Tochter des Kunstreiters*, Köln 1875) oder Antonie Jüngst (1843 Werne – 1918 Münster; *Conradin, der Staufe*, Paderborn 1883). Über die Berechtigung einer solchen Literatur, die offenbar elementare politisch-religiöse Bedürfnisse befriedigte, indem sie etwa Legitimationsmythen für ein christlich erneuertes einiges Vaterland zur Verfügung stellte, braucht hier nicht gestritten zu werden; offenkundig ist ihr Traditionalismus, der auch formal so weit geführt wurde, daß noch einmal für

¹ Einen vorerst letzten – und vergeblichen – Versuch zur 'Wiederbegegnung' mit dem immerhin interessanten Demokraten, Richter und Kriminalautor Temme unternahm 1991 Winfried Freund mit der Edition der Kriminalgeschichte *Der tolle Graf* (Paderborn).

kurze Zeit das antiquierte Versepos zu einer bevorzugten Gattung avancierte.

Der in eine vermeintlich heilsame Zukunft gerichtete, dabei zutiefst anachronistische, wenn nicht reaktionäre Blick der christlich inspirierten 'Realisten' war auch konstitutiv für die nach 1870 auf allen kulturellen Gebieten sich formierende Heimatbewegung, die in einer historisch mit unserer Gegenwart vergleichbaren Situation lokalpatriotisch auf die von der Reichsgründung befürchtete Nivelierung westfälischer Eigenart reagierte und zugleich den mit dem Übergang von der Agrar- in die Industriegesellschaft verbundenen Krisenerscheinungen das archaische Ideal einer ländlich-traditionell strukturierten, heimatverwurzelten und gottesfürchtigen Solidargemeinschaft in Dorf und Kleinstadt entgegenstellte:

Die Heftigkeit der Reaktion auf die Krisen wirkt sich in die Breite aus: Eine Fülle von Vereinen wird gegründet, zum Schutz von Landschaft, Dorf- und Stadtbild, zum Erwandern und weiteren Erforschen des heimatlichen Lebensraums in allen seinen Dimensionen, zur Pflege von Brauchtum und Mundart, zur Förderung einer volkstümlichen und handwerklich soliden Kunst, zur Wohlfahrtspflege auf dem Land, zur Schaffung sozialer Heimstätten und anderem mehr. All dieses wird begleitet von reger publizistischer Tätigkeit und von einer Hausse heimatbezogener Literatur.²

Literarisch manifestierte sich dieses neue Heimatbewußtsein zunächst in der öffentlichen, patriotischen Gelegenheitsdichtung, in einer regional zunehmend differenzierteren Dialektliteratur und nicht zuletzt in ersten retrospektiven Anthologien wie Hermann Hartmanns *Schatzkästlein westfälischer Dichtkunst in hoch- und plattdeutscher Sprache* (Minden 1885) oder Paul Baehrs *Rheinisch-westfälischem Dichterbuch* (Münster, Paderborn 1888), welche die Musenalmanache und Taschenbücher auch insofern ablösten, als es ihnen weniger um die Präsentation neuartiger Autoren als um die Vermittlung vorgeblich beständiger Heimatkunst und die Bewahrung traditioneller Werte ging. Außerhalb Westfalens konnte diese Literatur begreiflicherweise kein Publikum finden und wollte es wohl auch nicht, daheim jedoch wurde sie dank institutioneller Unterstützung und wegen ihres affirmativen, beinahe durchweg trivialen, reaktionären und heilsam-idyllischen Charakters zur vorherrschenden, augenscheinlich flächendeckenden literarischen Richtung. Obwohl aus dieser ideologisch motivierten und am Publikums geschmack orientierten Heimatdichtung vorerst bezeichnenderweise keine 'namhaften' Autoren hervorgingen, erreichte sie um die Jahrhundertwende einen ersten Höhepunkt, nun zum Teil bereits in bewußter Opposition zur großstädtischen 'Asphaltliteratur'.

* * *

² Renate von Heydebrand: *Literatur in der Provinz Westfalen 1815–1945. Ein literarhistorischer Modell-Entwurf*. Münster 1983, S. 109.

Daß sich vor diesem Hintergrund innovative literarische Begabungen in der Provinz selbst nicht entfalten konnten und der durch Naturalismus und Ästhetizismus zwischen 1885 und 1890 eingeleitete Epochenwandel hier fast nicht zu spüren war, kann nicht verwundern. Um so erstaunlicher aber ist, daß mit den Brüdern *Heinrich Hart* (1855 Wesel – 1906 Tecklenburg) und *Julius Hart* (1859 Münster – 1930 Berlin) ausgerechnet zwei Westfalen zu den führenden Theoretikern der neuen Bewegung wurden und in Berlin wesentlich das gegen die wilhelminische Scheinkunst gerichtete Programm der 'Moderne' mitformulierten.³ Von einem Zufall wird man kaum sprechen können, denn die Harts blieben nicht die einzigen Westfalen, die sich in die vordere Reihe der Berliner Avantgarde stellten und hier ein durchaus eigenes, ja 'eigenbrötlerisches' Profil entwickelten, so daß manche von einer 'zweiten westfälischen Dichter-Generation' sprechen zu dürfen glaubten. Angesichts der leidigen literarischen Verhältnisse in ihrer Heimat, die nahezu alle diese Autoren nach Berlin trieben, verbietet sich die Rede von einer 'typisch westfälischen' Fortschrittlichkeit, aber wenngleich das Gegenteil hier richtiger wäre, scheint sich im diachronischen Blick doch die Annahme zu bestätigen, daß jedwede Isolation für die wirklichen dichterischen Begabungen auch eine elementare Chance bedeutet: Aufgewachsen in mehr oder weniger literaturfremdem Milieu, ohne eine kontinuierliche Tradition, abgestoßen von der funktionalen Heimatdichtung und zumindest in den frühen Jahren auch noch unbeeinflusst von großstädtischen Literaturmodellen, waren sie bei ihrer existentiellen und literarischen Orientierung ganz auf sich allein gestellt, und die Besten unter ihnen nutzten diese von der Situation erzwungene Unabhängigkeit zur Entwicklung eigener, originärer Literaturkonzepte. So paradox es klingt, läßt sich also feststellen, daß gerade die kulturelle Rückständigkeit Westfalens im Einzelfall Innovationen erzwang und so einem 'genialen Dilettantismus' förderlich war, in dem sich Züge ursprünglicher Größe ebenso finden wie solche des Absonderlichen und Abseitigen. Kaum eine andere literarische Landschaft hat so viele Sonderlinge hervorgebracht wie eben Westfalen, und wenn manche von ihnen noch heute von der offiziellen Literaturgeschichtsschreibung nicht anerkannt worden sind, so auch deshalb, weil sie sich den üblichen Wertungs- und Stil kategorien

³ Vgl. Ernst Ribbat: *Genie und Gemeinschaft, Boheme und Utopie. Hinweise auf Heinrich und Julius Hart*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung*. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woessler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1992, S. 59-67; Thomas Dupke: *Aufbruch ins neue Jahrhundert. Zwei Dichterpriester aus Westfalen: Die Brüder Hart und die Neue Gemeinschaft*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung 4*. Hg. v. Walter Gödden. Paderborn, München, Wien, Zürich 1998, S. 175-198. Der lange Zeit dem Wiener Literaturpapst Hermann Bahr zugeschriebene Begriff der 'Moderne' wurde tatsächlich von dem Berliner Literaturhistoriker Eugen Wolff 1886 bei einem Vortrag im literarischen Verein 'Durch!' geprägt; zu den Mitgliedern dieser von Wolff mitbegründeten 'freien literarischen Vereinigung' gehörten auch die Brüder Hart.

entziehen. Eine 'westfälische Charaktereigentümlichkeit' wird man hierin freilich nicht sehen dürfen: Ähnliche Phänomene in anderen Provinzgegenden bezeugen, daß solche Gemeinsamkeit zuallererst aus der gleichen literatursoziologischen Randlage resultiert.

Clemens Heselhaus hat im skizzierten Zusammenhang, der jede Generation und jeden einzelnen Dichter aus Westfalen nötigte, ohne den Rückhalt einer 'Schule' oder 'Tradition' stets von neuem anzusetzen und im Widerstand gegen orthodoxe Kräfte unbekannte Wege zu beschreiten, einmal vom "Geist des literarischen Unternehmertums" gesprochen⁴, und wenngleich uns dieser aus der 'Wirtschaftswunderzeit' herrührende Begriff inzwischen befremdet, trifft er auf die Aktivitäten zumindest der Brüder Hart doch recht genau zu. Beide haben ein umfangreiches, in ihrer Zeit wirksames und heute vergessenes Werk hinterlassen – genannt seien von Heinrich Hart nur das mythologische, Fragment gebliebene Weltepos *Das Lied der Menschheit* (Grossenhain, Leipzig 1888/96), das im maßlosen Anspruch, die Totalität menschlicher Entwicklung von den Anfängen bis zur erwarteten Vollendung poetisch zu gestalten, notwendig scheitern mußte (und ein Beispiel für die oft irrationalen Literaturkonzepte westfälischer Dichter ist), und von Julius Hart die lebensphilosophisch inspirierten Gedichte des Auswahlbandes *Triumph des Lebens* (Florenz, Leipzig 1898) und das künstlerisch mißglückte Schauspiel *Der Sumpf* (Münster 1886), das in symptomatischer Weise die unbehauste Existenz eines zerrissenen Künstlers zwischen seiner provinziellen (westfälischen) Herkunft und der materialistischen Großstadt gestaltet.⁵

Dem Anspruch, als Dichterpropheten eines neuen 'Idealrealismus' sowohl die seichte Salonliteratur des Kaiserreichs wie den naturwissenschaftlichen Materialismus der Naturalisten zu überwinden und ein Medium zu schaffen "zwischen erdfrischem Realismus und sittlich hoher Idealität, zwischen kosmopolitischer Humanität und gesundem Nationalismus, zwischen ernster Männlichkeit und tiefquellender Empfindung"⁶, vermochten die Brüder Hart in ihren eigenen poetischen Werken nicht gerecht zu werden, aber ihre monistischen und pantheistischen Ideen, ihre um 'Leben, Wahrheit und Wirklichkeit' kreisende Rhetorik, die sie außer in ihren kulturphilosophischen Schriften vor allem in ehrgeizig-kurzlebigen Zeitschriften (*Deutsche Dichtung*, Münster 1877; *Deutsche Monatsblät-*

⁴ Vgl. Clemens Heselhaus: *Das Westfälische Element in der deutschen Literatur*. In: *Westfälische Nachrichten* (8. 9. 1955).

⁵ Julius Hart, der seinen Bruder um 24 Jahre überlebte und in seinen späteren Dichtungen bereits Stilmzüge des Expressionismus vorwegnahm, gab 1907 in Berlin auch Heinrich Harts *Gesammelte Werke* in vier Bänden heraus.

⁶ Julius Hart: *Neue Welt* (1878). In: *Literarische Manifeste des Naturalismus 1880–1892*. Hg. v. Erich Ruprecht. Stuttgart 1962, S. 16.

ter, Bremen 1878/79; *Kritische Waffengänge*, Leipzig 1882-84 u.a.) verbreiteten, hatten gleichwohl großen Einfluß auf die kunstrevolutionäre Boheme Berlins, wozu sicher beitrug, daß sie ihre lebensreformerischen Ideale auch praktisch zu verwirklichen suchten: Nachdem sie zuvor schon die literarische Vereinigung 'Durch!', den 'Friedrichshagener Dichterkreis' und andere naturalistische Gruppierungen wesentlich mitgeprägt hatten, gründeten sie 1900 die Berliner 'Neue Gemeinschaft', eine esoterisch-neuheidnische Kommune, zu deren Mitgliedern auch die befreundeten Else Lasker-Schüler und Peter Hille gehörten; das Projekt einer unbürgerlichen Geistes- und Lebensgemeinschaft scheiterte bald an kleinlichen Zänkereien und wurde an historisch-sozialer Wirkung weit übertroffen vom etwa zeitgleich und in unmittelbarer Nachbarschaft entstandenen 'Wandervogel', macht aber klar, wie ernst es den Brüdern wirklich mit dem Versuch war, "die Grenzen von Leben und Kunst, Individuum und Allnatur, Mensch und Gott, im Lebensvollzug wie in Lehre und Kult einer ästhetischen Einheitsreligion der ewigen Verwandlung und der Lösung aller Widersprüche aufzuheben".⁷

Wie Heinrich Hart in seinen *Literarischen Erinnerungen* schreibt, waren sich die Brüder ihrer katalytischen Wirkung auf die junge Generation sehr bewußt und schätzten auch ihre dichterischen Leistungen realistisch ein:

Wir haben keine Schule begründet und kein Programm ausgegeben, wohl aber die Lösung, und es sind Erregungen von uns ausgegangen, die das Wollen des jungen Geschlechts entzündeten. Erregungen, – nicht mehr und nicht weniger.⁸

Aus der Frühgeschichte der Berliner Moderne sind die Brüder Hart schon wegen ihrer vielfältigen Aktivitäten und Freundschaften nicht fortzudenken, und ihre vitalistischen Lebens- und Literaturkonzepte wie ihr Gemeinschaftskult oder ihre Utopien von einem 'Reich der Erlösung' beeinflussten noch die Autoren des transzendenten Expressionismus. Dennoch wird man zögern, sie bereits zur eigentlichen Moderne zu rechnen und ihnen eher eine Zwischenstellung einräumen: Nicht nur wirken die meisten ihrer Werke epigonal und bleiben in den Formen traditionell, auch ihre Ideenwelt rekurriert auf die 'Poetik des Herzens', auf Empfindsamkeit und Sturm und Drang, und verweigert sich ahistorisch den urbanen Realitäten der Industrialisierung oder der Klassenkämpfe. Ein ähnliches Dichtungsverständnis begegnet später auch im 'Charon'-Kreis um Otto zur Linde, und wenngleich es um die Jahrhundertwende eine Reihe anderer 'Dichter-Priester' wie Stefan George, Alfred Mombert oder Ludwig Derleth gab, scheint sich hier doch eine grundsätzliche Affinität westfälischer Dichter zu spirituellen Vorstellungs-

⁷ Heydebrand [Anm. 2], S. 102.

⁸ Heinrich Hart: *Die neue Literatur*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Julius Hart. Bd. 3. Berlin 1907. S. 11.

welten anzudeuten, die zurückreicht über die 'geistigen Lieder' Annette von Droste-Hülshoffs bis zur 'familia sacra'; obwohl die meisten Autoren in ihrer Jugend unter den repressiven Religionsnormen ihrer Heimat zu leiden hatten und später bewußt gegen die dort kanonischen Denkgewohnheiten protestierten, wirkten die Denkmuster provinzieller Religiosität mit ihren Heilsversprechungen offenbar selbst auf Protestanten wie die Harts so nachhaltig, daß sie zugleich Ersatz in einem eigenen, nun poetischen Erlösungsmythos suchten und selber 'neue Gemeinschaften' begründeten. Vielleicht war es gerade diese ambivalente Stellung zwischen Tradition und Moderne, der die Harts ihre Originalität zu danken hatten und die eine literarhistorische Einordnung fast unmöglich macht: Dem bourgeois Kulturbetrieb Berlins entzogen sie sich ebenso wie der biedermeierlichen Provinzästhetik, mitten in den Großstadtschluchten trugen sie noch den 'Erdgeruch' Westfalens an den Schuhen. In dieser Zerrissenheit, resultierend aus einem unvermittelten, als 'Kulturschock' empfundenen Milieuwechsel, vermochten sich auch viele aus der jungen Generation wiederzuerkennen, die in der Stadt sozialisiert worden waren.

* * *

Westfälische Themen wurden von den Harts, die bereits 1877 erstmals nach Berlin kamen und sich 1881 endgültig hier niederließen, nur selten behandelt; aus Heinrichs Erinnerung an Peter Hille, den Freund seit gemeinsamen Schuljahren in Münster, geht aber deutlich hervor, wie wichtig und vorbestimmend für sie auch die literarische, weit zurückliegende Vergangenheit ihrer Heimat war:

Das Köstlichste, was mir im Gedächtnis ist, sind unsre gemeinsamen Wanderungen durch die weiten Heiden des Münsterlandes. Eine Landschaft, äusserlich so arm und innerlich so reich, so ganz zur Versenkung geschaffen und doch auch wieder ins Unendliche hinausdeutend. Überströmend von Erregungen berührten sich unsre Seelen immer enger, bis sie ineinander fluteten. Am liebsten gingen wir in den Spuren unserer angebeteten Annette von Droste, wie körperlich empfanden wir ihre Nähe, wenn wir nach Rüşchhaus pilgerten, wo sie dereinst gedichtet und geträumt. Und wir fühlten uns priesterlich geweiht. Oder wir zogen hinaus nach Angelmodde, wo zur Goethezeit Adelheid Amalie Galizyn einen Kreis von Freunden um sich versammelt hatte, eine neue platonische Geistesrepublik, christkatholisch gemodelt.⁹

Wer will, kann allein schon aus diesem Zitat die weltanschaulichen und dichterischen Dispositionen der Harts erkennen, vom pantheistischen Naturempfinden bis zur religiösen Überhöhung des Dichters und zur Utopie einer neuen Geistesgemeinschaft. Bemerkenswerter jedoch ist die anschließende Momentaufnahme des Freundes Peter Hille:

⁹ Heinrich Hart: *Peter Hille*. Berlin, Leipzig [1904], S. 20f.

Es war spät geworden, als wir eines Nachts von Angelmodde heimgingen. Der Mond leuchtete, wie blauer Glast lag es auf der Heide, die Erde wie verklärt, sich selbst entrückt. Durch das grosse Schweigen hallte nur dann und wann von fern der gespenstische Ruf der Rohrdommel. Peter starrte wie gebannt in das Licht, dann drehte er sich ekstatisch wie ein Derwisch tänzer im Wirbel um sich selbst und stiess allerlei Tollheiten hervor. [...] Wir waren jung, sehr jung und fast beständig in Ekstase.¹⁰

Peter Hille (1854 Erwitzen – 1904 Berlin), der bei allem behaupteten Gemeinschaftsgefühl hier seltsam entrückt scheint, indem er allein und wie ein westfälischer Faun, als ein "Weltkind, Mystiker, Realist, Romantiker"¹¹, der programmatischen Ekstase auch spontanen Ausdruck und Gestus schenkt, war von seiner psychischen Konstitution her anders veranlagt als die Brüder Hart, rastlos, widerspenstig, kraus und ohne jedes Organisationstalent im Leben wie in seiner Dichtung. Unfähig, auch nur seine eigene Literatur zu systematisieren und komplexere Genres wie den Roman formal zu bewältigen, entwickelte er keine theoretischen Konzeptionen, die ihm im modischen Literaturbetrieb Aufmerksamkeit verschafft hätten ("Programm habe ich nicht, die Welt hat auch keins", lautete sein Diktum¹²), und suchte nicht einmal, sich im Affront gegen Epigonentum und Traditionalismus zu profilieren. Hille war bei allem Assimilationsvermögen eine viel zu selbstbezogene und eigenständige Persönlichkeit, als daß er es nötig gehabt hätte oder auch nur auf die Idee verfallen wäre, sich einer Kunsttheorie anzuschließen und damit eine andere auszuschließen. Unbeirrt, aber auch ohne Plan und Ziel, ging er *seinen* Weg, ein bettelnder Vagant im Leben, ein Wanderer zwischen den Welten, der erst Mitte der neunziger Jahre dank der Unterstützung von Freunden wie den Harts, Wilhelm Arent, Erich Mühsam oder Detlev von Liliencron eine Heimstatt in Berlin fand, wo er zum ungekrönten König der Boheme aufstieg, und ein ebenso unbürgerlicher, kindlich-naiv anmutender 'genialer Dilettant' in seinem Schreiben, der seine oft apokryphen Texte sorglos auf jedes verfügbare Papier schmierte und als Wegmarken seiner Existenz in braunen Säcken bei sich führte. Abgesehen von zahlreichen Zeitschriftenbeiträgen, schloß Hille nur wenige seiner Werke ab und brachte sie zum Druck, den frühen, autobiographisch gefärbten und aphoristisch zersplitterten Roman *Die Sozialisten* (Leipzig 1886), der im Londoner und niederländischen Sozialisten- und Anarchistenmilieu spielt, die 'Erziehungstragödie' *Des Platonikers Sohn* (Berlin 1896), in der am Beispiel des italienischen Renaissancedichters Petrarca und seines Sohnes Giovanni der zeitsymptomatische geistige Generationenkonflikt verhandelt wird, und die beiden antikisierenden Romane *Semiramis* und *Cleopatra* (beide Berlin

¹⁰ Ebd., S. 21f.

¹¹ Ebd., S. 20.

¹² Zit. nach Wilhelm Lennemann: *Peter Hille. Essays*. Leipzig 1908, S. 21.

1902). Alles übrige (soweit es nicht überhaupt verschollen ist), Gedichte, Aphorismen, kleine Prosa, biographische Skizzen, das Drama *Myrddhin und Vivyan*, die epische Meditation *Das Mysterium Jesu* und vor allem der impressionistische Roman *Die Hassenburg*, erschien erst aus dem Nachlaß, zum Teil gerettet von den Freunden Heinrich und Julius Hart, die unmittelbar nach Hilles Tod zusammen mit Peter Baum eine vierbändige, freilich unsystematisch-zufällige und sehr unvollständige Ausgabe *Gesammelter Werke* (Berlin 1904/05) besorgten.¹³

Wenn sich die Harts als frühe Programmatiker der Moderne in die Literaturgeschichte einschrieben, so kann Peter Hille als unmittelbarer Vorläufer oder erster Protagonist einer dichterischen Moderne aus Westfalen gelten, die er intuitiv vorwegnahm, ohne weiter über ihre Prämissen zu reflektieren. Noch radikaler als die Harts brach er im Leben und im Schreiben mit der bürgerlichen Konvention und wurde so zum Vorbild, beinahe zur Ikone noch der kommenden Literaturrevolutionäre, aber zugleich wurzelte er doch so sehr in sich selbst und damit auch in seiner Herkunft, daß er sich bei allen Fluchten und aller kritischen Distanz weiterhin ungebrochen zu seiner westfälischen Heimat bekennen konnte:

Ich bin ein Sohn der roten Erde. Westfalus est sine pi, sine pu, sine con, sine veri. Schamlos lügt der Westfale, gottlos und ohne Gewissen. Aber trotzdem bin ich auf keinen grünen Zweig gekommen, kein glückhafter Abenteurer. Bin bis zu dieser vorgerückten Stunde meines Lebens ein fahrender Scholar verblieben. Von meiner Stammesart habe ich vermutlich nur die Zähigkeit, die mir noch zum Sieg verhelfen wird. Die andere Grundeigenschaft der roten Erde: das Bauernerbe Schlaueit besitze ich in dem Grade negativ, daß ich mir vorgenommen habe, nur durch innigste, lauschend gestaltende Aufrichtigkeit mich zu behaupten.¹⁴

Von einem "radikalen Bruch mit dem Herkommen"¹⁵ kann also nicht gesprochen werden, im Gegenteil wird man Hilles naives Literaturverständnis, das ihn unverbildet durch alte oder neue Normen spontan eigene Formen und eine eigene Sprache für seine inneren Erlebnisse finden ließ, letztlich nur durch seine Herkunft aus einem literaturfremden Milieu erklären können; es ist gewiß kein Zufall, daß zu seiner charakteristischsten Äußerungsform gerade der Aphorismus wurde, die vielleicht einzige literarische Kunstform, die ohne *kontinuierliche* Tradition ist und bei der ahistorisch auch der längst gedachte Gedanke aus subjektiver Erkenntnis immer wieder neu formuliert werden will – eine schöpferische Situation, mit der sich die meisten Provinzautoren zwangsläufig konfrontiert sahen.

¹³ Eine einbändige, veränderte Ausgabe hiervon erschien 1916. Relativ vollständig sind die *Gesammelten Werke in sechs Bänden*, die Friedrich Kienecker 1984-86 in Essen herausgab.

¹⁴ Peter Hille: *Ich bin ein Sohn der roten Erde* (1903). In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden* [Anm. 13], Bd. 1: *Gedichte und Schriften*. Essen 1984, S. 263.

¹⁵ Heydebrand [Anm. 2], S. 103.



Peter Hille



Julius Petri



Otto zur Linde



Max Bruns

Zustimmen kann man Renate von Heydebrands Feststellung, daß bereits Hilles erster Roman, *Die Sozialisten*, ihn "seinen Generationsgenossen ein gutes Stück voraus [zeigt] auf dem Weg in eine literarische Moderne, in der sich die subjektive Kunstäußerung gegenüber der Realität zunehmend verselbständigt":

Während jene noch den Traum vom Dichter als nationalem Führer träumen und einen neuen, authentischen Realismus anstreben, während die "Fortschrittlichsten" unter ihnen sich an das naturalistische Experiment akribischer Oberflächenschilderung sozialen Elends und gesellschaftlicher Konflikte machen [...], spielt er schon den anarchischen Individualismus des Künstlers als des eigentlich humanen Menschen gegen das Ideal sozialer Gerechtigkeit aus, die zu ungeistiger Gleichmacherei führe. Und mit dem Mangel an Komposition, dem Verzicht auf klare Handlungsführung zugunsten einer Mischung von prägnanten Natur-, Menschen- und Gesellschaftsschilderungen mit weltanschaulichen Diskussionen und Reflexionen, aphoristischen Gedankensplittern und Eindrücken aller Art, mit dem Stil, der jede geordnete Syntax hinter sich läßt, sprengt Hille die realistische Romanform auf eine Weise, die Vorläufer nur in der Frühromantik hat und auf den Expressionismus vorausweist. Fluchtpunkt für alle divergierenden Momente des Werks ist allein das schreibende Subjekt.¹⁶

Ihren adäquaten Ausdruck fand Hilles subjektivistische Weltsicht naturgemäß in der Lyrik, die sich besonders in den Kurzgedichten mit ihren häufig freien Rhythmen seiner Aphoristik annähert; anders als in den epischen und dramatischen Großformen, deren immanente Kompositionszwänge sich seinen dichterischen Intentionen nicht fügen wollten, konnte sich hier sein auf die Augenblicksempfindung, den ekstatischen Moment und die aktuelle Assoziation gestimmtes Ich gedanklich, sprachlich, rhythmisch und metaphorisch unmittelbar ausdrücken und so dem bisherigen Potential der Dichtung intuitiv ungeahnte Möglichkeiten hinzugewinnen – kritisch anzumerken ist freilich, daß dieser authentische Impressionismus, der von Autoren wie Arno Holz oder Rainer Maria Rilke, von Max Dauthendey, Richard Dehmel, Johannes Schlaf und nicht zuletzt von Else Lascker-Schüler und dem Westfalen Otto zur Linde aufgegriffen und weiterentwickelt wurde, so ausschließlich als Existenzchiffrierung eines autonomen Ich fungiert, daß viele der Texte auf den unbeteiligten Leser erratisch und in der perspektivischen Überhöhung noch so belangloser Dinginhalte befremdend wirken müssen. Am wenigsten gilt diese Rezeptionsschranke, in der man ein Signum der subjektivistischen Moderne sehen kann, für Hilles Naturlyrik, deren vertrauter Gehalt offenbar selbst die konservative westfälische Literaturkritik so weit mit der expressiven Sprachgebärde versöhnen konnte, daß ein hymnisches Gedicht wie *Waldestimme* sogar in Lesebücher aufgenommen und damit kanonisch wurde:

¹⁶ Ebd. Vgl. Bernward Pohlmann: *Spontaneität und Form. Romanstrukturen im deutschen Impressionismus – untersucht an den Romanen "Die Sozialisten" und "Die Hassenburg" von Peter Hille*. Frankfurt/M., Bern, New York 1985.

Wie deine grüngoldnen Augen funkeln,
 Wald, du mosiger Träumer!
 Wie deine Gedanken dunkeln,
 Einsiedel, schwer von Leben,
 Saftseufzender Tagesversäumer!

Über der Wipfel hin- und Wiederschweben
 Wie's Atem holt und näher braust,
 Und weiter zieht –
 und stille wird –
 und saust.

Über der Wipfel Hin- und Wiederschweben
 Hoch droben steht ein ernster Ton,
 Dem lauschten tausend Jahre schon...
 Und immer dieses starke, donnerdunkle Rauschen.¹⁷

Zum Erfolg dieses Gedichts trug bei, daß es romantische Erwartungen nicht enttäuscht und auch formalsprachlich relativ konventionell ist; gleichwohl illustriert es markante Eigenheiten des Dichters, mythischen Animismus, pantheistisches Naturgefühl und eine diesseitige Religiosität, eine sinnliche Metaphorik, neologistische Komposita ('saftseufzend') und eine sinnfällige (Zeilen-)Komposition, die zu ihrer Zeit überraschten und stilbildend wirkten. Es wäre falsch, diese Charakteristik, zu der auch eine archetypische Zeitlosigkeit gehört (alle Topoi sind frei verfügbar, sogar der "Einsiedel", weil sie in der Provinz literarisch unverbraucht und oft sogar noch erlebbar sind), als 'westfälisch' zu deklarieren, aber es liegt nahe, daß ein Gedicht wie *Waldesstimme* nur von jemandem geschrieben werden konnte, dem Natur seit der Kindheit selbstverständlicher Besitz war.

Ob Peter Hille auf Dauer heimisch geworden wäre im Großstadtdschungel, ist zweifelhaft. In den Jahren nach dem Tod des Vaters (1901) und vor seinem eigenen frühen Ende (1904) wandte er sich literarisch wieder verstärkt den Stätten seiner Kindheit und Jugend zu und hielt sich in den Sommern regelmäßig in seiner Nieheimer Heimat auf, wo er auch seinen letzten Roman *Die Hassenburg* konzipierte, der in Schwalenberg und Umgebung spielt, und in dem es heißt:

Ich [...] war nun wieder der Fremde satt, wo ich mir vorkam wie eine abgeschnittene Pflanze, eine Blume im Herbarium.

Auch der Mensch hat Wurzeln, die er allerdings bisweilen aus dem Boden ziehen darf, worin er wurzelt.

Nicht zu lange aber, sonst verdorren sie und damit das Beste an ihm.

Und ich war wieder hergekommen, weiter zu wurzeln.¹⁸

¹⁷ Peter Hille: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Bd. 1 [Anm. 14], S. 53.

¹⁸ Peter Hille: *Die Hassenburg. Roman aus dem Teutoburger Wald*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden* [Anm. 13], Bd. 3: *Romane*. Essen 1985, S. 328.

Wegen seiner lokalen Gebundenheit, der relativ konventionellen Form und der regressiv wirkenden Thematik (ein heimgekehrter Dichter erweist sich als Erzieher zu Liebe, Harmonie und Schönheit und findet Schranken nur in den Mächten der Natur) wurde Hilles 'Roman aus dem Teutoburger Wald' vor allem in den dreißiger Jahren als westfälischer 'Heimatroman' gewertet, und auch Renate von Heydebrand meint, hier sei der anarchistische 'Höhenstrolch' zuletzt doch noch in den zweifelhaften "Umkreis der Ideen vom Dichter-Pädagogen" geraten, "der aus dem Heimatboden heilende Kräfte zieht", und sieht hierin eine Bestätigung ihrer These, nach der die übereilte Assimilation alles Modernen auch die progressiven Autoren in eine existentielle Unsicherheit führte, die sie nach "neuer Geborgenheit [...] in den Kräften der Heimat" suchen ließ.¹⁹ Tatsächlich ist es sogar wahrscheinlich, daß Peter Hille in seiner spontanen Begeisterungsfähigkeit und Erdverbundenheit auch von Ideen der 'Heimatkunstabewegung', wie sie um die Jahrhundertwende von Friedrich Lienhard vertreten wurden, ergriffen war, aber er amalgamierte sie, ebenso wie andere philosophische Theoreme, mit seiner ureigenen, naturmystischen Interpretation der lebensphilosophischen Postulate Friedrich Nietzsches, in denen wir heute das Signum dieser unentschiedenen Epoche zwischen Naturalismus und Expressionismus sehen. Ein exklusiver, in der Konsequenz völkischer Heimatbegriff jedenfalls war diesem Dichter, der schrieb, Heimat sei "Heimweh und Sehnen nach allen Weiten"²⁰, zutiefst fremd, und natürlich darf auch die *Hassenburg* nicht in diesem ideologischen Sinn als 'Heimatroman' diskriminiert werden. Die Einwände Heydebrands wird man ernster nehmen müssen, sind aber schon deshalb einzuschränken, weil Hilles 'Westfalenroman' erst posthum von den Freunden herausgegeben wurde, und die Frage, ob er sich in dieser Richtung fortbewegt hätte, natürlich spekulativ sein muß. Endgültige Antworten sind nicht möglich, doch scheint uns die Ansicht, die Hinwendung zur Heimat und Natur sei grundsätzlich antimodern und hier das Resultat einer Resignation, angesichts heutiger ökologischer Probleme einem überholten Großstadtmythos verpflichtet, der urbane und industrielle Entwicklung mit humanem und geistigem Fortschritt verwechselt. Für Peter Hille und seine Freunde jedenfalls gilt, daß sie nicht enttäuscht in die Geborgenheit der Heimat zurückflüchteten, sondern dem Materialismus der anonymen Massengesellschaft von Anfang an das Vertrauen in eine unveränderliche 'Wahrheit' hinter den Dingen und die Autonomie des Individuums entgegensetzten, also eine utopische, vorwärtsgerichtete Komponente in die Moderne einbrachten. Noch die *Hassenburg* läßt

¹⁹ Heydebrand [Anm. 2], S. 99f.

²⁰ Peter Hille: *Sappho. Roman der Schönheit* (Fragment). In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden* [Anm. 13], Bd. 2: *Dramatische Dichtungen und Prosa-Fragmente* (I). Essen 1985, S. 281.

Hille mit seinem lebenslangen künstlerischen Credo schließen: "Ich bin, also ist Schönheit."²¹

Eine derart exzeptionelle, zwischen Genie und Dilettantismus changierende Erscheinung wie Peter Hille läßt sich weder literarhistorisch widerspruchsfrei kategorisieren noch literarästhetisch eindeutig bewerten. Sein umfangreiches und doch nur zum Teil überliefertes Werk erscheint selbst in der heutigen Gesamtausgabe noch wie ein überbordender Zettelkasten, in dem belanglose Momenteinfälle, modische Aperçus oder lebensreformerische Rezepte unmittelbar neben genialen Gedankenkonzentraten, berausenden Naturimpressionen oder mystischen Ursprungsvisionen stehen. Daß Hille zu Lebzeiten ein "Meerwunder der Erfolglosigkeit" blieb²², ist bei solch zersplitterter Kunst kein Wunder, ebenso wenig wie seine unter den Aspekten von 'Glaube, Heimat, Sitte' doppelt beschränkte Bewertung in der westfälischen Literaturkritik, der er im übrigen als 'Hambummel' galt. Eher erstaunt, daß er schon bald nach seinem Tod Eingang in die Literaturgeschichten fand und daß die Rezeption durch ein kleines Publikum, dokumentiert u.a. durch verschiedene Auswahlbände und die Monographien von Hans Roselieb (1920), Alois Vogedes (1947) oder Franz Glunz (1976), nie wirklich abriß. Weder Hilles paradigmatische Stellung zwischen den Epochen und Stilen der Jahrhundertwende, die ihn zu einem dankbaren Objekt der Literaturgeschichtsschreibung macht, noch das einschlägige Interesse westfälischer Heimatforscher reichen zur Erklärung dieser zwar begrenzten, doch intensiven und fortwährenden Wirkung aus, vielmehr wird man den tieferen Grund in der Faszinationskraft seiner freien menschlichen Persönlichkeit und seiner 'alternativen' bohemienhaften Lebensweise sehen müssen, die ihn schon den Zeitgenossen zur lebenden Legende werden ließen; der Mythos um die Person hat dabei oft den unvoreingenommenen Blick aufs Werk verhindert, er hat es aber auch über die Zeiten lebendig erhalten, als Spiegelbild eines außergewöhnlichen Menschen:

Wenn irgendein Mensch, der mir begegnet ist, als Genie bezeichnet werden darf, so Peter Hille. Alle Geschichten, die man von ihm erzählt, stammen aus den Eigenschaften, die sein Genie begründen... Diese Eigenschaften, deren Personifizierung Peter Hille war, sind:

Leben aus der Eingebung des Augenblicks,
zeitlose Hingabe an Welt und Menschheit,
Verbundenheit mit allen Leidenden im Wissen um Freiheit und Glück.
(Erich Mühsam)²³

²¹ Hille: *Die Hassenburg* [Anm. 18], S. 333.

²² Peter Hille: *Peter Hille: Feuer hinter Schloß und Riegel*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Bd. 1 [Anm. 14], S. 229.

²³ Erich Mühsam: *Namen und Menschen. Unpolitische Erinnerungen*. Berlin 1977, S. 31.

Das hier in der Bewunderung des anarchistischen Freundes anklingende 'authentische Dichtertum', die wertungsästhetisch eigentlich irrelevante Übereinstimmung von Person und Werk, hat dafür gesorgt, daß Peter Hille heute nicht wie so viele andere westfälische Schriftsteller zu den 'Verschollenen und Vergessenen' gehört; von seiner Präsenz zeugen neben der Gesamtausgabe nicht nur diverse Auswahlbände und wissenschaftliche Arbeiten, seit 1983 gibt es auch eine eigene Peter-Hille-Gesellschaft (Nieheim, bis 1987 'Vereinigung der Freunde des Dichters Peter Hille'), die als 'Jahrbuch für die Freunde des Dichters' seit 1984 die *Hille-Blätter* veröffentlicht und so auch das künftige Interesse an diesem 'Literatur-Zigeuner' garantiert. Das jahrzehntelang verwahrloste Geburtshaus Hilles in Erwitzen wurde zudem als 'Literarische Gedenk- und Begegnungsstätte' eingerichtet. Auf provinzieller Ebene ist Hille damit in einen vergleichbaren Rang mit Annette von Droste-Hülshoff und Christian Dietrich Grabbe gerückt.

* * *

Ein Beispiel dafür, daß literarästhetische Qualität und Innovationskraft noch keineswegs ausreichen, einen Autor vor der Vergessenheit zu bewahren, bietet die Rezeption *Julius Petris* (1868 Lippstadt – 1894 Berlin), den man entfernt noch zur Dichtergeneration Peter Hilles zählen könnte, der aber bereits eine Dekade vor ihm mit nur 26 Jahren starb, ohne daß er sich mit Ausnahme eines einzigen Romans hatte ins öffentliche Bewußtsein einschreiben können. In den meisten Literaturgeschichten und Nachschlagewerken wird sein Name nicht erwähnt²⁴, selbst in regionalen Anthologien fand er kaum einmal Aufnahme²⁵, und die Sekundärliteratur beschränkt sich im wesentlichen auf drei Aufsätze von Joseph Risse²⁶, Renate von Heydebrand²⁷ und Hedwig Walwei-Wiegelmann²⁸ sowie auf einige Beiträge in den Lippstädter *Heimatblättern*.²⁹ Unnötig zu sagen, daß jahr-

²⁴ Vgl. aber Heydebrand [Anm. 2], S. 106f. und Winfried Freund: *Die Literatur Westfalens. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Paderborn 1993, S. 178-180.

²⁵ Vgl. aber Wilhelm Uhlmann-Bixterheides Sammlungen *Westfälische Dichtung der Gegenwart* (zus. mit Carl Hüter, Leipzig 1895; darin *Der neue Bauer. Ein Bild aus Westfalen*) und *Westfalens Erzähler und Dichter* (Dortmund 1922; *Mutterlohn* und *Gedichte*) sowie *Westfälische Erzählungen. Von Peter Hille bis Ernst Meister*. Hg. v. Dieter Sudhoff. Bielefeld 1996, S. 21-25 (*Mutterlohn*).

²⁶ Joseph Risse: *Julius Petri*. In: *Westfälische Lebensbilder*. Bd. 5. Münster 1937, S. 132-144.

²⁷ Renate von Heydebrand: *Julius Petri. Ein Autorenporträt und ein Lehrstück über Kanonisierungsprobleme*. In: *Literatur in Westfalen* [Anm. 3], S. 69-88.

²⁸ Hedwig Walwei-Wiegelmann: *Julius Petri (1868-1894)*. In: Hans Christoph Fennkenkötter/Friedhelm Musga (Hg.): *Literaten und Literatur aus Lippstadt* [Lippstädter Spuren 14/1999]. Lippstadt 1999, S. 25-40.

²⁹ Josef Zacharias: *Der Lippstädter Dichter Julius Petri*. In: *Heimatblätter*, Lippstadt, 48 (1967), Folge 9, S. 33f.; ders.: *Früher Tod und grüner Lorbeer*. In: *Heimatblätter* 48 (1967), Folge 14, S. 53-55 (S. 54f. Petris Novelle *Mutterlohn*); ders.: *Aus dem Nachlaß Dr. Julius Petris. Briefe und Rezensionen des Lippstädter Dichters an Waldemar von Baußnern (1892)*. In: *Heimatblätter* 48

zehntelang kein einziges Buch von ihm auf dem Markt war und keines je über ihn geschrieben wurde; erst 1995 konnte die Wiederveröffentlichung des Romans *Pater peccavi!* im Paderborner Igel Verlag eine regionale Renaissance einleiten.³⁰

Julius Petri war sicherlich kein 'Genie' wie Peter Hille, keine auratische Persönlichkeit und nicht einmal ein 'Frühvollendeter', aber sein schmales Werk – der Roman *Pater peccavi!* (Stuttgart 1892) sowie Novellen, konventionelle Gedichte, das Drama *Bauernblut*, eine balladeske Versdichtung *Der neue Bauer* und das Romanfragment *Dora*, die der väterliche Freund Erich Schmidt im Nachlaßband *Rothe Erde* (Berlin 1895) herausgab – ist in der Kombination 'moderner' naturalistischer Sichtweisen mit vorwiegend heimatgebundenen, regionalen Themen und Motiven für westfälische Verhältnisse doch so eigen- und vielleicht sogar einzigartig, daß ihm schon allein deshalb ein Platz in der Literaturgeschichte eingeräumt werden sollte, auch wenn manche seiner weltanschaulichen Positionen uns heute zeitbedingt oder antiquiert vorkommen. Gerade die 'gemäßigten' Dichtungen Petris, die weder mit der realistischen Tradition brechen noch sich der in den Großstädten formulierten Avantgarde verschließen (und entsprechende 'Kanonisierungsprobleme' aufwerfen), lassen ahnen, wie eine 'organische' Literaturentwicklung auch in Westfalen hätte aussehen können ohne 'große Einzelne' und vor allem ohne die hauptsächlich von der 'Heimatkunstabewegung' zu verantwortende strikte Polarisierung zwischen Provinz und Großstadt, Tradition und Fortschritt oder Affirmation und Revolution.³¹

(1967), Folge 22, S. 85-87; Hedwig Walwei-Wiegelmann: *Dr. Julius Petri: "Pater peccavi!" – ein vergessener Lippstadt-Roman*. In: *Heimatblätter* 74 (1994), Folge 1, S. 1-8; Karlheinz Straetmanns: *O könnt' ich, was ich fühle, sprechen. Anmerkungen zu einem Operntextbuch des Lippstädter Dichters Julius Petri (1868–1894)*. In: *Heimatblätter* 75 (1995), Folge 20, S. 153-158; ders.: *Julius Petri (1868–1894): "Dichter und Welt" und "Memento mori". Texte des Lippstädter Dichters, die sein Freund Waldemar von Bauszern vertonte*. In: *Heimatblätter* 76 (1996), Folge 19, S. 145-152.

³⁰ Julius Petri: *Pater peccavi! Roman*. Mit einem Nachwort hg. v. Dieter Sudhoff. Paderborn 1995. Vgl. Hedwig Walwei-Wiegelmann: *Julius Petris bedeutendstes Werk, sein Lippstadt-Roman "Pater peccavi", neu aufgelegt!* In: *Heimatblätter* 76 (1996), Folge 4, S. 30.

³¹ In dieser Hinsicht ist Petri vielleicht noch am ehesten mit dem ebenfalls aus Ostwestfalen stammenden jüdischen Schriftsteller und Pädagogen Jakob Loewenberg (1856 Niederntudorf – 1929 Hamburg) zu vergleichen; stilistisch ganz den Mustern des Realismus verpflichtet, zeigte dieser sich in seinen reformpädagogischen Schriften, in pazifistischen Gedichten und besonders in Novellen und seinem autobiographischen Roman *Aus zwei Quellen* (Berlin 1914) doch aufgeschlossen gegenüber modernen Themen und gesellschaftlichen Problemen wie der jüdischen Assimilation, die ihm besonders am Herzen lag. Der letztgenannte Roman, die 'Geschichte eines deutschen Juden', in der Loewenberg das Scheitern seines Traumes beschreibt, zugleich als Deutscher und als Jude anerkannt zu werden, wurde 1993 von Peter Frielingsdorf und Karl-Martin Flüter in Paderborn neu herausgegeben und verdient zumindest unter kulturhistorischen Aspekten Beachtung. Ein Band 'ausgewählter Werke', herausgegeben von Winfried Kempf, erschien 1995 in Paderborn unter dem Titel *Aus jüdischer Seele*. Vgl. auch Bernd Wacker/Winfried Kempf: *Jakob Loewenberg 1856–1929. Erinnerung an sein Leben und Werk*. Salzkotten 1992.

Julius Petris Lebensweg führte ihn wie seine Generationsgenossen, die Brüder Hart oder Peter Hille, aus bescheidenem, literaturfernem Milieu in die Kulturmegropole Berlin, aber einige biographische Unterschiede können erklären, weshalb dieser Auszug nicht auch für ihn gleichbedeutend wurde mit einem radikalen Traditionsbruch. Der älteste Sohn von sieben Kindern eines protestantischen Klempnermeisters hatte schon 1881 den Vater verloren und war daraufhin entgegen seinen dichterischen Neigungen entschlossen gewesen, das Lippstädter Realgymnasium zu verlassen und den väterlichen Betrieb zu übernehmen. Trotz ihrer Sorgen um die verwaiste Familie nahm die verständnisvolle Mutter, die Julius' geistige Begabung erkannt hatte, dieses Opfer jedoch nicht an und ermöglichte es ihm vielmehr, nach dem glänzend bestandenem Abitur 1887 auch noch zum Studium der Germanistik nach Berlin zu gehen; selbst als dann ihr zweitjüngster Sohn bei einer Bergtour tödlich verunglückte, bestärkte sie ihn weiter auf seinem freigewählten Weg und lehnte sein Angebot, den Bruder in der Klempnerei zu ersetzen, strikt ab. Schließlich fand sich die einfache Frau, die gehofft hatte, ihr Sohn werde sein bescheidenes, doch sicheres Auskommen später im Lehrerberuf haben, sogar mit dem für ihre Verhältnisse (sämtliche Vorfahren waren westfälische Bauern oder Handwerker gewesen) außerordentlichen Gedanken ab, daß Julius die unsichere Laufbahn eines Schriftstellers und Journalisten beginnen wollte. Er hat ihr dieses Vertrauen später mit der bitteren Novelle *Mutterlohn* gedankt, in der eine früh verwitwete Mutter von sieben Söhnen, die sich für die geistigen und materiellen Karrieren ihrer Kinder verbraucht hat, am Ende ihres Lebens schmerzlich erkennen muß, daß diese sich bei allen äußeren Liebesbeweisen ihr längst entfremdet haben und ihr innerlich nur noch der jüngste, daheimgebliebene Sohn nahesteht, ein tumber Tor – die existentielle Wahrheit dieser Erzählung, schlicht naturalistisch berichtet, ist zeitlos, und wir zögern nicht, sie zu den eindringlichsten 'Mutter-Geschichten' deutscher Sprache zu zählen.

Vor diesem biographischen Hintergrund, dem gänzlich der sonst so oft radikalisierte Konflikt mit Herkunft und Elternhaus mangelt, ist es begreiflich, daß Julius Petri sich in Berlin nicht dem literarischen 'Lumpengesindel' (Ernst von Wolzogen) anschloß, sondern ernsthaft sein Studium betrieb, bald zum engeren Schüler- und Freundeskreis des renommierten Literaturprofessors Erich Schmidt gehörte, 1890 zum Präsidenten des 'Akademischen Literarischen Vereins' avancierte und 1891 – in Rostock, da es die Berliner Satzungen dem Realgymnasiasten verwehrten – mit einer Arbeit über den *Agnes-Bernauer-Stoff im deutschen Drama* (Berlin 1892) promovierte. Auch seine ersten literarischen Talentproben veröffentlichte Petri bezeichnenderweise nicht in den verrufenen Blättern der Avantgarde, sondern in anerkannten bürgerlichen Zeitschriften, die sich überwiegend noch den ästhetischen Postulaten des poetischen Realismus verpflichtet fühlten, sich aber auch neueren, vor allem naturalistischen Tendenzen öffneten.

sofern nur der individuelle 'künstlerische Rang' erreicht wurde; so brachte die *Deutsche Dichtung* seit 1891 lyrische und epigrammatische Verse Petris, im *Magazin für Litteratur* erschienen ein Aufsatz über den Prozeß dichterischen Schaffens und eine umfassende Besprechung jüngster *Frauen-Litteratur*, und ein halbes Jahr vor seinem unerwarteten Tod fand er seine erste Anstellung als persönlicher Assistent Julius Rodenbergs in der Redaktion der kulturpolitischen Monatschrift *Deutsche Rundschau*.³² Die eigenen Träume und die Hoffnungen der Mutter schienen sich endlich zu erfüllen, bald darauf aber zeigte sich, daß Petri an schwerem Gelenkrheumatismus erkrankt war; statt sich der Obhut der Ärzte anzuvertrauen, versuchte er die Krankheit durch radikale Hungerkuren niederzuzwingen und starb Ende 1894 nach quälenden Leidensmonaten an völliger Entkräftung. Stunden vor seinem Tod fand er eben noch die Energie, an seine Freunde die letzten Worte "Noch einen herzlichen Gruß sendet Ihnen vor dem Tode Ihr" zu diktieren und sie mit seinem heute vergessenen Namen zu unterschreiben.

Bei nüchterner Betrachtung wird man nicht umhin kommen, in der verständnisvollen Fürsorge der Mutter, die ihm überhaupt erst eine geistige Existenz in der fernen Metropole ermöglichte, zugleich auch eine Hemmung seiner schriftstellerischen Entwicklung zu sehen, denn natürlich fühlte Petri sich durch Dank- und Schuldgefühle verpflichtet, die bürgerlichen Erwartungen der Mutter weder in seinem Lebenswandel noch in den ethischen Prinzipien seiner Dichtung zu enttäuschen; gleichwohl wirkte die Übersiedlung nach Berlin für ihn wie eine Befreiung aus der heimischen Indolenz und eröffnete ihm auch literarisch neue Horizonte. Aufschlußreich ist ein Brief, den er Ende 1891 an seinen Freund, den Komponisten und Kapellmeister Waldemar von Bauszern, schrieb:

Heute feiert meine dritte Schwester, Helene, ihren 17. Geburtstag. Sie ist überglücklich. Im Januar wird sie zu einer Lippstädter Dame nach Dresden in die Pension kommen. Das Glück, einmal hinaus in die große Welt zu kommen! Ich freue mich mit, wenn ich die Freude ansehe, indem ich der Zeit denke, wo auch ich zum ersten male aus den engen Pfählen in die große Zukunft hinaussteuerte. Wie viele kehren nach so vielen Jahren, wie ich jetzt draußen bin, mit gesenkten Segeln in die Philistrosität zurück, während ich noch eine Welt vor mir sehe, weiter und größer, als ich sie je geseht. Du glaubst nicht, welches geschwellte Glücksgefühl manchmal in gehobenen Stunden über mich herfällt, welche verwegenen Zukunftsbilder vor meinen Augen kreisen. Mag vieles Traum und Schaum sein: Das eine, höchste Gefühl, vom eigenen Gedankenreichtum leben zu können, das Bewußtsein der Kraft, das vor einem Kampf mit der ganzen Welt nicht zurückschreckt, das kann mir niemand rauben.³³

³² Genaue bibliographische Angaben vgl. bei Risse [Anm. 26].

³³ Brief Julius Petris an Waldemar von Bauszern vom 8.11.1891; zit. nach Dieter Sudhoff: *Nachwort*. In: Petri: *Pater peccavi!* [Anm. 30], S. 134.

Zu dieser Zeit war Petri 23 Jahre alt und beendete gerade seinen Roman *Pater peccavi!*, den er nach der Promotion in Lippstadt begonnen hatte und der schon im Jahr darauf im Cotta-Verlag Stuttgart erscheinen konnte; damit stand der bis dahin völlig unbekannte Autor gleich mit seinem ersten Buch in einer Reihe mit Paul Heyse, Marie von Ebner-Eschenbach, Adolf von Wilbrandt oder Heinrich Sudermann. Anfang 1892 besuchte Petri dann Waldemar von Bauszern in Mannheim, wo dieser als Dirigent mehrerer Vereine wirkte, und schrieb ihm hier ein Libretto für die Oper *Dichter und Welt* (1894 als Handschrift gedruckt) um den Mystiker Heinrich Suso (Seuse, 1295–1366), die 1897 am Weimarer Hoftheater uraufgeführt wurde; Ende des Jahres ging er für längere Zeit nach Hannover, half dort in der Pension eines alten Freundes aus und entwickelte neue literarische Pläne, ehe er im Herbst 1893 nach Berlin zurückkehrte. Dort entstand das westfälische Drama *Bauernblut*, das in gemäßigt naturalistischer, an Hauptmann erinnernder Manier den konsequenten Weg eines Bauernsohns bis zum Totschlag seines erbschleicherischen Stiefvaters und zum allein von seiner moralischen Wahrhaftigkeit diktierten Schuldgeständnis nachzeichnet. 1894 sollte das bühnenwirksame Stück am Neuen Theater in Berlin uraufgeführt werden, wozu es jedoch nicht mehr kam – immerhin fand aber 1897 in der Berliner 'Dramatischen Gesellschaft' eine erfolgreiche Liebhaberaufführung mit Schauspielern des Neuen Theaters statt, und 1919 konnte der westfälische Schriftsteller und Literaturvermittler Wilhelm Uhlmann-Bixterheide Petris Drama am Dortmunder Stadttheater auch öffentlich inszenieren.

Julius Petris Hauptwerk aber (und das überhaupt einzige literarische Buch zu Lebzeiten) blieb der schmale Roman *Pater peccavi!*, der vor den Kulissen der westfälischen Kleinstadt Almrode die sich bis zum Fanatismus steigernden Glaubenskonflikte zwischen Katholiken, Altkatholischen, Protestanten und Rationalisten unmittelbar nach der Beendigung des Kulturkampfes schildert. Aufgrund topographischer und historischer Detailangaben ist in dem Städtchen unschwer Lippstadt zu erkennen; viele der Personen und Ereignisse waren so authentisch beschrieben, daß sich die Lippstädter über den vermeintlichen 'Schlüsselroman' empörten, sich "karikiert" und "aufgezogen" fühlten³⁴ und das Buch jahrzehntelang verfeimten, während es andernorts durchaus positives Echo fand. Noch Josef Zacharias geht 1967 in seiner Artikelserie nur flüchtig und bedauernd auf den Roman ein und erklärt die "allzu große Offenherzigkeit", mit welcher der Dichter hier seine "unter dem Deckmantel der Frömmigkeit sehr realistische Ziele [verfolgenden]" Mitbürger "an den Pranger" gestellt habe, "aus dem Sturm und Drang einer allzu freimütigen Jugend"; zur Ehrenrettung führt er an:

³⁴ Vgl. die Besprechungen im Lippstädter *Patrioten* vom 18.6. und 29.6.1892.

Petri war ein Wahrheitssucher, der sich allerdings rücksichtslos über alle Vorurteile hinwegsetzte, dabei das rechte Maß verlor und hierdurch nicht allein die religiösen Gefühle seiner Mitmenschen stark verletzte, sondern auch äußerlich den Eindruck erweckte, Gottesleugner zu sein. [...] Wer jedoch genau liest und Petris Lebensweg kennt, muß immer wieder feststellen, daß der Dichter nicht nur ein Gottsucher, sondern auch im Innersten seiner Seele ein an Gott glaubender Mensch war.³⁵

Tatsächlich ist *Pater peccavi!* alles andere als ein frommer Heimatroman, der den uneingeschränkten Beifall von Lokalpatrioten finden könnte. Wenn Petri seine Handlungsstoffe der westfälischen Kleinwelt entnimmt und sie atmosphärisch wie sprachlich (bis zum Dialekt) genau lokalisiert, so folgt er damit vielmehr nur dem programmatischen Anspruch der Naturalisten, wahre Dichtung müsse auch in der Milieudarstellung authentisch sein, und erst recht konnte sein aufgeklärter Protestantismus, der im Sinne Lessings noch auf die Vereinbarkeit von Vernunft und Transzendenz vertraut, bei der kirchengläubigen, überwiegend katholischen Literaturkritik in Westfalen nur auf Ablehnung stoßen. Daran, daß Petri – wie so viele westfälische Dichter vor und nach ihm – wirklich ein "Gottsucher" war, kann jedoch bei aller Kirchenkritik kein Zweifel sein, nur galt diese Suche zugleich auch 'letzter Wahrheit' überhaupt und ließ sich allenfalls von der Erinnerung an das naive Gottvertrauen aus Kindertagen leiten, nicht aber von den als destruktiv empfundenen orthodoxen Konfessionsdoktrinen.

Für Winfried Freund ist *Pater peccavi!* schlichtweg der "erste wirklich moderne Roman eines westfälischen Autors", gleichwertig mit Max Kretzers *Meister Timpe* (1888) oder Hermann Conradis *Adam Mensch* (1889)³⁶, und trotz der stilistischen Nähe zum 'poetischen Realismus' und mancher bei einem Erstlingswerk leicht verzeihlicher Schwächen – sprachlicher Klischees, melodramatischer Effekte, flacher Typisierungen oder störend retardierender Reflexionen – wird man dieser überraschenden Wertung zustimmen können. Im Vordergrund steht nicht mehr der selbst- und weltgewisse aktive Charakter, sondern das soziale, hier besonders das konfessionell zerstrittene Milieu mit seinen determinierenden und auch destruktiven Auswirkungen auf verschiedene Gesellschaftsprotagonisten. Diesem modernen Thema, das Petri am Beispiel der zentralen Figur des jungen und labilen Moritz Mathias noch um das seinerzeit brisante Problem der Dekadenz und ihrer Bewertung erweitert, entsprechen auch eine Reihe formalstruktureller Prinzipien. Von einem kurzen, wohl Nietzsche geschuldeten Gebirgsausflug abgesehen, konzentriert sich das Geschehen ganz auf den überschaubaren Kleinraum des Alme-Städtchens und einige seiner repräsentativ agierenden Bewohner, aber die gewohnte Sicherheit eines vermittelnden auktorialen

³⁵ Zacharias: *Der Lippstädter Dichter Julius Petri* [Anm. 29], S. 33f.

³⁶ Vgl. Freund [Anm. 24], S. 178.

Erzählers ist geschwunden, dem Leser wird keine einwandfreie Identifikationsfigur mehr angeboten, und er ist darauf angewiesen, anhand kontroverser szenischer Verhaltensmuster und dialogischer Bekenntnisse, die nicht einmal für die einzelne Person mehr widerspruchsfrei und definitiv sind, eine eigene weltanschauliche Position zu beziehen. Eine gradlinige Handlung bleibt ihm verwehrt, die Erzählung wird immer wieder durch halbpersönale Rückerinnerungen, Parallelführungen, Reflexionen oder (seltene) Vorausdeutungen unterbrochen, unvermittelt wechselt die konventionelle Erzählform des Präteritums ins Präsens und im Sinn analytischen Erzählens liegt das entscheidende Ereignis, der Selbstmord Ella Lerchs, bereits vor dem Romanbeginn.

Das Liebespaar Ella Lerch und Moritz Mathias spiegelt konzeptionell die existentielle Unbehaustheit der jungen Generation, die sich fatal auch auf das Geschlechterverhältnis auswirkt. Beide sind Außenseiter, "problematische Existenzen", wie es von Ella ausdrücklich heißt³⁷, und beide scheitern gleichermaßen an ihrer psychischen Disposition wie am Unverständnis ihrer Umwelt. Ella ist klug, schön und vital, aber sie ist ohne jede geistig-religiöse Orientierung aufgewachsen, hat "etwas schillernd Schwankendes in ihrem Wesen" ("heut das brennende Bewußtsein ihrer vereinsamten Stellung, morgen ein übermütiges Selbstbewußtsein, das alle Schranken der Gesellschaft übersprang")³⁸ und sehnt sich, "von unkontrollierbarer sinnlicher Leidenschaft bestimmt", "nach individueller Auslöschung, nach dem Einswerden mit dem kollektiven Urgrund der Natur"³⁹; "Das ganze Leben ist doch eine schlechte Komödie! [...] Das beste wäre, nicht zu sein!"⁴⁰ In Moritz, der als "hochbegabt, von scharfem Verständnis und tiefem Gemüt" beschrieben wird, "aber schwankend in seinen Neigungen, kraftlos in der Verfolgung seiner Pläne"⁴¹, glaubt Ella eine verwandte Seele erkannt zu haben; elternlos bei seinem Onkel, dem alten Mathias, aufgewachsen und mit dessen wohlgeratenen Kindern Friedrich und Johanna in einem aufrechten nationalen Altkatholizismus erzogen, hat er zwar einige Semester altkatholische Theologie studiert, sich dann aber unter dem Einfluß des neuen Milieus ohne echten Trieb der Naturwissenschaft zugewandt und so ebenfalls jeden substantiellen Halt verloren. Mehr noch: Während Ella Lerch, eine ländliche Variante der um die Jahrhundertwende so beliebten 'Femme fatale', bei aller Dekadenz in der Kompromißlosigkeit, mit der sie sich den Ansprüchen der Gesellschaft verweigert und allein ihrem Liebes- und dann auch Todestrieb folgt, doch eine innere Größe

³⁷ Petri: *Pater peccavi!* [Anm. 30], S. 7.

³⁸ Ebd., S. 8.

³⁹ Freund [Anm. 24], S. 179.

⁴⁰ Petri: *Pater peccavi!* [Anm. 30], S. 31.

⁴¹ Ebd., S. 22.

bewahrt und ihr selbstgewähltes Schicksal erfüllt, erscheint Moritz von Anfang an als feige und verantwortungslos, als verführbare Kreatur, die sich angesichts konträrer Ideologieangebote nicht mehr zu einem eigenen Existenzentwurf durchringen kann: "Der Neffe hatte etwas unstet Schillerndes, kein fester Kern, um den sich eine feste Gestalt bilden konnte."⁴² Nicht einmal die Geborgenheit der Familie oder die aufrichtige Liebe Johannas kann ihm mehr inneren Halt geben.

Vor der exzentrischen Unbedingtheit Ellas, die ihm Furcht einflößt, muß Moritz versagen und so wird er schuldig an ihrem Selbstmord; nach einer letzten Aufforderung zum gemeinsamen Liebestod, auf die er nur mit instinktiver Abwehr reagiert, ertränkt sie sich in der Alme. Dieser bewußten 'Ich-Auslöschung' entspricht in übertragenem Sinne auch der weitere Weg des labilen Moritz. Eine Zeitlang weist er jede Verantwortung von sich; erst unter dem Druck äußerer Anschuldigungen gerät er in tatenlose Verzweiflung, aus der es für ihn lange keine Befreiung gibt, weil er hilflos zwischen den Erlösungsverheißungen der Konfessionen und agnostizistischer Weltdeutung schwankt, zwischen den tröstenden Schriften des Thomas a Kempis und der nihilistischen Leidensphilosophie Schopenhauers. Ob es für dekadente Existenzen wie ihn und Ella überhaupt eine Erlösung geben kann, bleibt offen. Als Moritz am Ende auch noch indirekt schuldig wird am Tod des Veters Friedrich, der bei einem Streit konfessionell verfeindeter Jugendlicher mit ihm verwechselt wird, zerbricht er vollends und flüchtet mit einem "Pater peccavi!" in den Schoß der 'alleinseligmachenden' katholischen Kirche, eine Rekonversion, die ebenfalls einer 'Ich-Auslöschung' gleichkommt:

Die Herde, in die sich das verlorene Schaf wieder eingliedert, ist das Fluchtziel eines haltlosen Daseins, die Kapitulation des einzelnen vor der Masse. [...] In einer Phase reaktionärer Entmündigung und industrieller Entfremdung zeichnet Petri das Elend des Menschen, seine Ohnmacht und Perspektivlosigkeit.⁴³

Daß diese Resignation von einigen Kritikern tatsächlich als adäquate Problemlösung mißverstanden wurde⁴⁴, ist symptomatisch für die im besten Sinne 'realistische' Dialektik des gesamten Romans, der den Leser nirgends bevormundet und seine Wertungen nur sehr diskret lenkt – selbst der bis dahin "so schroff kritisierten katholischen Kirche" wird als "Halt für die Schwachen" eine "begrenzte Berechtigung" zugestanden, "auch wenn ihre Sachwalter ausschließlich strategisch handeln", und ähnlich ambivalent sind auch Petris Urteile über Dekadenz und Skeptizismus, Protestantismus und Altkatholizismus.⁴⁵

⁴² Ebd.

⁴³ Freund [Anm. 24], S. 179.

⁴⁴ Vgl. Alexander Neumanns Rezension in der Münchener *Gesellschaft* 9 (1893), S. 237.

⁴⁵ Vgl. zu diesem ideologischen Komplex Heydebrand: *Julius Petri* [Anm. 27], S. 74-81.

Wenn Petris Roman trotz der naturalistischen Behandlung aktueller Zeit- und Streitfragen schon bald in Vergessenheit geriet, so dürfte dies *auch* an der bei aller Konfessionenkritik ungebrochen positiven Haltung gegenüber christlicher Transzendenz gelegen haben, wie sie vor allem in der Gestalt des alten Mathias und im Schlußkapitel zutage tritt: Zwar wird auch der Altkatholizismus in seiner konkreten Form als Verfallsreligion beschrieben, aber er erscheint in der grundsätzlichen Rückbesinnung auf ein frühes undogmatisches Christentum der Liebe und Toleranz im Verein mit dem 'allgemeinen Priestertum' Luthers doch als Fundament einer utopischen Menschheitsreligion ohne alle Institutionalisierungen, wie sie sich der alte Mathias zusammen mit Johanna am Ende in der Stiftsruine, dem symbolischen Ort familiärer, naturnaher Andacht, erträumt, er selbst als weltumspannende Kirche, seine Tochter als Religion des innersten Herzens:

Ein seliges Vergessen schlich über sie hin, und ihre Gedanken flogen weiter, weiter in eine verschleierte Zukunft. Wo Glaubenshaß und Hader unbekannte Worte sind. Wo andre Menschen auf Erden wandeln, die nicht mehr streiten um den Buchstaben, die gelernt haben, das Wesen der Dinge zu unterscheiden von der Form. – Und in Gedanken bauten sie beide die Kirche wieder aus, in der sie wandelten. Aber jedes in seiner Weise. Der alte Mathias schob im Geiste die umengenden Mauern weiter, immer weiter zurück, bis der mächtige Dom das ganze Weltall umspannt und der blaue Himmel als strahlendes Gewölbe darüber aufstrebt; Johanna zog die Mauern enger zusammen, immer enger, bis sie immer kleiner und heimlicher wird, die Kapelle, und klein und heimlich wie das Menschenherz. Und doch waren sie beide eins in ihren Gedanken und meinten dasselbe; nur jedes in seiner ihm verständlichen Weise...⁴⁶

Man kann in dieser christlichen Zukunftsvision einen Vorschein der expressionistischen 'Menschheitsverbrüderung' sehen; auf die zeitgenössische, in der Tendenz antiidealistische Literaturkritik jedoch mußte ein derart positives Religionsverständnis befremdlich antiquiert – kurz: provinziell – wirken: "Das leidende Aushalten der leeren Transzendenz, das schmerzliche oder heroische Bekenntnis zur Dekadenz, ihre Sublimierung durch ästhetische Verfeinerung oder ihre Überwindung durch eine Mystik der Erlösung im All-Leben waren angesagt."⁴⁷ Da Petris Werk in seinem Intellektualismus, in seiner harten Kirchenkritik und in der differenzierten Formgebung auch weder von der Heimatkunstabewegung noch von kirchlichen, namentlich katholischen Kreisen honoriert werden konnte, fiel es buchstäblich zwischen alle Stühle.

Welche Entwicklung Julius Petri noch genommen hätte, inwieweit er sich vielleicht den großstädtischen Erwartungen assimiliert und neue, heimatferne Themen projiziert hätte, läßt sich nicht einmal spekulieren. Auch der Nachlaß-

⁴⁶ Petri: *Pater peccavi!* [Anm. 30], S. 124f.

⁴⁷ Heydebrand: *Julius Petri* [Anm. 27], S. 82.

band *Rothe Erde* läßt es nur ahnen, zumal Erich Schmidt es für nötig hielt, gerade Petris Modernismen seinem eigenen klassizistischen Stilideal zu opfern⁴⁸ und etwa ihm widerstrebende "derbkräftige Höllenbreughels und trotzig Dithyramben" oder auch ein westfälisches Trauerspiel *Die Jüdin* und poetologische Aufsätze gar nicht erst aufnahm.⁴⁹ Literarästhetisch am bedeutendsten sind neben dem bereits erwähnten Drama *Bauernblut* zweifellos die sechs Novellen aus dem unvollendeten Zyklus *Was ist Wahrheit?*, an dem Petri seit Ende 1892 gearbeitet hatte (*Mutterlohn*, *Pontius Pilatus*, *Christus am Kreuz*, *Die heilige Jungfrau*, *Das Abendmahl*, *Apostata*); er erschien denn auch noch 1927 unter dem Titel *Mutterlohn und andere Erzählungen* als Einzelausgabe in einem kleinen Berliner Verlag, wenn auch erwartbar ohne Resonanz.⁵⁰ Petris schon in den Titeln signalisierte religiöse Obsession schreckte Leser ab, dabei ist sein undogmatisches Credo hier weiter denn je von missionarischer Indoktrination entfernt, vielmehr zeigt ihn der nüchterne Verzicht auf eine ideologische Lösung der aufgeworfenen sozialen und religiösen, privaten und öffentlichen Probleme sogar den meisten Naturalisten überlegen, die noch das Scheitern ihrer Helden oft genug durch pathetische Überhöhungen heroisierten und dadurch ästhetisch-affirmativ nivelierten. Was Petri in all seinen Novellen, die auf sehr verschiedene Weise ein breites Spektrum christlicher Religionsformen zur Diskussion stellen, wirklich bedrängt, ohne daß er eine endgültige Antwort bereit hielte, ist die Frage, "ob überhaupt und wie heute Wahrheit als innere Wahrhaftigkeit unter den Voraussetzungen religiöser Erziehung und Umwelt gefunden und gelebt werden kann".⁵¹ Das tragisch unversöhnte Ende der meisten Erzählungen verrät seine grundsätzliche Skepsis gegenüber institutionalisierter Religion und der menschlichen Natur, aber die nur indirekt, in der Zusammenschau auf den Zyklus, erkennbare Welt-sicht des Dichters war doch weit genug, dieses ernste Thema in den Novellen *Apostata* und *Das Abendmahl*, wo die Überwindung lebensfeindlicher dogmatischer Schranken hin zu einer sinnlich-freien Natürlichkeit gefeiert wird, auch mit beinahe volkstümlichem Humor zu variieren. Es mag sein, daß sich in diesen oft

⁴⁸ Vgl. Erich Schmidts *Vorwort* zu Julius Petri: *Rothe Erde*. Aus seinem Nachlaß hg. v. Erich Schmidt. Berlin 1895, S. VIII: "Ich habe es nicht nur für mein Recht, sondern auch für meine Pflicht gehalten, viele Kleinigkeiten zu ändern, die eine letzte Hand verlangten, aber Art und Unart im Großen nicht angetastet. Gewiß wäre Petri selbst von der heute wuchernden leidigen Manier des abgebrochenen Stammels, der wiederholten monotonen Rufe, der [...] Pünktchen und Gedankenstriche, auf denen doch meistens nur die Gedankenlosigkeit der jungen Schriftsteller lagert, rasch ganz abgekommen [...]. Er kannte ja nirgend ein Stillestehen."

⁴⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰ Die Novelle *Apostata* war bereits 1905 als Buchausgabe zusammen mit Texten von Ilse Frapan und Adalbert Meinhardt in der Berliner Reihe 'Deutsche Bücherei' nachgedruckt worden.

⁵¹ Heydebrand: *Julius Petri* [Anm. 27], S. 83.

gegenläufigen Tendenzen die Unsicherheit des suchenden literarischen Anfängers abbildet – aber es ist zugleich auch die existentielle Unsicherheit der Epoche, und schon deshalb verdiente Julius Petri größere Beachtung. Daß er sie in Westfalen nicht finden würde, scheint er freilich gewußt zu haben:

Wenn Wert und Würde dem Gedichte
Nach dem Erfolg bemessen wird,
Ist die Kartoffel Königin der Früchte,
Weil sie zumeist gegessen wird.⁵²

* * *

Ohne erneut das fragwürdige Konstrukt einer regionalen geistigen Identität etablieren zu wollen, läßt sich doch feststellen, daß den fortschrittlicheren Schriftstellern aus Westfalen, die um die Jahrhundertwende ihr Glück in Berlin suchten, eine herkunftsbedingte Neigung zu transzendenter Welterklärungsmodellen und das Bedürfnis spiritueller Sinnsuche gemeinsam waren, wobei der Grad ihrer 'Modernität' mit der jeweiligen Distanz zu orthodox-christlichen Vorstellungsmustern zu korrelieren scheint. Angesichts des objektiv schmalen Potentials hier relevanter Autoren wird man aus dieser Beobachtung kein Gesetz ableiten können, aber es ist auffällig genug, daß es wenigstens bis zum Ersten Weltkrieg, der 'Umwertung aller Werte', kaum einen agnostizistischen oder gar atheistisch-nihilistischen Schriftsteller aus Westfalen gab, daß die applaudierten Heimatschriftsteller beinahe durchweg christkatholisch eingeschworen waren und die progressiven Kräfte sich nicht etwa prinzipiell von der Religion verabschiedeten, sondern lediglich die als repressiv empfundenen Kindheitsmuster durch eigene Erlösungsmythen ersetzten. Am weitesten auf diesem Weg philosophisch-religiöser und zugleich stilistischer Erneuerung ging sicher *Otto zur Linde* (1873 Essen – 1938 Berlin-Lichterfelde), der sich dabei freilich derart in esoterisch-abseitige Gefilde verirrt, daß er schon von den Zeitgenossen kaum mehr begriffen wurde, geschweige denn heutige Leser für sein denkendes Dichten animieren könnte.⁵³ Ähnlich wie im Falle der Brüder Hart liegt seine dauernde Bedeutung daher nicht so sehr in seinem autonomen und komplexen, doch im hypertrophen Sendungsbewußtsein kaum mehr nachvollziehbaren Werk⁵⁴, als in seiner geistigen Sym-

⁵² Zit. nach Sudhoff: *Nachwort* [Anm. 33], S. 145.

⁵³ Vgl. Helmut Röttger: *Otto zur Linde. Die Strukturen der Persönlichkeit und der geistigen Welt*. Wuppertal, Ratingen, Kastellaun 1970.

⁵⁴ Die letzten Wiederbelebungsversuche unternahm 1974 bezeichnenderweise Helmut Röttger, der persönlich interessierte Sohn des 'Charontikers' Karl Röttger, indem er zwei Auswahlbände *Otto zur Lindes, Prosa und Gedichte* (Münster) sowie *Prosa, Gedichte, Briefe* (Wiesbaden), herausgab; immerhin hatte aber auch schon Hans Hennecke 1952 unter dem Titel *Charon* (München) eine Gedichtauswahl vorgelegt, die erste Buchveröffentlichung zur Lindes seit 1925.

ptomatik und literarischen Schlüsselposition, nämlich in der Synthese und Weiterentwicklung philosophischer wie ästhetischer Tendenzen der Harts oder Peter Hilles und der antizipierenden Wirkung auf den Expressionismus, als dessen erster Vertreter er vielen (in der Nachfolge Albert Soergels) noch immer gilt.

Der Lebensweg Otto zur Lindes, so bizarr er anmutet, weist Entsprechungen mit den Biographien Hilles oder der Harts auf, die typisch scheinen für viele Autoren aus der Provinz: Als Sohn eines Buchhalters und späteren Kolonialwarenhändlers in Gelsenkirchen aufgewachsen⁵⁵, drängte es ihn entgegen allen Widerständen zur Philosophie und Germanistik und hinaus in die Welt hinter den heimischen Schloten und westfälischen Wallhecken; er überwarf sich mit seinem Vater und setzte sich 1899 nach der Freiburger Promotion über *Heinrich Heine und die deutsche Romantik*, statt einem bürgerlichen Berufsziel zuzustreben, als freier Schriftsteller nach London ab, wo er mehr schlecht als recht für deutsche Blätter Korrespondenzdienste leistete und 'Studien' am British Museum betrieb. Noch von England aus konnte er seine ersten beiden, eklektisch unentschieden zwischen naturalistischen und neuromantischen Formen schwankenden Bücher, *Gedichte, Märchen und Skizzen* (Dresden, Leipzig 1901) und *Fantoccini* (Dresden, Leipzig 1902), veröffentlichen, vor allem aber legte er hier mit seinem Hauptwerk *Die Kugel. Eine Philosophie in Versen* (Groß-Lichterfelde 1909)⁵⁶ den Urgrund für seine 'charontische' Existenzphilosophie, einen abstrus wirkenden, weit von christlichen Vorstellungen entfernten Erlösungsmythos, nach dem erst durch den Tod des Selbst die ersehnte Einheit von Ich und All gewonnen werden kann, deren vollkommenes Symbol die Kugel sei. 1902 ließ Otto zur Linde sich mit seiner Frau in Berlin nieder, wo er bis zu seinem Tod ein zurückgezogenes, allein seiner Kunst geweihtes Leben in ärmlichsten Verhältnissen führte. Im Alter, ausgelöst wohl nicht zuletzt durch seine dauernde Erfolglosigkeit, wurde der pathologische Charakter seiner lebenslangen Melancholie unverkennbar, Angstdepressionen quälten ihn, und er verfiel in eine Apathie, die es ihm seit 1925 unmöglich machte, noch weiter zu dichten und zu veröffentlichen; einer Freundin schrieb er in dieser Zeit: "Es ist ganz *tot* in Deutschland für mich. Ich sitze neben meiner eigenen Leiche. Alles *schläft*."⁵⁷ Schon 1919 heißt es in

⁵⁵ Die Mutter war ein halbes Jahr nach der Geburt ihres Sohnes gestorben; ihr Vater, ein an Depressionen leidender Sonderling, der seine Familie ruinierte und Selbstmord beging, war Rheinschiffer gewesen und hatte eine Fähre betrieben, was Otto zur Linde später zur Adaption des griechischen 'Charon'-Mythos inspirierte. Der Dichter soll zeitlebens unter dem mütterlichen Erbe gelitten haben, zeigte früh manisch-depressive Charakterzüge und wurde von Selbstmordgedanken gequält.

⁵⁶ Eine zweite, sehr vermehrte Auflage erschien 1923 in München, als beinahe letzte Buchveröffentlichung zur Lindes, was den subjektiven Rang dieses Buches unterstreicht.

⁵⁷ Brief Otto zur Lindes an Liese Gies vom 14.2.1927. In: *Otto zur Linde. Prosa, Gedichte, Briefe*. Ausgewählt u. mit einem Nachwort versehen v. Helmut Röttger. Wiesbaden 1974, S. 152.

einem Brief des früheren Weggefährten Rudolf Pannwitz an Hugo von Hofmannsthal:

ich weiss heute nicht ob Otto zur Linde [...] überhaupt noch eine zeile schreibt oder einen brocken brot hat. er ist furchtbar exzentrisch auch mit plebejischen zügen aber etwas ungeheures von weltwesen und erschütterndes von mensch und ein sehr grosser denker und dichter den man unmöglich von den einwänden die durchaus berechtigt sind ausgehend auch nur annähernd beurteilen darf. er hat ein entsetzliches schicksal gehabt: nur elend / nur schmähhchste brotarbeit / diese nicht einmal angenommen / nur verhöhnung prostitution / krämpfe / hohn / einsamkeit / dann kleine clique von schulmeistern usw / predigten in der wüste – dabei gibt es keinen menschen den sprechen zu hören etwas so ungeheures von geistigem welterlebnis ist.⁵⁸

Otto zur Lindes geschundene Existenz, sein buchstäbliches Hungerdasein und sein tragisches, vereinsamtes Lebensende könnten vergessen lassen, daß er immerhin bis in die zwanziger Jahre hinein, hierin fast nur noch mit seinem erklärten Antipoden Stefan George vergleichbar, von einer zwar kleinen, aber um so enthusiastischeren und zum Teil auch gesellschaftlich einflußreichen, ihn mäzenatisch unterstützenden Jüngerschar als größter Dichterprophet des Säkulum gefeiert, ja von manchen sogar als neuer 'Heiland', als 'literarischer Messias' verehrt wurde. Entscheidend für diesen zugleich hybriden und begrenzten Erfolg war, daß zur Linde in der Verbreitung seiner subjektiven Heilslehren, die letztlich hinauslaufen auf "eine synkretistische neue Religion, deren diesseitige Eschatologie eine republikanische konfliktfreie Gemeinschaft aller Menschen entwirft"⁵⁹, doch sehr pragmatische und zeittypische Wege beschritt: Von 1904 bis zum Weltkrieg gab er (bis 1906 mit Rudolf Pannwitz, in den Jahren 1909-11 mit Karl Röttger) den *Charon* heraus, eine Monatsschrift für 'Dichtung, Philosophie, Darstellung', um die sich als Leser und Mitarbeiter eine beinahe sektenhafte Gesinnungsgemeinschaft aus allen sozialen Schichten sammelte. Ideologisch ganz auf die Apostellehre des Herausgebers eingeschworen, zu der sich eigennützig auch viele literarische Dilettanten bekannten, war das Niveau der Zeitschrift sehr uneinheitlich, doch erreichte sie zu den besten Zeiten (1911/12) immerhin die vergleichsweise enorme Auflage von 8000 Exemplaren und besaß 2000 Abonnenten; neben dem Herausgeber selbst waren die wichtigsten Mitarbeiter Erich Bockemühl, Berthold Otto, Rudolf Paulsen, Hanns Meinke sowie natürlich Rudolf Pannwitz und Karl Röttger, der einzige Westfale aus diesem Kreis der 'Charontiker'. Auf Röttger, dessen Werk weit über den *Charon* hinausreicht, werden wir im Haupt-

⁵⁸ Brief Rudolf Pannwitz' an Hugo von Hofmannsthal vom 20.11.1919. In: Hugo von Hofmannsthal/ Rudolf Pannwitz: *Briefwechsel 1907–1926*. Hg. v. Gerhard Schuster. Mit einem Essay v. Erwin Jaeckle. Frankfurt/M. 1993, S. 434.

⁵⁹ Heydebrand [Anm. 2], S. 104f.

teil unserer Arbeit noch näher eingehen; 1911 gründete er die (ebenfalls nur bis 1914 bestehende) Zeitschrift *Die Brücke*, eine 'Monatsschrift für Zeitinterpretationen', die dem Charon fern dogmatischer Verengung nahestand und weitere Kreise erreichen konnte. Im gleichen Jahr entstand auch die ebenfalls integrierend wirkende 'Gesellschaft der Charonfreunde', mit Sitz in Berlin und Ortsgruppen u.a. in Barmen, Essen und Düsseldorf. Ob die 'Charontiker' auf dem freien Buchmarkt auch nur annähernd so erfolgreich gewesen wären, muß bezweifelt werden; 1905 hatte Otto zur Linde mit Rudolf Pannwitz in einem Akt der Selbsthilfe den Charon-Buchverlag in Groß-Lichterfelde gegründet, in dem neben der Zeitschrift ausschließlich Bücher ihrer Beiträger erschienen, so natürlich auch die Schriften des Herausgebers selbst: Auf *Die Kugel* (1909) folgten 10 Bände *Gesammelte Gedichte* als erste Abteilung der *Gesammelten Werke* (1. *Thule Traumland*, 1910; 2. *Album und Lieder der Liebe und Ehe*, 1910; 3. *Stadt. Vorstadt. Park. Landschaft. Meer*, 1911; 4. *Charontischer Mythos*, 1913; 5. *Wege, Menschen und Ziele*, 1913; 6. *Das Buch "Abendrot"*, 1920; 7./8. *Lieder des Leids*, 1924; 9./10. *Denken, Zeit und Zukunft*, 1925)⁶⁰, außerdem die programmatische Streitschrift *Arno Holz und der Charon* (1911) und nach dem Krieg die *Charon-Nothefte* (1920-22), die ausschließlich essayistische Prosa zur Lindes und Auszüge aus dem insgesamt unveröffentlichten Spätwerk *Die Hölle oder die neue Erde* enthielten. So imposant diese Werkschau auch ist, wird sie doch geschmälert dadurch, daß zur Linde seine Bücher autokratisch im eigenen Verlag herausgab.⁶¹

Fraglos befriedigte Otto zur Linde mit seinen mystisch raunenden Weltanschauungsmythen, einem Gemisch aus Idealismus und Vitalismus, heidnisch-germanischer und christlicher Verheißungen mit poetologischen und gesellschaftspolitischen Gegenentwürfen, aktuelle Bedürfnisse vieler Leser, indem sie das Vakuum füllten, das durch die Infragestellung hergebrachter Religion durch die Naturwissenschaften und die Philosophie Nietzsches entstanden war, und neue Orientierungsmuster in einer unüberschaubar gewordenen Industriegesellschaft boten. Wenn er gleichwohl ein Einzelgänger blieb, der außerhalb seiner 'Gemeinde' unverstanden und sogar verlacht war (eine Reaktion, die sein Selbstverständnis als messianischer Dichterprophet noch bestärken mußte), so dürfte dies vor allem seinem 'westfälischen Erbe' zu schulden sein, nämlich der seit Grabbe und Hille für die meisten herausragenden Protagonisten beinahe typischen Mischung von Genialität und Dilettantismus. Es fehlt nicht an genialen Einsichten und bestürzenden Momenten existentieller Weltdurchdringung, aber sie gehen unter in einem Wust geschwätziger Phraseologie und selbstgefälliger Rhetorik, in einem

⁶⁰ Als zweite Abteilung waren 16 Bände *Die Prosa* angekündigt.

⁶¹ Lediglich die vermehrte zweite Auflage der *Kugel* erschien 1923 im Münchener Piper-Verlag.

Strom eklektischer Gedankenassoziationen, die selbst in den ausufernden philosophischen Verdichtungen oft im unbekümmertsten Alltagsjargon vorgebracht werden – immerhin ein Zeichen dafür, wie sehr Denken, Dichten und Leben für Otto zur Linde eine natürliche Einheit bildeten, der denn auch forderte, die Welt nicht theoretisch zu systematisieren, sondern in der konkreten Begegnung mit Menschen, Tieren, Pflanzen und Dingen zu erfahren.

Einen wesentlichen, substantiellen Fortschritt gegenüber der traditionellen deutschen Identitätsphilosophie wird man zur Lindes Erlösungs- und Verschmelzungsmetaphorik wohl nicht konzедieren können, und manche seiner auf den ersten Blick originär wirkenden Ideen, wie der Aufruf zu Echtheit und Natürlichkeit oder zu sozialistischer Gemeinschaftsbildung, erweisen sich bei näherem Besehen als eigenwillig metaphorisierte Varianten zeitgeistabhängiger Denkkonglomerate, mitunter sogar mit bedenklich nationalen Untertönen. Sein literarhistorischer, damals wie heute nicht genügend anerkannter Rang definiert sich eher poetologisch durch die Kühnheit, mit der er sich in bewußter Reflexion von der klassizistischen und realistischen, überhaupt der vergangenen Kunst absetzte und an die Stelle des literarischen Dogmas das Primat individueller Selbstentfaltung setzte, die 'Eigenbewegung der Vorstellungen'; in der Lyrik, seinem wesentlichen Genre, konkretisierte sich dies u.a. in der 'Eigenbewegung des Rhythmus', d.h. in der Forderung eines 'phonetischen', subjektiv wahren anstelle des herkömmlich 'taktierenden' Rhythmus und der Befreiung von Reim- und Strophenzwängen – nicht poetische Normen, sondern die den Dingen immanente 'Seele', ihre 'metaphysische Wurzel' sollten das Gedicht formen oder, wie es in einem vielzitierten Satz heißt: "Laß die Dinge dich anpacken, du sollst nicht den Baum singen, sondern der Baum soll dich singen."⁶² Eine solche Anschauung, produktiv entwickelt aus der Konfrontation mit Arno Holz, Walt Whitman oder Stefan George, antizipiert Ideen des Expressionismus, aber fern aller stilistischen Zuweisungen scheint sie uns auch einer naiven Unbekümmertheit zu verdanken sein, wie sie so nur in der Provinz wurzeln konnte. Hierzu paßt es, daß zur Linde sich zwar in vehementen Auseinandersetzungen mit dem 'konsequenten Naturalismus' profilierte, sich im eigentlichen aber den Romantikern, den deutschen Mystikern und angelsächsischer Metaphorik verwandt und verpflichtet fühlte. Um so erstaunlicher ist es, daß er abseits seiner philosophischen und mythischen Dichtungen auch als einer der ersten die Stadtlandschaft als lyrisches Sujet entdeckte, das bis dahin nur sporadisch und mit eher sozialpolitischem Affekt, etwa von Holz oder Dehmel, behandelt worden war. Durch seine Kindheit in der sich explosiv entwickelnden Industriestadt Gelsenkirchen und durch seine Londoner Jahre war zur Linde auf

⁶² Zit. nach Freund [Anm. 24], S. 192.

dieses Thema vorbereitet gewesen, vor allem aber entsprach es seinem Interesse an Raum- und Zeitbeschleunigungserfahrungen und seiner grundsätzlichen Überzeugung, der Dichter habe sich den mannigfachen Erscheinungen seiner konkreten Lebenswelt zu stellen und sie, die Subjekt-Objekt-Spaltung überwindend, in Einklang mit sich selbst zu bringen. Die meisten Stadtgedichte zur Lindes entstanden in den Jahren 1902 bis 1905 und erschienen nach dem Erstdruck im *Charon* 1911 in dem Band *Stadt. Vorstadt. Park. Landschaft. Meer*; was sie auszeichnet und ins Vorfeld des Expressionismus rückt, ist die bis ins Dämonische verzerrte Mythisierung und die metrische Anpassung an den eiligen Rhythmus der Großstadt, die oft zu stilistischer Kürze und Gedrängtheit, zu expressionistischen 'Wortkulationen' führt. Noch in einem formal konventionellen Gedicht wie *Nachtstrasse* wandelt sich die empirische Wirklichkeit für den Dichter zu einer apokalyptischen Vision:

Das sind die Lichter, die in Reihn geleiten
Den Marsch der Strasse durch die dunkle Nacht. –
Der Häuser Heerschar droht zu beiden Seiten,
Die Nachtgeschwader, deren Lichter streiten.
Es stehn Phalangen und es steht die Schlacht –
So kann der Lichtheerzug inmitten schreiten
Und eskortiert die Strasse durch die Nacht.⁶³

Im Strom der westfälischen Literaturgeschichte hat der 'Seelenfährmann' Otto zur Linde, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, die Menschen vom Ufer des Materialismus überzusetzen in eine neue Welt der reinen Idee, bis heute keinen festen Ankerplatz finden können, obwohl er doch wie kaum ein zweiter dem "Selbstdeutungsklichee vom ernsten, religiös-mystischen und kerndeutschen Westfalen"⁶⁴ entspricht. Zu weit hatte er sich von den Dogmen der Kirchenreligion entfernt, zu kraus schien seine Formensprache und zu chaotisch seine Gedankenwelt, als daß man auf den Gedanken verfallen wäre, ihn für die 'Heimatkunst' zu usurpieren, zumal er sich zwar als Westfale begriff, aber außer in autobiographischen Reminiszenzen kaum einmal westfälische Themen behandelte. Daß Otto zur Lindes unzweifelhafte Modernität direkt korrespondiert mit seiner äußeren und inneren Entfernung von der Heimat, glauben wir nicht; im Gegenteil ist vielleicht gerade die Eröffnung einer kosmischen Dimension, von Sonnenberg bis Linde, das Charakteristikum einer eigenen westfälischen Traditionslinie. Otto zur Linde ging auf diesem Weg so weit, daß ihm niemand mehr zu folgen wußte.

* * *

⁶³ Otto zur Linde. *Prosa, Gedichte, Briefe* [Anm. 57], S. 83.

⁶⁴ Heydebrand [Anm. 2], S. 104.

Wenn kein einziger der wegweisenden Autoren aus dem Vorfeld der Moderne in der Heimat selbst reüssieren konnte, vielmehr alle über kurz oder lang ihren vitalen Standort im kulturellen Schmelztiegel Berlins fanden, so lag dies nicht zuletzt an der insgesamt desolaten Situation der westfälischen Verlagslandschaft, die freilich wiederum nur das allgemeine Desinteresse des breiten Publikums an jeglichen Formen belletristischer Erneuerung widerspiegelt. Sofern größere Verlage wie Velhagen & Clasing (Bielefeld), Aschendorff (Münster) oder Baedeker (Essen) sich überhaupt den Luxus literarischer Nischen leisteten, konzentrierte sich solcher Idealismus auf die kulturpolitisch angesagte Verbreitung einer kanonisch gewordenen Nationalliteratur mit zumeist konfessionell-katholischen und germanisierenden Tendenzen sowie im Zuge der regionalen Verengung seit der Jahrhundertwende dann auch auf die Förderung einer retrospektiven Dialekt- und Heimatdichtung. Progressive oder internationale Dichtungen, die nicht auf unterhaltsame Erbauung und ideologische Bestätigung setzten, wären in diesem Umfeld kaum denkbar gewesen und wurden von der westfälischen Leserschaft, die sich überdies an den überregionalen Massenmedien der Zeit, den Familienblättern und Unterhaltungsbeilagen, delectierte, natürlich auch gar nicht vermisst.

So verwundert es nicht, daß nur ein einziger Verlag aus dem Rahmen der Provinz fiel und von Anfang an kompromißlos die zunächst naturalistischen neuen literarischen Normen vertrat, nämlich das 1881 aus einer Druckerei hervorgegangene Unternehmen J.C.C. Bruns in Minden.⁶⁵ Schon der Sohn des Gründers, Friedrich Gustav Bruns (1848–1908), bewies einigen Wagemut, indem er 1885 neben Julius Harts lyrischen Anthologien *England und Amerika* und *Orient und Occident* auch die *Berliner Monatshefte für Litteratur, Kritik und Theater*, das letzte Zeitschriftenprojekt der Brüder Hart, verlegte oder Bücher von John Henry Mackay, Karl Henckell, Helene Böhlau und Fedor von Zobeltitz herausgab; aber auch die Regionalliteratur lag ihm noch am Herzen, wie namentlich die Editionen von Hermann Hartmann (*Bilder aus Westfalen*, 1884; *Schatzkästlein westfälischer Dichtkunst*, 1885) und Otto Weddigen (*Westfalen, das Land der roten Erde, in der Dichtung*, 1881; *Gesammelte Dichtungen*, 1884) zeigen. Die eigentliche Glanzzeit des Verlages begann erst 1896, als der junge Max Bruns (1876 Minden – 1945 Minden), selber ein produktiver Dichter⁶⁶, in die Literaturabteilung des

⁶⁵ Vgl. Heinz Sarkowski: *J.C.C. Bruns in Minden. Hinweis auf einen fast vergessenen Verlag*. In: *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde*. Neue Folge Bd. VI. Frankfurt/M. 1969, S. 121–131; *Literaturvermittler um die Jahrhundertwende: J.C.C. Bruns' Verlag. Seine Autoren und Übersetzer*. Hg. v. Klaus Martens. St. Ingbert 1996.

⁶⁶ Vgl. Hans Gressel: *Max Bruns als Kritiker seiner Zeit. Stationen einer Wandlung*. In: Friedhelm Sundergeld (Hg.): *Land und Leuten dienen. Ein Lesebuch zur Geschichte der Schule in Minden*. Minden 1980. S. 189–228.

väterlichen Betriebs eintrat, und währte dann immerhin bis in die späten zwanziger Jahre, ehe finanzielle Schwierigkeiten und politische Repressionen den kunstbegeisterten und seit Dezember 1908 alleinverantwortlichen Verleger dazu zwangen, sich fortan auf die Leitung der Druckerei und die Herausgabe des *Mindener Tageblatts* zu beschränken. Die wenigen Jahrzehnte reichten aus, um den J.C.C. Bruns-Verlag mit seinem internationalen und avantgardistischen Profil in die Literaturgeschichte einzuschreiben; Max Bruns jedoch, in seiner Art ein einsamer Enthusiast wie die meisten anderen Dichter Westfalens, war 1945, als er unmittelbar nach der deutschen Kapitulation an den Folgen eines Raubüberfalls starb, bereits lange vergessen, überrollt von einer kulturfern heimattümelnden Zeit, die nicht mehr die seine sein konnte, und bis heute hat es außerhalb seiner engsten Heimat keine ernsthaften Versuche zu seiner Wiederentdeckung gegeben.⁶⁷

Die desolote Rezeption Max Bruns' hat viel mit seinem elitären, erfolglos mit Rilke oder George konkurrierenden Dichtungsverständnis zu tun, aber auch mit äußeren Umständen wie der kulturellen Diskontinuität nach 1933 und der am Ende fatalen Koinzidenz von Autor und Verleger, die dazu führte, daß der Dichter 1929 durch die Aufgabe des Verlags, in dem seit 1893 nahezu alle seine Bücher erschienen waren, zugleich auch seine verlegerische Heimat verlor. Daß Max Bruns gerade auch von der regionalen Literaturgeschichtsschreibung meist ausgeklammert wird, obwohl er doch wie sonst kaum ein Heimatschriftsteller zeitlebens in Westfalen seßhaft blieb, ist demgegenüber leicht dadurch zu erklären, daß er sich, angeregt durch den literarisch kultivierten Vater und die französische Mutter, von Beginn an sowohl als Dichter wie auch als Verleger überregional an den Normen einer auch internationalen ästhetischen Avantgarde orientierte und als ausgesprochener *homme des lettres* weder in seinem Wesen noch im Werk irgendwelche provinziellen oder gar 'typisch westfälischen' Züge offenbarte, wie sie selbst bei Autoren wie Peter Hille oder Otto zur Linde zu finden sind. Was ihn zum Sonderfall macht und noch von den meisten westfälischen Schriftstellern der späteren Moderne unterscheidet, ist die frühe kulturelle, literarische wie musikalische Sozialisation in einem ungewöhnlich gebildeten bürgerlichen Elternhaus und seine unmittelbar aus der Herkunft resultierende Identität als einer der ersten rein literarischen Verleger, "der – zuweilen um den Preis des

⁶⁷ Nachdem seine Freunde ihm 1926 zum 50. Geburtstag den Band *Max Bruns. Sein Wesen und sein Werk* (Minden o. J., mit Beiträgen v. Fritz Droop, Hermann Eicke, Hanns Martin Elster, Karl A. Kuhlmann, Hanns Meinke u. Will Scheller nebst einer Auswahl aus dem Gesamtwerk des Dichters) gewidmet hatten, der als Zwischenbilanz gedacht war und doch zum Resümee geriet, erschien zu Lebzeiten des Dichters lediglich noch der Gedichtband *Durchwallte Welten* (Minden 1936). Einige posthume Publikationen, darunter die nur bibliographisch nachweisbaren Romane *Das Leben geht weiter* (Minden 1947) und *Die Trauminsel* (Minden 1948), blieben völlig unbeachtet.

Ruins – ausschließlich seiner Kunstgesinnung folgt".⁶⁸ Überhaupt erst diese Doppexistenz, zweifellos auch eine Belastung, ermöglichte es ihm, im provinziellen Minden zu bleiben und von dort aus die notwendigen Verbindungen nach Berlin oder anderen Weltstädten der Literatur herzustellen, statt wie die Mehrzahl seiner westfälischen Kollegen selber aus der heimatlichen Enge zu emigrieren. Freilich barg die für einen Dichter unerhörte Möglichkeit, jeden seiner Texte ohne kritische Sichtung durch Dritte sogleich im eigenen Verlag veröffentlichen zu können, auch eine Gefahr, der Bruns allzu oft erlag: In seinen rund dreißig, meist lyrischen und oft umfangreichen Büchern findet sich "Unbedeutendes und Wertvolles, Übersteigertes voll steiler Gebärde und rein Gelöstes, künstlerisch Gelingen"; einige hundert Gedichte hohen Anspruchs werden schier überwuchert von tausenden, mit leichter Hand geschriebenen, halb oder ganz mißlungenen und in Form und Aussage beinahe identischen Gedichten.⁶⁹

Abgesehen von den populären Reihen 'Meisterwerke der Weltliteratur' (45 Bände, 1912-29) und 'Auf silbernen Saiten: Meister der Lyrik' (19 Bände, 1918-22) spiegelt das Programm des Verlags J.C.C. Bruns die literarischen Vorlieben Max Bruns' und seine Einflüsse.⁷⁰ So verlegte er zunächst einige Autoren, die er durch die von Michael Georg Conrad und Ludwig Jacobowski herausgegebene *Gesellschaft* kennengelernt hatte, der neben der *Neuen Rundschau* damals führenden Zeitschrift der jungen Generation, die vom vierten Quartal 1898 bis Ende 1899 in Minden erschienen war, darunter namhafte Autoren der modernen Weltliteratur wie Multatuli, Walt Whitman oder Jules Barbey d'Aurevilly, außerdem Dichtungen des exotistischen Max Dauthendey oder der kosmischen Phantasten Paul Scheerbart und Alfred Mombert. Seine Neigungen zum Symbolischen und Phantastischen, auch zum Skurrilen und Erotischen, begeisterten Bruns vor allem für die dekadenten französischen Symbolisten Baudelaire, Verlaine, Rimbaud und Mallarmé; gemeinsam mit seiner Frau Margarete Bruns (1874 Minden – 1944 Minden), die selbst besonders mit neuromantischen Märchen (*Die Märchen der Salamander-Höhle*, 1912) hervortrat, legte er u.a. eine fünfbandige Übersetzung der *Werke* von Charles Baudelaire (1901-10) vor, die von großem Einfluß auf die deutsche literarische Avantgarde war. Ähnlich wichtig und innovativ waren die Editionen von Edgar Allan Poe (1901-04, 10 Bände, hg. von Hedda und Arthur Moeller-Bruck, übersetzt von Hedda Moeller-Bruck und Hedwig Lachmann) und Gustave Flaubert (1907-09, 10 Bände, hg. von Eduard Wilhelm Fischer, über-

⁶⁸ Heydebrand [Anm. 2], S. 152.

⁶⁹ Vgl. Gressel: *Max Bruns als Kritiker seiner Zeit* [Anm. 66], S. 210.

⁷⁰ Max Bruns' Rolle im Verlag war allerdings in den Anfangsjahren durch verschiedene, von seinem Vater unterstützte 'literarische Beiräte' – u.a. Ludwig Jacobowski, Carl Hagemann, Felix Paul Greve – eingeschränkt, mit denen es oft zu heftigen Rivalitäten kam.

setzt von Fischer, René Schickele, Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Luise Wolf, Felix Paul und Else Greve und Sophie von Harbou), und erwähnt man noch, daß im J.C.C. Bruns-Verlag, teilweise zum ersten Mal in deutscher Sprache, auch Dichtungen von Dostojewski, Tolstoi, Oscar Wilde, George Meredith, H. G. Wells oder André Gide erschienen, wird es begreiflich, daß das Berliner *Tage-Buch* einmal schreiben konnte: "Minden kann größer sein als Berlin!"⁷¹ In einem Verlagsprospekt hieß es 1911 programmatisch: "Die Klassiker der Moderne im deutschen Bücherpublikum zu propagieren, ist das wesentlichste Ziel unserer verlegerischen Tätigkeit."⁷²

Als – vor allem lyrischer – Dichter stand Max Bruns zeit seines Lebens im Schatten des Verlegers, und er läßt sich auch nur sehr bedingt der selbstpropagierten 'Moderne' zurechnen. Durch Herkunft, Bildung und berufliche Position weit entfernt vom 'genialen Dilettantismus' anderer westfälischer Poeten wie Peter Hille, fehlte ihm bei weitaus höherer ästhetischer Reflexion doch deren Originalität, und so muten viele seiner Gedichte, die thematisch ständig die klassischen Themen Natur, Eros, Kunst und Gottessuche variieren, epigonal an, vom Heineton der frühen Privatdrucke *Lyrisches Intermezzo* (Minden 1893) und *Frühling und Liebe* (Minden 1894) über die zeitgemäßer neuromantischen 'Bücher des Werdens' (Lenz, Berlin, Leipzig 1899; *Zwei-Einheit*, Minden 1900; *Verklärungen*, Leipzig 1900; *Himmelfahrt*, Minden 1901) mit ihrer unverkennbaren Anlehnung an Richard Dehmel, Johannes Schlaf, Alfred Mombert, Paul Scheerbart oder Stanislaw Przybyszewski bis hin zu den formal strengen, an älteren Vorbildern orientierten Dichtungszyklen *Nacht-Sonette* (Minden 1919), *Garten der Ghaselen* (1925) und dem 'Terzinenkreis' *Selige Reise* (1926). Konstitutiv für nahezu alle diese Dichtungen ist die im bewußten Gegensatz zum Naturalismus stehende und im Essay *Lyrisches Schöpfungstum* (1926) programmatisch formulierte Unterscheidung von 'Kunst' und 'Literatur', wonach es niemals Zweck der wahren Kunst sein könne, etwas 'auszusagen' oder gar zu 'bewirken'; ihre einzige Aufgabe sei es vielmehr, das konkrete Geschehen dieser Welt schöpferisch in eine dem Alltag enthobene kosmische Wirklichkeit, in 'harmonische Melodie' zu verwandeln und so die Ewigkeit des Göttlichen zu offenbaren.⁷³ Mit diesem schon damals fragwürdigen Ästhetizismus, der sich zum Teil an Postulaten der Lebensphilosophie orientiert, korrespondiert das starke musikalische Element in Bruns' Dichtungen und seine besondere Vorliebe für metrisch und reimtechnisch

⁷¹ Zit. nach Hans Gressel: *Leben und Werk des Mindener Dichters Max Bruns. Zu seinem 100. Geburtstag am 13. Juli 1976*. In: *Mindener Tageblatt* (10.7.1976), Nr. 151.

⁷² Zit. nach Gressel: *Max Bruns als Kritiker seiner Zeit* [Anm. 66], S. 194.

⁷³ Vgl. Max Bruns: *Lyrisches Schöpfungstum*. In: *Max Bruns. Sein Wesen und sein Werk* [Anm. 67], S. 115-121.

anspruchsvolle Strophenformen wie Sonett, Ghaseel, Terzine, Distichon, Ode oder Haiku, deren sprachmelodischer Charakter noch verstärkt wird durch den extensiven Gebrauch von Alliteration und Anapher. Gerade auf diesem 'antimodernen' Gebiet, der Erneuerung alter architektonisch-musikalischer Dichtungsformen in einer Zeit der Formauiöslung, hat Bruns sich die größten Verdienste als Lyriker erworben, wobei es sicher besondere Anerkennung verdient, daß er sich als einer der ersten nach Rückert und Platen noch einmal des persischen Ghaseels mit seinem durchgehenden Reimprinzip annahm, einer exklusiv-exotischen Dichtungsform, wie sie weiter entfernt von den Postulaten westfälischer Regionalliteratur kaum zu denken ist. Eben deshalb entfaltet sie ihren ungewohnten Reiz besonders dann, wenn Bruns in ihr ausnahmsweise doch einmal 'heimatliche' Themen behandelt, wie den Gegensatz von Stadt und Land im Ghaseel *Verfehnte Stadt*:

Dies ist die Stadt, wo die da trauern wohnen.
Zermalmt sind, die in ihren Mauern wohnen.

Die Vorstadt ist ein russiges Labyrinth,
wo Bettler, die im Schatten kauern, wohnen.

Und Nächte legen sich auf ihre Nacht,
drin Diebe, feig von Lug und Lauern, wohnen.

Da locken Schenken mit geschminktem Volk,
wo dürtige Freuden, die nicht dauern, wohnen.

Wer ihren schlimmen Toren sich vertraut,
muß friedlos unter nächtigen Schauern wohnen.

O, lieber wollt ich fremd im Felde ruhn
und bei des Landes biedren Bauern wohnen!⁷⁴

Bei aller Neuartigkeit der Kombination haben Dichtungen wie diese etwas Zeitlos-Individuelles und entsprechen damit Bruns' aristokratischem und zugleich 'antimodernem' Selbstverständnis:

"Modernität" ward nie an begrenzte Zeitlichkeit gebunden, sondern immer an das Große, Starke, Überzeitliche. Dem Tag dient nur das Modische, das immer wieder tönende Namen sich beilegt und durch Programme und Verkündigungen sich zu erweisen sucht, da es doch nur Einen gültigen Erweis in schöpferischen Bereichen gibt: das Werk, geboren aus Phantasie, geweiht durch Geist- und Seelenkraft, ans Licht gefördert durch eine athletische Gestaltungsallmacht.⁷⁵

Daß er mit solchem bis zur Schöpfungskonzurrenz reichenden Anspruch zumindest in den Jahren um die Jahrhundertwende selber Teil einer sich formierenden

⁷⁴ Zit. nach Max Bruns. *Sein Wesen und sein Werk* [Anm. 67], S. 65.

⁷⁵ Bruns: *Lyrisches Schöpfungstum* [Anm. 73], S. 120f.

'Moderne' war, scheint Bruns nicht wahrgenommen zu haben, und vielleicht kann man, wenn überhaupt irgendwo bei ihm, in dieser selbstbewußten Ignoranz einen 'westfälischen Zug' erkennen.

Insgesamt lassen es Max Bruns' hypertrophe Bilder, seine barocken Sprachmuster und seine strengen Formungen nur schwer begreifen, daß er für Fritz Droop, der doch 1909 ein Lesebuch mit Aphorismen und Gedichten des antipodischen Hille herausgegeben hatte (*Aus dem Heiligtum der Schönheit*), als "der größte Lyriker Westfalens" gelten konnte.⁷⁶ Immerhin werden nicht wenige, vor allem der schlichteren, unangestregten Verse Bruns' bleiben, so aus den *Liedern des Abends* (Minden 1916), die inmitten des Krieges ein utopisches Gegenbild der Schönheit errichteten, oder aus der elegischen *Totenmesse für ein Kind* (Minden 1926), und bleiben werden vielleicht auch seine beiden Prosabücher, die schon zu seinen Lebzeiten relativ beachtet wurden, obwohl auch sie nicht frei sind von den Schwächen der Lyrik und ihre Fabeln untergehen im Raunen eines mystisch-visionären Sprechens: *Feuer*, die 'Geschichte eines Verbrechens' (Minden 1913) voll magischer Phantastik, die sich entzündet an der Glut menschlicher Leidenschaft und ins Hölleninferno brennender Klostermauern führt, sowie die alttestamentarische Erzählung *Die Arche*, eine hymnisch intonierte Legende 'von den Nächten der Flut, der Vernichtung und des Traumes' (Minden 1919), in deren apokalyptischen Bildern und Erlösungsutopien man eine archaisch-poetische Antwort auf den Weltkrieg sehen kann, durch den auch Bruns nach anfänglicher national-religiöser Verblendung zur Katharsis des Leidens gefunden hatte.

Mehr als die Unzulänglichkeiten in seinem eigenen Werk wird man es aus regionaler Sicht bedauern müssen, daß Max Bruns, der hierzu wie kaum jemand vor oder nach ihm die Möglichkeit gehabt hätte, aus seinem exklusiven Dichtungsverständnis heraus keinerlei Anstrengungen unternahm, die fortschrittlicheren literarischen Kräfte Westfalens zu fördern und in seinem Verlag zu konzentrieren. Solche Unterlassungen trugen wesentlich dazu bei, daß sich in Westfalen keine einheitliche Literatur der Moderne entwickelte und jüngere, avantgardistische Schriftsteller sich weiterhin in die Metropolen verstreuten, zwangsläufig ihr 'Westfalentum' wie ein zu enges Hemd abstreifend, und das heimische Feld den altvorderen Heimatideologen und minderbegabten Talenten überließen.

⁷⁶ Vgl. Max Bruns. *Sein Wesen und sein Werk* [Anm. 67], S. 2.

B. HAUPTTEIL: WESTFALEN UND DIE MODERNE Personen, Werke, Analysen und Befunde

I. Die Literaturszene Westfalens von der Jahrhundertwende bis 1933

Keiner der zuletzt vorgestellten Autoren, mag er das Stigma seiner provinziellen Herkunft noch so deutlich auf der Stirn getragen haben, war wirklich *repräsentativ* für die westfälische Literatur seiner Zeit, und erst recht gilt dies für die im weiteren zu behandelnden Schriftsteller der 'eigentlichen Moderne', die sich in noch wesentlich stärkerem Maße als jene innerhalb Westfalens mit einer relativ geschlossenen und sich abschottenden Literaturszene konfrontiert sahen. War die Entwicklung der westfälischen Dichtung gerade wegen ihrer Verspätung noch in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts schwankend gewesen und entsprechend offen gegenüber divergenten Literaturkonzepten, wurde das Feld spätestens seit der Jahrhundertwende von einer publikumsorientierten Heimatschriftstellerei beherrscht, die ihren festen Rückhalt in der übergreifenden Heimatbewegung und ihren populistischen Organisationsformen besaß.¹ Daß selbst diese Bewegung wesentlich von außen, namentlich aus Nordwestdeutschland und Österreich, importiert worden war und ihre maßgeblichen Zeitschriften anfangs sogar aus Berlin beziehen mußte, ist typisch für die rückständigen Verhältnisse; durch die rapide industrielle, wirtschaftliche und soziale Modernisierung vor allem im Ruhrgebiet und die damit verbundenen Probleme gewann sie jedoch rasch eigenes Gesicht und Gewicht, und mit dem 1915 von Karl Wagenfeld und Friedrich Castelle gegründeten 'Westfälischen Heimatbund'² besaß sie schließlich auch ein koordinierendes Zentrum, das durch die Kombination ideologischer Vorgaben mit unterschiedlichsten Förderungsmaßnahmen die Dominanz einer konservativen Heimatdichtung zumindest bis 1945 garantierte, teilhatte an ihrer Radikalisierung im Sinne einer 'Blut-und-Boden-Dichtung' im Dritten Reich und auch in der Nachkriegszeit mit wechselndem Erfolg wirksam blieb. Soweit diese Art von Literatur sich auf die Manifestation des Heimatgefühls und die Traditionspflege

¹ Vgl. allgemein Karlheinz Rossbacher: *Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende*. Stuttgart 1975.

² Vgl. Wilhelm Schulte: *Der Westfälische Heimatbund und seine Vorläufer*. 2 Bde. Münster 1973; vgl. aus kritischer Sicht die Arbeiten von Karl Ditt: *Die deutsche Heimatbewegung 1871–1945*. In: *Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven*. Bonn 1990, S. 135–154; "Mit Westfalengruss und Heil Hitler". *Die westfälische Heimatbewegung 1918–1945*. In: Edeltraud Klütting (Hg.): *Antimoderne und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung*. Darmstadt 1991, S. 191–215.

(etwa in der Mundartdichtung) beschränkte oder schlicht das Unterhaltungsbedürfnis der überwiegend naiven Leser befriedigte, scheint sie uns durchaus legitim und verdiente unter derart funktionalen Gesichtspunkten auch eine noch immer ausstehende monographische Betrachtung, rein ästhetisch gesehen dürfte jedoch kaum etwas davon dem kritischen Blick standhalten.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, auch nur cursorisch die Entwicklung der westfälischen Heimatliteratur nachzuzeichnen, zumal dies in den einschlägigen Literaturgeschichten bereits hinreichend geschehen ist.³ Wenn sie hier überhaupt behandelt wird, so nur, um den Hintergrund anzudeuten, von dem sich die Autoren der Moderne abhoben; einige Hinweise müssen daher genügen.

Augenfällig ist sicher eine zunehmende, unmittelbar mit den gesellschaftspolitischen Wandlungsprozessen korrespondierende ideologische Verengung, von volkspädagogischen Anstrengungen in der Tradition des Realismus über volkstümliche Trivialformen mit leeren Heilssuggestionen bis zur völkischen Agitation, wobei freilich die Übergänge fließend sind und gerade die rassistischen Tendenzen, die uns heute besonders bedenklich scheinen, in der westfälischen Heimatdichtung dank der konstitutiven christlichen Rückbindung vergleichsweise spät und gemildert auftraten; nimmt man Hermann Löns (*Der Wehrwolf*, Jena 1910) aus, der trotz seiner gegenteiligen Selbsteinschätzung kaum als Westfale gelten kann, fand diese radikale Richtung ihre entschiedenen Protagonist(inn)en hier erst nach 1933, und zwar ausgerechnet in zwei Frauen, nämlich in den Sauerländerinnen Josefa Berens-Totenohl (1891 Grevenstein – 1969 Meschede; *Der Femhof*, Jena 1934; *Frau Magdlene*, Jena 1935) und Maria Kahle (1891 Wesel – 1975 Münster; *Urwaldblumen*, München-Gladbach 1921; *Ruhrland*, München-Gladbach 1923), die beide für ihre ungebrochen nationalsozialistische Gesinnung mit dem erstmals 1935 und 1937 vergebenen Westfälischen Literaturpreis belohnt wurden.⁴ Stellt man diese Entwicklung innerhalb der westfälischen Heimatliteratur, die sehr vereinfacht als 'konservative Progression' zu beschreiben wäre,

³ Vgl. Renate von Heydebrand: *Literatur in der Provinz Westfalen 1815–1945. Ein literarhistorischer Modell-Entwurf*. Münster 1983, bes. S. 107–133, S. 193–216; Winfried Freund: *Die Literatur Westfalens. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Paderborn 1993, bes. S. 217–240. Vor allem populärwissenschaftliche Darstellungen richten ihr Augenmerk gern auf abgelegenste Heimatdichter – vgl. Hans Schulz-Fielbrandt: *Literarische Heimatkunde des Ruhr-Wupper-Raumes. 1600 Jahre Literatur-Geschichte*. Hagen 1987; Dietmar Rost: *Sauerländer Schriftsteller des kurkölnischen Sauerlandes im 19. und 20. Jahrhundert*. Schmallebenberg-Holthausen 1990.

⁴ Daß zumindest Josefa Berens-Totenohl von sauerländischen Heimatfreunden wiederentdeckt werden konnte – 1992 gaben Peter Bürger und Heinrich Schnadt in Eslohe ihre beschönigende 'Autobiographie' *Alles ist Wandel* heraus –, macht deutlich, wie unscharf die Grenze zwischen 'Heimatliteratur' und 'Blut-und-Boden-Dichtung' gesehen wird. Vgl. Reinhard Kiefer: *Erinnerung als Verdrängung. Überlegungen zu Josefa Berens-Totenohl und ihrer Biographie*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 5. Hg. v. Walter Gödden. Bielefeld 2000, S. 67–83.

in eine Relation zu gleichzeitigen Tendenzen der regionalen Moderne, den 'Verirrungen der Asphaltliteratur', so ergibt sich der Eindruck einer auseinanderklaffenden Schere, d.h. einer von außen (vor allem von der Heimatbewegung) gesteuerten rapiden Distanzierung zweier Literaturreichtungen, die beide ihren Ursprung im selben Punkt nahmen, nämlich in den Umwälzungen der Industriegesellschaft. Die größte Entfernung wird historisch dadurch markiert, daß zur gleichen Zeit, als nazistische Heroinnen wie Josefa Berens-Totenohl in Massenaufgaben gedruckt wurden, kritische Autoren wie der Arbeiterdichter Erich Grisar kaum noch veröffentlichen durften oder wie Hans Siemsen ins Exil gehen mußten; auf der anderen Seite läßt sich nicht leugnen, daß es vor allem um die Jahrhundertwende und teilweise noch bis zum Weltkrieg strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen den westfälischen Heimatdichtern und den nach Berlin ausgewanderten Provinzautoren gab, die jeweils ähnlich den modernen Zeitenwandel als Bedrohung empfanden und auf den allgemeinen Werteverlust mit einer neuen Sinnsuche antworteten, bei der sie sich dann oft weitab der aktuellen Wirklichkeit in entweder eigenen oder überkommenen Gegenwelten verirrt.

Der markante Unterschied ist [...] darin zu sehen, daß die einen mehr oder weniger esoterisch, auf die eigene Subjektivität zurückgewandt, zur 'Literatenliteratur' der Moderne beitragen, weil ihnen auch sprachlich-formal Neues und Eigenartiges gelingt; freilich zahlen sie, kompromißlos die Existenzform des freien Schriftstellers während, oft mit erbärmlichen Lebensbedingungen für ihre Anerkennung. Die andern dagegen setzen die 'objektive' Richtung des volkstümlichen Realismus fort, wobei als die poetisch zu enthüllende Substanz im Wirklichen wahlweise oder in fragwürdiger Symbiose [...] christlich-konservative Solidarität und deutsch-germanisches Volkstum fungieren; sprachliche Innovationen werden nur sparsam und aus zweiter Hand aufgenommen, und das Dichten läßt sich mit einem oft ebenso leidenschaftlich ausgeübten Beruf meist im pädagogischen Bereich vereinen.⁵

Wenn Renate von Heydebrand aus dieser Beobachtung nun weiter folgert, "weniger die 'Ideologie' als die unterschiedliche Intensität der literarischen Begabung" habe die beiden Gruppen getrennt⁶, wird man dieses Urteil mindestens einschränken müssen: Mag es für die westfälische Literatur der Jahrhundertwende mit ihren Entwürfen 'neuer Gemeinschaft' noch weitgehend zutreffen, so dürfte eine nähere Betrachtung der nachfolgenden, durch den Weltkrieg geprägten Autorengeneration den im übrigen kaum überraschenden Befund ergeben, daß sich in der angesprochenen 'Subjektivität' der 'modernen' Schriftsteller epochentypisch die Krisenerfahrung des Individuums widerspiegelt, während die Heimatdichtung derartige existentielle Konflikte fast durchweg negiert und statt dessen 'objektive'

⁵ Heydebrand [Anm. 3], S. 133.

⁶ Vgl. ebd.

Probleme des dörflichen oder kleinstädtischen Zusammenlebens vorführt, noch dazu meist aus vergangener Zeit, die im Gegenteil überhaupt erst durch das moralische Versagen des Einzelnen vor den Anforderungen des Kollektivs verschuldet sind. Indem Heimatliteratur tendenziell von einer patriarchalisch geordneten Welt ausgeht, die nur zeitweise von 'Außenseitern' gestört werden kann, am glücklichen Ende aber mit Gottes Hilfe und dank gesunder Volksanstrengungen schöner denn je wiederhergestellt wird, wirkt sie gesellschaftspolitisch affirmativ und propagiert eine bis zur Selbstaufgabe reichende Volkssolidarität, deren den tatsächlichen Sozialstrukturen widersprechendes Phantasma dann zu einer wesentlichen Voraussetzung der faschistischen Ideologie werden konnte. Daß demgegenüber der Subjektivismus der Moderne, selbst wenn er mit nietzscheanischem Weltschmerz geladen war, in keiner Weise gesellschaftspolitisch instrumentalisiert war, weder zum Guten noch zum Schlechten, versteht sich von selbst und erklärt, warum dieser doch *auch* westfälischen Literatur über Jahrzehnte hinweg von offizieller Seite so wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Freilich: Alle Verallgemeinerungen fälschen, und so, wie wir Beispiele 'moderner' Schriftsteller finden werden, die in gewagten Bildern der Reaktion dienten, lassen sich auch die Autoren der Heimatbewegung nicht alle über einen Kamm scheren, eröffnet sich hier ein breites Spektrum, bei dessen werkorientierter Untersuchung über den grundlegenden Konservatismus und die emotional positive Heimatbindung hinaus auch manche fortschrittliche Züge sichtbar würden, und mitunter ist der Bruch einer auf den ersten Blick heilsamen Idylle aussagekräftiger für den Zustand einer Gesellschaft als das modisch kalkulierte Splitterbild mancher epigonalen Avantgardisten. Bei einer solchen differenzierten Betrachtung, die noch weit hinausgehen müßte über die von Heydebrand vorgeschlagene Trennung zwischen 'Höhenkunst' und 'Tendenzkunst', ließe sich im Einzelfall mühelos nachweisen, daß auch der Heimatliteratur ein kritisches, progressives Potential immanent sein kann, indem sie traditionelle humanistische Werte gegenüber einer rein materialistischen, profitorientierten Gesinnung verteidigt oder sich konkret gegen die Auswüchse der industriellen Landnahme wehrt, durch die intakte Kulturlandschaften und soziale Gefüge zerstört werden. Daß die Mehrzahl der Autoren (Hermann Hartmann, 1826 Ankum – 1901 Lintorf; Ferdinand Krüger, 1843 Beckum – 1915 Essen-Bredeney; Karl Prümer, 1846 Dortmund – 1933 Dortmund; Johanna Baltz, 1849 Arnsberg – 1918 Arnsberg; Hermann Wette, 1857 Herbern – 1919 Wiesloch bei Heidelberg u.v.a.) faktisch reaktionär dachte und auf niederem Niveau schrieb, reicht jedenfalls nicht aus, die Heimatliteratur generell als Genre zu diskreditieren.

⁷ Vgl. ebd., S. 114f.

Wenn sich kritische oder experimentelle Tendenzen in der westfälischen Heimatdichtung nicht durchsetzen ließen, so liegen die Ursachen natürlich auch hier im allgemein ungünstigen Klima westfälisch-provinzieller Kulturpolitik, im Desinteresse des Publikums und der profitorientierten Verlage. Anders als die Modernisten oder auch nur die regional unverbindlichen Unterhaltungsschriftsteller konnte kein Autor, der sich thematisch und vielfach auch sprachlich-dialektal auf sein Heimatgebiet verpflichtet hatte, diese auch ideologisch kanalisierten Faktoren ohne weiteres ignorieren und seine Bücher etwa problemlos außerhalb Westfalens erscheinen lassen; wäre er gar nach Berlin gegangen, hätte er sich in einer ähnlichen Situation wiedergefunden wie später viele Exilanten, nämlich in einem literarischen Niemandsland. Leider viel zu wenig genutzte Freiräume besaßen am ehesten noch die arrivierten Heimatschriftsteller, also der früh durch seine übermütigen *Drüke-Möhne*-Geschichten (Münster 1898) populär gewordene Pfarrer und bis heute meistgelesene Dialektdichter Augustin Wibbelt (1862 Vorhelm bei Ahlen – 1947 Vorhelm), der als Mitbegründer des 'Westfälischen Heimatbundes' selber für den Kurs der Heimatkunzbewegung mitverantwortliche, zugleich aber wohl auch originärste westfälische Mundartdichter Karl Wagenfeld (1869 Lüdinghausen – 1939 Münster) und – auf etwas anderer Ebene – die wenigstens mit ihren historischen Balladen kanonisch gewordene Lulu von Strauß und Torney (1873 Bückeburg – 1956 Jena). Vor allem Augustin Wibbelt und Karl Wagenfeld gelten noch immer als *die* Repräsentanten westfälischer Literatur im frühen 20. Jahrhundert, als Klassiker der Mundartdichtung, deren regionaler Erfolg auch außerhalb der Landesgrenzen nicht einfach ignoriert werden konnte; für zahl- und namenlose 'plattdeutsche' Schriftsteller(innen) wie Christine Koch (geb. Wüllner, 1869 Herhagen/Reiste – 1951 Bracht; *Wille Räusen*, Neheim 1924), Fritz Linde (1882 Sankel/Kierspe – 1935 Höferhof/Kierspe; *In diar Lechterstunne*, Dortmund 1924) oder Anton Aulke (1885 Senden – 1974 Warendorf; *Nies*, Münster 1936) wurden sie zu selten erreichten Vorbildern.⁸

Wie lebendig zumal die volkstümlichen Dichtungen Augustin Wibbelts geblieben sind, der von 1906 bis zu seiner Pensionierung (1935) als Dorfpfarrer in Mehr bei Kleve am Niederrhein wirkte, zeigt neben dem kaum noch überschaubaren Schrifttum die Existenz der 1983 in Münster gegründeten Augustin-Wibbelt-Gesellschaft, die seit 1985 seine *Gesammelten Werke* kritisch auf der Grundlage der Erstausgaben ediert⁹ und parallel dazu das *Wibbelt-Jahrbuch* herausgibt, das die exemplarische Bedeutung ihres Patrons indirekt auch dadurch unter-

⁸ Vgl. generell Lotte Foerste: *Westfälische Mundartliteratur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. Münster 1987.

⁹ Augustin Wibbelt: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hg. v. Hans Taubken. Rheda-Wiedenbrück (seit 1994: Münster) 1985ff.

streicht, daß es sich in seinem Namen generell der 'Erforschung und Verbreitung der niederdeutschen Literatur und Sprache Westfalens in Geschichte und Gegenwart' widmet. Nimmt man hinzu, daß die Gesellschaft außerdem Heimatvereine und plattdeutsche Vereinigungen mit Vorträgen und Lesungen unterstützt, erscheint der 'Volksschriftsteller' Augustin Wibbelt als ein Phänomen, das – auf Westfalen bezogen – allenfalls noch von Annette von Droste-Hülshoff in den Schatten gestellt wird: ein Autor, der zum Synonym für 'westfälische Literatur' geworden ist und der gleichermaßen in allen Schichten des Volkes gelesen wie von der Wissenschaft als eine Art Prototyp ernstgenommen wird. Freilich reicht diese außerordentliche Rezeption kaum über Westfalen hinaus¹⁰, und für die Zukunft legen die Altersstruktur der Wibbelt-Leser wie der Niedergang des Plattdeutschen zu einer toten Sprache eher düstere Prognosen nahe, d.h. die Beschäftigung wird sich auf soziokulturelle Mundartforschungen und die isolierte Lektüre in Vereinen wie dem 'Literaturkreis Augustin Wibbelt' in Münster verengen.

Exemplarisch ist Augustin Wibbelt auch als Gegenfigur zur Literatur der Moderne, und zwar keineswegs vorrangig durch die Verwendung des Dialekts, den er selbst als seine natürliche 'Muttersprache' empfand. Bei allem weltlich-derben Humor, der ältere Schwanktraditionen fortsetzt, ruht das umfangreiche Schaffen des Pfarrers erwartbar solide auf dem festen Fundament biederer Kirchenfrömmigkeit, die scheinbar bruchlos, in einer für die westfälische Heimatdichtung typischen Weise, einhergeht mit einem naiven, bisweilen chauvinistischen Patriotismus. Die unbewußte Gegenläufigkeit dieser beiden Positionen, eine fatale 'Feldpredigermentalität', belastet gerade auch Wibbelts ernsteren Roman *Ut de feldgraoe Tied* (Essen 1917/18), der vielfach als sein Hauptwerk gilt, weil sich in ihm auch eindringliche Schilderungen des Kriegselends aus dörflicher Sicht finden, und löst sich bei kritisch distanzierter Betrachtung auf in einem Spiegelbild der 'deutschen Seele', der es möglich war, den Krieg als furchtbares, aber gottgesandtes und notwendiges Verhängnis zur Läuterung und 'inneren Auferstehung' zu begreifen. Abseits dieser problematischen Ideologie, die sich immerhin absetzt von der einseitig völkischen Tendenz vornehmlich norddeutscher Heimatschriftsteller, kann man diesem letzten großen Roman Wibbelts wie auch den vorangegangenen Büchern *Schulte Witte* (Essen 1905/06), *De Iärwschopp* (Essen 1911) oder *Dat veerte Gebott* (Essen 1913) eine für das Genre ungewohnt differenzierte Darstellung psychologischer Entwicklungen und moralischer Konflikte zugute halten, die ihn gegenüber anderen Autoren überlegen macht, wenngleich auch hier der tragi-

¹⁰ Dem tatsächlichen Rangunterschied entsprechend taucht Wibbelt etwa im Gegensatz zu Karl Wagenfeld nicht in Gero von Wilpert's und Adolf Gührings Standardbibliographie *Erstausgaben deutscher Dichtung* (Stuttgart 1992) auf.

sche Ernst humoristisch gemildert erscheint. So ist der Fortschritt gegenüber Wibbelts sozialkritisch-didaktischem Frühwerk, den Erzählungen *Wildrups Hoff* (Essen 1901), *De Strunz* (Essen 1902) oder *Hus Dahlen* (Essen 1903), nur sehr relativ; die Charakterzeichnungen dieser 'bäuerlichen Krisenromane' sind ebenso stereotyp und klischeehaft wie der ständige Grundkonflikt zwischen einem idealisierten, traditionsbewußt-christlichen Bauerntum und den ethisch minderwertigen, letztlich unterlegenen Vertretern von Industrie und Kapital, deren städtische Allüren und Geldgesinnung er geißelt. Freilich dürften gerade diese simplen, zur Identifikation mit der gesunden bäuerlichen Lebenswelt einladenden Polarisierungen und die vermeintlich "lebensechte" Darstellung archaischer Menschentypen, "kernig und schlicht wie der Pumpnickel und knorrig wie die Wallhecke am Kamp", wesentlich zu seiner volkstümlichen Popularität beigetragen haben:

So getreu hat kein Dichter den Alltag des münsterländers Bauernhofes, die Erlebnisse seiner Bewohner in Freud und Leid, im Arbeiten und im Sterben, im Lieben und im Hassen geschildert. Die Seele des Volkes hat sich hier ausgesprochen, und darum finden diese Bücher auch so leicht den Weg zum Volke zurück.¹¹

Die Bücher des ehemaligen Pädagogen, engagierten Vorkämpfers der Heimatbewegung und Herausgebers der *Heimatblätter der Roten Erde* (1919-27) Karl Wagenfeld fanden diesen "Weg zum Volke" weniger leicht, eine literarische Gesellschaft hat sich um ihn noch nicht gruppiert, und auch die Ausgabe seiner *Gesammelten Werke*, obwohl nur vier Bände umfassend und schon 1954 begonnen, kam mit einigen Mühen erst in jüngerer Zeit zu einem vorläufigen Abschluß.¹² Diese im Vergleich zur Pastorenprosa Wibbelts bescheidene Resonanz könnte erstauen, da doch auch Wagenfeld in dramatisch-schlichten, holzschnittartigen Erzählungen das bäuerliche Volksleben verklärte, sich als deutschnationaler Katholik dem drohenden Heimat- und Glaubensverlust entgegenstellte und in seinen volkskundlichen Schriften wie kaum ein zweiter 'dem Volk aufs Maul geschaut' hat. Aber so wie der Volkskundler, Heimatpropagandist und Dialektforscher Wagenfeld nicht einfach identisch ist mit dem Erzähler, Dramatiker und Epiker, gibt es auch zwei Seiten des Dichters Wagenfeld, und in seinen Hauptwerken, den religiös-mystischen Versepen *Daud un Düwel* (Münster 1912), *De Antichrist* (Warendorf 1916), *Usse Vader* (Bocholt 1918) und *Luzifer* (Warendorf 1920), erweiterte er die herkömmlichen Muster der Heimatdichtung, wie auch er sie in seinen frühen Volkserzählungen *n' Öhm un annere Vertellsels* (Essen 1905), 'ne

¹¹ Josef Bergenthal: *Westfälische Dichter der Gegenwart. Deutung und Auslese*. Münster 1954, S. 31.

¹² Karl Wagenfeld: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Friedrich Castelle, Anton Aulke u. Hannes Demming. 4 Bde. Münster 1954-92.

Göppe vull (Münster 1909) oder *Un buten singt de Nachtigall* (Essen 1911) geliefert hatte, um ein sprachliches und metaphysisches Gebiet, das manchenorts das Weltanschauungsterrain 'vormoderner' westfälischer Dichterpropheten wie Otto zur Linde berührt und auf das ihm kaum mehr Leser zu folgen vermochten als diesen.¹³ Schon die artifizielle Verwendung der plattdeutschen Sprache, die sich hier zu wuchtigen alttestamentarischen und nachgerade expressionistisch anmutenden Bildern steigert, mußte all jene Puristen verärgern, für die 'Mundartdichtung' im buchstäblichen Sinn nur die schriftlich bewahrende Dokumentation der regional benutzten Alltagssprache sein konnte, erst recht aber irritierte die selbstverständliche Anwendung des lokal begrenzten Idioms auf größte philosophisch-religiöse Menschheitsthemen, eine bis dahin in der neuzeitlichen westfälischen Literatur unerhörte Kongruenz. Darüber konnte wohl auch nicht hinwegtrösten, daß Wagenfeld in seinen 'niederdeutschen Totentänzen', die in der Tradition des mittelalterlichen Mysterienspiels stehen, eine womöglich noch reaktionärere ungeschichtliche Ideologie vertritt als in seinen volkstümlichen Texten, wenn er etwa "die von ihm beklagten Zustände, Verfall der ständischen Ordnung, Kapitalismus, Auflösung der Sexualmoral, Alkoholismus, Trägheit, sozialen Hader und Krieg als Ausfluß der Sieben Todsünden oder des abstrakten Gegensatzes von Liebe und Haß direkt auf die Erbsünde, auf die Auflehnung Luzifers gegen Gott und seinen Kampf mit Christus, auf den Gegensatz von Christ und Antichrist zurück[führt]". Daß Wagenfeld mit dieser erkatholisch-nationalen Rückprojektion der "vielfach gebrochenen Verhältnisse der Gegenwart auf ein ungebrochenes mittelalterliches Weltbild"¹⁴ den Anforderungen der Wirklichkeit nicht gerecht wurde und sein Irrationalismus auch faschistischer Mythenbildung Vorschub leistete, ist nicht zu bestreiten, mindert aber nicht die grundsätzliche Kühnheit seines Dichtungsentwurfs, der in der naiven Unbekümmertheit, mit der hier heterogenste Elemente, münsterländer Platt und Welteschatologie, Bibel und Boden, Dorf und All, Bauer, Teufel und Christus, vermischt werden, durchaus an den 'genialen Dilettantismus' solcher Autoren wie Grabbe, Hille oder zur Linde erinnert. Es scheint, daß in der dichterischen Begabung Karl Wagenfelds Möglichkeiten angelegt waren, die dann durch sein vermeintlich damit unvereinbares Engagement in der Heimatbewegung verschüttet wurden – nach 1920 okkupierte ihn denn auch die Arbeit für den 'Westfälischen Heimatbund' und für das neue Massenmedium des Rundfunks derart, daß er als Dichter verstummte.

Neben Wibbelt, dem vielleicht typischsten Vertreter der westfälischen Heimatdichtung, und dem widersprüchlichen Wagenfeld, der katholischen Konser-

¹³ Vgl. August Kracht: *Die Weltanschauungsdichtungen Karl Wagenfelds*. Diss. Rostock 1933.

¹⁴ Heydebrand [Anm. 3], S. 130.

vativismus und Volkstumsideologie bisweilen mit literarischem Wagemut verband, verdient noch Lulu von Strauß und Torney es, herausgehoben zu werden aus der Masse mediokrer regionaler Unterhaltungs-, Belehrungs- oder Tendenzschriftstellerei.¹⁵ Von den beiden 'Praeceptoren' Westfalens unterschied sie sich schon durch ihr über die Grenzen wirkendes Hochdeutsch (in dem jene nur mit mäßigem Erfolg schrieben), mehr noch aber durch ihr scheinbar untendenziöses Selbstverständnis als 'reine Künstlerin' im Dienst des 'Wahren, Guten, Schönen'. Ob es überhaupt solche 'Kunst' geben kann, ist zweifelhaft, und gewiß brauchte es nicht erst der für ihre Nachwirkung verhängnisvollen Instrumentalisierung im Dritten Reich¹⁶, um den Nachweis eines bodenständig-konservativen Weltbildes zu führen, in dem 'Blut' und 'Erde' die Schicksale des Einzelnen leiten. Gleichwohl repräsentiert sie mit ihren historischen Balladen (*Balladen und Lieder*, Leipzig 1902; *Neue Balladen und Lieder*, Berlin 1907; *Reif steht die Saat*, Jena 1919) und ihren 'naturalistischen' Bauernromanen aus dem niederdeutschen Raum (*Aus Bauernstamm*, Berlin 1902; *Der Hof am Brink*, Berlin 1907; *Judas*, Berlin 1911) oder auch ihrem Wiedertäuferroman *Der jüngste Tag* (Jena 1922) einen durchaus eigenen Typus von Heimatdichtung, der fern kruder darwinistischer Vorstellungen christlich-soziale Werte wie die Sympathie für die Leidenden und Schwachen auch gegenüber starrer Bauernmoral behauptet und bei aller Liebe zur Heimat doch distanziert genug ist, auch hier die Widersprüche menschlicher Existenz wahrzunehmen. Anders als bei den meisten, naiv-tendenziösen Regionalschriftstellern ist Lulu von Strauß und Torneys Heimatbegriff dynamisch und kompromißbereit: Die Entwicklung Deutschlands zum Industriestaat schien ihr unaufhaltsam, aber im Rückblick auf heillose Vergangenheiten im Bauernmilieu des Dreißigjährigen Krieges, der Revolutionszeit oder des Wiedertäuferreichs von Münster versuchte sie humanistische Werte herüberzuretten, die auch in einer künftigen, verwandelten Heimat menschliches Zusammenleben und individuelle Freiheit ermöglichen könnten. Mit solchem Krisenbewußtsein, das sich nicht mit dem polemischen Gegensatz von Stadt und Land tröstete und Tradition

¹⁵ Der Umstand, daß Lulu von Strauß und Torney in Bückeburg, also im westfälischen Stammesraum, nicht aber in der preußischen Provinz, geboren wurde, hat dazu geführt, daß sie bisweilen gar nicht der Literatur Westfalens zugerechnet wird – ein Beispiel dafür, wie unsinnig es ist, die politischen Grenzen des Landes zur Definitionsgrundlage der Region zu erheben.

¹⁶ Obwohl sie nach 1930 nur noch wenig veröffentlichte, galt Lulu von Strauß und Torney der nationalsozialistischen Literaturkritik als Vorbild völkischer Dichtung und zeigte sich dankbar und konzessionsbereit, indem sie Neuauflagen ihrer Romane im Sinne der Nürnberger Rassengesetze umschrieb; so wurde aus der idealisierten Titelfigur der Erzählung *Das Meerminneke* (zus. mit *Der Hof am Brink*, Berlin 1907), einer spanischen Jüdin, in der Neuausgabe (Jena 1944) eine muslimische Maurin. Nach 1945 geriet Lulu von Strauß und Torney wegen ihrer politischen Verstrickung ins Abseits; außer ihrem Briefwechsel mit Theodor Heuss (Düsseldorf, Köln 1965) erschien posthum nur noch die Sammlung *Tulipan. Balladen und Erzählungen* (Düsseldorf, Köln 1966).

in die Utopie einbringen wollte, vor allem aber mit ihrer Achtung vor dem Individuum stand sie bei allen sonstigen Unterschieden doch den Weltanschauungsdichtungen der Brüder Hart oder Otto zur Lindes nahe:

Was die Dichterin am bauerlichen Milieu und an den historischen Zuständen anzieht, sind weniger die kollektiven Ordnungen, die in ihrer Sicht sowohl Halt wie Beschränkung bedeuten können, sondern die ausgeprägten Individualitäten und – im einfachsten Milieu – die Größe ihrer Schicksale, die, wie sie glaubt, unter den Bedingungen der modernen Massengesellschaft schwinden müssen. Die vorwaltend düstere Perspektive auf Einzelgeschick und Geschichtsverlauf aber, der in den Balladen eine dämonisch-mythisierende Naturgestaltung entspricht, wird aufgeheilt nur durch die Vorstellung, daß gerade das unerforschliche Lebensgesetz, dem alle unterworfen sind, ein göttliches sein könnte.¹⁷

Im Zusammenhang mit Lulu von Strauß und Torney und ihrer 'neuen Frömmigkeit' könnte man einen Hinweis auf die religiöse Dichterin Gertrud von Le Fort (1876–1971) erwarten, die Trägerin des Großen Kunstpreises von Westfalen und Ehrenpräsidentin der Droste-Gesellschaft, doch beschränkt sich ihr Westfalenbezug allein auf den auch nach ihrem Verständnis nur 'zufälligen' Geburtsort Minden.¹⁸ Auch ohne diesen prominenten Namen, den man sich widerspruchslos im Kontext katholisch-westfälischer Ideenkonglomerate vorstellen könnte, ist es erstaunlich und erklärungsbedürftig, wie sehr das literarische Bild Westfalens in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts gerade von Frauen geprägt wurde, und zwar einseitig auf heimatbezogener und religiöser Ebene.

Josefa Berens-Totenohl und Maria Kahle, deren anfangs noch religiöses Pathos später aufging in einem ebenso irrationalen Kult des Blutes und der Rasse, wurden als entschiedene Exponentinnen völkischer Ideologie bereits erwähnt; populär werden konnten sie erst unter der nationalsozialistischen Literaturdoktrin (wobei man Josefa Berens ein gehöriges Maß politischer Arglosigkeit zugute halten kann, während die in Brasilien aufgewachsene Dichterin der farbenglühenden *Urwaldblumen* [1921] geradezu penetrant in Vorträgen und massenhaft verbreiteten Schriften die Wahnideen von der nötigen Ostlandbesiedlung und Rassenzucht kolportierte), aber ihr Werk erscheint doch als die logische Konsequenz einer chauvinistischen Grundhaltung in der westfälischen Heimatdichtung, die bis dahin nur von der gleichzeitigen christlichen Orientierung zurückgehalten worden war. Daß bei dieser kritischen Balance gerade in Westfalen auch weiterhin oft der fromme Kirchenglaube überwog, verdient freilich vermerkt zu werden,

¹⁷ Heydebrand [Anm. 3], S. 128.

¹⁸ Aus diesem Grund erhielt Gertrud von Le Fort auch nie den Westfälischen Literaturpreis, für den sie mehrfach vorgeschlagen wurde; die Tochter eines preußischen Offiziers aus alter Hugenottenfamilie verbrachte nur ihre ersten vier Lebensjahre in Minden.

und so ist es auch kein Zufall, daß man nach den ersten Verleihungen des Westfälischen Literaturpreises an Josefa Berens-Totenohl und Maria Kahle Schwierigkeiten hatte, noch geeignete Kandidat(inn)en aus den Reihen der nationalsozialistischen Partei zu finden; 1939 und 1941 ging der Preis mit Karl Wagenfeld und Heinrich Luhmann (1890 Hultrop bei Soest – 1978 Hamm; *Das Sündenwässer*, München 1926) an eher volkstümliche als völkische Autoren, und 1944 wurde mit der 'Suerländer Nachtigall' Christine Koch eine Mundartdichterin ausgezeichnet, deren feinsinnig-volksliedhafte Lyrik literarisch unverächtlich ist und an der politisch verdächtig aus heutiger Sicht allenfalls ihre Freundschaft mit Josefa Berens-Totenohl und Maria Kahle sein kann.¹⁹

Mit den Namen von Christine Koch, die naiv und ursprünglich ihre "innigen Lieder von Sonne und Frühjahr, von Blumen und Vögeln, von Bäumen und Wind, aber auch von stillem Glück und tiefem Weh"²⁰ gleichsam nur für sich sang, und von Maria Kahle, die nach der Machtergreifung bis nach Südamerika reiste, um die Auslandsdeutschen für das 'neue Reich' zu begeistern, ist das nicht sehr breite Spektrum weiblicher Heimatliteratur in Westfalen bereits ausgeschritten. In ihm ordnen sich, unterschieden nur durch den höheren Kunstanspruch, auch die religiösen Bekenntnisdichtungen Ilse von Stachs (1879 Haus Pröbsting bei Borken – 1941 Münster; *Die Sendlinge von Voghera*, Kempten 1910; *Haus Elderfing*, Kempten 1915; *Weh dem, der keine Heimat hat*, München 1921) ein, die erst nach krisenhaften Jahren geistiger Orientierungslosigkeit zu einem orthodoxen Katholizismus fand, sowie die ebenfalls gottsucherischen, aber freieren, von naturmystischen Vorstellungen geleiteten Prosahymnen, Erzählungen und Romane Margarete Windthorst (1884 Gut Hesseln bei Halle – 1958 Strang bei Osnabrück), deren Weg von neuromantischen, gleichnishaften Dichtungen (*Wenn der Gärtner kommt*, München-Gladbach 1922; *Höhenwind*, München-Gladbach 1926; *Die Sonnenseherin*, München-Gladbach 1928), die durchaus in der Nähe einer nietzscheanisch beeinflussten Moderne liegen, dann doch bald zur Heimatbewegung und schließlich zum realistischen, germanisierenden Bauernroman führte ('Ravensberger Trilogie': *Die Sieben am Sandbach* [später:

¹⁹ Vgl. Karl Ditt: *Der Westfälische Literaturpreis im Dritten Reich. Die Förderung westfälischer Schriftsteller/innen zwischen Literatur-, Heimat- und Parteipolitik*. In: *Westfälische Forschungen*, Münster, 42 (1992), S. 324-345. Um die Erinnerung an Christine Koch, von der Josefa Berens-Totenohl in einem Brief an Maria Kahle (14.9.1930, Universitätsbibliothek Münster) bedauernd meinte: "Sie ist erst Christ, dann Kind des Landes", bemüht sich das Maschinen- und Heimatmuseum Eslohe, dem ein Christine-Koch-Archiv angegliedert ist; dort erschien auch eine dreibändige Ausgabe ihrer *Werke* (1991-94), bearbeitet von Peter Bürger, Alfons Meschede und Manfred Raffenberg. Vgl. außerdem Christine Koch: *Liäwensbauk. Erkundungen zu Leben und Werk*. Bearbeitet v. Peter Bürger. Eslohe 1993.

²⁰ Bergenthal [Anm. 11], S. 40.

Mit Leib und Leben], Berlin 1937; *Mit Lust und Last*, Berlin 1940; *Zu Erb und Eigen*, Kempen 1949).²¹ Ganz auf das Genre naturalistischer, dabei unpathetischer und oft humoristisch distanzierter Erzählungen und Romane aus bürgerlichem oder kleinstädtischem Alltagsmilieu begrenzt blieb das Werk Margarete zur Bentlages (1891 Hof Bentlage bei Menslage/Emsland – 1954 Garmisch-Partenkirchen; *Unter den Eichen*, Leipzig 1933; *Das blaue Moor*, Leipzig 1934); obwohl sie wie Josefa Berens-Totenohl erst nach 1933 bekannt wurde, sei sie hier als markantes Beispiel dafür genannt, daß es abseits religiösen oder nationalen Sendungsbewußtseins auch eine regionale Dichtung gab, der es allein darum ging, die konkrete Erinnerung an die schwindende Heimat und ihre Menschen festzuhalten, ohne sie idyllisch oder heroisch verklären zu wollen.

Eine Sonderstellung kann auch die in ihrer Zeit sehr erfolgreiche, heute jedoch ganz vergessene Romanautorin Clara Ratzka geb. Ernst (1872 Hamm – 1928 Berlin) beanspruchen; wegen ihres Münster-Romans *Familie Brake* (Berlin 1919) von der regionalen Literaturforschung ebenfalls als 'Heimatschriftstellerin' apostrophiert, weist ihr Werk trotz der konventionellen Erzählweise und mancher westfälischer Reminiszenzen thematisch doch weit über das Genre hinaus. Persönliche Erfahrungen, eine streng katholische, repressive Erziehung in Münster und einem holländischen Klosterpensionat und vor allem die unglückliche, nach neun Jahren geschiedene Ehe mit dem westfälischen Industriellen Clemens Linzen (der noch zwei weitere Ehen mit wesentlich jüngeren Männern folgten, 1911 mit dem Porträtmaler Arthur Ludwig Ratzka und 1922 mit dem Diplomaten Ernst Wendler), weckten ihren Selbstbehauptungswillen. Um die Jahrhundertwende zog sie mit ihrer Tochter nach Berlin, engagierte sich hier in der Frauenbewegung, studierte als eine der ersten Frauen ihrer Zeit Nationalökonomie, unternahm ausgedehnte Reisen und fand ihren Lebensinhalt mit über vierzig Jahren schließlich in der Schriftstellerei. Ihrem ersten, durch eine Italienreise angeregten Buch *Blaue Adria*, einer 'Symphonie der Jugend' (Berlin 1916), folgten zahlreiche weitere Unterhaltungsromane (*Der letzte Freund*, Dresden 1917; *Urte Kalwis*, Berlin 1917, *Die Gasse*, Berlin 1918; *Die Sieben und ihr Weg*, Berlin 1921; *Sie, die ich nicht kenne*, Stuttgart 1921; *Renate im Irrgarten*, Stuttgart 1923; *Das Bekenntnis*, Stutt-

²¹ Das heterogene Werk Margarete Windthorst, die 1946 mit dem Westfälischen Literaturpreis ausgezeichnet wurde, kann hier nicht hinreichend skizziert werden; ihre Entwicklung zeigt deutlich das Bemühen, sich den wandelnden geistigen und stilistischen Zeitströmungen zu assimilieren, konstitutiv blieben jedoch ihre tiefe Gläubigkeit und ihr unreflektiertes Heimatbewußtsein. Da sie wegen ihres Katholizismus im Dritten Reich angefeindet worden war, fand ihr Werk auch noch nach dem Krieg regionale Förderung; in jüngerer Zeit engagierte sich besonders Inge Meidinger-Geise für die christliche Dichterin: Neben einer Monographie *Margarete Windthorst und Westfalen* (Emsdetten 1960) gab sie aus dem Nachlaß den Roman *Erde, die uns trägt* (Emsdetten 1964) sowie u.a. die Erzählbände *Der Krähenbusch* (Emsdetten 1970) und *Erde und Menschen* (Emsdetten 1988) heraus.

gart 1926; *Die dunklen Ellernbroks*, Hamburg [1927]; *Im Zeichen der Jungfrauen*, Stuttgart 1929; *Das Spiel um Jolande*, Stuttgart 1929), in denen sie sich zu meist kritisch mit der Rolle der Frau in der Gesellschaft ihrer Zeit auseinandersetzt. Clara Ratzkas Roman *Familie Brake* fällt hier nicht aus dem Rahmen, ist aber doch bemerkenswert als seltenes Beispiel für die Verbindung von authentischem Lokalroman und emanzipiertem Frauenroman.

In dieser Hinsicht vergleichbar ist vielleicht nur noch das fast völlig unbekannte Werk von Grete Müller-Frerich (1886 Schöneberg/Lippetal – 1947 Lippstadt), deren soziale Stellung als 'ungebildete' Gattin eines einfachen Postbeamten und mütterliches Verantwortungsbewußtsein es zeitlebens nicht zuließen, daß sie ihr autodidaktisches Schreiben öffentlich machte oder auch nur dem eigenen Mann gestand. Erst 1989, mehr als vier Jahrzehnte nach ihrem Tod, gab die älteste Tochter, die Literaturwissenschaftlerin Hedwig Walwei-Wiegelmann, unter dem Titel *Menschen im älteren Westfalen* zwei ihrer längeren Erzählungen, *Das Tagebuch der Regine Zwölferfeld* und *Am Engelplatz*, in dem kleinen Dülmener Verlag tende heraus; zwei kurze Prosastücke, *Sprickelholz* und *Mein Nachbar zur Linken*, erschienen 1996 in der Anthologie *Westfälische Erzählungen*, Essays mit Textproben 1998 im *Jahrbuch Westfalen* und 1999 in einer Lippstädter Anthologie.²² Weitere Veröffentlichungen aus dem Nachlaß, so vor allem des Frauenromans *Barbara Ungesehen* und eines fiktiven *Tagebuchs der Eva Braun*, könnten das trostlose Bild weiblicher Regionalliteratur in Westfalen etwas korrigieren. Schon in den herben Leidensgeschichten einfacher Frauen vom Lande und in der Kleinstadt des Bandes *Menschen im älteren Westfalen* erweist sich Grete Müller-Frerich als eine dilettierende Autorin von beeindruckender erzählerischer Kraft, innerer Wahrhaftigkeit und tiefer menschlicher Einfühlung. Unüberhörbar ist die emanzipatorische Anklage in diesen Texten, ebenso aber auch die unerfüllte Sehnsucht nach seelischer Bindung und der entschlossene Wille der Heldinnen, das Leben dort zu bestehen, wohin das Schicksal sie gestellt hat. Grete Müller-Frerich selbst, ebenso wie anfangs Clara Ratzka in unglücklicher Ehe gebunden, aber ohne deren Möglichkeiten zu einem 'weiblichen Aufbruch', gewann die Kraft dazu durch die innere Unabhängigkeit ihres Schreibens. Daß die Erzählungen der Autodidaktin formal recht konventionell sind, nimmt ihnen nichts von ihrer Wirkung, im Gegenteil: Gerade die karge Sprache und der spröde, dabei

²² Dieter Sudhoff: *Eine Frau flieht ins Schreiben. Das heimliche Leben der Erzählerin Grete Müller-Frerich*. In: *Jahrbuch Westfalen 1999*. Red. Rainer A. Krewerth. Münster 1998, S. 133-142 (dem Essay sind die kurzen Prosastücke *Mutterliebe einer Stute* und *Die blutbefleckte Uhr* sowie erste Auszüge aus dem *Tagebuch der Eva Braun* beigegeben); Ilse Maas: *Grete Müller-Frerich (1886-1947)*. In: Hans Christoph Fennenköter/Friedhelm Musga (Hg.): *Literaten und Literatur aus Lippstadt [Lippstädter Spuren 14/1999]*. Lippstadt 1999, S. 69-80 (verschiedene Textauszüge).

poetisch-anschauliche Realismus, hinter dem immer wieder eine höhere Wirklichkeit durchscheint, berühren den Leser unmittelbar.

Die Liste konservativ denkender und schreibender Frauen aus Westfalen ließe sich mühelos erweitern – allein aus dem engen Gebiet des kurkölnischen Sauerlandes stellt Dietmar Rost für unseren Zeitraum noch Johanna Baltz, Anna Kayser (1885 Hesse bei Grevenbrück – 1962 Hesse) und Maria Poggel-Degenhardt (1890 Heinsberg bei Kirchhundem – 1976 Heinsberg) vor²³ –, würde jedoch bald in Niederungen führen, in denen sich sprachliche und inhaltliche Klischees derart wiederholen, daß Namen und Werke austauschbar werden. Winfried Freunds Ansicht, das "auffällige Hervortreten westfälischer Autorinnen um die Jahrhundertwende" (und verstärkt nach dem Ersten Weltkrieg, wäre zu ergänzen) hänge zusammen mit dem "erwachenden weiblichen Selbstbewußtsein der Zeit"²⁴, reicht als Erklärung für dieses Phänomen kaum aus, da sie weder regional differenziert noch den überproportionalen Anteil der Frauen gerade an der religiösen und bäuerlichen Dichtung berücksichtigt. Die äußeren Fortschritte der Frauenbewegung, namentlich die rechtliche Gleichstellung durch die Weimarer Verfassung von 1919, wirkten sich natürlich in ganz Deutschland aus und förderten vor allem die berufliche Existenzverwirklichung der Frau, blieben aber gerade in den ländlichen Gebieten Westfalens weiterhin mit starren patriarchalischen Denkmustern konfrontiert, deren generationenlange Geltung vielfach auch von den schreibenden Frauen verinnerlicht worden war. Als freie Schriftstellerin konnten und wollten nur die wenigsten Frauen leben; viele stammten nach wie vor aus dem gehobenen, oft adligen Milieu, in dem die 'erbauliche' Beschäftigung mit bevorzugt religiöser Dichtung eine bis in die Zeit der Aufklärung zurückreichende Tradition besaß und inzwischen beinahe als Standesvorzug galt; dank der nun verbesserten Schulbildung auch für Mädchen meldeten sich aber immer häufiger auch Frauen bäuerlicher und ärmlischer Herkunft zu Wort, und gerade sie prägten das Bild der neueren Regionalliteratur entscheidend mit. Die Hinwendung zur Heimatliteratur war dabei nur konsequent: Überwiegend an die mündliche Erzählüberlieferung gewöhnt, an Märchen, Sagen, Räubergeschichten oder Volkslieder, drängte es sie kaum in den literarästhetischen Diskurs der Zeit, und statt sich an der tendenziösen Diskussion um den Gegensatz von Land und Stadt zu beteiligen oder überhaupt politisch-pädagogische Ziele zu verfolgen, wandten sie sich in ihrer Dichtung bevorzugt dem eigenen engen Erfahrungsbereich zu, den Alltagsnöten auf dem Lande, oder träumten sich in archaische Vergangenheiten zurück. Aus dieser autobiographischen Authentizität, nicht so sehr aus

²³ Vgl. Rost [Anm. 3].

²⁴ Freund [Anm. 3], S. 224.

einem gewöhnlich nur bei den gebildeteren und weltläufigen Autorinnen spürbaren feministischen Selbstbewußtsein, resultiert denn auch die aktive Rolle, die in vielen Bauernromanen und -erzählungen den weiblichen Hauptfiguren zugewiesen ist. Überdies wirkten schon die "sehr ambivalente[n] politisch-strategische[n] Erwägungen der männlichen Meinungsbildner" korrektiv einer weitergehenden Auflösung der Rollenklischees entgegen, wie sie sich nach dem Krieg in den Großstädten durchsetzen konnte:

Der aktive, 'männliche' Frauentypus, den die Emanzipation gefördert hatte, wird zwar akzeptiert, weil in Notzeiten die Frau in der Volksgemeinschaft 'ihren Mann' zu stehen hat, beinahe noch mehr (und als Gegenreaktion) wird aber der mütterliche Typ gepriesen, der wie eh und je Geborgenheit und reichen Nachwuchs verbürgen soll. Mit diesem Zwiespalt haben sich die schreibenden Frauen auseinanderzusetzen.²⁵

Daß vor solchem Hintergrund fast keine Frau in Westfalen selbst gegen die männlich definierte, reaktionäre Kulturpolitik opponierte und auch nur wenige (fast alle aus den gehobeneren Ständen) das gewohnte Milieu aufgaben, um in Berlin und andernorts fortschrittlichere Literaturkonzepte zu verfolgen, ist nur zu begreiflich – nichts wäre daher unsinniger, als im überproportionalen Anteil von Schriftstellerinnen an der Heimatliteratur eine grundsätzliche weibliche Affinität zu einem religiösen oder nationalen Konservativismus erkennen zu wollen. Wohl aber ist zu sagen, daß die allgemeine kulturelle, bildungspolitische und soziale Rückständigkeit der Provinz auf die Frauen besonders repressiv wirkte und sie in der freien Entfaltung ihrer Anlagen auch *nach* der rechtlichen Gleichstellung weiterhin benachteiligte. Eine ungebundene Existenz in der Anonymität der Großstadt jedoch, die Kreativität, Produktivität und eine Professionalisierung des Schreibens befördert hätte, wäre nur für wenige privilegierte Frauen Westfalens eine mögliche oder auch nur wünschenswerte Alternative gewesen, so daß die meisten sich zwangsläufig mit den beschränkten Verhältnissen in der Heimat arrangierten und es schon als persönlichen Gewinn erachteten, in ihrem engsten Umfeld als 'Dichterin' anerkannt zu sein.

Aus der bei aller sonstigen Inkommensurabilität doch vergleichbaren sozialen und kulturellen Benachteiligung beider Gruppen erklären sich auch strukturelle Gemeinsamkeiten (etwa der dominante biographische Realismus) zwischen der konservativen weiblichen Heimatliteratur und der Produktion wie Rezeption einer ähnlich affirmativen 'Arbeiterliteratur' im Ruhrgebiet – die als 'Literatur von Arbeitern' abzugrenzen wäre von der andersperspektivischen und ästhetisch ambitionierteren 'Industriedichtung', wie sie namentlich von den bürgerlich-akademischen 'Werkleuten auf Haus Nyland' (Josef Winckler, Jakob Kneip, Wilhelm

²⁵ Heydebrand [Anm. 3], S. 201.

Vershofen) oder Einzelgängern wie Gerrit Engelke und Paul Zech geschaffen wurde. Nach der ländlich orientierten Heimatdichtung kann sie als der zweite 'spezifisch westfälische' Beitrag zur Literatur der ersten Jahrhunderthälfte gelten, wobei jedoch einerseits die kulturell eigenständige Identität des Kohlenreviers eine strikte Trennung von Westfälischem und Rheinischem erschwerte und andererseits die meisten 'Arbeiterdichter' sich mit einigem Recht der – nun industriellen – Heimatliteratur zugehörig fühlten. Richtigerweise wäre daher eigentlich von zwei Ausprägungen *einer* Literatur zu sprechen, die nur in der topographischen Thematik, nicht aber ideologisch und schon gar nicht ästhetisch differieren.²⁶ Was Erhard Schütz über die Literatur des Ruhrgebiets schreibt, ließe sich denn auch unterschiedslos von der Heimatdichtung auf dem Lande sagen:

Unter literarästhetischen Gesichtspunkten, gar unter Kriterien der avancierten Moderne, ist das allermeiste davon peinlich bis peripher. So gut wie nichts findet sich darunter, was man kennen muß, wenn man die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts in ihren Glanzleistungen kennen will. Diese Literatur repräsentiert vielmehr in ihrem allergrößten Teil eine untere, breite, gewissermaßen alltägliche und 'normale' Schicht der Literatur. Es ist weithin eine Literatur, die ästhetischen Idealen anhängt, die schon im 19. Jahrhundert einen eher zurückgebliebenen Geschmack kennzeichneten, oder aber Literatur, die sich lediglich als Vehikel zur Darlegung politischer Weltbilder begreift.²⁷

Bedenkt man, daß sich mit den Arbeitern aus Bergbau und Stahlindustrie eine ganz neue, bildungspolitisch bewußt vernachlässigte Autorenschicht innerhalb der ohnehin rückständigen westfälischen Literatur zu Wort meldete, verwundert es nicht, daß die meisten dieser Autodidakten sich an traditionellen Formen orientierten, wie sie ihnen vor allem die anspruchslose Unterhaltungs- und Heimatliteratur bot, und sich im Streben nach gesellschaftlicher Anerkennung auch nur zu willig dem Meinungsdictat arrivierter 'Kollegen' und kultureller Sachwalter unterwarfen; daraus einen Vorwurf zu formulieren, wäre schon deshalb falsch, weil vor den rapiden, sprunghaften und unvorhersehbaren industriellen Umwälzungen im Revier und ihren verstörenden Konsequenzen für die Menschen auch

²⁶ Vgl. ebd., S. 133-143, 172-193 und Freund [Anm. 3], S. 203-215. Eine erste Bibliographie der Ruhrgebiets-Literatur aus dem Zeitraum der Industrialisierung haben Dirk Hallenberger, Dirk van Laak und Erhard Schütz vorgelegt: *Das Ruhrgebiet in der Literatur. Annotierte Bibliographie zur Literatur über das Ruhrgebiet von den Anfängen bis 1961*. Essen 1990. Als Forschungszentrum für deutsche und ausländische Arbeiterliteratur hat sich seit 1973 das Dortmunder Fritz-Hüser-Institut etabliert. Eine umfassende literarhistorische Arbeit über die Dichtung aus dem Revier war jedoch lange Zeit ein Desiderat. Erst neuerdings hat Dirk Hallenberger einen bemerkenswerten ersten Versuch unternommen: *Industrie und Heimat. Eine Literaturgeschichte des Ruhrgebiets*. Essen 2000.

²⁷ Erhard Schütz: *Die ordentlich geheilte Welt. Bergbau- und Industrieromane zum Ruhrgebiet*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 2. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woesler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1994. S. 8.

die gebildeten, mit der Moderne vertrauten Schriftsteller kläglich versagten und sich in entlehene ästhetische Residuen flüchteten: Die industrielle Revolution, die nirgends so radikal erfahrbar war wie im Ruhrgebiet und bei auswärtigen Journalisten und Schriftstellern wie Heinrich Hauser, Josef Roth, Alfons Paquet oder Egon Erwin Kisch geradezu touristisches Interesse weckte, fand keine Antwort in einer literarischen Revolution, der große, auch ästhetisch kongruente Ruhrgebietsroman blieb ungeschrieben. Nicht nur die einfachen Leser, die sich nach einer persönlich aufrichtenden Heroisierung ihrer eintönig-schweren Arbeit unter Tage oder am Schmelzofen sehnten und nach einer längst verlorenen Verbundenheit mit den göttlichen Naturkräften, auch die Autoren resignierten vor einer immer diffuser werdenden, entfremdenden Wirklichkeit und suchten Halt in alten mythischen Welterklärungsmustern und irrationalen Beschwörungen von Gemeinschaft und Zusammenhang, wie sie kaum anders auch die Bauerndichtung lieferte. So entstand eine 'Heimatliteratur der Industriegesellschaft', deren kompensatorische Beschwichtigungsformeln keine andere Funktion hatten, als eine geordnete Welt zu illusionieren, in der man sich "trotz der rapiden und meist bedrohlichen Veränderungen von Landschaft und sozialem Gefüge heimisch fühlen könnte".²⁸ Wie die Beispiele der berühmten (nicht-westfälischen) Arbeiterdichter Max Barthel (1893–1975), Karl Bröger (1886–1944) und Heinrich Lersch (1889–1936) zur Genüge lehren, war es von einem derart verklärenden Alltagsmythos, der vor den gesellschaftspolitischen Ursachen sozialer Ungleichheit die Augen schloß und der durch den als nationale Bewährung begrüßten Weltkrieg, die französische Ruhrbesetzung und die betonte Absetzung von den östlichen Einwanderern auch zunehmend chauvinistische Züge annahm, vielfach nur noch ein Schritt hin zur völkischen Ideologie der Nationalsozialisten. Befördert wurde diese affirmative Richtung der Arbeiterliteratur durch die Heimatbewegung, die angesichts progressiver Strukturwandlungen im Ruhrgebiet eine kulturelle Entfremdung gegenüber den weiterhin agrarischen Landesteilen fürchtete und daher bereits in den Vorkriegsjahren die bisherige Verteufelung des industriellen Fortschritts aufgab und sich unter dem Postulat einer 'neuen Heimat' um eine programmatische Integration bemühte. Ideologischen Rückhalt boten nicht zuletzt die zukunfts-optimistischen Industriedichtungen der 'Nyland'-Autoren, deren Bedeutung und Rang jedoch so entfernt sind von industrieller Heimatliteratur, daß sie im Zusammenhang der Moderne vorgestellt werden sollen.

Allen Tendenzen gemeinsam war ein kollektives Wir-Bewußtsein, das auch am verspäteten Beginn westfälischer Arbeiterliteratur stand, als der Bergmann Heinrich Kämpchen (1847 Altendorf – 1912 Linden; *Aus Schacht und Hütte*, Bo-

²⁸ Ebd., S. 9.

chum 1898; *Neue Lieder*, Bochum 1904; *Was die Ruhr mir sang*, Bochum 1909), 1889 wegen seiner führenden Teilnahme am ersten deutschen Bergarbeiterstreik entlassen, unter dem Eindruck der Proletarisierung seines früher privilegierten Berufsstandes (im Gefolge der 1865 verbrieften Bergbaufreiheit für Privatunternehmer) seine agitatorisch-schlichten Verse als gereimte Leitartikel in den Zeitschriften der neuen Bergarbeitergewerkschaft erscheinen ließ.²⁹ Mit seiner operativen, auf soziale Tagesereignisse antwortenden Lyrik, die bei Streiks auf Flugblättern kursierte oder zu gängigen Melodien der Arbeiterbewegung gesungen wurde, knüpfte Kämpchen, wenn auch auf ungleich niedrigerem Niveau, an die engagierte Vormärzzeit an, wie sie in Westfalen von Freiligrath oder Weerth geschrieben worden war, seine eigene kämpferische Haltung fand hingegen allenfalls in den Liedern des aus Ostpreußen stammenden Victor Kalinowski (1879 Allenstein – 1940 Bielefeld; *Meine Seele singt!*, Bochum 1922), von 1902 bis 1933 Setzer in der Druckerei des 'Alten Bergarbeiterverbandes' in Bochum, eine legitime Nachfolge und zugleich ein Ende: Als konsequenter Dichter der freien Bergarbeiterbewegung wurde Kalinowski geächtet und verfolgt, sein Nachlaß wurde von der Gestapo verbrannt und seine Witwe ins Zuchthaus gebracht.

Mit der nationalsozialistischen Machtergreifung scheiterten natürlich auch alle Ansätze zu einer eigenständigen linkskommunistischen Proletariatskultur, wie sie in den letzten Jahren der Weimarer Republik besonders vom 1928 in Berlin gegründeten, überregionalen 'Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller' eingefordert wurde; wenngleich der von sowjetrussischen Interessen geleitete Verein auch Ortsgruppen in Essen, Bochum, Hagen, Dortmund oder Hamm unterhielt und die nach Berlin größte Zahl der Mitglieder an der Ruhr lebte, erweist sich der von marxistischen Forschern verbreitete Eindruck, es sei in den krisenhaften Nachkriegsjahren auch im Revier zur Ausbildung eines proletarischen Bewußtseins und zur Überwindung des soziologisch indifferenten bürgerlichen Kunst- und Heimatgedankens gekommen, bei näherem Hinsehen ohnehin als Wunschchimäre: Gerade die stereotyp zum Exempel erhobenen proletarisch-revolutionären Erzählungen und Gedichte Kurt Kläbers (1897–1959; *Barrikaden an der Ruhr und Empörer! Empor!*, beide Berlin 1925) oder die Ruhrkampf-Romane von Karl Grünberg (1891–1972; *Brennende Ruhr*, Rudolstadt 1929) und Hans Marchwiza (1890–1965; *Sturm auf Essen*, Berlin 1930), bei denen es sich eher

²⁹ Vgl. Rolf-Peter Carl: *Heinrich Kämpchen. Bergarbeiter und Arbeiterdichter*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung*. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woessler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1992, S. 89–104. Zusammen mit Walter Köpping, Rainer W. Campmann und Jochen Vogt hat Rolf-Peter Carl eine umfassende Lyrikauswahl dieses ersten bedeutenden Arbeiterdichters aus Westfalen vorgelegt: *"Seid einig, seid einig – dann sind wir auch frei". Gedichte von Heinrich Kämpchen*. Oberhausen 1984.

um modische Kriegerromane im Revier als um Industrieromane handelt, gehören nicht genuin zur rheinisch-westfälischen Literatur, und sozialistische Schriftsteller wie Erich Grisar waren in ihrer Wirkung zu begrenzt und auch zu freiheitlich-demokratisch gesinnt, um für die Diktatur des Proletariats zu agitieren. Die Masse importierter kommunistischer Industrie- und Reportageromane, die ein tendenziös idealisiertes Arbeiterbild entwarfen, täuscht darüber hinweg, daß der politische Einfluß der KPD im Ruhrgebiet durch weiterhin bestehende christliche Bindungen und inzwischen auch durch eine sozialdemokratische Tradition entschieden relativiert wurde und daß authentische Stimmen aus der Region selbst sich nur vereinzelt zu Wort meldeten. In jeder Hinsicht eine Ausnahme bildet nur der Reportageroman *Union der festen Hand* (Berlin 1931) des Rheinländers Erik Reger (d.i. Hermann Dannenberger, 1893–1954), dessen außerordentlicher Rang sich nicht nur in der streng neusachlichen Diktion, in der perspektivischen Komplexität oder der präzisen Darstellung zeitgeschichtlicher Prozesse oder ökonomischer Zusammenhänge erweist, sondern auch in einer scheinbar unparteiischen, analytischen 'Standpunktlosigkeit', von der aus neben Industrieadel, Hochfinanz und Machtpolitik auch der vermeintlich klassenbewußte Proletarier mit seinen kleinbürgerlichen Schwächen, moralischen Defiziten und seiner unschweligen Identifizierung kollektiver und nationaler Ansprüche in den kritisch-polemischen Blick geriet. Offenbar traf der Journalist und mehrjährige Mitarbeiter der Firma Krupp (Essen) damit den Nerv der krisenerschütterten Weimarer Republik: 1931 erhielt Reger den renommierten Berliner Kleist-Preis, während gleichzeitig der Preis der Stadt Essen für den besten Ruhr-Roman bezeichnenderweise an den Bochumer Bergingenieur, Geologen und 'Ruhrland'-Dichter Felix Wilhelm Beilstein (1886 Bochum – 1964 Essen) ging, für die literarisch mittelmäßige Industrieapotheose *Rauch an der Ruhr* (Stuttgart 1932).

Das auch unabhängig vom suggerierten proletarischen Klassenbewußtsein bestehende Solidaritätsgefühl der meist gewerkschaftlich organisierten Arbeiter im Bergbau und in der Stahlindustrie förderte im Ruhrgebiet mehr als in den übrigen Landesteilen literarische Gruppenbildungen und programmatische Zusammen-schlüsse. Die meisten dieser literarischen Vereinigungen wirkten kaum über ihren unmittelbaren Standort hinaus und hatten vielfach auch eher den Charakter von Lesezirkeln, Bildungsgemeinschaften oder Vortragsvereinen.³⁰ Klammert man den bürgerlich-akademischen und auch eher rheinländischen Bund der 'Werkleute auf Haus Nyland' aus, war es vor allem der 1923 durch den Bergmann und späteren

³⁰ Vgl. z.B. Friedrich Wilhelm Saal: *Persönlichkeiten und Vereinigungen im Dortmunder Kultur-leben 1900–1933*. In: *Literarisches Leben in Dortmund. Beiträge zur Geschichte von Literatur, Buchhandel und Vereinen*. Hg. v. Alois Klotzbücher. Dortmund 1984, S. 89–174.

Bibliothekar Otto Wohlgemuth (1884 Hattingen/Ruhr – 1965 Hattingen; *Aus der Tiefe. Lieder eines Bergmannes*, Düsseldorf 1922, Potsdam 1937; *Schlagende Wetter. Ein Bergmannsbuch aus dem Ruhrlande*, Essen 1923; *Volk, ich breche deine Kohle! Erzählungen eines deutschen Bergmannes*, Berlin 1936) in Buer gegründete 'Ruhrlandkreis', eine lockere Gruppierung von Schriftstellern und Künstlern, vereint in der lyrischen Anthologie *Ruhrland. Dichtungen werktätiger Menschen* (Essen 1923) und im *Ruhrland-Almanach* (Essen 1924), der die unterschiedlichsten Kräfte ideologisch zentrierte und in der programmatischen Symbiose von Industrie und Heimat eine Zeitlang repräsentativ war für den breiten Strom westfälischer Arbeiterkultur im ganzen Ruhrgebiet.³¹ Das pathetische Credo des 'Ruhrlandkreises', zu dem u.a. Christoph Wieprecht (1875 Essen-Alten-dorf – 1942 Essen-Holsterhausen; *Hammer und Schwert. Gedichte der Arbeit*, München-Gladbach 1918; *Erde. Gedichte*, Duisburg 1922; *Nachtgesang. Roman aus dem Industrieleben*, Essen 1924), Karl Vaupel (1896 Bochum-Dahlhausen – 1968 Nierenhof bei Hattingen; *Kinder im Industrieland*, Langensalza 1933), Josef Voß (1898 Eickel – 1961 Gelsenkirchen-Buer; *Weihe an den Tag*, Köln 1919) und Erich Sieburg (1878 Duisburg – 1947 Herne; *Das fremde Gesicht. Novellen*, Essen 1925) gehörten, hat Otto Wohlgemuth am deutlichsten im ersten (und einzigen) Jahrgang des *Ruhrland-Almanachs* formuliert:

Von jeher war es mein Bestreben, die schaffenden Menschen unserer Ruhrlandheimat zu einer freundschaftlich engverbundenen Gemeinschaft zusammenzuschweißen. [...] Ich weiß wohl, daß es eine Tat sein wird, all das Geistige und Kulturgut zu vereinigen zu einer machtvollen, inbrünstigen Demonstration niederdeutschen Geistes, hier aus unserer westfälischen, wuchtvollen Heimat an das deutsche Volk und darüber hinaus. [...] In diesem Sinne fordere ich die tätigen Köpfe meines Heimatvolkes zum gemeinsamen Werke auf. [...] Ihr Zeichner und Maler, ihr Dichter, Erzähler und melodischen Geister, es gilt, dem seelischen Gehalt unserer Industrielandschaft die merkwürdig ergreifende Schönheit abzugewinnen. Seht euch die Kohlenzechen in den Gebieten an, wie sie sich mit Schornen, Gerüsten, Schlackenbergen und Nebeldünsten in das Land hineingewühlt haben, Schacht an Schacht. Erlebt die eintönige Traurigkeit der Zechen- und Fabrikkolonien und ihrer Bewohner. Lernt die geheimnisvolle Seele dieses Volkes kennen, das sich, zusammengelaufen aus allen Weltgegenden, vereinigt mit dem eingesessenen Stamme der Ruhrwestfalen, innerlichst blutverbunden fühlt im schicksalsdunklen Sakrament der aufzehrenden Arbeit. Seht euch in den schwerringenden Städten die unruhigen Straßen an, die Plätze, die Winkel und die verborgenen Traulichkeiten. Steht dann ergriffen vor den kolossalisch aufgetürmten Hochwerken, auf denen die Opferflammen brausen. Fühlt unter euren Füßen tief im Nachtgrunde der Erde die dunkle tiefe Doppelwelt unseres Landes, in der in labyrinthisch durch-

³¹ Vgl. Michael Klaus: *Otto Wohlgemuth und der Ruhrlandkreis. Eine regionale Autorengruppe in der Weimarer Republik*. Köln 1980; Anita Overwien-Neuhaus: *Mythos Arbeit Wirklichkeit. Leben und Werk des Bergarbeiterdichters Otto Wohlgemuth*. Köln 1986.

einander gewühlten Gängen zu vielen Hunderttausenden unsere Brüder vor der Kohlenhau ihre Kraft hingeben, freudelos in Nacht ihr einsames Leben verwühlen. Fühlt die dämonisch drohende, sich zum Licht emporringende Wucht des eingespannten Menschengestes, die Notwendigkeit des Schaffensmüssens, in die ihr hineingestellt seid, damit Leben und Freude werde, wo jetzt Harm und Hoffnungslosigkeit ist.

Dies alles müssen wir erkennen und ins lebendige Sein berufen, ihr Mitschaffenden. Wir müssen alle diese grauen Dinge mit dem Trost der Schönheit übersinnen, denn nicht haben wir den tieferen Sinn empfangen zur Befriedigung unseres eigenen ehrstüchtigen Geizes, sondern der Künstler soll wissen, daß er aus der Sehnsucht seines Volkes heraus geworden ist, daß er mit all seinem Können dem Volke zu dienen hat.³²

Wie in einem grellen, emotional aufgeheizten Nukleus offenbaren sich hier die weltanschaulichen Präentionen und inneren Widersprüche nicht nur Wohlgemuths und des 'Ruhrlandkreises', sondern der meisten damaligen Arbeiterdichter des Ruhrgebiets: Keine neue proletarische Kultur sollte geschaffen werden oder gar eine revolutionäre Front gegen die kapitalistischen Ausbeuter, wie es die Autoren marxistischer Prägung intendierten, vielmehr wollte man den Arbeiter an die Errungenschaften bürgerlicher Bildung heranführen und ihn befähigen, noch seiner devastierten Lebenswirklichkeit die eigentümliche Schönheit zu verleihen, die sich gerade aus dem "Kontrast zwischen der häßlich zerstörten Umwelt, den trostlosen Lebensverhältnissen der Bevölkerung und ihrer inneren Stärke, ihrer Heimatliebe und ihrem selbstlosen Opfermut für das Vaterland"³³ ergebe. Die sozialen Ungerechtigkeiten, denen sich viele Autoren ja selbst ausgeliefert sahen, wurden durchaus erkannt und beschrieben, aber die Kritik erschöpfte sich in allgemeinen moralisierenden Appellen und wurde desavouiert durch das Bemühen, die eigene Situation heroisch zu verklären und als Opferdienst für das Wohl des deutschen Volkes zu rechtfertigen. Nicht zuletzt suchten und fanden Wohlgemuth und andere Arbeiterdichter persönliche Befriedigung in der literarischen Anerkennung ihrer Umgebung; eben deshalb orientierten sie sich ästhetisch an den längst sanktionierten Formen bürgerlicher Literatur statt nach einem eigenen Ausdruck zu suchen, der den Rezeptionserwartungen 'gebildeter' Leser nicht entsprochen hätte. Daß zumindest Wohlgemuth hierbei auch 'moderne' expressionistische Schreibweisen adaptierte, wie sie ihm durch die Industriedichtungen der 'Werkleute auf Haus Nyland' vermittelt worden waren, steht hierzu in keinem Widerspruch, da sie epigonal entlehnt sind und aufgehen in einem eklektischen Amalgam unterschiedlichster ästhetischer Formen der bürgerlichen Tradition, die der dissoziierten industriellen und ökonomischen Wirklichkeit in keiner Weise

³² Otto Wohlgemuth: *Zum ersten Jahrgang des Ruhrland-Almanachs*. In: *Ruhrland-Almanach*. Erster Jahrgang. Hg. v. Otto Wohlgemuth. Essen 1924, S. 121f.

³³ Heydebrand [Anm. 3], S. 174.

mehr gerecht werden können – vieles von dem, was den Zeitgenossen im Revier damals imponiert haben mochte (die apodiktische Rhetorik, das 'wuchtige' Vokabular, die archaischen Metaphern), wirkt daher heute nur noch angestrengt und unbeholfen, ganz zu schweigen von den völkischen Untertönen, die es Wohlge-muth dann auch leicht machten, sich mit dem Dritten Reich zu arrangieren.

Der stilistische Eklektizismus unterscheidet die tatsächlichen *Arbeiterdichter* (Wohlge-muth arbeitete über zwanzig Jahre als Hauer unter Tage, Wieprecht war über dreißig Jahre lang Eisendreher und zuletzt Aufseher in Krupps Hüttenwerken) von anderen Mitgliedern des 'Ruhrlandkreises', die als Lehrer, Handwerksmeister, mittlere Beamte oder Redakteure tätig waren, vor allem aber von den ländlichen Heimatdichtern, die in ihren Werken auf eine lange Tradition etwa der Dorfgeschichte zurückgreifen konnten und diese auch unter veränderten Bedingungen lediglich fortsetzten. Ideologisch hingegen sind markante Unterschiede nicht auszumachen, beide Gruppen fühlten sich aufgehoben in einem irrationalen westfälischen Heimatbewußtsein und im mystifizierten deutschen 'Vaterland'. Signifikant für diese geistige Identität, zu der auch die betonte Ablehnung der Avantgarde (der 'Berliner Afterkultur') gehörte, ist das gemeinsame Auftreten der Arbeiter- und Bauerndichter in den populären Heimatbüchern des Dortmunder Tele-grapheninspektors Wilhelm Uhlmann-Bixterheide (1872 Iserlohn – 1936 Dortmund).³⁴

Der 'Ruhrlandkreis', der schon im Namen diese Symbiose von Industrie und Heimat signalisiert, bestand nur wenige Jahre und löste sich Anfang 1926 auf; die hier prononcierten Ideen aber wirkten auch ohne diesen organisatorischen Zusammenhalt fort, in den Anthologien von Christoph Wieprecht (*Die Ruhr. Ein Heimatkalender*, 2 Folgen, Essen 1925/26) und Wilhelm Haas (*Antlitz der Zeit. Sinfonie moderner Industriedichtung*, Berlin 1926), nicht zuletzt aber in Kulturzeitschriften wie *Der Schacht* (Bochum 1924-31, hg. von Fritz Wortelmann), *Der Hellweg* (Essen 1921-27, hg. von Theodor Reismann-Grone) und *Der Niederrhein* (Duisburg/Kleve 1928-31, hg. von Wilhelm Bachmann und Carl Hanns Erkelenz). Zu einem Forum der Avantgarde konnten diese Medien bei der kollektivistischen, populistischen und ideologisch konservativen bis reaktionären Haltung der Herausgeber nicht werden³⁵, aber die allgemeine gesellschaftspolitische

³⁴ Wilhelm Uhlmann-Bixterheide kann als der vielleicht rühmteste Vorkämpfer für westfälische Heimatdichtung zwischen den Kriegen gelten, war zugleich aber auch Mitglied des 'Ruhrlandkreises'. Vgl. u.a. *Westfalens Erzähler und Dichter. Des Westfälischen Dichterbuches hochdeutscher Teil*. Dortmund 1922; *Die Rote Erde. Ein Heimatbuch für Westfalen*. Leipzig 1929.

³⁵ Vgl. Erhard Schütz: *Projekt einer organischen Moderne? Die Zeitschrift Der Hellweg (1921-1927) und ihr Verleger Dr. Theodor Reismann-Grone*. In: *Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung in Literatur, Theater, Musik, Architektur, angewandter und bildender Kunst 1900-1933*. Hg. v. Dieter Breuer. Köln 1994, S. 133-149.

Verunsicherung und die geistige Orientierungslosigkeit der intellektuell Verantwortlichen waren nach dem verlorenen Krieg und angesichts des revolutionären Strukturwandels im Revier ("Das westfälische Land zwischen Ruhr und Lippe, auf dem sich heute ein unerhörtes Stück Weltgeschichte abspielt, ist in gewaltiger Gärung", konzidierte 1923 Otto Wohlgenuth³⁶) doch groß genug, um die Grenze zwischen Tradition und Moderne verschwimmen zu lassen und in der unklaren Hoffnung auf eine 'neue Jugend' (von der man die Erneuerung von Übersichtlichkeit und Substantialität erwartete) zumindest passiv auch solche 'modernen' Autoren zuzulassen, die wenigstens nicht kategorisch der allerdings verpflichtenden 'Heimatliebe' und 'Vaterlandstreue' widersprachen.³⁷ Das Feld changiert daher, besonders im Grenzbereich von 'Arbeiterliteratur' und 'Industriedichtung', weit mehr als in der recht eindeutigen Heimatkunst, und die Frage, welcher Autor mit welchen Werken der Moderne zuzurechnen sei, läßt sich oft nur sehr relativ und mit literarästhetischen Wertungskategorien beantworten.

³⁶ Otto Wohlgenuth: *Zum Geleit*. In: *Ruhrland. Dichtungen werktätiger Menschen*. Hg. v. Otto Wohlgenuth. Essen 1923, S. 3.

³⁷ Bezeichnenderweise veröffentlichte der Expressionist Wilhelm Stolzburger außer in der Berliner *Aktion* auch in Wohlgenuths *Ruhrland-Almanach*, und Wilhelm Haas' gewichtige Anthologie *Anlitz der Zeit* (Berlin 1926), die u.a. auch Gedichte von Paul Zech enthält, knüpfte mit dem Untertitel 'Sinfonie moderner Industriedichtung' bewußt an Kurt Pinthus' legendäre Expressionismussammlung *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung* (Berlin 1920) an.

II. Der Begriff der Moderne

Der von uns bisher, analog zum unbekümmerten Gebrauch in der Alltagssprache, unreflektiert benutzte Terminus der 'Moderne' (resp. des 'Modernen') und speziell der 'modernen Literatur' samt seinen weiteren Ausformungen ('modern', 'Modernität', 'Modernismus') bis hin zur 'Postmoderne' bildet eines der variantesten Begriffsfelder der kulturellen Neuzeit und entzieht sich mit seinen erheblichen typologischen und historischen Differenzierungen längst einer allgemein verbindlichen Definition und Systematisierung; einst ein Schlüsselbegriff der europäischen Geschichtsphilosophie und Ästhetik, ist er zum indifferenten Schlagwort geworden, das überhaupt nur dann noch einigen Sinn macht, wenn es im jeweiligen Argumentationszusammenhang auch jeweils neu definiert und funktional konkretisiert wird.¹ Nicht mehr kann und soll auch hier geschehen, wobei eine wesentliche Vorentscheidung schon dadurch gefallen ist, daß wir den Begriff der 'Moderne' im literaturwissenschaftlichen Kontext instrumentalisieren und also – durchaus eingedenk der geschichtstheoretischen und kulturphilosophischen Implikationen – terminologisch auf seine ästhetische Semantik einengen, was ihn als 'literarische Moderne' abgrenzt von der weitaus umfassenderen, sie bedingenden 'rationalistischen Moderne'², deren Beginn gemeinhin auf das bürgerlich grundierte späte 18. Jahrhundert datiert wird, bisweilen sogar ins Vorfeld der Renaissance (was dann zu einer begrifflichen Gleichsetzung mit der 'Neuzeit' führt).

In der Literaturwissenschaft läßt sich im Begriffsverständnis der 'Moderne' eine Makro- und eine Mikroperiodisierung unterscheiden, wobei die erstere zeitlich und kausal mit der rationalistischen Geschichtsepoche korrespondiert, indem sie den Beginn der 'literarischen Moderne' ebenfalls an den Ausgang des 18. Jahrhunderts setzt und als Reaktion auf universelle Erkenntnisverluste begreift, wie sie sich innerhalb der deutschen Literatur etwa in den Werken Hölderlins, Kleists und der Frühromantiker dokumentieren.³ Konstitutiv für diesen unmittelbar aus

¹ Vgl. zur komplexen Begriffsgeschichte besonders Fritz Martini: Artikel *Modern, Die Moderne*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Hg. v. Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr. Bd. 2. Berlin ²1965, S. 391-415; Hans Robert Jauf: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M. 1970, S. 11-66; Viktor Žmegač: Artikel *Moderne/Modernität*. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Hg. v. Dieter Borchmeyer u. Viktor Žmegač. Frankfurt/M. 1987, S. 250-258; Silvio Vietta: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart 1992.

² Vgl. zu diesem philosophischen, auf die Forschungen von Max Weber, Georg Lukács, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno und Martin Heidegger rekurrierenden Geschichtsmodell Vietta [Anm. 1], S. 21-33.

³ Vgl. hierzu vor allem die Forschungen von Karl Heinz Bohrer, u.a. *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. Frankfurt/M. 1989; *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt/M. 1989.

der Aufklärung, konkret aus der Vernunftphilosophie und ihrer Idee einer selbstreflexiven Begründung des menschlichen Denkens, resultierenden Epochenwandel waren vor allem die Entdeckung literarischer Subjektivität und die damit einhergehende Tendenz zur ästhetischen Autonomie:

Zum Gründungsakt der literarischen Moderne gehört [...] ihre Autonomisierung. Die gesamte ästhetische Moderne grenzt sich im frühromantischen Diskurs ab von "rhetorisch subalternen" – so nennt dies Novalis – Funktionen. Auch die literarische Moderne setzt sich ab von Dienstfunktionen aller Art: Vernunft, Theologie, Moral, politische Ideologie können nicht mehr irgendeine Art von Vormundschaft über die Literatur im Zeitalter der Moderne beanspruchen, die darum nicht unvernünftig, unreligiös, amoralisch oder unpolitisch wird, sondern im Gegenteil alle diese Bedeutungsdimensionen auf *ihre* Weise in sich integriert und bearbeitet.⁴

Subjektivität und Zerrissenheit, Ruhelosigkeit und Anarchie, aber auch die Dialektik von Krisenbewußtsein und Heilsversprechen galten schon den 'frühmodernen' Zeitgenossen (etwa Friedrich Schlegel) als Kennzeichen des 'Modernen', wie es sich in der Romantik, als einer bewußten Gegenbewegung zur scheinbar 'objektiven', 'antikisierenden' Klassik, erstmals nachdrücklich etablierte und sich dann, bei zunehmender begrifflicher Verengung auf das 'Aktuelle' oder den 'Zeitgeist', in den programmatischen Dichtungen des Jungen Deutschland weiter fortsetzte, ehe es durch den bürgerlichen oder poetischen Realismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer längeren Phase der Stagnation kam, in der "an die Stelle einer Literatur des Problematischen und der Bewegung" wieder "ein mehr konservatives Geschichtsverhältnis" trat, "der Sinn für das Bestehende, Ruhende, Organische und Überzeitliche".⁵ Die hier angedeutete Kontinuität eines 'modernen', 'emanzipatorischen' Literaturverständnisses wird freilich erst in der historischen Distanz sichtbar, den Autoren selbst blieb sie verborgen oder wurde sogar im Bedürfnis nach autarker Selbstprofilierung bewußt verdrängt. Der Begriff des 'Modernen' wiederum, inzwischen historisiert in den allgemeinen Sprachgebrauch eingegangen, büßte lange Zeit seine programmatische Ausdrücklichkeit ein und stand in solcher Reduktion nur mehr für das 'Gegenwärtige' schlechthin, so daß er selbst von den eher klassisch-konservativ orientierten bürgerlichen Realisten okkupiert und gegen die jungdeutschen 'Literaten' gerichtet werden konnte. Gegen Ende des Jahrhunderts aber, mit dem Beginn der sogenannten Mikroepoche der 'literarischen Moderne', wurde der Begriff in seiner femininen Form als 'die Moderne' erneut zu einem "äußerst weitgespannten kulturphilosophischen, gesellschaftspolitischen, weltanschaulichen und künstlerischen Leitwort".⁶

⁴ Vietta [Anm. 1], S. 13.

⁵ Vgl. Martini [Anm. 1], S. 407f.

⁶ Ebd., S. 408.

Wenngleich wir unserer Arbeit nicht den im Grunde welthistorisch relevanten Makrobegriff der 'Moderne' zugrunde legen, der kaum in ein vernünftiges Verhältnis zu den literarischen Ereignissen in der Provinz zu setzen wäre, versteht es sich doch von selbst, daß die mit ihm konnotierten Errungenschaften – literarisch-ästhetische Subjektivität und Autonomie, kritisch-reflexive Ich- und Weltvergewisserung und allgemein der Bruch mit jeder normativen Poetik der Vergangenheit zugunsten eines neuen poetologischen Prinzips der 'Originalität' – die zentralen Voraussetzungen auch für eine 'literarische Moderne im engeren Sinn' schufen. Provokativ ließe sich sagen, daß die unruhigen emanzipatorischen Stilbewegungen des Sturm und Drang, der Romantik und des Jungen Deutschland richtungsweisender noch für die Literatur des 20. Jahrhunderts und der 'Postmoderne' waren als die ästhetisch vielleicht befriedigenderen, doch statisch in sich und der Tradition ruhenden Epochen der Klassik und des bürgerlich-poetischen Realismus. Für die generelle Verspätung der westfälischen Literatur ist es signifikant, daß sie auch an der Makroperiode der 'Moderne' erst in nachromantischer Zeit und nur vereinzelt, mit Annette von Droste-Hülshoff, Christian Dietrich Grabbe, Ferdinand Freiligrath und Georg Weerth, künstlerischen Anteil hatte. Die Masse provinzieller Dichtung stand von allem Anfang an abseits 'moderner' Entwicklungen und kolportierte 'bewährte Muster' der Vergangenheit statt sich einer wie auch immer gearteten dynamischen Ästhetik auszusetzen; so orientierten sich auch noch die westfälischen Autoren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vielfach an den vermeintlich klassischen Maßgaben des bürgerlichen Realismus und verhielten sich analog auch gesellschaftspolitisch konform.

Im erklärten Bruch mit der ästhetischen Tradition, wie sie zunächst der bürgerliche Realismus repräsentierte, und in einer grundsätzlichen Opposition zur Gegenwart, die in ihrem Impetus wieder an die Bewegung der Jungdeutschen (später auch an Sturm und Drang und die Romantik) anschloß, wird man das hervorstechendste und vielleicht auch das einzige verbindende Merkmal der um 1885 mit dem Naturalismus einsetzenden und im Grunde bis heute fortwährenden 'Mikroepoche' der literarischen Moderne sehen können.⁷ Sie formierte sich in den Großstädten, zunächst in Berlin, dann auch in München, Wien oder Prag, aber viele ihrer Protagonisten stammten (wie die westfälischen Brüder Hart, Peter Hille, Julius Petri oder Otto zur Linde) aus der Provinz⁸, und so läßt sich minde-

⁷ Vgl. *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Ausgewählt u. mit einem Nachwort hg. v. Gotthart Wunberg. Frankfurt/M. 1971.

⁸ So kam Arno Holz aus Rastenburg nach Berlin, Johannes Schlaf aus Quersfurt, Wilhelm Bölsche aus Köln, Paul Ernst aus Elbingerode, Otto Erich Hartleben aus Clausthal im Harz, Gerhart Hauptmann aus Salzbrunn, Karl Heckell aus Hannover, Bruno Wille und Hermann Conradi stammten aus Magdeburg etc.; die meisten hatte es zum Studium in die aufstrebende Reichshauptstadt gezogen.

stens für den Ursprungsort Berlin konzedieren, daß die 'Frühe Moderne' wesentlich durch das Erlebnis der Metropole initialisiert wurde:

Tatsächlich ist es die Erfahrung der Großstadt Berlin, die Konfrontation eines in der Provinz herangebildeten kleinbürgerlichen Bewußtseins mit der Hektik, der Unübersichtlichkeit, den Menschenmassen, dem Elend der industrialisierten Metropole, aus denen die Entstehung der literarischen Moderne, ihr unklarer und widersprüchlicher Charakter verstanden werden können.⁹

Erst jetzt wurde der grammatisch neue, bewußt antithetische Begriff 'die Moderne' zur künstlerischen Losung ("Unser höchstes Kunstideal ist nicht mehr die Antike, sondern die Moderne"¹⁰), ohne dabei freilich über allgemeine Konnotationen wie 'Aktualität', 'Neuheit', 'Umbruch' hinaus an klaren Konturen zu gewinnen; so hieß es in den zehn Thesen des Berliner Vereins 'Durch!', die als Gründungsmanifest der naturalistischen Moderne gelten dürfen, nur recht lapidar:

Unsere Literatur soll ihrem Wesen, ihrem Gehalte nach eine moderne sein; sie ist geboren aus einer trotz allen Widerstreits täglich mehr an Boden gewinnenden Weltanschauung, die ein Ergebnis der deutschen idealistischen Philosophie, der siegreich die Geheimnisse der Natur entschleiernenden Naturwissenschaft und der alle Kräfte aufrüttelnden, die Materie umwandelnden, alle Klüfte überbrückenden technischen Kulturarbeit ist. [...]

Die moderne Dichtung soll den Menschen mit Fleisch und Blut und mit seinen Leidenschaften in unerbittlicher Wahrheit zeichnen, ohne dabei die durch das Kunstwerk sich selbst gezogene Grenze zu überschreiten, vielmehr um durch die Grösse der Naturwahrheit die ästhetische Wirkung zu erhöhen.¹¹

Die Unklarheit solcher pathetischen Programmatik (wie wir sie auch von den Brüdern Hart kennen¹²), die zudem noch überwiegend von zweit- und drittrangigen Autoren vertreten wurde, trug dazu bei, daß die neugeschaffene Wortbildung 'die Moderne' sich schon bald von der ursprünglichen Bindung an den Naturalismus ablöste und in der Folge beinahe für jede neue Richtung in der Literatur frei verfügbar wurde. Der umtriebige österreichische Literaturorganisator Hermann Bahr, ein selbsternannter 'Mann von Übermorgen', popularisierte ihn in bewußter Gegenposition zu den deutschen Naturalisten (den 'revolutionären Liliputanern')

⁹ Jürgen Schutte/Peter Sprengel: *Einleitung*. In: *Die Berliner Moderne 1885–1914*. Hg. v. Jürgen Schutte u. Peter Sprengel. Stuttgart 1987, S. 16.

¹⁰ *Thesen zur literarischen Moderne aus der "Allgemeinen Deutschen Universitätszeitung"* (1887). In: Wunberg: *Die literarische Moderne* [Anm. 7], S. 2.

¹¹ Ebd., S. 1f.

¹² Vgl. Heinrich Hart: *Die neue Literatur*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Julius Hart. Bd. 3. Berlin 1907, S. 10: "Eine neue Epoche beginnt an dem Tage, wo ein junges entschlossenes Geschlecht sich als durchaus neu zu fühlen beginnt, wo es den Mut hat, eine scharfe Grenzlinie zu ziehen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, und nicht mehr rückwärts, sondern nur noch vorwärts blickt, neuen Zielen entgegen."

als Leitwort einer impressionistischen 'Nervenkunst'¹³; um die Jahrhundertwende stand er allgemein für gegennaturalistische Richtungen des Ästhetizismus wie Symbolismus, Jugendstil, Neuromantik oder schlicht 'Stilkunst' und büßte so noch weiter an definitorischer Präzision ein. Das dahinterstehende Lebensgefühl immerhin hat der junge Hofmannsthal 1893 recht prägnant beschrieben:

Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte, am Wilhelm-Meisterlichen Lebenlernen und am Shakespeareschen Weltlauf. Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. Modern ist Paul Bourget und Buddha; das Zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels, und modern ist die instinktmäßige, fast sonnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.¹⁴

Der nachfolgenden Generation der Expressionisten schließlich, die sich von solchem Ästhetizismus absetzen wollten, war die 'Moderne' bereits wieder historisch geworden, ein antiquiertes Relikt aus dem 19. Jahrhundert, und sie fanden für sich die Vokabeln 'Jung' und 'Neu', die freilich nicht weniger vage auch nur wieder ein allgemeines Lebensgefühl und ein elitäres Selbstbewußtsein benannten, das schon ihre Vorgänger bewegt hatte; so schrieb Erik-Ernst Schwabach im ersten Jahrgang der von ihm betreuten *Weissen Blätter*:

Nur daß dieses, was war, heute noch ist, bestreiten die Heutigen! Die Gegenwart bestreiten sie jener sogenannten modernen Literatur, denn die Gegenwart der heute Jungen ist mehr als dieses Heute, ist dieses Heute und die nächsten zwei Jahrzehnte zumindest. Die kurze Geschichte der modernen Literatur ist den Heutigen ein antiquarischer Gegenstand in allerlei Büchern. Aber Hölderlin liegt ihnen im Herzen – um es im stärksten Kontraste zu sagen.¹⁵

Für viele Forscher endet die Mikroperiode der so historisierten 'Moderne' daher auch bereits mit dem Ersten Weltkrieg, analog zum Selbstverständnis der expressionistischen und dann auch der neusachlichen Autoren; schon 1904 hatte Samuel Lublinski die *Bilanz der Moderne* gezogen.

Im historisch distanzierten Blick, der sich nicht durch die konkurrierenden, oft fälschlich kontrastierenden Selbststilisierungen der zeitgenössischen Schrift-

¹³ Vgl. Hermann Bahr: *Studien zur Kritik der Moderne*. Frankfurt/M. 1894.

¹⁴ Hugo von Hofmannsthal: *Gabriele d'Annunzio*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa I*. Hg. v. Herbert Steiner. Frankfurt/M. 1950, S. 172f.

¹⁵ [Erik-Ernst Schwabach:] *Von dem Charakter der kommenden Literatur*. In: *Die weissen Blätter*, Leipzig, I (1913), Nr. 1, S. 5.

steller blenden läßt, identifiziert sich die neuere Moderne nicht wie dort mit einer jeweils aktuellen Stilrichtung wie dem Naturalismus oder Impressionismus, sondern erscheint als der überhaupt letzte Klammerbegriff für innovative Bestrebungen innerhalb der deutschen Literatur seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, der sogar noch die jüngste 'Postmoderne' zu integrieren vermag. So sehr auch die verschiedenen Ismen der Jahrhundertwende und spätere Avantgarderichtungen wie Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus oder die Neue Sachlichkeit gegeneinander opponierten, ist doch nicht zu übersehen, daß sie sich stilästhetisch jeweils dialektisch auseinander entwickelten und bei allen betonten Abgrenzungen doch nur unterschiedliche Ausprägungen einer gemeinsamen 'Bewegung' darstellen, die ihren Ausgang in den dynamischen Umwälzungen der Industriegesellschaft nahm und auf verschiedene Weise Antworten auf den allgemein erfahrenen Traditions- und Werteverlust suchte, auf eine Krisensituation des erlebenden und schreibenden Subjekts, wie sie ihren exemplarischen Ausdruck in Hugo von Hofmannsthal's berühmtem 'Lord-Chandos-Brief' (1902) fand. Einer chaotisch empfundenen komplexen Wirklichkeit entsprach fortan ein literarischer Pluralismus, der es der Freiheit des Einzelnen überließ, aus einer Vielzahl gleichzeitig gültiger 'moderner' Stilkonzepte seine Wahl zu treffen, statt sich wie bisher unreflektiert einer kanonisierten, in ungebrochener Tradition stehenden 'Gegenwartskunst' affirmativ anzuschließen.

Diese Stilpluralität, die sich schon in der frühen Durchmischung naturalistischer und symbolistischer Tendenzen anzeigte und dann zum dialektischen Grundprinzip der Moderne wurde, läßt eine definitorische Begriffsbestimmung nur noch operativ und an den Rändern, in negativer Abgrenzung zu gegenläufigen Literaturkonzepten zu. Wenn es konstitutiv zur Moderne gehört, daß etablierte Regeln immer wieder neu durchbrochen werden, also ein permanenter Regelverstoß stattfindet, so ist all die Literatur auszuklammern, die sich an diesem progressiven Diskurs nicht beteiligt und unreflektiert Themen und Stilformen der 'vor-modernen', hier namentlich der bürgerlich-realistischen Tradition lediglich nachahmt. Eindeutig der Fall ist dies bei der großen Masse der reinen Unterhaltungsliteratur, die publikumsorientiert nur noch altbewährte Muster kolportiert, bestenfalls durch Äußerlichkeiten aktuell aufgeschminkt, und natürlich bei der vergangenheitsseligen Heimatdichtung, soweit sie es sich zum Ziel macht, Tradition unverändert zu bewahren. Auf ein rückständiges Land wie die Provinz Westfalen bezogen, das kaum teilhatte am aktuellen literarischen Diskurs in den Großstädten und wo andernorts längst überholte Regeln daher noch ungebrochene Geltung besaßen, bedeutet diese Unterscheidung, daß die 'Moderne' in unserem Sinn dort überhaupt nur als Randphänomen vorkommt, das sich in jedem einzelnen Fall besonderen, autorbezogenen Konstellationen verdankt. Eine breite Bewegung der Moderne oder auch nur eine Vorbildfunktion einzelner 'moderner'

westfälischer Schriftsteller hat es bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts nicht gegeben; erst nach dem Zweiten Weltkrieg kam es unter den neuen Prämissen einer überregionalen Informationsgesellschaft auch in Westfalen (resp. nun Nordrhein-Westfalen) allmählich zum endgültigen Anschluß an die (europäische) Moderne, freilich bei gleichzeitigem Verlust an Eigenständigkeit.

Der Umstand, daß die Masse provinzieller Literatur der Unterhaltungs- oder Heimatdichtung zuzurechnen ist, erleichtert eine Bestandsaufnahme 'moderner' Autoren und Werke aus oder in Westfalen. Dennoch wird in jedem Einzelfall die 'Modernität' eines Textes analytisch zu erweisen sein, was durchaus problematischer ist, als es die postulierte Unterscheidung zwischen Traditionsbruch und Traditionsbewahrung vielleicht suggeriert: Ganz abgesehen davon, daß die meisten 'modernen' Schriftsteller auch 'traditionelle' Phasen durchliefen (häufig in ihren Anfängen, nicht selten auch in späterer Resignation) und sogar noch viele Einzeltexte ambivalente Mischformen darstellen (indem etwa moderne Themen wie Industrie und Technik oder die Frauenemanzipation sprachlich-formal traditionell und klischeehaft gestaltet werden), gibt es auch einen höchst reflektierten Traditionalismus, der die historische Distanz wahrt (z.B. durch Rahmenhandlungen oder ironische Brechungen) und sich nach dem Prinzip der Intertextualität das Alte innovativ anverwandelt, statt es nur epigonal nachzuahmen. Bekannte Beispiele hierfür aus der deutschen (Welt-)Literatur wären Hugo von Hofmannsthal oder Thomas Mann, in Westfalen findet sich dieser spezifisch moderne Traditionalismus u.a. bei Karl Röttger und Viktor Meyer-Eckhardt. Konzeptionell gehört er auch zur heutigen Postmoderne, mit dem gravierenden Unterschied freilich, daß die Geltungsschwäche ehemals verbindlicher Traditionen hier nicht mehr als existentieller Sinnverlust konstatiert wird und sie ganz überwiegend nur noch eklektisch als 'ludisches Potential' ausgebeutet werden.

Der letzte Hinweis mag genügen, um die prinzipielle Kontinuität der mikroperiodischen Moderne vom Ausgang des letzten Jahrhunderts bis in unsere multimediale Gegenwart anzuzeigen, wobei sie jedoch relativ bruchlos nur innerhalb der europäischen Dimension verlief. Die Entwicklung einer literarischen Moderne in Deutschland wurde 1933 mit der faschistischen Machtergreifung abrupt unterbrochen und konnte erst nach 1945 unter gänzlich veränderten Bedingungen fortgeführt werden – ein katastrophaler Einschnitt, der auch durch die vereinzelt Autoren des inneren und äußeren Exils nicht überwunden wurde, da diese (wenn überhaupt) in ihrer Heimat erst wieder nach dem Krieg ins öffentliche Bewußtsein traten. Steht damit ein (vorläufiger) konkreter Endpunkt der 'Frühen Moderne' fest, so wird ihr eigentlicher Beginn von uns etwas später angesetzt als üblich, nämlich erst an den Anfang des 20. Jahrhunderts. Entsprechend wurden Autoren wie Peter Hille oder die Brüder Hart von uns dem 'Vorfeld' der Moderne zugeordnet. Im Rahmen unserer Arbeit drängte sich diese Entscheidung schon

deshalb auf, weil 'moderne' Schriftsteller *in Westfalen selbst* erst lange nach der Jahrhundertwende hervortraten, aber auch allgemein wird man sagen können, daß die Programme der Naturalisten und ähnliche Konzepte nur der Vorschein der eigentlichen literarischen Revolution waren, die sich epochemachend dann in den krisengeschüttelten Vorkriegsjahren ereignete. Erst mit Hofmannsthals *Brief* des Philipp Lord Chandos, dem "die Fähigkeit abhanden gekommen" ist, "über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen", weshalb ihm die "abstrakten Worte" "wie modrige Pilze" im Munde zerfallen ("Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen")¹⁶, wurde die von Nietzsche formulierte subjektive Erkenntniskrise der philosophischen Moderne zum literarischen Manifest, das paradigmatisch die moderne Entfremdung von der Welt der Dinge als radikale Sprachkrise beschreibt und so endgültig die Tradition des 19. Jahrhunderts, die Selbstsicherheit des bürgerlichen Realismus verabschiedete. Eben dieser Sprachskeptizismus, der sich in Rilkes *Malte Laurids Brigge*, bei Franz Kafka, Robert Musil, Gottfried Benn und bei vielen Expressionisten fortsetzte, generierte den kaum noch überschaubaren Pluralismus von Weltanschauungen, Stilen und Einflüssen, den wir nur noch unter dem weiten Begriff der 'Moderne' überhaupt subsumieren können; Hofmannsthal selbst rettete sich aus seiner tiefen Erkenntnis- und Sprachkrise in einen sehr durchdachten Traditionalismus, anderen wurde die epochale Krisenerfahrung Anlaß zum literarischen Experiment, zu gewagten formalen wie inhaltlichen Erneuerungen. Sie alle wurden auf die Probe gestellt durch den Weltkrieg, den 'Umwertung aller Werte', auf den die Menschen der Jahrhundertwende, belastet von Traditions- und Sinnverlust und voller Zukunftsangst, zutaumelten wie auf ein Verhängnis. Wie sich die 'modernen' Schriftsteller aus Westfalen hierzu verhielten, wird interessant sein zu beobachten, denn mindestens diese Erfahrung der rationalistischen Moderne ergriff auch sie ganz unmittelbar, mochten sie sich in der provinziellen Abgeschlossenheit sonst auch noch so sehr den akuten Zeitereignissen entrückt fühlen.

¹⁶ Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*. Hg. v. Rudolf Hirsch. Bd. 2. Frankfurt/M. 1957, S. 342; vgl. Walter Jens: *Der Mensch und die Dinge*. In: *Akzente. Zeitschrift für Dichtung*, München, 4 (1957), S. 319-334.

1. Gustav Sack (1885 – 1916)

In den westfälischen Literaturgeschichten Renate von Heydebrands und Winfried Freunds wird Gustav Sack, ebenso wie Adolf von Hatzfeld, nur auf wenigen Seiten und dazu noch sehr kontrovers abgehandelt: Für Freund, der von einem religiös-idealistischen Weltbild aus argumentiert, ist Sack ein Dichter, der "im literarischen Prozeß, sich selbst zu finden", "nur Fratzen geschaffen [hat], Bilder statt des Wesens"¹, Heydebrand hingegen erhebt ihn zusammen mit der Droste und Grabbe, wenn auch "in einigem Abstand", ins "Pantheton westfälischer Dichter" und bezeichnet ihn als den "Überwinder der Heimatdichtung", als einen, "der alle ihre Verführungen, ja alle überhaupt in der Zeit angebotenen Möglichkeiten zur Auflösung der geistigen und sozialen Spannungen kennt, in seinen Dichtungen durchspielt und sich doch keine wohlfeile Rettung gönnt".² Die unterschiedliche Bewertung verrät etwas von den ungenannten Prämissen regionaler Akzeptanz, zu denen es anscheinend wesentlich gehört, daß ein Autor sich positiv bejahend zu seiner Heimat verhält – Renate von Heydebrand, nur durch Studium und mehrjährige Lehrtätigkeit an der Universität Münster mit dem Land verbunden, dürfte solche Vorbehalte kaum verinnerlicht haben und urteilt hier bei aller Emphase distanzierter und letztlich wohl auch objektiver. Ihre Hochschätzung findet in der überregionalen Rezeption neuerer Zeit eine relative Bestätigung, denn wenngleich Sacks widersprüchliches, eigenartiges Werk sich leichter Klassifikation entzieht und der Dichter daher in den meisten Literaturgeschichten nur am Rande figuriert oder gar zu den 'poetae minores' gerechnet wird, zeugen verschiedene Monographien, zahlreiche Aufsätze und auch einige Wiederveröffentlichungen doch immerhin von einem andauernden akademischen Interesse. Genannt seien unter den wissenschaftlichen Arbeiten nur die Dissertationen von Franz Georg Wansch (1967)³ und Karl Eibl (1970)⁴ sowie die ausführliche Werkbiographie von Paula Sack (1971).⁵ Besondere Anerkennung verdient auch die Eigeninitiative des Lehrers und Heimatkundlers Helmut Scheffler, der 1985 und 1991 in zwei Bänden das *Leben und Werk des Schermbecker Dichters im Spiegel*

¹ Vgl. Winfried Freund: *Die Literatur Westfalens. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Paderborn 1993, S. 198-200, Zitat S. 199.

² Vgl. Renate von Heydebrand: *Literatur in der Provinz Westfalen 1815-1945. Ein literarhistorischer Modell-Entwurf*. Münster 1983, S. 145f., Zitate S. 262 u. 145.

³ Franz Georg Wansch: *Gustav Sack, Persönlichkeit und Werk*. Diss. Wien 1967.

⁴ Karl Eibl: *Die Sprachkepsis im Werk Gustav Sacks*. München 1970.

⁵ Paula Sack: *Der verbummelte Student. Gustav Sack – Archivbericht und Werkbiographie*. München 1971. Der umfangreiche, nahezu vollständig erhaltene Nachlaß Gustav Sacks befindet sich heute, ebenso wie der seiner Frau Paula, im Deutschen Literaturarchiv in Marbach.

der Literatur⁶ dokumentierte, um so auch in Sacks Geburtsstadt das Klischee vom 'verbummelten Studenten' und Taugenichts zu korrigieren – daß 'der Prophet im eigenen Lande nichts gilt', schon gar nicht, wenn er sich, wie Grabbe, Hille oder eben Sack, eines unbürgerlichen Lebenswandels befleißigte, scheint für die westfälische (oder niederrheinische) Provinz in besonderer Weise zuzutreffen.

Zur besonderen Tragik des mit nur 31 Jahren gefallenen (und keineswegs früh vollendeten) Dichters Gustav Sack gehört es, daß er zu Lebzeiten für keines seiner Hauptwerke einen Verleger fand, und sie wird nur wenig dadurch gemildert, daß ihm mit seiner Frau Paula in den letzten Jahren ein Mensch zur Seite stand, der sein persönliches Anliegen zur eigenen Sache erklärte und sich dann auch – gewissenhaft wie kaum eine andere Dichterwitwe – um seinen Nachruhm verdient machte.⁷ Schon ein Jahr nach Sacks Tod konnte sie im Verlag von S. Fischer den Roman *Ein verbummelter Student* (1917)⁸ unterbringen, der innerhalb von nur drei Monaten eine Auflage von 20.000 Exemplaren erreichte und bis heute am nachdrücklichsten das Bild des Dichters bestimmt; 1919 folgte der zweite Roman *Ein Namenloser*⁹, und bereits 1920, mit einer ausführlichen Biographie von Hans W. Fischer, die Ausgabe der *Gesammelten Werke in zwei Bänden*¹⁰ – beides mit weit geringerem Erfolg. Daß diese von Paula Sack nach den Vorgaben ihres Mannes besorgte Edition noch immer die umfassendste und zuverlässigste Werkausgabe ist, bildet eine weitere Tragik in der Rezeptionsgeschichte des Dichters; außer den beiden genannten Romanen enthalten die *Gesammelten Werke* den Erstdruck des Romanfragments *Paralyse*, die noch von Sack zusammengestellte Gedichtsammlung *Die drei Reiter*, das Schauspiel *Der Refraktair*, die Novellenzyklen *Der Rubin* und *Aus dem Tagebuch eines Refraktairs* sowie verschiedene kleinere Arbeiten, bis hin zu den letzten Kriegsnotizen, *In Ketten durch Rumänien*. Nicht berücksichtigt wurden im wesentlichen nur die Jugendwerke, "da sie literarische Beachtung an sich nicht beanspruchen können", wie Paula Sack meinte¹¹ – die zum damaligen Zeitpunkt, als der Dichter erst noch 'durchzusetzen' war, sinnvolle, ja zwingende Entscheidung wäre heute zu revidie-

⁶ Helmut Scheffler (Hg.): *Gustav Sack. Leben und Werk des Schermbecker Dichters im Spiegel der Literatur*. 2 Bde. Schermbeck 1985 u. 1991.

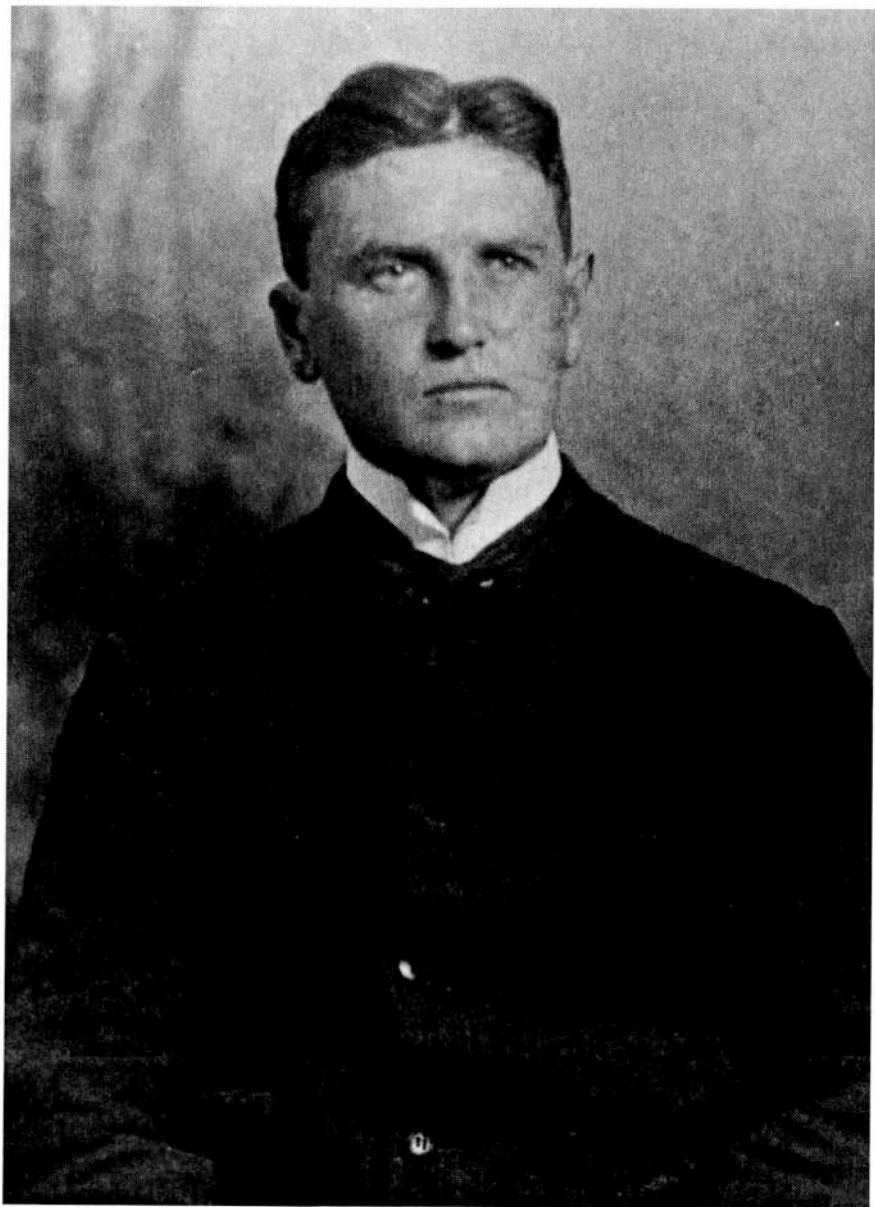
⁷ Wenigstens erwähnt sei, daß Paula Sack später auch mit dem rheinischen Schriftsteller Hans Leifhelm (1891–1947) befreundet war und den unheilbar kranken und verarmten Dichter während seiner letzten Lebensjahre in Riva uneigennützig unterstützte.

⁸ Gustav Sack: *Ein verbummelter Student. Roman*. Hg. v. Paula Sack. Mit einem Vorwort v. Hans W. Fischer. Berlin 1917.

⁹ Gustav Sack: *Ein Namenloser. Roman*. Hg. v. Paula Sack. Berlin 1919.

¹⁰ Gustav Sack: *Gesammelte Werke in zwei Bänden*. Hg. v. Paula Sack. Biographie v. Hans W. Fischer. Berlin 1920.

¹¹ Ebd., Bd. 1. S. 8.



Gustav Sack

ren: In einer dringend zu wünschenden, möglichst historisch-kritischen Gesamtausgabe, die auch die Textgeschichte der vielfach überarbeiteten Werke zu dokumentieren hätte, müßte auch das epigonale Frühwerk erscheinen, um Sacks literarische Entwicklung aufzuzeigen.

Das nach stürmischen Anfangserfolgen, besonders des *Verbummelten Studenten*, in den zwanziger Jahren bald abflauende und nur an den Gedenktagen wiederbelebte Interesse am Werk Gustav Sacks hängt unmittelbar zusammen mit dem generellen Wandel im Literaturverständnis der schwierigen Nachkriegszeit: Enttäuscht von den uneingelösten Versprechungen des Expressionismus, dem mangels anderer Kategorien auch Sack zugerechnet wurde, wandte man sich 'neusachlichen' Formen und Inhalten zu und erklärte den früheren Subjektivismus für gescheitert. Umgekehrt führte das nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aufflackernde Interesse an der von den Nationalsozialisten als 'entartet' gebrandmarkten Avantgarde, wie es sich etwa in der berühmten Marbacher Expressionismus-Ausstellung (1960) dokumentierte¹², auch zu verschiedenen Versuchen, das Werk Gustav Sacks wiederzuentdecken: 1958 erschien in der Schriftenreihe 'Verschollene und Vergessene' der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur ein Auswahlband mit einer Einführung von Hans Harbeck, Paulas Bruder¹³; im selben Jahr brachte der Hamburger Verlag Heinrich Ellermann eine veränderte Ausgabe der Gedichtsammlung *Die drei Reiter* heraus, mit einem Nachwort von Paul Hühnerfeld.¹⁴ Die Gelegenheit, mindestens Sacks Hauptwerke, die drei Romane *Ein verbummelter Student*, *Ein Namenloser* und *Paralyse*, wieder in zuverlässiger Textgestalt vorzulegen, wurde 1962 mit dem umfangreichen, aber doch nur etwa die Hälfte des literarischen Gesamtschaffens umfassenden Band *Prosa, Briefe, Verse* des Langen-Müller-Verlags (München, Wien)¹⁵ vertan: Nicht nur fehlen in der von Dieter Hoffmann eingeleiteten Edition aus unerfindlichen Gründen das Romanfragment *Paralyse* und das Schauspiel *Der Refraktair*, das Lektorat hielt es trotz aller Einwände von Paula Sack (die an dieser Ausgabe mittelbar ebenso beteiligt war wie an den beiden vorangegangenen Büchern) auch für nötig, Sacks eigenwillige Interpunktion (bewußter Verzicht auf Anführungszeichen bei direkter Rede, häufige Gedankenstriche etc.) zu

¹² Vgl. *Expressionismus. Literatur und Kunst 1910–1923*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. Ausstellung und Katalog v. Paul Raabe u. H. L. Greve unter Mitarbeit v. Ingrid Grüniger. Marbach 1960. In der Ausstellung war auch Gustav Sack vertreten, vgl. S. 169–171.

¹³ *Gustav Sack. Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl*. Von Hans Harbeck. Wiesbaden 1958. Der Band enthält Gedichte, Romanauszüge, Novellen und andere Kurztexte.

¹⁴ *Gustav Sack: Die drei Reiter. Gedichte 1913 bis 1914*. Hg. v. Paul Hühnerfeld. Hamburg, München 1958.

¹⁵ *Gustav Sack: Prosa, Briefe, Verse*. München, Wien 1962.

'normalisieren' oder seine Absätze zu tilgen. Die für die neuere Rezeption wichtige Edition ist damit wissenschaftlich unbrauchbar und auch als Leseausgabe problematisch, weil sie in die Substanz der Texte eingreift und die Intentionen des Dichters verfälscht; wertvoll bleibt sie durch die umfangreiche Auswahl aus dem Briefwechsel mit seiner Frau Paula. Seit 1971 liegen auch *Paralyse* und *Der Refraktär* wieder vor, in einer mustergültigen, aber nur wissenschaftlich rezipierten Einzelausgabe, die Karl Eibl im Münchener Wilhelm Fink Verlag herausgab.¹⁶ An ein größeres Publikum wandte sich 1987 die Wiederveröffentlichung des bekanntesten Romans *Ein verbummelter Student* in der Stuttgarter Reihe 'Cotta's Bibliothek der Moderne'¹⁷; im Klappentext dieser Ausgabe hieß es:

Dieser wenig gelesene, als literarhistorisches Belegstück für den "Frühexpressionismus" aber beinahe berühmte Roman ist ein Buch von einer rabiatischen Aufrichtigkeit in der Verzweiflung, wie es im Deutschland zu allen Zeiten nicht viele gegeben hat. Noch das Unglück ist frisch und radikal; der Held quält sich selbst, aber er quält nicht den Leser.

In westfälischen Anthologien oder Heimatbüchern suchte man den Namen Sacks bis in die jüngste Zeit meist vergebens¹⁸, Anthologisten wie Wilhelm Uhlmann-Bixterheide oder Josef Bergenthal rechneten ihn offenbar gar nicht zur Literatur Westfalens.¹⁹ Tatsächlich ist seine regionale Identität nicht eindeutig, denn geboren wurde Gustav Matthias Sack am 28. Oktober 1885 im niederrheinischen Grenzstädtchen Schermbeck bei Wesel, Kreis Rees (das damals knapp 1000 Einwohner zählte); sein Vater, der evangelische Hauptlehrer Ernst Sack (1852–1928), stammte aus Ostpreußen, seine Mutter Johanna geb. Eickhoff (1853–1938) war als Lehrerin aus der Mark Brandenburg gekommen. Gustav war der älteste Sohn, auf ihn folgten die Geschwister Paula (1886–1975), Ernst (1890–1970) und die früh gestorbene Else (1894–1897).²⁰

¹⁶ Gustav Sack: *Paralyse. Der Refraktär*. Neuausgabe des Romanfragments und des Schauspiels mit einem Anhang v. Karl Eibl. München 1971.

¹⁷ Gustav Sack: *Ein verbummelter Student. Roman*. Stuttgart 1987.

¹⁸ Heute ist Sack vertreten in den Sammelbänden *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen* (Hg. v. Bernd Kortländer, Bielefeld 1995; S. 296f.: Gedichte, Auszug aus *Der Rubin*) und *Westfälische Erzählungen. Von Peter Hille bis Ernst Meister* (Hg. v. Dieter Sudhoff, Bielefeld 1996; S. 112–115: *Im Heu*).

¹⁹ Einer der wenigen, der sich energisch für eine westfälische 'Verortung' Gustav Sacks einsetzte, war der niederrheinische Heimatschriftsteller und Lehrer Erich Bockemühl (1885 Bickenbach bei Köln – 1968 Drevenack), der annähernd 30 Aufsätze über Sack schrieb; vgl. u.a. *Aus der Heimat Gustav Sacks (Die Heimat, Dortmund, 1929, S. 38–41), Gustav Sack. Zum 40. Todestag (Heimatspiegel, Wochenbeilage des General-Anzeigers für Wesel, Kreis Rees und den Niederrhein, 1.12.1956) und Vergessener Dichter des Münsterlandes: Gustav Sack zu seinem 40. Todestag (Westfalenspiegel 5, 1956, Nr. 12, S. 24).*

²⁰ Eine 'Ahnprobe' im Sinne Bergenthals oder gar Josef Nadlers würde Gustav Sack also nicht 'bestehen', und die Grenzsituation ließe es prinzipiell zu, ihn auch, wie verschiedentlich geschehen,

Sacks Beziehung zur Heimat blieb zeit seines kurzen Lebens ambivalent: Er liebte die heimische Landschaft mit ihren weiten Wäldern, ihren Wiesen, Heiden und Mooren, die er schon früh an der Hand des botanisierenden Vaters gründlich erforschte und die ihm noch in den späteren Schützengräben als eine natürliche Zuflucht erschien, aber zugleich auch haßte und verachtete er ihre Bewohner, seine in lebenslanger Arbeit als Bauern oder im nahen Industriebezirk stumpf gewordenen und geistlos vor sich hin vegetierenden Mitmenschen; der über weite Strecken autobiographische Roman *Ein verbummelter Student* beginnt:

In einem flachen Kessel am Niederrhein liegt zwischen waldigen und heidigen Höhen ein Dorf, dessen Signum ein kurzer klobiger Backsteinkirchturm ist und dessen Hauptstraße kurz und gut die Mittelstraße heißt, und die wird zu beiden Seiten begleitet von der Kaffeestraße und Kirchstraße und ist mit ihnen verbunden durch mehrere Sträßlein, deren offizielle Namen man nur in dem heimatkundlichen Unterricht der Schule hört; später vergißt man sie und bezeichnet die Sträßlein nach einem irgendwie hervorstechenden Anwohner.

Die Bewohner aber neigen ein wenig zum Kretinismus und haben insbesondere vor ihren Nachbarn einen eigentümlichen hämischen und bissigen Witz voraus – sonst leben sie wie diese in den Tag und wissen nichts von der transzendenten Idealität der Zeit, der Verneinung des Willens, dem Pathos der Distanz und wären so glücklich wie ihr Vieh, wenn sie eben nicht den hämischen Witz hätten und so eingefleischte Ebenbilder ihres Gottes wären.²¹

In solcher Umwelt war Gustav Sack, wie auch andere Einzelgänger, die in Westfalen oder überhaupt in ländlicher Provinz aufwuchsen, durch seine besonderen Anlagen von Kindheit an heimisch und fremd zugleich: Er suchte den Einklang mit der umgebenden Natur, verfolgte die jahreszeitlichen Wandlungen der Landschaft und "gab sich ganz dem animalischen Wohlgefühl der Versunkenheit in Wasser, Pflanzen, Sonne hin und lernte [...] auf Kleines und Kleinstes achten, beobachten, bestimmen, Pflanzen, Tiere, Petrefakten, prähistorische Reste sammeln"²², und er entfernte sich gleichzeitig von seinen als borniert empfundenen Mitmenschen, die seiner Andersartigkeit ihrerseits mit Skepsis, Unverständnis und Verachtung begegneten. Das tiefste Leben schon des Knaben ereignete sich

für das Rheinland zu reklamieren. Die westfälische Identität überwiegt jedoch, denn Sack wuchs im protestantischen Neu-Schermbek (in der Mittelstraße) auf, das damals zu Westfalen gehörte (Alt-Schermbek war rheinisch-katholisch), orientierte sich bei seinen jugendlichen Streifzügen fast ausschließlich ins östlich gelegene Münsterland, studierte in Münster und wählte als Schauplatz für seinen Roman *Ein verbummelter Student* das westfälische Wasserschloß Raesfeld und seine Umgebung. Auch im übrigen Werk gibt es zahlreiche Westfalenbezüge, hingegen keinerlei Hinweise auf rheinländische Erlebnisbereiche.

²¹ Gustav Sack: *Ein verbummelter Student. Roman*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zwei Bänden* [Anm. 10], Bd. 1, S. 91-255 (93).

²² Hans W. Fischer: *Gustav Sacks Leben und Werk*. In: Sack: *Gesammelte Werke in zwei Bänden* [Anm. 10], Bd. 1, S. 9-89 (14f.).

nicht unter den Menschen, sondern in der Weite der Landschaft und in der Abgeschlossenheit seines Zimmers, wo er sich naturkundlichen Studien widmete und seine Lieblingsdichtungen las, die nordische *Edda*, Byron, Shelley, später auch Goethe und die Denker Spinoza, Schopenhauer und Nietzsche. Ermöglicht wurde diese für provinzielle Verhältnisse ungewöhnliche Sozialisation durch das gebildete und aufgeschlossene Elternhaus – den für viele Expressionisten typischen Vater-Sohn-Konflikt sucht man bei Sack vergebens –; eine wesentliche, den Knaben auch von seinen Geschwistern unterscheidende Voraussetzung lag nach seinem eigenen Verständnis in einer angeborenen Empfindsamkeit und in dem psychischen 'Knacks', den er durch den frühen Tod seiner Schwester Else erlitt und durch den er seinen zutraulichen Gottesglauben der Kindheit verlor.²³ Hier wie sonst mußten besondere Veranlagung und besondere Umstände zusammenkommen, um auch in der Provinz, fern des konkurrierenden Literaturbetriebs, einen Dichter wachsen zu lassen.

Nach dem Besuch der evangelischen Volksschule Schermbeck, wo seine Eltern unterrichteten, ging Gustav Sack auf das Gymnasium im nahen Wesel, wohin er täglich mit der Bahn reiste. Unsicher über seinen Berufswunsch, absolvierte er nach der Einjährigenprüfung zunächst von Mai bis August 1903 eine Apothekerlehre in Hadersleben, kehrte dann aber in seine alte Klasse nach Wesel zurück und legte hier Ostern 1906 die Reifeprüfung ab. Zu seinen Mitschülern hatte er kaum Kontakt, obwohl er sich nach Freundschaften sehnte; er galt ihnen als arrogant und unbeherrscht, provozierte mit bewußt antichristlichen, freisinnigen Äußerungen und isolierte sich nach der Erinnerung eines Banknachbarn auch durch seine literarischen Interessen, zu denen vielleicht nicht zufällig auch ein früherer westfälischer Einzelgänger gehörte: "Gustav Sack 'beschimpfte' uns, weil wir nicht genügend 'Grabbe' läsen, dessen großer Verehrer er schon damals auf dem Gymnasium war."²⁴ Nicht zuletzt, um sich von seinen Mitschülern abzusetzen und ein Gefühl geistiger Überlegenheit zu kultivieren, begann bereits der Gymnasiast, selbst zu schreiben, Gedichte und Dramenentwürfe, die er als *Erste Versuche eines Minderjährigen* (1901/02) klassifizierte, und vor allem ein umfangreiches Heldengedicht *Olof* im Byron-Stil; daß ausgerechnet dieses epigonal-historisierende, pubertäre Reimgeklänge das einzige Buch wurde, das Gustav Sack je von sich gedruckt sah, ist von bitterer Ironie: Heimlich fertigte die Mutter eine saubere Abschrift des Manuskriptes an und ließ es im Verlag von Gustav Schuhr in Berlin drucken; es erschien dort 1904 unter dem Pseudonym 'Ernst Schahr'²⁵ und

²³ Vgl. Sack: *Ein verbummelter Student* [Anm. 21], S. 101-104.

²⁴ Brief Max Krauss' an Paula Sack vom 13.12.1956; zit. nach Wansch [Anm. 3], S. 11.

²⁵ Ernst Schahr [d.i. Gustav Sack]: *Olof. Ein Gedicht in sechs Gesängen*. Berlin 1904.

blieb mit Recht ohne jede Resonanz. Eine Fortsetzung *Erwins Tod* (1906) blieb ungedruckt, ein dritter Teil *Loge* (1907) kam über erste Anfänge nicht hinaus. Literarisch sind all diese ambitionierten Jugendwerke belanglos bis ärgerlich und peinlich, aber sie offenbaren Sacks ungestümen Geltungsdrang und verraten etwas von den eingeschränkten Prämissen dichterischer Initiation in der Provinz: Bis in die ländliche Abgeschiedenheit drang der literarische Diskurs der Großstädte, der Streit um Naturalismus oder Impressionismus, nicht vor, wen die eigene Sinnsuche dennoch zum Wort drängte, blieb isoliert, ohne den anregenden oder korrigierenden Einspruch Gleichaltriger, und fand seine Vorbilder eher zufällig unter den Klassikern im elterlichen Bücherschrank oder den Leitfiguren gymnasialer Bildung. Das Resultat konnten nur epigonale und hypertrophe 'Werke' sein, heroische Camouflagen einer unbewältigten Wirklichkeit, die sich in vorgeformten Gesten erschöpften und Eigenart bestenfalls in der Kombination eigentlich unvereinbarer Stil- und Inhaltselemente erkennen ließen. Um den Eltern und den Klassenkameraden zu imponieren, reichte dieser 'Dilettantismus' immerhin aus; gerade diese Bestätigung verschuldete es, daß Sack sein Talent und seinen Fleiß noch manche Jahre an eklektische 'Heldengesänge' oder gefühlselige Liebesgedichte verschwendete, ehe er mit dem *Verbummelten Studenten* endlich zu sich selbst fand.

Daß Gustav Sack weder in der ländlichen Heimat Schermbeck noch in der kleinstädtischen Schulatmosphäre Wesels Anregungen finden konnte, die seine künstlerische Entwicklung gefördert und beschleunigt hätten, mußte auch ihm selbst evident sein, und so wäre zu erwarten gewesen, daß es ihn nach der Reifeprüfung in die großen Städte, nach Berlin, Leipzig oder München gezogen hätte, wo er vermutlich bald Anschluß an gleichaltrige Literaturenthusiasten und aktuelle Strömungen gefunden hätte. Statt dessen ging er zum Sommersemester 1906 ins kaum weniger provinzielle Greifswald, um Germanistik zu studieren, setzte das Studium im Sommer 1907 in Münster fort, verbrachte das Sommersemester 1908 in Halle und kehrte anschließend nach Münster zurück, wo er sich nun endgültig, aber nur mit sporadischer Ausdauer, dem Studium der Naturwissenschaften, besonders der Biologie, widmete. Obwohl er hier bis zum Sommer 1911 eingetragen blieb, hielt er sich seit 1910 wieder im Schermbecker Elternhaus auf und fuhr nur gelegentlich zu Vorlesungen und Übungen nach Münster; den Wunsch, erneut die Studienrichtung zu wechseln und Medizin zu studieren, wollten die Eltern ihm nicht mehr erfüllen. Im Wissen um das spätere Scheitern wirken die häufigen Ortswechsel des Studenten wie zufällige Wegmarken eines Orientierungslosen, der an der scheinbaren Unvereinbarkeit seiner philosophischen und naturwissenschaftlichen Interessen leidet und für sich keine sichere Zukunftsperspektive entwickeln kann – für sein eigentliches Werk sollte denn auch der Widerstreit von Intellektualismus und Vitalismus konstitutiv werden.

Äußerlich paßte Sack sich dem engen Horizont der kleinen Universitätsstädte an, ironisierte seine fortgesetzten Schreibversuche, die ihm hier nur Hohn einbringen konnten, und suchte seine ungestillte Sehnsucht nach Anerkennung und Gemeinschaft statt dessen auf niederem Niveau zu befriedigen: Er wurde Burschenschaftler, ließ sich bei exzessiven Mensuren das Gesicht so zerschlagen und machte bedenkenlos Schulden, um sich in immer neue Exzesse von Rausch und Geschlecht zu stürzen, die er dann doch jeden Morgen wieder zu bereuen hatte:

Dumpfe Räusche mit schlechtem Gewissen überwogen schließlich die klaren Genüsse. Daß er diese vermißte, erklärt seinen immer wieder geäußerten Durst nach einem reuelosen Freudenleben. Mahnbriefe, Klagen, Pfändungen folgten ihm in den Ferien nach Schermbeck. Auch die Strafmandate und Vorladungen für mehrfach verübten Unfug fanden schließlich immer den Weg dahin. So kam er in den Ruf wüsten und verschwenderischen Lebens; sein zerhauenes Gesicht, seine hochmütige Ablehnung aller Kleinbürgerlichkeit und seine unleugbare Rauheigkeit bestätigten den bösen Leumund. Er galt, als er 1910 nach Schermbeck zurückkehrte, für rettungslos verbummelt. Es ist keine Frage, daß der hochgewachsene, von Kraft strotzende und heftige Student oft und gründlich über die Stränge geschlagen hat. Aber es war kein Grund, ihn darum zu beneiden, wie die Pfahlbürger trotz ihrer Mißbilligung im Grunde taten; diese Exzesse waren mit Bedrängnissen und Selbstvorwürfen teuer bezahlt.²⁶

Ohne es hier psychologisch vertiefen zu wollen, ist unverkennbar, daß Sack auf die 'Freiheit' des Studentenlebens nicht vorbereitet war und seine Kindheit und Pubertät bei aller Wohlbehütetheit auch als repressiv empfunden hatte: Tatsächlich war er nicht nur innerhalb der Familie, sondern lange Zeit sogar noch in der Schule unter ständiger elterlicher Aufsicht gewesen, und auch in der Dorfgemeinschaft, wo jeder jeden kannte, oder in der Kleinstadt hatte er kaum einen unbeobachteten Schritt tun können. Vor allem mit der erwachenden Sexualität waren tiefe Schuldgefühle verbunden gewesen, wie eine Stelle im *Verbummelten Studenten* verrät:

Dann brachte die unheimlich losplatzende Liebeszeit Nöte über Nöte. Und da fielen die schimpfenden Worte eines bornierten Pfaffen, der ihn zur Konfirmation vorbereitete und für sein Geld etwas leisten wollte, auf geeigneten Boden; der wetterte von Sünde und ewiger Hölle, daß der Scheublickende, Ratlose sich ansah wie ein ganzes Nest von Sünden. Und hatte er so kein Vertrauen und keine Ehrfurcht, geschweige denn Liebe für den wieder aufgetauchten Gott, so doch vernichtende Furcht.²⁷

Als Student stand er dann "unter der kalten Ernüchterungsdusche: Schau, Leibfuchs, jetzt kommt das Leben, Mädels, Schläger- und Gläserklang!"²⁸

²⁶ Fischer [Anm. 22], S. 17f.

²⁷ Sack: *Ein verbummelter Student* [Anm. 21], S. 104.

²⁸ Ebd., S. 106.

Solchen Phasen exzessiven Rausches, in denen er gleichsam eine Maske trug, standen freilich auch andere gegenüber, die der intensiven Beschäftigung mit den Naturwissenschaften, namentlich der Botanik, und dem heimlichen Dichten galten. Die erhsehnte Klarheit blieb ihm aber auch hier versagt, denn es drängte ihn über die reine *Kenntnis* der Erscheinungen hinaus zur existentiellen *Erkenntnis*, und der Widerstreit zwischen naturwissenschaftlicher und philosophischer Welt-erfassung wurde ihm zu einer eigenen Daseinsqual. Die Dialektik der späteren autobiographischen Romane, in denen er das eigene Ich bewußt von sich fern-rückt und wie ein Phänomen der Natur zergliedert, hat hierin ihren Ursprung, und auch die ständige Überarbeitung und Neukombination nach eigenem Gefühl nicht völlig gelungener Werke erinnert wohl nicht zufällig an die Unbeirrbarkeit eines Naturwissenschaftlers, der ein mißlungenes Experiment so oft wiederholt, bis es seine Erwartungen erfüllt. Die Dichtungen der Studentenzeit verraten hiervon allerdings noch kaum etwas, die Gedichtheft *Stille Stunden* (1908/09) und *Ein Liebesleben* (1907-09) charakterisieren schon in den Titeln die triviale Romantik, in die sich Sack noch lange Zeit flüchtete, und auch die 'scherzhafte Geschichte in Prosa und Reimen' *Beschäftigung! oder Marga und ihre zwölf Freunde* (1908), das orientalisches-romantische Märchen *Ein fehlender Reim* (1909) und das epische Liebesgedicht *Loo* (1909) sind von Interesse nur deshalb, weil er sie später in veränderter Gestalt für seinen ersten Roman *Ein verbummelter Student* verwandte. Wie in anderen Fällen auch brauchte es einer stärkeren Erschütterung, um Gustav Sacks eigentliches 'Dichtertum' zu erwecken, von dem die epigonalen Jugendwerke allenfalls eine Ahnung geben.

Vor sich selbst konnte Sack nicht verbergen, daß seine Rückkehr nach Schermbek im Sommer 1910 das endgültige Scheitern einer bürgerlichen Exi-stenzgründung bedeutete; nur den Eltern gegenüber hielt er die akademische Fas-sade aufrecht und gab vor, für ein baldiges Examen zu arbeiten. Sein innerer Drang nach universeller Welterfassung und Ich-Vergewisserung, persönlich mo-tiviert durch den 'Knacks' seiner Kindheit und die pubertären Krisen seiner Ju-gend, zugleich auch der individuelle Reflex auf den allgemeinen Sinnverlust einer 'götterlos' gewordenen Zeit, hatte ihn vergeblich auf den unterschiedlichsten Wissenschaftsgebieten nach einer Lösung des Rätsels suchen lassen; im Gegen-teil hatten sich dem 'verbummelten Studenten', dem in der Heimat nun die offene Verachtung der Verständnislosen und Selbstzufriedenen entgegenschlug, die Zu-sammenhänge immer nur noch mehr verwirrt, war es ihm (ähnlich Hofmannsthals Lord Chandos) unmöglich geworden, noch einen "gemeinsamen Erfahrungskom-plex" zu erfassen und "einer philosophischen Ansicht unterzuordnen":

Sie nennen mich [...] den verbummelten Studenten, und blicken mit mühsam ver-hehlter Schadenfreude auf mich und meinen Vater. Daß ich sie wegen dieser spezifi-schen Primateneigenschaft niedriger schätze als meine verstorbene Katze, ist meine

Quittung hierauf. Aber mit ihrem verbummelten Studenten haben sie insofern recht, als mein studere, meine Willenskraft – zwar nicht durch ein überlustiges Leben, wie sie sich zu glauben zwingen – verbummelt, zersplittert, gehemmt und unselig ist; als ich unfähig bin zu akademisch nüchterner, schematischer und absichtlich begrenzter, einseitiger Bearbeitung meiner Wissenschaften; Analogien, Beziehungen, Verbindungen und Zweifel zeigen sich mir überall und reißen mich über die Schranken des Schemas fort.²⁹

In dieser Zeit äußerer und innerer Bedrängnis, isoliert, verachtet und ohne jede Perspektive, schrieb Gustav Sack in wenigen Wochen und in aller Heimlichkeit seinen ersten Roman nieder, dem er zunächst noch den 'botanischen' Titel *Der dunkelblaue Enzian* gab. Da er einerseits auf frühere Arbeiten zurückgriff, andererseits auf literarische Erfindungen weitgehend verzichtete und ganz aus seiner momentanen existentiellen Situation heraus schrieb, entwickelte sich dieses 'Bekenntnis einer verwirrten Seele' gleichsam von selbst; schon im Oktober konnte er das Manuskript abschließen und an den Münchener Verlag von Albert Langen schicken. Von einer positiven Antwort erwartete er sich nicht weniger als die Lösung all seiner Probleme, die Rechtfertigung seiner Existenz vor den Eltern, den Spöttern und sich selbst, und so vergingen bange Wochen zwischen Zuversicht und Verzweiflung, in denen er täglich zur Post lief, um angeblich nach Examensarbeiten zu fragen. Tagebuchblätter bezeugen Sacks labilen Gemütszustand, der sich in Augenblicken der Enttäuschung bis zu Selbstmordgedanken neigen konnte:

Aber dann ging ich zur Post, und dann ballte ich im Geist die Fäuste vor Wut! Noch immer keine Nachricht! Was heißt das?

Und nun hock' ich hier, allein – oh, es ist zum Rasendwerden! Was setzt ihr uns in die Welt hinein und verbietet uns dann, sie zu verlassen, wenn wir genug, übergenuß von ihr haben! Zu eurer Lust stoßt ihr uns hinein, und nun sitzen wir hier und fluchen der Stunde, da es geschehen.

Tausendmal verflucht der Tag, an dem ich das Licht sah!

Stoßt uns in Lüge und Schuld und wortlose, verzweifelte Einsamkeit! Wieder ist es fünf – goldene Wolken schwimmen über den grünblauen Himmel, oh, wäre ich der ihnen eine, wäre nie geboren!

Über den Kirchhof flog ein Spatz mit einer Eisbeere im Schnabel.³⁰

Noch am Abend desselben Tages notierte Sack eine launige Selbstbeschreibung, die besser als jedes Foto oder jede Fremdcharakteristik das Erscheinungsbild des 'verbummelten Studenten' vergegenwärtigt:

Ich bin nun 25 Jahre, meine Beine haben eine kleine Neigung, ein O zu bilden, der Bauch ist zu stark gewölbt, die Hände zu groß, insbesondere der Ballen zu stark, der

²⁹ Ebd., S. 98f.

³⁰ Tagebucheintrag Gustav Sacks vom 4.11.1910. In: Sack: *Prosa, Briefe, Verse* [Anm. 15], S. 414.

Hals zu dünn, zwar nicht dünner als bei andern, eher stärker, aber durch unsere verfluchte Kragenmode eingeengt, das Kinn zu klein, die Ohren viel zu lang, das rechte gut, da auf der Mensur die Spitze flöten ging, die Nase zu klein, Augen zu klein und zu tief liegend, dadurch Backenknochen zu vorstehend, zu viel Schmissee, Stirn gut, Haar etwas besser als gewöhnlich, Neigung zur Schorfbildung. Kleine Zehe zu klein, Zähne leidlich, nur zu tabakgelb. Fingernägel erträglich, nur der am rechten Daumen nicht, da er der vierte ist. Gang zu hastig, Wesen linksch – doch nicht immer. Mund gut, müßte viel mehr geküßt werden. Phantasie verrückt und nicht wenig eitel, Intellect unruhig, zuweilen scharf, ohne jede Ausdauer, Willen überhaupt nicht vorhanden. Mut aber da, wenigstens wenn es andere oder ich sehen, Geist zu beeinflussen, besonders durch Freundlichkeit, leicht gekränkt, im höchsten Grade mißtrauisch, hier im Dorf beneidet – worum? –, draußen meistens beliebt, weil gut zu brauchen am Bierisch – Stimmung meistens verteuelt.

Liebhaber von: Geld,
Wein,
Mädchen,
Tabak,
Säbeln und Pistolen,
Kaltm Braten,
Starkem Kaffee,
Äpfeln und Walnüssen,
Reisen,
Baden,
Scharteken, wie selbstgemachten Pfeifenköpfen, Aschenbechern
etc.,
Versteinerungen,
Pflanzen und Blumen,
Büchern weniger,
Musik und Mädchen und Wein und Geld, Geld, Geld, um es mit
vollen Händen zu zerstreuen, Küsse und Wein und lustige Freunde
de mir einzutauschen, lustig zu leben und lustig zu sterben.³¹

Die endliche Absage des Verlegers Ende November 1910 empfand Sack als Katastrophe, sie wurde aber gelindert durch Langens Vorschlag einer Umarbeitung, die er auch unverzüglich vornahm: "Er ließ keinen Stein auf dem andern. Längen wurden unbarmherzig ausgemerzt, ganze Abschnitte umgestürzt; jede Seite entstand neu. Der Ausdruck gewann lebendige Körperlichkeit, die Farben begannen zu leuchten."³² Aus dem *Dunkelblauen Enzian*, einer nicht nur im Titel romantisch anmutenden 'Sommer- und Herbstgeschichte', wurde der *Verbummelte Student*, der im Frühjahr 1911 erneut nach München ging und erneut abgelehnt wurde, weil Langen sich noch immer nicht mit der Grundkonstruktion des Romans, einem 'Zwitterding zwischen Roman und philosophischer Abhandlung', anfreund-

³¹ Ebd., S. 415f.

³² Fischer [Anm. 22], S. 23.

den konnte. Sack war so verzweifelt, daß er über Nacht ins Ausland, nach Konstantinopel, gehen wollte, aber sein Plan wurde entdeckt und die besorgten Eltern machten den auch ihnen unbegreiflichen Eskapaden ein rigores Ende, indem sie ihren Sohn unter die Soldaten steckten, ein ehemals für besonders probat gehaltenes Mittel, 'überspannte Geister' durch Subordination ruhiggustellen. Vom Oktober 1911 an diente Gustav Sack sein Jahr als Einjährig-Freiwilliger in Rostock ab.

Der Roman *Ein verbummelter Student* erfuhr bis zur posthumen Veröffentlichung im Juni 1917 noch zahlreiche Ablehnungen und mehrere weitgreifende Überarbeitungen, die wesentlichen in den Jahren 1912/13 und 1916; von der letzten Fassung, die Sack noch unmittelbar vor seiner Abreise an die rumänische Front im Oktober 1916 gemeinsam mit seiner Frau durchgehen konnte, fertigte Paula Sack ein Typoskript an, das – nicht zuletzt dank der Fürsprache Richard Dehmels – umgehend von S. Fischer akzeptiert wurde.³³

Für die ignorante Ablehnung der Verleger, so schmerzlich sie für den Dichter war, kann man Verständnis aufbringen, denn Sacks Roman entzog sich allen geläufigen Kategorien einer Zeit, in der die expressionistische Revolution noch kaum begonnen hatte; neuere Vergleiche mit Musil, Benn oder Kafka oder gar mit Poeten der amerikanischen Beat Generation wie Allan Ginsberg oder mit Rolf Dieter Brinkmann legen den Schluß nahe, daß er seiner Zeit voraus war, aber im Grunde steht dieses Buch außerhalb der Zeit und legitimiert sich in jeder Einzelheit nur als individualistisches Selbstbekenntnis seines Verfassers, als *document humain*. Was Sack mit einigen der genannten Schriftsteller verbindet oder auch mit anderen westfälischen Einzelgängern, ist die Unbedingtheit der Selbstaussage, die in der Sehnsucht nach Ich-Vergewisserung kaum noch Rücksicht nimmt auf konventionelle Lesererwartungen nach einer stringent-realistischen 'Geschichte'. Der Ansturm der Gedanken ist in diesem Roman alles, die äußere Handlung nur noch ihr Reflex, und die scheinbar inkommensurable Mischung von Liebesgeschichte, Naturbeobachtung und Philosophem löst sich auf in der Dimension einer Existenz, der all dies gleichgewichtiger Erlebnisbereich war. 'Erfolg' konnte so ein Buch erst haben, als sich der in seiner Radikalität verwandte Expressionismus in eigenen Zeitschriften und Verlagen formiert hatte und die 'Umwertung aller Werte' im Weltkrieg auch ein größeres Publikum sensibilisierte für die erkenntnistheoretischen Nöte einer aus den Fugen geratenen Zeit.

Wie nicht anders zu erwarten, sind auch noch in der Endfassung des *Verbummelten Studenten* (in der u.a. auch zahlreiche Gedichteinschübe gestrichen

³³ Zur Werkgeschichte des *Verbummelten Studenten* vgl. Paula Sack [Anm. 5], S. 59-104.

wurden) trivialromantische Vorstellungen lebendig, im sicher nicht zufällig an Eichendorffs *Taugenichts* erinnernden Titel oder in Motiven wie der Liebe zu einem Schloßfräulein und dem Sehnsuchtsymbol der 'blauen Blume', aber sie erscheinen ironisch gebrochen (so heißt es von der Sehnsucht, sie sei "ein seltsames Instrumentenmöbel", "eine immer wache melodische Selbsttäuschung" und "ein immer bereites fades Objekt für sentimentale Reimereien"³⁴) und evozieren Scheinlösungen, die vom Roman selbst desavouiert werden. In den Vorfassungen, die versöhnend auf freiwilligen Erkenntnisverzicht und Liebestod hinauslaufen, geschah dies noch weit weniger radikal, so daß man in der endgültigen Ausformung das Resultat einer wachsenden Desillusionierung sehen kann, die unmittelbar zusammenhängt mit Sacks wirklicher Situation, die immer mehr eskalierte, aber natürlich auch einer gestiegenen Selbstkritik, die ihn schließlich sogar von der "ganz unglaublichen Schwäche und Puerilität" einiger Stellen sprechen ließ.³⁵ Vordergründig beeinträchtigen die romantischen, später als 'Kitsch' verworfenen Handlungselemente ebenso wie das überlange und krause 'Märchen vom Schiff Musarion' (die Adaption von *Marga und ihre zwölf Freunde*) oder die mitunter unbeholfenen Dialoge die epische Geschlossenheit des Romans, zumal sie mehr 'Literatur' als Erlebnis sind, aber noch in diesen tektonischen Brüchen spiegelt sich die innere Zerrissenheit des Protagonisten, des 'verbummelten Studenten' Erich Schmidt, der nichts anderes ist als das Alter ego seines Dichters. Ebenso sind die zahlreichen Kleinkapitel, mit ihren der natürlichen Welt der Erscheinungen entnommenen Überschriften (*Der Lichtenhagen, Die Lippe* etc.), ganz einem Menschen angemessen, dem eben diese Welt durch einen 'Knacks' in Stücke zerfallen ist.

Gustav Sack schrieb seinen Roman ganz aus der eigenen Situation in Schermbeck heraus, wo er unverstanden und verachtet, auf einsamen Spazierwegen in die nächste Umgebung, in den Lichtenhagen, zur Lippe, in das Bruch oder zum Schloß Raesfeld, und zuhause in seiner Kammer um existentielle Erkenntnis und eine erlösende Zukunftsperspektive rang. Letzte Scheu hielt ihn zurück, den Namen des Heimatortes zu nennen und das häusliche Zusammenleben mit den Eltern zu schildern: Die Mutter wird gar nicht erwähnt, der Vater nur in einer Kindheitsreminiszenz erinnert (und in einzelnen Wesenszügen des alten Grafen vergegenwärtigt). Aus der persönlichen, auch von den literarischen Zeitgenossen isolierten Schreibsituation³⁶ ergibt sich, daß der *Verbummelte Student* vor allem

³⁴ Sack: *Ein verbummelter Student* [Anm. 21], S. 101.

³⁵ Brief Gustav Sacks an Paula Sack vom 20.8.1916. In: Sack: *Prosa, Briefe, Verse* [Anm. 15], S. 644.

³⁶ Was Sack von der Gegenwartsliteratur hielt, die er zu dieser Zeit nur in Form konformistischer 'Leichtgewichte' kannte, zeigt sich im 'Märchen von Musarion', wo die "Windigkeit der Jetztzeitlitte-

in den Anfangskapiteln weithin zur Selbstbiographie und zum Tagebuch wird, am deutlichsten dort, wo der Roman tatsächlich Aufzeichnungen Erich Schmidts wiedergibt. Das Leben aber verläuft nicht linear, und so kann es auch der Roman nur dort sein, wo Sack von seiner Gegenwart abstrahiert und bewußt eine literarische Handlung konstruiert, indem er sein Alter ego in eine so nie erlebte Liebesgeschichte mit all ihren fatalen Folgen stürzt und am Ende, nach einem Zeitsprung von dreißig Jahren, sogar noch seinen Tod projiziert. In solchen Phantasien schlägt die 'Biographie' in den 'Roman' um, und man tut dem Dichter aus der Provinz wohl kein Unrecht, wenn man angesichts einiger Handlungseinfälle (dramaturgische Steigerung durch Gewitterszenen etc.) ergänzt: in einen 'schlechten Roman'. Der Vorgang selbst wird metaliterarisch antizipiert, wenn es vor Erichs Begegnung mit Loo heißt: "den Weg zur Lippe [...] ging Erich mehrere Male des Tags; und darum sinnierte er sich dann jedesmal einen kleinen Roman zurecht, wie er es auf alten und bekannten Wegen pflegte; es handelte sich da meistens um eine Privatdozentenstellung nebst einer anhängenden blonden Grafen- oder exotischen Fürstentochter."³⁷ Nicht in solchen trivialromantischen Konstruktionen, die man am liebsten parodistisch auffassen möchte, erweist sich der Rang des Romans, sondern in der authentischen Darstellung einer Sinn- und Sprachkrise, die den Erzähler so bedrängt, daß er aus seiner auktorialen Rolle herausfällt und selbstreflexiv in Formen des inneren Monologs oder der erlebten Rede wechselt. Auch strukturell – in der non-linearen Handlungsführung, der Kompilation heterogener Erzählformen und der subjektiven Sprechweise – wird der *Verbummelte Student* zu einem Roman der Moderne, eher noch als manche Beispiele des Frühexpressionismus, aber diese 'Modernität' resultiert nicht aus einem durchdachten literarischen Konzept, sie ergibt sich zwangsläufig aus der isolierten Situation des orientierungslos gewordenen Autors und dem Charakter der Schrift als biographischer Aufzeichnung, die momentanen Eingebungen den Vorrang einräumt vor einer leserzugewandten Komposition.

Auf unser übergreifendes Thema bezogen, problematisiert der *Verbummelte Student* die Situation eines intellektuellen Außenseiters in der ländlichen Provinz und hat damit paradigmatische Bedeutung auch im Hinblick auf andere westfälische Autoren. Nimmt man Loo und ihren Vater aus, die in ihrer literarischen Typologie wie als Angehörige des Adels von vornherein der kruden Wirklichkeit enthoben sind, gibt es für Erich Schmidt niemanden in seiner Umgebung, unter den "Arbeiter[n], Bauernsöhne[n] und Handwerker[n], die ihr kleines Gut ver-

ratur" (*Ein verbummelter Student*, S. 191) dazu dient, das 'glückhafte Schiff' in ein Luftschiff zu verwandeln.

³⁷ Sack: *Ein verbummelter Student* [Anm. 21], S. 102.

trunken und verspielt hatten und jetzt in den Gruben des naheliegenden Industriebezirks ihr Brot verdienten"³⁸, der Verständnis oder auch nur Interesse für ihn und seine Nöte aufbringen könnte. Mehr als jeder Mensch der Großstadt ist er einsam unter den Menschen, aber er hat ihnen den Fluchtweg in die Natur voraus. Gleich die ersten Seiten des Romans zeigen Erich Schmidt "hastig und unruhig" auf diesem "Tiefen Weg": "er mußte zusehen, schnell aus dem Drückenden, Engen, Warmen, Hämischen, Vorwurfsvollen und Ungefälligen – daß er aus alle dem herauskam."³⁹ Der 'Großstadtmoderne' ist dieses Motiv fremd, seine Funktion ist aber auch eine andere als in der Heimatliteratur oder in der Romantik, wo Landschaft und Natur an sich ähnlich bedeutsam werden: Weder ist die Natur der 'natürliche' Lebens- und Arbeitsraum, der die Schicksale der Menschen determiniert, wie bei den Heimatdichtern, noch wird sie wirklich zum 'mystischen Ort', wie bei den Romantikern, obwohl es hier noch am ehesten Parallelen gibt. Auch Erich Schmidt sucht in der Natur die Einsamkeit, zugleich und vor allem aber drängt es ihn zur (naturwissenschaftlichen) Kenntnis und zur (philosophischen) Erkenntnis der Erscheinungen, zur Deutung der eigenen Existenz im Spiegel des Vegetabilen. Nirgends ist die Natur daher nur Stimmungsraum, der leicht durch poetische Allgemeinbegriffe zu evozieren wäre, stets sind die Beschreibungen botanisch oder geologisch präzise und offenbaren in der selektiven Wahrnehmung zugleich etwas von der inneren Befindlichkeit des Beobachtenden, ohne daß die ersehnte Lösung des Lebensrätsels durch die Benennung wirklich erreicht würde:

Da läuten neben den brennenden Weidenröschen die Purpurglocken des Fingerhuts, gesellt sich zu dem weinduftenden Wasserdost der friedlose Goldweiderich und breitet die gewaltige Bärenkrallen ihre gastlichen Dolden. Hier leuchtet weit über die Wiesen die hohe Grundfeste und unter ihr nickt die Arnika mit ihrem harzduftenden Blütenkopf, während allerorts die bunten Kerzen der Knabenkräuter brennen und die zartgefranst Blütentrauben des Fieberklee; und allerorts schwellen die Sphagnummoose ihre grünlichen und bläulichen Polster, zarte Moosbeeren und gleißender Sonnentau haben sich auf ihnen angesiedelt und neben ihnen, wo der wilde Schneeball an zierlichen Schirmtrauben seine Früchte hangen läßt, hockt träge und tückisch das Fettkraut und schaukelt seine Veilchenblüten auf schlanken Stengeln.⁴⁰

Derart suggestiv-sinnliche Beschreibungen, die den ganzen Roman durchwirren, haben einen eigenen poetischen Reiz und wurden, da sie der heimischen Flora und Fauna gelten, auch regional akklamiert, unterscheiden sich aber wesentlich von üblichen Naturschilderungen, indem sie nur die subjektive Optik des Prota-

³⁸ Ebd., S. 97.

³⁹ Ebd., S. 94.

⁴⁰ Ebd., S. 111f.

gonisten vermitteln, seinen inneren Widerstreit zwischen biologistischer und metaphysischer Weltsicht, der sich hier äußert in der zugleich naturwissenschaftlichen und anthropomorphisierenden Sprache. Wohl hat Erich Schmidt den bewußten Glauben an einen Gott verloren, noch immer aber sagt ihm "eine drängende Stimme, daß es irgendwie und irgendwo ein abschließendes Wissen, eine adäquate Wahrheit gibt"⁴¹, und diese sucht er – durchaus nah einem heidnischen Pantheismus, der vielen westfälischen Autoren gemeinsam ist – in der Anschauung der Natur zu ergründen. Beinahe ein Leben lang verbirgt er vor sich selbst, daß auch sein Forscherdrang nur eine andere Form der Gottessuche ist. Und je näher er die Dinge anschaut, um so ferner blicken sie zurück:

Die Kieselkristalle blinzeln und glitzern mich an – bald fern und still wie ein Stern, bald wie neckische Geister. Über ihnen breitet ein Sauerklee, die hohe, ästige, an Gartenhecken häufige Form, seine Blätter; flach ausgebreitet am Tage, dicht zusammengefalt in der Nacht – wie liegt in diesen bescheidenen Bewegungen das ganze Rätsel des Lebens!

Man nennt und gruppiert sie unter dem Namen Schlafbewegungen, nyktitropische, und reiht sie unter die durch äußere Reize hervorgerufenen Variationsbewegungen. Das sagt mir nichts: so habe ich Schnitte durch die Blattpolster gemacht und sie unter dem Mikroskop betrachtet. Das sagte mir noch weniger.⁴²

Erichs Haltung zur Natur ist ambivalent: Sie bietet ihm einen Zufluchtsort vor den Menschen, aber sie stellt ihm auch das Lebensrätsel, vor dem er verzweifeln muß. Es ist kein Zufall, daß auch Sack selbst sich bald in die unbelebte Landschaft, in Wüste, das ewige Eis oder ins Hochgebirge sehnte (vgl. das Fragment *Paralyse*), wo die drängenden Fragen verstummen.

Die existenzphilosophische Selbstanalyse wird in dem Moment zum Roman, als Erich – eben noch in die Frage vertieft, ob die Natur sich, wenn schon nicht in ihm, so doch "in einer anderen ihrer Erscheinungen"⁴³ selbst ergründen könne – der jungen, bis zum Überdruß lebenslustigen Grafentochter Loo begegnet, die neuerdings bei ihrem Vater auf dem lange Zeit unbewohnten alten Schloß Raesfeld lebt.⁴⁴ Die sich nun anbahnende "dumme Liebesgeschichte mit ihren proleta-

⁴¹ Ebd., S. 100.

⁴² Ebd., S. 108.

⁴³ Ebd., S. 120.

⁴⁴ Zu Sacks Zeiten war das imposante Wasserschloß verfallen und unbewohnt, zwei Flügel der aus dem 15. Jahrhundert stammenden Hauptburg waren abgerissen worden; das eigentliche Schloß wurde im Dreißigjährigen Krieg vom flämischen Baumeister Jacobus van Pouske für den Generalfeldmarschall Alexander von Velen ausgebaut, der sich hier im Turm der Unterburg ein Observatorium einrichtete, eine Sternwarte für seine astronomischen Beobachtungen. Sack kannte natürlich die Geschichte Raesfelds und wußte wohl auch, daß Alexanders Sohn ein Taugenichts, Weiberheld und Schuldenmacher war, der große Teile seines Erbes noch zu Lebzeiten des Vaters durchbrachte: eine Art früher Vorläufer Erich Schmidts. Schloß Raesfeld wurde erst 1922 restauriert.

rierhaften Folgen" wirkt im Vergleich zu Erichs "theoretischen Hilflosigkeiten" auch nach Sacks eigenem Urteil banal⁴⁵, was auch daran liegt, daß sie mehr erdacht als erlebt ist, aber sie ist nicht nur erzähldynamisch notwendig, sondern ein wohlkalkuliertes Experiment des Autors mit seinem Selbst und dessen Voraussetzungen, wobei der Ausgang auch für ihn keineswegs voraussehbar war. Was geschieht, wenn die rationale Weltbetrachtung auf die emotionale Weltsicht stößt, wenn der Geist mit der Liebe konfrontiert wird?

Die Liebe drängt dazu, den geliebten Menschen nach der eigenen Vorstellung umzuwandeln, und so nennt Loo Erich von Beginn an 'Heinz' (für sich und seine Frau Paula fand Sack später den gemeinsamen Namen 'Karl', ein Signal liebender Einheit). Sie ist es, die – dem Grübelnden überlegen in ihrer unbedenklichen Vitalität – zuerst die Initiative ergreift und sich selbst als Lebenssinn anbietet; auf Erichs Frage, wozu er auf der Welt sei, weiß sie die Antwort: "Wozu? Sieh die Schmetterlinge! Zwei zusammen! Sieh, sie fliegen dabei!"⁴⁶ In paradoxer Weise sublimiert Erich die unerfüllbare Sehnsucht nach rationaler Weltdeutung durch den erfüllbaren Trieb des Eros, wo die Schwerkraft der Gedanken scheinbar 'überflogen' werden kann, aber diese rauschhaften Momente, in denen ihm "Loo und ihr wilder Mund" zum "Ding an sich"⁴⁷ wird, sind nicht von Dauer, weil er letztlich unfähig ist, von sich abzusehen und sich auch spirituell mit einem anderen Menschen zu vereinen. Während Loo in einem Brief schreiben kann: "Ich bin ganz nur Du, denke nur Dich, fühle und träume nur Dich"⁴⁸, wird sie für ihn "mit Leib und Seele" zum Besitz⁴⁹, zu einem Teil seiner "Ichwelt", in der die Subjekt-Objekt-Spaltung nun aufgehoben scheint, so daß er sich als Weltenschöpfer fühlt:

So habe ich eine Ichwelt und daneben, dahinter eine andere Welt, ein Chaos für mich, ohne Ordnung, Zahl und Zeit, Raum und Ursächlichkeit, Gut und Böse, Schön und Häßlich, Sein und Nichtsein, das ich aber in mich umschöpfe, das ich umschaffe zur bunten Wirklichkeit – ich, das kleine Tier das große wilde Chaos – dieses Himmelsweinglas, das da über mir hängt voll von Wein und Trunkenheit, und das ich an die Lippen setze, durstig, durstig – O Welt! O Gott! O Ich! –⁵⁰

Nachdem Loo ihm das 'Märchen vom fehlenden Reim' erzählt hat, eine Apotheose der Liebe, in der die Frau zum Lebenssinn des Mannes erhoben wird, geht Erich in der Furcht, "ihr zärtlicher Besitz" zu werden, noch einen Schritt weiter:

⁴⁵ Vgl. Gustav Sacks Brief an Paula Harbeck (Sack) vom 12.11.1912. In: Sack: *Prosa, Briefe, Verse* [Anm. 15], S. 421.

⁴⁶ Sack: *Ein verbummelter Student* [Anm. 21], S. 123.

⁴⁷ Ebd., S. 126.

⁴⁸ Ebd., S. 186.

⁴⁹ Ebd., S. 132.

⁵⁰ Ebd., S. 133.

Muß ich nicht so meine Formel: Ich schaffe die Welt – verbessern in die: Ich bin die Welt? Einmal Chaos, einmal Wortwelt, einmal Ding an sich?

Suche ich also *nicht* Loo durch meine Vorstellung, meinen Wunsch und Besitz in mich zu verwandeln, sondern vielmehr: denke ich sie nicht erst, schaffe ich sie nicht zuerst in mir, ist sie nicht ein Teil von mir, mit dem ich schalte, wie mir behagt? Wie könnte ich jemals ihr zärtliches Spielzeug werden? Ist sie nicht ich! Bist du nicht ich, du süßes Märchen?

Ich bin die Welt! –⁵¹

Wo Loo die Einheit der Welt in der Selbstaufgabe, im Verschmelzen mit dem Geliebten, erreicht, will Erich sie durch Besitzergreifung und Vereinnahmung schaffen. Unselig konfrontiert werden sich veräußernder Vitalismus und verinnerlichender Rationalismus, wobei die reine Trennung nur scheinbar ist: Beides war unvereinbar auch im Autor selbst vorhanden, und tatsächlich kann er als solcher mit Loo, buchstäblich seinem 'Geschöpf', schalten wie er will, ihr etwa ein eigenes Märchen aus früherer, glücklicherer Zeit in den Mund legen.

Nur allzu bald muß Loo erkennen, daß ihre unteilbare Liebe von Erich nicht beantwortet wird, sie ihm nicht wirklich Lebenssinn sein kann und ihm kaum mehr ist als das Rätsel des bauchhaarigen Fadenwurms *Chaetonotus chini*; wütend wirft sie seine Botanisiergläser in den Kolk, wird zur 'Teufelinne' und entzieht sich ihm, um ihm dann doch, "von Liebe und Furcht gejagt"⁵², in stürmischer Gewitternacht nachzusetzen und sich vor ihm zu erniedrigen. Auf ihre Frage aber: "Was soll unsere Liebe, was soll das? Weshalb haben wir uns so lieb?"⁵³, gibt der Rationalist die ernüchternde, destruktive Antwort, Liebe sei nichts als "jenes Spermatozoid und Ovum" unter dem Mikroskop, "Plasmagebilde mit der Funktion der Fortpflanzung".⁵⁴ Für Loo ist es wie ein Todesurteil: "Das Leben ist so schön, mein süßer Freund – so schön wie die Liebe. – Aber das ist bei uns beiden anders, das ist ja alles so über mich gekommen –. Und darum – sterbe ich. – Oh, das Sterben ist schön."⁵⁵ Mit der Entwertung der Liebe, herabgesunken zu dem, "was die Tagelöhner und Hunde treibt"⁵⁶, wird auch das Leben sinnlos, noch ihr Sterben aber verklärt Loo durch eine Illusion: "Der Tod nicht Flucht, sondern Übergang zu einem körperlosen und als solchem freieren und reineren Leben. [...] Sterben, um dem unfreien und gemeinen Triebe zu entfliehen in ein ewiges, körperloses Land, in ein Land der Seelen, wo nur die Seele liebt."⁵⁷

⁵¹ Ebd., S. 140.

⁵² Ebd., S. 146.

⁵³ Ebd., S. 149.

⁵⁴ Ebd., S. 169.

⁵⁵ Ebd., S. 170.

⁵⁶ Ebd., S. 178.

⁵⁷ Ebd., S. 181.

In einer unwirklichen, märchenhaft inszenierten Szene (*Die Nacht*), die manchen Interpreten verleitet, einen Mord anzunehmen, stirbt Loo in den Armen Erichs den Liebestod: "O wie schön ist es, an übergroßer Liebe sterben zu müssen –"⁵⁸

Auch Erich ersehnt den Tod, aber seine Motive sind diametral andere. Während sich in Loos Sterben die im Leben nicht zu erreichende Sehnsucht nach mystischer Vereinigung erfüllt (ein romantisches Motiv, das als "Komödie" denunziert wird⁵⁹), will er im Gegenteil die erst durch den Eros bewirkte Ich-Spaltung aufheben und die verlorene Einheit von Ich und Welt zurückgewinnen:

Aber es sagt mir jeder Nerv, jeder Knochen – ich bin heraus aus meiner Welt, ich kenne sie nicht mehr, glaube ihr und mir nicht mehr – ich bin mir selber fremd geworden! Ich bin nicht mehr der verbummelte Student, ich bin ein Zwitterding, bin nichts –. [...]

Ich hau den Knoten durch, ich hole mir im Tode meine Welt, mein Ich zurück, ich vereinige mich mit mir in meiner Vernichtung.

Dann ist die Formel gelöst; die Welt ist tot, ist nichts und wird nichts sein, wie sie ohne mich Schaffenden nichts gewesen; ist zeitlos, raumlos, ursachlos, ist von Ewigkeit zu Ewigkeit tot. O du großer Tod.⁶⁰

Mit diesem Todeswunsch ist das Experiment einer Vereinigung von Rationalismus und Vitalismus gescheitert, auch wenn Erich dann doch feige zurtückschreckt vor dem Selbstmord und nach einer anderen Form der 'Erlösung' sucht. Eine Rückkehr zur reinen geistigen Anschauung kann es für ihn nicht mehr geben, im Gegenteil sieht er den einzigen Weg nun im bewußten Erkenntnisverzicht und will sein Denken als Bergarbeiter abtöten, als einer der namenlosen "Sklaven und Maulwürfe" im rauchigen Land "zwischen Ruhr und Rhein"⁶¹:

Ein Zahn in dem Rad dieser brodelnden Höllenuhr, die da Lichter und Donner in die Nacht wirft, ist mehr als der schillerndste Gedanke und die tiefgründigste Erkenntnis. Schlag zu! Werde Eisen und Wille und Zahn! Eisen, das ist's; gefühllos, skrupellos, nicht rechts, nicht links, ein Hieb, ein Schlag, ein Glühen! Eisen, das ist's, Geld, Gold – Krieg!⁶²

Bemerkenswerterweise schrieb Sack das Bergwerkskapitel, das sich auch durch einen mehr realistischen, dabei immer wieder zynisch abgleitenden Duktus unterscheidet, erst Anfang 1913 auf eine Anregung Hans W. Fischers hin; es zeugt von seinem Willen um Authentizität, daß er, der bis dahin vom Bergbau nicht mehr wußte als das, was ihm "eine fünfständige, sehr interessante, aber mühsame

⁵⁸ Ebd., S. 178.

⁵⁹ Ebd., S. 181.

⁶⁰ Ebd., S. 174 u. 176.

⁶¹ Ebd., S. 220.

⁶² Ebd., S. 216.

Kraxelei unten in einer Zeche" gezeigt hatte, sich nun an eine "bergbaugewerbliche Bibliothek in Bochum" wandte und dort "Literatur über das Grubenwesen im allgemeinen und im speziellen über Schlagwetter, ihre Ursachen, Verlauf und Folgen" auslieh.⁶³ Ohne das Bergwerkskapitel wäre Erichs drei Jahrzehnte währende Existenz unter Tage kaum mehr als eine Allegorie seines Scheiterns und seiner Flucht vor dem Lebensrätsel in ein unbelebtes Grabesdasein, so aber verknüpft sich die emblematische Darstellung einer Ich-Krise mit ungeahnt gegenwartsnaher Sozialkritik. Knappste Milieuandeutungen genügen Sack, um die elenden Lebensverhältnisse im Industriebezirk zu evozieren, in denen die Menschen zum Tier herabsinken, reduziert auf ihre Arbeitskraft und dahinvegetierend in "ewig sich prügelnder und ewig sich im Schnapsdusel versöhnender Güter- und Weiber- und Kindergemeinschaft".⁶⁴ Nichts ist hier zu spüren von der Industrieverherrlichung der 'Nyland'-Dichter, im Gegenteil wird jede romantische Verklärung der Arbeitswelt, mit der anfangs auch Erich sein Los schönredet, als Lüge entlarvt: "Was nichts ist als Arbeit und Not, nichts als hetzendes und gehetztes Geld, das – schlägt mit seinen schönen breiten Lichtfäusten in die Nacht, das ist ein Zauberhexenkessel, wie's auf der Bühne und im Märchen steht – o du Schönheitsfatzke und feiger Patron!"⁶⁵ Mit erstaunlicher, den erkenntnisphilosophischen Erörterungen abgehender Klarheit erkennt Sack Geld und Machtwillen als den Lebensnerv der Industrie und sieht den nahen Krieg voraus: "das ist der werdende Krieg, hier wird er geboren, der sich selber noch nicht kennt, bis er eines Tages Mann geworden und ausbricht tobend, brüllend, ein höllischer Tai-fun!"⁶⁶ In unserem Zusammenhang ist es interessant, daß Sack in seinem Roman bei aller universellen Ausrichtung doch sehr konkret sowohl die bäuerliche wie die industrielle Landschaft seiner näheren Heimat schildert und damit dezidiert Themen der westfälischen Bauern- und Arbeiterdichtung aufgreift. Hier wie dort determiniert die Umgebung den Menschen, aber Sacks Negation ist total und läßt eine sinnvolle Alternative zwischen bäuerlicher Tradition und industrieller Progression nicht zu. Was für ihn einzig zählt, ist das Individuum, und nach seiner pessimistischen Weltansicht ist es überall unrettbar verloren.

Wie Erichs Selbstreflexionen verraten, gelingt es ihm nicht wirklich, seinen Erkenntnistrieb, seine Sehnsucht nach der 'Formel' abzutöten und wunschlos in der anonymen Masse aufzugehen. Wohl findet er nach einer Schlagwetterkatastrophe Ruhe, aber sie bleibt gefährdet, "es ist so, als wenn man einen brennen-

⁶³ Brief Gustav Sacks an Paula Harbeck vom 23.12.1912. In: Sack: *Prosa, Briefe, Verse* [Anm. 15], S. 423.

⁶⁴ Sack: *Ein verbummelter Student* [Anm. 21], S. 217.

⁶⁵ Ebd., S. 216.

⁶⁶ Ebd.

den Stollen zumauert, damit die Glut nicht ins Freie dringt und Unheil stiftet".⁶⁷ Das "Rätsel des Seins" ersteht ihm symbolhaft in den Sternen, die mächtig genug strahlen, ihn von der Seite eines Mädchens fortzulocken (noch in den "Sigillarien" ist Natur rudimentär existent):

Aber als sie in seinem Arm schlief, da war zwischen den Wedeln der Farn- und Palmbäume aus der Sigillarienlandschaft, die da am Fenster wuchs, eine Lücke geblieben, und durch diese Lücke sah man den Nachthimmel und einen einzelnen Stern. Der lockte ihn von dem warmen Mädchenleib fort in die Nacht.⁶⁸

Nur "siebenhundert Meter unter der Erde, im Stein und ewigen Schweigen vergraben"⁶⁹, kann der Einsame seine Sehnsucht betäuben. Wie schwankend seine Existenz ist, ja nahe am Wahnsinn, zeigt das kurze (hier vollständig zitierte) Kapitel *Der Affenkäfig*, in dem noch einmal alle Verzweiflung über das vertierte Sein hohnlachend aus ihm herausbricht:

Eines Sonntags im Sommer fuhr Erich mit den Männern, Weibern, Dirnen und Kindern seines Vereins nach Münster, um die dortigen Kirchen und den Zoologischen Garten zu besichtigen. Und als sie dicht gedrängt vor dem Affenkäfig standen und grinsend dem Treiben der Vierhänder zuschauten, brach er in ein solches Lachen aus, daß die Wärter glaubten, es tobe da ein Irrer, und sie mußten ihn bändigen; und sperrten ihn in einen leer stehenden Bärenzwinger. Dort kletterte er am Gitter hoch, streckte die Zunge aus und lachte, daß es sogar den Leuten, die sich vor ihm zu einem stieren Klumpen zusammengeballt hatten, zu arg wurde. Als sie fort waren, bat er die Wächter, ihn herauszulassen, und gab ihnen ein Trinkgeld. Dann fuhr er mit den Männern, Weibern, Dirnen und Kindern seines Vereins heim und sang mit ihnen Gasenlieder zum Takt der ratternden Räder.

Aber am nächsten Tag war er wieder der alte. –

Aus der Mauer fiel ein Stein und das Eisen tat einen Riß, da schlug eine Flamme heraus. Aber über Nacht habe ich gemauert und genietet; was soll's!

Und das Rad drehte sich weiter und warf Dröhnen und Lichter in die Nacht, jahrelang. Die Mauern hielten fest, und das Feuer – schlief.⁷⁰

Mit diesem kafkaesk anmutenden, ans Absurde grenzenden Kapitel endet die Beschreibung der Bergwerkszeit – die tatsächliche Alltagsmonotonie der Arbeit unter Tage war Sack unvorstellbar. In dieser Sphäre war der 'verbummelte Student' nicht zuhause, und so läßt er sein Alter ego nach drei Jahrzehnten in die Heimat zurückkehren: Der alte Graf ist gestorben und hat ausgerechnet ihm das Schloß Raesfeld vererbt. Auf der Handlungsebene wirkt diese Großmut unglaublich, im inneren Diskurs des Romans jedoch ist sie durchaus sinnfällig, denn

⁶⁷ Ebd., S. 219.

⁶⁸ Ebd., S. 223f.

⁶⁹ Ebd., S. 229.

⁷⁰ Ebd., S. 231.

hierdurch verweist der Graf den seelenverwandten Erich auf seine eigene, von "Geduld und Gelassenheit" getragene Lebensform als 'vernünftige' Alternative zum absoluten, auf Transzendenz gerichteten Erkenntnisdrang und zur Abtötung der Sehnsucht im Bergwerk. Auch Erich soll "den Rest seines Lebens seinem still neugierigen Verstand zur Verfügung" stellen, wie es einführend vom Grafen geheißen hatte:

Und da er eben geartet war, in den Dingen nur nach einem Dauernden zu suchen und nicht zu fragen nach ihrem wie? und woher? und weshalb so?, ging er gemächlich und mit fröhlicher Traurigkeit an der großen Grenze entlang, und der einzige Blick, den er hinüber tat, war die Ahnung und die zögernde Bewunderung eines Unerklärlichen.⁷¹

Erich aber ist wie sein Autor anders 'geartet', die Bescheidung im Induktiven bleibt ihm versagt, und der Enzian ist ihm über das Objekt wissenschaftlicher Beobachtung hinaus noch immer auch die 'blaue Blume' der Sehnsucht nach transzendenter Welterkenntnis. In der denaturierten Industriewelt konnte er sie vergessen, in der belebten Landschaft der Heimat erblüht sie neu⁷², und er rückt nun gar den Sternen, die ihn über sich hinausweisen, mit dem Fernrohr zu Leibe. Ehrfurcht überfällt ihn, für die er lange keinen Grund findet, bis ihm schmerzlich bewußt wird, daß all seine Sehnsucht doch nur dem "alten Gott" der "Hinterwelt" galt, den er totgeschlagen glaubte, und daß er wieder dort angelangt ist, wo seine "Bummelbahn" in der Jugend einst begann:

Wahrheit, Abschluß, Ding, Sinn, Ziel, Grund – wie diese gesuchten Schätze anders hießen –: das war der alte Gott. War je einer ein Gottsucher, so warst du's; war je einer in sein Verderben verliebt, so warst du's. Sein Priester bist du gewesen, wie er sich keinen feineren wünschen kann, sein blinder, wütender, sich selbst zerfleischender Priester und törichter Goldgräber. O du – war deine Sehnsucht – Sehnsucht nach deinem mit Dummen-Jungen-Steinen verscheuchten Gott? Deine Bummelbahn – eine Gottsucherbummelbahn? – In der du alt und weißhaarig und einsam und Verächter geworden bist und glücklich verbummelt? O habe doch die Kraft und mache der Bummelbahn ein Ende! Noch einmal Frühling! Sommerkraft! Rote Blumen und blauer Himmel –!⁷³

Flüchtig wie der Wind, in den er sich verwandeln möchte – "Nicht Mensch sein, nicht Seele, nicht Kriechen und Leid – ein tobendes, jauchzendes, stöhnendes Gefühl!"⁷⁴ –, ersteht in Erich der Wunsch, den in sich selbst kreisenden Gedanken zu entgehen und in ein sehnsuchtsloses "Land der Stürme" zu wandern, aber als

⁷¹ Ebd., S. 121.

⁷² Vgl. ebd., S. 231f.: "Den Anachoreten in der Wüste zu spielen, ist keine Kunst, aber in Alexandrien und Rom!"

⁷³ Ebd., S. 251f.

⁷⁴ Ebd., S. 252.

er auf der Galerie des Schloßturmes Abschied nehmen will "von seiner Sternwarte, seinen Teichen und Wäldern und Heiden"⁷⁵, entreißt ihm der Wind die Reisemütze, wirbelt sie zum Friedhof, wo Loo begraben liegt, und schlagartig überfällt ihn die Erkenntnis seiner ausweglosen Existenz:

Es ist ein Lügen, das Leben lieben, das Leben, von dem ich nur seine Lüge kenne; es verlachen, wenn ich nicht weiß, worüber ich lache; es erforschen, wo ich nicht weiß, was ich erforsche; mich an ihm freuen, da ich nicht weiß, worüber ich mich freue; es fortwerfen, wenn ich nicht weiß, was ich fortwerfe; es weiter wollen – wozu? wo ist der Sinn? wo ist der Zweck? wo ist der Grund? – Kein Wissen, kein Sinn, kein Zweck, kein Grund, kein Ziel, kein Entfliehen – verflucht!

Er schmetterte den Fuß gegen den Pfeiler, daß er knackte und zur Tiefe fuhr, und häuptlings flog er ihm nach.⁷⁶

Mit diesem dramatischen, symbolistisch inszenierten Tod endet die 'Bummelbahn' des 'Studenten', er verflucht das Leben und zerbricht an der Unlösbarkeit des Welträtsels. Zugleich holt er mit seinem prometheischen Sturz den mit Loo geplanten Doppelselbstmord nach und gewinnt so die Würde zurück, die er durch seine Feigheit einst verlor: Er erfüllt sein Schicksal und erreicht sterbend die Transzendenz, die ihm lebend versagt blieb. Gleichwohl wirkt dieses Ende konstruiert und konsequent nur innerhalb der philosophischen 'Versuchsanordnung' des Autors – ursprünglich war der Freitod Erichs denn auch anders und für den Leser schlüssiger motiviert: In den ersten Romanfassungen wird Erich beim Anblick der Thujabäume und Trauerweiden auf dem Friedhof jäh erfaßt von der Erkenntnis, durch seine Verblendung mit Loo "die Flamme und das Glück [s]eines Lebens" verloren zu haben, treibt ihn allein die verzweifelte Reue über das zerstörte Liebesglück zur Selbsterstörung: "In deinen Armen war das Leben, war das All, das Rätsel –... lag die Formel gelöst!"⁷⁷ Es scheint, daß Sack an diese Apothese der Liebe später selber nicht mehr zu glauben vermochte.

Daß Gustav Sacks monolithischer Roman nicht aufgehen kann in einer Definition als 'Westfalenroman' und vielmehr trotz der isolierten Entstehung in seiner erkenntniskritischen Thematik, der subjektivistischen Perspektive und der eruptiven Sprachgebung geradezu paradigmatisch für ein universelles Konzept der Moderne ist, versteht sich von selbst.⁷⁸ Dennoch ist der *Verbummelte Student*

⁷⁵ Ebd., S. 253.

⁷⁶ Ebd., S. 254f.

⁷⁷ Vgl. Paula Sack [Anm. 5], S. 80. In der Endfassung (S. 254) wird dieses für Sack offenbar 'kitschverdächtige' Motiv bewußt negiert: "Leb wohl, süße Loo! Wenn ich wiederkehr", wenn ich wiederkehr' – –. Du, klingst dir kein Märchen im Ohr? Ach! ich will nicht den Reim. Rote Blumen und blaue Himmel –!"

⁷⁸ Obwohl Sacks solipsistisches Werk keiner Stilrichtung eindeutig zuzuordnen ist, sind die Übereinstimmungen vor allem mit gleichaltrigen Dichtern des Frühexpressionismus frappant: So läßt Sack

auch ein 'westfälischer' Roman, auf den die regionale Literaturgeschichtsschreibung mit Stolz verweisen könnte, wenn sie sich nicht zu sehr auf eine affirmative Heimatdichtung kaprizieren würde. Nirgends ist die authentisch beschriebene Landschaft der westfälischen Heide oder des verwüsteten Kohlenreviers nur beliebige Hintergrundstaffage, wie selbst in vielen Heimatromanen; die hier erlebte Natur oder Unnatur wird unmittelbar thematisiert, sie stellt dem einsamen Protagonisten das Welträtsel oder ist ihm Grabeszuflucht. Erst aus der Anschauung der Natur erwächst ihm die Sehnsucht nach Transzendenz, und wie die 'blaue Blume' ist auch die Weite des Himmels und der flachen niederdeutschen Landschaft eins ihrer wesentlichen Symbole. Wohl ist die Krisenerfahrung, die Sack schildert, nicht regional gebunden, aber auf jeder Seite des Romans wird spürbar, daß sie für ihn hier am konkreten Ort entstand. Zu dieser Lokalisierung tragen schließlich auch eine Reihe realistischer, nicht unbedingt handlungsrelevanter Impressionen bei, die das Milieu sehr genau vergegenwärtigen: beinahe folkloristische Wirtshaus- und Schützenfestszenen, Anwürfe gegen die allgegenwärtige Kirche, das Vordringen der Industrie ("Da wird [...] der Enzian ausgeläutet haben am Niederrhein"⁷⁹) oder allgemein die bornierte Mitwelt. Es verwundert nicht, daß mit dem Wechsel des vertrauten Milieus Sacks Schreiben an Anschaulichkeit verlor und seine späteren, 'nicht-westfälischen' Romane weniger eindringlich wirken.

In der Heimat blieb Gustav Sack zeitlebens jede literarische Anerkennung versagt – erste Ermutigung, die Anregung zur Überarbeitung des *Verbummelten Studenten* und letztlich seine Initiation als Schriftsteller erfuhr er fernab während seines Freiwilligenjahres in Rostock. Dort lernte er in dem angehenden Schriftsteller Hans Harbeck aus Hamburg erstmals einen Gleichgesinnten kennen⁸⁰,

ähnlich wie der wesensverwandte Großstadtlyriker Georg Heym ("Mein Gott – ich ersticke noch mit meinem brachliegenden Enthusiasmus in dieser banalen Zeit. [...] Ich hoffte jetzt wenigstens auf einen Krieg", *Tagebücher, Träume, Briefe*, Hamburg, München 1960, S. 164) sein Alter ego einen apokalyptischen Krieg herbeiwünschen, der ihn aus der Sinnlosigkeit des Daseins befreite, und findet dabei das Wort "Menschendämmerung", das – leicht abgewandelt – durch Kurt Pinthus' Anthologie *Menschheitsdämmerung* von 1920 zum Fanal der expressionistischen Generation wurde: "Käme der Krieg! In gleißenden Wolkentürmen lauert er rings –: erwachte ein Sturm, der ihn aufjagte aus seiner lauernden Ruh, daß er über uns kommt in seiner schwarzblauen Wetternacht mit seinen Schwefelwinden, seinen goldenen Blitzen –! Volk gegen Volk, Land gegen Land – ein Stern nichts denn ein tobendes Gewitterfeld, eine Menschendämmerung, ein jauchzendes Vernichten –!" (*Ein verbummelter Student*, S. 249f.) Die Lektüre Nietzsches allein kann solche Gemeinsamkeiten kaum erklären, von sensiblen Geistern wurde die 'Banalität' einer absurd gewordenen Zeit offenbar auch in den scheinbaren Enklaven der Provinz erfahren.

⁷⁹ Sack: *Ein verbummelter Student* [Anm. 21], S. 235.

⁸⁰ Hans Harbeck (1887–1968), Lyriker und Essayist; begann als Mitarbeiter der *Neuen Hamburger Zeitung*, trat seit 1917 mit expressionistischer Lyrik hervor, wurde 1918 Dramaturg und Schauspieler an den Hamburger Kammerspielen und lebte seit 1922 als freier Schriftsteller.

dessen Vorbild ihn in den eigenen Intentionen bestätigte; wichtig wurde diese Begegnung aber auch deshalb, weil sie zu einem intensiven Briefwechsel mit Harbecks jüngerer Schwester Paula (1892–1974) führte, die sich bald ebenso sehr für den Autor wie für seinen Roman begeisterte.⁸¹ Über die beiden Geschwister wurde Sack auch mit dem aus Schlesien stammenden Schriftsteller Hans Waldemar Fischer (1875–1945) bekannt, dem damaligen Feuilletonredakteur der *Neuen Hamburger Zeitung*, dem er fortan manche fördernde, wenn auch nicht immer willkommene Anregung verdankte. Die bisherige Isolation war damit etwas aufgebrochen, wenngleich die Beziehungen vornehmlich nur durch Briefe aufrechterhalten werden konnten. Im Oktober 1912 aus der Kaserne an der Ostsee, vom geliebten Meer, in die westfälische Provinz zurückgekehrt, teilte Sack im Dezember Paula Harbeck mit, er "schreibe wieder an einem Roman":

Diese Nebeltage und das Einsiedlerleben, das ich hier nolens volens führe, sind so recht dazu geeignet, von sonnigen Tagen und sonnigen Menschen zu schreiben. Denn etwas Sonnigeres soll es dieses Mal werden. Wollte nur erst der berühmte Glaube an sich selbst kommen! Der wartet trotz allem auf einen öffentlichen Ansporn; und kommt der nicht, man wirft zu leicht die Flinte ins Korn. Das Opus betitelt sich: "Mein Sommer 1912", und preßt und filtert mein Dienstjahr nach poetischem Gehalt aus. Und da ist merkwürdigerweise mehr, als ich zuerst zu hoffen wagte. [...]

Wie Sie sehen, wieder subjektiv. Das ist nun wohl einmal ein Fehler vieler 'Erstlingsromane', würde aber bei mir wohl immer so bleiben, und ich müßte mich nach Schopenhauer mit dem Dichterrang II. Klasse begnügen. Ich mag aber, vielmehr, ich kann nicht anders schreiben und suche aus der Not eine Tugend zu machen. Den Vorteil hat übrigens die subjektive Art, daß sie die Diktion leidenschaftlicher macht. Es braucht noch nicht einmal eine wirkliche Leidenschaft, wie dieses Mal die Feder zu führen. Kommt mein "Verbummelter Student" unter Fach, so soll er in einem Vierteljahr fertig und – besser sein als der von dem zwecklosen Grübler.⁸²

Die oft verfluchte 'Einsiedelei' im 'Käsedorf' Schermbeck, in der allein Wald- und Wiesenwanderungen Ablenkung boten, förderte ein konzentriertes Arbeiten:

Meine neue Sache geht hübsch weiter, das Tempo besonders wird gut und soll noch schneller, viel schneller werden. Kennen Sie mein Ideal von Stil? Ein Tempo soll in ihm sein, daß man den sich jagenden Gedanken nicht folgen, die Worte nicht schnell genug lesen kann, daß man den Atem verliert. Wer das könnte! Von dem Sonnigen, von dem ich Ihnen damals schrieb, ist nicht viel übriggeblieben, es wird viel schwarzseherischer, aber das in einer lustigeren, nicht so pedantischen, ernsthaften Weise wie im "Verbummelten Studenten".⁸³

⁸¹ Durch Sacks Verbindung mit Paula kam es später zu eifersüchtigen Spannungen mit Hans Harbeck, der dann nur noch 'der Vogel' hieß, nach einer Negativfigur im Drama *Der Refraktair*.

⁸² Brief Gustav Sacks an Paula Harbeck vom 13.12.1912. In: Sack: *Prosa, Briefe, Verse* [Anm. 15], S. 422f.

⁸³ Brief Gustav Sacks an Paula Harbeck vom 23.12.1912. In: Ebd., S. 424.

Mit solchem "Tempo" aber kann nur einer schreiben, der buchstäblich um seine Existenz schreibt (bewußtloser als die Expressionisten, die hierdurch die Hektik der Zeit einfangen wollten); schon Ende Januar 1913, nach wenigen Winterwochen, konnte Sack den Roman, der nun den Titel *Ein Namenloser* erhielt, vorläufig abschließen und schickte ihn nach Hamburg, geplagt von Selbstzweifeln:

Alles in Allem, ich schicke das Heft mit ziemlichem Zagen ab. –

Vorläufig bin ich aber froh, daß ich jetzt einen Strich darunter gemacht habe; ich mochte es fast nicht mehr sehen, denn – es steckt vielleicht zu viel von mir selbst darin.⁸⁴

Tatsächlich wollte Sack sich mit seinem Roman von einer Liebestragödie freischreiben, die er in seinem Rostocker Jahr durchlitten hatte und die er dann erst sehr allmählich durch den Umgang mit der bewundernden Paula Harbeck überwinden sollte. Ohnehin jeden Massenbetrieb und Zwang verachtend, war er in Rostock wiederholt in Konflikt mit der militärischen Disziplin geraten und schon bald vom Gefreiten zum Gemeinen degradiert worden, weil er sich mit einem 'halbseidenen' Mädchen eingelassen hatte und ihretwegen dem Dienst ferngeblieben war. Seine Leidenschaft für Claire Oberländer, die als Kellnerin oder als Buffetdame arbeitete und bereits ein uneheliches Kind aus bewegter Vergangenheit besaß, war so groß, daß er ihr sogar einen Heiratsantrag machte – in ihrem triebhaft-unkomplizierten Wesen scheint er ein heilsames Gegengewicht zu seiner eigenen intellektuellen Zerrissenheit gesehen zu haben. Um so mehr erschütterte es seine Existenz, als Claire sich einem anderen zuwandte, und die Qual wurde nicht geringer dadurch, daß sie auch weiterhin losen Kontakt zu ihm suchte und ihm bis in die Münchener Zeit hinhaltende Briefe schrieb: "ich rolle durch die Straßen wie eine leere Blechdose, die [...] ein Junge durch die Straßen treibt, denn – ich – habe – einen – Brief – von – – – Claire! bekommen."⁸⁵ Um sich von seiner fatalen Leidenschaft zu befreien, dachte Sack nicht nur zeitweise erneut an eine Auslandsreise oder Hauslehrerstelle, sondern bewarb sich sogar bei Friedrich von Bodelschwingh als Krankenpfleger für Epileptiker in Bethel: "Eine schöne Gelegenheit, eine Fülle grotesken Materials zu sammeln. Ich kann mich aber nicht entschließen, denn, abgesehen von anderem, der fromme Augenauf- respektive -niederschlag liegt mir und kleidet mich nicht."⁸⁶ Statt dessen schrieb er seinen zweiten Roman.

⁸⁴ Brief Gustav Sacks an Paula Harbeck vom 29.1.1913. In: Paula Sack [Anm. 5], S. 113. Zur Werkgeschichte des Romans *Ein Namenloser*, der noch mehrere Überarbeitungen erfuhr und vergeblich bei den Verlagen (u.a. Kurt Wolff Verlag) kursierte, vgl. ebd., S. 105-147.

⁸⁵ Brief Gustav Sacks an Paula Harbeck vom 25.6.1913. In: Sack: *Prosa, Briefe, Verse* [Anm. 15], S. 438.

⁸⁶ Brief Gustav Sacks an Paula Harbeck vom 13.12.1912. In: Ebd., S. 422.

Wie bei Sacks existentieller Schreibhaltung nicht anders zu erwarten ist, schließt der *Namenlose* gedanklich an den *Verbummelten Studenten* an und kann als perspektivisch neuorientierte Fortsetzung gelesen werden:

Der "Namenlose" wurde [...] im bewußten Hinblick auf den "Studenten" geschrieben, und zwar fängt er eigentlich an, wo der Student endigt. Beiden zugrunde liegt das Suchen nach einer definitiven Wahrheit; der Student verbummelt darin, weil er von der falschen Voraussetzung ausgeht, eine adäquate Erkenntnis [...] sei möglich [...]. Von dieser Erkenntnis der Relativität unserer Welt, von der Unmöglichkeit einer adäquaten Wahrheit, ist der "Namenlose" nun von Anfang an durchdrungen.⁸⁷

Der Roman markiert damit einen neuen, durch das experimentelle 'Mißlingen' des *Studenten* erreichten Bewußtseinsstand des Autors, zugleich vergegenwärtigt er – womöglich noch autobiographischer als im ersten Roman, weil nun auch die dort nur konstruierte 'Liebesgeschichte' persönlich durchlitten ist – einen weiteren authentischen Lebensabschnitt. Der Bekenntnischarakter wird dadurch verstärkt, daß Sack sich nun nicht mehr mit der Maske einer fiktiven Er-Figur verlarvt, sondern einen 'namenlos' bleibenden Ich-Erzähler einführt, der weitgehend identisch mit ihm selbst ist.⁸⁸ Auch hierdurch wirkt der *Namenlose* im Vergleich zum *Studenten* neben "seiner Tragik und seinem Pessimismus" tatsächlich "radikaler und tiefer"⁸⁹, denn die Innenperspektive hat weiter zur Konsequenz, daß eine auktoriale Kapiteleinteilung entfällt und in den Aufzeichnungen des sich erinnernden Ich-Erzählers beinahe eine Art 'stream of consciousness' entsteht, in dem sich unterschiedliche Zeitebenen vermischen. Von einer linearen 'Fabel' läßt sich noch weniger reden als beim *Studenten*, wo immerhin die fiktive Liebesgeschichte bewußt kausal konstruiert ist. Hier jedoch wird deutlich, daß Sack selber die Affäre mit Claire noch nicht überwunden hat und daher auch nicht innerlich zu einem konsequenten Ende führen konnte. Mit der relativ 'offenen Form' des Romans hängen freilich auch seine Schwächen zusammen, die gedanklichen Inkonssequenzen etwa oder ein Übermaß abschweifender Reflexionen, von denen viele erst nachträglich eingebracht wurden.⁹⁰

⁸⁷ Brief Gustav Sacks an Paula Harbeck vom 2.3.1913. In: Ebd., S. 428f.

⁸⁸ Eindeutig negiert wird diese Identität nur im Schlußabschnitt, wenn sich – in bekannt 'romantischer' Manier – ein auktorialer Erzähler einschibt und mitteilt, die vorstehenden Aufzeichnungen seien bei dem toten Protagonisten gefunden worden.

⁸⁹ Brief Gustav Sacks an Paula Harbeck vom 2.3.1913 [Anm. 87].

⁹⁰ Ein signifikantes Beispiel ist der lange, handlungsretardierende Diskurs über das Künstlertum (*Ein Namenloser*, S. 318-329), dessen ungenannter Adressat Hans W. Fischer ist; er rekurriert auf Fischers Essay-Buch *Der Dreißigjährige* (München 1910) und widerspricht dem dort vorgetragenen idealistischen Kunstverständnis, steht im Roman aber zusammenhangslos und wirkt als eigenständiger Essay. Eine entsprechende Überarbeitung hat Sack 1913 vergeblich der *Rheinisch-Westfälischen Zeitung* angeboten; unter dem Titel *Zur Würdigung der Kunst* erschien sie dann im zweiten Band der *Gesammelten Werke* (S. 259-278).

Anders als der sehr gegenwärtige *Verbummelte Student* ist der *Namenlose* ein Roman der Erinnerung an die jüngste, noch nicht bewältigte Vergangenheit, den 'Rostocker Sommer', so daß zwischen einer Erzähl- und einer Handlungsebene, zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit zu unterscheiden ist; da auch dieser Roman wieder sehr reflexiv ist, verwischen sich jedoch die Zeitebenen, ist nicht immer klar, ob Gedanken erinnert oder gegenwärtig sind. Die Schermbecker Erzählsituation im Winter 1912/13 wird am Anfang ("Ich will von meiner Liebe schreiben, von meinem Sommer neunzehnhundertundzwölf"⁹¹) und an einigen weiteren Stellen evoziert, westfälische Motive spielen naturgemäß nur hier eine Rolle und unterscheiden sich nicht wesentlich von früheren Darstellungen. Auffällig ist eine durch das Erlebnis des Meeres gewachsene Distanz; die heimische Natur hat von ihrem Zauber verloren, "fremder" sieht der Namenlose in Bruch und Heide seinen Bäumen, den "mürrischen Wacholdern und vergränten Moorbirken" in die Augen⁹², und durch den Verlust der Geliebten erscheint die Heimat mit ihren bornierten Menschen düsterer, verlorener denn je:

Es ist ein elendes Nest, wohin mich in diesen Nebel- und Regentagen das Leben verschlagen hat. Schiffbrüchig liege ich hier, das wüste Meer spie mich aus, in Nebelländer jenseits der Hyperboreer spie es mich aus und ich weiß mich vor dem Nebel und Regen nicht anders zu retten, als dadurch daß ich der Luftbilder und Inseln gedenke, die da im freien gefährlichen Meere blühen. Kein Leben ist um mich und die Menschen, die hier hausen und leben von Tran und Kohl, das ist eine böse Mischung von Westfalen- und Holländerblut, ein mißtrauisches, hämisches, zanksüchtiges, dickschädliges, zäh an der Erde klebendes unfrohes Geschlecht.⁹³

Lamentationen wie diese sind keine objektiven Beschreibungen, es sind Projektionen der eigenen, verdunkelten Seele. So gesehen, sind sie regional nicht gebunden, was jedoch hinzukommt, ist der unbewußte Haß des "Höhlengrübeltiers" auf die ihm selbst versagte 'Einfachheit' und geistige Bedürfnislosigkeit der Provinzmenschen, die neidvoll-böse Tiraden provoziert:

Oh die Jenseits-der-Hyperboreer, die kommen nicht zum Bewußtsein, daß sie leben und wie sie leben und zu der aberwitzigen Frage, warum sie leben und zu der bitteren Erkenntnis, so fliegenunnötig zu leben. Sie kommen nicht dazu, zu nachtschlafender Zeit sich in Tintenstrichen objektivieren zu müssen – die Schläfer und steifbeinigen Nebel-Murmeltiere!

Da holt jeder Kristian sich seine Katrine – liebt er sie denn? er denkt nicht daran, er ist gar kein "er", er ist eine Welle, die der Sturm treibt und welche muß, ohne daß sie weiß, daß sie muß – so nimmt er sich eine Katrine, die ihren Leib im Leben dreimal

⁹¹ Gustav Sack: *Ein Namenloser*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zwei Bänden* [Anm. 10], Bd. 1, S. 257-408 (261).

⁹² Ebd., S. 262.

⁹³ Ebd., S. 283.

wäscht, und zeugt Junge mit ihr und räsioniert nicht darüber und schreibt nicht des Nachts um halber Vier:

Ich bin kompliziert und suche deswegen das Nichtkomplizierte.⁹⁴

Der Namenlose meidet und flieht die heimischen 'Philister', er lebt "unter ihnen unfassbar wie ein Gespenst"⁹⁵, aber im Grunde ist es seine Sehnsucht, genauso triebreduziert zu vegetieren wie sie, erlöst von den Qualen eines ziellos denkenden Intellekts. Nur so ist seine Beziehung zu der dimenhaften Claire zu erklären, die noch weit einseitiger als die nur phantasierte, wesensverwandte Loo nichts als den Naturtrieb verkörpert.

Die 'Fabel' des Romans ist so banal wie das Leben selbst: Zwei Menschen begegnen sich, glauben eine kurze Zeitlang, sich zu lieben und trennen sich wieder; vertieft wird sie durch die Authentizität der Gefühle und die Immanenz existenzphilosophischer Überlegungen. Alles andere, der harte Soldatenalltag, der körperliche Ekel vor der Zwangsgemeinschaft und selbst die Naturbeschreibungen der Ostsee treten zurück, werden Kulisse oder Symbol. Diese perspektivische Verengung entspricht dem reduzierten Erlebnishorizont des Namenlosen, der erkannt hat, daß eine adäquate Welterkenntnis, wie sie noch der 'verbummelte Student' in der Anschauung der Natur ersehnte, nicht möglich ist, und dessen Intention es daher nur mehr ist, "im Relativismus und Positivismus bestehen zu können".⁹⁶ Sein Ziel ist nicht mehr die 'Weltformel', sondern das schlichte Überleben in einer sinnentleerten Welt; er leidet jedoch unter dieser Situation, "nach dem Scheitern des geistigen Weltbezugs bleibt ein isoliertes Ich zurück, das sich orientierungslos dem Grauen der Einsamkeit in einem mundus absconditus ausgeliefert fühlt"⁹⁷, und so versucht er, das entstandene Vakuum durch einen anderen, kreatürlichen Weltbezug zu füllen, den er im Rausch des Eros, in seiner 'Liebe' zu Claire findet.⁹⁸ "Lieber verroht, als vergeistigt"⁹⁹, heißt für ihn nun das (vielzitierte) Diktum; seine Sehnsucht nach natürlicher und beglückender Selbstauflösung läßt ihn das poetische Bild vom "Meerweib" finden:

Ja, ein Meerweib möchte ich haben. Grün ist ihr Haar und flutet wie der Tang, blau sind ihre Augen wie die See, rank und schlank sind ihre Glieder und voller Kraft, und

⁹⁴ Ebd., S. 309f.

⁹⁵ Ebd., S. 283.

⁹⁶ Eintragung Sacks in der Reinschrift *Erwins Tod* vom 10.3.1913; zit. nach Eibl [Anm. 4], S. 155.

⁹⁷ Eibl [Anm. 4], S. 38.

⁹⁸ Diese Motivik erinnert an manche Expressionisten, die ebenfalls im Rausch eine Antwort auf den Sinnverlust sahen, und tatsächlich sieht auch der Namenlose sein Leiden als zeittypisch an, es ist für ihn "das Leiden und der Zwiespalt unserer Zeit, der aus einer verrückten Laune gerade in mir sein Hauptquartier aufgeschlagen hat" (*Ein Namenloser*, S. 299).

⁹⁹ Sack: *Ein Namenloser* [Anm. 91], S. 287; in den Manuskripten findet sich auch die konkretere Lesart: "Lieber verbauert, als vergeistigt".

ihr Sehnen geht dahin, einen Felsen zu finden, an dem sie zerbricht und zerschellt. Sie denkt nicht, sie grübelt nicht, sie redet nicht, sie schreibt keine Bücher und macht keine Konversation – sie sucht den Felsen, an dem sie zerschellt.

Wie sie ihn mit ihren Armen umschlingt, ihr Haar ihn überflutet und ihr schillernder Leib sich an ihn krallt, sich über ihn wirft und wie sie stöhnt und lacht! Zerschellt fällt sie an ihm herab und umschäumt und umkost, umschmeichelt und umleckt seinen störrigen Fuß – sie umschmeichelt und umlockt ihn Tag und Nacht, bis er zerfällt und in ihre weichen weichen Arme sinkt. Ja, so ein Meerweib möcht ich haben, so ein Felsen möcht ich sein.¹⁰⁰

Emblematisch verrät sich hier die schon für den Studenten Erich typische Unfähigkeit zu wirklicher individueller Liebe, die über den Trieb hinaus auch Geist und Seele umfassen müßte (der "Seelenschenker"¹⁰¹ versagt); ebenso wenig wie zur Erkenntnis taugt der Namenlose zur Liebe und zum Genuß, sein Rausch ist seiner Natur gemäß nicht aktiver Art, sondern nichts als der Wunsch, geliebt zu sein und so aufzugehen im Innersten der Natur. Claire wiederum, die "Personifikation des Naturtriebes", erscheint als 'Welle', die nicht "einer Liebe zu einem Bestimmten, sondern nur der Liebe als solcher treu bleiben kann"¹⁰², und die schließlich zurückweicht und in die Arme eines anderen flüchtet, als sie erkennt, auch vom Geliebten nur mißbraucht worden zu sein. Da "jeder im Anderen Anderes sucht"¹⁰³, der Namenlose rauschhaftes Vergessen, Claire die Anerkennung als Person, muß die Beziehung tragisch scheitern und in die Katastrophe führen – "Tragik liegt in der Vergeudung einer wertvollen Kraft."¹⁰⁴ Im "Gefühl ihrer Unmöglichkeit, Person zu werden", tötet Claire sich, "um wenigstens im Tode solche zu sein"¹⁰⁵, der Namenlose erhängt sich, weil er mit ihr, die er zum 'Gottesersatz' erhob, auch den letzten Weltbezug verloren hat.

Diese Andeutungen mögen hier zum Verständnis des Romans genügen, der noch zwei Seitenstücke in den Erzählungen *Der Rubin* und *Die gerade Linie* (beide 1913)¹⁰⁶ hat. Die Unvereinbarkeit von Vitalismus und Intellektualismus wird in ihm noch eindeutiger gestaltet als im *Verbummelten Studenten*, die intendierte und dort relativ erreichte experimentelle Klarheit aber geht unter in den Anstürmen unkontrollierter echter Leidenschaft: "Herrgott! ich schreibe ja nur, um von mir loszukommen!"¹⁰⁷

¹⁰⁰ Ebd., S. 284.

¹⁰¹ Ebd., S. 274.

¹⁰² Brief Gustav Sacks an Paula Harbeck vom 2.3.1913. In: Sack: *Prosa, Briefe, Verse* [Anm. 15], S. 430.

¹⁰³ Sack: *Ein Namenloser* [Anm. 91], S. 369.

¹⁰⁴ Ebd., S. 276.

¹⁰⁵ Brief Gustav Sacks an Paula Harbeck vom 2.3.1913 [Anm. 102].

¹⁰⁶ Vgl. Sack: *Gesammelte Werke in zwei Bänden* [Anm. 10], Bd. 2, S. 147-157.

¹⁰⁷ Sack: *Ein Namenloser* [Anm. 91], S. 305.

Nach dem vorläufigen Abschluß des *Namenlosen* schien sich Gustav Sacks persönliche Situation klären zu wollen: Im klaren Bewußtsein, in der Provinz niemals reüssieren zu können, ließ er Ende April 1913 die Heimat hinter sich und ging (nachdem es in Bremen noch einmal zu einem fatalen Wiedersehen mit Claire Oberländer gekommen war¹⁰⁸) nach München, wo inzwischen auch Hans Harbeck als Korrespondent der *Hamburger Nachrichten* lebte; die Eltern ließ er im Glauben, er wolle hier sein Studium abschließen, tatsächlich war er entschlossen, sich endgültig der Literatur zu widmen und immatrikulierte sich gar nicht erst. Er beschritt damit den gleichen Weg aus der Kulturdiaspora in die Literaturmetropole, den die westfälischen Modernisten der Jahrhundertwende gegangen waren, nur daß er aus persönlichen Gründen München statt Berlin wählte, das ihm überdies wohl auch zu 'großstädtisch' schien. Seine Hoffnung, sich rasch nützliche Beziehungen zu schaffen und einen Verlag für seine Romane zu finden, blieben jedoch unerfüllt; auch in der Schwabinger Literatenszene stand der eigenbrötlerische Westfale abseits und hatte näheren Umgang nach wie vor eigentlich nur mit Hans Harbeck; häufige Wohnungswechsel zeugen überdies von seinem chronischen Geldmangel, der geradezu existenzbedrohlich wurde, als im Herbst die Eltern durch einen Besuch des Bruders Ernst von der unbürgerlichen Lebensweise ihres Sohnes erfuhren und ihm daraufhin den bisherigen Wechsel strichen und nur noch dann und wann einen kleinen Zuschuß gewährten.

Bei aller Skepsis gegenüber solchen Verallgemeinerungen möchte man doch der sprichwörtlichen westfälischen 'Sturheit' Schuld an dem Dilemma geben, in das Sack sich nun verstrickt sah: Um seine miserable Lage zu verbessern, hätte er sich nur etwas dem Münchener Literaturbetrieb anpassen und den Verlegern einige Zugeständnisse machen müssen, aber zu derartigen Konzessionen war er nicht bereit und saß statt dessen – "durchaus unbekannt, arm wie eine Kirchenmaus und aus Ekel hochmütig" – im Café Stefanie, um seinen unergründlichen Haß auf die "fixen Litteraten" und "journalistischen Handlanger" zu nähren, die sich nach seiner Meinung dem Erfolg zuliebe prostituierten: "Ihre Geschäftigkeit und Wichtigtuerei, namentlich das eifrige Begackeln jedes kümmerlichen Eies, die Bereitschaft zu Zugeständnissen hinter der Miene des Revolutionärs, die kleine Schlauheit, das Lob auf Gegenseitigkeit, alle diese minderen Absichtlichkeiten widerten ihn an."¹⁰⁹ Es ist klar, daß er sich mit solchen Ressentiments keine nützlichen Freundschaften schaffen konnte und sich nur noch mehr zur Erfolglosigkeit verdammt. Immerhin war er einsichtig genug, es nun auch mit marktgängi-

¹⁰⁸ Vgl. die authentische Erzählung *Die gerade Linie* im zweiten Band der *Gesammelten Werke* [Anm. 10], S. 152-157.

¹⁰⁹ Fischer [Anm. 22], S. 52.

geren Arbeiten, kleinen Novellen und Aufsätzen, zu versuchen, und konnte hier sogar einige Erfolge verbuchen: Am doppelt denkwürdigen 28. Oktober 1913, seinem Geburtstag, erschien in der Essener *Rheinisch-Westfälischen Zeitung*, also in der inzwischen entrückten Heimat, als seine überhaupt erste Veröffentlichung der kleine Aufsatz *Etwas mehr Philosophie*, dem noch die Essays *Der Zynismus unserer Jüngsten* (8.11.1913), *Der erste Futurist* (November 1913) und *Vir doctissimus* (3.1.1914) folgten¹¹⁰; in München war er erfolgreich mit den Novellen *Im Winter* (*Zeit im Bild*, 14.5.1914) und *Der Rubin* (*Kritische Rundschau*, 15.7.1914) sowie den Gedichten *Der Schuß* und *Abend* (*Zeit im Bild*, 12.3. u. Mai 1914)¹¹¹, und schließlich erschien vor dem Krieg, der die großen Hoffnungen erst einmal zunichte machte, in der Züricher *Ähre* noch die Erzählung *Das Duell* (26.7.1914).¹¹² Diese immerhin ermutigenden Anfangserfolge täuschten Sack freilich nicht darüber hinweg, daß er auch hier in einem *Circulus vitiosus* steckte:

Weil ich keinen Namen habe, kann ich meine großen Romane nicht verlegen. Also schreibe ich kleinere und leichtere Sachen, um mir einen Namen zu machen. Aber diese kleineren Sachen kann ich nicht unterbringen, weil ich meine Romane nicht verlegt habe und folglich keinen Namen habe.¹¹³

Daß Sack einen Aufsatz wie *Aus Schwabing*¹¹⁴ nirgends unterbringen konnte, schon gar nicht in München, hat allerdings noch einen profaneren Grund, denn in dieser polemischen 'Besprechung' der von Hans Leybold im Verlag von Heinrich F. S. Bachmair herausgegebenen expressionistischen Zeitschrift *Revolution* legt er sich mit einer Verve, die an westfälische Wirtshausschlägereien erinnert, gleich mit der ganzen Schwabinger Boheme an; der dort vertretene Vitalismus hätte ihm eigentlich entsprechen müssen, aber der eigene Mißerfolg und wohl auch das Bewußtsein provinziellen Außenseitertums verzerrten seinen Blick und verleiteten ihn zu ungerechten Urteilen, die undifferenziert all jene abqualifizierten, die ihm (wie der Verleger Bachmair und die Autoren Erich Mühsam, Klabund, Hugo Ball, Emmy Hennings, Johannes R. Becher oder Else Lasker-Schüler) in den Literaturbetrieb integriert schienen:

¹¹⁰ Danach riß der Kontakt zum Essener Feuilletonredakteur Otto Albert Schneider, den Hans W. Fischer vermittelt hatte, aus unerklärlichen Gründen ab; Sacks Angebot, ähnlich wie Harbeck als Korrespondent für die Essener Zeitung zu arbeiten, blieb ohne Antwort.

¹¹¹ Chefredakteur der Wochenschrift *Zeit im Bild* war Colin Roß; auch sein Interesse erlahmte bald, wenngleich er am 12.11.1916 noch den Erstdruck der Kriegsnovelle *Der Igelrücken* brachte.

¹¹² Ebenfalls im Juli 1914 brachte die Stuttgarter populärwissenschaftliche Zeitschrift *Kosmos* den botanischen Aufsatz *Vom Knoblauch*, dem noch die Arbeiten *Der sibirische Fliegenschwamm* (Juni 1916), *Betel* (Dezember 1916) und – bereits posthum – *Niopo* (1917) folgten.

¹¹³ Zit. nach Fischer [Anm. 22], S. 51.

¹¹⁴ Gustav Sack: *Aus Schwabing*. In: Ders: *Gesammelte Werke in zwei Bänden* [Anm. 10], Bd. 2, S. 294-299: entstanden November 1913.

diese Schwabinger "Kulturtat" ist als ein verblüffend plastisches Dokument zu betrachten, sie wirft ein peinlich grelles Licht auf die intellektuelle Zucht- und Gewissenlosigkeit, den völligen Mangel künstlerischer Fähigkeit und die ergötzlich harmlose Beschränktheit dieser Jünglinge, einer Bohèmeschriftstellerei, deren Zusammenhang mit der Literatur endlich gestrichen werden sollte.¹¹⁵

Daß diese 'Jünglinge' gedruckt wurden, Bachmair aber wie so viele andere Verleger seine Romane abgelehnt hatte, macht Sacks Zorn begreiflich.¹¹⁶

Ein Lichtstrahl in der Münchener Zeit wurde für Sack die persönliche Begegnung mit Paula Harbeck, die seit dem 10. Juli 1913 bei ihrem Bruder in München lebte und sich nun geradezu aufopferungsvoll für ihn einsetzte, indem sie Abschriften seiner Werke besorgte und bei den Verlegern hausieren ging. Obwohl Sack zu seinem Leidwesen bereits am 26. Juli zu einer achtwöchigen militärischen Übung nach Augsburg und ins Lager Lechfeld eingezogen wurde (wo es wieder einmal zu heftigen Konflikten kam, die ihm im Anschluß an das Manöver dreitägigen Dunkelarrest in München einbrachten), vertiefte sich die Beziehung zu Paula rasch; vor allem seinetwegen blieb sie in München, und im Jahr darauf, am 10. Juli 1914, schlossen sie den Bund der Ehe. In Paula hatte Sack eine Frau gefunden, die ihn verstand und die seine gefährlichen Gedanken schon liebte, ehe sie ihm selbst begegnet war; so konnte sie ihm Halt geben und ihn an ein Leben binden, das er sonst vielleicht verworfen hätte.¹¹⁷ Vor allem ermutigte sie ihn zum Schreiben; außer den erwähnten Aufsätzen und einigen Novellen entstanden auch fast alle der Gedichte, die Sack später in einem Band *Die drei Reiter* zusammenfügen wollte (für ihn selbst zeitweise nur "Abzugskanäle, weil ich sonst nichts Vernünftiges schreiben kann"¹¹⁸), während des Münchener Jahres. In ihrem literarischen Wert sind sie sehr uneinheitlich, schwankend zwischen elegischem Pathos und Alltagsnotaten, bitterer Klage und wüstem Rausch; auch die Heimat findet in der *Flamme* noch einmal bösen Reflex:

Auch ich weiß, woher ich stamme;
schwärend trüb gleich einer Flamme,

die das Moor zum Schwälen brachte –
dieses Moor, das ich verachte,

¹¹⁵ Ebd., S. 296.

¹¹⁶ Der Angriff gegen die *Revolution* galt zweifellos auch Hans Leybold, den das schlimmste Verdikt traf, namentlich gar nicht genannt zu werden – tatsächlich ist es schwer begreiflich, daß der sieben Jahre jüngere Leybold, der sich dann bald nach Kriegsausbruch das Leben nahm, den ihm wesensverwandten Sack nicht zur Mitarbeit einlud, denn im November 1913 wohnten beide im selben Haus (Herzogstraße 42), und Paula Sack kannte ihn sogar schon als Hamburger Gymnasiasten.

¹¹⁷ Vgl. das unvollendete Sonett *Das Band*, bei Fischer [Anm. 22], S. 49f.

¹¹⁸ Brief Gustav Sacks an Hans W. Fischer vom 4.3.1914; zit. nach Fischer [Anm. 22], S. 53.

Not und Plage heißt dies Moor –
glimm ich in die Nacht empor;

diese Nacht, die sturmdurchwütet,
in der Graun und Ekel brütet,

die mich giftig schweigend tötet,
eh der Tag sich mir gerötet.¹¹⁹

Zum Hauptwerk der Münchener Zeit und für viele überhaupt zur Krone seines Schaffens wurde der Fragment gebliebene Roman *Paralyse*, dessen Konzeption (noch unter den alternierenden Titeln *Der große Held*, *Genie* und *Im Hochgebirge*) bis ins Schermböcker Frühjahr 1913 zurückreicht und an dem Sack intensiv von September 1913 bis Anfang 1914 arbeitete; die weitere Romanhandlung sollte im Hochgebirge spielen, das er noch nicht kannte, und so wollte er vor dem Abschluß zunächst eine Reise in die Schweiz und nach Italien unternehmen. Der Ausbruch des Krieges verhinderte dann eine Fortführung des Torsos, von dem Thomas Mann meinte, er sei "packender, als so manches Vollendete".¹²⁰

Die Hochschätzung des Romanfragments *Paralyse* ist schwer nachzuvollziehen; sie geht zurück auf Sacks eigene Bewertung und die seiner Frau Paula, die ja allein *diesen* Roman im Entstehungsprozeß begleitete, gründet sich damit aber weniger auf den überlieferten Text als auf die hochfliegenden Absichten des Autors, wie sie sich anhand von Briefen, Notizen und der aus dem Roman herausgelösten, aber um Anfang und Schluß erweiterten Novelle *Der Paralytiker* erkennen lassen.¹²¹ Danach sollte *Paralyse* gleichsam den Abschluß einer mit dem *Studenten* und dem *Namenlosen* begonnenen Trilogie bilden und den 'vollkommenen Positivist und freien Menschen'¹²² in den Mittelpunkt stellen; später drängte sich der experimentelle, aber offenbar auch durch eigene Ängste evozierte Gedanke vor, "aus dem Munde eines Wahnsinnigen sogenannte 'Wahrheiten'" zu 'verzapfen'.¹²³ Tatsächlich deutet sich in der bewußten Hinwendung zum Anorganischen, zur Objektivation der Gedanken und Gefühle, manifest im Dialog des Manöversoldaten mit seinem Tornister oder dem Wunsch der Ich-Figur zu versteinern, eine konsequente Entwicklung an, aber anders als früher ist die

¹¹⁹ Gustav Sack: *Die Flamme*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zwei Bänden* [Anm. 10], Bd. 2, S. 45f.

¹²⁰ Brief Thomas Manns an Paula Sack vom 6.1.1949; zit. nach Paula Sack [Anm. 5], S. 148. Zur Werkgeschichte der *Paralyse* vgl. ebd., S. 148-173, und Karl Eibl: *Zur Entstehung von Gustav Sacks Romanfragment "Paralyse"*. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, N.F. 8 (1967), S. 201-263.

¹²¹ Vgl. im Anhang zu Sack: *Paralyse. Der Refraktär* [Anm. 16], S. 137-143.

¹²² Vgl. ebd., S. 139.

¹²³ Vgl. ebd., S. 140.

geplante Fortführung mehr erdacht als erlebt: Sack wußte nur zu gut, daß die ersehnte "rauschlose Reinheit"¹²⁴, die fortan als Leitwort immer wiederkehrt, von ihm nicht zu erreichen sei und im Wahnsinn enden würde. Schon deshalb mußte der Roman scheitern, denn wie das Fragment und eigentlich das Gesamtwerk zeigt (mit Ausnahme der meisterhaften Novelle *Im Heu*), war es Sack nicht gegeben, anderes als Selbsterlebtes zu schildern: Ehe er über Gebirge schrieb, mußte und wollte er dort gewesen sein, und erst recht konnte er nur die existentiellen Erfahrungen beschreiben, denen er sich selbst unmittelbar ausgeliefert sah. Auch der besondere Rang des *Verbummelten Studenten* resultiert nicht zuletzt daraus, daß Sack mit keiner Landschaft so vertraut war wie mit der rheinisch-westfälischen Heide und hier ein für ihn grundlegendes Problem behandelte, das weit hinausging über die Gefährdungen einer aktuellen Leidenschaft.

Für Sack waren seine 'künstlerischen' Arbeiten "Sekretionen einer dyspeptischen Seele, Notwendigkeiten und Selbstoperationen eines erkrankten Organismus".¹²⁵ So ergab sich zwangsläufig, daß zufällige Alltagserfahrungen sich vor den ursprünglichen Plan schoben, der einen fiktiven norwegischen Dichterphilosophen namens Hakon vorsah (eine deutliche Nietzsche-Projektion), und er in der *Paralyse* statt dessen – wiederum in unverstellter Ich-Form – nur dazu kam, seine jüngsten Erlebnisse während des Manövers auf dem Lechfeld und als Untermieter in München zu verarbeiten, einschließlich heftiger Invektiven gegen den Militarismus, das Journalistengesindel oder die 'Krake' Großstadt. Gemessen an seiner eigenen Konzeption, zu der die Manöverkapitel überdies in keinem rechten Verhältnis stehen, kam Sack damit kaum über die Einleitung zu seinem Roman hinaus, und es wäre vermessen, das "Bruchstück" mit Hans W. Fischer als "ganzes Werk"¹²⁶ zu sehen oder gar mit den Romanfragmenten Kafkas oder Musils zu vergleichen. Auch in der *Paralyse* fehlt es nicht an dichten poetischen Stellen, namentlich bei der sprachlichen und metaphorischen Gestaltung des beginnenden Wahnsinns, für die Sack intensive neurologische Studien betrieb (und tatsächlich haben einige Halluzinationen, der Tornister-Dialog oder das Regenwurm-Begräbnis, eine kafkaeske Dimension), insgesamt aber ist es unverkennbar, daß der Dichter an diesem Projekt schiffbrüchig wurde und auch gedanklich an eine Grenze geraten war, die er nicht zu überschreiten vermochte. Und könnte dieses Scheitern nicht auch daran liegen, daß Sack keinen zurückgezogen-vertrauten Schreibort in der Provinzheimat mehr hatte, sondern in die Fänge der "steinernen Krake" Großstadt und unter die "zusammengepreßt gieri-

¹²⁴ Gustav Sack: *Paralyse. Romanfragment*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zwei Bänden* [Anm. 10], Bd. 2, S. 409-481 (444).

¹²⁵ Ebd., S. 442.

¹²⁶ Fischer [Anm. 22], S. 42.

ge, sich vor sich selber ekelnde, von sich selber ruhslos besinnungslos durch die Tage gepeitschte Masse" geraten war?¹²⁷ Das 'Hochgebirge' hätte er immerhin auch von München aus erfahren können, ihn aber drängte es weiter hinaus in die ländliche Schweiz, in steinerne Bergeinsamkeit, in 'Ruhe' und 'Besinnung'.

Nicht einmal seine Frau vermochte Sack in München zu halten, zumal an ein wirkliches Zusammenleben vorerst schon aus finanziellen Gründen nicht zu denken war; am 25. Juli 1914, nur zwei Wochen nach der Hochzeit und obschon der Krieg bereits in der Luft lag, brach er nach Zürich auf, während Paula einige Tage darauf wieder nach Hamburg zurückkehrte. Ein erwartetes Honorar der *Ähre* blieb zwar ebenso aus wie eine Unterstützung seines Schwiegervaters, mit dem er in einem Züricher Café zusammentraf, dennoch setzte er seine einsame Wanderung über Richisau, Linthal in Glarus und über den Klausenpaß bis nach Altdorf fort, ehe ihn akute Geldnot und die kriegsbedingte Sperrung des St. Gotthardt schließlich wochenlang in Göschenen festhielten. Seit Kriegsausbruch war er fest entschlossen, nicht mehr nach Deutschland zurückzukehren, ein 'Vaterlandsloser' und 'Refraktair', der kein 'Kanonenfutter' sein wollte, und träumte statt dessen, da ihn auch die Schweizer Berge enttäuscht hatten, von einem neuen Leben mit Paula in Dänemark, das er sich wohl nicht zufällig mit heimischen Requisiten ausmalte ("Flachland mit Buchenwäldern, und etwas nordische Melancholie und nordischer Spuk"¹²⁸): Hirngespinnste einer verrannten Seele. Briefe an Paula lesen sich wie Hilferufe, und tatsächlich gelang es ihr unter allergrößten Schwierigkeiten (mittellos und ohne Paß), im September nach Göschenen zu reisen, wo beide noch zwei bewegte Wochen erlebten. Inzwischen war klar, daß es für Sack bei all seinem Haß auf den kriegslüsternen Patriotismus und den menschenverachtenden Militarismus in seiner ausweglosen Lage keine vernünftige Alternative zu einer Rückkehr nach Deutschland gab. Eine bald darauf erlassene Amnestie gab den Ausschlag, und so stellte sich Sack am 21. September in München der Militärbehörde; Paula war nach Hamburg zurückgekehrt. Schon am 9. Oktober fuhr der Dichter Gustav Sack als 'gemeiner Soldat' des 1. Bayrischen Infanterieregiments mit dem Zug an die französische Westfront.

Zu der erhofften Fortführung der *Paralyse* in der Schweiz war es, von flüchtigen Notizen abgesehen, nicht gekommen; unerwartet hatte sich die Problematik des Krieges und der Desertion vorgeschoben. Mit ihr setzte er sich in der Skizzenfolge *Aus dem Tagebuch eines Refraktairs* auseinander, die ebenso wie Gedichte und die kleine Novellentrias *Im Gebirge* (*Die Fledermaus*, *Adagio*, *Die*

¹²⁷ Vgl. Sack: *Paralyse* [Anm. 124], S. 445-447.

¹²⁸ Brief Gustav Sacks an Paula Sack vom 2.8.1914. In: Sack: *Prosa, Briefe, Verse* [Anm. 15], S. 450.

Jagd) während der Schweizer Reise entstand, vor allem aber in seinem Schauspiel *Der Refraktair*, das er noch in Göschenen begann, aber erst im Juni 1916 in München zum Ende brachte.¹²⁹ Sein Alter ego Egon Lange bringt er dort in eine ähnlich verzweifelte Lage, wie es die seine war, läßt ihn am Ende aber einen anderen Entschluß fassen und sich stellvertretend nach der Vernichtung seines Werkes in den Abgrund stürzen.

Von Oktober 1914 bis Januar 1916 stand der Soldat Gustav Sack an der Westfront. Über diese fünfzehn Monate wie über das weitere Kriegserlebnis gibt ein halbes Tausend Feldpostbriefe an Paula Auskunft.¹³⁰ Regen, Frost, Dreck, Hunger, Granatfeuer, Schlaflosigkeit und Langeweile wurden die bestimmenden Erfahrungen der Herbst- und Wintermonate in den Schützengräben und Reservestellungen um St. Quentin. In dem jungen jüdischen Kunstgelehrten Cyrill Davidsohn fand er für kurze Zeit einen wirklichen 'Kameraden', der seine 'erkenntnistheoretischen Nöte' begriff: Davidsohn fiel schon am 8. Februar 1915 durch eine Granate, die ihm den Kopf abriß.¹³¹ Wenngleich Sack sich dem 'Hurrapatriotismus' konsequent verweigerte und hellsichtig Machtpolitik und Industrieinteressen als Kriegsursache erkannte, tat er doch die ihm aufgezwungene soldatische Pflicht, die ihn der eigenen Lebensproblematik entthob, und machte so eine erstaunlich rasche Militärkarriere. Schon im Dezember 1914 wurde er als Gruppenführer zum Unteroffizier befördert, im Februar 1915 dann zum Vizefeldwebel; im September 1915 avancierte der ehemalige Refraktair schließlich sogar zum Leutnant, was ihn auf eine halbwegs sichere Existenz nach dem Krieg hoffen ließ. Zugleich aber litt er unter dem tiefen Widerspruch zwischen seiner äußeren Anpassung und der inneren Aversion gegen das Soldatenwesen, flüchtete sich in billige Räusche, machte wieder Schulden und wurde immer reizbarer, als ihm der nach einem Jahr längst überfällige Urlaub noch weiter verweigert wurde. Zudem war er bei der Ernennung zum Leutnant in eine andere Kompanie versetzt worden und dort an verständnislose Offiziere geraten, mit denen es bald zu Reibereien kam, weil er sich bewußt schikaniert glaubte: "Weil ich mich von den Leuten absondere und fern von ihrem faden Geschwätz meine Wege gehe, behandelt man mich wie einen Lumpen und ärger als den gemeinsten Soldaten – das ist nicht übertrieben."¹³² Ein betrunkenen Krach mit einem preußischen Hauptmann in

¹²⁹ Zur Entstehung dieses Schauspiels vgl. Paula Sack [Anm. 5], S. 323-357. Das Stück wurde bis heute nicht aufgeführt, am 25.2.1957 veranstaltete Josef F. Lodenstein jedoch eine Öffentliche Lesung an der Volkshochschule Düsseldorf.

¹³⁰ Vgl. die repräsentative Auswahl in Sack: *Prosa, Briefe, Verse* [Anm. 15], S. 485-675.

¹³¹ Der Umschlag von Helmut Schefflers erstem Dokumentenband [Anm. 6] zeigt in einem Ausschnittfoto Sack zusammen mit dem dort nicht identifizierten Davidsohn.

¹³² Brief Gustav Sacks an Paula Sack vom 23.12.1915. In: Sack: *Prosa, Briefe, Verse* [Anm. 15], S. 613.

Douai, am 12. Oktober 1915, brachte ihm im November einen ersten sechstägigen Stubenarrest ein, bald darauf, in Méricourt, entlud sich die Nervenkrise in einer unbedacht-heftigen Auseinandersetzung mit einem Gendarmeriewachtmeister, der im Feld sein Vorgesetzter war. Über Weihnachten mußte er wegen dieser Insubordination wieder einen vorläufigen Stubenarrest absitzen, hatte nun aber auch noch das Feldgericht, Bestrafung und Degradierung zu fürchten. Immerhin zeigten sich seine Vorgesetzten einsichtig genug, den nervlich völlig Derangierten erst einmal ins Lazarett zu schicken, zunächst nach Douai, dann nach Valenciennes. Von dort aus ging es mit einem Lazarettzug endlich wieder zurück nach Deutschland, und, wie es der Zufall wollte, sogar in die weitere westfälische Heimat. Am 15. Januar 1916 wurde Gustav Sack als Nervenkranker in das katholische Krankenhaus zu Lippstadt eingeliefert, wo er kurz darauf – nach weit über einem Jahr schmerzlicher Trennung – in einem Moment größten 'Kitsches' endlich wieder seine Frau in die Arme nehmen konnte.¹³³

Bis Ende März blieb Sack in Lippstadt, wo er sich relativ frei bewegen konnte, mit Paula im Bahnhofshotel übernachtete, mit ihr nach Münster fuhr und bei einem zweiten Besuch nach Soest; einmal wagte er sogar eine heimliche Fahrt nach Hamburg. Ansonsten 'trudelte' er "recht trübsinnig und Alkohol vertilgend durch die Straßen Lippstadts bei schauderhaftem Wetter"¹³⁴ oder unternahm Ausflüge in die Umgebung, nach Lipperode, Soest oder zum Stift Cappel im Fürstentum Lippe. Die Verhandlung vor dem Kriegsgericht in Dortmund am 28. März, die ihm der fatale Zusammenstoß mit dem Feldgendarmen eingebracht hatte, verlief glimpflich; Sack wurde zu acht Tagen Stubenarrest verurteilt, durfte aber erst einmal seinen Urlaub antreten und reiste sogleich nach Hamburg, wo er nun auch persönlich Hans W. Fischer kennenlernte. Von dort aus kehrte er erstmals nach drei Jahren wieder nach Schermbeck zurück, das ihn etwas enttäuschte: "es ist hier alles fremd, und ich bin schon recht großstädtisch geworden!"¹³⁵ Paula fuhr ihm nach, "er zeigte ihr die Landschaft, führte sie durch den Lichtenhagen, das Bruch, nach Raesfeld zu Loos Schloß; auch zu den hohen alten blaugrünen Wacholdern".¹³⁶ Von Schermbeck aus reisten sie auf höhere Weisung

¹³³ Zuvor war Paula bei ihren Schwiegereltern in Schermbeck gewesen; Sack hatte ihr am 30.12. 1915 (ebd., S. 618) geschrieben: "Bist Du aber auch im Bruch gewesen? Im Lichtenhagen? In der Heide? An der Lippe? Nee, und das war mit die Hauptsache. Läßt sich aber nachholen, nicht wahr?"

¹³⁴ Brief Gustav Sacks an Paula Sack vom 17.2.1916. In: Ebd., S. 625.

¹³⁵ Brief Gustav Sacks an Paula Sack vom 10.4.1916. In: Ebd., S. 630. Fischer [Anm. 22, S. 78] bemerkt dazu süffisant: "Seine Großstadtnatur war überhaupt ein Schnack von ihm, der ganze fünfviertel Jahre in einer Großstadt gelebt hatte; wenn seine Frau, eine geborene Hamburgerin, nach einer größeren Stadt fuhr, war er stets in Sorge, gab ihr Ratschläge –, 'Komm nicht unter die Elektrische!', wobei er stets zufügte: 'Denn du bist vom Lande.'"

¹³⁶ Fischer [Anm. 22], S. 78.

nach einigen Tagen weiter nach Würzburg und nach München. "Dort blieb er nach weiteren vierzehn Tagen allein, tat Garnisdienst und arbeitete."¹³⁷

In Frankreich war Sack kaum zu literarischer Arbeit gekommen, immerhin hatte er aber mit *Der Flieger* und *Lerchen*¹³⁸ eine Reihe harter Kriegsskizzen begonnen und vor allem die Erzählung *Im Heu* geschrieben: Erstmals war es ihm in dieser realistisch-ländlichen Geschichte eines Inzests von Vater und Tochter gelungen, ganz von sich zu abstrahieren und auf wenigen Seiten in einem kühnen, atmosphärisch dichten Verismus ohne jeden auktorialen moralischen Einspruch ein außerordentliches fremdes Menschenschicksal zu vergegenwärtigen. Ob Sacks weitere Entwicklung in dieser Richtung fortgeschritten wäre, ist allerdings zweifelhaft: Von seinem ganzen Wesen und von seiner provinziellen Herkunft her war er literarischer Autodidakt und akzeptierte das eigene Schreiben im Grunde nur als nötiges Ventil seiner inneren Eruptionen; alles andere empfand er als 'Literatur' im negativen Sinn, als 'Mache' oder 'Kitsch', und so vermochte er den außerordentlichen Rang von *Im Heu* selber auch gar nicht recht zu erkennen. Einige spätere Arbeiten zeigen den Willen einer objektiven Neuorientierung, bedeuten im Rückgriff auf den autobiographischen Steinbruch aber doch einen Rückschritt. Zumindest konzipiert wurde an der Westfront noch die erotische Kriegsnovelle *Eva*, beendet wurde sie erst Ende Mai 1916 in München. Während des ersten Kriegseinsatzes entstand auch die Idee einer Prosasammlung, die nach der einleitenden Erzählung *Der Rubin* benannt und mit *Im Heu* schließen sollte; realisiert wurde sie erst von Paula Sack innerhalb der *Gesammelten Werke*, ebenso wie die Sammlung der Kriegsskizzen (unter dem unhandlichen Titel *Aus dem Tagebuch eines Refraktairs und andere Novellen*), die überhaupt auf einen späteren Gedanken seiner Frau zurückgeht.

Als ahnte er sein Schicksal, nutzte Sack seinen neunmonatigen Aufenthalt in Deutschland intensiv zum Schreiben und zur Überarbeitung früherer Werke, besonders der beiden Romane *Ein verbummelter Student* und *Der Namenlose*. Seit Lippstadt, wo auch die Kriegsskizze *Der Stromer* entstand, setzte er mit großen Erwartungen den *Refraktair* fort, den er im Juni dann während seines achttägigen Stubenarrests abschließen konnte. Auch sonst war die "schöne unfreiwillige Muße"¹³⁹ kreativitätsförderlich und erbrachte noch die Kriegsskizzen *Der stille Gast*, *Der Igelrücken* und *Hinter der Front*.¹⁴⁰ Im Juli besuchte Paula ihren Mann in

¹³⁷ Ebd., S. 79.

¹³⁸ *Lerchen* erschien noch zu Sacks Lebzeiten in der Berliner *Kulturkorrespondenz* (Juni 1916).

¹³⁹ Brief Sacks an Paula Sack vom 21.6.1916. In: Sack: *Prosa, Briefe, Verse* [Anm. 15], S. 637.

¹⁴⁰ Die Erstveröffentlichung von *Hinter der Front* im *März* (23.9.1916) durfte Sack noch erleben, ebenso den Abdruck von *Der Igelrücken* in *Zeit im Bild* (12.11.1916). Nach Sacks Tod brachte Theodor Heuß im *März* noch *Der Flieger* (14.4.1917) und *Der stille Gast* (16.12.1916) heraus.

München, bald darauf begleitete sie ihn über Würzburg nach Aschaffenburg, wo er vom August an seinen Garnisonsdienst fortsetzen mußte. In dieser Zeit überarbeitete er ein letztes Mal den *Verbummelten Studenten*, schrieb seine letzte Novelle *Das Begräbnis* und besprach mit Paula die Komposition der Sammlungen *Die drei Reiter*, *Der Rubin* und *Aus dem Tagebuch eines Refraktairs*. Dann soll er zu seiner Frau gesagt haben: "Jetzt müßte ich fallen; dann werden die Bücher gedruckt, du bist versorgt und alles ist in schönster Ordnung."¹⁴¹

Im September 1916 wurde Sack 'kriegsverwendungsfähig' geschrieben, und schon am 16. Oktober mußte der 'Leutnant d. R. im 2. Bayr. Jäger Btl. Alpenkorps' Aschaffenburg verlassen, um am rumänischen Feldzug teilzunehmen.

Seine Eindrücke aus dem für ihn neuen Bewegungskrieg wollte Sack in einem Buch mit dem Titel *In Ketten durch Rumänien* sammeln; als Grundlage sollten Aufzeichnungen dienen, die er in seine Briefe an Paula einschaltete, hastige Notate einer kaum mehr zu bewältigenden Wirklichkeit.¹⁴² So schrieb er am 25. November aus dem Argesultal: "ich schüttelte nicht mehr den Kopf über den Wahnsinn der Welt, ich döse in den Nebel und den Schmutz und lasse beide meine Heimat sein."¹⁴³ Die letzten Nachrichten ihres Mannes vom 29./30. November erreichten Paula aus Mah-Malul, beim Vormarsch gegen Bukarest; sie schildern ein rumänisches Bauernidyll, das Sack an seine Heimat erinnerte:

Eine zurückkehrende Patrouille meldet, sie hätte irgendwo Hundegebell gehört [...], wir spitzen die Ohren, aber alles still, da gehe ich mit den zwei anderen Offizieren und zwei Mann den Berg aufs Geratewohl hinab – Wiesen, Zwetschen, Heuschöber, ein rumänisches Steinkreuz, da hören wir eine Kuhglocke, gehen darauf zu, ein paar Lachen täuschen uns die weißgestrichenen Häuser vor, lautes fremdartiges Rufen in der Nähe, finden zwei alte, seltsame Klagelieder ausstoßende Männer, einer flieht, der andere kommt angstvoll-ehrerbietig auf uns zu, gibt uns die Hand etc., führt uns in sein Haus, größerer Hof, zwei Zimmer, das eine voll von Frauen und Kindern, schöne Augen – Angst –, aber in dem einen Zimmer kein Ofen, nichts für uns also, ich fordere Milch, eine Frau zeigt eine Kinderflasche mit Milch, danke lachend, da bietet mir eine andere, junge, auch ihr Kind tränkende, mit lustigen Augen ihre schöne entblößte Brust, der Alte schlägt mich lachend auf die Schulter, ich gehe, Hand an der Mütze, fort, und wir lassen uns zum Popen (Pfarrer) führen.¹⁴⁴

Was dann einige Tage später, am 5. Dezember 1916, bei Finta Mare geschah, berichtet ein Brief des Kompanieführers an Paula Sack vom 12.1.1917:

¹⁴¹ Fischer [Anm. 22], S. 83.

¹⁴² Vgl. Sack: *Prosa, Briefe, Verse* [Anm. 15], S. 653-675; Paula Sack löste diese 'Andeutungen' aus der Korrespondenz heraus und veröffentlichte sie im zweiten Band der *Gesammelten Werke* [Anm. 10], S. 317-328.

¹⁴³ Brief Sacks an Paula Sack vom 25.11.1916. In: Sack: *Prosa, Briefe, Verse* [Anm. 15], S. 669.

¹⁴⁴ Brief Sacks an Paula Sack vom 29.11.1916. In: Ebd., S. 674.

Am 5. XII. morgens war Ihr lieber Mann schon auffallend ruhig. Wir kamen etwa um 12 Uhr Mittag ins Gefecht; Leutnant Sack führte den ersten Zug und war Reserve. Er folgte der im schweren Kampf liegenden Kompagnie auf 250 m und war eben im Begriff, seinen Zug in die schon stark gelichtete Kompagnie einschwärmen zu lassen, als ein Querschläger ihm durch die Brust ging, der den sofortigen Tod verursachte. Ich ließ noch am Abend durch Jäger die Leiche nebst denen vieler Jäger nach Finta Mare bringen und begrub am 6. XII. früh halb neun Uhr Ihren lieben Mann mit allen militärischen Ehren in einem Einzelgrab.¹⁴⁵

In Schermbeck erzählte man sich, Sack habe sich bis zum letzten Atemzug mit einer *Keule* verteidigt und sei mit einem "Verdammt!" auf den Lippen gestorben – eine Anekdote, die von dem Eindruck zeugt, den seine Persönlichkeit machte, aber auch von der hinterwäldlerischen Mentalität, in der er aufgewachsen war und der er entfliehen wollte, ohne daß es ihm je gelungen wäre: Er selbst ließ seinen 'verbummelten Studenten' mit einem Fluch aus dem Leben gehen.

Die Erinnerung an die letzten Jahre von Gustav Sack hat uns fortgeführt von der 'westfälischen Thematik', so wie sich auch der Dichter äußerlich und dann auch innerlich immer mehr von seiner Heimat entfernte. Nach dem Krieg wollte er sich in München, Hamburg oder im Ausland niederlassen, Schermbeck schien ihm 'überwunden'. Ein 'Heimatschriftsteller' wäre er nie geworden, aber seine Ausfälle gegen die Münchener Boheme zeigen, daß er sich auch in die Großstadtliteratur nie integriert hätte. Sack ging seinen eigenen Weg, eigensinnig bis hin zum Trotz; die Richtung war wesentlich vorgezeichnet durch seine provinzielle Herkunft und außerordentliche Begabung, die ihn zum relativ unabhängigen Autodidakten und existentiellen Solipsisten, kurz: zum 'genialen Dilettanten' bestimmten. Beides allein hätte freilich kaum ausgereicht, sein verborgenes 'Dichtertum' zu erwecken, das in der näheren Umgebung so gar keine Inspiration hatte, keinen Anreiz durch erfolgreiche Vorbilder oder eine Förderung abseits der Heimatkunstbewegung. Hinzukommen mußte das 'Leiden an der Welt', das für Sack das Leiden an ihrer Unbegreiflichkeit war. Der naive Gottesglaube, der ihm am Niederrhein vorgelebt wurde, konnte ihm keine Antwort geben, aber auch seine Ausflüchte in die Wissenschaft und in den vieldimensionalen Rausch führten in die Irre. Bestimmend für ihn wurde so die Suche, und hierin traf er sich ungevolgt dann doch mit der Generation der Moderne, die nach dem allseits erfahrenen Sinnverlust zu verzweifeln drohte. In Westfalen gab es nur noch einen Dichter, auf den dies mit solcher Ausdrücklichkeit zutrifft: Adolf von Hatzfeld.

¹⁴⁵ Zit. nach Fischer [Anm. 22], S. 83f.

2. Adolf von Hatzfeld (1892 – 1957)

"Das Gesicht immer etwas erhoben, Licht auffangend, als ob er danach greifen wollte, ging er abseitig seine Wege, herb und doch um Zuneigung werbend"¹, heißt es in einem biographischen Abriß über Adolf von Hatzfeld, und wirklich scheint in diesem widersprüchlichen Bild das Wesen dieses westfälischen Dichters eingefangen, sein aristokratischer Hochmut und seine menschliche Demut, die dunkle Einsamkeit des Blinden wie die lichte Sehnsucht des Sehers nach gläubiger Gemeinschaft. Es ist schwer, solche in sich zerrissenen Menschen zu lieben, und wenn Hatzfeld zu Unrecht lange Zeit fast vergessen war, so auch deshalb, weil ihm sein Werk immer wieder zum Bekenntnis eigener Zweifel und Konflikte diene und sich daher leichter Vereinnahmung entzog. So suggestiv seine Gedichte und Erzählungen auch die Landschaften Westfalens oder des Rheinlands beschwören, es sind zuletzt doch immer Seelenlandschaften, in denen der Leser sich mit dem Autor zu verlieren droht. Diese existentielle Dimension hebt Hatzfelds Werk bei aller Affinität zur Heimat über eine nur regionale Bedeutung hinaus und macht es repräsentativ für die Moderne, in der die Krise des Ich, der Verlust überkommener Werte und Bindungen, das alles bestimmende Thema ist. Kein westfälischer Heimatdichter mit tröstenden Idyllen vom Lande ist zu entdecken, sondern der neben Gustav Sack originärste und noch immer beunruhigendste Schriftsteller der expressionistischen Generation aus Westfalen.

Nach jahrzehntelangem Schweigen schien sich in der Rezeption des 'Dichters mit den toten Augen und den überwachen Sinnen' vor einiger Zeit eine Wandlung abzuzeichnen. Der anlässlich seines 100. Geburtstages 1992 im Paderborner Igel Verlag erschienene Auswahlband *Franziskus und andere Dichtungen*², die erste Buchveröffentlichung seit 1952, wurde weit über den westfälischen Raum hinaus beachtet und fand beinahe ausnahmslos positive Resonanz.³ Die literarhistorisch wichtigere Wiederveröffentlichung des schwierigen expressionistischen Romans

¹ Wilhelm Schulte: *Westfälische Köpfe. 300 Lebensbilder bedeutender Westfalen. Biographischer Handweiser*. Münster ³1984, S. 107.

² Adolf von Hatzfeld: *Franziskus und andere Dichtungen. Lyrik, Prosa, Aufzeichnungen*. Mit einem Nachwort hg. v. Dieter Sudhoff. Paderborn 1992; der Band enthält neben *Franziskus*, einer Gedichtauswahl und autobiographischen Aufzeichnungen auch den Reisebericht *Positano*.

³ Hatzfelds ambivalente Stellung zwischen Moderne und Tradition, zwischen Weltläufigkeit und Heimatgebundenheit, erfaßte besonders dezidiert Klaus Völker (*Der Dichter mit den toten Augen und den überwachen Sinnen*, in: *Der Tagesspiegel*, 6.9.1992), der konstatierte, der "westfälische Expressionist" sei "einerseits zu weltoffen, avantgardistisch und zu sensibel" gewesen, "als daß er in seiner Heimat gebührend geschätzt werden konnte", "aber andererseits zu altmodisch, gefühlselig, naturversessen und heimatgläubig", "als daß er als expressionistischer und damit großstädtischer Dichter die ihm gemäße literarische Anerkennung zu finden vermochte".

*Die Lemminge*⁴ im Jahr darauf konnte diesen Erfolg allerdings nicht wiederholen, so daß der Plan einer kommentierten Gesamtausgabe in Einzelbänden vorerst in die Ferne gerückt ist. Immerhin liegt mit den beiden Büchern des Igel Verlags schon jetzt das expressionistische Frühwerk Hatzfelds, das den eigentlichen Rang des Dichters definiert, in zuverlässigen Ausgaben wieder vor; später, in seinen Romanen *Das glückhafte Schiff* und *Der Flug nach Moskau*, wandte auch er sich, wie so viele andere Autoren der Moderne, konventionelleren Schreibweisen zu.

Hatzfeld bekannte sich sehr bewußt zu seiner Heimat, man denke nur an seine berühmte *Westfalenballade* (1917), und so ist es nicht erstaunlich, daß er in den meisten 'Westfalenbüchern' vertreten ist; andererseits entzieht sich sein artifizielles Werk so sehr den üblichen Kategorien affirmativer Heimatdichtung, daß er dort mit gutem Grund nur am Rande figuriert, als 'Einzelgänger' oder 'Außenseiter'. Seine überregionale Bedeutung erweisen vor allem die zeitlich weit auseinander liegenden Dissertationen von Ilse Seiffert (1938)⁵, Heidi van Aubel (1949)⁶ und besonders von Hatzfelds Tochter Elisabeth Deinhard (1982).⁷

Geboren wurde Adolf Franz Iwan Kaspar von Hatzfeld am 3. September 1892 als zweites Kind des Amtsrichters Kaspar von Hatzfeld und dessen Frau Maria geb. Goesen in Olpe im Sauerland; seine Schwestern waren Huberta (1891) und Elisabeth (1897).⁸ Schon wenige Jahre darauf übersiedelte die Familie nach Hamm, wo der Vater als Amtsgerichtsrat tätig wurde, so daß Hatzfeld später kaum noch eine Erinnerung an seinen Geburtsort hatte:

Als Knabe von vier Jahren kroch ich aus den Bergen des Sauerlandes heraus und kam an die Grenze der Berge, vor denen das flache Land beginnt, das Münsterland mit seinen Äckern und Kämpfen, seinen Wäldern und seiner Heide. In meiner Erinnerung ist es mir, als sei ich unmittelbar aus dem Schnee, aus Höhlen von Schnee herausgekrochen. Es muß in dem Winter des Jahres 1896 viel geschneit haben, denn noch heute sehe ich die großen Tore aus Schnee vor mir, welche die Leute in Olpe, meiner Geburtsstadt, über die Straßen des Ortes gebaut hatten. Dies ist fast meine einzige Erinnerung an diesen Ort, in dem ich meine Augen aufmachte.⁹

⁴ Adolf von Hatzfeld: *Die Lemminge. Ein Roman*. Mit einem Nachwort hg. v. Dieter Sudhoff. Paderborn 1993.

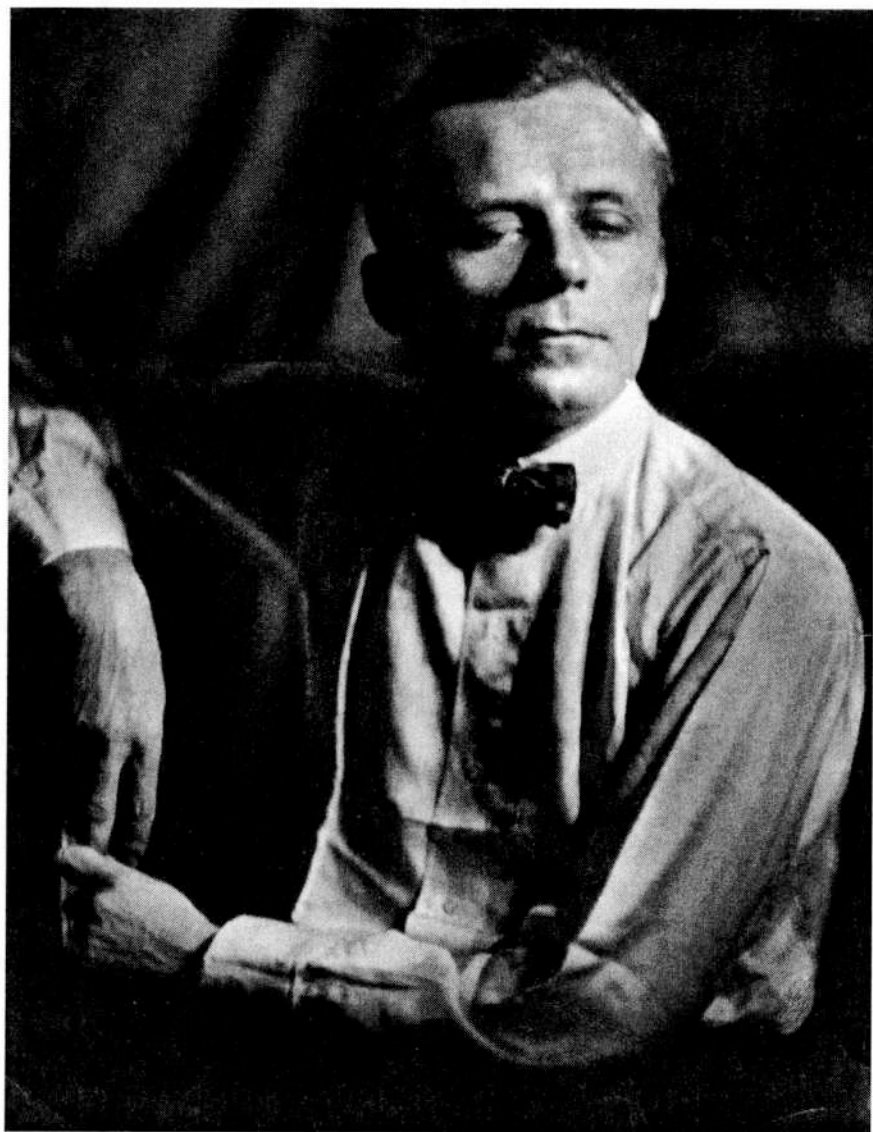
⁵ Ilse Seiffert: *Landschaft und Stammestum in der westfälischen Dichtung, insbesondere bei Adolf von Hatzfeld*. Diss. Bonn. Lengerich i. W. 1938.

⁶ Heidi van Aubel: *Das Erlebnis in der Dichtung Adolf von Hatzfelds*. Diss. Bonn 1949.

⁷ Elisabeth Deinhard: *Adolf von Hatzfeld. Mensch und Werk*. Turin 1982.

⁸ Kaspar von Hatzfeld war seit 1890 Amtsrichter in Olpe. Das Geburtshaus des Dichters, das ehemalige Wohn- und Amtshaus des kurfürstlichen Richters in der Frankfurter Straße 24, die sogenannte 'Alte Post', wurde 1974 abgerissen.

⁹ Adolf von Hatzfeld: *Meine Heimat*. In: Ders.: *Franziskus und andere Dichtungen* [Anm. 2], S. 179; Erstdruck in: *Die Neue Literatur*, Leipzig, 42 (Juli 1941), Nr. 7, S. 167-171. Kaspar von Hatzfeld wurde erst 1898 nach Hamm versetzt.



Adolf von Hatzfeld

In Hamm besuchte Adolf die Volksschule, die katholische Rektoratsschule und das humanistische Gymnasium. Die Ferien verbrachte er regelmäßig in Münster, dem Heimatort der Eltern. Auf ihm lastete die Tradition eines beinahe tausendjährigen Adelsgeschlechts; zwar hatte die Familie im 17. Jahrhundert das Gut Schwackhausen bei Soest aufgeben müssen und war danach ins bürgerliche Beamtentum abgesunken, aber gerade dieser Verlust heroisierte die adlige Herkunft und evozierte elitäre Forderungen an das Pflichtbewußtsein der Nachfahren, denen der überaus labile Knabe von vornherein nicht gewachsen sein konnte: "Die Hintergründe meines Lebens sind nicht ich, / dies sind die Väter, die mich schwer umkreisen, / ihr unerlöstes Blut ertrage ich / und fühle meine große Sehnsucht langsam sich vereisen"¹⁰, heißt es in der *Westfalenballade*. Zunächst noch vom Vater angeleitet, flüchtete Adolf in die umgebende Natur der westfälischen Heide, die ihm zum Inbegriff anarchischer Freiheit wurde, während ihm die Menschen seltsam fern blieben:

Im Anfang meines Bewußtseins steht kein Mensch, es stand um mich das, was mein Vater mit dem Wort "Natur" bezeichnete, ein Wort, das eine magische Gewalt über mich hatte und in dem für mich alles Großartige, Geheimnisvolle, alles Schmerzhafte und alle Lust, unerkant und ungelebt enthalten war. Es hat lange Zeit gebraucht, bis neben dieser Natur, neben diesen Bäumen, auf denen die Vögel saßen und sangen, neben diesen Wiesen, auf denen das Vieh graste, die Gestalt des Menschen sichtbar wurde. Die Natur um mich her war bewegt und lebendig, voll mannigfacher und schöner Form, aber Menschen sah ich in ihr nicht.¹¹

In der Koinzidenz von Naturnähe und Menschenferne deutet sich eine typische Konstellation dichterischer Einsamkeit an, wie wir sie auch von dem sieben Jahre älteren Gustav Sack kennen; verstärkt wurde sie für Hatzfeld dadurch, daß schon der Knabe in Hamm die Gefährdung der Natur durch den Menschen erlebte:

Das Wort "Kohle" war es, das dunkle Schatten auf dem Gesicht meines Vaters hervorrief. "Es zerstört die Natur", sagte er zu mir, denn in den blühenden Weiden und Wiesen, welche die Stadt umgaben, richteten sich im Laufe der Jahre immer mehr schwarze, oben abgeschnittene Türme auf, die wie verkohlte Finger in die Luft ragten. Es waren die Bohrtürme, in deren Innern eine Maschine ein scharfes Messer kreisrund in die Erde trieb, um festzustellen, in welcher Tiefe unter der blühenden grünen Narbe der Erde sich das Kohlenflöz hinstreckte. Tag und Nacht schnitt das Messer handdicke runde Säulen aus dem Gestein der Erde. Überall um die Bohrtürme standen diese Säulen, und immer mehr Türme standen um uns auf und überschritten mit den Jahren die Ufer des Flusses, drangen ein in die Wiesen des Münsterlandes, die schwarzen Vorreiter des riesigen qualmenden Heeres, das weit hinter den Bergen an einem Fluß,

¹⁰ Adolf von Hatzfeld: *Westfalenballade*. In: Ders.: *Franziskus und andere Dichtungen* [Anm. 2], S. 25.

¹¹ Hatzfeld: *Meine Heimat* [Anm. 9], S. 179f.

welcher Ruhr hieß und zu dem mich mein Vater in den Ferien einmal führte, drohend und gewaltig Feuergarben in einen ewig schwarzen Himmel stieß, der nun auch bald unsere grüne Erde überblitzen sollte.¹²

Im Jahre 1905 wurde der Vater an das Oberlandesgericht in Düsseldorf versetzt und bald darauf zum Senatspräsidenten ernannt. Adolf ging auf das humanistische Hohenzollerngymnasium. Heftiger als andere durchlitt er seine erste Liebe und Pubertätskonflikte. Noch in Düsseldorf schrieb er erste Gedichte, auch versuchte er sich im Zeichnen, für das er eine natürliche visuelle Gabe besaß. Regelmäßig besuchte er das Schauspielhaus von Louise Dumont und Gustav Lindemann, wo ihn vor allem die sonntäglichen 'Morgenfeiern' Herbert Eulenburgs beeindruckten. Auch hier boten sich ihm Fluchtwege aus der häuslichen Enge, und schon bald rebellierte er gegen die bürgerlich-katholische, wilhelminisch borierte Welt des strengen Elternhauses, die sich in Schule und Kirche fortsetzte.

Der traumatische Konflikt zwischen einer früh erwachten Sinnlichkeit und ihrer radikalen Stigmatisierung durch ein patriarchalisches Dogma, das in der ersehnten Frau nur die Sünde zu sehen vermochte, mußte dann beinahe zwangsläufig zur Katastrophe führen. Jahre des Scheiterns, von ständigen Schuldgefühlen beschwert, gingen ihr voraus. Für die rigide Ordnung des katholischen Gymnasiums in Düsseldorf offenbar untragbar geworden, mußte Adolf seine letzten beiden Schuljahre in der Abgeschiedenheit eines humanistischen Konvikts in Emmerich am Niederrhein verbringen; auch hier verletzte er die Schuldisziplin und fiel durch Schuldenmachen auf, bestand aber immerhin im Frühjahr 1911 am Kgl. Gymnasium das Abitur. Entschlossen, der Enge in die Weite zu entkommen und Überseekaufmann zu werden, ging der Abiturient als Volontär der Himalaja Tea Company nach Hamburg, erwies sich aber schon nach wenigen Monaten als völlig ungeeignet und wurde vom Vater zurückgeholt, weil er wieder Schulden gemacht hatte, ohne sie zurückzahlen zu können.

In der romantischen, so abstrakten wie abstrusen Vorstellung, damit 'seinem Volk' zu dienen, entschloß Hatzfeld sich nach einem Aufenthalt im Kloster Maria Laach für die Offizierslaufbahn und wurde im Herbst 1911 Fahnenjunker beim Westfälischen Jäger-Bataillon Nr. 7 in Bückeburg. Die soldatische Wirklichkeit, die Arroganz der durchweg adligen Offiziere und der Stumpfsinn des Kasinolebens, desillusionierte ihn nur allzu rasch; ein Einsatz im Kohlenrevier Radbod, bei dem er sich weigerte, auf streikende Arbeiter zu schießen, führte schließlich dazu, daß er seine Ideale zynisch verriet und sich wie seine rüden Kameraden selbstvergessen in besinnungslose Vergnügungen stürzte, die er sich weder moralisch noch finanziell leisten konnte.

¹² Ebd., S. 182f.

Seit Januar 1913 besuchte der Fähnrich die Kriegsschule in Potsdam. Als er zum wiederholten Mal seine Schulden nicht bezahlen konnte, wurde er im Sommer zu seinem Bataillon nach Bückeburg zurückgeschickt. Nach dem Willen des Vaters, der die Familienehre beschmutzt sah, sollte Hatzfeld nach Kanada auswandern. Die Gemeinheit eines Offiziers, der ihn vor der Entlassung noch mit einer Arreststrafe belegte, weil er ohne Verschulden verspätet in Bückeburg eingetroffen war, ließ den Zwanzigjährigen jedoch verzweifeln: Am 17. Juli ging er in den Bückeburger Wald und richtete die Waffe auf sich, traf sich aber so unglücklich, daß er nur erblindete; die Kugel zerriß die Gesichtsnerven, prallte am Nasenbein ab und blieb im Schädelknochen stecken. Nach kurzen Aufenthalten in der Augenklinik Minden und in der Heil- und Pflegeanstalt Bonn, wo er im August auf seinen Geisteszustand untersucht wurde, brachte man ihn nach Düren ins Annaheim, wo er von September 1913 bis April 1914 Blindenschrift, Schreibmaschine und Kurzschrift lernte.¹³

Es ist das tragische Wunder im Leben Hatzfelds, daß ihn erst seine Erblindung sehend werden ließ, ihm eine neue Zukunft wies und ihn zum Dichter erhob. Noch im Blindenheim in Düren, in dem er nach der Höllezeit im Irrenhaus auf ein neues Leben in Dunkelheit vorbereitet wurde, entdeckte er seine Berufung zum Schriftsteller, schrieb Gedichte und Novellen und begann einen ersten, heute verschollenen Roman. Schon am 13. März 1914 trug er im Dürener Hof erstmals eigene Dichtungen vor.¹⁴ Zahlreiche literarische Pläne begleiteten ihn im April auch nach Frankreich, wo er sich als Sprachlehrer für Französisch ausbilden lassen sollte und im Château de l'Homes in Villiers (Normandie) wohnte. Der Ausbruch des Weltkriegs zwang ihn jedoch schon nach wenigen Monaten zur Rückkehr nach Deutschland.

Während des Krieges studierte Hatzfeld Germanistik, Philosophie, Kunstgeschichte und Neue deutsche Literatur in Münster (WS 1914/15, SS 1915), Freiburg i. Br. (WS 1915/16, SS 1916; nur nominell: WS 1917/18, SS 1918) und Marburg (WS 1916/17, SS 1917); im Januar 1919 promovierte er in Freiburg bei Philipp Witkop über *Achim von Arnims "Kronenwächter"*.¹⁵ Es waren harte Studienjahre, mit demütigender Abhängigkeit von der Hilfe anderer, der quälenden Loslösung von den innerlich versteinerten Eltern, heftigen Glaubenskämpfen und

¹³ Vgl. Adolf von Hatzfeld: *Das Haus der Humanität*. In: Ders.: *Franziskus und andere Dichtungen* [Anm. 2], S. 207-216; dieser 1914 entstandene Bericht erschien zuerst in der *Berliner Zukunft* (13.9.1919) und wurde 1923 in die Sammlung *Aufsätze* aufgenommen, wo sich u.a. auch noch ein Essay *Über Vorurteile gegen Blinde* findet.

¹⁴ Vgl. Hans Sturm: *Vortrag Adolph von Hatzfeld*. In: *Dürener Volkszeitung* (14.3.1914).

¹⁵ Adolf von Hatzfeld: *Achim von Arnims "Kronenwächter" und der romantische Roman*. Diss. Freiburg i. Br. 1919; eine Umarbeitung der Dissertation (*Achim von Arnim*) erschien 1923 in dem Sammelband *Aufsätze*.

einer der mehreren Liebestragödien im Leben Hatzfelds, die im Sommer 1916 zu einem Nervenzusammenbruch führte – aber über all diese Leiden hinweg hob ihn nun das Schreiben, das die Dinge verwandelte und in der Erinnerung zum Leuchten brachte. Bereits 1916 konnte er, wenn auch nur mit Selbstbeteiligung, im Leipziger Xenien-Verlag ein erstes Bändchen mit noch neuromantischen *Gedichten* veröffentlichen. Es sind epigonale Verse in der schwermütigen Weise des bewunderten Rilke, die Eigenständigkeit durch heftige Subjektivität ersetzen:

Auf hartem Bett lag ich in meinen Kissen
Und hab geschrien, und niemand hörte mich,
Wund war ich oft, von fremdem Weh zerrissen,
Mein Mund war wund, von fremdem Mund zerbissen,
Menschheit, in deinem Weh erkannt ich dich
Und trank aus ihm mein eignes Menschentum
Und war wie Menschen die von Liebe wissen.¹⁶

Solche Inbrunst, in der das Erlebnis unmittelbar nachwirkt, war es wohl, was die mondäne, mit dem Verleger Paul Cassirer verheiratete Schauspielerin Tilla Duri-eux beeindruckte und dazu bewegte, den jungen, unbekannten und blinden Dichter aus der Provinz am 4. Februar 1917 in ihrem Berliner Salon lesen zu lassen, ein Ereignis, das für Hatzfeld zur Wende wurde, weil es ihm den Zugang zur literarischen Avantgarde eröffnete und es ermöglichte, daß sein Bekenntnisbuch *Franziskus* und die Gedichtsammlung *An Gott* im Verlag Cassirers erschienen, wo sie beinahe über Nacht den Ruhm des abseitigen Westfalen begründeten.

Das Buch *Franziskus*, das Hatzfeld im Sommer 1917 schrieb, darf als ein Hauptwerk des deutschen Expressionismus gelten, und dies, obwohl er zu der Zeit noch kaum beeinflusst war vom großstädtischen Modernismus seiner Altersgenossen, die sich rühmten, unvergeßliche Werke zu schaffen, wenn sie die herkömmliche Syntax ignorierten. Soweit bekannt, war Rilkes *Cornet*, den er 1914 im Château de l'Homes gelesen hatte, das erste Buch eines Zeitgenossen gewesen, das ihn berührt hatte, und noch eine Bücherliste aus dem Jahre 1916 nennt neben Goethe, Dante oder dem *Nibelungenlied* lediglich noch Bücher von Rilke, Lulu von Strauß und Torney, Dehmel, Dauthendey, Gütersloh und Werfel.¹⁷ Von Kommilitonen oder Professoren erfuhr er kaum Anregungen, im Studium wurde nur kanonische Literatur behandelt, und natürlich erschwerte auch die Blindheit den freien Zugang zu zeitgenössischer Dichtung. Ähnlich wie für Gustav Sack wurde für Hatzfeld so einzig das eigene Erlebnis, die existentielle Sinnsuche zum unmittelbaren Schreibenlaß. Später erinnerte er sich:

¹⁶ Adolf von Hatzfeld: *Sieh, Mensch, wie ich dir leise nah*. In: Ders.: *Gedichte*. Leipzig 1916, S. 37.

¹⁷ Vgl. Deinhard [Anm. 7], S. 77f.

Als ich dies Buch "Franziskus" schrieb, wußte ich am Abend vorher, als ich mich schlafen legte, mit keinem Gedanken, daß ich am nächsten Morgen eine Erzählung schreiben würde. Wohl war ich in einem nicht gewöhnlichen Zustand des Körpers und der Seele, der durch ein seltsames, mich ganz durchdringendes Erlebnis mit einem Menschen hervorgerufen war, das mich mit allem, was mich umgab und nur je im Leben umgeben hatte, mit allem, was ich erlebte und erlebt hatte, [...] magisch verband. Es war das Kriegsjahr 1917. In dieser Nacht lag ich getrennt von dem Menschen, von dem ich für immer Abschied genommen hatte. Meine Seele war von einem furchtbaren Schmerz zerschnitten. Als ich nun in dieser Nacht jene Frage an mich richtete, jene Frage, die wir in den bittersten Stunden unseres Lebens immer wieder an uns zu stellen verurteilt sind, jene Frage, welchen Sinn es habe, dies Leben, dies unser Leben, dies mein Leben, da zog plötzlich mein ganzes vergangenes Leben an mir vorbei. Alle Figuren, die in diesem Leben eine Rolle gespielt hatten, zogen an mir vorüber. Meine Eltern zogen vorbei, meine Lehrer, diese Personifikationen von Begriffen, Prinzipien und einer Moral, die uns in die furchtbarste Gewissensnot geworfen hatte. Die Jahre zogen vorüber, verwirrt und verworren wie die jedes Knaben, die wenigen Freunde und die Stunden, da ich Heilung suchte für mein sich zermarterndes Gehirn und für meine einen Ausweg suchende Seele. Ich sah mich als Schüler auf dem Gymnasium, als Kaufmannslehrling in Hamburg, beim Militär, als Fähnrich auf der Kriegsschule und im Dienst der Garnison, von allen Zweifeln verfolgt, mit einem Zwiespalt im Herzen, in der Erkenntnis des Wahnsinns, den zu erlernen mir Pflicht war. Rückwärts gewandten Auges sah ich mich im Jahre 1911 in das Kohlenrevier bei Radbod marschieren, gezwungen gegen meine eigenen Landsleute, das Gewehr auf der Schulter. Alles dies zog in jener Nacht an mir vorüber und noch vieles andere. Ich sah meine Hoffnung verlieren und meinen Glauben wanken, und als ich alles noch einmal geschaut hatte, fand ich mich allein in dieser Nacht des Kriegsjahres 1917. Und als ich jetzt die Frage nach dem Sinn dieses Lebens stellte, das an mir vorübergegangen war, sah ich auch noch die sinnlosen Massen derer, die in den Schützengräben lagen, dem sinnlosesten aller Wahnsinne verfallen, sich einander zu töten. Gab es denn keinen Ausweg aus dieser Vereinzelung? Sollten wirklich diese Schmerzen sich fortpflanzen bis an das Ende der Zeit? Da befahl mich eine solche Leidenschaft zu leben, eine solche Liebe zum Leben, die alles auflösen mußte, was jetzt noch schlecht war, die alles versöhnen mußte, was sich jetzt noch bekämpfte.

Am folgenden Morgen [...] schrieb ich das nieder, was in der Nacht an mir vorübergezogen war. Aber es wurde nicht die Geschichte meines Lebens, wie ich sie in der Nacht geschaut hatte, es wurde die Geschichte des Lebens eines Menschen, der über sein persönliches Schicksal die Pflicht menschlicher Gemeinschaft stellt. Immer noch nicht wurde es mir bewußt, daß ich an einem Buche schrieb. Ich schrieb dies Buch "Franziskus" in acht oder zehn Tagen, und es war gleichgültig, ob ich von seinem Inhalt da oder dort zu schreiben begann. So vollkommen bereit hatte es in meiner Seele gelegen, daß es nur jenes Erlebnisses bedurfte, um es ans Licht zu bringen.¹⁸

Mit der hier bekundeten Überhöhung seines "persönlichen Schicksals" und der 'franziskanischen' Apotheose "menschlicher Gemeinschaft" stellt Hatzfeld sich

¹⁸ Adolf von Hatzfeld: *Über das Entstehen einer Dichtung. Eine Rede.* In: Ders.: *Franziskus und andere Dichtungen* [Anm. 2], S. 198-200.

nachträglich in einen bewußten Zusammenhang mit der expressionistischen Bewegung. Was die Erzählung *Franziskus* heraushebt und zu einem erschütternden Leseerlebnis macht, ist dennoch zuerst ihre unbedingte Wahrhaftigkeit als document humain. Nichts anderes beschreibt Hatzfeld im Schicksal des Archivratssohnes Franziskus Drosse¹⁹ als sein eigenes bisheriges Sein, vom rauschhaften Naturerlebnis der Kindheit über die Leidensjahre der Jugend bis zur Selbstzerstörung und zur dichterischen Erweckung, von der es euphorisch heißt: "Aber er zerschlug die Wirklichkeiten der Dinge mit seinem Künstlerwillen, der an diesem Tage in ihm aufstand."²⁰ Objektiviert wird der ganz aus der Innenschau gestaltete Bericht allein durch die Er-Form und durch einen bewußten Stilwillen, der stets die Kongruenz von Inhalt und Sprache wahrt, sei es in den hymnisch überhöhten Naturbeschreibungen des Anfangs, den rhythmisierten Momentaufnahmen wachsender Verwirrung oder den assoziativen Tagebuchaufzeichnungen des Schlusses. Mehr als Sacks in der existentiellen Dimension vergleichbarer Roman *Ein verbummelter Student* wirkt Hatzfelds *Franziskus* daher künstlerisch gestaltet, wozu vor allem die andere Erzählperspektive beiträgt: Während Sack sich in einem gegenwärtigen Schreiben seiner selbst vergewissern wollte und sich dabei auch momentanen Eingebungen überließ, angesichts einer unlösbaren Situation schließlich in die Fiktion ausweichend, schrieb Hatzfeld von einer zumindest subjektiv gesicherten Position aus chronologisch seine vergangene Lebens- und Leidensgeschichte nieder und fand zu einem distanzierteren, linearen Erzählen.

Wenn Hatzfeld sich später selbstbewußt erinnerte, in seiner Erzählung habe er "radikal mit der Erstarrung des Wilhelminischen Zeitalters" gebrochen²¹, so ist dies keineswegs übertrieben: In der Auflehnung des Helden gegen die verhärteten Ordnungen in Kirche, Staat und Familie, im dionysischen Lebensgefühl und im Pathos der Brüderlichkeit vermochte sich die ganze junge Generation wiederzuerkennen, die in jenen Jahren sinnlos in den Schützengräben des Weltkriegs verblutete. Ähnlich absichtslos wie Sack traf Hatzfeld mit seinem *Franziskus*, indem er nur sein eigenes Leben niederschrieb, zugleich den Nerv der Zeit und fand unerwartete, anonyme Verbündete in seinen Lesern. Zum einen lag dieser überregionale Erfolg daran, daß die kritisierten Herrschaftsstrukturen, etwa der Militarismus, abseits der Dichotomie von Stadt und Land und nur mit graduellen Unterschieden allerorten empfunden wurden, zum anderen boten speziell die Naturschilderungen refugiale Räume, die den Sehnsuchtsutopien auch der Großstadt-

¹⁹ 'Franziskus' greift einen der Vornamen Hatzfelds auf, während 'Drosse' wohl nicht zufällig an 'Droste' anklingt.

²⁰ Adolf von Hatzfeld: *Franziskus*. In: Ders.: *Franziskus und andere Dichtungen* [Anm. 2], S. 69-135 (133).

²¹ Adolf von Hatzfeld: *Aus meinem Leben*. In: *Westfalenspiegel* 6 (1957), Nr. 9, S. 19.

expressionisten entgegenkamen. Wie Hatzfelds *Franziskus* zeigt, war der Einzelne in der Provinz härteren gesellschaftlichen Repressionen und verbindlicheren Traditionsnormen ausgesetzt als in der Großstadt, wo sich noch die Außenseiter in kulturellen Nischen zusammenfinden konnten, näher aber schien man hier auch der ursprünglichen Bestimmung des Menschen, einer 'Einheit' mit der Natur, wie sie der erste Abschnitt der Erzählung, eine Kindheitserinnerung an die Ferien bei den Großeltern im Münsterland, so eindringlich beschwört:

Eine gewaltige Einheit ruhte eines Morgens über der Welt und war da.

Mit ihr aber ganz tief verbunden war Franziskus Drosse, und er ging, um bei den Blumen zu sein. Da war nur eine Landschaft, und in ihr erschien das Viele, das Ungeheure. [...]

Franziskus legte das Gesicht in den Tau und preßte die Erde in einer gewaltigen Umarmung an sich, wühlte sich in die Erde hinein wie ein Tier, drückte die ganze Welt an sein schlagendes Herz und lag in der unendlichen Gemeinschaft mit der Natur, mit den Winden, den Bäumen, den Blumen, den Tieren, den für diesen Augenblick wieder sichtbar gewordenen Sternen und dem Himmel und lächelte, lächelte zart und innig sein schönes Lächeln, das in seinen Augen lag, den großen schauenden Augen, in die das All willig einging.²²

Die Erzählung schildert, wie Franziskus aus diesem Paradies, wo den Knaben "alles erfreute und auch er allem zur Freude war"²³, vertrieben wird, aber als Sehnsuchtsbild einer 'unio mystica' von Mensch, Natur und Gottheit lebt es in vielen Texten des Dichters weiter fort, wobei sich einige Muster – die beglückende, erotisch inszenierte 'Umarmung' der Erde – stetig wiederholen. So endet *Positano*, das 'Bekenntnis einer Reise', mit den ekstatischen Sätzen:

Ich nahm einen Grashalm zwischen die Daumen und blies meinen Atem hindurch. Es gab einen hellen, scharfen Laut. Ich warf mich in das sonnenwarme Gras, aufjubelnd und rufend. Selig lag ich an der Brust der Natur.²⁴

Und das Gedicht *An die Natur* schließt mit den Versen:

Die Käfer schwirren durch das grüne Gras,
ich schaue in das hohe Weltenglas
und atme tief des Weltalls große Lust,
Natur, Natur, gewiegt an deiner Brust.²⁵

Das hier und sonst sichtbar werdende elementare Naturverständnis unterscheidet sich wesentlich von der mehr rationalistischen und philosophischen Sichtweise

²² Hatzfeld: *Franziskus* [Anm. 20], S. 69f.

²³ Ebd., S. 70.

²⁴ Adolf von Hatzfeld: *Positano. Bekenntnis einer Reise*. In: Ders.: *Franziskus und andere Dichtungen* [Anm. 2], S. 136-175 (175).

²⁵ Adolf von Hatzfeld: *An die Natur*. In: Ders.: *Franziskus und andere Dichtungen* [Anm. 2], S. 36.

Sacks, dem sich in der Natur das unlösbare Welträtsel aufdrängt; auch bei Hatzfeld erscheint die Schöpfung als ein Mysterium, aber es fordert keine Erklärung, sondern geht auf in einer pantheistischen Gottesidee, in der katholische Vorstellungen eines allgegenwärtigen Schöpfergottes verschmelzen mit einer heidnischen Mystik der 'Mutter Erde'. Die Natur konnte ihm so zeitlebens ein 'locus amoenus' bleiben, ein Ort der Geborgenheit, wobei es die frühe Erblindung mit sich brachte, daß er ihn stets zuerst mit dem einzig *geschauten* Land seiner Kindheit und Jugend verband, mit dem nördlichen Westfalen. Schon deshalb hat der Heimatbegriff Hatzfelds wenig mit einer engstirnigen "Kultur- und Regionalgeschichte" zu tun, konkretisiert sich in ihm eher das sonst "unbestimmte Gefühl von der Macht kosmischen Lebens".²⁶

Konstitutiv für Hatzfelds Weltbild ist der Antagonismus von mütterlichem und väterlichem Prinzip, der Konflikt zwischen Naturtrieb und Autoritätsdenken, unter dem er persönlich zu leiden hatte und der ihm seltsam 'westfälisch' erschien. Während Franziskus Drosses wirkliche Mutter nur am Rande figuriert und mit einer Art Haßliebe bedacht wird, weil sie sich dem patriarchalischen Primat unterordnet, steht der mystische Mutterbegriff (Gea, Demeter) von Beginn an synonym für das kreatürliche Einssein mit der Schöpfung, wenn es von dem Kind heißt, in ihm sei "eine unsagbar süße Erinnerung an eine Frau, an seine Mutter", aufgestiegen: "Als habe es sich einmal mit ihr irgendwo im Weltall gefunden, plötzlich in eines Weibes, eines süßen, wohlthuenden Weibes Armen und Blutwärme gelegen und als habe ein Lächeln, welches an das süßeste allen Lebens gemahnte, groß und erwärmend wie eine Sonne über ihm gestanden."²⁷ Diese Einheit wiederzugewinnen, zieht es Franziskus auch später in die Natur und drängt es ihn zu den Frauen, am Ende dann zum 'Volk', das ihm nur ein weiteres Synonym für 'Natur' ist.

Für Hatzfeld war es ein Signum westfälischer Identität, daß die ursprüngliche Weite heidnischer Naturvorstellungen, wie sie nicht nur im Landvolk noch lebendig waren, begrenzt schien durch die Enge patriarchalischer, namentlich kirchenkatholischer Ordnungsformen. Das Schicksal der Wiedertäufer in Münster sah er als eindringlichstes Exempel solcher Zwiespältigkeit, aber selbst die einfache Anschauung der Landschaft verwandelte sich ihm hier zum Symbol, besonders prägnant wohl in der *Westfalenballade*:

Die Weite eines Sommermittags engt der Hahnenschrei.
Wallhecken grenzen mir die großen Horizonte.

²⁶ Vgl. Renate von Heydebrand: *Literatur in der Provinz Westfalen 1815–1945. Ein literarhistorischer Modell-Entwurf*. Münster 1983, S. 197.

²⁷ Hatzfeld: *Franziskus* [Anm. 20], S. 69.

Das Blut darf nicht ausbrechen in den Mai,
dies Blut, das sich zur Größe noch nicht lösen konnte.²⁸

Denselben, sich dann doch im Rausch eines kentaurischen Reitens auflösenden Gedanken findet man im *Franziskus* wieder, eines von zahllosen Beispielen für die ständige Wiederkehr einmal als gültig anerkannter Bildmuster im Werk des Blinden, dem neue 'Anschauung' versagt war:

Franziskus war mit seinem Leid in der westfälischen Heide. Der Himmel war niedrig. [...] Die großen Horizonte wurden durch Wallhecken begrenzt. Franziskus ahnte sein gebundenes Wesen, wenn in der Mittagsstille, in der Weite einer Sommermittagsstunde der Hahnenschrei alles beengte: Land, Himmel, Aussicht, Hoffnung, Glauben und Franziskus' Blut.²⁹

Ähnlich empfindet der Knabe Franziskus vor den Bildern im elterlichen Ahnensaal, wo er sich fürchtet vor den strengen Gesichtern der Vorfahren, die von "durchkämpfter Versuchung und bezwungener Natur" zeugen, und freudig die wenigen grüßt, deren Leben voller Leid, aber auch "reich an Liebe" war, noch nicht ahnend, daß "auch er einer von diesen Hungerleidern [ist], die nach Ferne im tiefsten Drange ihrer Seelen dursteten, die auf die Erlösung warteten, wie ein Blinder auf das Licht, und sie niemals fanden".³⁰ Ein "Hungerleider" wie auch Hatzfeld, und wie so viele westfälische Dichter, die sich durch ihre Sehnsucht und ihr maßloses Weltgefühl unterschieden von der Masse, in der seit Jahrhunderten die 'Pflicht' vor das 'Gefühl' gestellt war. Zu Recht sah Hatzfeld sich hier selbst in einer Außenseiterreihe mit Christian Dietrich Grabbe und vor allem mit Annette von Droste-Hülshoff. Als Franziskus später im Theater den Dichter Till Eulenspiegel über Westfalen und seine größte Dichterin sprechen hört³¹, möchte er ihm ins Gesicht schlagen, denn er weiß, daß auch von ihm die Rede ist, "von seinem Wesen, seinem Schicksal":

"Alle Menschen, Männer, Frauen und Kinder, gehen in der Hauptstadt Westfalens mit den Händen in Röcken und Hosentaschen über die Straße. Dann beten sie den Rosenkranz. Liebe bedeutet für sie Unkeuschheit. Es gilt als das größte Verbrechen, ein Frauenbild mit weit ausgeschnittenem Kleid länger zu betrachten. – Wunderbar sind die Kirchen; wie Spitzentücher stehen die gotischen Türme, durchbrochen vom Licht, in den blauen Dämmerungen. Alle Menschen essen dort hauptsächlich zwei Speisen, schon seit Jahrhunderten: Buchweizen und schwarzes Brot. Die Taten der Väter sind das Gesetz der Söhne. Der Himmel ist niedrig wie die Stirnen der Menschen. Eine große Dichterin des Landes floh vor ihren Verwandten, vor ihren Ahnen, – und suchte Erlösung. Sie saß am Bodensee, und als sie die Erlösung durch das Leben sah, als ihr

²⁸ Hatzfeld: *Westfalenballade* [Anm. 10], S. 25.

²⁹ Hatzfeld: *Franziskus* [Anm. 20], S. 90.

³⁰ Vgl. ebd., S. 74f.

³¹ Hatzfeld erinnert hier die Düsseldorfer 'Morgenfeiern' Eulenspiegels, die Rede selbst ist fiktiv.

durstendes Auge Ferne, Nacktheit und Welt trank, glaubte sie, es sei Sünde, und kehrte zu ihrem schwarzen Brot zurück. Sie starb innerlich zerbrochen, doch so, daß niemand es gemerkt hat.³²

Geradezu programmatisch hat Hatzfeld sein Selbstverständnis als 'westfälischer Dichter', seine "persönliche Gebundenheit", später in einem Aufsatz über Josef Winckler ausgeführt:

Westfalen ist das Land der sich verzehrenden Dichter. Immer weist es sie auf sie selbst zurück. Münster ist seine Hauptstadt. Ihre beiden schönsten, unvollendet gebliebenen gotischen Dome sind wie ein Abbild jener Menschen, die ihre persönliche Gebundenheit in einer ewigen Form zu erlösen trachteten und deren Seelen mit den abgebrochenen Spitzen die Vollendung ebenso versagt blieb wie diesen Kirchen. Immer umgibt uns dieselbe Landschaft, und verläßt man die Tore der Stadt, immer führen uns die Wege zu ihr zurück und damit zu uns selbst. Unheimlich ist das Land in der furchtbaren Gewalt der Tradition der diese Erde bewohnenden Geschlechter der Bauern und des Adels und dem unbedingten Gehorsam zum Dogma fordernden Katholizismus. Unheimlich ist dieses Land mit dem niedrigen Himmel, und nicht wie ein Spiel des Zufalls erschuf es die Menschen, dies Land mit den kauern den Bäumen, Eiche, Wacholder und Kiefer, die der Formtrieb der Natur in ähnlicher Gestalt wie die Menschen sich bildete, das nämliche Gesetz des Wachstums ihnen auferlegend. Alle Dichter Westfalens haben versucht, zu einer eigenen Freiheit zu gelangen, und fast keiner hat es erreicht.³³

Natürlich haben solche Deutungsversuche 'westfälischen Wesens', die leitmotivisch und variantenreich Hatzfelds gesamtes Werk durchziehen, für den Außenstehenden etwas Klischeehaftes und Übersteigertes, es sind letztlich nur irrationale Projektionen subjektiver Erfahrungen im Bannkreis strenger Adelskonvention und harter Eltern, Lehrer, Priester und Offiziere in ein entlastend Allgemeines, die ebenso in anderen Provinzgegenden hätten gemacht werden können; dennoch sind sie ernster zu nehmen als die affirmative Westfalenideologie der Heimatbewegung, denn sie sind nicht importiertes Gedanken- oder Gefühlskonstrukt, sondern dienten dem Dichter zur existentiellen Selbstvergewisserung.

Die Jugend des Helden, über der "wie Feuerzeichen am Himmel" die Worte "Frau und Sünde" stehen³⁴, läßt sich mit dem einen Satz zusammenfassen: "Es gab viel Scherben in Franziskus."³⁵ Er fällt, als die Eltern dem Fünfzehnjährigen den Umgang mit seiner 'ersten Liebe', der 'unstandesgemäßen' Tochter eines verwachsenen Sekretärs, verbieten, mit der er noch einmal die Harmonie der Kindheit erleben durfte:

³² Hatzfeld: *Franziskus* [Anm. 20], S. 80f.

³³ Adolf von Hatzfeld: *Westfalen und seine Dichter*. In: *Frankfurter Zeitung* (20.12.1924), Nr. 949.

³⁴ Hatzfeld: *Franziskus* [Anm. 20], S. 77.

³⁵ Ebd., S. 80.

Blaßgelbe Tage mit einer feinen grauen Weite waren da; Farben und Töne wurden ihm wieder Leben und Freude. Grüne Wiesen, gelbe Blumen, blauer unendlicher Himmel und graues rauschendes Wasser, helle Leiber, die rosafarben sich im Spiel der Wellen brachen, wenn sie in diese plötzlich durchsichtig gewordene Bläue ganz nackt hineinstiegen. Franziskus sah ihren Körper mit wunschlosen großen Augen an, wie er Wiesen ansah, Horizont und zwitschernde Vögel in der Luft. Es jauchzte sein Glück still und toll in seiner Brust.³⁶

Danach wird alles wieder "dumpf und monoton"³⁷, aber die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies läßt sich nicht abtöten durch die enge Spießermoral, die Liebe nur als 'Sünde' kennt; Franziskus, zerrissen zwischen Verlangen und Furcht, flieht aus der Enge und sucht 'die Frau', die erlösende Liebe, von der ihm die Dichter erzählen. Die Wirklichkeit aber muß versagen vor seinem übergroßen Gefühl, er verliert sich auf Irrwegen, beschmutzt die Liebe im Bordell und wird so in übertragenem Sinn zum "Mörder an seiner Mutter".³⁸ Als er danach die westfälische Heide der Kindheit wiedersieht, ist sie unverändert, doch mit dem Verlust der Unschuld ist ihm auch das Verständnis der Einheit verlorengegangen:

Wenn müde und träumerisch das Laub sich senkte, wenn alles Laute verstummte und er selbst lautlos der Einsamkeit sich geschenkt fühlte, sah er wohl sinnend und mit Augen, die sich verloren, in die Landschaft. Aber den Sinn dieser Stunden verstand er nicht mehr.³⁹

Die Liebe zur Frau verwandelt sich in Haß und Verachtung, und Franziskus überträgt seine Sehnsucht nach dem Unendlichen auf die Chimäre des 'Volkes', dem er als Soldat dienen will. Aber auch hier zerbricht sein Vertrauen an menschenverachtenden Dogmen und verlogenen Maximen, findet er keinen Ausweg aus seiner Verwirrung und stürzt sich schließlich ins Chaos von Rausch und Trieb:

Jede Woche gebrauchte er ein anderes Mädchen. Wenn er eine Stunde getanzt hatte, war sein schlanker Leib fast schon zerbrochen. Dann betrank er sich. Er brauchte viel Geld. [...] Auch einen Hund kaufte er sich, und wenn eines der Weiber, die er, wenn sie ihm nichts mehr waren, gehen ließ, sich wieder an ihn heran drängte, hetzte er den Hund.⁴⁰

Man wird diese erschreckende, weil authentische Charakterwandlung nicht *allein* auf die autoritären und beschränkten Verhältnisse schieben können, wie Hatzfeld selbst es tat, um sich von Schuldgefühlen zu entlasten; eine besondere, von der Umwelt für 'krankhaft' gehaltene psychische Disposition mußte hinzukommen,

³⁶ Ebd., S. 79.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd., S. 88.

³⁹ Ebd., S. 92.

⁴⁰ Ebd., S. 104f.

ein ungezügelter Freiheitsdrang, der ihn hilflos gegen die starren Konventionen anrennen ließ, ohne daß er in der Lage gewesen wäre, seinem Leben selbstbewußt eigene Normen zu setzen. Andere, weniger labile Charaktere wären ihren Idealen auch nach Niederlagen treu geblieben; Franziskus aber resigniert, paßt sich zynisch den Verhältnissen an und sucht seine Unzufriedenheit mit sich selbst – das Ungenügen am Ich und der Welt – im Rausch und Haß zu vergessen: "Er trieb wie ein Wrack."⁴¹ Muß man betonen, daß diese zwischen Rausch und Daseinsekel schwankende Situation geradezu paradigmatisch war für die Grundstimmung der expressionistischen Generation und ihre Rebellion gegen die Vätertradition? Was Hatzfeld – und mit ihm seinen Franziskus – unterscheidet vom oft nur rhetorischen Aufbegehren der damaligen Jugend, ist die Konsequenz des Handelns: Als Franziskus unehrenhaft aus der Armee entlassen werden soll und auf seine verfehlte Existenz zurückblickt, greift er zur Selbstzerstörung, sucht er den Tod, der für ihn gleichbedeutend ist mit einer "Reise ins Grenzenlose".⁴²

Die grotesken Schilderungen im Irrenhaus, wo der Erblindete hilflos und isoliert dem Wahnsinn ausgeliefert ist, gehören zu den eindringlichsten Szenen der Erzählung; sie wirken befremdend, doch ganz so, wie Hatzfeld sie beschreibt, hat er diese Zeit erlebt. Von den Monaten im Blindenheim, die sich anschließen, gilt dies nur bedingt, obwohl der auffällige Wechsel in die Tagebuchform ein noch gesteigertes Maß an Authentizität suggeriert und Hatzfeld hier wahrscheinlich wirklich auf Dürener Aufzeichnungen zurückgriff. In der Erzählung wird Franziskus durch seine Erblindung, die ihn herausnimmt aus der Alltagswelt und ihren Forderungen, zurückgewiesen auf die Urbilder seiner Seele und findet in einer Katharsis demütigen Leidens zu den Menschen: "Seine Rettung war, daß er [...] den Frühling seiner Seele in die Welt, unter die Menschen tragen wollte, weil er sie liebte."⁴³ Die früher entstandene Erzählung *Das Haus der Humanität*, eine bittere Anklage der in Wahrheit inhumanen Verhältnisse in der Blindenanstalt, weiß von dieser pathetischen Erweckung zur Brüderlichkeit noch nichts, und betrachtet man Hatzfelds weiteres Leben, erweist sie sich als Selbstillusion oder literarisches Konstrukt. Richtig aber ist, daß Hatzfeld im Schreiben nun die Möglichkeit fand, die Verirrungen seiner Seele zu kompensieren, sich im Bekenntnis seiner Nöte zugleich von ihnen zu befreien. Auch für ihn – so wie für Gustav Sack – wurde die Literatur vor allen Kunstinteressen zu einem therapeutischen Mittel. Die Bedeutung, die hierbei gerade seine westfälische Heimat für ihn gewann, obwohl er sich dann am Rhein niederlassen sollte, erklärt sich aus

⁴¹ Ebd., S. 104.

⁴² Ebd., S. 111.

⁴³ Ebd., S. 134.

seiner Überzeugung, daß "das Land, dem wir entstammen, [...] ein Teil unseres Schicksals [ist]"⁴⁴, aber auch aus seiner Erinnerung an das Paradies der Kindheit, in das er sich zeitlebens zurücksehnte: "Franziskus ging durch alles hindurch, ruhig und vertrauend, und innig und liebend lag sein tiefer Blick auf allem."⁴⁵

Als Hatzfelds Bekenntnisbuch *Franziskus* Anfang 1918 bei Cassirer erschien, wurde es in den Literaturblättern außerhalb Westfalens enthusiastisch als revolutionäres Werk einer 'neuen Jugend' gefeiert, als "der gemarterte und erlösende Schrei nach der Brücke für die Neue Zeit"⁴⁶; später wurde es sogar von Max Reinhardt in der Berliner Gesellschaft 'Junges Deutschland' preisgekrönt. In Westfalen dauerte es sehr viel länger, ehe der Dichter zumindest mit seiner Naturlyrik etwas bekannter wurde, eine Ignoranz, die den westfälischen Kritiker Hermann Josef Berges später zu der Bemerkung veranlaßte:

Hatzfeld überfliegt in seinem Schaffen leichtthin heimatliche Grenzsteine und Bergzüge. Darin könnte er manchem schöpferischen Menschen unserer Heimat Vorbild sein. Denn es wäre um die zeitige westfälische Literatur besser bestellt, wenn sie bald aus jener unverständlichen Enge herausgenommen würde, die nur *das* westfälische Kunst nennt, was in direktem Zusammenhang mit westfälischer Erde steht. Heimat aber bedeutet niemals Einengung. Heimat ist nur Wurzelboden. Und der Baum, der darauf wächst, darf in den Himmel reichen, wie auch die Zweige über die Grenzmauern hinweg in fremde Gärten treiben.⁴⁷

Herbert Eulenberg, der wohl nicht ahnte, daß er als 'Till Eulenspiegel' selber im *Franziskus* vorkommt, leitete seine Rezension mit den begeisterten Sätzen ein: "Habemus poetam! Wir haben einen Dichter!"⁴⁸ Er meinte damit auch schon den Lyriker Hatzfeld, der sich mit dem Mitte 1919 erschienenen Band *An Gott* endgültig als eine der größten Hoffnungen des Expressionismus etabliert hatte. Viele der Gedichte hat Hatzfeld in immer neuen Überarbeitungen auch in seine späteren Sammlungen aufgenommen, und einige, wie *Heideföhre*, *Reitjagd* oder die *Westfalenballade*, gehören zu seinen bekanntesten überhaupt. Die lyrische Entwicklung Hatzfelds, der insgesamt nicht mehr als zweihundert Gedichte geschrieben hat, läßt sich daher kaum aufzeigen; immer vom erlebten Augenblick ausgehend, wandte er all seine Energie darauf, diesen ins Zeitlose zu erheben und so etwas Vollkommenes, Ewiges zu schaffen. Ein Zeitgenosse hat sich erinnert:

⁴⁴ Hatzfeld: *Positano* [Anm. 24], S. 141.

⁴⁵ Hatzfeld: *Franziskus* [Anm. 20], S. 71.

⁴⁶ [Jesa] d'O[uckh]: *Adolf von Hatzfeld: Franziskus*. In: *Das Reich*, München, 2 (Januar 1918), Buch 4, S. 786.

⁴⁷ H[ermann] J[osef] Berges: *Der westfälische Dichter Adolf von Hatzfeld*. In: *Die Heimat*, Dortmund (1927), Nr. 12.

⁴⁸ Herbert Eulenberg: *Adolf von Hatzfeld. Ein Dichter*. In: *Feuer*, Saarbrücken, 1 (November/Dezember 1919), Nr. 2/3, S. 139.

Seine Dichtung war ein Hymnus auf die Kräfte des Lebens, mochten sie sich im Sturm der Wälder und Meere oder in der Liebe der Geschlechter ausdrücken. Ein unerbittlicher Kritiker seiner eigenen Kunst, ließ er keinen Vers bestehen, hinter dem nicht das Vibrieren des Weltalls spürbar war. Alles andere verwarf er als literarische Spielerei.⁴⁹

Zu solcher "Spielerei" rechnete Hatzfeld offenbar auch die destruktiven Sprachexperimente der Expressionisten, denn formal sind seine Gedichte eher konventionell. Was sie mit der Avantgarde verbindet, ist ihr ekstatischer Gestus und ein kosmisches Weltbewußtsein, das in den pantheistischen Naturgedichten ebenso lebendig ist wie im Schrei des Einsamen, der Augenblickshingabe des Liebenden oder dem Zorn des Verzweifelten, der den allgegenwärtigen Gott anklagt:

Du bist das Zeichen. Du bist der Komet,
der plötzlich rauschend an dem Himmel steht.
Wir gehen gottverlassen, sinnlos und verdreht
und greifen tief in das verquälte Herz
und zerren, was an Glauben noch besteht,
dies bißchen Liebe aus dem großen Schmerz.⁵⁰

Man hat in diesen Gedichten, in denen das lyrische Ich ständig gegen die Unmöglichkeit anrennt, zu glauben, zu lieben und zu vertrauen, eine westfälische Eigenart sehen wollen, und Hatzfeld selbst hat zu diesem Verständnis beigetragen, indem er Westfalen das "Land der sich verzehrenden Dichter" nannte, dessen natürliche Abgeschlossenheit sie den Dämonen der Vergangenheit und des eigenen Innern ausliefere. Was Hatzfelds Dichtung jedoch wenigstens ebenso sehr bestimmte, sie intensivierte und zugleich begrenzte, war sein persönliches Schicksal der Blindheit; sie erklärt sowohl die hemmungslose Subjektivität und die kompensierende Sinnhaftigkeit wie die enge Bindung an Westfalen, an das einzig gesehene Land der Erinnerung. Nicht zuletzt macht sie begreiflich, weshalb der Dichter immer wieder zu den gleichen Motiven und Bildern zurückkehrte und sich nur mühsam neue Stoffe erarbeiten konnte.

Als Beispiel für Hatzfelds Naturlyrik, wie sie auch in Westfalen akklamiert wurde, weil sie die Heimatlandschaft besingt und den schwermütigen Klang Annette von Droste-Hülshoffs intoniert – Erwin Sylvanus etwa meinte, "seit der Droste" seien "keine Gedichte mehr in Westfalen geschrieben worden, die so erfüllt sind von lyrischer Wirklichkeit wie die Gedichte Adolf von Hatzfelds"⁵¹ –, sei das weniger bekannte Gedicht *Regen* angeführt:

⁴⁹ Kurt von Stutterheim: *Zwischen den Zeiten*. Berlin 1938; zit. nach Deinhard [Anm. 7], S. 153.

⁵⁰ Adolf von Hatzfeld: *An Gott. Gedichte*. Berlin 1919, S. 83.

⁵¹ Erwin Sylvanus: *Der Dichter der Westfalen-Ballade. Zu Adolf v. Hatzfelds 60. Geburtstag*. In: *Westfalenpost* (4.9.1952), Nr. 203.

Vom Trauerfall der Tropfen klopft die Heide
und klopft mein Blut. Der ganze Himmel sinkt.
Die Heide zieht ihr schüchternes Geschmeide
tief in sich ein, wird langsam still und trinkt.

Des Himmels Schwere drückt die Krähen nieder
und meine eigne Schwere liegt darin.
Die Augen hängen Not an ihr Gefieder,
lassen es los und wissen nicht wohin.

Des Raubtiers Hinterhalt ist mir im Blute.
Die Heide atmet dumpf und monoton.
Ich weiß, daß ich vor Sehnsucht jetzt verblute
nach gelbem Sommer und nach rotem Mohn.⁵²

Die konventionellen Züge dieses Gedichts, dessen Strophenform (Vierzeiler aus jambischen Fünfhebern mit wechselnden Kadenzen im Kreuzreim) auf eine lange Tradition zurückgeht, sind nicht zu übersehen. Eine 'expressionistische Sprachzertrümmerung' findet nicht statt, die Sätze bleiben syntaktisch unversehrt, ihr Rhythmus fließt gleichmäßig, und die Sprache tendiert sogar zu Ausschmückungen in Gestalt von Adjektiven und Adverbien ("schüchtern", "still", "dumpf", "langsam") oder Lautmalereien und Alliterationen ("Vom Trauerfall der Tropfen klopft"). Auch von einer 'Wirklichkeitszertrümmerung', wie wir sie von der Simultanlyrik Jakob van Hoddis', Alfred Lichtensteins oder anderer Großstadtexpressionisten kennen, ist kaum etwas zu spüren (eher ließe sich von einer langsamen Auflösung der Welt sprechen, in der auch das lyrische Ich verschwindet); zwar stehen auch hier Bildeindrücke unvermittelt und ohne zwingenden kausalen Zusammenhang nebeneinander ("Des Raubtiers Hinterhalt [...] / Die Heide atmet dumpf"), sie bewahren aber ihren Sinn innerhalb der Komposition als Ausdruckswerte einer lauenden und drückenden Atmosphäre. Nur vordergründig ein Gedicht über einen Regen in der (westfälischen) Heide, geht es im eigentlichen – und dies nun doch aus einer typisch expressionistischen Weltsicht heraus – um die Selbstaussage des lyrischen Ich, um den Ausdruck *innerlich* geschauter Wahrheiten und seelischer Stimmungen, hinter denen die Landschaft als objektive Erscheinung zurücktritt: ein metaphorisches Sprechen, das für den Blinden selbstverständliche Notwendigkeit geworden war. Dabei wechseln nicht nur unvermittelt Landschaftsbilder mit seelisch-physiologischen Befindlichkeiten ("klopft die Heide / und klopft mein Blut"), so die innerste Beteiligung des Menschen am Zustand der Welt demonstrierend; in einem Wort wie "Trauerfall" vereinen sich auch die unterschiedlichen Sphären des Wetters und des Gemüts, und die Schwe-

⁵² Adolf von Hatzfeld: *Regen*. In: Ders.: *An Gott* [Anm. 50], S. 38.

re des Himmels wird identisch mit der eigenen Schwere: Auch bei Hatzfeld ist die 'Einheit' mit der Natur nicht immer beglückend. Hier kommt das Schwarz, die Trauerfarbe der Krähen, überhaupt erst durch die "Augen" des Menschen in die Welt, die "Not an ihr Gefieder" hängen. Diese Betonung des Visuellen, die für viele Gedichte Hatzfelds signifikant ist (eines seiner frühesten heißt gar *Das Auge*⁵³), erstaunt bei einem Dichter, der nur noch den 'inneren Blick' besaß, und kann vielleicht als eine trotzig Form der Kompensation gewertet werden; dennoch läßt das Gedicht ahnen, daß mit der "Not", die hier so ungewöhnlich mit den "Augen" assoziiert wird, gerade auch die Blindheit gemeint ist: In einem uneigentlichen Sprechen liegt die Dunkelheit des Blindseins in den Bildern, im Regen, in den verlöschenden Konturen der Heide, in der Schwere des Himmels und in den "Augen", die "nicht [wissen] wohin". Diesem konkreten Erlebnis-hintergrund verdankt das Gedicht *Regen*, wie überhaupt die Lyrik Hatzfelds, ihre existentielle Dimension und damit einen Teil ihrer Wirkung; aber in einem Akt künstlerischer Verwandlung sind die subjektiven Erfahrungen ins Allgemeine transponiert und können in der Vorstellung jedes Lesers neu und anders realisiert werden, ohne daß er etwa um die Blindheit des Dichters wissen müßte. Es ist damit wie mit der Heidelandschaft, zu deren Imagination man auch nicht wissen muß, daß Hatzfeld hier die münsterländische Tiefebene vorschwebte. Für den blinden Dichter freilich hatte die "Sehnsucht [...] nach gelbem Sommer und nach rotem Mohn", aus dem Kontext sonst als Winterklage zu verstehen, noch eine ganz besondere und schmerzlich konkrete Bedeutung, die er bewußt verborgen hält, wenn er die Schlußverse eigentlich unnötig mit dem exklusiven Anspruch einleitet: "Ich weiß [...]" In der Lyrik beeinträchtigen solche 'Geheimnisse' die Wirkung nicht, ist die Vieldeutigkeit schon genretypisch angelegt; in der auf Nachvollzug angewiesenen Erzählprosa hingegen hat Hatzfeld die Verständnisbereitschaft des Lesers dann doch mitunter überfordert.

Ein extremes Beispiel für Hatzfelds Unvermögen, die Grenzen des Erfahrenen in der Phantasie zu überschreiten, ist sein zweites Prosabuch *Die Lemminge*, das er bald nach dem Ende des Ersten Weltkriegs an seinem neuen Wohnort in München schrieb, das aber erst 1923, zusammen mit zwei Bänden *Gedichte* und *Aufsätze*, im avantgardistischen Verlag von Paul Steegemann in Hannover erschien. Mit diesem Roman schloß sich Hatzfeld – anders als in seinem solitären *Franziskus* – bewußt der literarischen Revolution an und schuf tatsächlich einen der wenigen 'expressionistischen Romane', vergleichbar mit Carl Einsteins *Bebuquin* (1912), Robert Müllers *Tropen* (1915), Franz Jungs *Opferung* (1916) oder Curt

⁵³ Vgl. das Faksimile bei Deinhard [Anm. 7], S. 29.

Corrinths *Potsdamer Platz* (1919). In Westfalen steht dieses Buch in seiner emphatischen Sprache und der tabuverletzenden Inhaltlichkeit nahezu einzigartig da und verdient daher besondere Beachtung, obwohl Hatzfeld hier – ähnlich wie Gustav Sack mit dem *Namenlosen* – das westfälische Milieu verläßt. Eine ausführlichere Darstellung rechtfertigt sich auch deshalb, weil nirgends sonst Hatzfelds charakteristische Eigenheiten, das Bekenntnishafte, die erotomanische Sinnlichkeit und das pantheistische Naturgefühl, so deutlich werden wie hier.

Die fehlende 'Tradition' und 'Konvention' dürfte ursächlich dafür gewesen sein, daß die *Lemminge* nach ihrer Erstveröffentlichung zwar noch 1925 mit dem übrigen Werk von der Stuttgarter Deutschen Verlags-Anstalt übernommen wurden, dann aber im Gegensatz zu allen anderen größeren Prosaarbeiten Hatzfelds jahrzehntelang nicht wieder aufgelegt wurden. Erst 1993 kam es zur wenig bemerkten 'Wiederentdeckung' im Igel Verlag. Der Verkaufserfolg schon der Erstausgabe, war denkbar schlecht gewesen; überdies scheint Hatzfeld selbst sich später persönlich wie literarisch von seinem radikalsten Buch distanziert zu haben und erwähnt es etwa in seinem 'Kleinen Selbstporträt' von 1952 mit keinem Wort.⁵⁴ Es verwundert daher nicht, daß die *Lemminge* der Expressionismus-Forschung unbekannt blieben und selbst in der Hatzfeld-Literatur meist übergangen werden – noch die drei Dissertationen über den Dichter behandeln das seltsamste seiner Bücher eher am Rande und verraten in ihren Wertungen zuallererst das Gefühl der Irritation. Für die völkisch argumentierende Ilse Seiffert zeigen sich in den *Lemmingsen* die "verderblichen Einflüsse einer Verfallszeit vor und nach dem Kriege" sowie der "Zug ins Chaotische", den sie tatsächlich für ein "Wesenselement gerade des Westfalen" hält⁵⁵; Heidi van Aubel hält den "Einfluß des Expressionismus" für "unverkennbar", definiert dessen Merkmale – "Zusammenhanglosigkeit, Stilbrüche, mangelnde Charakterisierung" – als "epische Unzulänglichkeiten" und summiert sie zu dem Urteil, die *Lemminge* seien "bei weitem Hatzfelds schwächstes Buch"⁵⁶; Elisabeth Deinhard schließlich kann zwar diesem Verdikt nicht zustimmen und wird dem Roman mit ihrer differenzierten Darstellung weitaus gerechter, zeigt sich aber doch höchst erstaunt darüber, daß ausgerechnet die *Lemminge* seinerzeit "von bedeutenden Kritikern sehr günstig aufgenommen" wurden, und resümiert: "Das Buch wurde trotzdem bald vergessen. Die Zeit des Expressionismus war vorbei."⁵⁷ Dem tatsächlichen Rang des Buches werden diese Urteile kaum gerecht.

⁵⁴ Vgl. Adolf von Hatzfeld: "Kein Mensch wußte etwas mit mir anzufangen..." *Kleines Selbstporträt*. In: Ders.: *Franziskus und andere Dichtungen* [Anm. 2], S. 190-196.

⁵⁵ Seiffert [Anm. 5], S. 57 u. 56.

⁵⁶ Aubel [Anm. 6], S. 21.

⁵⁷ Deinhard [Anm. 7], S. 133f. u. 135.

Da Hatzfeld in nahezu allen seinen Werken eigenes Erleben reflektiert, sind zum Verständnis auch der *Lemminge* genauere Kenntnisse über seine Lebensumstände zur Entstehungszeit wünschenswert. Daß er vieles aus seiner äußeren und inneren Biographie auf den Protagonisten Iwan Wagner projizierte, signalisiert bereits dessen für westfälische Verhältnisse ungewöhnlicher Vorname, einer der mehreren Namen Hatzfelds. Auch sonst fehlt es nicht an äußeren Übereinstimmungen: Wie Hatzfelds Familie stammt auch Iwan Wagner aus dem Münsterland, jenem eigenartigen "Himmelsstrich Deutschlands, den man [...] nur mit der Eisenbahn durchfährt, wo es nötig wäre, eigenst hinzufahren"⁵⁸; aus verschiedenen Hinweisen geht hervor, daß er Schriftsteller ist, wenngleich dieses Motiv erst in der Novelle *Der Dichter und der Mensch* ausgestaltet ist, die Hatzfeld 1931 in seinen Roman *Das glückhafte Schiff* integrierte; nicht zuletzt stellt die Beschreibung Iwan Wagners deutlich den Dichter selbst vor Augen: "nordisch, eckig, mit herbgeschnittenen Gesichtszügen, sein Haar blond, glatt und streng um eine selten schön geformte Stirn gelegt, eine scharfe Stirn dies."⁵⁹

Dennoch sollten diese und weitere Entsprechungen nicht überbewertet werden, schon die – narrativ veraltete und keineswegs zwingende – Einführung einer Erzählerfigur, eines "Geschichtenerzählers", der sich bei der "Wiedergabe" "auf die Worte und Zusammenkünfte sowie auf ungeordnete Aufzeichnungen"⁶⁰ des Protagonisten stützt, warnt vor solchem Kurzschluß. Wohl dürfen die Gefühlszustände Iwan Wagners auf den Autor bezogen werden, von dem wir wissen, daß er außerhalb seiner Sphäre kaum etwas 'erfinden' konnte, aber das eigentliche Schicksal Hatzfelds, seine Erblindung, wird nicht mehr thematisiert, nachdem er seine traumatische Jugend im *Franziskus* einmal bekannt hatte. Dort hatte es von Franziskus Drosse geheißen, er habe "die Wirklichkeiten der Dinge mit seinem Künstlerwillen [zerschlagen]".⁶¹ Daß Hatzfeld umgekehrt für lange Zeit die Wirklichkeiten zerbrochen waren, machen die *Lemminge* bis in die Struktur hinein sichtbar, die sich nicht mehr zur Geschlossenheit einer chronologischen Geschichte fügen will: Der Roman abstrahiert bewußt vom persönlichen Schicksal und vermeidet schlichte Gleichsetzungen von fiktiver und realer Existenz, aber hinter allen Verfremdungen steht unübersehbar die andauernde Unerlöstheit des Autors.

Ein Beispiel mag Hatzfelds Technik der Verfremdung demonstrieren: Während seines Freiburger Studiums hatte er 1915 im Haus des Freiherrn von Sekendorff ein Fräulein von Cranach kennengelernt, das sich hilfreich um den Seelenkranken bemühte; es entwickelte sich eine freundschaftliche, offenbar von

⁵⁸ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 7.

⁵⁹ Ebd., S. 63.

⁶⁰ Ebd., S. 8.

⁶¹ Hatzfeld: *Franziskus* [Anm. 20], S. 133.

Fräulein Cranach dominierte Beziehung, die dann aber im Sommer 1916 ein dramatisches und abruptes Ende erfuhr, als sich Hatzfeld heftig und unglücklich in deren Freundin Nora Hinder verliebte (der er im gleichen Jahr 'dankbar' seinen ersten Band *Gedichte* widmete). Diese erwiderte zwar Hatzfelds Gefühle, scheint aber – nach einem Brief seiner Mutter zu schließen – bald derart unter seinem unstillen, sich und andere quälenden Wesen gelitten zu haben, "daß sie [...] nicht mehr konnte, und ihm geschrieben hat, sie möchten sich für einige Wochen trennen. Das hat ihn so rasend gemacht, daß er in einer Nacht Weinkrämpfe bekam".⁶² Dieser Nervenzusammenbruch ließ die Eltern, die ihren Sohn unter Kuratel hielten und ohnehin schon mehr oder weniger aufgegeben hatten, an seinem Geisteszustand zweifeln; um wenigstens sein 'Seelenheil' zu retten, schickten sie ihn in die Abgeschiedenheit der Benediktinerabtei Beuron an der Donau und dann in ein geistlich geführtes Haus in Hegne bei Konstanz. Einer vorübergehenden Konversion folgte dann allmählich die endgültige Ablösung von den Eltern, und als Nora Hinder im Juli 1917 einen anderen heiratete, lag auch diese Lebensphase hinter ihm – an die Eltern schrieb er zusammen mit der Nachricht von dieser Heirat: "Ich finde [...], dass es das einzig Richtige ist, dass der Mensch möglichst wenig mit andern Menschen zusammen komme. Aus seiner inneren Einsamkeit allein kann man schaffen und gestalten."⁶³

Dieses bittere Fazit der Freiburger Erlebnisse, das letztlich doch nur das tatsächliche Unvermögen kaschieren soll, sich selbst anzunehmen und sich zugleich auf andere Menschen einzulassen, könnte sicher auch das Credo Iwan Wagners sein, aber dessen erotische Eskapaden während der bayrischen Nachkriegswirren sind räumlich wie zeitlich weit entfernt von den Freiburger Kriegssemestern; in ihnen wird nicht mehr – wie im *Franziskus* – längst Vergangenes erneut gegenwärtig, sondern nur noch assoziativ erinnert und konnotiert mit aktuellerem Geschehen: Der Name Fräulein von Cranachs kehrt in der Baronin von Cranach wieder, die Position Hatzfelds zwischen dem Fräulein und Nora Hinder scheint in der Figurenkonstellation Iwan – Baronin – Leoni Altmann wiederholt, und der Vorname Frau Königs, Renée, ist eng verbunden mit anderen Freiburger Ereignissen, die in der Erzählung *Die beiden Freundinnen*⁶⁴ geschildert sind. Schließlich fallen auch unvermittelte Apotheosen des Klosterlebens in Beuron auf oder der Hinweis, Iwan und Leoni seien von denen, "die durch Bande des Bluts mit ihnen verknüpft waren", "noch lebendigen Leibes und lebendiger Seele verwor-

⁶² Brief Marie von Hatzfelds an ihren Mann Kaspar von Hatzfeld vom 7.7.1916 (Archiv Georg von Hatzfeld, München).

⁶³ Brief Adolf von Hatzfelds an die Eltern vom 23.7.1917 (Archiv Georg von Hatzfeld, München).

⁶⁴ Vgl. Adolf von Hatzfeld: *Die beiden Freundinnen. Novelle*. In: *Der Düsseldorfer Almanach*. Düsseldorf 1927. S. 16-33.

fen"⁶⁵ worden; all dies und mehr wird aber nicht zur erinnerten eigenen Geschichte, sondern amalgamiert sich mit neuem Geschehen zu einem fiktiven Roman aus realen Bruchstücken. Keine der Gestalten hat es *so* je gegeben, und getrost darf Hatzfeld sie dann auch beiseite schieben oder sterben lassen, selbst sein Alter ego Iwan Wagner.

Nach der Katastrophe von Freiburg hatte Hatzfeld sein Studium in Marburg fortgesetzt und sich dort mit seinem *Franziskus* von der Vergangenheit freigeschrieben. Im August 1917 erwog er dann, nach München zu gehen, weil er sich dort weniger elterliche Kontrolle und bessere Arbeitsmöglichkeiten für seine Dissertation erhoffte, hielt sich vom 2. Oktober bis zum 6. November aber auf Einladung Martha Vogelers zunächst im Künstlerdorf Worpswede auf, wo er in der Nähe des Barkenhoffs lebte. Eine Erinnerung Hatzfelds verlegt in diese Zeit das Ende einer anderen Liebesaffäre, über die zwar weiter nichts bekannt ist, die aber symptomatisch ist für seinen und Iwan Wagners erotischen Extremismus, der in seiner Ich-Bezogenheit näher dem Haß als der Freundschaft steht:

Ich liebte eine Frau, sie liebte mich und war in Worpswede. Aber die Tragik, die aller Liebe auf dieser Erde verhängt zu sein scheint, verschonte uns nicht. Unsere Liebe zerstörte sich und vor uns stand jene Trennung, die jeden wieder hinausstoßen würde in die furchtbare Vereinzelung. Wir gingen nicht wie Menschen auseinander. Wir haßten uns. In Wahrheit haßten wir nicht uns, sondern dies Schicksal, das uns zwang, in eine trostlose Einsamkeit zu gehen, da wir doch kaum die Beglückung des einen durch den anderen erfahren.⁶⁶

Hatzfelds Worpswede-Aufenthalt klingt noch in anderer Hinsicht in den *Lemmings* nach. So lebte er dort bewußt in der Atmosphäre seines Vorbilds Rainer Maria Rilke, begegnete auf dem Barkenhoff dessen Frau, der Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff, und entdeckte hier die handschriftliche Gedichtsammlung *In und nach Worpswede*, die der Dichter um die Jahrhundertwende Heinrich und Martha Vogeler gewidmet hatte.⁶⁷ Noch von Marburg aus hatte Hatzfeld eine Korrespondenz mit Rilke begonnen, ihm seine *Gedichte* (1916) geschickt und um die Erlaubnis gebeten, ihm seinen *Franziskus* widmen zu dürfen⁶⁸; Rilke, der sich damals in Hatzfelds westfälischer Heimat aufhielt, auf dem Gut Böckel der befreundeten Schriftstellerin Hertha Koenig⁶⁹, hatte ihm geantwortet:

⁶⁵ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 7.

⁶⁶ Hatzfeld: *Über das Entstehen einer Dichtung* [Anm. 18], S. 203; Hatzfeld datiert dieses Erlebnis, das ihn zu seinem berühmten Gedicht *Reitjagd* motivierte, fälschlich auf das Jahr 1916.

⁶⁷ Vgl. Adolf von Hatzfeld: *Rainer Maria Rilke in Worpswede*. In: *Die Neue Rundschau* 44 (1933), S. 815-824.

⁶⁸ Das Buch erschien dann mit dem Zusatz "Rainer Maria Rilke zugeeignet".

⁶⁹ Vgl. Hertha Koenig: *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke sowie Rilkes Mutter*. Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Joachim W. Störck. Bielefeld 1992.

Nun beschämen Sie mich, mein guter Herr von Hatzfeld, mit Ihrer aufmerksamen Anfrage. Es ist selbstverständlich, daß ich ohne die Prosa zu kennen, deren Ausgabe Sie vorbereiten, die Zueignung annehme, durch die Ihr Verhältnis zu mir in einem leistungsvollen Beweis herausgestellt werden soll.⁷⁰

In den *Lemmings* sucht Peter König Bücher eines "bestimmten Dichters" zu kaufen, den das Fräulein von Cranach sehr liebt: "Dieser Dichter ist der einzige Mann, vor dem sie knien könnte, hat sie gesagt."⁷¹ Unzweifelhaft ist hiermit Rilke gemeint; im Gegensatz zu Hatzfeld oder dessen Alter ego Iwan Wagner repräsentiert er das klassische Ideal des 'reinen Dichters', der von irdischen Leidenschaften unberührt nur seiner Kunst lebt. In seinem Aufsatz über *Rainer Maria Rilke in Worpswede* erinnerte sich Hatzfeld später:

Immer wieder kam Rilke im Gespräch darauf zurück, der Wert eines Künstlerlebens sei nur durch das Werk bedingt, das diesem Leben entwachse. Oft habe ich ihm entgegen, nicht die Kunst, sondern das Leben sei das Kriterium der Wahrheit. Er aber wehrte einen solchen Standpunkt, ja sogar die Empfindung eines solchen Standpunkts von sich ab, er drängte ihn heftig von sich fort, denn er fühlte, daß er ihn in seiner Existenzmöglichkeit gefährdete, und dies Abwehren mit beiden Händen war die einzige Äußerung einer Lebensaktivität, die ich je an ihm gesehen habe.⁷²

Diese grundsätzliche Divergenz der Ansichten führte dann im Frühjahr 1918, nur wenige Monate nach der ersten persönlichen Begegnung in München, zum Bruch, den Hatzfeld zeitlebens nicht verwinden konnte. Ob er auch mit Hertha Koenig zusammentraf, ist nicht bekannt, aber durchaus wahrscheinlich, da sie in München einen literarischen Salon unterhielt, in dem sie auch Dichterlesungen vieler jüngerer Autoren veranstaltete. Daß Hatzfeld den Namen Renée Königs von Hertha Koenig entlehnte (die wie jene geschieden war), ist jedenfalls nicht ganz abwegig und hätte durch den ungewöhnlichen Vornamen, der an René Rilke denken läßt, eine zusätzliche pikante Note; Charakterzüge dürften freilich – wenn überhaupt – eher auf die Baronin von Cranach übergegangen sein, von der es heißt, daß sie 1917 ein Versbuch geschrieben hat.⁷³

Von besonderer Bedeutung für Hatzfeld und seine politische Haltung, wie sie in den Revolutionsszenen der *Lemminge* durchscheint, dürfte seine Begegnung mit dem Maler Heinrich Vogeler gewesen sein, der sich durch die unmittelbare, soldatische Erfahrung des Krieges vom gefeierten, aber unverbindlich-nostalgischen Jugendstilkünstler zu einem engagierten Sozialrevolutionär gewandelt

⁷⁰ Brief Rainer Maria Rilkes an Adolf von Hatzfeld vom 25.7.1917 (Stadt- und Landesbibliothek Dortmund).

⁷¹ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 35.

⁷² Hatzfeld: *Rainer Maria Rilke in Worpswede* [Anm. 67], S. 819f.

⁷³ Im Leipziger Insel-Verlag erschienen 1917, vermittelt durch Rilke, Hertha Koenigs *Sonette*.

hatte. Vogeler hielt sich während Hatzfelds Worpsweder Zeit kurzfristig wieder auf dem Barkenhoff auf, und seine Persönlichkeit, in der sich gleichsam die Märchenromantik der Vergangenheit mit dem Aktivismus der Gegenwart zu verbinden schien, machte größten Eindruck auf den bis dahin eher unpolitischen, zwischen patriotischen und antimonarchistischen Gefühlen schwankenden Westfalen. Hatzfelds Worpsweder Briefe an die Eltern lassen erkennen, daß er sich unter dem Einfluß Vogelers sozialistischen und pazifistischen Positionen zuwandte, die dann auch Iwan Wagner dazu treiben, "die Tore der Gefängnisse zu öffnen"⁷⁴:

Sehr deprimierend ist der Reichstag und unsere furchtbare Regierung. Ehe nicht diese samtundsonders weggefeßt ist [...], kommt nichts Gutes dabei heraus. Lange wirds nicht mehr gehen. Flandern wackelt furchtbar, und die Galizienoffensive musste unterbrochen werden, da die deutschen Truppen nicht mehr mitmachten. Herr Vogeler hat es selbst miterlebt. Endlich scheinen die Soldaten auch zur richtigen Erkenntnis zu kommen. Nicht nur bei uns. In allen Ländern. [...] Und wenn der Friede nicht aus dem Krieg herauswächst wie eine Frucht, dass die Völker sehen, dass die menschliche Not zu gross ist, dass dieser barbarische Zustand sich überlebt hat, dass wir weiter sind, als um Elsass-Lothringen zu kämpfen und zu sterben, wenn der Friede nicht aus dieser Erkenntnis kommt, dann wird es nicht der Krieg gegen den Krieg sein, wie er es sein muss. Denn nur in dieser Zuversicht kann man ihn ertragen.⁷⁵

Wenngleich auch Hatzfeld später nicht ohne moralische Kompromisse das 'Dritte Reich' überstehen sollte, waren es doch letztlich diese von Heinrich Vogeler inspirierten Gedankengänge, die ihn sein ganzes weiteres Leben als ideologisches Kontinuum begleiteten, manifestiert nach dem Ersten Weltkrieg im Engagement für den 'Bund rheinischer Dichter' sowie in der 'Deutschen Liga für Menschenrechte' und nach 1945 erneut sichtbar im publizistischen Eintreten für einen völkerversöhnenden Pazifismus.

Anfang November 1917 ging Hatzfeld von Worpswede nach München, um seine Dissertation fertigzustellen, war dort aber nicht offiziell immatrikuliert; die Unterlagen der Ludwig-Maximilians-Universität dokumentieren ein Studium erst für die Zeit *nach* seiner Promotion im Januar 1919, zu der er kurzfristig nach Freiburg zurückgekehrt war: Vom Wintersemester 1919/20 bis Sommersemester 1921 hörte er in München Vorlesungen der Psychologie, Philosophie und Volkswirtschaftslehre.

In seinem ersten Brief aus München verkündete Hatzfeld seinen Rechenschaft fordernden Eltern, er schaue "frohen Mutes" in die Zukunft⁷⁶, und wenngleich er kaum anders schreiben durfte, um nicht die materielle Unterstützung ganz zu

⁷⁴ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 117.

⁷⁵ Brief Adolf von Hatzfelds an die Eltern vom 16.10.1917 (Archiv Georg von Hatzfeld, München).

⁷⁶ Brief Adolf von Hatzfelds an die Eltern vom 6.11.1917 (Ebd.).

verlieren, so hatte er zunächst doch mehr als *einen* Grund zu solchem Optimismus: Das 'leuchtende München' hatte seinen Glanz als Hauptstadt der deutschen Literatur neben Berlin oder Leipzig noch kaum verloren, und der Doktorand aus Westfalen schickte sich an, in ihr eine Rolle zu spielen. Wolf Przygode hatte ihn zur Mitarbeit an der *Dichtung* eingeladen, später folgten Angebote für Jahrbücher wie *Die Erhebung*, *Der Anbruch* oder *Verkündigung*; auch Alexander von Bernus nahm Gedichte Hatzfelds für die Zeitschrift *Das Reich* an und veranstaltete für ihn Anfang 1918 in seinem berühmten Salon eine 'Lesung' aus dem *Franziskus*, bei der auch Rilke anwesend war, der sich von diesem unmittelbaren Erleben dann freilich ungleich beeindruckter zeigte als von der späteren Lektüre: "Lesung und Wiederlesung hat mir kaum mehr geben können, als ich an jenem Abend aus Ihrer eigenen Stimme und Haltung empfangen habe."⁷⁷ All diese und weitere Anerkennung, wie die Einladung zur Mitwirkung an einer "Auswahl aus dem besten deutschen gegenwärtigen Schrifttum"⁷⁸, wurde im Frühjahr 1918 überstrahlt durch den Erfolg des *Franziskus*, der Hatzfeld Zugang zu den höchsten literarischen und gesellschaftlichen Kreisen Münchens verschaffte. Die besonders gesuchte Verbindung zu Rilke hingegen endete in der schon erwähnten Entfremdung. Am 23. Januar 1918 hatte Hatzfeld dem von ihm umworbenen Dichter das erste Exemplar seines *Franziskus* ins Hotel Continental gebracht, ihn selbst aber nicht angetroffen; Rilke bedankte sich noch am gleichen Tag:

Ich danke Ihnen für den Reichtum Ihrer Zuneigung: aus Freude zu geben ist ebenso fruchtbar als natürlich, da doch Freude die einzige Wirklichkeit menschlichen Überflusses ist. Dem *Franziskus* werde ich den nächsten stillen Tag einräumen, und Sie dürfen versichert sein, daß ich alle Empfänglichkeit für ihn haben werde, die ich jetzt in mir aufbringe.⁷⁹

Klingen schon in diesem Brief Vorbehalte an, so steigerten sie sich im Februar zu einer behutsam formulierten, doch klaren Absage, die deutlich macht, wie sehr Rilke sich von dem ungestümen Drängen des jungen Dichters überfordert fühlte:

Ich versage jetzt in so vielem und muß wieder und wieder bekennen, daß ich außerstande bin, neue persönliche Beziehungen aufzunehmen, in einer Zeit, wo mich eine Dürre und Schwere des Gemüts selbst meinen nächsten und ausdauerndsten Freunden gegenüber (ja zuletzt für mich selber) stumpf und teilnahmslos macht. Wenn Sie, wie Sie's in den letzten mahnenden Zeilen thun, sich auf das Unpersönliche berufen, das Sie von Anfang an zwischen uns in Ehren halten, so meine ich, daß uns dies in dem-

⁷⁷ Brief Rainer Maria Rilkes an Adolf von Hatzfeld vom 13.2.1918 (Stadt- und Landesbibliothek Dortmund).

⁷⁸ Brief Adolf von Hatzfelds an die Eltern vom 15.11.1917 (Archiv Georg von Hatzfeld, München).

⁷⁹ Brief Rainer Maria Rilkes an Adolf von Hatzfeld vom 23.1.1918 (Stadt- und Landesbibliothek Dortmund).

selben Maße verbindet, wie es jetzt alle geistig Orientierten mehr denn je und verantwortlicher denn je zusammenfaßt.

Daß Ihr jüngstes, mir gütigst zugeeignetes Buch, diesen überpersönlichen Begriff einer höheren Gemeinsamkeit eigentümlich belebt habe, vermag ich (um restlos wahr zu sein) nicht zu versichern. Der Eindruck jenes Leseabends, nach dem ich Ihnen die Hand reichen durfte, ist stärker gewesen, als jeder andere nachher; vielleicht hat mich das zurückhaltender gemacht: nicht, weil ich mich scheue, gegen Sie ganz aufrichtig zu sein, sondern weil ich mir in der schlechten gegenwärtigen Verfassung die Fähigkeit nicht zutraue, dieser Aufrichtigkeit die genau abgewandelte und abgewogene Form zu geben. Ich hoffe, es wird mir dies später einmal möglich und erlaubt sein, am Liebsten, wenn sich vom Erreichen künftiger Arbeiten auf den Franziskus wird zurückschauen lassen. Ihre Enttäuschung, daß wir hier so aneinander vorbeigehen sollten, werde ich trachten durch die größte Aufmerksamkeit für Alles, was je von Ihnen kommt, einigermaßen auszugleichen. Aus dieser Verfassung gehen auch die Wünsche hervor, mit denen ich Sie, werther Herr von Hatzfeld, überall begleite.⁸⁰

Rilkes Reaktion ist als subjektiv notwendiger Selbstschutz in einer für ihn auch sonst belastenden Lebenssituation verständlich; der junge und blinde Hatzfeld jedoch empfand dieses 'Versagen' wie eine 'Berührung des Todes', der dann auch die *Lemminge* verdüstert:

Früh schon ist in das Leben dieses Dichters der Tod getreten, so früh, daß sich später sein Leben nicht mehr lange gegen die völlige Vereinigung mit ihm wehrte, und jenes "Versagen", von dem er in seinem Briefe spricht, es erschien mir damals schon wie eine Berührung mit ihm, denn anders war es mir nicht verständlich.⁸¹

In den Briefen an die Eltern verschwieg Hatzfeld seine Enttäuschung über Rilkes Verhalten ebenso wie die meisten anderen Münchener Begegnungen; statt dessen renommierte er damit, außer Cassirer hätten sich auch Kurt Wolff und S. Fischer für seine Gedichte interessiert, und nur mit Rücksicht auf seine Dissertation habe er das Angebot abgelehnt, für eine neue Arbeit, "von der noch kein Wort existiert", während dreier Jahre zehntausend Mark zu beziehen⁸² – vermutlich plante er schon zu dieser Zeit, im Sommer 1918, einen Roman, der sich aber erst nach dem Krieg und dem Doktorexamen allmählich konkreter gestalten sollte.

Daß Hatzfeld, um literarische und erotische Kontakte gleichermaßen bemüht, in den Schwabinger Bohemelokalen verkehrte, ist als sicher anzunehmen; bezeugt und von einiger Bedeutung für die Genese der *Lemminge* ist jedoch, daß seine erste Münchener Heimstatt gerade die 'Bücherstube am Siegestor' wurde, eine vornehme, von Horst Stobbe geführte Buchhandlung, die zum Treffpunkt für

⁸⁰ Brief Rainer Maria Rilkes an Adolf von Hatzfeld, undatiert (Februar 1918; Stadt- und Landesbibliothek Dortmund).

⁸¹ Hatzfeld: *Rainer Maria Rilke in Worpswede* [Anm. 67], S. 820f.

⁸² Brief Adolf von Hatzfelds an die Eltern vom 25.7.1918 (Archiv Georg von Hatzfeld, München).

viele Berühmtheiten aus Literatur und Kunst avanciert war und u.a. Rilke zu ihren ständigen Kunden zählte. Zufall oder Fügung hatten bewirkt, daß er seine erste Wohnung ausgerechnet in der Pension Doering fand, die direkt über der 'Bücherstube' lag, und er nun beinahe täglich den hautnahen Umgang mit der neuesten Literatur pflegen konnte, wenn auch oft mit dem gleichen "Mißbehagen" wie Iwan Wagner:

Bei seinen [...] Besuchen hatte er zwischen den vielen an den Wänden aufgestellten Büchern gesessen, dies oder jenes Buch in die Hand genommen, um darin zu blättern, wenn er auch meistens in einem innerlichen Mißbehagen jedes Buch mit einer gequälten Handbewegung wieder auf den Tisch legte.⁸³

Es muß für einen Blinden eine eigene Qual sein, Bücher wohl in die Hand nehmen, aber nicht selber lesen zu können. Um so wichtiger war für Hatzfeld der persönliche Umgang mit Stobbe und seinen Angestellten. Als der für die neuere Literatur aufgeschlossene Buchhändler Ende 1918 im Selbstverlag seinen ersten *Almanach der Bücherstube* herausgab, war hierin neben Rilke, Alfred Wolfenstein oder Thomas Mann auch Hatzfeld vertreten, mit zwei Gedichten und dem programmatisch vorangestellten Essay *Bestrebungen und Ergebnisse*, der sich wie ein Manifest des Expressionismus liest, nicht zuletzt in seiner diffusen Gedanklichkeit, die verschiedenste Tendenzen der Künste, Wissenschaften und Profankultur zwar benennt (Wandervogel, Ausdruckstanz, Rilke, George, Kaiser, Werfel, Stadler, Hodler, Architektur), aber nicht wirklich zu einer Geistesschau der Gegenwart zusammenfügen kann. Bemerkenswert ist der Text in seinen poetologischen Aussagen, die bereits den expressionistischen Stil der *Lemminge* annonciieren:

Das Zeichen der Gegenwart ist der Wille zum Monumentalen: Einfachheit, Wucht, Ausdruck. [...] Nicht der Mensch guten Willens, der schöpferische Mensch wird zum Postulat erhoben. Nicht der Nutzen, der Wert bestimmt die Rangordnung. Ein neues Verhältnis zum Körper als dem Träger und Ausdruck des Geistigen bedingt eine neue Naturnähe und Erziehung zum Naturgemäßen [...]. Konzentration auf das Wesentliche schafft höchste Intensität des Geistigen [...]. Die Natur an sich ist bedeutungslos. Sie erhält Wert erst dadurch, daß der Mensch sie zerschlägt und in dieser Überwindung eine geistige Welt erschafft. [...] Schilderungen des Menschen geben das Seelische, nicht Äußeres. Gesteigertes Pathos und größte Einfachheit verschmelzen mit einander. [...] Rhythmik soll die Bedeutsamkeit des Gesagten erhöhen. So verlegt sich das Schwergewicht auf die bloßen Attribute der Klangfärbung, der musikalischen Abgewogenheit der Proportionen [...]. Man will, will tätig sein, die Dinge beherrschen. Zeitschriften werden gegründet: "Aktion", "Der tätige Geist". Wieder wird die menschliche Freiheit zum Zentralbegriff erhoben [...]. So erhalten Schillersche Gedanken ungeahnte Aktualität. [...] Man will die Welt nicht mehr als Wirklichkeit auf-

⁸³ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 21f.

fassen, sondern sucht einen Begriff der Natur. Empfindungen, Gerüche, Töne interessieren nicht mehr als solche, sondern als etwas, was in seiner Gesetzmäßigkeit von den Menschen zu einem Begreifen, einem Wollen erfaßt wird. [...] Es gibt nur noch eine Welt, die Kunst ist.⁸⁴

Ebenfalls Ende 1918 erschien im Auftrag der 'Bücherstube am Siegestor' in einer einmaligen Auflage von 100 Exemplaren eine bibliophile, großformatige Ausgabe von zwölf Gedichten unter dem Titel *Die Liebe*. Der Titel dieses Zyklus, der im Jahr darauf auch in den Band *An Gott* einging, ist eher irreführend – nicht um Liebesgedichte im üblichen Sinn handelt es sich, sondern um nietzscheanische Anklagen gegen Gott, um Verzweiflungsschreie vor dem Hintergrund einer chaotischen Gegenwart, aus der allein noch die Liebe zu erlösen vermag. Einige dieser Gedichte seien hier wiedergegeben, weil in ihnen eindrucksvoll die Zeit in die Poesie hineinreicht und sich eine Verlorenheit ausspricht, die dann auch das Grundgefühl der *Lemminge* ausmachen wird.

Die Menschen fliehen durch die Welt wie Schafe,
und irgendwo träumt hoch ein Philosoph
und kündigt, daß der Welten Beste diese, welche schlafe
mit Mensch und Tier, mit Himmel, Haus und Hof.

Auf einem Dach, daß er sich ganz in Gott verpflanze,
mit einem furchtbar großen Horoskop,
die Glieder zucken in dem Mystiktanze,
benimmt sich toll ein kleiner Theosop.

Der Pöbel rast und schiebt die Guillotine.
Der Gottesgnadenkaiser stürzt von seinem Thron.
Und ohne daß ihm etwas anders schiene,
besteigt ihn froh der Jakobinersohn.

Die Menschen fliehen durch die Welt wie Schafe,
und irgendwo träumt hoch ein Philosoph
und kündigt, daß der Welten Beste diese, welche schlafe
mit Stadt und Mensch, mit Kirche, Staat und Hof.

In Todesangst stehn Menschen in der Nacht.
Hoch über allem steigt Gespenstermond und glimmt
und überwandert Leichen, die sich umgebracht,
und grinst in sich hinein, daß unten nichts mehr stimmt.

*

Nicht der Prophet, der wie ein Strom die Ufer
des eignen Daseins furchtbar überbrandet,

⁸⁴ Adolf von Hatzfeld: *Bestrebungen und Ergebnisse*. In: *Almanach der Bücherstube*. Hg. Horst Stobbe. München 1918. S. 8-10.

ist unserer Zeit Beschwörer und Beruher.
Gott ist schon längst auf trockenem Sand gestrandet.

*

Einsame wie nie erkalten wir im All,
schließen uns ab und stehen fern und fremd
an unsres Nächsten Tod und Sündenfall
und wenn wir nächtlich frierend ohne Hemd
vor unsrer Liebe stürzen auf die Knie,
dann speist das Stöhnen unsern Raum und schrie.
Denn was gelöst der warmen Brust entquillt,
das strömt umsonst. Sinnlos es rinnt und stillt
dem armen Spatzen nicht einmal sein Weh.

Giganten sind wir unsrer Einsamkeit.
Wir stürzen uns auf Gott, reißen das Kleid
ihm ab und schrein: "Gott. Du. Steh."

Die nackte Gottheit bricht vor uns auf's Knie.
So wissen wir: Gott war noch nie
aus unsrer Brust in diese Welt geboren,
und steigt die Sonne aus den Purpurtoren,
ist Liebe nicht wie Wein in uns gegoren.
Mit starren Augen und mit kalten Munden
schreiten wir kalt durch kalte Tagesstunden,
begegnen uns in Bettlern, die am Wege ausgesetzt.
Die Mutter, unsre Erde, blutet aus den Wunden
von sieben Schwertern fürchterlich zerfetzt.
Wir stehen abgetrennt von jedem andern Leben
und werden des Jahrhunderts Wahnsinn preisgegeben.

*

Seit unsre Pulse in demselben Schlagen ruhen,
ist unsre Erde von der Sonne nicht getrennt.
Die Erde unsrer Leiber, die zusammenfluten,
erglüht an unsrer Seelen Sonnenfirmament.

Jetzt sind wir Eins, sind Fruchtbarkeit und Frucht.
Die Sonne zieht den irdischen Planeten,
und er empfängt des Samens große Wucht,
die Lust, gebärend in das Licht zu treten.⁸⁵

Das Gemeinsame dieser Gedichte, in denen die Dissoziation des Ich nur noch durch die reglementierende Reimform aufgehalten scheint, ist das quälende Bewußtsein eines globalen Sinnverlusts – "Sinnlose Zeit, ohn Glaube, ohne Gnade"

⁸⁵ Adolf von Hatzfeld: *Die Liebe*. München 1918. S. 5. 8. 10 u. 13.

beginnt ein Sonett⁸⁶ –, das auffallend korrespondiert mit der Lemming-Metapher des Romans, die für eine letztlich unerklärbare Todessehnsucht des Menschen steht. Das Psychogramm des Autors, wie es sich aus dem Zyklus ergibt, deckt sich mit der fiktiven Existenz Iwan Wagners, der vor der Sinnlosigkeit der Zeit vergebens in eine ekstatische Sinnlichkeit flüchtet – als er den umgekehrten Weg zur sozialen Tat geht, büßt er dies mit seinem Leben. Es gibt keine Ausflucht, nur die Lebenslüge und das Vergessen in der Ekstase.

Heidi van Aubel gegenüber bekannte Hatzfeld, "Peter König, der Gegenspieler Iwan Wagners, sei das Ebenbild eines Münchner Buchhändlers, den er gut gekannt habe, und auch die Frauengestalten des Buches: Die 'Baronin', Leoni Altmann und Renée König, seien aus dem Leben genommen".⁸⁷ Die Identität der Frauen ist nicht eindeutig aufzulösen. Peter König, intendiert als typischer Bourgeois, wird beschrieben als Mann "mit schwarzem, in die Stirn fallendem Haar, der durch gewisse Bewegungen seiner Glieder den Eindruck eines hageren Menschen hinterließ"⁸⁸; er zieht den rechten Fuß nach, entzündet japanische Rauchzerstäuber und magisches Licht, wenn er Damenbesuch erwartet, ist aber ansonsten unsauber und hat eine perverse Vorliebe für modrigen Geruch oder den dicken Grind auf dem Kopf einer alten Frau. Auf Aubels irritierte Nachfrage angesichts der eher dämonisch als bürgerlich wirkenden Gestalt antwortete Hatzfeld, "genau so, wie er ihn geschildert habe, sehe das Urbild Peter Königs aus und genau so benehme er sich".⁸⁹ Daß diese Biographik, zumal in ihrer polemischen Übertreibung, dem intendierten Bürgertypus zuwiderläuft, scheint dem Autor nicht bewußt gewesen zu sein. Auch sonst ist die häufige Unvereinbarkeit realer und fiktiver Komponenten kennzeichnend für den Roman, der so an Stringenz und Glaubwürdigkeit verliert.

Die Figur Peter Königs ist auch ein Beispiel dafür, wie vorsichtig man mit einfachen, scheinbar naheliegenden Zuordnungen sein muß: Nicht der "Münchner Buchhändler" Horst Stobbe ist mit ihr gemeint, sondern dessen Angestellter Peter Zingler. Dies ergibt sich aus einem Brief Hatzfelds, den er 1935 an den Worpseweder Chronisten Konrad Tegtmeier schrieb, der damals im Auftrag Martha Vogelers nach dem zeitweise verschollenen Rilke-Manuskript *In und nach Worpsewede* recherchierte; der betreffende Passus sei hier ausführlicher zitiert, weil er das vorerst einzige Zeugnis über die Beziehung zwischen Hatzfeld und Zingler ist und ihre literarische Transformation zumindest errahnen läßt:

⁸⁶ Ebd., S. 9.

⁸⁷ Aubel [Anm. 6], S. 37.

⁸⁸ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 19.

⁸⁹ Aubel [Anm. 6], S. 40.

Frau Vogeler gab mir das Buch [...] 1917 oder 1918 mit nach München. Ich wohnte damals in der Pension Doering am Siegestor. Unten im Haus befindet sich oder befand sich damals die "Bücherstube am Siegestor", in der ich fast täglich war. Als ich das Buch zurücksenden wollte, gab ich es der Bücherstube am Siegestor persönlich an den ersten Angestellten Herrn Peter Zingler mit der Bitte, es sachgemäss zu verpacken und eingeschrieben nach Worpswede zurückzusenden. Dies wurde mir zugesagt und ich habe niemals daran gedacht, dass das Buch nicht übergekommen sei [...]. Als ich nach zehn Jahren von Frau Vogeler [...] hörte, dass möglicherweise das Buch auf der Reise von München verschwunden sei, erinnerte ich mich wieder an den Angestellten der Bücherstube am Siegestor. Mit diesem habe ich um das Jahr 1918 oder 1919 eine kürzere Zeit zusammen eine Wohnung gehabt. Dabei habe ich festgestellt, dass er mir einige Dinge fortnahm und bei einer Kontrolle fand ich auch eine handschriftliche von ihm hergestellte Abschrift des Worpsweder Gästebuchs. [...] Später stellte ich auch fest, dass er eine Freundin hatte, die sich sehr für Rilke-Erstaussagen interessierte. Ich habe mich mit Herrn Zingler völlig überworfen und erfuhr dann von dem Inhaber der Bücherstube am Siegestor, dass er Herrn Zingler entlassen habe, weil er bei einem überraschenden Besuch in dessen Wohnung eine Reihe entwendeter bibliophiler Ausgaben entdeckt habe. Ich habe seit dem Bruch mit Herrn Zingler nie mehr etwas von diesem gehört oder noch in Verbindung mit ihm gestanden. Er soll ein Kunstgeschäft in Frankfurt gehabt haben und später bei der "Frankfurter Zeitung" in Berlin angestellt gewesen sein.⁹⁰

Vor dem Hintergrund der *Lemminge* provozieren diese kargen Daten Spekulationen, die hier jedoch nicht weiter ausgeführt werden sollen. Auch so wird augenfällig, daß Hatzfeld in seinem Roman zwar Charakteristika und auch Konfigurationen oder Handlungssequenzen der erlebten Wirklichkeit entlehnt, weil seine Blindheit ihn imaginativ reduziert, diese aber nicht mehr wie in seiner konsequent erzählten Jugendgeschichte *Franziskus* in eine streng kausale Entwicklung einordnet, sondern nur noch selektiv als Stoff benutzt. Das persönliche Unvermögen des Autors korrespondiert hier mit der Grundvorstellung der Expressionisten, der moderne Mensch und seine Welt seien nicht mehr durch die traditionellen Kategorien der Psychologie und der Kausalität deutbar.

Der Roman verlegt das Zusammenleben Iwan Wagners mit Peter König und den zentralen Handlungsort in eine "kleine Stadt jenes hügeligen Geländes, das sich in leichten und heiteren Schwingungen zu den Vorbergen hinzieht, welche die Verbindung mit den höheren und gewaltigeren Gebirgszügen des Allgäus bilden"⁹¹; verschiedene weitere Umstände lassen vermuten, daß Grafrath, oberhalb des Ammersees, gemeint ist, wo Hatzfeld sich nachweislich im September 1919 aufhielt, nachdem er zuvor in Berg am Starnberger See gewesen war. Nähe-

⁹⁰ Brief Adolf von Hatzfelds an Konrad Tegtmeier vom 11.5.1935 (Stadt- und Landesbibliothek Dortmund). Peter Zingler (1892–1978) war ein Freund und langjähriger Mitarbeiter Ernst Rowohlts.

⁹¹ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 17.

res ist nicht bekannt: Das Jahr 1919 war auch für Hatzfeld eine unruhige Zeit, er wechselte mehrfach seinen Aufenthalt, lebte in Pensionen und hatte Grund, seine Spuren vor den Behörden zu verbergen.

Das Jahr zuvor hatte Hatzfeld überwiegend in München verbracht, wo er auch das Kriegsende und die Novemberrevolution erlebte. Unter doppelten Schwierigkeiten, behindert durch seine Blindheit wie durch die Zeitumstände, hatte er seine Dissertation fertigstellen können, nicht zuletzt dank der Hilfe der österreichischen Studentin Dora Mitzky, die als jüdische Journalistin später nach London emigrieren mußte. Dieser Freundin diktierte er seine Arbeit, und von ihr stammt auch einer der ersten größeren Essays über den Dichter, der 1920 unter dem charakteristischen Titel *Westfalen und sein Dichter Adolf von Hatzfeld* in der Berliner *Hilfe* erschien; Hatzfeld hielt ihn noch im Alter für den "beste[n] Aufsatz, der je über [ihn] erschienen" sei⁹², wohl auch deshalb, weil er in einigen Passagen über den Charakter Westfalens und des Münsterlandes ebenfalls von ihm 'diktiert' scheint, kehren die gleichen Bilder doch in seinen eigenen Arbeiten wieder:

Wer dieses Land kennt, Westfalen, mit den alten heidnischen Opferstätten, den Wallhecken, die den Horizont verkümmern und den Blick immer wieder auf das Nächste richten, auf Kühe, Gras und Kreuz am Wegrand, wo der einzige Ton, der an das Ohr dringt, ein Hahnenschrei ist, die einzige menschliche Gestalt ein Bauer am Pflug – das Land mit den geduckten romanischen Kirchen und dem niedrigen Himmel, seltenen Ortschaften, seltenen Gehöften, das Land mit den kauern den Bäumen, Eiche, Wacholder und Kiefer, gedrunken wie die Menschen, die der Formtrieb der Natur in ähnlicher Gestalt sich bildete, das nämliche Gesetz des Wachstums ihnen auferlegend, die Menschen mit den abgebrochenen Spitzen wie die bis heute unvollendet gebliebenen zwei schönsten gotischen Kirchen Münsters – dies Münster sodann, die Hauptstadt, mit seinen konservativen Adelsgeschlechtern, der Gebundenheit seines Katholizismus, der kettenden Kraft seiner Tradition, ragend mit vielen steilen Türmen, zwischen denen die blutigen Gespenster der Vergangenheit ein unheimlich wirkliches Leben zu führen scheinen – der wird das eigentümliche Phänomen begreifen, daß dieses Land bis heute keinen Dichter sich erschuf – nur die zarte Gestalt der einzigen Frau, die wie im Nebel der Heide entstieg, das Lied der Heide in sich zum Tönen gebracht hat. Wer aber die Straßen Münsters verläßt, der mag wählen, welche er will, um der Beengung zu entfliehen, die seine Seele bedrückt, er sieht sich nur eingefangen von immer denselben Dörfern, immer denselben Gärten, die ihn stumm in sich zurückweisen. Heide ist da, endlos sich dehnende, aus der kein Weg führt, und seine Gedanken flattern in die Kibitze, die den gesträubten Haarschopf metaphysisch in die Wolken bohren – und wenn er am Rande eines Waldes dem schwarzen Storch begegnet mit dem bunten Schnabel und Beinen, dann weiß er, er hat zurückzukehren, und müde langt er abends wieder in einer der Gassen an, an denen noch die Namen der alten Tore haften. Wohin sollte er auch gehen? Es gibt für die Menschen dieses Landes keinen Weg, der aus dem Land herausführt, er führt sie immer wieder zu ihm zu-

⁹² Aubel [Anm. 6], S. 7.

rück und so zu sich selbst. Wenn aber für die einen die Enge wächst und in der Enge die Angst, und er forscht nach denen, die es gewagt haben, doch weiter zu gehen, dann wird er sehen, daß die, welche die Sehnsucht forttrieb, ebenso müde zurückgekehrt sind wie er selbst. Er wird begreifen, daß die eine Dichterin, Annette von Droste, in ihrer Sehnsucht sich verbluten mußte. Und er wird fühlen, daß es Schicksal ist, daß sie nicht einmal in der roten Erde Westfalens begraben liegt, daß das Grabmal auf dem Marktplatz von Meersburg am Bodensee, das ihr gesetzt wurde, nicht einmal ihre Gebeine deckt, und daß sie in Wirklichkeit in einem heimlichen Winkel des Schloßfriedhofs eingescharrt liegt, als schäme sie sich und bereue die Flucht.

"Der eine stirbt in Sehnsucht, der andre lebt darin." Annette ist in ihrer Sehnsucht gestorben; von Adolf v. Hatzfeld, dem jungen Dichter Westfalens, der fern von der Heimat, wandernd über ganz Deutschland hin, einen Roman "Franziskus" und einen Gedichtband "An Gott" [...] bisher als Werk gegeben hat, will es uns scheinen, als vermöge er in seiner Sehnsucht zu leben, als sei die Lebenskraft in ihm so stark, daß sie aus der Hemmung des Blutes nur neuen Antrieb gewinnt.⁹³

Die Beziehung zwischen Hatzfeld und Dora Mitzky, von der er noch seinen Kindern erzählte, er sei "dieser Frau zu höchstem Dank verpflichtet"⁹⁴, scheint sehr intensiv gewesen zu sein, und so ist es bei seinem autobiographischen Schreibansatz mehr als wahrscheinlich, daß sie in den *Lemmings* gespiegelt ist. Viele biographische Züge dürften auf Leoni Altmann projiziert sein, die eine ähnlich traumatische, durch ihr Judentum noch zusätzlich belastete Kindheit und Jugend wie Iwan Wagner hinter sich hat, sich während des Studiums an einer "auswärtigen Universität" "radikalen politischen Bestrebungen" anschloß⁹⁵ und dem Hel-den Geliebte, Freundin und Schwester zugleich sein will. Dora Mitzky war Pazifistin und verkehrte bereits während des Krieges in den revolutionär gestimmten Kreisen Münchens; aus einem Brief Hatzfelds an die Eltern geht hervor, daß sie wegen ihrer politischen Überzeugung sogar ausgewiesen werden sollte:

Nachdem ich mich sehr intensiv in meine Arbeit gestürzt hatte, [...] wird die Dame, mit der ich arbeite, die mir ihre ganze Zeit bis zur Fertigstellung der Arbeit zur Verfügung gestellt hatte, damit ich endlich die Sache hinter mich bekäme, [...] da sie Pazifistin ist, aus dem Bereich des hiesigen Corps ausgewiesen. Da man ja bekanntermassen in Deutschland [...] rechtlos und schutzlos ist, hat sie zu gehen.⁹⁶

In den *Lemmings*, deren Handlung im Frühjahr 1918 einsetzt, wird der Krieg seltsamerweise fast ignoriert ("Mancher, der ungern in den Krieg ziehe, werde ihn darum beneiden"⁹⁷, läßt der erblindete ehemalige Fähnrich selbstironisch sein

⁹³ Dora Mitzky: *Westfalen und sein Dichter Adolf von Hatzfeld*. In: *Die Hilfe*, Berlin, 26 (1920), Nr. 23, S. 348.

⁹⁴ Vgl. Deinhard [Anm. 7], S. 117.

⁹⁵ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 68.

⁹⁶ Brief Adolf von Hatzfelds an die Eltern vom 20.6.1918 (Archiv Georg von Hatzfeld, München).

⁹⁷ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 58.

Alter ego die Fußverletzung Peter Königs kommentieren – das Paradox mitdenkend, daß der eigene Suizidversuch ihm vielleicht das Leben rettete), und auch Iwan Wagners Haltung zur Revolution wird lange Zeit nicht recht klar, weil die persönliche Ich-Krise die existentiellere Erfahrung ist. Hatzfelds Briefe sprechen eine deutlichere Sprache; so heißt es im eben zitierten Brief weiter:

Das Militär ist Selbstzweck. In den Schützengräben fließt das Blut. Die Schwerindustrie und die Alldeutschen machen daraus Geld. Das Volk ist ja so furchtbar kritiklos, dass es fast garnichts Besseres verdient.⁹⁸

Die Invektive gegen das 'kritiklose Volk' begründet dann auch, weshalb Hatzfeld, trotz seiner linksdemokratischen Haltung, der Novemberrevolution ambivalent gegenüberstand:

Von den vielen und mannigfaltigen Eindrücken und den Stimmungen jener Tage kann ich jetzt nur das Eine herausgreifen, wie sehr mir diese deutsche Revolution als der grösste Schwindel erscheint, der bisher die Welt betrat und wie die äussere Form so recht ein Ausdruck unserer sinnlosen Zeit ist. Dieser Dilettantismus, der seit Jahrzehnten bei uns geherrscht hat, aber auch auf allen Gebieten, und der jetzt die Regierung in Berlin beherrscht, wo nicht einmal ein Sozialdemokrat wagt, Sozialdemokrat zu sein, kann einen wirklich unendlich traurig stimmen.⁹⁹

Als Hatzfeld am Heiligabend 1918 diesen 'politischen' Brief an seine Eltern schrieb, war er bereits Mitglied der U.S.P.D. und hatte den revolutionären Schriftsteller Ernst Toller und seinen Kreis kennengelernt, hielt sich aber fern der Münchener Ereignisse im ruhigen Freiburg auf, wo er am 10. Januar 1919 promovierte. Danach verbrachte er das Frühjahr in Oberstdorf im Allgäu. Äußerlich eine Zeit der Entspannung und Erholung, waren es innerlich Monate quälender Selbstzweifel und Ungewissheiten. Fotoaufnahmen vom 6. und 7. April – in München wird die Räterepublik ausgerufen, Toller zum Vorsitzenden des Zentralrats und Nachfolger des im Februar ermordeten Kurt Eisner ernannt – zeigen den blinden Dichter, in gewohnt aristokratischer Pose, in Reiterhosen, das Kinn erhoben und die Hände in den Taschen, mit bisher nicht identifizierten Personen im Schnee von Oberstdorf; an seiner Seite steht eine Frau, zu der offenbar eine besondere Beziehung bestand.¹⁰⁰ Ein Geheimnis liegt über diesen Personen, das auch die *Lemminge* nicht lösen, wo sie zweifellos gespiegelt sind. Im Roman ist Oberstdorf der "kleine Ort, hoch in den Bergen des Allgäus"¹⁰¹, in den Iwan Wagner vor Leoni zu Frau König flüchtet und wo die unerzählte Geschichte einer

⁹⁸ Brief Adolf von Hatzfelds an die Eltern vom 20.6.1918 [Anm. 96].

⁹⁹ Brief Adolf von Hatzfelds an die Eltern vom 24.12.1918 (Archiv Georg von Hatzfeld, München).

¹⁰⁰ Siehe Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 188 u. 191.

¹⁰¹ Ebd., S. 95.

Leidenschaft ihr ungesagtes Ende findet; Ort und Geschehen bleiben seltsam unreal, die Gefühle des Helden finden ihren Ausdruck allein in den eindrucksvollen Naturbeschreibungen:

Vorfrühling jubelte auf und flog in schimmernden Starenschwärmen über die Felder zum Wald. Es fiel der Schnee von Tausenden von Krokus auf die Wiesen. Iwan Wagner stand allein im Gebirge, die Felsenmeere brachen in ihn ein, daß es zu schwer wurde, und er hörte die Pfiffe der Raubvögel über sich.¹⁰²

Wie die Begegnung mit dem "Münchner Buchhändler" scheinen auch einige der Oberstdorfer Erlebnisse in die "kleine Stadt" des Hügellandes überschrieben zu sein. Den einzigen Anhaltspunkt für die Lebenskrise, die Hatzfeld in dieser und wohl noch der folgenden Zeit durchlitt, geben seine wenigen und vagen Briefe an die Eltern:

Die unglücklich endende Beziehung zu einer Frau erwähnte Hatzfeld in drei Briefen an seine Eltern aus Oberstdorf, in denen er ihnen mitteilte, daß er beabsichtige zu heiraten. Der Namen jener Frau und ihrer Familie ist in den betreffenden Briefen, wahrscheinlich vom Vater, unkenntlich gemacht. Im letzten dieser Briefe berichtete Hatzfeld dann, daß er diese Dame doch nicht heiraten werde, und es klingt in dem Brief etwas von seiner Verzweiflung darüber durch.¹⁰³

Hatte Hatzfeld gehofft, dem Straßentumult und der politischen Verwirrung entgehen zu können, wenn er sich fern von München aufhielt, so sollte doch auch er keineswegs unberührt von der unglücklichen Revolution bleiben, in der er seinen Romanhelden später zugrunde gehen läßt. Im wilden Wechsel der Ereignisse übernahmen am 13. April die Kommunisten die Macht, während sich rings um München bereits die konterrevolutionären Kräfte des Freikorps und der Reichswehr sammelten; als dann am 1. Mai die 'weißen' Truppen die Stadt einnahmen und dem Räteexperiment ein blutiges Ende bereiteten, begann eine Zeit des Terrors, der auch nach dem linksintellektuellen Westfalen seine Krallen ausstreckte:

Er hört das Johlen der Soldaten. Schüsse durchbrechen die Luft. Er weiß, daß Aufständische sich in Dachstühlen verschanzt haben, für ihre Idee zu sterben. Jetzt wird man sie wie junge Vögel aus den Nestern reißen. Wie sie zwitschern werden, wenn man sie herauszieht. Er denkt an König Jan von Leyden [...].¹⁰⁴

Gestützt auf die späte Erinnerung Hatzfelds, schreibt Heidi van Aubel hierzu:

Hatzfeld hat viele Jahre lang mit dem Kommunismus sympathisiert. Die Bekanntschaft mit Ernst Toller hätte ihn einmal beinahe das Leben gekostet. Die Tatsache,

¹⁰² Ebd., S. 97.

¹⁰³ Deinhard [Anm. 7], S. 122; die genannten Briefe datieren vom 10.2., 17.2. und 22.3.1919 (Archiv Georg von Hatzfeld, München).

¹⁰⁴ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 113.

wenn auch nicht der Inhalt eines Telefongesprächs, das er kurz vor Ausbruch der Eisner-Revolution mit Toller führte, um ihn von der Sinnlosigkeit des geplanten Unternehmens zu überzeugen, wurde der Polizei bekannt, und nach der Einnahme Münchens durch Epp kam Hatzfelds Name automatisch auf die Liste der zu erschießenden. Er hielt sich damals außerhalb Münchens auf, wurde gewarnt und kehrte erst zurück, als die erste Verwirrung sich gelegt hatte.¹⁰⁵

Die hier geschilderte Version muß bezweifelt werden, denn Toller selbst gegenüber schrieb Hatzfeld 1926, er sei damals "zum Erschossen-werden verurteilt" worden, "weil man bei [ihm] Briefe Gustav Landauers gefunden hatte".¹⁰⁶ Unzweifelhaft ist hingegen, daß Hatzfeld der erste war, der Toller nach seiner Verhaftung Anfang Juni in seiner Zelle im Polizeigefängnis besuchte, und daß er sich bei Thomas Mann dafür einsetzte, daß dieser für den Hochverratsprozeß Mitte Juli ein Gutachten schrieb, welches – zusammen mit den Stimmen von Romain Rolland, Max Halbe, Carl Hauptmann und Bjørn Bjørnson – entscheidend dazu beitrug, daß die drohende Todesstrafe in fünf Jahre Festungshaft im Zuchthaus Niederschönenfeld umgewandelt wurde. Im schon zitierten Brief an Toller, der im wesentlichen eine Reaktion auf einen Angriff der 'Gruppe 1925' gegen den überalterten deutschen PEN-Klub ist, dem Hatzfeld nicht ohne Stolz angehörte, heißt es ausführlicher dazu:

Als ich einmal auf dem Wege nach Stadelheim war, traf ich ein Mitglied Ihrer jetzigen Gruppe am Odeonplatz. Es fragte mich, wohin ich gehe. Ich sagte, zu Ihnen. Ja, sagte er, er werde eine Novelle schreiben mit dem Titel: Christus wurde bei einem Fluchtbesuch aus Stadelheim erschossen. Ich ging zu Ihnen. Über die Gründe, die ihn dazu veranlassten, nicht zu Ihnen zu gehen, will ich weiss Gott nicht richten. [...] Wir wollen hier nicht von politischer Überzeugung reden oder ihre Berechtigung diskutieren. Es hat mir aber einen unvergesslichen Eindruck gemacht, wie sich Thomas Mann benahm zu einer Zeit, wo auch er ein Risiko lief. Ich ging damals auf die Bitte Ihres Anwalts zu ihm, damit er ein Gutachten über den ethischen Gehalt Ihrer Arbeiten schreibe und über Ihre ethische Gesinnung. Als ich Thomas Mann darum bat, war die Selbstverständlichkeit mit der er es tat, auch ein Zeichen einer gewissen tapferen Gesinnung.¹⁰⁷

Toller war Hatzfeld für sein Engagement dankbar, und seine Briefe aus der Festung Niederschönenfeld bezeugen, wie nah er ihm eine Zeitlang stand:

Oft weilen meine Gedanken bei Ihnen, und wenn sie traurig sich wundflattern an den Stäben dieses Gitters, greife ich zu Ihren Gedichten, die immer und immer wieder mich beschenken – wie Sie mich an jenem ersten Abend beschenkten, da ich Ihnen

¹⁰⁵ Aubel [Anm. 6], S.16.

¹⁰⁶ Brief Adolf von Hatzfelds an Ernst Toller vom 18.5.1926 (Stadt- und Landesbibliothek Dortmund).

¹⁰⁷ Ebd.

die Hand geben durfte und Sie mich leise hinaufführten zu Ihrem kleinen Zimmer, ein Buch ("Franziskus") ergriffen und auf eine gütige, herzliche Art eine Widmung darin eintrugen. Wissen Sie auch, daß Sie der erste waren, der nach meiner Verhaftung im Polizeigefängnis zu mir kam? Wie war das seltsam damals! Ich glaubte, daß nicht mehr viele Tage mir gegeben wären, ich glaubte den Weg gehen zu müssen, den [L]andauer] so mutigen Herzens ging. In einer Stunde des Sinnens und Träumens traten Sie in meine Zelle, ich fühlte Ihre Hand und Ihre Nähe gab mir Ruhe, daß ich, eben noch zerwühlt vom Chaos der Gedanken und Bilder, mein Blut spürte wie eine sanfte Melodie der Dämmerung, die kampfflos und friedlich dem Abend sich neigt. – Wir haben seit Jahren viel Gemeinsames durchzuleben – ich glaube tiefer als manch anderer um die frierenden Stunden Ihres Kerkers zu wissen, aber auch um die seligen, beseligenden Gesichte. Leben wir ein *wesentlich* anderes Leben, als die Menschen, die wähnen, vollkommene Freiheit zu besitzen? Der Unterschied ist eine Nuance – nicht mehr. Immer ist das Chaos da, des Morgens wenn wir aufstehen, des Abends, wenn wir ruhen wollen, immer müssen wir es von neuem übermächtigen, und schauen wir mit beglücktem Lächeln die eigene Schöpfung an, wissen wir nicht, ob nicht schon in den nächsten Sekunden Sintflut alles überschwemmt und vernichtet. – ¹⁰⁸

Anders als Toller blieb Hatzfeld letztlich gefangen in seinem "Kerker", in der Isolation. Bezeichnend genug, stand auch am Ende dieser Beziehung die Entfremdung: 1928 schreibt Hatzfeld seinem Freund Wilhelm Schmidtbonn, er habe in Berlin "ein Wiedersehen mit Toller gehabt, den [er] zuletzt in München unter ganz besonderen Umständen traf und dessentwegen [er] [seinen] Hals riskierte, das zu dem jämmerlichsten gehört was [er] je erlebt habe".¹⁰⁹ In den *Lemmings*, wo auch ein expressionistisch bewegter Volksredner auftritt ("entbrannt von seinem Haß, der Liebe ist"¹¹⁰), spiegelt sich auf den letzten Seiten, als der Erzähler Iwan Wagner im Gefängnis besucht, etwas wider vom Besuch Hatzfelds bei Ernst Toller.

Den Herbst 1919 verbrachte Hatzfeld teilweise wieder in Oberstdorf, daneben in Berg am Starnberger See und in Grafrath; zum Wintersemester 1919/20 kehrte er nach München zurück und hielt sich nun bis ins Jahr 1921 hinein auch überwiegend dort auf, sieht man von Besuchen in Münster oder Düsseldorf ab.

Im September 1919 schrieb Hatzfeld seinem Vater aus Oberstdorf, er arbeite an einem neuen Roman; in einem Brief aus München ergänzte er im Dezember, ein Kapitel darin beschäftige sich mit Münster: Gemeint ist das Einleitungskapitel der *Lemminge*, das er zu dieser Zeit auch bereits öffentlich vortrug.¹¹¹ Wann der Roman abgeschlossen wurde, ist nicht zu sagen; der Erwartungsdruck nach

¹⁰⁸ Brief Ernst Tollers an Adolf von Hatzfeld, 1920 (Stadt- und Landesbibliothek Dortmund).

¹⁰⁹ Brief Adolf von Hatzfelds an Wilhelm Schmidtbonn vom 30.10.1928 (Stadtarchiv Bonn).

¹¹⁰ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 106.

¹¹¹ Vgl. die Briefe Adolf von Hatzfelds an Kaspar von Hatzfeld vom 18.9. und 18.12.1919 (Archiv Georg von Hatzfeld, München).

dem Erfolg des *Franziskus* war übergroß, die chaotischen Eindrücke der jüngsten Vergangenheit waren zu nahe, um souverän in eine geschlossene Romanform gezwungen zu werden. Von Selbstzweifeln begleitet, dürfte Hatzfeld bis weit ins Jahr 1920 hinein an den *Lemmingen* geschrieben haben.

Die lange Entstehungszeit der *Lemminge* könnte einer der Gründe gewesen sein, weshalb sich Paul Cassirer schließlich von Hatzfeld zurückzog und dieser sich nach einem neuen Verleger umsehen mußte. Es dauerte noch bis zum Sommer 1922, ehe Hatzfeld, der inzwischen in Köln lebte, einen Vertrag mit Paul Steegemann abschließen konnte. Der schlechte Verkauf der *Lemminge* und der gleichzeitigen *Gedichte* und *Aufsätze* dämpfte dann nur allzu rasch Steegemanns anfänglichen Enthusiasmus für den neuen Autor, den er sogar mit der Herausgabe einer neuen Literaturzeitschrift betrauen wollte; ohne daß weitere Bände erschienen wären, wurde der Vertrag bereits 1925 wieder gelöst, und Hatzfeld wechselte zur Stuttgarter Deutschen Verlags-Anstalt.

Das gleichzeitige Erscheinen gleich mehrerer Hatzfeld-Bücher trug dazu bei, daß der Roman *Die Lemminge* meist nur innerhalb von Gesamtdarstellungen des bisherigen Werks besprochen wurde, und so von Anfang an nicht die besondere Beachtung erfuhr, die er verlangt hätte. Den überwiegend positiven Tenor gab die Stimme Thomas Manns an, der dem Roman eine ausführliche, zitatreiche und differenzierte Kritik widmete, die auf epische Dissonanzen ebenso hinwies wie auf lyrische Schönheiten und die Kraft visionärer Bilder:

Unter einigen guten Dingen, die ich kürzlich las, gedenke ich der Bücher Adolfs v. Hatzfeld besonders dankbar. Der junge westfälische Dichter [...] lenkte die Aufmerksamkeit der Literaturfreunde vor Jahr und Tag durch seinen Erstlingsroman "Franziskus" auf sich, eine Jünglings-Autobiographie, deren zarte Tragik, deren nobler und empfindener Vortrag unvergessen sind. [...]

Ich las "*Die Lemminge*" mit größtem Anteil. Das dichterische Geheimnis des Buches ist beschlossen in anderthalb Seiten, die auch räumlich in seiner Mitte stehn und zugleich die Erklärung seines sonderbaren Titels geben. Es ist da die Rede von einer Tierart des nördlichen Schweden, kleinen Nagetieren, Wühlmäusen, die einer merkwürdigen Massenpsychose erliegen, einem fanatischen Wandertriebe ins Verderben. [...] Von dieser Erscheinung erzählt Iwan Wagner, der Held des Romanes, und er fügt hinzu: "Es gibt auch Menschen [...], die Lemminge sind. [...]"

Das Buch wird bedeutend durch diesen Helden [...]. Ja, wer ist er? Ein Dichter mutmaßlich, ein romantischer Held, eitel, als wäre er von Lermontoff, lyrisch geheimnisvoll wie Hamsuns Nagel und Glahn [...]. Iwan Wagner [...] hat Augen, zu sehen. Sein Gehirn empfängt Eindrucksbilder in bedrängender Fülle. [...] Eine Lichtflut, vielfach farbig gebrochen, waltet in dem Buch, eine Andacht und dankbare Inbrunst des Naturschauens, die ergreift! [...]

Man verzeihe die Anführungen, die Beispiele, aber ich lasse das Buch so gern erklingen, und mich ergreift die fast angstvolle Innigkeit, mit der hier erlebt wird [...]. Das Kapitel des Romans, die scène à faire, ist eine Lichtaffäre; sie spielt während einer Sonnenfinsternis und gehört in ihrer stillen Kühnheit zum Merkwürdigsten, was

gegenwärtige Erzählung geschaffen. Ich sage nichts weiter darüber. Ich unterlasse es, die Handlung des Buches zu analysieren, die innerlich, schwierig und bitter ist, denn es geht darin um Liebe und Einsamkeit. Es geht um den Gram, der die Liebe zum Lebendigen in Haß verkehrt [...]. Das alte Münster, die Geburtsstadt des Helden und seines Poeten, spielt mit seiner Architektur, seiner Geschichte, seiner Landschaft in den Roman hinein, wie denn eine aristokratische Heimatliebe und Erdverbundenheit zu seinem Grundgefühl gehört.

Nachdem Thomas Mann noch auf den Band *Gedichte* eingegangen ist, in dem er "einiges aufrichtig liebe", schließt er seine Kritik mit den seither vielzitierten, aber kaum einmal auf die *Lemminge* bezogenen Worten:

Kurz denn, hier ist in Prosa und Vers ein Dichtertum, das nobel, innig und echt hervorsticht aus einer Menge krasser und dreister Windbeutelei unserer Tage.¹¹²

Wie Thomas Mann, der freilich auch Einflüsse deutscher Naturromantik, Dostojewskis oder Hamsuns wahrnahm, empfanden die meisten Kritiker die *Lemminge* als "neueste Erzählung mit einem starken Einschlag dessen, was man Expressionismus nennt"¹¹³, und diese Stilbeobachtung polarisierte naturgemäß die Geister. Fiete Fischer schreibt im *Berliner Tage-Buch*:

Dieser Roman ist in einer ganz neuen, bannenden Sprache geschrieben. Alles drängt zu Entladungen, bricht wie ein zweites Gesicht unter der Maske des Täglichen hervor, beängstigend, jäh, aber vollkommen überlegen und geschlossen. Groß, wie schon im "Franziskus", ist die Gestaltung von Eindrücken aus dem Bereich: Mensch – Tier – Landschaft gelungen. Der Eindruck dieses hinreißenden Buches ist nachhaltig, die *Lemminge* eine starke Probe von Hatzfelds epischem Können.¹¹⁴

Hans Reiser hingegen, der in der *Schönen Literatur* bekennt, "dem gegenwärtigen Menschen [könne] nur die gegenwärtige Dichtung wichtig sein", kapituliert vor dem Buch und stellt fest, er habe "nicht viel mit ihm anfangen [können]":

Dieser Roman ist der eines Lyrikers: verworrener Gefühlsausbruch des Ich, statt klar erzählte, ohne persönliche Anwesenheit des Verfassers gestaltete Chronik des Menschlichen.¹¹⁵

Diese hilflose Reaktion ist symptomatisch für die Reaktion des Publikums und der bestallten Literaturkritiker. Nicht verrissen wurde der Roman, er war – weit schlimmer – den meisten unverständlich und wurde daher ignoriert. Am ehesten einen Zugang fanden Freunde oder Schriftstellerkollegen wie eben Thomas Mann oder Oskar Loerke, deren Urteile aber letztlich exzeptionell blieben. Dies gilt

¹¹² Thomas Mann: *Adolf v. Hatzfeld*. In: *Frankfurter Zeitung* 67 (27.1.1923), Nr. 69, S. 1f.

¹¹³ Ebd., S. 1.

¹¹⁴ Fiete Fischer: *Bücher von Adolf v. Hatzfeld*. In: *Das Tage-Buch*, Berlin, 4 (1923), S. 1353.

¹¹⁵ Hans Reiser: *Hatzfeld, Adolf von: Die Lemminge*. In: *Die schöne Literatur* 25 (1924), Nr. 1, S. 7.

auch für die weiteren Stimmen aus späteren Jahren, von denen hier wenigstens einige ergänzend wiedergegeben seien.

Geradezu euphorisch schreibt Artur Friedrich Binz über Hatzfeld in einem Aufsatz, der eher Eloge als Kritik ist:

Ein Summen und Sirren, ein Glühen und Glänzen, ein Stöhnen und Jauchzen füllt die Dichtungen Adolf v. Hatzfelds, dem an Leidenschaft und Bewegung vielleicht noch mancher Dichter gleichzusetzen, aber keiner überlegen ist. Hatzfelds Kunst ist subjektivistisch, ist lyrisch, aber spezifisch *männliche* Kräfte springen in den Sattel und rasen in grenzenlosem Ausbruch bis zur bebend schönen Bändigung. Pan tollt durch Wald und Flur, beseligende und vernichtende Berausung umschlingt alle Dinge und alle Kreatur [...], alles ist erfüllt und geladen von drängender zeugender Kraft, von unberechenbaren dämonischen Mächten. Der Dichter fühlt und schaut diese Kräfte und Mächte nicht von außen her, er ist Mittelpunkt des rasenden Kreises, er ist selber Pan und Dämon, Triebgott und strotzende Fruchtbarkeit, Herr und Sklave, er spielt und wird gespielt, alles ist in ihm selber drin. [...]

Der Roman "Die Lemminge" [ist] eine der wenigen unbeschreiblich schönen Prosadichtungen, um die uns der Expressionismus bereicherte. In diesem Buch, dessen Handlungsablauf nur sekundäre Bedeutung hat (denn die Vorgangserzählung ist aufgelöst in Wellenringe, die sich um das Bewegungszentrum bilden) werden wir von der Saugkraft eines unheimlich brodelnden Menschen erfaßt. [...] Hatzfelds Roman hat in seinem betörenden Subjektivismus manches mit Hamsun gemein, "Die Lemminge" gehören mit den Büchern von Gustav Sack, Wilhelm Lehmann und mit Hermann Hesses "Klingsor" zu den lodernsten ekstatischsten Naturverherrlichungen unseres unnatürlichen Jahrhunderts. Die Sprache des Hatzfeldschen Romans ist lyrisches Pathos, drängender Rhythmus und quellende Klangfülle. [...] Das dionysische Sprachgefälle Nietzsches klingt an. Hamsuns "Pan" durchschreitet den Wald...¹¹⁶

Auch für Jakob Kneip weht "etwas von Knut Hamsuns Geist [...] aus diesem Buche":

Aber er ist schwerer, glühender, es rauscht dahin wie dumpfgrollende Musik, es hat nichts von der oft ans Spielerische grenzenden Lässigkeit des Dänen.¹¹⁷

Otto Brües nennt die *Lemminge* ein "surrealistisches Buch mit unvergeßlichen Gestalten und einer starken, aber ungezwungenen Sinnbildlichkeit"¹¹⁸, und natürlich fehlt auch der Vergleich mit Annette von Droste-Hülshoff nicht, so bei Carl Hanns Erkelenz, für den "die breiten Naturschilderungen dieses Buches" "von bewundernswerter visueller und akustischer Schärfe" sind, "ein liebevolles Bild westfälischer Kleinwelt rundend, wie es seit der Droste niemand mehr gelang".¹¹⁹

¹¹⁶ Artur Friedrich Binz: *Adolf v. Hatzfeld*. In: *Saarbrücker Zeitung* (29.8.1927).

¹¹⁷ Jakob Kneip: *Adolf von Hatzfeld*. In: *Orplid*, Leipzig, 3 (1926), Nr. 4, S. 62.

¹¹⁸ Otto Brües: *Westfalenballade. Adolf v. Hatzfeld wird 60 Jahre*. In: *Der Mittag*, Düsseldorf (1.9.1952); vgl. auch ders.: *Adolf von Hatzfeld*. In: *Hellweg*, Essen, 4 (25.6.1924), Nr. 26, S. 477f.

¹¹⁹ Carl Hanns Erkelenz: *Adolf von Hatzfeld*. In: *Die Heimat*, Dortmund, 10 (1928), S. 336.

Wie sehr die *Lemminge* je nach kulturellem Hintergrund der Leser polarisierend wirkten, machen persönliche Briefe an Hatzfeld deutlich. Reinhard Goering, selber als expressionistischer Dramatiker bekanntgeworden, schrieb nach der Lektüre 1927 spontan: "Lemminge gelesen! Erstklassig! Stark! Heilsam für deutsche Michel! Weiter Adolf!"¹²⁰ Eher befremdet reagierte hingegen Hatzfelds prominenter Brieffreund Georgij W. Tschitscherin, der sowjetische Volkskommissar für auswärtige Angelegenheiten, auf die *Lemminge*, die er nach der Zusage Ende 1928 in einem Zuge gelesen hatte; Tschitscherin ordnet den Roman kenntnisreich in große kulturelle Zusammenhänge ein, ist aber ohne jedes Begriffsvermögen für den hemmungslosen Subjektivismus, weil er seinem Verständnis gesellschaftsrelevanter, realistischer Kunst diametral entgegenstand:

Ich danke sehr für Ihren Brief [...] und die "Lemminge" (ob solche Tierchen wirklich existieren? Ich habe nie davon gehört. Und solche Menschen?) [...] Die "Lemminge" habe ich mit außerordentlichem Interesse gelesen. Das Buch ist voll Spannung. Es ist überfüllt von Problematik und Enigmatik [...]. Ich bin aber zur Problematik der Gegenwart wenig vorbereitet. So muß ich offen gestehen, daß ich eigentlich nicht verstanden habe, was fehlt Iwan Wagner, weshalb ist er so unglücklich? Alle Weibervölker laufen ihm nach, er könnte leicht Leporello's mille e tre erreichen, warum singt er nicht Don Juans Champagnerlied? Er seufzt wie die Helden der romantischen Periode, spaziert bei Mondlicht wie die Mitglieder des Göttinger Hainbundes. Wenn aber seine eigene Leere ihn unglücklich macht, warum spricht er von Johann von Leiden, der sich ganz gut mit seinem Harem amüsierte, und von westphälichem altarischen Pantheismus mit seinen fröhlichen Festen? In Mussets Rolla ist die Leere des modernen Helden dem Altertum *entgegengesetzt*: Souvenez-vous des temps où les dieux sur la terre... Sie leiten aber im Gegenteil Iwan Wagner's désenchantement aus der alten fröhlichen Naturreligion ab [...].

In den "Lemmings" ist Gide's Einfluß unverkennbar. Dieselbe Methode, den Leser absichtlich zu verwirren. Dieselben paradoxen Handlungen und absichtlich unmotivierte, unvorbereitete Ereignisse. Dieselbe Verquickung von Hedonismus, Pessimismus, Nirwana, Gefühlsethik, alles verschlingendem Skeptizismus, Primitivitätskultus. Iwan Wagner's Westphalen ist wie das Marokko des Immoralisten.¹²¹

Hatzfelds ohnehin durch neue Erfahrungen gewachsene Distanz zu den *Lemmings* wurde durch dieses autoritativ wirkende Urteil noch vergrößert, und es ist kein Zufall, daß er in seinem nächsten Roman *Das glückhafte Schiff* dann die Überwindung individuellen Leidens und die Rückkehr zu verantwortlicher Gemeinschaft propagiert. Dort hat Hatzfeld auch eine Variante jenes Kapitels aus den *Lemmings* als eigenständige Erzählung integriert, in dem Iwan Wagner und

¹²⁰ Brief Reinhard Goerings an Adolf von Hatzfeld vom 31.7.1927 (Stadt- und Landesbibliothek Dortmund).

¹²¹ Brief Georgij W. Tschitscherins an Adolf von Hatzfeld vom 1.1.1929 (Archiv Georg von Hatzfeld, München).

Peter König in Berlin Fräulein Cranach besuchen. Aus Iwan Wagner ist Franz Meerhöven geworden, aus Fräulein Cranach Fräulein Glahn; entscheidender ist jedoch die nun dezidierte Problematisierung der Künstlerexistenz, wie sie schon der neue Titel *Der Dichter und der Mensch* signalisiert. Deutlicher als in den *Lemmings* wird, daß Franz/Iwan die Bekanntschaft Peter Königs sucht, weil er glaubt, "in ihm den geeigneten Stoff für eine Novelle gefunden zu haben"¹²², und daß auch Fräulein Glahn/Cranach, "so tief und ihm selbst unverständlich" sie auch zuerst "in sein Leben hineingegriffen" hat, ihm am Ende nur "ein Spielball in seiner Hand" war¹²³ und nach dem Abschluß seiner Novelle ganz vergessen.

Innerhalb der Rahmenhandlung des *Glückhaften Schiffs* wird die Erzählung ausführlich kommentiert und die zynische Haltung des Dichters Meerhöven, der die menschliche Begegnung zum literarischen Material degradiert, vom Ich-Erzähler als überwundenes Stadium seiner literarischen Entwicklung verurteilt. Überhaupt nur durch das Drängen Tschitscherins läßt er sich dazu bewegen, in diese unselige, 'sinnlose' Zeit zurückzukehren:

"Es ist richtig, ich habe einmal eine Erzählung geschrieben, die den Titel trägt: 'Der Dichter und der Mensch'. Aber sie ist eines jener verruchten Erlebnisse meiner Seele, ein Spiel mit Menschen, ein Spiel zu meinem Genuß. [...] Benutzten wir Dichter nicht lebendige Menschen, Menschen voller Empfindung und Gefühl, um ihr Blut in unsere Bücher einfließen zu lassen, sie selbst aber zu töten und nur scheinbar gerührt vor ihrem Gefühl und ihrem Leben zu stehen? [...] Und jetzt soll ich in diese trübe Zeit meines vergangenen Lebens hinuntersteigen, da doch alles bis in seine Tiefe [...] verwandelt wurde? Ich schrieb die Erzählung als junger Student vor fünfzehn Jahren. Soll ich sie jetzt vorlesen [...]?"¹²⁴

Im auf die Vorlesung folgenden Gespräch zwischen Tschitscherin und dem Ich-Erzähler, das tief in die Kulturgeschichte lotet, zitiert Hatzfeld wörtlich aus Briefen seines Freundes und konterkariert so unfreiwillig seine eben dargestellte dichterische Ethik: Durch die Blindheit zurückgeworfen auf seine unmittelbaren Erlebnisse und Begegnungen, gelang es ihm zeitlebens entgegen aller Willensanstrengung nicht, vom eigenen Ich zu abstrahieren und sich fremde Welten zu imaginieren. Man muß hierin die Tragödie seines Lebens und Schreibens sehen, und Hatzfeld selbst scheint sie nur durch die fragwürdige Ich-Fiktion des "schöpferischen Menschen" ertragen zu haben, der er in Wahrheit nie gerecht wurde:

Hatte der schöpferische Mensch nicht andere Gesetze zu erfüllen als der unschöpferische, der nur der erotischen Spannung dieses Daseins verhaftet ist und diese nicht

¹²² Adolf von Hatzfeld: *Der Dichter und der Mensch*. In: Ders.: *Die Lemmings* [Anm. 4], S. 123-144 (123).

¹²³ Ebd., S. 142.

¹²⁴ Adolf von Hatzfeld: *Das glückhafte Schiff. Roman*. Stuttgart, Berlin 1931, S. 90-92.

einmal spürt? War in ihm nicht eine höhere Kraft tätig, wenn er aus dem Klumpen Lehm durch den Anhauch seines Atems ein neues Bildnis erschuf, wenn er aus der brodelnden Küche des Lebens neue Formen goß und neues Leben erzeugte und mit seiner gewalttätigen Hand aus der Weißglut des Feuers neue Welten erschuf? Waren nicht schon damals in mir die lebendigen Kräfte der Natur tätig gewesen? Hätte ich sonst das Weltall so stark in mir schwingen gefühlt, daß meine Seele sich hatte ausdehnen können in einen Teil aller toten und lebendigen Form? War nicht der Atem vieler Wesen durch mich hindurch gegangen, hatte das Fühlen dieses Atems mir nicht die Ahnung einer neuen Zeit gegeben, war er nicht die Verheißung einer neuen jungen Welt gewesen, deren morgengeröteter Himmel über dem alten Jahrhundert die Hügel des Ostens mit seinem Frühlicht beglänzte, und hatte dieser Atem nicht immer heftiger und wilder in mir geweht, bis der Luststurm der Liebe mich ganz erfüllte?¹²⁵

Es kann hier nicht der Ort sein, eine *umfassende* Analyse des Romans *Die Lemminge* zu bieten, der sich gerade in seiner Dissonanz, einem Mosaik zerbrochener Scherben, für jeden Leser sehr verschieden realisiert – einige Andeutungen mögen genügen.

Was den Roman von vornherein der leichten Zugänglichkeit entzieht und auch die literarhistorische Einordnung erschwert, sind seine Sprache und sein Stil, die alles andere als einheitlich sind und je nach Standort und Gewichtung als klassisch resp. altmodisch oder modern resp. wirr gewertet werden können. Schon Thomas Mann beanstandete mit dem Gestus des abgeklärten Romanciers den auffälligen "Stilbruch", der – "mehr oder weniger deutlich" – durch das ganze Werk läuft¹²⁶ und dadurch verursacht wird, daß Hatzfeld seinen extremen Helden durch die Einführung eines anonymen "Schreibers dieser Zeilen" zu objektivieren versucht, der sich im folgenden dann auf "ungeordnete Aufzeichnungen"¹²⁷ dieses Menschen stützt, auktorial aber gegenwärtig bleibt und am Ende dann noch zufälliger Zeuge vom Tod Iwan Wagners wird, ja ihn indirekt eigentlich mitverschuldet. Mann belegt die Stildivergenz überzeugend mit Zitaten:

"Einen der letzten Frühlinge verbrachte Iwan Wagner in einer kleinen Stadt jenes hügeligen Geländes, das sich in leichten und heiteren Schwingungen zu den Vorbergen hinzieht, welche die Verbindung mit den höheren und gewaltigeren Gebirgszügen des Allgäus bilden." Das ist reine Parodie. Es ist, wie wenn heute Einer anfinke: "Der Rheingau ... jener begünstigte Landstrich, welcher, gelinde und ohne Schroffheit sowohl in Hinsicht auf die Witterungsverhältnisse, wie auf die Bodenbeschaffenheit, reich mit Städten und Ortschaften besetzt und fröhlich bevölkert, wohl zu den lieblichsten der bewohnten Erde gehört."¹²⁸ Es ist Spaß, Spiel und Fiktion: Die Stimme

¹²⁵ Ebd., S. 131f.

¹²⁶ Mann [Anm. 112], S. 1.

¹²⁷ Vgl. Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 7f.

¹²⁸ Thomas Mann erlaubt sich hier den Scherz, aus der Einleitung seiner *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (Buch der Kindheit, 1922) zu zitieren.

des zweiten, eingeschobenen Autors, des "Schreibers dieser Zeilen", der sich in höchst schriftstellerischen Wendungen ergeht, gewinnend, altmodisch und naiv bis zur Drolligkeit. Wenn es aber Ernst wird, wenn die Dinge durch das Medium des epischen Dichters sich selbst aussingen, so klingt es so: "Dann durchraste ein Auto die Nacht. Mond, der plötzlich aufschwebte, versank, Plätze bogen aus. Wälder sprangen es an wie geile Hunde und fielen zurück. Bläuliche gläserne Stille. Iwan Wagner floh, floh vor Leoni." Das ist was anderes. Es ist die Stimme des wirklichen und unverstellten Autors, neuste Erzählung mit einem starken Einschlag dessen, was man Expressionismus nennt.¹²⁹

Abgesehen davon, daß man in dieser stilistischen Mehrstimmigkeit ein Merkmal der Moderne sehen kann, in dem sich das Unvermögen ausdrückt, der vieldimensionalen Wirklichkeit noch monoperspektivisch Herr zu werden, dürfte die Einführung eines 'altmodischen' Erzählers für Hatzfeld nicht ironisches Spiel oder gar Parodie gewesen sein, sondern vielmehr existentielle Notwendigkeit: Nur so (und durch den Verzicht auf die sich eigentlich aufdrängende Ich-Form) konnte er überhaupt die nötige Distanz schaffen, um die eigene Geschichte öffentlich zu machen, und daß er weder als fiktiver Erzähler noch als Medium Iwan Wagners seine Stimme *verstellen* mußte, zeugt einmal mehr von seiner ambivalenten Stellung zwischen Tradition und Moderne, von der aktuellen Unbehaustheit und der Sehnsucht nach einer in sich ruhenden 'epischen' Existenz, wobei das Zurücktreten des Erzählers hinter die chaotische Gefühlswelt des Helden ein deutliches Indiz dafür ist, wie fern er solcher Sicherheit noch stand.

Signifikant für diese Gebrochenheit ist bereits das erste Kapitel, in dem der Erzähler denkbar nüchtern seinen Helden einführt ("Über Iwan Wagner waren, vielleicht weil man ihn viel mit Frauen zusammen sah, mancherlei Geschichten und Erzählungen im Umlauf"), dann aber diesen selbst von seiner westfälischen Herkunft reden läßt, weil "das gesprochene Wort angefüllter vom Leben" sei und "ein tieferer Kündler lebendigsten Gefühls".¹³⁰ Auch Iwan Wagners Beschreibung des Prinzipalmarkts in Münster mit der Lambertikirche und ihren Eisenkäfigen beginnt zunächst in einer verhaltenen, trotz der starken Adjektive beinahe sachlichen Diktion ("Wenn Sie auf dem wundervollen Prinzipalmarkt in Münster stehen, Ihre Blicke langsam die prachtvollen Häuser entlanggleiten lassen [...], so schiebt sich am Ende dieser Häuserreihen die Lambertikirche vor"¹³¹), die dann aber mit der Heraufbeschwörung der Wiedertäufer, der "Schwärmer ihres Gefühls" und vor allem ihres "Königs" Jan von Leyden, als dessen neuzeitliche Reinkarnation Iwan Wagner nun erscheint, unmerklich hinübergeht zu einer emo-

¹²⁹ Mann [Anm. 112], S. 1.

¹³⁰ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 8.

¹³¹ Ebd., S. 9.

tionalen, ja erregten Sprechweise ("Mit glühenden Zangen riß man ihm das Fleisch vom Leibe. Vorher aber hat man ihn wie ein seltenes Tier, wie eine Meerkatze oder ein Murmeltier" – wie einen Lemming! – "an allen Höfen der Fürsten im Käfig herumgezeigt"¹³²), die sich schließlich in eine unerhörte Ekstase steigert, welche sich dann geradezu eruptiv in orgiastisch-pantheistischen Evokationen der Natur entläßt, im expressionistischen Schrei:

"Da brach ich tiefer in meine Knie, schrie, jubelte zu dem Gott dieses Frühlings, dieser Fruchtbarkeit, zum Gott der tausend Geburten, aller Umschlingungen und Milliarden Zeugungen, da schrie und jubelte ich zu der Urmutter der Erde, die ich mit meinen Lippen küßte: 'Bruder Gott! O Eros!'"¹³³

Der so intonierte ekstatische Stil bestimmt den weiteren Roman und macht zu einem Gutteil seine irritierende Wirkung aus, wird in diesem Eingangskapitel und späteren auktorialen Darlegungen aber relativiert durch die distanzierte Haltung des fiktiven Erzählers, der in gewisser Weise die vom Autor erwartete Reaktion des Normallesers antizipiert. Nicht nur registriert er mit Befremden Iwan Wagners wachsende Erregung, sie überträgt sich auch auf ihn, der – "unruhigen und erregten Herzens"¹³⁴ – plötzlich gewahr wird, "daß der Raum, in dem wir uns befanden, wuchs, immer im Wachsen begriffen war, daß er stetig, wie von einer geheimnisvollen Kraft getragen, sich zu einer Grotte wölbte"¹³⁵, und der schließlich von der Maßlosigkeit seines Gegenüber so überwältigt wird, daß er aus dem – auch literarischen – Raum flüchtet:

Den Erzähler hielt es nicht mehr in dem Raum. Diese Worte waren nicht mehr für ihn gesprochen, und unbemerkt von dem von seinem Gott besessenen Schwärmer, gestürzt in die furchtbarste Unruhe, eilte er fort.¹³⁶

Eine weitere, nun sehr traditionelle Funktion des Erzählers besteht darin, daß er vorausdeutende Verständnishilfen leistet, die zwar kaum hinreichen, das Chaos der Figuren und Gefühle zu ordnen, aber immerhin Begründungen liefern. Nur in der Exposition wird deutlich, daß im Vordergrund des Interesses der "erbitterte Seelenkampf" von "zwei Menschen"¹³⁷ steht – von Iwan Wagner und Leoni Altmann –, daß die hier und später entrollten Bilder "Gleichnisse [des] Lebens"¹³⁸ sind und daß sich das seltsame Wesen des Helden durch seine Herkunft aus der Enge Westfalens erklärt, jenes Landes, in dem noch heidnisch-anarchische Kräfte

¹³² Ebd., S. 11.

¹³³ Ebd., S. 16.

¹³⁴ Ebd., S. 13.

¹³⁵ Ebd., S. 15.

¹³⁶ Ebd., S. 16.

¹³⁷ Ebd., S. 7.

¹³⁸ Ebd., S. 11.

lebendig sind, die – wie einst in den Wiedertäufern – nun in ihm Gestalt geworden sind:

Hier schienen die Wurzeln seines Geistes zu sein, für den Jahrhunderte und Jahrtausende nichts bedeuteten, in einer der kosmischen Kräfte, die unter der Erde ruhen in trägem Schlaf, um plötzlich zu erwachen und nun ihn in die Welt trieben, ewig und immer neu, solange ein Bestand dieser Erde sein wird.¹³⁹

Stellt der Erzähler fest, daß in den Augen Iwan Wagners ein "Feuer" steht, "das der Abglanz einer verzehrenden inneren Glut war, die ihn zum Reden zwang"¹⁴⁰, so gilt dies auch für den expressionistisch bewegten Sprachstil des weiteren Romans, der also ganz kongruent ist zur schwärmerischen Weltauffassung seines Helden (und seines blinden Autors) und damit nicht nur legitim, sondern einzig angemessen. Ein Unbehagen bleibt freilich doch, ähnlich wie ja auch Iwan Wagner in seinem Schwärmertum wie in seinem Weltschmerz das nachvollziehende Verständnis der meisten Leser kaum gewinnen kann ("Es redeten [...] die Zungen der Menschen von ihm immer wie von etwas im letzten Grunde Fremdem"¹⁴¹), denn der hyperbolische Stil, der Hatzfelds Lyrik oft so beeindruckend macht, weil er dort extremen Momenten vorbehalten bleibt, wirkt in der Prosa, wo er weitgehend die Basisdiktation bildet, nivellierend und überfordert schlichtweg die Teilnahms- und Mitleidsbereitschaft des Lesers:

Satz für Satz, Seite für Seite werden neue Anforderungen an seine Aufnahmefähigkeit gestellt. Substantive wie: Leidenschaft, Entzücken, Ekel, Hohn verbinden sich mit Verben wie: jubeln, beben, stöhnen, aufschreien; mit Adjektiven und Adverbien wie: wild, glühend, wollüstig, ungeheuer, todmüde, furchtbar, seltsam, unheimlich, und erzeugen eine Stimmung, die ständig aufs höchste gespannt ist und dabei ganz unvermittelt zwischen Empfindungen höchster Lust und tiefster Niedergeschlagenheit wechselt.¹⁴²

Unübersehbar wird die lyrische Qualität der *Lemminge*, die intensive Stimmungsbilder über die traditionelle epische Norm des Kontinuums stellt, wenn Hatzfeld eigene Gedichte in Prosa transformiert, so etwa bei einer Charakterisierung Peter Königs, die auf das Gedicht *An Gott* rekurriert:

Oh, er ist der kleine, kleine Gott, der nachts heimlich auf die Straßen der Städte sich schleicht. Seine Finger sind lang. Damit greift er unter jedes Haus und zieht den Stein heraus, auf dem es ruht.¹⁴³

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd., S. 10.

¹⁴¹ Ebd., S. 8.

¹⁴² Aubel [Anm. 6], S. 76.

¹⁴³ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 50.

Im Gedicht lautet das gleiche Bild:

Allabendlich verläßt du still dein Haus
und gehst, wo unsre Menschenhütten stehn.
Dann schleichst du leise bis an jedes Haus
und horchst und lachst. Dann stehst du auf den Zehn
und greifst mit langen Fingern unter jedes Haus
und ziehst den Stein, auf dem es ruht, hinaus.¹⁴⁴

Das Beispiel macht eine weitere Problematik deutlich: Die Bilder, die sich der Blinde imaginiert, stehen um des emotionalen Effektes da, hier der Dämonisierung, und werden dadurch situativ austauschbar (denn natürlich hat Peter König keine 'göttlichen' Attribute) – sie alle entstammen dem ererbten "ganzen fertigen Bilderkasten", den "Weltvorstellungen", die Wagner den menschlichen 'Lemmingen' zuschreibt und die letztlich doch nur das begrenzte metaphorische Reservoir bilden, aus denen der blinde Dichter, der hier sein Unvermögen adelt, dauernd schöpfen mußte:

Alles ist zur Todesruhe gekommen, in ihm selbst fertig, nach außen abgeschlossen, unabänderlich durch alle Zeiten. Eigentlich könnte er auch ohne Augen leben. Sein Gehirn braucht keine neuen Eindrucksbilder zu empfangen.¹⁴⁵

Die im Grunde lyrische Erzählhaltung Hatzfelds bedingt auch die Makrostruktur des Romans. "Sicher und wundervollen Anstiegs" sei "das Kapitel des Romans, in dem der Erzähler in Münster [!] Iwan Wagner trifft und wieder verläßt", meint Otto Brües, "müd zerbröckelt" aber "die Mitte des Romans, wo, so gut wie am gerafften Anfang und am geschmiedeten Ende, statt vieler hin- und hertastender, in sich reizvoller Situationen die wenigen großen, stellvertretenden stehen könnten".¹⁴⁶ Erkelenz übernimmt beinahe wörtlich diese Kritik und sieht in diesem vermeintlichen Mangel einen Beweis dafür, "wie immer noch lyrisch getränktes Erlebnis sich nicht zu geistiger Überlegenheit auswuchs".¹⁴⁷ Auch diese Vorwürfe, denen das klassische Ideal des Bildungsromans zugrunde zu liegen scheint, werden Hatzfeld und den *Lemmingen* kaum gerecht: 'Geistige Überlegenheit' darf von einem Autor nicht gefordert werden, wenn er seine aktuell und unmittelbar erfahrene Existenznot literarisch zu bewältigen sucht, und der zerrissene, selbst-ungewisse und suchende Charakter Iwan Wagners ist auf keine Weise adäquater darzustellen als im zerbrochenen Spiegel seiner momentanen, sich nicht zum Biogramm fügenden Tagesimpressionen. Die eigentliche, tiefergehende und auch

¹⁴⁴ Adolf von Hatzfeld: *An Gott*. In: Ders.: *An Gott* [Anm. 50], S. 74.

¹⁴⁵ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 62.

¹⁴⁶ Brües: *Adolf von Hatzfeld* [Anm. 118], S. 478.

¹⁴⁷ Erkelenz [Anm. 119], S. 335.

hier nicht aufzulösende Problematik des Romans liegt anderswo, nämlich in der Frage, ob ein derart abseitiges Charakterbild wie das Iwan Wagners überhaupt Anspruch auf ein allgemeines Interesse stellen darf.

"Als ich mich im nördlichsten Teil Schwedens aufhielt, begegnete ich einmal einem Zuge wandernder Lemminge. Es sind dies kleine Nagetiere, zu der Klasse der Wühlmäuse gehörig [...]. Hoch in den Bergen [...] brechen sie zu Tausenden auf und über Stock und Stein geht es mit unheimlicher Schnelligkeit zur Ebene herab, jedem Hindernis trotzend. In unbezähmbarem Drang, unbeirrbar in ihrem Entschluß, laufen sie zur Küste, stürzen sich kopfüber ins Meer und finden so in den Wellen den Tod. Niemand vermag es, sie auf ihrem Weg aufzuhalten. Eine unheimliche Kraft scheint sie ohne erkennbaren Grund in den Tod zu treiben. Dem Schnee und der Kälte fällt unterwegs schon ein großer Teil zum Opfer. Über ihre Leichen hinweg stürzen sich die übrigen. Sie werden angefallen von vierfüßigen und geflügelten Raubtieren, Vielfraß und Schnee-Eulen begleiten viele Kilometer ihren Weg, holen immer neue Beute aus ihren Reihen, aber unbeirrt geht der Strom der Überlebenden seinen Weg, dem sicheren Verderben entgegen, das sie, wenn nicht schon früher, endlich in den Fluten des Bottnischen Meerbusens ereilt. Tod ist ihre Losung. Das Leben geht sie nichts mehr an. Ich bin einem solchen Wanderzug entgegengetreten, ihm den Weg zu versperren. Trotz ihrer Liliputgröße griffen sie mich mit einem fanatischen Gesichtsausdruck todeskühn an und fügten mir schmerzliche Bißwunden zu. Weiter ging es die Berge herunter, tausend und aber tausend, sicheren Untergang vor Augen."¹⁴⁸

In dieser zentralen Passage, die nach Thomas Mann das "dichterische Geheimnis" des Romans umschließt¹⁴⁹, wird das Phänomen der Lemmingwanderung weitgehend richtig dargestellt. Auffällig ist aber, daß Hatzfeld das ethologisch sinnvolle Motiv dieser periodischen Todeswanderungen unerwähnt läßt, nämlich die Arterhaltung in Jahren der Massenvermehrung, und statt dessen von einer "unheimlichen Kraft" spricht: Der im Grunde soziale Aspekt des Phänomens stünde der intendierten Symbolbedeutung geradezu diametral entgegen. Iwan Wagner nämlich, der einsame und doch in vielfache Beziehungen verstrickte Schmerzensmann aus Westfalen, instrumentiert dieses Phänomen in ganz anderer Weise als Metapher der eigenen Existenz:

"Es gibt auch Menschen, [...] die Lemminge sind. Darin liegt der Grund, daß alle Menschen, die einen solchen Menschen umgeben, sich von ihm angezogen fühlen. Sie ahnen ganz tief sein Schicksal. Er ist ein Wirbel, der sich um seine Achse dreht, abgeschlossen und in sich kreisrund vollendet. Er dreht sich und zieht immer in seiner Mitte in die Tiefe, abgeschlossen, fertig, ohne Hilfe, ruhevoll in seiner unheimlichen Drehkraft, die kaum eine kleine Unruhe der Fläche bemerken läßt. Er ist unveränderlich wie Stein und Eisen. In ihm ist nichts mehr fließend."¹⁵⁰

¹⁴⁸ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 61f.

¹⁴⁹ Mann [Anm. 112], S. 1.

¹⁵⁰ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 62.

Daß Iwan Wagner sich mit diesem Bekenntnis seines Wesens gerade an Leoni Altmann wendet, ist absichtsvoll und begründet, denn auch sie begreift sich als 'Lemming', freilich eher passiver Natur, und sehnt sich aus einem sinnentleerten Dasein in den erlösenden Tod. Beide haben eine traumatische Vergangenheit hinter sich, sind ihrer sozialen Herkunft entfremdet und im tiefsten Sinne heimatlos geworden; wie Iwan Wagner, der vergebens Halt sucht in der leidenschaftlichen Liebe zu Frauen und zur mütterlich empfundenen Natur, findet sie Ruhe nur in den immer selteneren "Augenblicken ekstatischer Seligkeit in der großen Ahnung des allzusammenhängenden Kosmos".¹⁵¹ Sie verfällt Iwan Wagner, weil sie in ihm ihr eigenes Schicksal erkennt, doch der verzweifelte Versuch, im Zusammenleben mit ihm die Lebenshemmungen zu überwinden, führt nur in gegenseitige Qual, und beinahe konsequent geht sie ihm am Ende in den lange ersehnten Tod voraus.

'Lemmings' sind auch die übrigen Frauengestalten des Romans, die wie von einem dämonischen Schicksalsgesetz in den vernichtenden Wirbel Iwan Wagners gerissen werden, vor allem Renée König, deren späterer Tod seltsamerweise nur nebenbei wie eine Selbstverständlichkeit konstatiert wird: Sie ist Iwan in ihrer aktiven Stärke am nächsten, ein vernichtender Wirbel wie er, und wohl deshalb wird mehrfach behauptet, sie liebten sich. In Wahrheit sind beide zur Liebe nicht fähig, und zumindest Iwan Wagner ist sich dessen auch schmerzlich bewußt:

Ich liebe alles und liebe doch nicht. [...] Wer gibt mir das Recht, [...] alle Menschen zu quälen bis in meinen Tod? [...] Ich liebe das Leben so sehr. Aber ich habe nur den Zorn zum Leben, weil ich nicht lieben kann. Es ist furchtbar. Es zerreißt mir die Brust. Es zerstört mein Herz. Ich kann nicht atmen.¹⁵²

Um nicht weiter Schuld auf sich zu laden, konstruiert er sich sogar eine weibliche Puppe, die er mit in den Wald nimmt, um dort mit Steinen nach ihr zu werfen und sie niederzuschießen – eine höchst eindrucksvolle, makabre Szene, die ein extremes Symbol für sein von Haßgefühlen bestimmtes Spiel mit den Frauen ist und auch für die arrogante Anmaßung des Künstlers steht, mit der Schöpfung konkurrieren zu wollen. Überdeutlich wird die Seelenaffinität zwischen Iwan Wagner und Renée König in der neben dieser 'scène à faire' vielleicht stärksten Vision des Romans, als nämlich der Mann, der so verlassen ist, daß er "seinen Samen [hätte] wegwerfen können", die einsame Frau am Weiher dabei belauscht, wie sie gleich ihm in "unüberwindbarem Zorn gegen alles Leben"¹⁵³ die schleimigen Kaulquappenbeutel mit einem Stock zerreißt.

¹⁵¹ Ebd., S. 68.

¹⁵² Ebd., S. 87.

¹⁵³ Ebd., S. 99.

Schließlich wird auch Fräulein Cranach zum menschlichen 'Lemming', indem sie sich nächtelang Iwan Wagner hingibt, doch ist diese Beziehung noch besonders akzentuiert dadurch, daß dieser hier als unmittelbarer Rivale seines auch psychologischen Antipoden Peter König auftritt. Obwohl ihr anfangs eine handlungstragende Rolle zudedacht scheint (die dann Leoni Altmann, ihre Freundin, übernimmt), wird sie in dem Moment, als die Kontrahenten ihrerwegen ein Arrangement treffen, bedeutungslos und vom Autor genauso beiseite geschoben wie von Iwan Wagner.

Das Problem des Romans, das die Akzeptanz durch den Leser erschwert, wird in diesen Anmerkungen zur Konfiguration greifbar: Orientiert, ja festgenagelt auf das persönliche Erleben, ignoriert Hatzfeld allzu leichtfertig die simple Lesererwartung nach Information und begnügt sich mit vagen Andeutungen, die solche substantiell wichtigen Figuren wie Renée König oder Fräulein Cranach zu Nebenfiguren degradieren. Indem etwa die intensive und jedenfalls autobiographische Vorgeschichte zwischen Iwan und Renée, von welcher es heißt, sie habe ihn "aufgelesen, als er das Land durchstrich, durch Ebenen und Berge, verworfen von allen Menschen und seinen Eltern, flüchtig und unstet", und sei dann "von ihm geflohen, der sie liebte, den sie liebte, aus dem rasenden Zug"¹⁵⁴, bestenfalls angedeutet und eher verschwiegen wird, bleibt es unverständlich, weshalb der sich sonst doch so überlegen gebende Held gerade auf diese umschwärmte Frau derart fixiert ist, daß er sie bis in einen entlegenen Bergort verfolgt, wo er ihr Haus umlauert. All dies sind Fragmente einer Biographie, und der Leser ist schlechterdings überfordert, sie zu einem harmonischen Gesamtbild zusammenzufügen, denn wichtige Teile fehlen ihm hierzu. So bleiben die meisten Figuren Schemen, Objekte, was sich dann wieder mit der reduzierten Sicht Iwan Wagners trifft, für den die Frau eben ein "Spielball" und "vielleicht nur ein Stück Glas"¹⁵⁵ ist.

Im übrigen aber sind die Liebeswirren Iwan Wagners keineswegs *so* absurd, wie verschiedentlich moniert wurde, und die Beobachtung, daß seine Gefühle "innerhalb einer Buchseite [...] von Haß zu Liebe, von Verständnis zu willentlichem Quälen" wechseln¹⁵⁶, ist zwar zutreffend, übersieht jedoch, daß dies konsequent aus seinem mutmaßlich durch ein Muttertrauma beschädigten und zerrissenen, 'dissoziierten' Charakter resultiert und daß die extremen Gefühle von Liebe und Haß einander nahe liegen und schon im Mythos verwandt sind als Eros und Thanatos. Schwerwiegender ist der weitgehende Verzicht auf kausale Handlungsketten, der schon Iwans charakterliche Genese fast unerklärt läßt, es sei

¹⁵⁴ Ebd., S. 95.

¹⁵⁵ Ebd., S. 78.

¹⁵⁶ Vgl. Deinhard [Anm. 7], S. 123.

denn, man läßt die Hinweise auf seine westfälische Herkunft mit all ihren Implikationen (heidnische Weltauffassung, schwärmerisches Wiedertäufertum, geistige Enge und Flucht) als ausreichende Erklärung gelten. Erst wenn man die *Lemminge*, wie es der autobiographische Hintergrund durchaus erlaubt, als Fortsetzung des *Franziskus* liest und die dort beschriebene repressive Kindheit und Jugend in einer rigiden, von Kirche, Staat und Familie eingezäunten Ordnungswelt als Voraussetzung auch Iwan Wagners mitdenkt, wird dessen Wesen rational begreifbarer, so etwa seine recht unvermittelte Auflehnung gegen den tätowierten Christus am Kreuz, die zugleich ein Bild der Selbstdestruktion ist:

"Du machst uns zum Vampir, der jedem Menschen, jedem Baum, jedem Tier, und der ganzen Welt den Inhalt aussaugt, daß nur ein wüstes Leichenfeld am Ende der Tage übrig ist."¹⁵⁷

Das Zitat verweist auf das neben dem menschlichen Todestrieb andere zentrale Thema des Romans, das sich im Spannungsverhältnis zwischen Iwan Wagner und Peter König realisiert. Nach Hatzfelds eigenen, nachträglichen Worten waren die *Lemminge* "gemeint als eine symbolische Darstellung des ewigen Kampfes des schöpferischen Menschen (Iwan Wagner) mit dem seichten Genußmenschen (Peter König), bei dem der feiner organisierte schöpferische Mensch endlich unterliegen müsse".¹⁵⁸ Auch dieses Thema ist freilich nicht konsequent durchgestaltet und bleibt in Andeutungen stecken, denn weder Iwan Wagner noch Peter König lassen sich widerspruchsfrei unter die genannten Typen subsumieren: Das überdies zynische Dichtertum des einen ist nur eine Facette seines komplexen Wesens, und der andere ist als Gegenfigur derart dämonisiert, daß er entgegen dem Autorwillen über seine kleinbürgerliche Identität (wie sie etwa in seiner Adelsidolatrie sichtbar wird) weit hinauswächst. Die Anklagen gegen Peter König, der allerdings als einziger kein 'Lemming' ist und ohne jedes Schuldbewußtsein lebt, bleiben daher rhetorisch und geben dem vermeintlichen Bürger- und Genußtypus sogar einen unfreiwilligen Zug ins Großartige: "Er ist der hinkende Teufel, der nachts unter dem First der Häuser hockt und die Welt ausgrinst."¹⁵⁹ Verfehlt wirkt auch die äußere Konstruktion des Konflikts: Nachdem Iwan Wagner scheinbar Sieger über seinen Kontrahenten wurde, verschwindet dieser unmotiviert aus den Seiten des Buches und taucht erst am Schluß ebenso unmotiviert als Offizier der Gegenrevolutionäre auf, um den gefangenen Wagner zu erschießen und so dessen Voraussetzungen und die These des Autors wahrzumachen. Die politische Dimension dieses Mordes wirkt nach der privaten Vorgeschichte aufgesetzt, doch

¹⁵⁷ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 41.

¹⁵⁸ Vgl. Aubel [Anm. 6], S. 22.

¹⁵⁹ Hatzfeld: *Die Lemminge* [Anm. 4], S. 50.

ist es für Hatzfelds damaligen ideologischen Standort immerhin aufschlußreich, daß er die Feindfigur des Romans auf die Seite der 'weißen' Soldateska stellt, sein Alter ego aber als einen der Revolutionäre sterben läßt, der im verzweifelten Protest die Tore der Gefängnisse öffnen wollte.

Der Tod Iwan Wagners ist bei allen sonstigen Widersprüchen und Ungenauigkeiten des Romans konsequent und greift noch einmal die Lemming-Metapher auf: "Er sprang in das Chaos"¹⁶⁰, heißt es mit deutlichem Bezug auf den Todesprung der Lemminge, und sein letzter Wunsch ist es, man solle "ihn zu den Tieren legen".¹⁶¹ Nicht die Würmer sind damit gemeint, wie der distanzierte Erzähler naiv meint, sondern die Sehnsucht nach einer wärmenden Gemeinschaft, die ihm im Leben versagt bleiben mußte.

Der Roman *Die Lemminge* hat vor allem in seiner wirren, kaum nachzuerzählenden Handlungsführung unübersehbare Schwächen, die ihn als Produkt einer existentiellen, schließlich überwundenen Lebenskrise ausweisen. Schon wegen seiner zutiefst pessimistischen Lebensanschauung konnte er nicht viele Leser für sich gewinnen, und noch unter ihnen werden sich die wenigsten mit Iwan Wagner identifiziert haben. Dennoch fasziniert diese Gestalt, denn sie rührt an archaische Tabus und provoziert Fragen, die auf die gefährdete Existenz des Menschen schlechthin zielen und wohl allezeit ohne Antwort bleiben werden:

Wo mochte der Ursprung seines Wesens sein, das aus den Tiefen des Bösen und des Herrlichen quoll? Wer war dieser Mann, der die Häßlichkeiten und Gemeinheiten eines bösen Geistes mit erhabenen Gedanken paarte?¹⁶²

Nicht zuletzt aber sind es die grandiosen, orgiastischen Naturbeschreibungen, die den Roman über alle Einwände hinweg zu einem der wenigen großen Prosabücher des Expressionismus erheben:

"Einmal habe ich an einem Sommerabend vor einem großen blühenden Nelkenbeet gestanden. Es gibt nichts Betörenderes, nichts, was den Kopf schwerer und benommener machen könnte, als Blütenduft an einem Sommerabend. Ich stand ganz ruhig vor diesem Beet mit den vielen Farben, Rot und Weiß und ein sattes Gelb und ein schwärmerisches Lila, und tausende von Blüten dufteten in den Sommerabend hinein. Da kommt von weitem ein Nachtschmetterling geflogen. Ich sah nur die ganz schnell sich drehenden Flügel. Es war ein Weinvogel, der kleine Weinvogel, dessen unteres Flügelpaar weinrot gefärbt ist. Ich habe nie etwas Herrlicheres gesehen als diesen schlanken Schmetterlingsleib über dem Nelkenbeet in diesen tausend Farben vibrierend hin und her schwirren, wie er sich leicht, immer im rasenden Flügelschlag über eine Blüte hing, mit seinem saugenden Rüssel tief in die Blüte hineindrang, von einer

¹⁶⁰ Ebd., S. 117.

¹⁶¹ Ebd., S. 120.

¹⁶² Ebd., S. 63.

Blüte zur anderen gerissen, immer voller Raserei und Begeisterung, als habe er eine hohe Aufgabe zu verrichten. [...]

Ein solches Nelkenbeet, ein Sumpf mit Libellen, blauen, grünen und opalisierenden, mit Pflanzen darauf, dick und fett wie das Wasser, träge, mit Wasserspinnen, Schnecken, Käfern, Molchen und anderem Getier, kann mich zum Wahnsinn bringen. O dies anzusehen oder eine Kuh mit glotzenden Augen und strotzendem Euter, das ist ungeheures Leben, das ist mehr, ungeheuer viel mehr als sich nach christlichem Befehl mit einer Frau zu gatten."

Er brach plötzlich ab und lachte in einer wilden Freude.¹⁶³

Neben *Franziskus* und den *Lemmingsen* darf auch noch der Reisebericht *Positano* zum avantgardistischen Frühwerk Adolf von Hatzfelds gezählt werden. Der außergewöhnliche Erfolg des *Franziskus*, dem zahlreiche Dichterabende in ganz Deutschland folgten, bei denen Hatzfeld seine Gedichte auswendig vortrug, hatte ihm auch weite Auslandsreisen ermöglicht, die ihn in späteren Jahren bis nach Nordafrika und Persien, in den Sudan und auf die Krim führten, vor allem aber immer wieder nach Italien und Flandern. Auf Hilfe angewiesen, reiste er am liebsten in der Begleitung junger Mädchen, ein psychologisch leicht erklärbarer Charakterzug, der sich dann auch in der Wahl seiner Sekretärinnen¹⁶⁴ zeigte und durch die Faszination begünstigt wurde, die der aristokratisch wirkende blinde Dichter vor allem auf selbsternannte Musen ausstrahlte. Das nachhaltigste Reiseerlebnis blieb für Hatzfeld aber der Sommer 1921, den er in der Künstlerkolonie Positano verbrachte, einem bizarr-romantischen Felsenest am Golf von Salerno, das der Düsseldorfer Maler Karli Sohn-Rethel entdeckt hatte, und das immer wieder auch Schriftsteller anzog, wie Theodor Däubler, Armin T. Wegner, Stefan Andres oder Rudolf Hagelstange.¹⁶⁵ Als Frucht dieses rauschhaften Sommers voller Sonnenglut und erhitzter Sinne erschien 1923 in den *Aufsätzen* der Reisebericht *Positano*¹⁶⁶; 1925 und 1936 folgten bibliophile Einzelausgaben¹⁶⁷ dieses in Farben und Formen schwelgenden 'Reisebekenntnisses', das neben der Lyrik und der Erzählung *Franziskus* wohl als das schönste Werk Hatzfelds gelten darf.

¹⁶³ Ebd., S. 12f.

¹⁶⁴ Wenngleich Hatzfeld die meisten seiner Texte selbst in die Maschine schreiben konnte, war er doch in vielen alltäglichen Dingen auf die Hilfe anderer angewiesen und war dankbar, sich später Sekretärinnen leisten zu können; von 1927 bis 1930 war Ruth Wiwiol seine Sekretärin, von 1932 bis 1943 Erika Quadbeck.

¹⁶⁵ Vgl. Walter Gödden: *Ein Tropfen voll Andacht und Lust. Die Schriftsteller Adolf von Hatzfeld, Stefan Andres und Armin T. Wegner in der Künstlerkolonie Positano*. In: *Westfalenspiegel* 42 (1993), Nr. 4, S. 34-38.

¹⁶⁶ Adolf von Hatzfeld: *Positano*. In: Ders.: *Aufsätze*. Hannover 1923, S. 133-184.

¹⁶⁷ Adolf von Hatzfeld: *Positano*. Freiburg i. Br.: Pontos, 1925; ders.: *Positano. Bekenntnis einer Reise*. Potsdam: Rütten & Loening, 1936 (der Abdruck in *Franziskus und andere Dichtungen* erfolgte nach dieser Ausgabe).

Wie kein anderes seiner Bücher offenbart *Positano* die ursprünglich visuelle Begabung des Dichters und seinen inneren Sieg über die Blindheit, die er auch im Leben vergessen machen konnte. Freunde wie die Malerbrüder Karli und Otto Sohn-Rethel oder der mythenreiche Gilbert Clavel, auf dessen ins Meer vorgeschobenem Sarazenturm Hatzfeld die meiste Zeit verbrachte, ersetzten ihm die Augen; alles wirkt wie gesehen, der mächtige Felsendom des Monte St. Angelo, in den die Häuser wie Edelsteine eingefügt sind, die fremdartige üppige Vegetation der Täler, das Leuchten des Kristallmeeres oder das Spiel der Delphine, und über allem liegt der Zauber heidnischer Ursprünglichkeit und Lebensfreude, den der grüblerische, verschlossene Westfale wie eine Erlösung erlebt, die ihn am Ende befähigt, auch seine kargere Heimat, das Münsterland, als Emanation einer dionysischen Gottheit anzunehmen:

Als ich zur norddeutschen Tiefebene zurückgekehrt war, wölbte sich die ehernen Kuppel des Hochsommers über dem warmen Land, und ich durchwanderte die westfälische Heide. Am Horizont ragten die gotischen Türme meiner Heimatstadt Münster. Von ihrer eigenen Lust gekitzelt standen die Felder in Reife. Schwer quoll das Korn aus den Garben. Ein unsichtbares Netz von geheimnisvoll sich überallhin ausbreitendem Leben, ein stilles Weben fühlte ich auf den Äckern, Wiesen, Flüssen und Wäldern. Meine Nase schnupperte im Wind. Gierig sog ich den Geruch der Erde ein. Mein Haar richtete sich am Wirbel im Winde auf wie Indianerfedern. Grillen zirpten wie toll über die Heide im hellen Gesang, lobtönend in der Glut des Sommers. Das Schwirren und Summen unzähliger Tierarten erfüllte die Luft. Kühe weideten auf den fetten Wiesen, und ihr Fell glänzte in der Sonne. [...] Aus aller Erde sang um mich, den Pflanzen und Tieren, den im Licht glühenden Weiden, dem im Äther schwebenden Vogel selig die Gottheit ihr Lied [...]. Ich warf mich dem Mächtigen, dessen Nehen ich fühlte, zu Füßen. Ich stand im Lobgesang der ganzen Erde.¹⁶⁸

Es scheint, daß das Erlebnis von Positano, in das Hatzfeld auch in späteren Jahren oft zurückkehrte, um seine Seele zu baden, den Dichter vorübergehend von den Dämonen seiner Vergangenheit befreite und nun auch für ein verantwortliches Leben in der Gesellschaft öffnete. Bald nach seiner Rückkehr aus Italien ließ er sich im heiteren, weltoffenen Rheinland nieder, zunächst 1922 in Köln, 1925 dann in Godesberg (Plittersdorfer Straße 123), nachdem er – nicht zufällig auf einer erneuten Italienreise – seine Begleiterin Mathilde Wegeler geheiratet hatte, die einer wohlhabenden, großbürgerlich-kultivierten Familie aus Koblenz entstammte (ihr Vater war Mitinhaber der Sektfirma Deinhard); 1926 wurde die Tochter Elisabeth geboren, 1929 der Sohn Georg. Obwohl Hatzfeld innerlich weiterhin an Westfalen 'gebunden' blieb, galt er fortan als 'rheinischer Schriftsteller', und dies mit einigem Recht, denn das freiere Rheinland entsprach seinem

¹⁶⁸ Hatzfeld: *Positano* [Anm. 24], S. 174f.

geistigen Kosmopolitismus weit mehr als das einengende Westfalen mit seiner auf Volkstum und Heimatkunst fixierten Literatur.

Umfangreiche Briefwechsel zeugen von den vielen Freundschaften, die Hatzfeld trotz seines nach außen hin schroffen Wesens in diesen Jahren knüpfen konnte, vor allem natürlich zu rheinisch-westfälischen Schriftstellerkollegen wie Jakob Kneip, Josef Winckler oder Wilhelm Schmidtbönn, aber auch zu René Schickele und Fritz von Unruh. Bedeutsam für das eigene Werk wurden 1927 die Begegnungen mit dem flämischen Malerdichter Felix Timmermans, der in Deutschland besonders durch seine Erzählung *Das Jesuskind in Flandern* (1917, dt. 1919) bekannt wurde, und mit Georgij W. Tschitscherin, dem sowjetischen Volkskommissar für auswärtige Angelegenheiten: Über Timmermans veröffentlichte Hatzfeld 1935 im Berliner Rembrandt-Verlag einen opulenten Bildband (*Felix Timmermans. Dichter und Zeichner seines Volkes*), in dem seine eigene Affinität zum sinnenfrohen flämischen Volkstum aufscheint, während Tschitscherin 1931 in dem Buch *Das glückhafte Schiff* sogar zur Romanfigur avancierte, der authentische Briefzitate in den Mund gelegt sind. Im Frühjahr 1928 besuchte Hatzfeld Tschitscherin in Moskau und traf hier auch mit den Schriftstellern Assejew, Pasternak und Tretjakow zusammen; der Bericht seiner *Reise nach Moskau* erschien von Mai bis Juli in der *Kölnischen Volkszeitung*.

Hatzfelds literarische Entwicklung stagnierte in den rheinischen Jahren, sieht man von der Neubearbeitung der Liebestragödie *The Broken Heart* (1633) des altenglischen Dichters John Ford ab, zu der ihn seine gescheiterte Liebesaffäre mit der Schriftstellerin Ilse Heye (verh. Röchling) anregte, in deren Freiburger Pontos-Verlag 1925 *Positano* und eine Auswahl *Gedichte* erschienen waren; das 'Trauerspiel' *Das zerbrochene Herz* wurde im Dezember 1925 am Kölner Schauspielhaus unter der Regie von Ernst Hardt uraufgeführt, 1926 folgte eine Buchausgabe bei der Deutschen Verlags-Anstalt.¹⁶⁹

Hatte Hatzfeld schon 1918 dem allein für sein Werk lebenden Rilke entgegen, "nicht die Kunst, sondern das Leben sei das Kriterium der Wahrheit", so bemühte er sich nun, dieser *auch* gesellschaftspolitischen Maxime gerecht zu werden, engagierte sich so nachdrücklich wie vergeblich für die Errichtung eines Heine-Denkmals in Düsseldorf oder gründete 1929 die 'Rheinische Arbeitsgemeinschaft der Deutschen Liga für Menschenrechte' und arbeitete an ihrem Mitteilungsblatt *Rheinbrücke* mit. Gemeinsam mit Alfons Paquet entwickelte er das Ideal einer übernationalen geistigen Stromgemeinschaft, das 1927 zur Gründung des 'Bundes rheinischer Dichter' führte. Wenngleich die Mitglieder, darunter An-

¹⁶⁹ Die einzige weitere Aufführung dieses Schauspiels fand im Februar 1927 in Koblenz statt (Regie Wolf Neumeister).

tipoden wie René Schickele und Josef Ponten, Ernst Glaeser und Wilhelm Schäfer¹⁷⁰, poetisch wie politisch denkbar unterschiedlicher Konfession waren, konnten bis zur nationalsozialistischen Machtergreifung regelmäßige Jahrestagungen stattfinden, die unter Themen gestellt waren wie 'Der politische Dichter', 'Landschaft und Dichtung' oder 'Begegnung mit dem Nachbar'; daneben gab es Arbeitssitzungen, demonstrative Ausflüge, Reden und Manifeste. All diese Aktivitäten können freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß Hatzfelds romantische Vorstellung einer naturgegebenen Stromgemeinschaft, die er mit unermüdlichem Friedens- und Verständigungspathos propagierte, zumindest zu seiner Zeit denkbar weltfremd war; erst heute, im Zeichen eines europäischen Umdenkens, könnten seine Worte aktuelles Gewicht erhalten:

Je stärker ein Volk zur Entfaltung seiner Eigenart gelangt, je freier es einhergehen kann im Bewußtsein dieses Menschenrechtes, um so leichter wird die Verständigung unter den Völkern, ja, sie ist ihre Voraussetzung. So suchen wir eine Form menschlicher Verbundenheit, weil unser Jahrhundert ein neues Lebensgefühl in uns weckte, und so hoffen wir, daß wir uns gegenseitig erkennen als Menschen, die wohnen an den Ufern des einen Stroms, als Bürger des Rheins, des europäischen Nils.¹⁷¹

Literarischen Ausdruck fand Hatzfelds rheinischer Enthusiasmus in dem 1931 bei der Deutschen Verlags-Anstalt erschienenen Roman *Das glückhafte Schiff*, dessen Titel auf Johann Fischart's Volksbuch *Das Glückhafte Schiff von Zürich* (1576) zurückgeht und hier als Symbol für die Stromgemeinschaft steht. Wieder von eigenen Erlebnissen ausgehend, schildert Hatzfeld in neusachlicher Diktion, nur bei den Beschreibungen der sonnigen Rheinlandschaft die Stimme hehend, die Lebenskrise des Ich-Erzählers, eines rheinischen Dichters, der bei der Geburt eines Kindes seine über alles geliebte Frau verliert. Elis war ihm eine Brücke zum Leben geworden, mit ihr hatte er an der Utopie einer Stromgemeinschaft gearbeitet, und ihr Tod wirft ihn nun zurück in die frühere Verlassenheit, in Verzweiflung, Angst und Sinnverlust. Erst ein langes Nachtgespräch mit seinem unsentimentalen Freund, dem sowjetischen Volkskommissar Tschitscherin, das der Ich-Erzähler im Garten seines Hauses, am Ufer des Rheins, führt, läßt ihn zurück zu verantwortlicher Gemeinschaft finden. Die Worte, mit denen die Wende eingeleitet wird, sind die gleichen, die auch für Hatzfeld in einem Brief Tschitscherins zum Schlüsselerlebnis wurden:

"Das Glück des Lebens sind die unbefriedigten, immer lebendigen Wünsche, es sind die Verkettungen, es sind die unerreichbaren, immer erleuchteten Horizonte [...], es

¹⁷⁰ Weitere Mitglieder waren u.a. Jakob Kneip, Wilhelm Schmidtbönn, Rudolf G. Binding, Heinrich Lersch, Josef Winckler, Reinhard Goering und Otto Gmelin.

¹⁷¹ Adolf von Hatzfeld: *Die erste Erinnerung an den Rhein*. In: *Frankfurter Zeitung* (24.6.1928), Nr. 466, Erstes Morgenblatt, S. 4.

sind die unauslöschlichen, immer leidenschaftlichen Erinnerungen. Glück ist, die Schauer des sich ausstrahlenden Weltalls zu fühlen, die Bewegung der Luft zu fühlen, wenn die alten und die neuen Welten sich berühren, Welten, die sich vereinen und die sich scheiden, die sich wiegen in den farblosen Ausstrahlungen aufsteigender und erlöschender Sterne. Glück des Lebens ist, teilzuhaben an dem Schöpfungsfeuer aller Dinge, Wollust der Freude an der erfüllten Pflicht der Erde gegenüber. Glück ist es, die Freude der Menschen zu sehen.¹⁷²

Der Eindruck, es handle sich bei dem *Glückhaften Schiff* um einen gefühlsseligen Liebesroman an der Grenze zur Unterhaltungsliteratur, ist nicht ganz abwegig, außer durch die objektivierende Gestalt Tschitscherins wird er aber auch durch die eigenwillige Integration älterer Erzählungen (*Der Dichter und der Mensch*, *Die beiden Freundinnen*, *Vor dem Mikrophon*) aufgehoben, die dazu dienen, vergangene Stadien der Ich-Entwicklung aufzuzeigen, nämlich den lieblosen Zynismus des Künstlers, die zögerliche Hinwendung zu den Menschen und die Desillusionierung einer großen Leidenschaft. Diese Montagetechnik läßt den Roman sehr modern wirken, was freilich nichts daran ändert, daß sie ebenso wie die zahllosen Motivwiederholungen und die hemmungslose Verwendung von Briefen und Alltagserlebnissen aus dem wachsenden Unvermögen des Blinden resultiert, visionär eine Welt zu gestalten, die sich ihm in vielen Aspekten verschloß oder nur durch inkompetente Vermittler zugänglich war. Der Kritik blieb dieses kreative Dilemma, das mit dem Schwinden der Erinnerung irgendwann zum Schweigen führen mußte, weitgehend verborgen; statt dessen wurde das *Glückhafte Schiff* euphorisch als herb-romantisches Buch vom Rhein begrüßt:

Adolf von Hatzfeld ist einer der wenigen, die uns den Rhein und seine Landschaft [...] in einer eigenen Schau vermitteln können. "Das glückhafte Schiff" [...], ein Buch, das aus dem Schmerz um die verlorene Frau entstand, ein Buch, das nur den Zeitraum zweier Tage umgreift, Erinnerungen, Reflexionen, ein langes, tief empfundenes Sommernachtsgespräch mit Fragen, die nach letzter Antwort tasten, dieses Buch ist eine Erfüllung im Leben. Dorthin findet Hatzfeld, mit einer weisen Gelassenheit, mit einer Weltverbundenheit, die über den Dingen im Sinn aufgeht und dort Trost, Zuversicht und neues Leben findet. Dies Buch lehrt Überwindung; dadurch ist es ein Zeitbuch wie selten eines, dadurch ist es bleibend.¹⁷³

Für die neuen Machthaber nach 1933 war ein solches "Zeitbuch" der Versöhnung, mit Handlungsfiguren wie Tschitscherin oder einer sympathisch gezeichneten Jüdin, freilich untragbar; die Restauflage des *Glückhaften Schiffs* wurde 1936 vernichtet.

¹⁷² Hatzfeld: *Das glückhafte Schiff* [Anm. 124], S. 270f.; vgl. Tschitscherins Brief an Hatzfeld vom 1.7.1930 (Archiv Georg von Hatzfeld, München).

¹⁷³ Otto Rombach: *Adolf von Hatzfeld: Das glückhafte Schiff*. In: *Das Deutsche Buch* 11 (September/Oktober 1931), Nr. 9/10, S. 294.

1933 hatte Adolf von Hatzfeld bei einem Rundfunktag in Soest den westfälischen Maler Eberhard Viegner kennengelernt, der zusammen mit seiner Frau und drei Kindern ein idyllisches Haus am Haarstrang bewohnte.¹⁷⁴ Auf Einladung Viegners verbrachte Hatzfeld im Frühsommer 1934 mehrere Wochen im 'Haus am Haarweg'; in dieser Zeit reifte in ihm der lange vorbereitete Entschluß, in seine westfälische Heimat zurückzukehren und sich selbst ein Haus auf der Haar zu bauen. Entscheidend hierfür dürfte das Scheitern seiner Ehe gewesen sein, die schon Anfang der dreißiger Jahre durch eine heftige Liebesaffäre mit Hanna Köttgen (die ihn dann unter dem Einfluß des Psychologen Hans Prinzhorn verließ) beinahe zerbrochen wäre; als Hatzfeld im Herbst 1935 scheinbar endgültig nach Ense-Bittingen übersiedelte, war dies denn auch zugleich die Trennung von Mathilde. Immerhin waren beide Partner einsichtig genug, den Kindern zuliebe die Verbindung nicht ganz abreißen zu lassen: Immer mal wieder wohnte Hatzfeld in Bad Godesberg, und seine Familie besuchte ihn in den Ferien oft in seinem Haus auf der Höhe der Haar. Die Freundschaft mit Viegner allerdings, von dem mehrere beachtliche Hatzfeld-Porträts überliefert sind, wandelte sich schon bald nach dem Umzug aus kleinlichen Gründen zur Feindschaft; nur einige hundert Meter voneinander entfernt wohnend, gingen sich die zeitweiligen Weggeführten aus dem Weg.

Für die westfälische Presse war die Heimkehr des renommierten Dichters Anlaß genug zu illustrierten Sonderseiten, die heute ein anschauliches Bild seines Lebens auf der Soester Börde vermitteln. Auf die Frage, weshalb er sich in Westfalen und gerade auf dem Haarstrang ein Haus gebaut habe, antwortete Hatzfeld einem Besucher, dem damals in Soest lebenden westfälischen Lyriker, Redakteur und Kunsthistoriker August Kracht:

"Seit meiner Jugend ist es für mich ein Traum gewesen, diesen Wunsch, irgendwo auf dem Land, *mitten in der Natur zu leben*, zu verwirklichen. Sie wissen, ich bin fast zwei Jahrzehnte in der Welt herumgereist [...]. Aber alle diese Reisen haben mir dazu gedient, klar und genau den einen Punkt als das wichtigste im Leben anzusehen, etwas Boden *dort* unter den Füßen zu haben, *woher man stammt* [...], Boden unter den Füßen in *dem* Land, das wir *Heimat* nennen, weil es nach innen und nach außen das Heim für alles ist, für Körper und Seele, Boden unter den Füßen in dem Land, das uns zutiefst verwandt ist, denn nur das Verwandte können wir lieben. [...] Ich bin in *Olpe* geboren. Meine ersten Erinnerungen, meine allerersten bewußten Kindheitseindrücke hängen mit diesen Bergen zusammen. Aber meine Familie stammt aus der Ebene südlich und nördlich der Lippe. Immer habe ich einen Platz im Münsterland gesucht, aber ich hatte dort immer das Gefühl, ich würde zu sehr darinstecken. Jetzt breitet sich nach *Norden* die Münsterländer Bucht in einem großartigen Rundblick von einhun-

¹⁷⁴ Vgl. den Katalog *Eberhard Viegner 1890–1967*. Hg. v. Birgit Schulte. Soest 1990, besonders die *Biographie* von Bernhard Kerber (S. 147–162).

dert Kilometern. Im *Osten* hängt die blaue Linie des Teutoburger Waldes und von ihm aus nach Norden und *Westen* dehnt sich die Ebene mit all den Städten, in denen meine Familie lebte, Stromberg, Beckum, Soest, Hamm, Münster und nach *Süden* reicht der Blick an fünf Ketten des Sauerlandes heran und gerade an der Grenze zwischen dem Ort, in dem ich geboren wurde, und dem Land, das ich als Heimat empfinde, steht mein Haus, hoch oben auf der Höhe, über der Ebene, im tiefsten Sinn des Wortes, in einer nicht individuellen, sondern in einer allgemeinen Weise verhaftet nicht den kleinen, einzelnen Dingen, sondern *verpflichtet dem Allgemeinen*, dem Gültigen und liebend die kleinen Dinge der nächsten Umgebung.¹⁷⁵

Eindrucksvolle Impressionen aus der ländlichen Abgeschlossenheit hielt der rheinische Schriftsteller und Redakteur Paul Joseph Cremers fest:

Das Haus steht weltverloren auf dem Scheitelpunkt des Weges, der irgendwo in Bilme über Werl abzweigt und sich zur Höhe verliert. [...] Es ist das einsamste Dichterhaus, das ich bis heute gesehen habe. Es versteckt sich, obgleich es so weit sichtbar sein könnte, in seine eigene Verlassenheit und wenn man erst drinnen ist, ahnt man, wie wohl sein Herr sich eben darin fühlt. Was er sehen will, das sieht er: Die weite, weite Ebene dort drüben, die wie ein verlassenes urzeitliches Meer so unheimlich still vorüberauscht und hier der dunkle Traum der nahen Wälder, das Schattenspiel der entrückten Berge und Täler. Und was er hören will, das hört er: Das Lied der Arbeit in den Städten der Ebene, die Ballade der versunkenen Geschlechter, die Melodie der Frühlingswinde und den Sturm der vielen langen Nächte, die auf den kurzen Sommer folgen.¹⁷⁶

Literarisch schlug sich Hatzfelds Rückkehr nach Westfalen in der 1936 bei Rütten & Loening in Potsdam erschienenen Sammlung *Gedichte des Landes* nieder, in denen er sich – enttäuscht vom Rheinland, entfremdet von der rheinischen Frau – zurückseht in die archaische Geborgenheit der mütterlichen Erde:

Zu wem sollte ich denn kommen wenn nicht zu dir,
mein Land, das mich nährte mit Speise und Blut,
da mir alles verwandt ist,
zu wem sollte ich denn kommen wenn nicht zu dir,
wo eine Stätte uns geschenkt ist,
die uns Wärme gibt im Kreislauf des verwandten Bluts,
denn nur aus dir sind meine Gesichte gestiegen,
meine Lieder und Träume,
mein Leben, meine Arbeit, Freude und Qual,
oh mein Land, meine Mutter.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Dr. [August] K[racht]: *Ein westfälischer Dichter siedelt. Besuch bei Adolf v. Hatzfeld in seinem neuerbauten Heim auf dem Haarstrang bei Soest.* In: *Westfälische Landeszeitung – Rote Erde* (24.11.1935), Folge 322.

¹⁷⁶ Paul Joseph Cremers: *Ein Besuch bei Adolf von Hatzfeld [Dichter zu Hause VII].* In: *Rheinisch-Westfälische Zeitung* (30.5.1937), Nr. 200.

¹⁷⁷ Adolf von Hatzfeld: *Mein Land.* In: Ders.: *Gedichte des Landes.* Potsdam 1936. S. 38.

In der Wirklichkeit blieb solche Evokation regressiver Heimatlichkeit für den Dichter nur Illusion, und erst recht täuschen die Idyllen der Presseberichte über seine tatsächliche Situation hinweg, wie sie ja auch seine Blindheit verschweigen. Nur schwer konnte Hatzfeld die Einsamkeit seines Landhauses ertragen, zur bauerlichen Bevölkerung fand er ebenso wenig Kontakt wie zu westfälischen Literaturkreisen, finanzielle und gesundheitliche Sorgen plagten ihn, und er litt unter der ausschließlichen Abhängigkeit von seiner Sekretärin; vor allem aber wirkte der politische Umsturz zerstörend in sein Leben hinein und ließ ihn am Ende schuldig werden.

Anders als Rudolf G. Binding, Heinrich Lersch und andere Mitglieder des 1933 aufgehobenen 'Bundes rheinischer Dichter' hatte Hatzfeld sich zunächst nicht mit den neuen Machthabern arrangiert und sogar erwogen, mit seiner Familie in die Schweiz zu emigrieren. Seine Weigerung, sich der 'Bewegung' anzuschließen, zog jedoch fatale Folgen nach sich, denen der blinde, in der Verlassenheit des Haarstrangs lebende Dichter zweifellos hilfloser ausgeliefert war als andere. Im Literaturbetrieb war Hatzfeld beinahe über Nacht isoliert, frühere Freunde und Bekannte distanzierten sich von ihm, seine Bücher wurden nicht mehr aufgelegt und auch andere Veröffentlichungsmöglichkeiten verschlossen sich ihm nun. Der Reichssender Stuttgart etwa teilte ihm mit, sein berühmtes, nun erschreckend aktuelles Gedicht *Reitjagd* sei nicht sendefähig, da es "für sich genommen oder in dem volkstümlichen Zusammenhang, den wir vorwiegend pflegen, sowohl von der politischen Seite, als auch von der menschlichen aus angegriffen werden [könne]"¹⁷⁸ – ein durchaus nachvollziehbares, dem Dichter heute zur Ehre reichendes Verbot:

Die Jagd ist aus. Das Halali ist rot verhallt.
 Es stirbt den braunen Tod der braune Wald.
 Und einer weiß: Der nasse Schweiß,
 der aus des Tieres blasser Angst sich brach,
 das war dein Todesschweiß.
 Des Tieres Blut, das auf dem Acker lag,
 aus Schaum und Wut,
 das war dein Blut.
 Des Tieres letzter Augenblick,
 die Hunde im Genick,
 das ist dein Tod.
 Auch du bist Spielball nur in Händen von Dämonen.
 Sie werfen dich in Irrsinn, Qual und Tod.
 Sie höhnen deine Angst, dein Flehen um Verschonem,

¹⁷⁸ Brief des Reichssenders Stuttgart an Adolf von Hatzfeld vom 11.10.1934 (Stadt- und Landesbibliothek Dortmund).

bis du zu ihrem Zeitvertreib
 in fürchterlicher Not
 hinstreckst den willenlosen Leib.
 Die Jagd war aus. Das Halali war rot verhallt.
 Es liegt in Agonie der braune Wald.¹⁷⁹

Bedenkt man, daß Hatzfeld seit jeher politisch irrational dachte und zu Extremen neigte, überrascht es nicht, daß er 1936 schließlich doch in die Reichsschrifttumskammer eintrat, um weiterhin publizieren und leben zu können, und daß diesem ersten Schritt in die falsche Richtung ein Jahr darauf, nach aufdringlichen Besuchen des Gauleiters und des Kreisleiters von Soest, auch der Eintritt in die Partei folgte. Der Einfluß seiner damaligen Mitarbeiterin Erika Quadbeck, die völkisch und antisemitisch eingestellt war, dürfte erheblich zu dieser Verirrung beigetragen haben. Zwar ist Hatzfeld nie als Parteischriftsteller aufgetreten und hat auch keines seiner Gedichte dem 'Führer' gewidmet, aber er wirkte an Gaukulturwochen mit, sprach zur Hitlerjugend, unterstützte den flämischen Nationalismus und hielt 1943 bei der Verleihung des Joseph-von-Görres-Preises, die vor allem seiner Kulturarbeit in Flandern galt, an der Universität Bonn eine erschreckend systemkonforme Rede, die er freilich mit den Worten enden ließ:

Glück ist, die Schauer der sich ausstrahlenden Welten zu fühlen, Welten, die sich vereinen und die sich scheiden im farblosen Licht auf- und niedergehender Sterne, Glück ist das kleine weiße Haus in der Furche des heimatlichen Bodens. Glück des Lebens ist, so teilzuhaben an dem Schöpfungsfeuer dieser Erde.¹⁸⁰

Das Auditorium in Bonn wäre wohl erstaunt gewesen, hätte es die Herkunft dieser Sätze gekannt: Sie sind dem verbotenen Roman *Das glückhafte Schiff* entlehnt und paraphrasieren die schon zitierten Worte Tschitscherins.

Als Hatzfeld mitten im Krieg den Görres-Preis erhielt, hatte er sein Haus auf der Haar längst verkauft (was er später sehr bereute) und lebte wieder in Bad Godesberg bei den Kindern. Zum äußeren Anlaß des Rückzugs war im Juni 1939 der Tod seiner Frau geworden, darüber hinaus fühlte er sich aber auch in Westfalen gescheitert und war enttäuscht, daß man ihm den Westfälischen Literaturpreis verweigert hatte. Schon 1937, als er zum zweiten Mal übergangen worden war, weil seine Lyrik "zu sehr an das Ich gebunden sei" und auch seine Prosa eine "weltanschauliche Haltung" zeige, "die in der Gegenwart abgelehnt werden mußte"¹⁸¹, hatte er an seinen Freund Wilhelm Schmidtbonn geschrieben:

¹⁷⁹ Adolf von Hatzfeld: *Reittagd*. In: Ders.: *Franziskus und andere Dichtungen* [Anm. 2], S. 27f.

¹⁸⁰ *Ansprachen bei der feierlichen Verleihung des Volksdeutschen Josef-von-Görres-Preises an den rheinischen Dichter Adolf von Hatzfeld aus Bad Godesberg am 11. Juli 1943* von K. J. Obenauer/A. v. Hatzfeld/K. F. Chudoba. Bonn 1943, S. 19.

¹⁸¹ Protokoll der Sitzung der Fachstelle Literatur des 'Westfälischen Heimatbundes' am 8.5.1937; zit.

Sonntag wird der zweite westfälische Literaturpreis verteilt. Ich bekomme die ganze Woche Briefe, die mir dazu gratulieren oder Briefe von denen, die wissen, dass ich ihn nicht bekomme, und darunter sind Preisträger, westfälische und solche von Staatspreisen, die mir sagen, wer ihn zu bekommen hätte und sie meinen mich. Ich muss immer grinsen, dass die Westfalen ihr Westfalen garnicht kennen, denn für mich steht das seit meiner Geburt fest, dass man hier mutterseelenallein ist und wenn man den Namen Westfalens im Schrifttum auch wieder zu lebendiger Geltung gebracht und ihn sogar oft genug über die Grenzen hinaus hat vertreten dürfen [...], hier ist das nun einmal so wie es ist. Mich regt das garnicht auf, denn ich kenne das Land ja, doch gebe ich zu, dass man gern einmal den Rücken wenden möchte, aber man hat eben den inneren Befehl, Hymnen auf dies Land zu singen.¹⁸²

Jahre später, unter veränderten Bedingungen, sollte Hatzfeld doch noch von Westfalen geehrt werden; daß es nicht schon während des Dritten Reiches geschah, gereicht ihm im nachhinein zur eigentlichen Ehre: Nicht nur erschien sein Werk zu individualistisch und zu artifiziell, es entsprach offenbar auch nicht genügend der verordneten Ideologie, um von einer Kommission für preiswürdig gehalten zu werden, der die Moderne als 'kulturbolschewistisch' und 'artfremd' galt.

Am Rhein setzte Hatzfeld ein Buch fort, dessen erste Konzeption bis ins Jahr 1936 zurückreichte. Damals hatte er von dem Weltkriegsoffizier Hans Hesse ein Manuskript erhalten, in dem dieser schilderte, wie er nach dem Krieg den waghalsigen Auftrag übernahm, den türkischen Staatsmann Enver Pascha zu heimlichen Verhandlungen nach Moskau zu fliegen, und wie dieses Unternehmen schließlich mit einer Notlandung in Litauen endete. Ständig auf der Suche nach Stoff, griff Hatzfeld die Idee, diesen Erlebnisbericht zur Grundlage eines Romans zu machen, sogleich auf, obwohl ihm die Thematik eigentlich fremd war. Es dauerte dann bis 1942, ehe das Buch unter dem Titel *Der Flug nach Moskau* im Verlag Rütten & Loening erschien, und es wurde durch die Erlebnisdistanz das für ihn am wenigsten typische. Nur unvollkommen sind die historischen Ereignisse mit einer unglaublichen Liebesgeschichte verknüpft, die Fabel wirkt gerade in ihrer Stringenz über weite Strecken konstruiert, und die einstmals expressiv-sinnliche Sprache ist blaß und beinahe trivial geworden. Immerhin sind die Geschehnisse selbst, der geheime Flug, die Gefangenschaft in Litauen, der vergebliche Rettungsversuch durch das geliebte Mädchen Sonja und die endliche Befreiung, spannend genug, so daß *Der Flug nach Moskau* ein letzter Publikumserfolg für Hatzfeld wurde. Für den Hatzfeld-Kenner ist die Erzählung abseits ästheti-

nach Karl Ditt: *Der Westfälische Literaturpreis im Dritten Reich. Die Förderung westfälischer Schriftsteller/innen zwischen Literatur-, Heimat- und Parteipolitik*. In: *Westfälische Forschungen*, Münster, 42 (1992), S. 335.

¹⁸² Brief Adolf von Hatzfelds an Wilhelm Schmidtbonn vom 27.5.1937 (Stadtarchiv Bonn); anstelle Hatzfelds erhielt die Nazidichterin Maria Kahle den zweiten Westfälischen Literaturpreis.

scher Kategorien ohnehin von besonderem Interesse, denn in einer längeren, deutlich abgehobenen Passage erinnert sich der geistig entrückte Fliegerheld im litauischen Gefängnis unerwartet seiner westfälischen Heimat und denkt an seinen erblindeten Bruder, auf den der Dichter noch einmal sein schon im *Franziskus* reflektiertes Jugendschicksal projiziert; einen Stabsarzt läßt er dort sagen:

"Ein Mensch, an dessen Lebensanfang eine solche Kugel steht, wird das Zehnfache leisten müssen wie ein anderer, wenn er in seinem Leben noch Wertvolles leisten will, Arbeit, Frau, Kinder, all das, was unserm Leben Sinn gibt."¹⁸³

Die Gedanken zu Westfalen klingen altvertraut und reichen zurück bis in Hatzfelds literarische Anfänge; bemerkenswert ist, daß er seine künstlerische Initiation an einer Stelle mit dem Vorbild Christian Dietrich Grabbes in Verbindung bringt, in einem erinnerten Gespräch des Helden mit seinem Bruder, in welchem dieser – kurz vor seinem Suizidversuch – bekennt:

"Ich habe [...] die Dichter Westfalens gelesen. Kennst du Christian Dietrich Grabbe? Er hat Dramen geschrieben, die dir den Atem verschlagen. Er läßt einen Feldherrn mit seiner ganzen Legion auf die Theaterbühne treten und kommandiert dann ganz einfach: 'Legion, halt!' [...] Aber das sind Weltvorstellungen, die zu der Wirklichkeit des Lebens nicht passen, nicht in Übereinstimmung, nicht in Harmonie stehn, das sprengt eben jede mögliche Wirklichkeit, und so ist es bei ihm auch im Geistigen. Das ist das Maßlose, das wir in uns haben [...], dieses Weltgefühl ohne jedes Maß; aber ohne dieses Gefühl könnte ich nicht leben, ich muß nur damit fertig werden, ich muß es halten und bändigen können" [...].

"Solange mein Gefühl in mir nicht verwirrt ist, bleibt alles gut, bleibe ich am Leben; und ich werde dies Gefühl in Taten umsetzen, vielleicht werde ich auch Dramen oder Gedichte schreiben [...]."¹⁸⁴

Hatzfelds 'Gefühl zur Welt' blieb bis zuletzt 'maßlos', und nicht immer gelang es ihm, es 'unverwirrt' zu halten.

1943 war Ruth Faßbender, eine damals 17jährige Klassenkameradin seiner Tochter, Hatzfelds neue Sekretärin geworden; 1952 wurde sie seine zweite Frau.

1953 verlieh man dem Dichter auf dem Westfalentag in Meschede gemeinsam mit Josef Winckler den (ungeteilten) Annette-von-Droste-Hülshoff-Preis, eine Ehrung, die auch deshalb bemerkenswert ist, weil damit erstmals in Westfalen ein Autor der Moderne für die literarästhetische Bedeutung seines Gesamtwerks ausgezeichnet wurde und der sonst meist geforderte Westfalenbezug relativ zurückgestellt wurde.¹⁸⁵ In den Jahren zuvor hatte der Hundt-Verlag in Hattingen eine

¹⁸³ Adolf von Hatzfeld: *Der Flug nach Moskau*. Potsdam 1942, S. 131.

¹⁸⁴ Ebd., S. 127f.

¹⁸⁵ Vgl. Dieter Sudhoff: "Die bedeutsamsten lebenden westfälischen Dichter der Gegenwart". Adolf von Hatzfeld, Josef Winckler und der Droste-Preis 1953. Eine Dokumentation. In: *Literatur in*

Neuausgabe des *Glückhaften Schiffs* (1950) veranstaltet und zwei Bände mit gesammelten Gedichten (*Melodie des Herzens*, 1951) und Erzählungen (*Zwischenfälle*, 1952¹⁸⁶) herausgegeben. In einer Zeit der Kahlschlagliteratur fanden diese Bücher jedoch über die Grenzen Westfalens hinaus kaum mehr ein Echo, und auch sonst blieb es still um den Dichter. Finanziell ging es ihm in den Nachkriegsjahren miserabel, er mußte buchstäblich hungern und frieren, was seine ohnehin schlechte Gesundheit so ruinierte, daß er zu langen Krankenhausaufenthalten gezwungen war. 1948 entfernte man ihm die Kugel aus dem Kopf, weil sie durch die Abmagerung zu einer Entzündung geführt hatte. Dennoch versuchte er, wenn auch erfolglos, die alte Idee der Stromgemeinschaft durch eine neue 'Rheingössische Vereinigung' wiederzubeleben, nahm von 1949 bis 1951 in gesellschaftspolitischen Artikeln für die *Wetzlarer Neue Zeitung* (Red. Josef Hüsch) Stellung zu aktuellen Fragen der Zeit und engagierte sich unermüdlich für den Weltfrieden. Es ist bezeichnend für den damaligen Zeitgeist, daß ihm sein Pazifismus, der ihn in die Nähe linker Positionen rückte und ihm etwa eine Einladung zum Schriftstellerkongreß nach Ost-Berlin einbrachte, weitaus übler genommen wurde als seine Anpassung im Dritten Reich. Um freier atmen zu können, vermietete Hatzfeld sein Godesberger Haus an ausländische Diplomaten und lebte mit Ruth Anfang der fünfziger Jahre längere Zeit in Italien, u.a. wieder in Positano bei dem gelähmten Maler Kurt Craemer, der ihm ebenso wie Rudolf Hagelstange einer der wenigen Freunde der letzten Jahre wurde.¹⁸⁷

Hatzfelds Schaffenskraft als Erzähler aber war gebrochen, ein Buch mit dem Titel *Der Schao* (oder *Der Schao kommt*) – womit das 'Chaos' gemeint war –, in dem er seine Erfahrungen aus der jüngsten Vergangenheit aufarbeiten wollte, blieb ein ungestaltetes Fragment. Schon 1935, während der Arbeit am Timmermans-Buch, hatte er seiner damaligen Frau geschrieben: "Es geht sehr sehr langsam vorwärts und wird doch nichts. Ich kann keine Worte mehr um die einfachsten Dinge herum machen."¹⁸⁸ Allein im hermetischen Gedicht fand Hatzfeld jetzt noch Ausdruck für seine alten, nie wirklich vernarbten Wunden, für sein kosmisches Lebensgefühl und nun auch für eine neue, fatalistische Sicht der Liebe und ihrer verschwiegenen Schrecken, für des "Fühlens feuriges Verließ"¹⁸⁹; ein Ton

Westfalen. Beiträge zur Forschung 3. Hg. v. Walter Gödden. Paderborn, München, Wien, Zürich 1995, S. 153-193.

¹⁸⁶ Der Band enthält *Flug nach Moskau*, *Positano* und *Franziskus*.

¹⁸⁷ Vgl. Rudolf Hagelstange: *Der Blinde und der Lahme. Erinnerungen an Adolf von Hatzfeld und Curt Craemer*. In: *General-Anzeiger*, Bonn (5./6.12.1981), Nr. 27941, S. III.

¹⁸⁸ Brief Adolf von Hatzfelds an Mathilde von Hatzfeld vom 22.3.1935 (Archiv Georg von Hatzfeld, München).

¹⁸⁹ Adolf von Hatzfeld: *Terzinen der Liebe*. In: Ders.: *Melodie des Herzens. Gesammelte Gedichte*. Hattingen-Ruhr 1951, S. 83.

des Abschieds klingt in vielen der letzten Gedichte aus der Sammlung *Melodie des Herzens* an, eine furchtlose Ahnung auch des nahen Todes:

Der Tod

Er naht mit leisen Schritten und ich fühl es gut,
ich fühl es ganz von fern, wie nicht mehr mitten
im Leben, was ich tue, steht und ruht,
und so kann ich den Tod um nichts mehr bitten.

Doch weshalb kommt zu Pferd er nicht geritten,
mit Gold gezäumt, wie es ein Reiter tut,
der in ein neues Reich nun führe, die, die litten,
wohl in ein ewiges Reich, voll Glanz und Glut?

Ich öffne meine Tür, daß er zu mir herein
kann treten so als sei ich sein,
ich seh ihn nicht und bin von Lauschen nur erfüllt.

Fern gehen seine Schritte und ich bin allein.
Stumm steht an meiner Tür ein Mann, tritt er nicht ein,
die Fackel seiner Hand gesenkt und rauchverhüllt.¹⁹⁰

Der Wunsch, noch einmal nach Positano zu reisen, erfüllte sich nicht mehr. Am 25. Juli 1957 starb Adolf von Hatzfeld, der 'Sänger Westfalens', im Johanniter-Krankenhaus Bonn mit 64 Jahren an den Folgen einer Lungenentzündung. Begraben wurde er am 29. Juli auf dem Friedhof am Hochkreuz (Abt. 48, Nr. 26) in Bad Godesberg, an den Ufern des Rheins und zu Füßen des Siebengebirges. Auch eine kleine Delegation aus Westfalen war gekommen; u.a. sprachen der Kulturdezernent des Landschaftsverbandes, Robert Paasch, und Clemens Herbermann, der Chefredakteur des *Westfalenspiegels*, letzte Worte und überbrachten Grüße aus der Heimat des Dichters.¹⁹¹ Der umfangreiche Nachlaß Adolf von Hatzfelds befindet sich seit 1967 in der Dortmunder Stadt- und Landesbibliothek, ist aber noch immer nicht ausgewertet.

Dichtung, die diesen Namen wirklich verdient und nicht nur instrumental motiviert ist (wie etwa die Heimatliteratur), bedeutet für uns zuallererst ein individuell begabtes Verhalten gegenüber der Welt, und so soll hier nicht der immer willkürliche Versuch unternommen werden, die auffallenden biographischen und literarischen Gemeinsamkeiten zwischen Adolf von Hatzfeld und Gustav Sack im Sinne einer 'westfälischen Typologie' überzubewerten, was notwendig zu verfä-

¹⁹⁰ Hatzfeld: *Melodie des Herzens* [Anm. 189], S. 77. Das Gedicht wurde von Ruth von Hatzfeld als Todesanzeige verschickt.

¹⁹¹ Vgl. *Abschied von Adolf von Hatzfeld*. In: *Westfalenspiegel* 6 (1957), Nr. 9, S. 19-21.

schenden Nivellierungen führen würde. Die Bedeutung gerade dieser beiden 'genialen Dilettanten' liegt ja eben in einer unverwechselbaren Eigenart, die sie natürlich auch voneinander unterscheidet. Auf der anderen Seite wäre es aber ebenso falsch, die Übereinstimmungen ganz zu ignorieren, sie für Zufallserscheinungen zu halten und sie gar nicht in einem kausalen Zusammenhang mit der regionalen Herkunft zu sehen. Zwar scheint die Annahme eines 'westfälischen Nationalcharakters' kaum diskutabel, aber Hatzfelds Wort vom "Land der sich verzehrenden Dichter" besitzt dennoch eine auch überindividuelle Berechtigung, und in gewisser Weise darf man ihn selbst und Gustav Sack unter diesem Aspekt als die vielleicht reinsten Verkörperungen 'westfälischen Dichtertums' ansehen. Beide litten unter der räumlichen und geistigen Enge ihres Landes, aus dem sie sich heraussehnten, beide fanden relativ unbeeinflusst von literarischen Tendenzen der Gegenwart zu einem existentiellen Schreiben, in dem sie heilsam ihre nicht zuletzt aus den intoleranten Strukturen der westfälischen Kleinwelt resultierenden Leiden aussprechen konnten, und die Werke beider Dichter kreisen immer wieder um spirituelle Sinnfragen, um das tiefinnerliche Erleben der Natur, um heidnischen Rausch und Dämonie oder um die verzweifelte Einsamkeit des Außenseiters, den sein maßloser Lebenstrieb vergeblich anrennen läßt gegen die restriktiven Normen einer jahrhundertealten Tradition. Unverkennbar wurzeln die Dichtungen Sacks und Hatzfelds so in ihrer westfälischen Herkunft, kaum vorstellbar ist, daß sie so auch von Autoren der Großstadt geschrieben sein könnten. Ein 'Gesetz' oder auch nur einen 'westfälischen Typus' wird man daraus dennoch nicht ableiten können; die Bedingungen, unter denen Sack und Hatzfeld schrieben, waren ähnlich auch in anderen Provinzlandschaften zu finden, und innerhalb der westfälischen Literatur waren sie zu vereinzelt, um als repräsentativ gelten zu können. Ihr Werk unterscheidet sich nicht nur substantiell von der Heimat- und Arbeiterliteratur, sondern in manchen Aspekten auch von den Dichtungen anderer westfälischer Autoren der Moderne, die früher und nachhaltiger mit literarischen Zeitströmungen in Berührung kamen oder sogar fest in der überregionalen Literaturszene integriert waren. Vielleicht hätten auch Gustav Sack und Adolf von Hatzfeld ihre 'westfälische Unschuld' verloren, wäre der eine nicht früh gefallen und der andere nicht durch seine Blindheit auf die frühesten Erfahrungen zurückgewiesen worden. So aber können sie uns die *originärsten* 'westfälischen Dichter' bedeuten.

IV. Orpheus in der Maschinenwelt: Dichtung, Industrie und Heimat

Es ist sicher kein signifikant westfälisches, hier aber doch besonders erstaunliches Phänomen, daß bis weit ins 20. Jahrhundert hinein nur die wenigsten Schriftsteller bereit oder imstande waren, dichterisch auf die industrielle Revolution zu antworten. Nirgendwo sonst zwar wurde der 'Rhythmus der Zeit' so vom 'Rhythmus der Maschine' bestimmt wie im Land zwischen Rhein und Ruhr, aber nirgendwo sonst auch war die literarische Entwicklung so weit hinter dem technischen Fortschritt zurückgeblieben wie gerade hier. Statt neue Ausdrucksformen für eine radikal veränderte Wirklichkeit zu provozieren förderte die Mechanisierung des Alltags noch die rückwärts gewandten Tendenzen. Dichtung galt den meisten Autoren wie ihren Lesern als eine 'Feiertagskunst', die durch Fluchten in ländliche Idyllen, märchenhafte Traumwelten oder die vermeintlich 'gute alte Zeit' von der technisch usurpierten Werktagsexistenz ablenken sollte, und selbst dort, wo zwangsläufig Sujets der Industrialisierung zu behandeln waren, also in der sogenannten 'Arbeiterdichtung', geschah dies entweder mit einer unangemessenen, ahistorischen Romantisierung oder im Dienst politischer Interessen, in jedem Fall aber ohne eine tiefergehende ästhetische Reflexion. Eine regelbestätigende Ausnahme kann man auch hier in den Werken der Einzelgänger Gustav Sack und Adolf von Hatzfeld sehen, aber ihre persönlichen Lebensumstände waren zu weit entfernt von der Welt der Maschinen, um sie mehr als marginal zu thematisieren. Ihr ausgeprägter Individualismus ließ sie überdies – ähnlich wie die meisten Expressionisten – im technischen Fortschritt eine unmittelbare Bedrohung für Mensch und Natur sehen und in der Maschine ein Symbol für eine Gesellschaft, die den Einzelnen in ihrem Räderwerk zu zermahlen schien. Mit dieser Technikfeindlichkeit standen sie ungewollt den Tendenzen vor allem der frühen 'Heimatliteratur' näher als der internationalen Avantgarde, in der – man denke an die italienischen Futuristen um Marinetti, die russischen 'Proletkult'-Autoren oder die amerikanischen Großstadtdichter in der Nachfolge Walt Whitmans – die Maschine längst zum Sinnbild menschlicher Größe und schöpferischer Kraft geworden war. Erst in den 'goldenen' zwanziger Jahren, mit der wirtschaftlichen, gesellschaftspolitischen und kulturellen 'Amerikanisierung' der zeitweise stabilisierten Weimarer Republik, kam es auch in Deutschland zu einer Abkehr von ideellen hin zu materiell-technischen Weltkonzepten, verbreiteten sich Industriekult, Technikbegeisterung und Ingenieurromantik und prägten eine Literatur der 'Neuen Sachlichkeit'.

Antizipiert wurde diese grundsätzlich positive Einstellung gegenüber der industriellen und technischen Entwicklung jedoch schon vor dem Ersten Weltkrieg von den 'Werkleuten auf Haus Nyland', wenn auch mit erheblichen ästhetischen

und ideologischen Unterschieden. Wenngleich man diesen Bund mit guten Gründen der rheinischen Literaturgeschichte zuordnen kann, scheint es uns doch kein Zufall, daß mit Josef Winckler gerade ein Westfale zu seiner treibenden Kraft wurde und – von nur gelegentlichen Mitarbeitern wie Gerrit Engelke abgesehen – das prominenteste Mitglied blieb. Mag die westfälische wie überhaupt die deutsche Literatur auch insgesamt versagt haben vor den Anforderungen der neuen Maschinenwelt, so fand sich doch zumindest mit Winckler ein Autor, der in den internationalen Hymnus auf die Fabriken einstimmte – wie fragwürdig uns solcher Lobgesang heute auch erscheint und wie problematisch er samt seinen ideologischen Implikationen auch damals schon war. Freilich ist es bezeichnend, daß Winckler wirklich berühmt nicht durch seine zur Moderne gehörenden 'Industriedichtungen' oder die nihilistischen Werke *Irrgarten Gottes* und *Der chiliastische Pilgerzug* wurde, schon gar nicht in Westfalen, sondern mit seinen demgegenüber anachronistisch wirkenden 'Volksbüchern', in denen er noch einmal alle Klischees 'westfälischer Sonderart' bemühte. Wohl kein anderer Schriftsteller Westfalens vereint in seinem Werk die elementaren Erlebnisbereiche von 'Industrie' und 'Heimat' so sehr wie eben Josef Winckler, und schon dies macht ihn, abseits aller nötigen ideologiekritischen und auch ästhetischen Einwände, zu einer Zentralgestalt in der neueren westfälischen Literaturgeschichte.

Während Josef Wincklers heterogenes Werk unter literarischen Wertungskategorien nicht an die existentiellen Dichtungen Gustav Sacks oder Adolf von Hatzfelds heranreicht, braucht Paul Zech den Vergleich mit diesen Einzelgängern oder auch mit vielen Expressionisten (denen er oft fälschlich zugerechnet wird) nicht zu scheuen. Auch er stand eine Zeitlang den 'Werkleuten auf Haus Nyland' nahe, aber das Spektrum seines umfangreichen, bis heute noch nicht vollständig veröffentlichten Schaffens reicht weit über das Gebiet der 'Arbeiter-' oder 'Industriedichtung' hinaus. Zech gehört zu den Autoren, die später emigrieren mußten, aus dem uns hier interessierenden Bedingungsfeld westfälischer Literatur aber war er schon lange Jahre zuvor geflohen.

Einer, der auch in den Jahren der Nazidiktatur den Kontakt zu Emigranten wie Paul Zech aufrechterhielt, war der Dortmunder 'Brückenbauer' Erich Grisar. 1946 veröffentlichte er mit dem Band *Denk ich an Deutschland in der Nacht* die überhaupt erste Anthologie deutscher Exillyrik. Allein schon durch seine aufrechte Gesinnung in schweren Zeiten, die sich wohlthuend unterscheidet von der nationalkonservativen Einstellung Wincklers oder dem Mitläufertum der meisten anderen 'Arbeiterdichter', hat der Sozialist und Pazifist Grisar unsere Achtung verdient, aber auch sein Werk, in dem er die Tradition der Arbeiterliteratur um expressionistische und agitatorische Elemente bereicherte, darf als ein originärer Beitrag zu einer Literatur der Moderne in Westfalen gelten, den es noch zu entdecken gilt. Seine gelegentlichen Versuche allerdings, ähnlich wie Zech den allzu

engen Motivkreis der Maschinenwelt zu überschreiten, müssen als gescheitert gelten.

Auf den ersten und vielleicht auch noch den zweiten Blick scheinen die Autoren Josef Winckler, Paul Zech und Erich Grisar außer dem Sujet der Industrie- und Arbeitswelt wenig gemeinsam zu haben und hier etwas willkürlich unter einer Überschrift zusammengefaßt zu sein. Im Gegenteil muß man sagen, daß sich etwa die politischen Positionen von Winckler und Grisar geradezu diametral gegenüberstehen und so ein Beispiel dafür geben, wie uneinheitlich die Antworten auf die industrielle Revolution ausfielen. Was diese Autoren gleichwohl verbindet und vom grundsätzlichen Konservativismus etwa des 'Ruhrlandkreises' um Otto Wohlgemuth unterscheidet, ist ihre (im Fall Wincklers und Grisars zumindest zeitweise) Beteiligung am Diskurs der Moderne, der ja ebenfalls nicht zu einheitlichen Ergebnissen führte, sondern angesichts der rapiden Erkenntnisdiffusion nur zu immer neuen Fragestellungen.

1. Josef Winckler (1881 – 1966)

Im Oktober 1922, eine Woche nach ihrer Begegnung bei einem Vortragsabend während der Ersten Rheinischen Literatur- und Buchwoche in Köln, schrieb Josef Winckler einen Brief an Adolf von Hatzfeld, der ihn rückblickend an einem literarischen Scheideweg zeigt und einiges von seinem Selbstverständnis als 'westfälischer Schriftsteller' verrät:

Mir ist die letzten Tage immer die Bemerkung vom Vortragsabend durch den Kopf gegangen: "Hatzfeld und Winckler sind die bedeutsamsten lebenden westfälischen Dichter der Gegenwart!" Ich darf ohne Unbescheidenheit dies Wort bestätigen. [...] Stehe ich nun mit Ihnen zusammen als Westfale – ich bin in Westfalen sehr bekannt und verfüge dort über die besten Beziehungen – so würden wir ein durchaus neues, wesensverwandtes Gesicht bilden und zum ersten mal seit der Droste unsern niedersächsischen Landstrich repräsentieren! Diese Einstellung erscheint wichtiger als man zunächst wohl glauben mag. Abgesehen davon, dass eine starke, neue Literaturbetrachtung gerade das Landsmännige, Volksstämmige in der unübersehbaren Fülle der Schriftsteller mit Nachdruck hervorkehrt und so einen ungemein reizvollen, vom Zufälligen äusserer Gruppierungen gereinigten Mass-Stab zu gewinnen sucht, sind auch jene Imponderabilien bodenständigen Heimatstolzes und damit liebevolleren Eingehens auf *ihre* Dichter nicht zu unterschätzen! Treffen wir doch fast jungfräulichen Boden an, der noch nicht übervölkert ist von schöpferischen Geistern wie etwa Bayern, Rheinland, Brandenburg, Franken. Mein humoristischer Roman "*Der tolle Bomberg*" gestaltet eine Figur, die, *volkstümlich* wie *Eulenspiegel* oder *Münchhausen*, bei Proletar und Bürger in der Anekdote *lebt* und dessen Spur ich 14 Monate in ganz Westfalen und Hannover verfolgte. Dies war ein erster, glückverheissender Zufall, ein guter Auftakt! Sie fühlen schon, dass gewisse Instinkte in mir wach werden wollen nach dieser Richtung [...].¹

Hatzfelds Antwort auf diesen selbstbewußten Brief war freundlich-reserviert ("Ich bin froh, dass dies alte Westfalenland endlich nach einigen Jahrhunderten oder Jahrtausenden Musik erhält"²), aber er machte keinerlei Anstalten, wirklich gemeinsame Sache mit Winckler zu machen, und scheint sich auch weniger energisch als erwartet für dessen neue Werke *Der chiliastische Pilgerzug* und *Der tolle Bomberg* bei seinem damaligen Verleger Paul Steegemann eingesetzt zu haben, die statt in Hannover im Jahr darauf bei der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart erschienen. Hatzfelds fehlendes Engagement wie überhaupt seine aristokratische Zurückhaltung gegenüber dem 'westfälischen Kerl', für den Winckler sich selbst gern hielt, trug mit dazu bei, daß dieser in ihm bald nur noch einen

¹ Brief Josef Wincklers an Adolf von Hatzfeld vom 6.10.1922. In: Josef Winckler: *Briefwechsel 1912–1966. Eine Auswahl (Gesammelte Werke Bd. 6)*. Bearbeitet u. kommentiert v. Wolfgang Delseit. Köln 1995, S. 224–226.

² Brief Adolf von Hatzfelds an Josef Winckler vom 11.10.1922. In: Ebd., S. 229.

unliebsamen Konkurrenten sah, aber auch so muß man bezweifeln, ob die beiden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts tatsächlich 'repräsentativsten' "westfälischen Dichter" je ein "wesensverwandtes Gesicht" hätten bilden können. Ganz abgesehen davon, daß dem geistigen Kosmopolitismus Hatzfelds die "Instinkte" durchaus fremd waren, die Winckler hin zu einer diffusen 'Stammesliteratur' im Sinne Josef Nadlers leiteten (notdürftig kaschiert durch den Verweis auf die satirischen Volksbücher um Eulenspiegel und Münchhausen), offenbart sich in dem zitierten Brief und in der gesamten Korrespondenz Wincklers ein Schriftstellertypus, wie er entgegengesetzter zum existentiellen Schreibansatz solcher Einzelgänger wie Hatzfeld oder Sack schwerlich zu denken ist: weniger ein Dichter, den es zum Ausdruck seiner selbst drängt, als vielmehr ein geschäftstüchtiger Literaturunternehmer, der um des Erfolges willen jede Konjunktur aufgreift, die Publikumsreaktionen vorausskalkuliert (und durch außerliterarische Selbststilisierungen manipuliert) sowie gezielt in Marktlücken vorstößt, wo die Leserbedürfnisse noch nicht von der Konkurrenz befriedigt werden. Man mag dieses marktstrategische, sonst aus der Unterhaltungsindustrie bekannte Verhalten für moralisch verwerflich halten, aber ebenso läßt sich sagen, daß Winckler erst mit seiner Abwendung von der Maschinenwelt wirklich zu einem 'modernen' Autor des Industriezeitalters wurde: zu einem 'Stinnes' oder 'Krupp' im Literaturbetrieb. Der außerordentliche, in dieser Dimension auch von Winckler nicht erwartete Erfolg seines 'westfälischen Schelmenromans' um den *Tollen Bomberg* (die Erstauflage von 10.000 Exemplaren war innerhalb von zwei Wochen vergriffen) bestätigte jedenfalls das Vermarktungskonzept, das ihn als 'westfälisch-humoristischen Volksschriftsteller' etablierte, und wie jeder vernünftige Unternehmer blieb er dem einmal bewährten Produkt treu, veröffentlichte weitere 'Schelmenromane' wie den *Doctor Eisenbart* (1929) und vor allem westfälische Anekdotenbücher wie *Pumpernickel. Menschen und Geschichten um Haus Nyland* (1925). Als Anfang der sechziger Jahre seine 'Westfälischen Dichtungen' in vier Bänden *Ausgewählte Werke* erschienen, konnte er seinem Freund Hanns Martin Elster schreiben: "Jetzt kann ich in der Literatur Westfalens nicht mehr untergehen."³ Tatsächlich dürfte Josef Winckler neben den Mundartdichtern Wibbelt und Wagenfeld der populärste 'westfälische Schriftsteller' aus unserem Zeitraum sein und derjenige, der auch überregional am ehesten mit diesem Etikett identifiziert wird. Signifikant hierfür ist, daß noch in jüngerer Zeit eine Ausgabe *Gesammelter Werke in acht Bänden* (1984ff.) begonnen wurde, herausgegeben von der noch durch ihn begründeten Kölner 'Nyland-Stiftung', die sich allerdings – nicht weniger bezeichnend – im wesentlichen auf Wincklers 'volkstümliche' Werke beschränkt und sowohl sein uns hier besonders

³ Brief Josef Wincklers an Hanns Martin Elster vom 23.1.1961. In: Ebd., S. 508.



Josef Winckler

interessierendes, im Zeichen der Moderne stehendes Frühwerk als auch ein so ambitioniert-abwegiges (in diesem Sinne beinahe ebenso 'typisch westfälisches') Projekt wie *Das Mutter-Buch* (1939) ausklammert.⁴ Umgekehrt standen gerade Wincklers Popularität und seine Etikettierung als 'Heimatsdichter' lange Zeit einer wissenschaftlich-distanzierten Auseinandersetzung mit seinem Leben und Werk entgegen, datieren erste Ansätze hierzu erst aus den letzten Jahren.⁵

Wincklers Beteuerung in seinem Brief an Hatzfeld, er sei "in Westfalen sehr bekannt und verfüge dort über die besten Beziehungen", kann man bestenfalls als Übertreibung werten, denn "bekannt" war er zu dieser Zeit eigentlich nur im rheinisch-westfälischen Industriegebiet, und auch mit den "Beziehungen" war es nicht weit her, sonst hätte er nicht ausgerechnet Hatzfeld um eine Verlagsvermittlung bitten müssen. Bis zum Erscheinen des *Tollen Bomberg* galt er vielmehr als rheinischer Schriftsteller, und dies mit einigem Recht, auch wenn er selbst meinte, er habe lediglich "eine schöne Konjunktur" "mitgenommen".⁶ Zwar war Alfred Josef Werner Winckler⁷ am 7. Juli 1881 als Sohn des Salinendirektors Dr. jur. Alfred Winckler (1835–1898) und dessen Frau Maria geb. Nieland (1857–1926) auf der Saline Gottesgabe im westfälischen Bentlage bei Rheine geboren⁸ und hatte die prägenden, 'vaterlosen' und in seinen autofiktiven Erinnerungsbüchern verklärten Kindheitsjahre im mütterlichen Elternhaus Nieland in Hopsten verbracht⁹, danach aber war er im niederrheinischen Kempen aufgewachsen, hatte

⁴ Josef Winckler: *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Hg. v. Hanns Martin Elster (Bd. 1), Hans Günther Auch (Bd. 2-5) u. Walter Gödden (Bd. 6). Köln, Emsdetten 1984ff.; die Ausgabe umfaßt bisher die Romane *Doctor Eisenbart* (Bd. 1, 1984) und *Der tolle Bomberg* (Bd. 2, 1986), die Erzählungsbände *Im Teufelssessel / Die goldene Kiepe* (Bd. 3, 1990), *Triumph der Torheit / Fest der Feste* (Bd. 4, 1991) und *Pumpnickel* (Bd. 5, 1992) sowie den *Briefwechsel 1912–1966* (Bd. 6, 1995), die abschließenden Bände sollen die *Biographie* (Bd. 7) und die *Rezeptionsgeschichte* (Bd. 8) Wincklers vorstellen.

⁵ Vgl. Anneliese Stollenwerk: *Dr. Josef Winckler, ein Dichter geb. in Rheine in Westfalen. Versuch einer Biographie*. In: *Rheine. Gestern – Heute – Morgen* (1981), Nr. 1, S. 6-23; *Josef Winckler 1881–1966. Leben und Werk*. Hg. v. Wolfgang Delseit u. Franz Rudolf Menne. Köln 1991; Wolfgang Delseit: *Josef Winckler (1881–1966)*. In: *Rheinische Lebensbilder*. Bd. 13. Köln 1993, S. 297-312; ders.: *Josef Winckler und das Nyland-Archiv. Ein Forschungsbericht*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 2. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woessler. Paderborn 1994, S. 135-153; ders.: "Jetzt kann ich in der Literatur Westfalens nicht mehr untergehen". *Heimat als literarisches Konzept Josef Wincklers*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 3. Hg. v. Walter Gödden. Paderborn 1995, S. 119-151.

⁶ Josef Winckler: *Pumpnickel. Menschen und Geschichten um Haus Nyland*. Stuttgart 1925, S. X.

⁷ Erst als Student machte Winckler seinen zweiten Vornamen zum Rufnamen.

⁸ Geschwister waren Josepha Adolpha Johanna (1880–1945), Laurenz Franz Alfred (1883–1917) und Julia Elisabeth Maria, genannt Gustava (1885–1958).

⁹ Vgl. Wincklers *Pumpnickel* und die veränderte, durch Fotos bereicherte Neuausgabe *Im Banne des Zweiten Gesichtes. Schicksale und Gestalten um Haus Nyland* (Berlin 1930) sowie *Fest der Feste. Weihnachtsfeiern auf Haus Nyland* (Stuttgart 1948). 1886 war Alfred Winckler wenig ehrenhaft als Salinendirektor entlassen worden und zunächst mit seiner Familie zu Verwandten nach

hier und in Krefeld das Gymnasium besucht und von 1902 bis 1905 Zahnmedizin in Bonn studiert. Anders als Hatzfeld, den es später immerhin für einige Jahre auf den Haarstrang zog, blieb der selbsternannte 'Repräsentant Westfalens' auch weiterhin äußerlich dem Rheinland verhaftet: Von 1907 bis 1925 war er Knappschafszahnarzt in Moers (seit 1921 nur noch nominell, um sich ganz der Literatur widmen zu können), danach lebte er in Godesberg (1926/27, in unmittelbarer Nachbarschaft Hatzfelds), Menzenberg (heute Bad Honnef, 'Haus Pumpernickel', 1927-32), Rheinbreitbach bei Bad Honnef (1932-35), wieder Menzenberg (1935-38), Köln (1939-41) und Felderhoferbrücke (heute Bröleck, 1941-45), ehe er 1946 seinen Alterssitz in Bensberg (heute Bergisch Gladbach) nahm. Seit 1919 war er mit der Kölner Fabrikantentochter Adele ('Dele') Gidion (1895-1951) verheiratet. Kaum etwas anderes könnte die geistige Begrenztheit Westfalens besser bezeugen als der Umstand, daß selbst ein Apologet wie Winckler, der so viele seiner Stoffe aus der Heimat nahm, früh das Land der Wallhecken hinter sich ließ und nie dauerhaft wiederkehrte; er war überzeugt, überhaupt erst durch seine 'Flucht' zur Künstlerschaft erwacht zu sein, und auch hierin sah er sich unter den Zeitgenossen vor allem mit Hatzfeld verbunden:

Ich glaube, daß wir zwei überhaupt die einzigen "begnadeten" Dichter sind, die dies "amusische" Land heut aufweist! Diese Bürde schleppt sich schwerer als aus irgendeinem anderen Himmelsstrich. Nicht umsonst wohnen wir beide am Rhein. Gleicherweise oft heftig beföhdet, so daß unsere Bücher eine Zeitlang in westfälischen Schaufenstern verpönt waren – gutes altes Femerecht! Der westfälische Dichter floh seit je an den Rhein, in die Urbanität eines heiteren, kulturgesicherteren, schon vom romanischen Formwillen erfüllten Stromlandes, wo aller Spuk zur schönen Romantik wird, und doch lebt sich's behaglicher in Münster als in Köln – wo aber blühte je schöpferisches Behagen? Bräche der Rhein in die westfälischen Heiden und Moore, es müßt wie Einbruch eines blauflutenden südländischen Götterlichts sein in ein fern nordisches Schattenreich – so scharf scheiden sich beider Grenzen! In Landschaft wie Mensch. Das Sprachgebiet zweier Landschaftsseelen scheidet sich. Wie Traube und Gerste verschieden. Wie Pumpernickel und Weißbrot verschieden. So mußte erst aus dieser Enklave der Roten Erde, aus der Elementargewalt seiner Ahnen der Künstler

Ibbenbüren gezogen, 1889 war er dann nach Marburg gegangen, wo er die ehrenamtliche Leitung des Hessischen Bauernvereins übernahm, während seine Frau Maria mit den Kindern in ihr Heimatdorf Hopsten zurückkehrte. Ihr Vater Theodor Werner Nieland, der 'letzte Töddenkönig', verheiratet in dritter Ehe mit Adolphine geb. Evers, unterhielt neben der Landwirtschaft und Schnapsbrennerei einen Laden auf Haus Nieland, wo in Wincklers Kindheit auch noch weitere Verwandte, so die Brüder der Mutter und die Eltern der Großmutter, lebten. Von seinem Vater, der bestenfalls einmal im Jahr zu Besuch kam, entfremdete Josef Winckler sich in dieser Zeit; die im Grunde demütigende Familiensituation normalisierte sich erst etwas, als der Vater 1894 eine bezahlte Stelle als Syndikus beim Rheinischen Bauernverein bekam und mit Frau und Kindern nach Kempen am Niederrhein zog. Alfred Winckler starb jedoch bereits 1898; seine Witwe betrieb ein Mädchenpensionat, das sie 1902 nach Bonn verlegte und hier bis etwa 1908 weiterführte. Während seiner Studienzeit wohnte Josef Winckler weiterhin bei der Mutter, zu der er ein besonders inniges Verhältnis hatte.

ausscheiden, um zu sich selber zu erwachen im Fluidum einer lockeren Lebenssphäre – oh, Annettes späte Flucht!¹⁰

Ähnlich läßt Winckler im *Pumpernickel* einen fiktiven Landsmann rasonnieren: "Woher kommt es aber nur, daß wir in Westfalen seit Generationen gar keine Dichter mehr haben, die Wagemut besitzen, Kühnheit und Kraft wie die Schriftsteller anderer Landstriche? Entweder sie flohen von der Roten Erde nach Berlin, zum Rheinland, nach München – oder sie erstickten in Wohlanständigkeit!"¹¹

'In Wohlanständigkeit erstickten' wollte schon der Bonner Student der Zahnmedizin nicht, ebensowenig aber zu einem elenden 'Dachstubenpoeten' herabsinken, wie er in einer späteren 'Selbstanzeige' bekundet:

Seine Lehrer auf der Bonner Universität waren Heine, Schiller, Liliencron, Goethe, Eichler, Dehmel. Eichler war Privatdozent für Zahnheilkunde. Dann, die mächtigste Phantasie des Vaters im Blut, gekühlt von der erfahrungsschweren und praktisch wägenden Lebensbesonnenheit der Mutter, emporgehoben vom gewaltigen Rhythmus modernen Großstadt- und Arbeitsbrausens, gelobte er: schaff Geld, sei unabhängig und doch nicht geistig vom Beruf zerfressen, wähle ein ganz technisch wirtschaftlich kühles Fach – niemand darf in dieser schweren Zeit seinem Volk verloren gehen. Deutschland kann sich keine Bohème mehr leisten, ekelhaft armseliges "Dichter-Dachstubenelend" verkannten Größenwahns, nur kein Poet! Pack an, schling, friß, raffé, trinke die Welt! Bestehst du so vor dem Genius der Kunst – wohlan hast du die Probe abgelegt! So nur bist du in harter Fron und Selbstzucht und Wirklichkeitsnähe durch die Welt gegangen, und nur so kannst du ihr Kenner und Kunder sein.¹²

Wincklers hier anklingende eigenartige Entwicklung zu einem nationalkonservativen und antiklerikalen Hymniker der Maschinenwelt, die man als einen 'dritten Weg' zwischen 'Heimatsdichtung' und 'Asphaltliteratur' ansehen kann, läßt sich – obwohl sie ganz anders verlief als bei seinen 'Landsleuten' Sack und Hatzfeld – durchaus auch aus seiner westfälischen Herkunft erklären. Wie diese lernte er trotz seiner eingeborenen Religiosität früh den ultramontanen Katholizismus verachten, der "das ganze Ländchen mit dickem Schleim gesinnungsöder Wohlanständigkeit [überzieht]", und wurde so immunisiert gegen bigotte, nach seinem Gefühl dem "derben, von Natur mißtrauischen Schlag" des Westfalen fremde 'Süßsäuerlichkeiten' wie Webers *Dreizehnlinden*¹³; andererseits konnte er sich aber auch nicht zu einer freigeistigen Position durchringen und hatte – gerade

¹⁰ Josef Winckler: *Wat stött he mi – –?* In: *Niederdeutsche Welt*, Lübeck, Nr. 9 (September 1935), S. 261f.; unter dem Titel *Ahnen und Heimat* erschien der Aufsatz erstmals 1930 in Will Vespers Zeitschrift *Die Neue Literatur*.

¹¹ Winckler: *Pumpernickel* [Anm. 6], S. VII.

¹² Zit. nach Albert Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus*. Leipzig 1925, S. 509f.

¹³ Vgl. Winckler: *Pumpernickel* [Anm. 6], S. 409.

weil er in den entscheidenden Jahren ohne Vater aufgewachsen war und weil er das Elend der westfälischen 'Tödden' vor Augen gehabt hatte – patriarchale Normen verinnerlicht, die ihn nach einer gesellschaftlich und politisch akzeptierten Form des Künstlertums suchen ließen, wie er sie dann in der Idee des dichtenden 'Werkmanns' finden sollte. Schon zuvor aber schien ihm der Rückhalt eines 'ordentlichen' und angesehenen Berufs unverzichtbar für eine literarische Karriere.

Obwohl es im Haus Nieland außer der Bibel und der üblichen frommen Kallenderliteratur kaum Bücher gegeben hatte, war Josef Winckler hier doch in einer Sphäre mündlicher Erzähltradition aufgewachsen, die schon die Phantasie des Knaben so beflügelte, daß er zum 'Lügenjökken' wurde und sogar ein umfangreiches Versepos *Triumph und Tod der Tödden* verfaßte; angeblich war es diese initiatorische Begegnung mit einem realistischen Stoff, durch die er vor einem 'hohlen Formalismus' bewahrt wurde:

Jene formal artistisch eingestellte Mode der Dichtung, die das Stoffliche als das Primäre leugnete – von der Malerei herkommend – in Wortmystik, Abstraktion, Symbolismus endend, weil ihr die ursprunghafte und damit naive Erlebniskraft versagt blieb im Hochmut eines nur hirnlischen Vakuums, da sie niemals die vollen Schauer der Natur vernommen, das halbe Raunen, die stille Andacht, den Aberglauben wie die fröhliche Inbrunst – jene Treibhausmode wird niemals einen Dichter befallen können, der wie ich in der Entscheidungsstunde einen echten Stoff gefunden hat und aus dem Zauber buntesten Geschehens die Macht der Fabel in sein Blut sog [...].¹⁴

Daß Winckler sein Versepos, das wohl doch von Webers *Dreizehnlinden* inspiriert war (Weber galt auf Nieland als der 'Homer Westfalens'), nicht aufbewahrte, scheint hingegen seine guten Gründe gehabt zu haben, und auch die lyrischen Anstrengungen des Pennälers in Kempen dürften nicht zufällig als verschollen gelten. Man darf sogar bezweifeln, ob Winckler seine Schreibversuche, die eher durch seinen Geltungsdrang als existentiell motiviert waren, überhaupt fortgesetzt hätte, wenn er nicht in Bonn Anerkennung in einem Kreis gleichfalls literarisch interessierter Kommilitonen gefunden hätte.¹⁵

Vor allem in den ersten beiden Semestern seines Bonner Studiums besuchte Winckler außer zahnmedizinischen Veranstaltungen auch germanistische und kunsthistorische Veranstaltungen¹⁶; dort oder in der 'Akademischen Vereinigung zur Pflege von Kunst und Litteratur', in der er spätestens seit 1903 mitarbeitete,

¹⁴ Ebd., S. 261.

¹⁵ Vgl. Jan Carstensen: *Bonner Studententage*. In: Delseit/Menne [Anm. 5], S. 13-21.

¹⁶ Man kann es als Zeichen einer uneindeutigen, keineswegs zwingenden kreativen Begabung ansehen, daß Winckler lange Zeit schwankte, ob er lieber Schriftsteller oder Maler werden sollte; interessanterweise promovierte er noch 1923 – nun nur noch aus Reputationsgründen – mit einer kunsthistorischen Arbeit (*Kunsttheoretische Untersuchung über die graphische, malerische und plastische Darstellung der Zahnheilkunde*) an der Kölner Universität zum Dr. med. dent.

machte der ansonsten auf 'Jux und Dollerei' eingestellte Student die literarhistorisch folgenreiche Bekanntschaft mit den ebenfalls angehenden Dichtern Wilhelm Vershofen (1878 Bonn – 1960 Tiefenbach/Allgäu) und Jakob Kneip (1881 Morshausen/Hunsrück – 1958 Pesch bei Mechernich/Eifel), die zu dieser Zeit in Bonn Philosophie und Germanistik (Vershofen auch Kunstgeschichte) studierten.¹⁷ Bereits 1904 konnten die drei Freunde, dank der Unterstützung der 'Akademischen Vereinigung', im kleinen Bonner Verlag von Röhrscheid & Ebbecke einen gemeinsamen Gedichtband mit dem stolzen Titel *Wir Drei!* veröffentlichen, den sie nicht ohne Hintersinn "Detlev Liliencron zum sechzigsten Geburtstag" widmeten und der tatsächlich einigen regionalen Erfolg hatte. Wie sich Jakob Kneip später erinnerte, fand das aus "junge[m] Erleben, Planen, Treiben und Erwarten [...] fast ungewollt und über Nacht" gewachsene Studentenbuch "alsbald in der Presse und an den Hochschulen solches Echo, daß wir selbst aufs höchste überrascht waren".¹⁸ Die von Winckler beigesteuerten, formal deutlich von Liliencron und Dehmel abhängigen Gedichte thematisieren Stoffe aus Natur,

¹⁷ Wilhelm Vershofen promovierte 1904 zum Dr. phil. und war einige Jahre Gymnasiallehrer für neuere Sprachen in Jena, wandte sich dann aber der Nationalökonomie zu und wurde als Erfinder keramischer Flußmittel und Organisator der erzgebirgischen und thüringischen Spielwaren- und Glasindustrie sowie durch Zeitschrifteneditionen und Fachschriften bekannt; 1923 gründete er in Nürnberg das Institut für Wirtschaftsbeobachtung und 1928 erhielt er einen Ruf als ordentlicher Professor für Wirtschaftswissenschaften an die dortige Handelshochschule; 1933 wurde er aus politischen Gründen zwangseremitiert und zog sich als freier Schriftsteller in den Allgäu zurück. Vershofens literarisches Werk – am bekanntesten wurde die semidokumentarische 'Finanznovelle' *Der Fenriswolf* (Jena 1914) – ist der Ästhetisierung der kapitalistischen Industrielwelt verpflichtet; mit seinen bodenständigen, im Tecklenburger Land angesiedelten Romanen *Swennenbrügge* (Siegburg, Leipzig 1924), *Poggeburg* (Leipzig 1934, 'Poggeburg' ist der ältere Name für 'Haus Nieland') und *Zwischen Herbst und Winter* (Essen 1938) leistete er aber auch einen Beitrag zur Literatur Westfalens, das ihm zur Wahlheimat geworden war, seit er 1907 Josef Wincklers Schwester Gustava geheiratet hatte. In Hopsten und Umgebung machte Vershofen sich mit diesen Büchern weitaus beliebter als Winckler mit seinen karikaturesken *Pumpernickel*-Anekdoten, die als 'Schmutz und Schund' verfemt waren; während Winckler sich in Hopsten kaum noch blicken lassen durfte, wurde Vershofen 1958 sogar zum Ehrenbürger ernannt.

Jakob Kneip, der zunächst das Priesterseminar in Trier besucht hatte, legte 1908 das Staatsexamen ab und war bis 1929 im höheren Schuldienst tätig, zuletzt an der Oberrealschule in Köln. Kennzeichnend für Kneips Werk sind die natur- und volksnahe Schilderung, eine elementare Verbundenheit mit der heimatischen Landbevölkerung und ihrer Umwelt sowie sein gläubiger Katholizismus. Sein Hauptwerk ist ein dreiteiliger, stark autobiographisch gefärbter 'Priesterroman unserer Zeit' (*Porta nigra oder Die Berufung des Martin Krimkorn*, Leipzig 1932; *Feuer vom Himmel*, Leipzig 1936; *Der Apostel*, München 1955), den größten Erfolg hatte er jedoch mit seinem 'fröhlichen Roman' *Hampit der Jäger* (Berlin 1927), in dem man ein naturmystisch akzentuiertes rheinisches Gegenstück zu Wincklers *Tollem Bomberg* sehen kann. Wenngleich Kneip selbst sich früh von der Industriedichtung abwandte, in der er nie wirklich heimisch war, erwarb er sich große Verdienste durch verschiedene Nachlaßeditionen Gerrit Engelkes.

¹⁸ Jakob Kneip: *Wir drei*. In: *Josef Winckler. Festschrift anlässlich seines 75. Geburtstages*. Hg. v. der Nyland-Stiftung. Köln 1956, S. 13f.

Mythos, Geschichte und dem Studentenleben; charakteristisch ist ein angestregtes Pathos, das noch die Erscheinungen des Alltags zum Symbol überhöht, etwa im Gedicht *Die Litfas-Säule*, das immerhin bemerkenswert ist durch die später seltene Großstadtkritik und eine halbwegs originelle, das Groteske streifende Metaphorik:

Blödsinnig bunt glotzt sie wie ein Narr
 Ins Menschengewimmel, dickbäuchig und starr,
 Bekleiert, beklebt, beschrieben, bemalt,
 Bedruckt und bespritzt, – eine Faschingsgestalt
 Im nüchtern hastig alltäglichen Treiben
 Am selben Fleck gebannt zu bleiben,
 Ein steinern hochragendes Ungetüm
 In lockend frechem Annoncenkostüm,
 Ein Riesensymbol des brausenden Lebens,
 Des krampfhaften fiebernden, wechselnden Strebens,
 Umschäumt von der brandenden Großstadtswelle
 In wirbelnd verworrener, fliegender Schnelle,
 Wo einer den andern niedertritt, –
 Gott gnad' dem, der zu Boden glitt!¹⁹

Bald nach dem Erscheinen des 'Gedichtbuchs', das kaum mehr als ein Präludium war, trennten sich die Wege der drei Freunde, wandten sie sich "werktätige[r] Berufsarbeit" zu, um ihre "tiefste Lebensform, die Kunst, nicht auf ein Ungewisses [zu] setzen".²⁰ Dennoch verloren sie sich nicht aus den Augen, und besonders Wincklers Beziehung zu Vershofen wurde durch einen intensiven Briefwechsel aufrechterhalten. Vershofen, zu jener Zeit Lehrer an der Oberrealschule in Jena und Student der Nationalökonomie, war es dann auch, der Winckler im Frühjahr 1912 den Vorschlag machte, aus den seit 1909 von ihm allein herausgegebenen, eher politisch orientierten *Jenaer Vierteljahresheften für Kultur und Freiheit* eine gemeinsame neue Vierteljahresrevue, die *Quadrige*, zu entwickeln, die dann vom Sommer 1912 bis zum Kriegsausbruch im Verlag von Bernhard Vopelius in Jena erschien.²¹ Der Plan hierzu reifte im seither berühmten 'Blauen Salon' von Haus

¹⁹ Alfred J. Winckler: *Die Litfas-Säule*. In: *Wir Drei! Ein Gedichtbuch* von J. Kneip, W. L. Vershofen, Alfred J. Winckler. Bonn 1904, S. 70-79 (70).

²⁰ Brief Josef Wincklers an Richard Dehmel vom 3.12.1912. In: Winckler: *Briefwechsel 1912-1966* [Anm. 1], S. 37f.

²¹ Insgesamt erschienen acht Hefte dieser Zeitschrift, die im Untertitel zunächst 'Vierteljahrsschrift der Werkleute auf Haus Nyland' hieß, ab dem vierten Heft 'Vierteljahres-Schrift für Kultur und Freiheit' und ab dem sechsten Heft 'Vierteljahres-Schrift für schöpferische Arbeit'. Der Verlag von Vopelius, später auch Quadrige-Verlag genannt, hatte bereits die *Jenaer Vierteljahreshefte* gedruckt, war ansonsten aber hauptsächlich für die Jenaer Industrie tätig. Über die Gründe der Namenswahl gibt es unterschiedliche Meinungen, am wahrscheinlichsten ist aber, daß die Herausgeber Vershofen und Winckler in der 'Quadrige', dem römischen Streit- und Triumphwagen (dessen Fahne auch das

Nieland, zu dem ja beide Schriftsteller eine besondere familiäre Beziehung hatten, und hier scheint auch die Idee eines eigenen 'Bundes' geboren worden zu sein, durch den die Zeitschrift eine programmatische Stoßrichtung erhalten sollte. Bereits zu Ostern 1912 kamen Vershofen und Winckler gemeinsam mit ihrem alten Freund Jakob Kneip, den sie als ersten Mitarbeiter gewonnen hatten, im 'Gasthof zur Ewigen Lampe' in Köln zusammen, um den 'Bund der Werkleute auf Haus Nyland' zu gründen und die Konzeption der *Quadriga* zu durchdenken; die formelle Gründung, zu der auch die ehemaligen Mitglieder der 'Akademischen Vereinigung zur Pflege von Kunst und Litteratur' eingeladen wurden, fand Ende des Jahres in Düsseldorf statt.²² Im Lauf der Zeit schlossen sich dem 'Bund' (dem auch Industrielle, Kaufleute, Arbeiter und sogar Firmen oder Körperschaften angehörten) u.a. die Schriftsteller Wilhelm Müller (1865–1921), Otto Wohlgenuth (1884–1965), Heinrich Lersch (1889–1936), Carl Maria Weber (1890–1953), Gerrit Engelke (1890–1918), Max Barthel (1893–1975) und Karl Bröger (1896–1944) an sowie die Maler Ernst Isselmann (1885–1916), Franz M. Jansen (1885–1958) und Carlo Mense (1886–1965); zu den Fördermitgliedern gehörte der Vorsitzende der Berliner Handelsbank und spätere Reichsaußenminister Walter Rathenau, zum ersten und einzigen Ehrenmitglied wurde Richard Dehmel ernannt, dem die 'Werkleute' im Herbst 1913 auch ein eigenes Sonderheft widmeten. Im ersten, noch von Vershofen, Winckler und Kneip allein bestrittenen Heft der *Quadriga* verkündeten die beiden Herausgeber ihr auf ein neues Ethos der Arbeit, der "Werkttätigkeit an deutscher Kultur" gerichtetes Programm:

Ein vorurteilsfreier Standpunkt soll uns fernhalten von der bloßen Theorie und dem geisttötenden Schlagwort, von einem weltfremden Ästhetentum und unfruchtbarer L'art pour l'art-Anmaßung.

Immer wieder wollen wir darauf hinweisen, daß die Wirklichkeit in all ihren tausendfachen wirtschaftlichen und kulturellen Schichtungen und Zusammenhängen der Rohstoff ist, aus dem Soziologie und Kunst ihre Werte zu lösen haben. [...]

Titelblatt schmückt), das symbolische Vehikel einer neuen, Industrie und Kunst vereinigenden Zeit sahen, mit dem sie zugleich ihren Kampf- und Siegeswillen betonen konnten.

²² Vgl. Franz Alfons Hoyer: *Die Werkleute auf Haus Nyland. Darstellung und Würdigung eines Dichterkreises*. Diss. Freiburg i. Br. 1939; Franz Rudolf Menne: *Der Industriedichter: Literarische Anfänge mit den 'Werkleuten'*. In: Delseit/Menne [Anm. 5], S. 22–43. Zum 'Werkleiter', d.h. zum nominellen Vorsitzenden des 'Bundes', wurde Wincklers enger Freund Theodor Rody, Bürgermeister in Niederlahnstein, ernannt, zum Syndikus sein Schwager Severin Kirlf, der seit 1904 mit Johanna Winckler verheiratet war; die 'Satzungen' der Organisation wurden in der endgültigen Form erst im Sommer 1913 im fünften Heft der *Quadriga* veröffentlicht (S. 273–276) und bestimmten als "Zweck des Vereins", abseits von "parteipolitischen und konfessionellen Bestrebungen" "Leistungen auf den Gebieten der Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft unter dem Gesichtspunkt ihres inneren Wertes zu fördern", und zwar durch die "Herausgabe der Zeitschrift *Quadriga*", "durch Sonderveröffentlichungen", "durch Vorträge und Ausstellungen" und "durch wirtschaftliche Unterstützung" (S. 273).

Nicht sentimentales Bedauern erweckt in uns der Rauch der Schlote und der Hochöfen, die menschenverschlingende Großstadt und das landüberzitternde Gestampf der Maschinen. Wir grüßen die tausend Kräfte, die an der Arbeit sind, um unsere Zeit von sich selbst zu erlösen. Wir finden uns kämpfend ab mit den düsteren Schatten unserer Tage, Schatten, an denen zuerst das Licht sich offenbaren wird. Schatten, ohne die das Bessere nicht werden kann, und die eine folgende Zeit wird überwunden haben in Kultur und Freiheit:

Kultur erwächst uns nur aus einem kampf- und arbeitsreichen Streben zur Schlichtheit, Echtheit und Wahrheit.

Freiheit dem Einzelmenschen und seiner Mission in einer Zeit der Trusts und Sozialisierung, der Prämierung der flachen und gespreizten Mittelmäßigkeit!

Wir wissen es sproßt schon tausendfach, selbst zwischen den Füßen der Kämpfenden, und neue Werke sehen wir aller Enden. Sie wollen wir pflegen! Eichenblätter und Rosenkränze wollen wir in das fliegende Rad der Maschine flechten und um die Bronzestirn der nimmermüden Arbeit.

Einer ätzenden und zersetzenden Verneinung setzen wir unsere entschlossene Bejahung entgegen, unseren unbesiegligen Zukunftsglauben und damit unsere Gegenwartsfreude.²³

Abgesehen von der symbolträchtigen, kosmetisch etwas veränderten Benennung nach dem westfälischen 'Haus Nieland' (= Neuland), das als 'geistiges Zentrum' gedacht war, tatsächlich aber den 'Werkleuten' nur selten wirklich zum Ort der Begegnung wurde, finden sich in den theoretischen Absichtsbekundungen des 'Bundes' kaum Hinweise auf eine regionale Abgrenzung, im Gegenteil wird noch die Herkunft des Namens bewußt verschleiert, wenn es heißt, das Haus habe "irgendwo im Reich seine überaus reale Existenz".²⁴ Offizieller Sitz der 'Werkleute' war Köln, viele der Mitarbeiter lebten im Rheinland, und hier fanden auch die meisten 'Werktagungen' statt, so daß man eher von einer rheinischen als einer westfälischen Vereinigung sprechen könnte, aber auch dies wird relativiert durch den Verlagsort im thüringischen Jena, wo sich 1913 sogar eine 'Akademische Werkmannschaft Jena' bildete, die geschlossen den 'Werkleuten' beitrat. Mit einigem Recht ließe sich sagen, daß die kulturelle Infrastruktur am Rhein und in Thüringen den Unternehmungen der 'Werkleute' günstiger war als in Westfalen, im Grunde aber ging es ihnen von Anfang an um eine überregionale Wirkung, um den 'Dienst an deutscher Kultur und Freiheit'. Diese nationale Verblendung am Vorabend des Weltkriegs erklärt auch, weshalb die 'Werkleute' sich trotz programmatischer Bekundungen zur Überwindung der Klassengegensätze oder zur Freiheit des Einzelnen in ihren Werken letztlich blind zeigten gegenüber den realen Antagonismen industrieller Produktion oder sie als Preis des Fortschritts

²³ [Wilhelm Vershofen/Josef Winckler:] *Die Werkleute auf Haus Nyland*. In: *Quadriga*, Jena, Nr. 1 (Sommer 1912), S. 3-5.

²⁴ Ebd., S. 3.

billigend in Kauf nahmen. Wenn der 'Bund der Werkleute auf Haus Nyland' gleichwohl als *regionale* Schriftstellervereinigung in die Literaturgeschichte eingegangen ist, so deshalb, weil das 'Herz' der deutschen Industrie im Ruhrgebiet schlug und den meisten der bürgerlichen Autoren der ökonomische Wandel erst hier zum initiatorischen Erlebnis geworden war. Im "Rauch der Schloten und der Hochöfen" waren ihnen Symbole einer glorreichen Zukunft Deutschlands erstanden, aber ihr "irrationaler Fortschrittsoptimismus" unterschied sich kaum von den "idealistisch-optimistischen Vorstellungen" der Jahrhundertwende: Neu und charakteristisch war nur "die Ergänzung – nicht der Ersatz – des Vertrauens auf die organischen Kräfte der Natur, der Erde, der Heimat durch ein gleiches stolzes Vertrauen auf die Kräfte des Menschen in Naturwissenschaft und Technik als positive Antriebe des Werdeprozesses".²⁵ Ideologisch standen die 'Werkleute' so einer völkischen Heimatliteratur näher als der existentiellen Avantgarde, die sich weiterhin weitgehend der Ästhetisierung von Arbeit und Industriemodus verschloß. Allein der Umstand, daß sie überhaupt die technologisch-industrielle Moderne zum Gegenstand der Dichtung erhoben, machte sie in den Augen der Zeitgenossen bei all ihrem tatsächlichen Konservativismus zu Vorreitern auch einer literarischen Moderne und begründete so ihren zeitweiligen Erfolg.

Wer um Josef Wincklers Sucht nach Ruhm und Anerkennung weiß, kann sich nicht des Eindrucks erwehren, daß er in der Industriedichtung von Anfang an vor allem eine erfolversprechende Marktlücke sah und erst in zweiter Linie eine Herausforderung der Zeit und ein literarisches Desiderat; hierfür spricht auch, daß er sich zwar zeit lebens als 'Begründer der modernen Industrielyrik' preisen ließ, tatsächlich aber schon bald nach dem Krieg das Genre völlig aufgab, um sich der noch ertragreicheren Volkstümliteratur zu verschreiben. Obwohl er seit seiner Niederlassung in Moers inmitten der Industrielandschaft lebte, blieben dem Zahnarzt reale Einsichten in die Arbeitswelt verschlossen, und obwohl er sich zum 'Werkmann' stilisierte und "den selbstbewußten Arbeiter wie den verantwortungsbewußten Industrieführer" gleichermaßen dazu aufgerufen sah, "jene ungeheuren Lebensmächte, die moderne Forschung und Technik dem Menschen erschlossen, nicht in selbstzerstörerischer Negation zu mißbrauchen, sondern zu positiver Lebensgestaltung schöpferisch zu steigern"²⁶, identifizierte er sich doch allein mit dem Industriellen und reagierte beleidigt, wenn man ihn als 'Arbeiterdichter' bezeichnete. Zeitweise scheint er seine später in bukolischem Licht verklärte Kindheit im ländlichen Westfalen, die zum Image eines Industrieherolds

²⁵ Renate von Heydebrand: *Literatur in der Provinz Westfalen 1815–1945. Ein literarhistorischer Modell-Entwurf*. Münster 1983, S. 141.

²⁶ Josef Winckler: *Der Dichter*. In: *Kultur und Wirtschaft. Eine Festgabe zum 70. Geburtstag von Wilhelm Vershofen*. Hg. v. Georg Bergler. Nürnberg 1949, S. 13.

wenig passen wollte, geradezu verdrängt zu haben; weil sein Vater einst Salinen-direktor gewesen war, fühlte er sich als legitimer 'Sohn des Industrievolkes'²⁷, und natürlich verlobte er sich 1910 'standesgemäß' mit der Tochter eines niederrheinischen Zechendirektors (das Scheitern seiner Beziehung mit Ida Hinkelmann soll ihn zu den *Eisernen Sonetten* inspiriert haben) und heiratete 1919 eine Kölner Fabrikantentochter.

Im Widerspruch zu Wincklers Geltungsdrang steht es, daß außer der Verpflichtung zu einem 'ordentlichen Beruf', die ein Abgleiten ins wirklichkeitsfremde Literatenmilieu verhindern sollte (und nicht zuletzt ökonomisch erzwungen war), auch die Anonymität der *Quadrige*-Beiträger zu den Prinzipien des 'Bundes' gehörte – gerade Winckler wird es schwergefallen sein, dieser Idee des auch sonst dominanten Vershofen zuzustimmen. Äußerlich reihte man sich damit ein in die anonyme Phalanx der Werktätigen; wenigstens ebenso wichtig dürfte es gewesen sein, daß die Anonymität den namentlich ohnehin kaum bekannten Autoren eine Aura des Geheimnisvollen und Interessanten verlieh, die noch dadurch gesteigert wurde, daß arrivierte Dichter wie Richard Dehmel stets mit ihrem Namen veröffentlicht wurden. Relativiert wurde die Anonymität im übrigen dadurch, daß zumindest die Mitglieder der 'inneren Gilde', d.h. die Gründer und engsten Mitarbeiter, ihren Beiträgen einheitlich gestaltete Kreismonogramme, die sogenannten 'Werkzeichen', voranstellen konnten.²⁸

Josef Wincklers wichtigster, folgenreichster und innovativster Beitrag zur *Quadrige* waren die zwischen Herbst 1912 und Sommer 1913 anonym erschienenen *Eisernen Sonette*²⁹, die ihm die begeisterte Zustimmung und bald auch die väterliche Freundschaft Richard Dehmels einbrachten. Die Förderung durch den Hamburger Dichterfürsten eröffnete dem 'Dichter der Eisernen Sonette' und den anderen 'Werkleuten' raschen Zugang zu den ersten literarischen Kreisen, und ihr verdankte es Winckler auch, daß sein Industriezyklus 1914 in überarbeiteter und erweiterter Form als 'Der Nyland-Werke Erster Band' mit einer Startauflage von 10.000 Exemplaren in der Leipziger Insel-Bücherei erscheinen konnte³⁰; eine

²⁷ Vgl. Wincklers Brief an Richard Dehmel vom 3.12.1912. In: Winckler: *Briefwechsel 1912–1966* [Anm. 1], S. 38.

²⁸ Aufgehoben wurde die Anonymität der Beiträger erst 1918 im ersten Heft der Nachfolgezeitschrift *Nyland*, das ein Inhaltsverzeichnis aller *Quadrige*-Ausgaben enthielt.

²⁹ [Josef Winckler:] *Eiserne Sonette*. In: *Quadrige*, Jena, Nr. 2 (Herbst 1912), S. 93–108, Nr. 3 (Winter 1912/13), S. 145–156 u. Nr. 5 (Sommer 1913), S. 279–290.

³⁰ Binnen eines Jahres war die Auflage vergriffen, so daß bereits 1915 weitere 5000 Exemplare gedruckt wurden. In der Reihe der 'Nyland-Werke', die nach dem Weltkrieg vom Verlag Eugen Diederichs in Jena fortgesetzt wurde, folgten noch Wincklers Kriegszyklus *Mitten im Weltkrieg* (1915), Jakob Kneips *Bekenntnis* (1917) und *Der lebendige Gott* (1919) sowie Wilhelm Vershofens *Tyll Eulenspiegel* (1919).

'vom heutigen Blickpunkt aus' erneut veränderte Fassung veröffentlichte 1930 die Deutsche Verlags-Anstalt unter dem Titel *Eiserne Welt*. Der spektakuläre Erfolg der *Eisernen Sonette* läßt sich zum Teil dadurch erklären, daß man hinter dem Verfasser einen bedeutenden rheinisch-westfälischen Großindustriellen vermutete, entscheidender aber war, wie genau Winckler hier den Nerv der Zeit traf, ohne doch dem Leser weh zu tun. In seinem Essay *Kunst und Industrie*, den er den Sonetten in der *Quadriga* voranschickte, schreibt er: "Was Millionen täglich Brot und Notwendigkeit ist, daran kann die Kunst nicht in romantischer Schwärmerei vorüber gehen".³¹ Der Satz ist nicht nur als poetische Absichtserklärung zu verstehen, er verrät auch, welch großes Publikum Winckler mit der Industriethematik erreichen wollte – und natürlich wußte er, daß es dabei nicht wirklich ohne "romantische Schwärmerei" abgehen konnte.

Aus der historischen Distanz wirken die *Eisernen Sonette* heute befremdlich, widersprüchlich und dilettantisch. Die Buchausgabe gliedert sich thematisch in die Teile *Der Strom*, *Die Stadt*, *Triumph und Traum* und *Weltmenschen*; innerhalb dieser Abschnitte sind die titellosen Gedichte zyklisch so angeordnet, daß sich annähernd eine narrative Struktur ergibt, ein Hinweis darauf, daß Wincklers eigentliche Begabung eher in der Prosa lag und er in einer mündlichen Erzähltradition aufgewachsen war. Die Gedichte selbst, obwohl in manchen Bildern an die archaischen Visionen eines Georg Heym erinnernd, freilich ohne dessen Sprachkraft ("Da... eine Riesenfratze reckt sich über alle / Und streckt langsam bis ans letzte End / Der ganzen Stadt die eisig kalte Krallen..."³²), bestätigen die Ahnung lyrischer Inferiorität; eines der berühmtesten und relativ gelungensten lautet:

Es summt der Dynamo, an Uhr und Skalen
Gehn geisterleis die Zeiger, rasend drehn
Die Räder; allgewaltig, zauberschön
Des Stahlkolosses Kolben schwirrt und mahlen.
Selbsttätig wacht es, nährt sich, rechnet Zahlen,
Kühlt die Gelenke, bleibt wie denkend stehn
Und rast aufs neu; lautlos die Meister gehn
Und sehn nur nach den Zeichen und Signalen.
Maschinen, summende Arbeitsbienen,
Ihr Wunderwesen, ihr Gnome und Hünen,
Formen heißt Fronen;
Weltgebundene, weltumgestaltende,
Geisterfundene, geisterhaft schaltende,
Murmeln die Mütter neuer Äonen.³³

³¹ [Josef Winckler:] *Kunst und Industrie*. In: *Quadriga*, Jena, Nr. 2 (Herbst 1912), S. 69f.

³² [Josef Winckler:] *Eiserne Sonette*. Leipzig [1914], S. 16.

³³ Ebd., S. 17.

Rein formal betrachtet (das Diktum "Formen heißt Fronen" ließe sich mühelos auch auf den Autor, den 'Wortmeister' und 'Verseschmied', anwenden) erweist Winckler sich in solchen Gedichten, die mehr 'gemacht' als 'erlebt' sind, in sehr buchstäblichem Sinn als ein 'Werkmann' der Dichtung: Nicht nur wird die ohnehin strenge Form des Sonetts bis in das Reimschema hinein konsequent durchgehalten, auch weitere Stilelemente wie Alliteration oder Binnenreim werden derart kumulativ eingesetzt, daß der Eindruck des 'Kunsthandwerklichen' entsteht und bisweilen, bei allzu willkürlichen Enjambements oder verunglückten Reimen, sogar der des 'kunstgewerblichen Kitsches'; viele der Bilder sind zudem so 'gesucht' und inkommensurabel (wenn etwa die "Maschinen" erst als "summende Arbeitsbienen" bezeichnet werden, dann als "Wunderwesen", "Gnome und Hünen" und schließlich gar als "murmelnde Mütter"), daß man nicht anders als von 'unfreiwilliger Komik' sprechen kann. Ohne die Gedichte bis ins Einzelne sezieren zu wollen und ohne Wincklers hier in einem mythischen Ruhrgebiet aufgehende westfälische Herkunft überzustrapazieren, ist doch klar, daß so nur ein Autodidakt aus der Provinz dichten konnte, der erst spät mit anerkannt 'hoher Dichtung', mit Hölderlin, George, Dehmel, Liliencron oder Rilke, in Berührung kam und deren 'Techniken' nun unbekümmert um die Frage der Kompatibilität auf seine eigene Erfahrungswelt: hier die Industrie an Rhein und Ruhr, transponierte. Nicht zufällig ist diese "klassizistische Pedanterie", wie Richard Dehmel es nannte³⁴, ja bei den meisten Lyrikern aus dem 'literarisch zurückgebliebenen' Westfalen auffällig. Winckler selbst kaschierte sein Unvermögen zu freieren Formen. Zwar akzeptierte er Dehmels vorsichtigen Einwand, das Unternehmen, "eine so spezifisch moderne Stoffmasse in so archaische Formen zu zwingen", komme ihm vor, "als wollte man unsre Eisenbahnbrücken im Stil der gotischen Schwibbogen bauen"³⁵, und gestand zu, "die Sonettform, das grazile, tänzelnde Reimgefüge galanter Virtuosität", könne "an sich nicht die kongruente Form modernster Stoffbewältigung sein", zugleich aber beharrte er darauf, "*gerade deshalb*" habe sie ihn gereizt: "ich wollte diese Form, die doch so wundervoll in sich abgeschlossen ruht, zu neuem Leben erwecken, sie ausweiten und recken und härten".³⁶ Sollte es wirklich Wincklers Absicht gewesen sein, das Genre des Sonetts wiederzubeleben, so ist er daran ästhetisch gescheitert, denn nicht der impulsive Rhythmus der Maschinen, sondern allein das altertümliche metrische Schema determiniert die Klangstruktur der Gedichte und erzeugt so eine zumindest nach heutigem Geschmack peinliche Dissonanz von Inhalt und Form.

³⁴ Brief Richard Dehmels an Josef Winckler vom 10.12.1912. In: Winckler: *Briefwechsel 1912–1966* [Anm. 1], S. 41.

³⁵ Ebd.

³⁶ Brief Josef Wincklers an Richard Dehmel vom 27.12.1912. In: Ebd., S. 50.

Innovativ an Wincklers *Eisernen Sonetten* und 'modern' im Sinne von 'zeitgemäß' war im Grunde einzig der Umstand, daß er überhaupt als einer der ersten Schriftsteller in Deutschland Themen der Industrielwelt zum lyrischen Sujet erhob, die bis dahin verpönt und allenfalls im realistischen Roman geduldet waren. Nach bürgerlichem Kunstverständnis sollte zumindest das Gedicht, die 'höchste Form' der Dichtung, dem 'Wahren, Schönen und Guten', edlen Herzensergießungen oder stimmungsvollen Naturimpressionen, vorbehalten bleiben, die rauhe Alltagswirklichkeit oder die mechanisierte Arbeitswelt schienen hier keinen Platz zu haben. Winckler gelang es – ob intuitiv oder wohlbedacht, sei einmal dahingestellt –, dieses Kunstverständnis, von dem auch er durchdrungen war, gleich in doppelter Weise zu unterlaufen und so den Erfolg bei einer bürgerlichen Leserschaft zu garantieren: Zum einen suggerierte dem bildungsbeflissenen Publikum allein schon die altherwürdige Form des Sonetts trotz der objektiven Inkongruenz den Adelsanspruch auch der behandelten Gegenstände, zum anderen konnotierte Winckler die beobachteten Erscheinungsformen industrieller Wirklichkeit geradezu penetrant mit der ebenso akklamierten Emblematik einer neoromantischen oder symbolistischen, in jedem Fall aber deutschnationalen Mythologie: Dem Panegyriker einer vom germanischen Gott 'Vulkan' geschaffenen Welt werden die Maschinen zu 'geisterhaften' "Wunderwesen", in der "domdunklen Halle" des Stahlwerks "sprüht" es "von Höllenglanz" und "wachsen" die Männer "auf zu Vorweltschatten"³⁷, "Schlöte, Räder, Blasebälge" tönen wie "das Schreien der Zyklopen durch die Nacht"³⁸, "vorm Tor des Schachts" "runen, raunen" die "Sibyllen"³⁹, zyklopengleich gehn die "Söhne" "in Schacht und Werkmaschinen", "den Tag gewaltig an die Kehle" packend⁴⁰, und über allem steht als "siegreichster Grobherren" der "königliche Kaufmann", der "Herr der Welt" "von Anfang zu End".⁴¹ Selbst Katastrophenschilderungen relativieren nicht den euphorisch-heroischen Ton dieser Sonette, noch der Tod weicht zurück vor der Dämonie der neuen Industriegewalt:

An glühnden Halden platzen Schlackenblöcke,
Schlammabäche brausen talwärts, Aschenregen
Stäubt heiß aus Kratern bläulich fein entgegen,
Sieh – ha – taumelt der Tod um die Ecke?
Zu spät! Die schartge Sense entsinkt der Hand,
Ein Ungetüm reckt sich voll Wunder-Schrecken:
Berstend, wiehernd, augenlodernd strecken

³⁷ Winckler: *Eiserne Sonette* [Anm. 32], S. 15.

³⁸ Ebd., S. 22.

³⁹ Ebd., S. 25.

⁴⁰ Ebd., S. 37.

⁴¹ Ebd., S. 32.

Dämonen tausend Taten durch Mauer und Wand
 Auf einmal — — — Explosion!
 Unsichtbar springt ein Größeres auf den Thron
 In feuriger Tollwut-Wolke brisanter Gase;
 Der arme alte Sennenmann läuft wirr davon,
 Haufen zerquetschter Leiber sperrn die Straße.⁴²

Ästhetisch ist dieser Eklektizismus, der unbekümmert die mittelalterliche Vorstellung vom "Sennenmann" mit dem realistischen Bild "zerquetschter Leiber" kombiniert oder die strenge (hier aber effektiv durch den Aufschrei "Explosion!" gebrochene) Form des Sonetts mit expressionistischer Wortwucht dynamisiert, nicht unbedenklich, andererseits ist nicht zu leugnen, daß wohl gerade diese Antagonismen (zu denen auch der Wechsel zwischen Emphase und Schnoddrigkeit, lyrischer Hymnik und geballter Realitätsdarstellung gehört) wesentlich zur zeitgenössischen Wirkungsmacht dieser Gedichte beitrug: Dort, wo Winckler "an die Stelle der sentimental oder heroisierenden Reflexion die unmittelbare Kraft expressiver Wortbildungen, Metaphern und Anschauungen" setzt, wirkte er "schulbildend für eine neue, sehr eindrucksvolle Art der Darstellung industrieller Arbeitswelt".⁴³

Ideologisch dienen alle emblematischen und rhetorischen Mittel, die Winckler anstrengt, einzig der Apotheose industrieller Gegenwart und nationaler Zukunft. Die Gefahren der technischen Mechanisierung für die ethischen Grundlagen menschlichen Zusammenlebens übersieht er dabei ebenso, wie er die inhumanen Lebensbedingungen der Arbeiter an den Hochöfen oder in den Schächten heroisch verklärt oder ganz ausklammert. Adressiert waren diese Verse nicht an den einfachen Arbeiter, sondern an ein durch die rapide industrielle Entwicklung verunsichertes Bürgertum, dem hier aus einseitiger Perspektive ein 'goldenes Zeitalter' suggeriert wurde; damit unterscheidet sich Winckler noch nicht grundsätzlich von der Fortschrittsgläubigkeit der internationalen Avantgarde, wohl aber darin, daß er auch die niederen Instinkte seines avisierten Publikums durch nationalistische und imperialistische Töne befriedigt: So empfiehlt er den von der Industrie verdrängten Bauern, "hinterm Meer" neue "Hürden deutschen Volkstums" zu pflanzen⁴⁴, oder triumphiert mit chauvinistischem Gestus über die "alles überflutend[en]" Fremdarbeiter "von Polens Steppen": "Wir schicken täglich euch, / Schürfer des Lichts, in Plutos finstres Reich".⁴⁵ Genauer betrachtet, verbergen sich so hinter den heroischen Gesten, der dämonischen Bildlichkeit und

⁴² Ebd., S. 26.

⁴³ Heydebrand [Anm. 25], S. 142.

⁴⁴ Winckler: *Eiserne Sonette* [Anm. 32], S. 10.

⁴⁵ Ebd., S. 36.

der wuchtigen Sprache doch nur die Ängste des Bürgers vor einer ungewissen Zukunft, vor der unverstandenen neuen Industriegesellschaft, einem allgemeinen Werteverlust oder auch konkret vor einer 'Überfremdung' der deutschen 'Volksidentität'; daß es Winckler gelang, diese oft nur unbewußten Ängste der Leser zu beschwichtigen und sogar in ein rauschhaftes Gefühl nationaler Überlegenheit zu verwandeln, dürfte der tiefste Grund für den enormen Erfolg seiner *Eisernen Sonette* sein. Als sie erschienen, rüsteten sich die hymnisch besungenen Fabriken bereits für die 'eiserne Zeit' des Krieges, bereitete sich die erste Perversion der technischen Moderne vor: Wincklers Sonette gingen ihr wie eine Fanfare voraus.

In Westfalen blieb eine unmittelbare Wirkung der *Eisernen Sonette* wie überhaupt eine weitergehende Ausstrahlung der 'Werkleute' auf das literarische Leben, bedingt vor allem durch den vergleichsweise hohen artifiziellen Anspruch, zunächst aus. Erst nach dem Weltkrieg, als sich vermehrt auch hier dichtende Arbeiter um den Anschluß an die bürgerliche Kultur bemühten, wurden die ideologischen und poetologischen Ideen des 'Nyland'-Kreises von den 'Ruhrland'-Dichtern aufgegriffen; dem ohnehin eklektischen und affirmativen Konzept vermochten sie außer der bedenklichen Symbiose von Heimat- und Arbeiterliteratur und perspektivischer Neuorientierung in ihren epigonalen 'Dichtwerken' kaum etwas Neues hinzuzufügen. Vershofen und Winckler, die eigentlichen Initiatoren dieser am Ende präfaschistischen Richtung, hatten zu dieser Zeit längst schon andere Wege beschritten, an der 'spezifisch westfälischen' Ausprägung der Arbeiter- und Industriedichtung waren sie allenfalls noch am Rande beteiligt, obwohl sie sich gerade jetzt dezidiert 'westfälischen Themen' zuwandten.

Der Weltkrieg wurde von den meisten 'Nyland'-Dichtern, mit Ausnahme solcher Einzelgänger wie Gerrit Engelke, emphatisch begrüßt, weil sie sich von ihm eine Läuterung der Zeit und eine Bestätigung ihrer nationalen Auserwähltheit erwarteten. In dieser 'vaterländischen Begeisterung' unterschieden sie sich kaum von der Mehrheit der deutschen Intellektuellen und Schriftsteller, sie alle schwammen mit "in der Flut von Haß, Blutausch, Brutalität, Zynismus, Rassismus, Mordlust, die seit 1914 hochbrandete"⁴⁶; während aber viele von diesen, gerade die jungen Expressionisten, bald durch das Fronterlebnis ernüchtert wurden und sich oft sogar zu aktivistischen Pazifisten wandelten, blieb Winckler diese eigentliche Katharsis verwehrt: Seine schwächliche Konstitution ließ einen Kriegseinsatz nicht zu, ein persönlicher Schmerz, den er durch zahlreiche propagandistische Artikel und Gedichte kompensierte, die ihm rasch den Ruf eines 'Kriegspoeten' einbrachten. Dem ebenso kriegsbegeisterten, aber immerhin selbst im Feld ste-

⁴⁶ Rainer Stollmann: *Ästhetisierung der Politik. Literaturstudien zum subjektiven Faschismus*. Stuttgart 1978, S. 68.

henden Richard Dehmel schrieb er in dieser Zeit Briefe von der 'Heimatfront', die nur noch als menschenverachtend zu bezeichnen sind:

Ich bin mit jeder Diktatur einverstanden! Ich habe dutzende Artikel geschrieben, die alle nur eines verkünden: Wir siegen! Siegen! Siegen! [...] Wenn ich doch endlich nur eine *wirkliche*, waschechte, phänomenale Greuelthat hörte, nicht nur von Feindeslüge erdichtete, eine kolossale, bluterstarrende Höllentat: Inbrandschießen Londons! Lynchen von 10 000 Engländern! Sprengung Englands in die Luft! Gegen diese nie gehörte, satanisch gemeine Behandlung deutscher Gefangener, barbarische Blutschande: Kaffer und Japs auf uns zu hetzen, diese himmelanstinkende Pestbrut von Lüge und Aftergeschrei – Michel, werde hart wie Luzifers Schwielenfaust! Werde schrecklich wie Sankt Georg, der Drachentöter! Wir haben uns jetzt genug auf der Platt Nase tanzen lassen! Ich wollte, Maeterlinck liefe Ihnen in die Flinte! Der alte Verhaeren verrecke unter Ihren Fäusten! Tun Sie mir den Gefallen! Es wäre herrlich!⁴⁷

Der mörderische Zynismus, mit dem Winckler hier noch den Wegbereitern der Moderne, denen auch seine Dichtung hochverpflichtet ist, den Tod an den Hals wünscht, dürfte schwer zu überbieten sein.

Die ursprüngliche Absicht Vershovens und Wincklers, nach dem Erfolg der *Eisernen Sonette* auch die *Quadriga* im Insel-Verlag fortzuführen, wurde durch den Kriegausbruch verhindert, aber auch so fehlte es nicht an Veröffentlichungsmöglichkeiten für Kriegstreiber ihres Schlages. Wieder gemeinsam mit Jakob Kneip gaben sie 1916 bei Eugen Diederichs in Jena als erste 'Kriegsgabe der Werkleute auf Haus Nyland' die dreiteilige Lyriksammlung *Das brennende Volk* heraus⁴⁸, in der sie den "Kampf der nordischen Walhall-Götter gegen die unruhigen Neidlinge des Südens" (Winckler) oder die "flammende Urkraft" (Vershoven) und den "heiligen Mordgesang der Schlacht" (Kneip) verherrlichten.⁴⁹ Winckler allein beteiligte sich mit *Kriegslegenden* (Möchen-Gladbach: Volksverein, 1915) sowie den 'modernen Heldengesängen' *Mitten im Weltkrieg* (Leipzig: Insel, 1915) und *Ozean. Des deutschen Volkes Meergesang* (Jena: Diederichs, 1917) am 'Furor teutonicus': selbstherrlichen, dabei eklektischen, vorwiegend von der narrativen Langzeilentechnik Walt Whitmans, aber auch vom expressionistischen Stakato stil beeinflussten Dithyramben, die heute wie ein Stachel im Fleisch der Moderne wirken, weil sie deren stilistische Errungenschaften mit einer unsäglich nationalistischen, kriegshetzerischen Ideologie kombinieren. Bei allen mehr als berechtigten Vorbehalten gegenüber diesen Versen, die wie mit Blut geschrieben scheinen, läßt sich schwer leugnen, daß Winckler mit ihnen auch poetisch neue

⁴⁷ Brief Josef Wincklers an Richard Dehmel vom Februar 1915. In: Winckler: *Briefwechsel 1912–1966* [Anm. 1], S. 160.

⁴⁸ Als zweite 'Kriegsgabe' folgte noch im selben Jahr bei Vopelius die Sammlung *Schulter an Schulter*, die Gedichte der 'drei Arbeiter' Gerrit Engelke, Heinrich Lersch und Karl Zielke vereinte.

⁴⁹ Jakob Kneip/Josef Winckler/Wilhelm Vershoven: *Das brennende Volk*. Jena 1916, S. 51 u. 13.

Gebiete eroberte: Im realistisch genauen Sehen, in den deutlich vom Kino beeinflussten Perspektivwechseln, in der Verwendung wörtlicher Rede oder der Montage von Börsenberichten und Leitartikeln sind Verfahrensweisen vorweggenommen, die erst in der Literatur der Neuen Sachlichkeit stilbildend wurden, und auch inhaltlich erweitert er herkömmliche Grenzen des Genres, wenn er zum Beispiel in den Heldenliedern auf den deutschen Marinesoldaten sehr konkret das reale Schicksal einzelner Schiffe und U-Boote samt ihrer Besatzung, den Untergang der 'Lusitania' oder die Schlacht am Skagerrak besingt. Ob man hierin ein 'Verdienst' sehen kann, scheint freilich nicht nur aus moralischen Gründen zweifelhaft: Was immanent betrachtet als lyrische 'Neuerung' und 'Originalität' wirkt, der Prosastil etwa oder die naturalistische Genauigkeit, verdankt sich letztlich doch nur dem Umstand, daß Winckler bei seiner Imagination der Kriegswirklichkeit auf die Berichte der Zeitungen angewiesen war und sich von ihnen 'inspirieren' ließ.

Im Dezember 1917 fiel Wincklers Bruder Alfred an der Westfront, aber beinahe mehr noch als dieser persönliche Verlust schmerzten ihn dann bald der verlorene Krieg und der Untergang des Kaiserreichs, mit dem für ihn eine vermeintlich 'heile Welt' zerbrach; der aus der Revolution entstandenen neuen Republik stand er von Anfang an fremd bis ablehnend gegenüber, er wagte es jedoch nicht, offen gegen sie zu opponieren, und zog sich statt dessen auf die apolitische Stellung des 'Dichterheros' zurück. Die in der Forschung häufig vertretene Ansicht, Winckler sei durch die Niederlage Deutschlands in eine tiefe Schaffenskrise geraten, die erst 1923 durch den Erfolg des *Tollen Bomberg* beendet wurde, muß angesichts seiner tatsächlich ungebrochenen Produktivität zumindest relativiert werden. So reichen einige seiner erst sehr viel später realisierten Projekte, die Erzählung *Die Mechanisierung* aus dem Band *Trilogie der Zeit* (1924), in der er erstmals von seiner unreflektierten Technikbegeisterung abrückt, die Anekdoten um Friedrich II. von Preußen (*De olle Fritz*, 1926) und sogar Teile des *Mutter-Buchs* (1939), weit zurück bis in die letzten Kriegsjahre; auch einige Legenden aus dem *Irrgarten Gottes* entstanden bereits parallel zu den Kriegsgedichten. Manches davon, eine *Mutter-Dichtung* (Herbst 1918) und *17 Legenden aus dem Irrgarten Gottes* (Frühjahr 1920), wurde in der Nachfolgezeitschrift der *Quadriga*, der 'Vierteljahrsschrift des Bundes für schöpferische Arbeit' *Nyland*, vorabgedruckt, die er wieder gemeinsam mit Vershofen von Herbst 1918 bis Frühjahr 1921 im Verlag von Eugen Diederichs herausgab. Wincklers ernüchterte Abkehr von der Industriedichtung, persönliche Kontroversen mit seinem Schwager Vershofen, die wachsende Einflußnahme Diederichs, der es durchge-

setzt hatte, daß die Zeitschrift sich auch Nichtmitgliedern öffnete⁵⁰ – was eine eigenständige, sich gegen die Flut neuer Literaturblätter behauptende Kontur verhinderte –, vor allem aber das eigene, durch den Erfolg der Industrie- und Kriegsdichtungen ermutigte Streben nach schriftstellerischer Unabhängigkeit führten dazu, daß er sich nur noch halbherzig an den Aktivitäten der 'Werkleute' beteiligte. So veröffentlichte er in *Nyland* außer den schon genannten Arbeiten (und ungezeichneten Redaktionsbeiträgen) lediglich noch sein einziges dramatisches Werk *Die Sirenen. Tragödie der Unfruchtbarkeit* (Herbst 1919) und die allerdings bemerkenswerte Novelle *Anna* (Sommer 1919), die auf höchst eindrucksvolle Weise das expressionistische Thema weiblicher Hysterie variiert.⁵¹ Da *Nyland* in den gewandelten Zeiten nur noch wenige Abonnenten fand und auch die anderen 'Werkleute' zunehmend ihre eigenen Wege gingen, löste sich der 'Bund' bald nach dem Ende der Zeitschrift um 1922 faktisch auf, ohne daß ein offizieller Auflösungsbeschluß gefaßt wurde; letzter 'Werkleiter' war seit 1921 Vershofen gewesen. In dieser Situation schrieb Winckler seinen eingangs zitierten Brief an Hatzfeld, in dem er auch beteuert, nur *der* Autor habe in diesen Zeiten noch "Aussicht auf Erfolg, der nicht ein Literat, sondern ein 'Kerl' ist!"⁵²

Unter literaturpsychologischen Gesichtspunkten stellen die Jahre vom Weltkriegsende bis zum Erfolg des *Tollen Bomberg*, die als Phase einer Schreibkrise gelten, weil Winckler in ihnen nur wenig veröffentlichte und folglich auch im Literaturbetrieb weniger präsent war als vorher mit seiner Industrie- und Kriegsdichtung und nachher mit seiner rheinischen oder westfälischen Regionalliteratur, die wohl interessanteste Zeit seines lebenslangen Schaffens dar. Auch unter dem Aspekt unserer Arbeit sind sie von besonderer, beinahe paradigmatischer Bedeutung, denn wie kaum jemals ein anderer westfälischer Schriftsteller schwankte Winckler in dieser Zeit offener Orientierungslosigkeit und Desillusion durch den verlorenen Krieg zwischen den Formen progressiver und regressiver Wirklichkeitsbewältigung, zwischen Moderne und Tradition. Prinzipiell stand jeder Provinzautor vor dieser Entscheidung, de facto aber dürften die meisten von ihnen keine Wahl gehabt haben, da ihre literarische Zukunft außer durch ihre

⁵⁰ Vor allem ausgesprochene 'Arbeiterdichter' wie Barthel, Bröger oder Lersch kamen jetzt verstärkt zu Wort, aber auch so unterschiedliche Autoren wie Hans Friedrich Blunck, Alfons Petzold oder Oskar Maria Graf.

⁵¹ Die in Bonner Studienzeiten handelnde Novelle liegt neuerdings wieder in der Anthologie *Westfälische Erzählungen. Von Peter Hille bis Ernst Meister* (Hg. v. Dieter Sudhoff, Bielefeld 1996, S. 44-59) vor. Geschildert wird die fiktive Liebesbegegnung mit einem einsiedlerischen Mädchen, das sich für einen Vogel hält und schließlich zerbricht am Identitätsverlust und dem Unverständnis der Umwelt; aus dem Gesamtwerk Wincklers ragt die Novelle heraus, weil die unerhörte Krisensituation in sprachlich nüchternem, beinahe veristischen Stil gestaltet ist.

⁵² Brief Josef Wincklers an Adolf von Hatzfeld vom 6.10.1922 [Anm. 1], S. 227.

mehr oder weniger vorhandene Begabung durch ihre kulturelle Sozialisation, die Beschaffenheit des regionalen Literaturbetriebs und den Beispielcharakter ihrer unmittelbaren Umgebung determiniert wurde. Für Autoren aus Westfalen und erst recht für solche, die in Westfalen blieben, hieß das in aller Regel – wie schon mehrfach festgestellt –, daß sie auf die hier vorherrschende und die Bedürfnisse breiter Leserschichten befriedigende Heimatliteratur festgelegt waren. 'Geniale' Begabungen wie Sack und Hatzfeld, die im Schreiben vor allem eine Form existentieller Bewältigung sahen und deshalb relativ unabhängig sowohl von äußeren Einflüssen wie von den Lesererwartungen waren, bildeten hier wie überall die Ausnahme; gegen die Scheinangebote der 'Heimatkunst' waren sie schon durch ihr Dichtungsverständnis immunisiert, aber auch an der 'Moderne' partizipierten sie nur so weit, wie es ihrem Lebensgefühl entsprach. Das demgegenüber eher mittelmäßige Talent Wincklers, seine Herkunft aus einem Milieu regional begrenzter narrativer Erzählkultur und nicht zuletzt sein erfolgsorientierter Schreibansatz prädestinierten ihn dagegen eigentlich wie die meisten westfälischen Autoren zu einer Karriere als 'Heimatsdichter'. Daß er dennoch seinen literarischen Weg im Zeichen der Moderne begann und mit seiner Industrielyrik sogar innovativ wirken konnte, verrät etwas von der Zufälligkeit und äußeren Abhängigkeit kreativer Genese: Hätte Winckler nicht in Bonn studiert und dort den intellektuell überlegenen, technikbegeisterten Vershofen kennengelernt, und hätte er nicht in Richard Dehmel früh einen im weitesten Sinne der Moderne zugehörenden väterlichen Mentor gefunden, wäre seine literarische Laufbahn wohl von Anfang an in eine andere Richtung gegangen. Umgekehrt konnte es von der Position des modernen Industriedichters, nachdem sie ihm durch den Krieg fragwürdig geworden war, auch keinen einfachen Weg zur alternativen, ihm ursprünglich angemesseneren Regionalliteratur geben, weil dies nun auch in seinen Augen einen Prestigeverlust bedeutet hätte: So sehr Winckler später auch mit regionalen, rheinischen und vor allem westfälischen Themen berühmt wurde, so vehement lehnte er es doch stets ab, als 'Heimatsdichter' klassifiziert zu werden, und betonte, es sei ihm, seit jeher "über die Kirchturmschneise [...] hinausblickend", um eine "allgemeine dichterische Mission" gegangen.⁵³ Auch dieses Dilemma dürfte nicht wenig zur Orientierungslosigkeit beigetragen haben, in der sich Winckler in den ersten Nachkriegsjahren befand und aus der ihn nur ein eindeutiger Erfolg befreien konnte. Immerhin erwies es sich in dieser Situation als Vorteil für ihn, daß er an sich begabteren 'Konkurrenten' wie Sack oder Hatzfeld gegenüber seinen beinahe 'industriellen' Geschäftssinn, ein eitles Selbstbewußtsein und das unbe-

⁵³ Josef Winckler: *So lacht Westfalen. Auch eine Philosophie*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke. Westfälische Dichtungen in vier Bänden*. Bd. 4. Emsdetten 1963, S. 35.

dingte Streben nach einer Karriere im Schriftstellerberuf voraussetzte: Hierdurch besaß er eine innere Distanz zu seinem eigenen Schreiben, die es ihm dann erlaubte, zu gleicher Zeit sowohl moderne wie traditionelle Schreibweisen zu erproben. So gesehen, ist nicht von einem 'Bruch im Werk' zu sprechen, sondern von einer beinahe 'organischen', stets von 'Marktüberlegungen' begleiteten Entwicklung, zumal sich ja schon in Wincklers Industriedichtungen moderne und traditionelle, revolutionäre und affirmative Elemente vermischt hatten.

In seinen westfälischen Kindheitserinnerungen *Pumpnickel* beteuert Winckler, er fühle sich "endlich ganz wiedergeboren [...] aus klarem Volksborn":

Denn ich glaube, daß jeder zu sich selber heimkehren muß aus Massenwahn und Völkerwirrsal, um von vorn wieder anzufangen; dann erst sieht er, wieviel falsch an ihm war, worin das Echte seiner Persönlichkeit beruht – niemand hat seine Weltanschauung, sofern er wirklich eine besessen, unversehrt durch die Weltkatastrophe retten können. Und die große, allgemeine "Heimkehr zu den Müttern", zu den Nährquellen unseres Volkstums, hat begonnen!⁵⁴

Man kann diese mythisch intendierte "Heimkehr zu den Müttern", zum 'Ursprung', psychologisch als subjektiv notwendige Regression nach dem Verlust des bisher gültigen Wertesystems verstehen; sie ist überdies aber auch ganz wörtlich als 'Heimkehr' ins 'Mutterland', nach Westfalen und dem Münsterland, zu sehen, denn seit 1920 hielt Winckler sich wieder häufig in seiner Heimat auf, um in den Stadtarchiven von Münster oder Dortmund, aber etwa auch in Hannover, das anekdotenreiche Leben und Wirken des skurrilen westfälischen Landadligen Gisbert Freiherr von Romberg (1839–1897) und des in Münster nicht weniger legendenumwobenen Hermann Landois (1835–1905), des Gründers des Zoologischen Gartens, zu erforschen.⁵⁵ Beide Gestalten waren ihm seit den Kindertagen in Hopsten aus Erzählungen vertraut⁵⁶, und beide hatten noch in der vermeintlich 'guten alten Zeit' gelebt, so daß Wincklers nach dem bisherigen Werk unerwartete Beschäftigung mit diesem Stoff gleich in doppelter Hinsicht seiner Sehnsucht nach heilsamer Regression entsprach. Hinzu kam der derbe Humor,

⁵⁴ Winckler: *Pumpnickel* [Anm. 6], S. IX.

⁵⁵ Zum Verhältnis von Realität und Fiktion im Roman *Der tolle Bomberg*, in den diese Recherchen dann eingingen, vgl. Wolfgang Delseit: *Der "tolle" Romberg – Sturz eines Mythos?* In: *Jahrbuch Westfalen* '93. Red. Rainer A. Krewerth. Münster 1992, S. 7–22, zur Rezeption außerdem Hans Günther Auch: *"Ist der Dichter aber ein Spaßmacher, der Feuer frißt vor den Herrschaften?" Über die Wirkungsgeschichte des "Tollen Bomberg"*. In: Josef Winckler: *Der tolle Bomberg. Ein Westfälischer Schelmenroman (Gesammelte Werke Bd. 2)*. Emsdetten 1986, S. 345–394. Wincklers 'Verdienst' ist es, die Biographien dieser beiden wohl bekanntesten Münsterländer Originale, die sich in Wahrheit nur flüchtig kannten, erstmals in eine engere Beziehung gesetzt zu haben.

⁵⁶ Landois war ein Studienfreund von Wincklers Vater gewesen, ein Großonkel Rentei-Eleve beim 'tollen' Baron.

der diese volkstümlichen Originale umgab, "ein unheiliger, fast schon heidnischer Spaß", der zwar kaum "unser niedersächsisch saftiges Erbteil", das "Ureigenste" und "Urtümlichste" Westfalens ist, wie Winckler behauptete, wohl aber seinem persönlichen Naturell entgegenkam und ihm in seiner Entlastungsfunktion dazu verhalf, sich "von Herzen" frei zu lachen "über die schauerlich dumme Komödie, die Welt heißt".⁵⁷

Die Komödie des Chaos, so lautet bezeichnenderweise der zynische Nebentitel, den Winckler seinem legendarischen Versepos *Irrgarten Gottes* gab, an dem er seit der letzten Kriegszeit arbeitete, das er aber wohl erst Anfang 1922, kurz vor dem Erscheinen im Diederichs-Verlag, abschließen konnte.⁵⁸ Mochte es dem oberflächlichen Leser, der nichts von den 'Parallelaktionen' des Autors wußte, hier vielleicht noch scheinen, als setze er, wenn auch mit radikal gewandelter, durch den Krieg 'geläuterter' Tendenz, lediglich die mythologisierende Richtung früherer Dichtungen fort, so mußte es ihn unbedingt irritieren, daß im Sommer 1923 fast zeitgleich bei der Deutschen Verlags-Anstalt zwei Bücher Wincklers erschienen, wie sie entgegengesetzter kaum vorstellbar sind: der lebensbejahende humoristische 'Schelmenroman' um den *Tollen Bomberg* und die lebensverneinende todernste Prosadichtung *Der chiliastische Pilgerzug*.⁵⁹ Selbst unsere Erklärung, daß Winckler ein handwerklich vorgehender, bewußt mit verschiedenen Stilformen experimentierender Schriftsteller war, reicht zur Erklärung dieses Antagonismus nicht völlig aus, vielmehr legt die Vorstellung, daß er gleichzeitig an den Untergangsvisionen des *Pilgerzugs* und den burlesken Scherzen des *Tollen Bomberg* schreiben konnte, den Verdacht nahe, die konstatierte Orientierungslosigkeit könne bei ihm zeitweise geradezu schizophrene Dimensionen erreicht haben.

Wenn wir Winckler eine besondere 'Geschäftstüchtigkeit' zugesprochen haben, so verdient dies eine Einschränkung. Seit 1921, ermutigt durch bisherige Erfolge und den finanziellen Rückhalt, den ihm seine Ehe mit einer Fabrikantentochter bot, war er entschlossen, als 'freier Schriftsteller' zu leben, vernachlässigte seine Zahnarztpraxis und gab sie schließlich ganz in andere Hände. Falls er jedoch vom gleichzeitigen Erscheinen so divergenter Bücher wie dem *Pilgerzug* und dem *Bomberg* erwartet hatte, sich mit einem Schlag als allseits bewandeter Schriftsteller durchzusetzen, so wurde er von der tatsächlichen Rezeption überrascht. Mochte die intellektuelle Kritik noch zu vergleichender Diagnose fähig sein, die 'Stimme des Volkes' fiel eindeutig zugunsten des *Bomberg* aus und

⁵⁷ Winckler: *Pumpernickel* [Anm. 6], S. IX u. VII.

⁵⁸ Josef Winckler: *Irrgarten Gottes oder Die Komödie des Chaos*. Jena 1922.

⁵⁹ Josef Winckler: *Der chiliastische Pilgerzug. Die Sendung eines Menschheitsapostels*. Stuttgart 1923.

überschreibe nicht allein den *Pilgerzug*, sondern alle bisherigen, 'modernen' Werke, den Autor für alle Zeiten auf das keineswegs immer geliebte Image des westfälisch-humorigen Volksschriftstellers festlegend. In welchen Bahnen Winckler sich ohne diesen buchstäblich alles andere 'überwältigenden' Erfolg bewegt hätte, ob ihm vielleicht wie Oskar Maria Graf, Leonhard Frank und Carl Zuckmayer eine Synthese von Regionalliteratur und Moderne gelungen wäre, läßt sich nur spekulieren; fest steht, daß er fortan mehr oder weniger willig, trotz seiner Vorbehalte gegenüber der 'Heimatchichtung', trotz mancher 'Ausflüge' wie dem *Mutter-Buch* und trotz seiner Erkenntnis: "Ist der Dichter aber ein Spaßmacher, der Feuer frißt vor den Herrschaften?"⁶⁰, dieses Image bediente, bestärkt noch durch die generelle Hausse volkstümlich-realistischer 'Schollenliteratur', die dann bald zur 'Blut-und-Boden-Dichtung' führen sollte. Winckler selbst trug somit einen beträchtlichen Teil der Schuld daran, daß seine literarisch vielleicht bedeutendsten Werke, *Irrgarten Gottes* und *Der chiliastische Pilgerzug*, die ein ganz anderes, auch weitaus kleineres Publikum als der *Bomberg* ansprachen, schon bald nach der Veröffentlichung untergingen, dann jahrzehntelang verschollen blieben und noch heute weder in der Regionalliteratur- noch in der Expressionismusforschung nennenswert beachtet werden. Immerhin plante er noch kurz vor seinem Tod, nach dem Erscheinen der 'Westfälischen Dichtungen', eine gemeinsame Neuausgabe, weil er – mit den Worten seines Freundes Hanns Martin Elster gesprochen – "aus der Distanz der seither vergangenen Zeit und nach dem Erleben der Zusammenbruchwelt nach dem zweiten Weltkrieg bekennen mußte, daß im 'Irrgarten Gottes' wie im 'Chiliastischen Pilgerzug' Dichtungen vorliegen, die, aus Zeiterleben geboren, zeitlos geworden sind, das Zeitliche im Ewigen überwunden haben und darum Bedeutung und Gewicht für jede Zeit besitzen"; Elster blieb es dann vorbehalten, das Projekt posthum als ersten Band der 'Nyland-Bücher' zu realisieren, mit leider nur geringer Resonanz.⁶¹

Im expressionistischen Furor, der veristischen Hemmungslosigkeit und der verzweifelten Negation aller je gedachten oder auch nur denkbaren Weltkonzepte stehen Wincklers Dichtungen *Irrgarten Gottes* und *Der chiliastische Pilgerzug* eng beisammen, ein einsamer Monolith nicht nur in seinem eigenen Werk, sondern wohl überhaupt in der deutschen Literatur der Zeit. Elster meinte sogar, nicht einmal das "weltliterarische Schaffen" vermöge ihnen "Ähnliches an die Seite zu stellen", es gäbe keinen Dichter, "der mit gleicher elementarer Vehe-

⁶⁰ Winckler: *Pumpernickel* [Anm. 6], S. VIII.

⁶¹ Josef Winckler: *Irrgarten Gottes / Der chiliastische Pilgerzug*. Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Hanns Martin Elster. Stuttgart 1967; das Elster-Zitat im Nachwort (S. 281-292), S. 284f. Im folgenden werden der *Irrgarten Gottes* (S. 5-119) und der *Chiliastische Pilgerzug* (S. 121-279) nach dieser Ausgabe zitiert.

menz und gleicher elementarer Geisteskraft, mit gleicher Absolutheit des Erfassens und Urteilens, mit gleichem enttäuschem Gottsuchertum und mit gleicher Phantasiegewalt eine Epoche wie die Abgrundszeit nach 1918 dichterisch gestaltet hat".⁶² Freilich übersieht der enthusiastierte Freund hier, daß die 'Originalität' einer Dichtung noch nicht zwingend etwas über ihren literarischen Wert aussagt; mit gleichem und wohl größerem Recht ließe sich konstatieren, daß sie sich überhaupt nur der eklektischen Halbbildung des Provinzautors verdanke, der vor allem im *Irrgarten Gottes* mit 'dilettantischer' Unbekümmertheit wahllos antike, heidnische, christliche und auch literarische Mythen vermengt und vernichtet, so daß man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, es sei ihm mehr noch als um die dichterische Aussage darum gegangen, spektakulär zu wirken und dem Leser zu imponieren. Von diesem persönlichen Impuls einmal abgesehen, wird man in der Naivität, mit der Winckler in seinen beiden Dichtungen auf unterschiedlichste Mythen und Legenden zurückgreift, und in der sorglosen Kühnheit, mit der er sich an Fragen der Transzendenz und an Menschheitsthemen heranwagt, einen charakteristischen Zug wenn nicht der westfälischen, so doch der ambitionierten provinziellen Literatur sehen können, die ja in den allermeisten Fällen aus einem religiös geprägten Klima erwuchs und diese Herkunft auch dann noch erweist, wenn sie sich produktiv dagegen auflehnt. Was Wincklers 'Menschheitsdichtungen' jedoch von ähnlich großangelegten 'gottsucherischen' Werken wie Heinrich Harts *Lied der Menschheit*, Otto zur Lindes *Die Hölle* oder auch den religiösen Versspielen Karl Wagenfelds unterscheidet, ist der rigorose Fatalismus, mit dem jede Hoffnung auf Veränderung und eine 'bessere Welt' verneint wird. Gerade weil Wincklers "religiös-idealistische Erwartungen, der Krieg werde die Vereinigung der technischen und seelischen Kräfte [...] unter einer [...] sittlichen Idee befördern und zum Siege führen"⁶³, besonders hoch gespannt gewesen waren, mußte auch der Zusammenbruch ihn besonders treffen und sie ins absolute Gegenteil umschlagen lassen.

Von den beiden Dichtungen ist der *Irrgarten Gottes* schon durch die Versform, in der Knittel- und Madrigalverse vorherrschen, die weniger leicht zugängliche, und auch der Versuch, ausgerechnet auf das Chaos der Zeit einen Reim zu finden, wirkt unangemessen und befremdlich. Von den prologischen 'Beschwörungen' und einer als Epilog gedachten 'Metaphysischen Burleske' (die allein den sonst irreführenden Nebentitel einer 'Komödie des Chaos' rechtfertigt) abgesehen, ist eine epische oder dramatische Ordnungsstruktur kaum auszumachen⁶⁴; schein-

⁶² Elster: *Nachwort* [Anm. 61], S. 287.

⁶³ Heydebrand [Anm. 25], S. 173.

⁶⁴ Allerdings erwähnt Winckler in seinem schon zitierten Brief an Hatzfeld vom 6.10.1922 (Anm. 1,

bar beliebig werden in 57 Kapiteln zumeist legendarische Episoden aus dem gewaltigen Fundus abendländischer und auch morgenländischer Mythologie und Geschichte aneinandergereiht, von Christus auf dem Olymp bis zum Sieg des Antichrist im Weltkrieg. Wie Hans Benzmann mit Recht bemerkte, würde es eine "Abhandlung von vielen Seiten" erfordern, dem Gedichtbuch "in allen seinen Beziehungen gerecht zu werden", denn sie hätte sich "mit allen Philosophemen und Religionsproblemen der gesamten Weltgeschichte (mit denen sich der Dichter kritisch auseinandersetzt) zu beschäftigen".⁶⁵ Ob der erkenntnistheoretische Ertrag solchen Aufwand rechtfertigen würde, sei freilich lieber dahingestellt, denn allzu tief scheint Wincklers Auseinandersetzung mit den Weltmythen nicht gewesen zu sein, vielmehr wirkt vieles angelesen und nur oberflächlich angeeignet. Was die Legenden dennoch zu eigenständiger 'Dichtkunst' im wörtlichsten Sinne macht, ist die unbedenkliche, fast spielerische und geradezu 'postmodern' anmutende Kombination heterogener Mythen aller Zeiten und Länder nicht allein im Gesamtzusammenhang des Versbuches, sondern auch in vielen der einzelnen Gedichtkapitel. Winckler adaptiert nicht einfach den Mythos und setzt ihn in eine indirekte Relation zur Gegenwart, er transformiert ihn und schreibt ihn mit dem Selbstbewußtsein eines überlegenen 'Dichterpropheten' weiter, dem die Embleme der Vergangenheit als 'Spielmaterial' stets frei verfügbar sind. Besonders auffällig ist dieses Strukturprinzip dort, wo er heidnische und christliche Vorstellungen amalgamiert, was ihm von den Zeitgenossen – auch und gerade von katholischen Lesern in Westfalen – nicht ganz zu Unrecht als üble 'Blasphemie' angerechnet wurde: Christus muß sich auf dem Olymp von Ganymed belehren lassen, daß er umsonst sterben wird, weil die Menschen nicht nach "Jenseits-Visionen", sondern nur nach der "Befriedigung ihrer Brünste" fragen⁶⁶; er versinkt "mit entstelltem Gesicht" vor der Qual des Prometheus, den er nicht zu erlösen vermochte⁶⁷, er verschwendet sich an die Sirenen, läßt sich "mit fressender Zung auf Mund und Wange küssen"⁶⁸ und steht hilflos-verzweifelt dem Sieg des Antichrist gegenüber. Auch seine Apostel und Heiligen müssen in immer neuen phantastischen Begegnungen erfahren, daß die Welt nicht zu erlösen ist, weil sie nicht erlöst sein will, und selbst Maria findet keinen Trost für ihr ungelebtes Frauenleben und beneidet die antike Niobe, weil diese bei allem Schmerz

S. 228) "15-20 Seiten Gedichte", die er "aus architektonischen Gründen" nicht in den *Irrgarten Gottes* aufgenommen habe; inhaltlich ist diese Begründung nicht nachvollziehbar.

⁶⁵ Hans Benzmann: *Josef Winckler*. In: *Schwarzer Greif. Ein Almanach auf das Jahr 1925*. Unter Mitarbeit von Josef Winckler hg. v. Karl Dietz. Rudolstadt 1925, S. 164-166.

⁶⁶ Winckler: *Irrgarten Gottes* [Anm. 61], S. 12.

⁶⁷ Ebd., S. 16.

⁶⁸ Ebd., S. 17.

über den Tod ihrer Kinder doch einmal "in Glück der Liebe gebrannt", sie selber aber 'nichts' gekannt habe "wie Gott, befruchtet von wesenlos zündendem Geisterstrahl"⁶⁹: Man versteht, daß eine derart erotisch säkularisierte Interpretation christologischer Vorstellungen besonders in Wincklers Heimat, dem Land der Wegkreuze und der Marienverehrung, auf heftigste Ablehnung stieß und sogar Boykottaufrufe provozierte. Wenn er mit seinen 'westfälischen Büchern' hier dann dennoch reüssieren konnte, so nur deshalb, weil diese 'Blasphemien' überhaupt nur einen kleinen Kreis elitärer Leser erreicht hatten, etwa die Sachwalter des katholischen 'Borromäusvereins', der dann auch noch vehement gegen den *Tollen Bomberg* opponierte, dem ja auch bei aller aufgesetzten Volkstümlichkeit das 'subversive Element' und das 'Allzu-Menschliche' nicht fremd sind.

Was allen Legenden im *Irrgarten Gottes*, wo sich noch Gott selber verirrt, gemeinsam ist, ob sie nun in kosmischen Sphären wie dem Olymp, am mythisch verklärten historischen Ort wie Babylon oder in der Gegenwart der Fabriken, Bergwerke und Schlachtfelder handeln, ist die absolute Verneinung jeden Weltsinns; sie alle werden nur zitiert und variiert, um jede Hoffnung auf Erlösung beinahe systematisch zu destruieren: 'Größe' kann man Winckler in dieser Hinsicht nicht absprechen, sie wäre freilich überzeugender, wenn er sich nicht zu gleicher Zeit in den Schoß der 'mütterlichen Erde' geflüchtet hätte, und sie verliert für uns auch dadurch an Gewicht, daß uns noch immer das individuelle Leid, wie es aus den Dichtungen Sacks oder Hatzfelds spricht, stärker berührt als die letztlich doch unpersönliche Aufregung über die Nichtigkeit der menschlichen Existenz überhaupt. Während Hatzfeld sich blind schoß und auch Sack zeit seines kurzen Lebens am Abgrund stand, war Winckler weit entfernt davon, Ernst zu machen und aus seinem literarischen Nihilismus persönliche Konsequenzen zu ziehen, wie sie der Kritiker Julius Bab nahelegte, der meinte, "dem Dichter" bleibe "jetzt nichts übrig [...] als Selbstmord".⁷⁰ Abgesehen davon, daß solche Erwartungen natürlich unbillig wären, ändert die Feststellung der 'Unaufrichtigkeit' und vielleicht der literarischen Spekulation nichts daran, daß Winckler mit dem *Irrgarten Gottes* eine – wie es Hans Benzmann nannte – unvergleichliche "Synthese aller negativen Weltkräfte" gelang: "Die Flucht der Bilder, Visionen, Ideen mutet an wie ein Rennen durch die Arena der Weltgeschichte, wie ein Amoklauf, bei dem alle Ideale und Idole der Menschheit niedergestoßen werden." Von "allen religiösen Dogmen, von allen sogenannten philosophischen Er rungenschaften, von den Ursachen und Gründen menschlichen, sozialen und ethischen Fühlens, Denkens und Tuns" reiße Winckler die "letzten Schleier" und

⁶⁹ Ebd., S. 60.

⁷⁰ Vgl. Julius Bab: *Josef Wincklers "Irrgarten"*. In: *Die Tat*, Zürich (1922), Nr. 6, S. 447-451.

enthülle "überall und immer die nackten Triebkräfte, den Egoismus, die Sinnlosigkeit, den Mechanismus alles Geschehens, die Zwecklosigkeit des Weltalls".⁷¹ Während die meisten der zeitgleichen expressionistischen Dichter bei aller Kritik an den Zuständen der Welt und der Animalität des Menschen doch noch Raum ließen für die Utopie einer besseren Welt und eines besseren Menschen, gibt es für Winckler nirgends einen Ausweg aus dem 'Irrgarten Gottes'. Die "jungen Dichter", die von "Liebe", "Vollkommenheit", "Besänftigung der Welt" singen – namentlich nennt er Franz Werfel, Anton Wildgans und Leonhard Frank –, sind für ihn denn auch nur "Falschmünzer der Liebe", "Mode-Büßer", "Wohlgebettete", die "faulen Bläser dieser faulen Zeit", die er wie alle Künstler und Intellektuellen am liebsten ins Bergwerk schicken würde, damit sie – jetzt, wo "alle Kultur, alle Philosophie, alle Religion verstank in Massenmord" – zu "Selbstzucht" und "mystischer Vergessenheit" fänden; auch hier freilich ist er erwartungslos:

Aber ihr werdet weiter eure alten schäbigen Götzen mit Phrasen füttern
Zu neuen wucherischen Kriegen, ewig fruchtlosen Revolten –
Ich sehe kein heilig Haupt,
Und in großen Pöbel-Städten verblödet die dunkle Masse.
Bars fiedeln, Kinos schnurren, Bordells gröhlen, Kanzeln seibern,
Und die himmlische Taube flattert heimlos im Taborwind.⁷²

Derartiges von jemandem zu lesen, der selber gerade erst als 'Kriegssänger' reüssierte und der sich auch später keineswegs von seiner nationalkonservativen Gesinnung verabschiedete, ist natürlich besonders irritierend und zeugt mit von der damaligen Orientierungslosigkeit des Dichters.

Bei allen berechtigten Einwänden gegen die 'innere Wahrhaftigkeit' der Dichtung, die eklektische Aneignung des Mythos, die unorganisierte Struktur oder die allzu pathetische, oft gesuchte und mitunter durch Alltagsfloskeln beschädigte Sprache beeindruckt der *Irrgarten Gottes* durch die Radikalität der Antithese und durch die überwältigende Phantasiekraft einzelner ekstatisch gesteigerter Szenen. Manche davon, mögen sie auch auf Effekt berechnet sein, gehören in ihrer kompromißlosen Tabuverletzung wohl zu den 'stärksten' Phantasmagorien deutscher Literatur seit Nietzsche überhaupt:

Der "Barbar", im römischen Circus mit der Tierheit todeslüsterner Zuschauer konfrontiert, streckt dem trunken-feisten "Zäsar" die Zunge ins Gesicht und beleckt die ihn überwindende nubische Löwin als seine "Schwester":

Abgrundstille. Hoch wie zu einer milden Freundin hingewandt
Empfängt die Löwin er mit ausgebreiteter Hand

⁷¹ Benzmann [Anm. 65], S. 166 u. 168.

⁷² Winckler: *Irrgarten Gottes* [Anm. 61], S. 69f.

Mitten im Sprung, Brust vor Brust mit ihr
 Und, gewaltsam, liegt er auf dem gewaltigen Tier
 Und nahm sie vor hunderttausend Entsetzten wie ein Weib
 Und zwang sich liebend hinein in ihren zottigen Leib,
 Daß sie in Brunst aufbrodelnd mit gestreckten Pranken
 Rot offenen Rachens hingab ihre rollenden Flanken.⁷³

In einer andern Legende wehrt sich Wischnus Sohn, aus dem Leib der vom Gott überwältigten Riesin in die Welt geboren zu werden und will lieber von der Mutter gefressen sein, wiederholt sich die Vergewaltigung im drastisch beschriebenen Gewaltakt der Geburt:

Sie schlangen Stricke um den gewölbten Schoß
 Und zogen der furchtbar Schreienden die Blutfrucht los.
 Acht Männer hielten eingestemmt das linke Knie,
 Acht Männer hielten eingestemmt das rechte Knie,
 An den Händen, an den Haaren zerrten sie,
 Verdeckten mit Werg und Laub den schüttelnden Mund, der immer lauter schrie,
 Bis dunkelrot floß erstarrend Lache, quoll schwammig Teig
 Wie aus geöffnetem Gedärm, als gäb sie stinkend Laich.
 [...]
 Aber immer wieder hielt der Halbgeborne eingepreßt
 Sich rückgekrümmt in blutender Körperhöhle fest
 Und rief: "Ich will nicht! Will nicht!" [...]⁷⁴

Der legendarische, also zeitlich und meist auch räumlich von der aktuellen Wirklichkeit distanzierte Charakter dieser und anderer Szenen könnte entlastend wirken, aber Winckler läßt keinen Zweifel daran, daß sein negativer Befund zeitlos ist und es sich um Gleichnisse auch für die Gegenwart handelt, sei es, indem er Vater Eckart vor dem "Arbeits-Aberwitz" in den Fabrikstädten erschauern läßt⁷⁵, Ahasver angesichts sklavischer Ausbeutungspraktiken triumphieren läßt, weil er nun "nicht der Unseligste mehr" ist ("Heimatlos, friedlos, liebeleer – / Ein jeder Mensch ist Ahasver, / Verworfenener wie ich, beutlüsterner wie jedes Tier, / Irrwisch, stinkend in Herz und Nier!")⁷⁶, oder die "Wesenheit der Welt" in einer grauenhaften Simultanreihe realistischer Momentaufnahmen zu erfassen sucht:

Im Spital überfiel ein Fiebertobender eine Schwester, die er zerbiß –
 Schwungrad der Fabrik knabenhaftem Lehrling das Gedärm aus dem Nabel spieß –
 Der bankrotte Bankier zog sich mit schweißgrauem Haar die Schlinge um –
 Der Sohn erstach den Vater, das geschwängerte Dienstmädchen nahm Morphium –
 Auf dem Kasernenhof kippte der Rekrut zusammen vor des Feldwebels Tritt –

⁷³ Ebd., S. 39f.

⁷⁴ Ebd., S. 82f.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 61-63.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 63f.

Der Henker (Herren im Frack sahn zu) einem Kahlgeschornen den Hals abschnitt –
 Zwei Dimen plünderten einen Betrunknen und stießen ihn lachend in den Kanal –
 Ein Förster schmolz vorm Gewehr des Wilddiebs, ein Nigger ward gespießt am Pfahl –
 Syphilitische Mütter gebaren Kinder voll Eiter, kopflos, selbst wie Larven tot –
 Ein satanischer Gotteshasser spie die Hostie in den Pferdekot –
 Um Erbschaft zischelte der Bürgermeister falschen Schwur –
 Hundert Bergleute stürzten in explodierenden Schacht, ein Zug in den andern fuhr –
 Der alternde traurige Schauspieler öffnete sich den Gashahn am Mund –
 Aus dem zwölften Stock des Wolkenkratzers sprang ein Paar mit wehenden Kleidern in
 den Abgrund –
 Chauffeure zerquetschten unter Achsen, Karawanen verbrüllten vor weltkatastrophen-
 düstrer Wüsten-Wolkenwand –
 Forscher erfroren, Verirrte zerrissen, Bergsteiger auf rutschendem Alpenrand –
 Der Lustmörder zerstückelte die Tote und zerkochte sie überm Herd –
 Der Säuer notzüchtete seine eigne Schwester, die sich tierisch wehrt –
 Operateure nahmen warme Geschwüre aus betäubten Körpern, Gendarme jagten ins
 Volk Salven-Kugel-Graus –
 Aufgespießt trug der rasende Stier auf Hörnern die Frau galoppierend ums Haus – ⁷⁷

Wenn wirklich alle Ideale und Utopien nur Illusion oder Lüge sind und vielmehr diese Litanei des Elends das 'Wesen der Welt' ausmacht, so bleibt eigentlich nur die Konsequenz, sich von dieser Welt zu verabschieden oder aber diese Welt selbst zu verabschieden, wie Winckler dies im sarkastischen Traumepilog vorführt. In dieser 'Metaphysischen Burleske', einem wahrhaften Satyrspiel nach allem "Grausen-Entsetzen", bietet Saturn (als Gott Kronos Herrscher über die Menschheit in einem 'goldenen' oder 'chiliastischen Zeitalter') den bankrotten "Weltbovist" seinen Mit-Göttern wie ein 'Billiger Jakob' zum Kauf an, samt Himmel und Trinität, "von Christi Kreuzigung zum Jüngsten-Tag-Gerichte", mit allem "Gotteskrepel", den "Dogmen der ganzen Christenheit", mit "Gott Vatern" "als Zugabe", mit der "Welthysteriephantasterei" von "Humanität, Moralität, Kultur, Demokratie, Freiheit, Gleichheit, Gerechtigkeit und Liebe", den "ekstatischen Superlativen von 'Sturm' 'Aktion' 'Dada'" und allen "Ismen" oder "Isten". Aber nicht einmal die "Molluskelgeschöpfe aus leichtesten Sphärenringen", die "Halbgötter" und "Mond-Mißgeburten" wollen den "ganzen Trödeljammer" erwerben, um ihn auch nur als "Rarität" auf die "Kommode" zu stellen. Erst ganz am Schluß, als Saturn schier schon verzweifelt, meldet sich Momus, der Gott des Spottes, und beschert der Welt das wohlverdient schmachliche Ende:

Der alte Momus, der mit einem Witz
 Das All oft sehr gepfeffert lachen machte,
 Der gute alte Momus drehte spitz
 Den Mund und heute war es, daß er selber lachte

⁷⁷ Ebd., S. 80f.

Und dennoch eine stille Träne aus dem Schlitz
 Der Augen ließ, und sachte, sachte, sachte
 Strüpfte er die Hose auf: "Na – gute Ruh –
 Dreck zu Dreck – – –" und schiß sie zu.⁷⁸

Ob dieses drastisch-vulgäre Ende, dem noch ein hier blasphemisches "Amen" folgt, wirklich einen angemessenen Schlußpunkt hinter die sonst so düster-dämonische *Komödie des Chaos* setzt, sei dahingestellt; im Werkkanon Wincklers aber deutet sich bereits hier das befreiende "unendliche Gelächter" des "tolen Zechers" von Schloß Buldern an, der auf seine Weise "durch saftigen Witz alles entlarvt, was nur ideal scheint" und "hinter aufplusterndem Getue Niedrigkeit oder Nichtigkeit versteckt".⁷⁹ Und vielleicht konnte einen derart ländlich-derben Schluß tatsächlich nur ein 'westfälischer Kerl' schreiben.

Die dissoziierte Struktur des *Irrgarten Gottes*, wo im immer neuen, filmisch abrupten Wechsel der Orte, Zeiten und Personen sämtliche Idole der Menschheit entthront werden, mag dem Gehalt, der Suggestion einer Welt als 'Labyrinth' und 'Chaos', besonders adäquat sein; literarisch überzeugender wirkt dennoch die epische Geschlossenheit des *Chilistischen Pilgerzugs*. In diesem zweiten seiner 'nihilistischen' Bücher, das bei seinem Erscheinen⁸⁰ unmittelbar mit dem *Tollen Bomberg* zu konkurrieren hatte und nie die Beachtung fand, die es als herausragender Beitrag eines westfälischen Dichters zum deutschen Expressionismus unbedingt verdient hätte, konzentriert Winckler die negative Problematik seines mythologischen Versbuches in der stringenten Fabel eines Romans von geradezu monumentaler Bildlichkeit. Erzählt wird in dreizehn 'Büchern' und einem 'Ausgang' und in einer lyrisch gehobenen Sprache, die gleichermaßen beeinflusst ist von archaischen Vorbildern wie den Heldengesängen Homers oder den mythischen Legenden des Orients wie vom Pathos Nietzsches und der expressionistischen Neuerer, die allegorische Geschichte eines asiatischen Königs mit dem sprechenden Namen Guru, der sich nach der Genesung seiner Gattin Anasúja von schwerer Krankheit mit einer gewaltigen Karawane aufgemacht hat, als selbsternannter 'Menschheitsapostel' die 'Elenden' und 'Beladenen' des ganzen Weltkreises zu sammeln und in ein imaginäres 'chilistisches Paradies' zu führen.⁸¹ Was

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 115-119.

⁷⁹ Soergel [Anm. 12]; zit. nach Auch [Anm. 55], S. 352.

⁸⁰ Außer der eigentlichen Erstausgabe erschienen noch 1923 eine 'Neue Ausgabe mit 14 Kupfertiefdrucken nach Original-Radierungen von F. M. Jansen' und eine 'numerierte Vorzugs-Ausgabe in Halbpergament mit 5 signierten Original-Holzschnitten und einer Mappe mit 11 signierten Original-Radierungen'.

⁸¹ Wincklers Terminologie, wenn er indirekt von einem 'Führer' und einem 'tausendjährigen Reich' der Verheißung spricht, erinnert fatal an die nationalsozialistische Ideologie; man kann hierin einen Beleg dafür sehen, wie virulent Erlösungsphantasien nach dem Weltkrieg waren, die begriffliche

sich zunächst nur wie ein zeitloser phantastischer Mythos, beinahe wie ein orientalisches Märchen liest, erweist sich später als bissig-satirische Parabel auf die Gegenwart, deren Wahrheitsanspruch Winckler noch dadurch unterstreicht, daß er reale Personen wie Tolstoi oder Lenin anführt und sogar andeutet, reales Geschehen zu schildern: "Der künftige Geschichtsschreiber wird diesen Pilgerzug zu leugnen haben, wenn nicht alle Menschheitsgeschichte zu Ende sein soll."⁸² Mit solchen Hinweisen betont Winckler freilich nur den inneren 'Wahrheitsanspruch' und die 'Gegenwartsgültigkeit' seiner Dichtung, denn die Fabel selbst übersteigt jedes Vorstellungsvermögen, will bewußt durch "riesenhafte Ekstasen und Schilderungen" beeindrucken.⁸³ So haust der mythische König, der 'Herr unermesslicher Schätze', mit seiner kindhaft reinen Gattin, die er erst berühren will, wenn seine Mission erfüllt ist, inmitten von Millionen und Abermillionen kaum noch menschlich zu nennender Scheusale in einem gewaltigen fahrbaren Elfenbeinturm, gezogen "von vierhundert weißen, stampfenden Wisenten":

So, in sieben milchweißen Stockwerken gekräuselt, [...] ein ziselirtes, skulptirtes Wunderschnittwerk morgenländischer Meistertechnik, stieg der köstliche Turm empor auf einer inwendig schlängelnden Wendeltreppe, im vierten Stock ein Tischchen zeigend, mit zwei hochlehnigen Stühlen, mit zwei Fußbänken, alles aus purstem Elfenbein [...]. Ja, dort saßen sie abends, der König Guru und die Königin Anasúja. [...] Von rauschender Flötenmusik getragen, umgeben vom märchenhaften Prunk ihres ganzen Hofstaates. Hier roch es süß, fromm, alt und wehmütig träumerisch, geheimnisvoll nach Weihrauch und Rosenblättern, Ambra und Ingwer wie im Serail aller Sultane. In zweihundert Vasen aus Syenit stand die Asche der Ahnen rund auf Simsen um sie her.⁸⁴

Bei aller hypertrophen Übersteigerung ist die Symbolik solcher Visionen doch relativ leicht durchschaubar, weil sie zurückgreift auf einen vertrauten Fundus allegorischer Embleme; so steht der 'Elfenbeinturm' natürlich auch hier für einen realitätsfernen Idealismus und antizipiert bildlich bereits das Scheitern der Utopie, die Welt könne durch das "Beispiel der Auferstandenen, wieder Gesundeten" endlich von "Lüge, Gewalt, Gier, Versklavung und Elend"⁸⁵ befreit werden. Zu-

Übereinstimmung resultiert aber eher zufällig aus dem gemeinsamen Rückgriff auf Vorstellungen der jüdischen und christlichen Apokalyptik. Im übrigen desavouiert Winckler in seiner Erzählung, nachdem er noch 1918 die Utopie der 'Werkleute' mitvertreten hatte, "das Reich der tausend Jahre mit zu suchen" (*Nyland*, Nr. 1, S. 2), nun jede Erlösungshoffnung, und nicht zufällig wurden dann im 'Tausendjährigen Reich' der Nazis gerade seine Bücher *Irrgarten Gottes* und *Der chiliastische Pilgerzug* als 'zersetzende Asphalliteratur' verbannt.

⁸² Winckler: *Der chiliastische Pilgerzug* [Anm. 61], S. 261.

⁸³ Vgl. Wincklers Brief an Franz M. Jansen vom 16.1.1921. In: Winckler: *Briefwechsel 1912–1966* [Anm. 1], S. 211.

⁸⁴ Winckler: *Der chiliastische Pilgerzug* [Anm. 61], S. 126f.

⁸⁵ Ebd., S. 130.

gleich ist mit dem Turm und seinen erlösungssehnstüchtigen Bewohnern, dem 'hohen Paar', ein elitäres Gegenbild errichtet zur alles überwältigenden Masse der Niedrigen, Traurigen und Gepeinigten, deren Elend durch immer neue grauenhafte Schilderungen vergegenwärtigt wird:

Da [...] wurden in Bottichen, die wie Tragbahnen vorsichtig an Mauleseln verschnallt waren, neue Kranke Kopf an Kopf vorbei gewiegt, die seit Jahren, um nicht wundzuliegen, nur im Wasser sitzen konnten und mit knorpeldürren Fingern an den Rändern sich verklammern mußten. Manchen war das Haupthaar verfilzt herabgewachsen. Sie wimmerten mit zuckend schauernden Schultern. Ein Mensch trat plötzlich aus einem Wirbel von Leibern hervor und erhängte sich. Hoch auf Brettern, unbeweglich in der Sonne, lagen roh und wesenlos Mißgeburten und greinten und käuten in sich hinein. In verhangenen Sesseln, tief schweigenden, ahnte man Unsägliches.⁸⁶

So eindrucksvoll derartige Beschreibungen auch sind, kann man sich doch des Eindrucks nicht erwehren, daß sie um des Effektes willen ausgemalt sind:

Über Nacht angesammelt, schleimte ein widerlicher Strich hinter der Karawane: Ungeziefer und Gewürm, das aus den Körpern und Kleidern der Brethaften rieselte, oder angelockt vom Geruch der Fäulnis aus allen Erdspalten hervorschlich. Bald wimmelte dies vielgefäßige Geschmeiß über Rock und Gesicht der Schlafenden.⁸⁷

Der Verdacht der Menschenverachtung liegt nahe und wird auch dadurch nicht entkräftet, daß die Seelengröße des messianischen Königs nie in Zweifel gezogen wird. Seine hybride Hoffnung jedoch, der animalische Mensch sei zu wandeln und so die ganze Welt zu erlösen, erweist sich als Irrtum, an dem auch er selbst zu zerbrechen droht. In alle vier Windrichtungen vorstoßend, wird er mit seiner immer unermeßlicher anschwellenden Völkerkarawane überall zurückgeworfen, alle therapeutischen Mittel, ob Liebe oder Strenge, Wohlleben oder Askese, die Stiftung einer neuen Religion oder die Absetzung aller Götter, versagen oder pervertieren in ihr Gegenteil, so daß er schließlich erkennen muß, durch die Aussonderung menschlichen 'Abschaums' kein Erlösungswerk begründet, sondern erst recht die Hölle auf Erden geschaffen zu haben. Vermummt und unerkant durch die Lager gehend, sieht er namenloses Grauen, namenloses Verbrechen, sieht er ins wahre Antlitz der chaotischen Welt:

Er aber sah durch offene Fenster, wie die Wärter luetische Weiber auskratzten und Einläufe machten mit warmen Schläuchen. Er sah das Kotzen schwindsüchtiger Neger in überfüllte Näpfe und Waschbecken, wobei ihre Körper vor Ekel und Schmerz des Auswurfs sich blähten. Er sah Nachgeburten mit dunkel lachigen Mutterkuchen sich vollziehen. Er sah, wie sie an Zangen ein Bein hielten, indes die Ärzte das andere absägten. [...]

⁸⁶ Ebd., S. 154.

⁸⁷ Ebd., S. 180.

Er sah jene ganz Entmenschten zu Mauleseln schleichen. Er sah Lustmörder lauern auf ihre Opfer, die Schlinge heiß und selig um die Faust geschlungen. Er sah einen Priester einen Buddha zertrümmern. [...] Er sah Makkabaren wie Schakale Löcher kratzen und sich selbst begraben. Er sah Brüste und Nacken abgeschnitten in Haufen liegen.⁸⁸

Dies sind nur wenige und nicht einmal die 'stärksten' Sätze aus einer weiteren seitenlangen Elendslitanei, in der es nirgends auch nur den Hauch eines positiven Gegenbildes gibt; wenigstens sie müssen zitiert sein, um auch nur anzudeuten, welch gewaltige, verzweifelte und auch 'böse' Antithese zu den Verbrüderungsutopien der expressionistischen Zeitgenossen Winckler im *Chiliastischen Pilgerzug* errichtet. Allenfalls bei Gottfried Benn kann man einen ähnlich 'bösen Blick' finden, aber selbst bei ihm gibt es als Symbol des Lebens doch wenigstens eine 'kleine Aster', mag sie sich auch nur in der Bruthöhle eines ersoffenen Bierfahrrers satt trinken können. Für Wincklers absolute Verneinung menschlicher Läuterungsfähigkeit genügen zwei beispielhafte Szenen: Um den "verheerten Seelen" einen "Beweis selbstloser Gemeinschaft" zu geben, läßt König Guru seine "nach Art asiatischer Despoten" künstlich geblendeten zehntausend Kebsweiber "nackend unter die Elendesten verteilen, die niemals ein Weib besessen, und die geblendeten Jungfrauen wußten nicht, wen sie umarmten, und herzten und küßten die Bresthaften und Entstellten, und der König lauschte vom Turm ihres gräßlichen Glücks". Die Antwort auf diese 'kommunistische' Geste ist lapidar: "Aber noch vor der Frühe wurden alle zerbrochen und verwüstet. Vom Rausch wilder Tiere umtobt."⁸⁹ In der anderen, demgegenüber intimen und doch ähnlich ausdrucksstarken Szene hat die Königin Anasúja in Afrika ein kleines Suahelimädchen zu sich genommen, um das sie sich "mütterlich selbstvergessend" sorgt, doch: "Auf dem Schoß der Königin biß das Suahelimädchen dem Kolibri gierig den Kopf ab. Schaudernd setzte sie das Kind heimlich wieder aus".⁹⁰

Solange Winckler nur den Zug der Elenden selbst beschreibt und Zustände in asiatischen Steppen oder afrikanischen Urwäldern schildert, könnte sich der Leser damit trösten, es würden lediglich vorzivilisatorische Verhältnisse oder gar exotische 'Untermenschen' kritisiert – schon hierzu freilich müßte er die wiederholten Hinweise auf die hochentwickelten Künste und Wissenschaften der 'Naturvölker', die betont antirassistischen Aussagen (der König verweigert sich jedem Ansinnen, nur 'auserwählte' Völker zu erlösen) und die mehreren Gegenwartsbezüge (um die stumpfe Masse zu begeistern, wird inmitten wüster Steppe ein gewaltiger Himmelskinematograph errichtet) überlesen. Auch der buddhisti-

⁸⁸ Ebd., S. 211f.

⁸⁹ Ebd., S. 175.

⁹⁰ Ebd., S. 205.

sche König erwartet sich das Heil schließlich vom christlichen Abendland und will sogar "die Schätze und Hilfsmittel des ganzen Zuges dem Papste zu Füßen" legen, damit dieser "als Vater der weißen Welt in Liebe und Weisheit unterm Kreuz die Kulturnationen vereine um dies erhabenste Liebeswerk aller Zeiten".⁹¹ Statt ins Paradies eines all-liebenden Gottes und überlegener Zivilisation aber führt der König die vertierenden Millionen in die "Vorhölle Amerikas"⁹², in einen Kontinent, wo Materialismus, Mammonismus und Versklavung herrschen und hinter wohlfeilen Phrasen von Kommunismus, Pazifismus und Humanismus doch nur noch unvorstellbarer Haß, Wahnsinn, Krankheiten, Laster und Verbrechen verborgen sind. Die 'Segnungen der Zivilisation' versuchen auch die Karawane, die 'Diktatur des Proletariats' wird ausgerufen, und die 'Volksseele' bricht aus in einem Paroxysmus der Gewalt, dem schließlich auch der Elfenbeinturm, das Symbol der Utopie, zum Opfer fällt. Als genüge dies noch nicht als Zeichen des Scheiterns, gebärt die Königin statt des 'neuen Menschen', den der König – seinen Schwur brechend – zeugen wollte, um durch ihn seine Mission doch noch zu erfüllen, "eine entsetzliche Mißgestalt, einen Werwolf": "Und der König riß den Wechselbalg von ihren Brüsten, die er wie ein Vampir aussaugte, schleuderte ihn auf die Erde und zertrat ihn in Raserei."⁹³

Wie schon im *Irrgarten Gottes* verbindet Winckler sein pessimistisches Menschenbild und seine Zivilisationskritik mit blasphemischer Gotteskritik. Noch im apokalyptischen Europa treten dem König, nur an ihren Attributen erkennbar, die vier Evangelisten entgegen, abgehärmte Männer in Lumpen, "mit zahnlosen Köpfen wackelnd, verfallen, ausgelöscht, wie Hilflose, die auch vor sich den Abgrund wissen", um ihm zu sagen, "daß selbst Gott sich geirrt", die Welt "nicht zu erlösen" sei und nur noch die "vollkommene Vernichtung" bleibe:

"Auch wir haben [...] die Liebe verkündigt und alles verlassen der Liebe zuliebe! Und wir wählten zu den Bösen auch die Guten, die Gerechten wie die Ungerechten – aber wo ist in der Welt der Liebe ein Gran mehr geworden? Wir sehen das blöde, öde Tier weiter schnüffeln – das blinde, faule, geile Menschtier – nach Gold und Gewalt – [...]"

"Wo blieb die Erfüllung der Verheißung? Weh! Gott suchte wohl nur sich selber zu erlösen aus qualvoll maßloser Einsamkeit [...] – aber dies göttlich verzweiflungsseelige Selbstopfer prallte taub ab!"⁹⁴

Grandios und konsequent, aber auch merkwürdig ambivalent, als zögere er doch, jeglichen Sinn und damit auch seine eigene Existenz auszulöschen, läßt Winckler seine Erzählung enden. Nachdem die Expedition ins Paradies gescheitert ist, der

⁹¹ Ebd., S. 242.

⁹² Ebd., S. 257.

⁹³ Ebd., S. 269.

⁹⁴ Ebd., S. 266f.

Elfenbeinturm niedergebrannt, die Königin in Wahnsinn 'verkommen' und die Karawane 'zersetzt', führt der an seinen Illusionen zerbrochene König den ihm verbliebenen Rest gen Norden, "daß er die ungeheure Spannung seines Blutes im Ende lösche, einmal bis ans Ende dies Fürchterliche durchgeführt habe"⁹⁵: Als selbsternannter Gott will er in den Nordpol, in die Vernichtung ziehen, aber nach jahrelangem Wandern im Polareis scheint sich im Prozeß 'natürlicher Auslese' doch noch die ersehnte Katharsis zu ereignen, scheint "geläutert in furchtbarster Heimlosigkeit irrer, kreisender Wanderung" ein 'neuer Mensch' wiedergeboren zu sein, der sich nach "Siedlung", "Friede" und "Arbeit" sehnt:

Mythisch ewige Einsamkeit durchforschte und prüfte, Weltschweigen baute Bruder-Ehrfurcht, Urschrecken hämmerte Instinkte der Erhaltung, Geilheit der Laster brannte aus in schneidenden Kälten; Tosen der Polarstürme, die aufstanden wie Chaos-Wut-Gebrüll, blies und blies Heimkehr und Heimweh.⁹⁶

Als "Kinder einer neuen Menschheit" kehren "die Überlebenden, die Gestählten, die Wissenden" aus dem "Eismeer" zurück nach Asien, zur "Wiege der Menschheit", und erbauen dort selbst das "Paradies", eine "Stadt der Gleichheit und Freiheit" mit einem "riesenhaften Turm" als neuem Erlösungssymbol, von dem "das unsterbliche Manifest des ewigen Friedens" verkündigt wird: "Dies ist das Jahr der Vollendung! Das Jahr EINS!"⁹⁷

Hätte Winckler seine allegorische Erzählung mit dieser 'Regression zum Ursprung' enden lassen, so hätte sich die Utopie der Liebe trotz allem noch erfüllt, wäre der 'chiliasmatische Pilgerzug' schließlich doch noch, wenn auch anders als erwartet und wenig glaubhaft, an sein Ziel gelangt. Wie es scheint, wurde Winckler sich dann aber doch der 'Unwahrhaftigkeit' dieses Schlusses bewußt, denn er schrieb noch einen 'Ausgang' hinzu, in dem die Utopie erneut zerstört wird: Mißverständenes Menschentum führt dazu, daß auch im 'Paradies' die Revolution ausbricht; der 'hohe Turm' wird gesprengt und der alte König aus seiner eigenen Stadt vertrieben. In einer letzten großen Schlußvision begegnet er dem riesenhaft aufwachsenden Gott Siva, der lachend die Welt nicht verflucht, sondern sie zertantzt, weil sie ihm nichts als ein "Stäubchen Erde" ist:

Der König brannte auf den Knien, die Arme erhoben, und fühlte alles Leid, allen Jammer, Tod und Enttäuschung und Not und Krankheit der Welt ausgelöscht zur Nichtigkeit in Lustigkeit des Gottes, der das gute wie das böse Prinzip in sich birgt, der alles umspannt in wissender Allwesenheit.⁹⁸

⁹⁵ Ebd., S. 272.

⁹⁶ Ebd., S. 276.

⁹⁷ Ebd., S. 277.

⁹⁸ Ebd., S. 279.

So endet Wincklers Erzählung fatalistisch in einem Bekenntnis zum buddhistischen Gleichmut, zum alles auslöschenden 'Nirvana', und der "in tiefer Gelassenheit" fortschreitende König dringt vor zu der "Gipfelerkenntnis":

Einheit von Weisheit und Leben. Wo durch Leid zur Güte ganz ausgereiftes Weltgefühl, wo die voll widertönende Seele Zeugnis der Erde wird: Alles ist gut! Oder wo in jener gleich tiefen Offenbarung durch Leid gereift zur Verachtung die leer widertönende Seele Zeugnis der Erde wird: Alles ist nichts!⁹⁹

Der Nihilismus des *Chiliastischen Pilgerzugs* wird durch diesen 'Ausgang', der von Wincklers Interesse für ostasiatische Kultur und Religion zeugt¹⁰⁰, nicht aufgehoben, aber es wird ihm ein Sinn unterlegt, an den der Dichter nur zu gerne geglaubt hätte, wenn es ihm möglich gewesen wäre, die weltanschaulichen Konventionen seiner katholisch-westfälischen Herkunft zu überwinden. Er selbst freilich sah gerade in der "ewigen Antithese", mit der er den *Pilgerzug* ausklingen läßt, ein Symbol für die "antipolaren Spannungen", aus denen "der wesentliche Dichter Westfalens" – neben sich selbst meint er u.a. Grabbe, Hille, Sack, Hatzfeld und Röttger – nie herauskommen könne¹⁰¹, aber diese wenig überzeugende Stilisierung fand er wohl erst, als er sich längst als 'Repräsentant Westfalens' etabliert hatte. Uns jedenfalls scheint es, als habe Adolf von Hatzfeld hier tiefer gesehen, indem er in seiner gemeinsamen Besprechung des *Tollen Bomberg* und des *Chiliastischen Pilgerzugs* feststellte, in diesen beiden so grundverschiedenen Büchern erkenne man den "interessanten Versuch, sich nach zwei Seiten aus dem Dilemma persönlicher Gebundenheit und der Sehnsucht zur überpersönlichen Form [...] zu befreien":

Es gibt nur zwei Möglichkeiten. Entweder man bejaht das Land mit all seiner Schwere und Enge, und wo es zu schwer und kaum zu ertragen ist, rettet man sich durch Ironie, Satire und Witz. Die andere Möglichkeit ist die, mit seinem Gefühl von Welt und dem, was man von Welt und Weltsystemen in sich hat, in seiner Sehnsucht aus der nicht zu ertragenden Nähe in die weiteste Ferne zu entfliehen, dabei zu Kunstgriffen und Kniffen sich vielleicht manchmal zu wenden, wenn einem der Atem ausgeht. Man umfaßt die Welt und ist abermals gerettet. Der erste Versuch müßte von einem Helden reden, der ein Stück von der Erde Westfalens ist, allen seinen speziellen Gesetzen untertan und seiner Tragik verfallen. Der zweite müßte sich den Gesetzen und Problemen lokaler Gebundenheit entziehen und, will er das zwanghaft Höchste, ein Menschheitsthema sich wählen. Der erste Versuch würde zu einem Kunstwerk,

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Vgl. Josef Winckler: *Die heiligen Hunde Chinas. Erzählungen*. Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Hanns Martin Elster. Stuttgart 1968.

¹⁰¹ Vgl. Wincklers Brief an Karl Wagenfeld vom 19.10.1935 (*Briefwechsel 1912–1966*, Anm. 1, S. 358–364), in dem er auch auf den ähnlich 'antipolaren' Schluß des *Antichrist* hinweist ("Dank. Ehr und Luow die, Här! Haß di, Haß nao mähr").

wenn es dem Dichter gelänge, trotz des eigentlich nur Besonderen ein allgemein Menschliches und Gültiges, eben ein Schicksal, darzustellen und das Land Westfalen zu einem Welttheater zu machen.¹⁰²

Daß Winckler mit dem anekdotenhaften *Tollen Bomberg* ein schicksalhaftes "Kunstwerk" gelungen sei, stritt Hatzfeld ab, was ihm der selbstgefällige Autor zeitlebens übelnahm; den *Chiliastischen Pilgerzug* referiert Hatzfeld nur in einer kurzen Inhaltsangabe, aber noch das einschränkende Wort von den "Kunstgriffen und Kniffen" verrät, daß er *diesem* Buch (das auf eigene Art mit der Radikalität der *Lemminge* konkurrierte) die künstlerische Anerkennung nicht verweigern konnte. Hatzfelds unterschiedliche Bewertung der beiden Bücher scheint uns vollauf berechtigt, aber selbst wenn sie in diesem konkreten Fall nicht zutreffen würde, bliebe seine Kritik relevant, denn was er mit den "zwei Möglichkeiten" westfälischer Dichtung umschreibt, ist im Grunde nichts anderes als die Dichotomie von 'Moderne' und 'Heimatlidtung', mit der tatsächlich jeder Provinzautor konfrontiert war. 'Heimatlidtung' wäre demnach die Literatur, die 'lokal gebunden' ist und 'das Land bejaht' (affirmativ ist), zu einem "Kunstwerk" (und in unserem Sinn zu einem 'Werk der Moderne') könnte sie nur dann führen, wenn es ihr gelänge, zugleich ein exemplarisches Menschenschicksal zu gestalten; umgekehrt wird man ein Werk, das ein "Menschheitsthema" behandelt, eo ipso zur 'Hochliteratur' rechnen, obwohl es sich vielleicht zu "Kunstgriffen und Kniffen" flüchtet. Im Gegensatz zur internationalen Literatur, wo es die Unterscheidung zwischen 'Moderne' und 'Heimatlidtung' oft gar nicht gibt, ist sie in der deutschen Kritik traditionell mit einer Wertungsdichotomie konnotiert, wie sie Hatzfeld andeutet und wie sie auch tatsächlich von der westfälischen Literaturgeschichte bestätigt wird, in der es nur wenige 'lokal gebundene Kunstwerke' gibt. Winckler selbst hatte diese Wertungskonnotation ebenfalls verinnerlicht und wehrte sich daher gegen das Etikett des 'Heimatlidters', aber auch er bildet keine Ausnahme: Geradezu exemplarisch läßt sich in seiner Werkentwicklung beobachten, daß er mit der Hinwendung zu lokalen Themen nach dem Initiationserfolg des *Tollen Bomberg* zugleich den Anschluß an die Moderne verlor. Eben dies prognostiziert bereits Hatzfelds Doppelrezension, und man begreift, wie tief Winckler sich gerade hierdurch getroffen fühlen mußte.

Mehrere Umstände kamen zusammen, daß es Winckler nicht gelang, in seinem Werk eine Synthese zwischen moderner und regionaler Dichtung zu schaffen (so daß sich für uns der etwas paradoxe Umstand ergibt, daß wir ausgerechnet seine populären 'Westfalenbücher' vernachlässigen müssen, da sie sinnvoll nur im

¹⁰² Adolf von Hatzfeld: *Westfalen und seine Dichter*. In: *Frankfurter Zeitung* (20.12.1924), Nr. 949.

Kontext der Regionalliteratur zu behandeln wären). Zum einen waren es ökonomische Zwänge und das Bedürfnis nach breiter Anerkennung, die dazu führten, daß sich der nunmehrige 'freie Schriftsteller' nicht mehr mit der Reputation bei einer kleinen intellektuellen Elite begnügen konnte und wollte, sondern sich den einmal durch den *Bomberg* geweckten Erwartungen eines anspruchloseren Massenpublikums unterwarf; daß die damit verbundene Notwendigkeit der 'Vielschreiberei' (und der für Winckler typischen 'Mehrfachverwertung') der literarästhetischen Qualität seiner Werke nicht eben förderlich war, versteht sich von selbst. Zum anderen hatte Wincklers Hinwendung zur Heimat für ihn eine therapeutische Funktion, die ihn nach der Höllendurchschreitung im *Irrgarten Gottes* und im *Chiliastischen Pilgerzug* fortan existentielle oder auch nur gegenwartsnahe Stoffe vermeiden ließ und ihn statt dessen in die vermeintlich 'heilen Welten' vorindustrieller Vergangenheit oder der eigenen Kindheit flüchten ließ. Daß er damit auch die Sehnsüchte des bürgerlichen Publikums befriedigte, das durch Krieg, Inflation oder die Krisen der neuen Republik verunsichert war (namentlich in Westfalen auch durch den Strukturwandel auf dem Lande, die Arbeitskämpfe im Revier oder die Ruhrbesetzung), erklärt zu einem großen Teil den Erfolg seiner volkstümlicheren Bücher; sobald er von diesem Konzept abwich und einer 'inneren Stimme' folgte, wie in seinen mythischen Mutter-Büchern (*Das Mutter-Buch* und *Im Schoß der Welt*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1939/40), in denen seine psychische Regression am deutlichsten wird, verlor er seine Leser.¹⁰³

Biographisch war Josef Winckler spätestens seit seiner Heirat mit Adele Gidion fest im Rheinland verwurzelt, wo die meisten seiner Schriftstellerkollegen wohnten und eine lebendige Kulturszene existierte. Er organisierte rheinische Dichtertreffen und Buchwochen in Köln und Essen, engagierte sich im 'Bund rheinischer Dichter', im 'Schutzverband Deutscher Schriftsteller, Gau Rheinland' und in der katholischen Vereinigung rheinischer Schriftsteller 'Der weiße Reiter', schrieb für zahlreiche Kulturzeitschriften des Rhein- und Ruhrgebiets (u.a. *Der Hellweg*, *Das neue Rheinland*) und unterstützte eine Reihe kleinerer Verlage im Rheinland. Literarischen Ausdruck fand diese Bindung an die Wahlheimat u.a. im Gedichtbuch *Der Ruf des Rheins* (Köln: Saaleck, 1923), in der zusammen mit Josef Ponten herausgegebenen 'Festgabe rheinischer Dichter' *Das Rheinbuch* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925), im antikapitalistischen 'Umwelt-Ro-

¹⁰³ Winckler selbst hielt sein lyrisch-monumentales *Mutter-Buch* für seine ausgereifteste literarische Leistung und litt nicht wenig unter der ausbleibenden Anerkennung; die Erzählungen des Bandes *Im Schoß der Welt* erschienen 1950 noch einmal ohne jede Resonanz in einer veränderten Ausgabe unter dem Titel *Mütter retten die Welt. Ein Buch der Liebe* im Verlag des von Hanns Martin Elster 1949 gegründeten Deutschen Bücherbundes in Düsseldorf, versehen mit einem monographischen Nachwort Elsters.

man' *Der Großschieber* – dem er nach dem 'Umsturz' eine fatale Ehrbezeugung gegenüber den neuen Machthabern hinzufügte (Berlin: Brunnen, 1933) –, in den 'fröhlichen Legenden' der Bände *Die Weinheiligen* (Köln: Staufen, 1934) und *Triumph der Torheit* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1938) sowie in der Musikernovelle *Adelaide. Beethovens Abschied vom Rhein* (Ebd., 1936). Gegenüber dem Rheinland mußte Westfalen Winckler als ein kulturelles 'Niemandsländchen' erscheinen, ohne wegweisende Verlage, Zeitschriften oder Vereinigungen (dem 'Westfälischen Heimatbund' stand er trotz freundschaftlicher Kontakte zu Karl Wagenfeld distanziert gegenüber, weil er sich nicht als 'Heimatschriftsteller' vereinnahmen lassen wollte), so daß es ihm gar nicht in den Sinn kommen konnte, sich bei aller Affinität zur Heimat auch wirklich hier niederzulassen. Andererseits wußte Winckler nicht erst seit seinem 'westfälischen Schelmenroman', dem eine Flut von Einladungen und Verlegerangeboten gefolgt war, daß ein solches kulturelles Vakuum auch einen eminenten Vorteil bedeutete, weil die Konkurrenz hier bedeutend geringer war. Nicht allein aus eskapistischem Bedürfnis, auch aus geschäftlichem Kalkül stellte er sein Werk daher fortan neben dem rheinischen auf ein zweites, westfälisches Fundament: Außer zahlreichen Sonderausgaben des *Tollen Bomberg* sind vor allem seine Kindheitserinnerungen *Pumpernickel. Menschen und Geschichten um Haus Nyland* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925) zu nennen, das 'niederdeutsche Andachtsbüchlein' *De olle Fritz* (Bremen: Schünemann, 1926) und der Roman *Ein König in Westfalen* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1933), eine 'Staatsgroteske' um Jérôme Bonaparte, den 'König Lustik von Westfalen'. Gemeinsam ist all diesen Büchern ein mehr oder weniger verklärter Blick in die Vergangenheit, der oft derbe oder auch satirische, dabei aber immer 'volkstümliche' Humor, eine wenig organische und wenig artifizielle, auf verbreitete 'Döhnkes' zurückgreifende anekdotische Erzählweise und nicht zuletzt die klischeehafte Konstruktion eines 'westfälischen Volkscharakters', durch die Winckler zum führenden Vertreter einer literarischen 'Westfalenideologie' avancierte. Auch ihm galt der Westfale als stur, wortkarg und eigenbrütlerisch, dabei aber begabt mit derber Unbekümmertheit; so heißt es im *Bomberg*:

Der Baron erstaunte, welch eine salomonische Weisheit mit unbedenklicher Roheit sich mische und der plumpe Spaß durch Generationen wie ein Kiesel rollt, bevor er seine Lippenrundung erhalten. Er kannte seine prächtigen, treuen westfälischen Bauern wie im Gleichnis wieder, diesen kindlichsten, wurzelknorrigen Schlag ganz Deutschlands. Und erkannte, daß alle Dinge nur eine singuläre Einfachheit haben, daran die Zeit verzweifelt. Und wie unschuldig das Leben an sich ist, das die gespenstische Torheit des Menschen erst verwirrt.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Winckler: *Der tolle Bomberg* [Anm. 4], S. 293.

Solche Aussagen verraten eine Nähe zum Volkstumsverständnis der Heimatkunstbewegung; nicht zu übersehen ist in den genannten Werken aber auch die bei aller Sentimentalisierung zugleich kritische Ironisierung heimatlicher Verhältnisse¹⁰⁵ und das Fehlen des sonst für den 'klassischen Heimatroman' konstitutiven polemischen Gegensatzes von feindlicher Großstadt und ländlicher Idylle. Hierin, in der individualisierenden Personengestaltung sowie in der größeren Phantasie und Sprachbeherrschung zeigt Winckler sich der üblichen, meist trivialen Heimatliteratur in Westfalen weit überlegen. Erst nach 1945, als er feststellen mußte, daß fast nur seine westfälischen Bücher die Krisen der Zeit überstanden hatten und er nur noch in der Heimatregion Anerkennung finden würde, wich auch sein relativ kritisches und differenziertes Westfalenbild einer beinahe hemmungslosen Mystifikation des Herkunftslandes. Bemerkenswert ist, daß von Anfang an Wincklers 'Westfalenbücher' beim Publikum erfolgreicher waren als seine rheinischen und anderen Werke, und dies sicher nicht nur oder vorrangig in Westfalen selbst, wo ihm seine antiklerikale Haltung, der drastische Humor und die karikaturesken Übertreibungen oft recht übel angerechnet wurden. Das unterschiedliche Rezeptionsverhalten, ablesbar den Auflagenzahlen¹⁰⁶, zeigt deutlich, wie sehr Winckler durch den *Tollen Bomberg* und die zahlreichen Adaptionen (Sonderausgaben, Nachahmungen, Bearbeitungen durch Film und Rundfunk bis hin zu skurrilen 'Bombergiana') auf das Image eines 'westfälischen Volksdichters' festgelegt war; lediglich die auch sprachlich barocke Lebensgeschichte des ebenfalls legendären *Doctor Eisenbart* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1928), die bewußt das Erfolgsrezept des 'Schelmenromans' variiert, kann unter den 'nicht-westfälischen' Büchern auch nur annähernd mit dem *Bomberg* oder *Pumpernickel* konkurrieren.¹⁰⁷ Mit diesen 'Volksbüchern', die nur noch in manchen 'heidnischen' Freizügigkeiten und Zynismen an den Autor des *Irrgarten Gottes* und des *Chiliastischen Pilgerzugs* erinnern, wurde Winckler in den Jahren der Weimarer Republik zum überregional bekanntesten Schriftsteller aus Westfalen.

Die Zeit des Nationalsozialismus bildet auch in der Biographie Josef Wincklers das im doppelten Wortsinn 'dunkelste' Kapitel.¹⁰⁸ Obwohl eher apolitisch

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 23: "Ja, in Münster ist es finster! Kuchen, drin die Rosinen fortgepickt sind! Eine abgestandene Brüthe! [...] Ich hör' in ganz Münster die Totenwürmer klopfen vor Stille. [...] Wenn Gott auf die Stadt herabschaut, kriegt er vor Gähnen den Mund nicht mehr zu!"

¹⁰⁶ Vom *Tollen Bomberg* wurden bis 1932 200.000 Exemplare verkauft, vom *Pumpernickel* 84.000, während die rheinischen Bücher selten eine Auflage von 3000 bis 10.000 Exemplaren überschritten.

¹⁰⁷ 1953 hatte *Doctor Eisenbart* immerhin eine Auflagenhöhe von 53.000 Exemplaren erreicht. Vgl. Franz Rudolf Menne/Reinhold Stipek: *Doctor Eisenbart – eine Existenz in Realität und Roman*. In: Delseit/Menne [Anm. 5], S. 57-67.

¹⁰⁸ Vgl. grundsätzlich Wolfgang Delseit: *Zwischen Anpassung und Verfemung: Als Schriftsteller im "Dritten Reich"*. In: Delseit/Menne [Anm. 5], S. 68-96.

gesonnen und frei von völkischer Hysterie, begrüßte er doch vorbehaltlos die 'Machtergreifung' und biederte sich auch späterhin aus opportunistischen Motiven den faschistischen 'Kulturträgern' an, weil er hoffte, "an der nun offiziell gewordenen nationalen Literatur zu partizipieren und eine neue literarische und gesellschaftliche Aufwertung zu erfahren".¹⁰⁹ Tatsächlich schien sich seine nationalkonservative, antiklerikale Haltung und seine regionalistische Literaturauffassung nur zu gut mit der nationalsozialistischen Literaturdoktrin zu vertragen. Um so überraschter und enttäuschter war Winckler, als er 1933 nicht in die neukonstituierte 'Deutsche Akademie der Dichtung' gewählt wurde; an Hanns Johst, den Präsidenten der Akademie und späteren Vorsitzenden der Reichsschrifttumskammer, schrieb er einen an Deutlichkeit kaum zu überbietenden Brief:

Nun berührt es mich doch äußerst schmerzlich, nachdem ich vierzehn Jahre gegen die internationale pazifistische Literaturclique ankämpfte und auf der ganzen Linie mit meinen vom Volk her gestalteten Büchern siegte [...], schließlich von der nationalen Regierung doch nicht anerkannt zu sein! Ich weiß nicht, wie ein deutscher Dichter sich überzeugender hätte legitimieren können, der ich heut der Repräsentant des westfälischen Lebensraumes bin. Oder soll *nur* diese große Provinz ausgeschlossen bleiben, nicht würdig den andern Volksstimmen, wenn sie ihr geistiges Gesicht in die Gemeinschaft der Nation erheben?¹¹⁰

Geradezu erschreckend zeigt dieser Brief, wie weit Winckler sich inzwischen von der 'Moderne' entfernt hatte, nämlich bis zur Selbstverleugnung. Aber weder solche Invektiven bei mittlerweile einflußreich gewordenen Schriftstellerkollegen wie Johst, Hans Friedrich Blunck oder Erwin Guido Kolbenheyer noch die bewußte Hinwendung zu nationalen Themen oder zum faschistischen Mutterkult vermochten etwas daran zu ändern, daß er auch in den Folgejahren auf offizieller Ebene weitgehend ignoriert wurde und erst recht jede Ehrung für ihn (namentlich der seit 1935 verliehene Westfälische Literaturpreis) – vermutlich sogar auf geheime Weisung des Propagandaministeriums – außer Betracht stand. Ursächlich für diese schizophrene Situation waren nicht literarische Gründe (nur die beiden 'nihilistischen' Bücher galten als 'artfremd'), sondern der durch öffentliche Denunziation bekanntgewordene Umstand, daß Wincklers Frau Jüdin war und er also in einer sogenannten 'Mischehe' lebte. Trotz der Nachteile und Verdächtigungen, die ihm hierdurch entstanden, dachte er nicht daran, sich von Adele zu trennen und hielt in 'Westfalentreue' zu ihr. Dieser biographische 'Zufall' entschuldigt zu einem großen Teil Wincklers äußeres 'Wohlverhalten' im Dritten Reich und erklärt zugleich, weshalb er sich später darauf berufen konnte, nie ein

¹⁰⁹ Ebd., S. 76.

¹¹⁰ Brief Josef Wincklers an Hanns Johst vom 20.5.1933. In: Winckler: *Briefwechsel 1912–1966* [Anm. 1], S. 321f.

Propagandist des Unrechtsregimes gewesen zu sein. Ob Winckler – der ansonsten selbst nicht frei von antisemitischen Vorbehalten war – sich in einer anderen persönlichen Situation nicht vielleicht doch zu einem aktiven Parteigänger der Nationalsozialisten entwickelt hätte, steht auf einem anderen Blatt. Bedenklich genug, scheint er jedenfalls im eiteln Selbstgefühl des erfolgreichen nationalen Volksschriftstellers für sich selbst nie die Flucht ins Ausland oder auch nur den Ausweg der inneren Emigration in den bürgerlichen Beruf erwogen zu haben. Er selbst war durch die Protektion Hanns Martin Elsters, damals Schatzmeister des deutschen PEN-Klubs, und anderer Kollegen relativ geschützt, aber auch die Ausreise seiner Frau in die Schweiz verzögerte er bis 1943, obwohl sie spätestens seit dem Novemberpogrom 1938 unmittelbar gefährdet war.

Nach der Emigration Adeles veröffentlichte Winckler nichts mehr im Dritten Reich; bis dahin aber hatte er relativ unbehindert schreiben und publizieren können, wenn auch fast unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Literarisch am bedeutendsten sind seine beiden Mutter-Bücher mit ihrem Nachklang expressionistischer Pathetik, in die Zukunft weisend aber die Westfalenbücher *Ein König in Westfalen* und *Der Alte Fritz* sowie Anekdotensammlungen wie *Triumph der Torheit* oder *Die goldene Kiepe* (Berlin: Steuben, 1939), die mitunter einen etwas einfältigen Volkswitz pflegen. Schon 1933 hatte er in einem Brief geschrieben: "Ich werde jetzt klar und folgerichtig aus meinem Westfalentum eine Serie aufbauen, die das unerschlossene Land mit seinem schweren Volkskosmos endlich ans Licht heben hilft."¹¹¹ Die verordnete Ignoranz und der damit einhergehende Prestigeverlust warfen ihn in diesem Plan für lange Jahre zurück, sein durch den Widerstand eher noch gesteigertes Selbstbewußtsein ließ ihn aber zuversichtlich hoffen, daß auch hierfür die Zeit noch kommen werde: Er sollte recht behalten.

Die vielbeschworene 'Stunde Null' gab es 1945 in der Kulturszene Westfalens ebensowenig wie andernorts; im Gegenteil kann man etwa bei der Betrachtung der erfolgreichen Anthologieprojekte Josef Bergenthals, des ehemaligen Landesleiters der Reichsschrifttumskammer, der ungebrochen ein völkisches 'Westfalenbewußtsein' kolportierte, sogar den Eindruck gewinnen, der restriktive Ungeist der Vergangenheit habe sich in der Provinz besonders lange behaupten können. Nimmt man die allgemein verbreitete Sehnsucht der Nachkriegsleser nach einer 'geheilten Welt' hinzu, in der sie wenigstens fiktional Krieg, Elend und Schuld verdrängen konnten, verwundert es nicht, daß Winckler (und mit ihm die Masse westfälischer Heimatdichter) trotz seiner Anpassung im Dritten Reich zumindest in seiner Heimat erneut reüssieren konnte. Da seine volkstümlich-humoristischen, eine stolze regionale Identität stiftenden Bücher weiterhin ge-

¹¹¹ Brief Josef Wincklers an Carl Hanns Erkelenz vom 20.7.1933. In: Ebd., S. 338.

fragt waren und er sich dank seiner persönlichen Lebensumstände zum 'Nazio-pher' stilisieren konnte (im Gegensatz etwa zur politisch nicht weniger naiven Josefa Berens-Totenohl, die sich selbst für westfälische Verhältnisse zu sehr diskreditiert hatte), befand er sich in einer denkbar glücklichen Lage, die nur dadurch geschmälert wurde, daß es ihm angesichts des sich rasch vollziehenden Generationswechsels hin zu zeitkritischen Autoren wie Heinrich Böll, Günter Grass oder Wolfgang Koeppen nicht mehr gelang, auch überregional ein neues Publikum zu gewinnen. Er konzentrierte sich daher ganz darauf, seine 'westfälische Karriere' auszubauen und veröffentlichte in schneller Folge mehrere teils selbstplagiatorische Bücher mit westfälischen Erzählungen, Anekdoten und Erinnerungen, in denen er weiterhin seine konservativen Wertvorstellungen der Vorkriegszeit kolporierte und nun relativ kritiklos ein mystifiziertes 'Westfalentum' vertrat: *Das bunte Brevier. Ein ernst-fröhliches Buch von den letzten Dingen* (Wuppertal: Abendland, 1947), *Fest der Feste. Weihnachtsfeiern auf Haus Nyland* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1948), *Der Westfalenspiegel* (Dortmund: Ardey, 1952), *So lacht Westfalen. Auch eine Philosophie* (Honnf/Rh.: Peters, 1955), *Das Lügenjökken. Anekdoten um Josef Winckler* (Rudolstadt: Greifenverlag, 1956), schließlich seine 'Westfälischen Dichtungen' in vier Bänden (Emsdetten: Lechte, 1960-63).¹¹² Neue Themen vermochte er sich hingegen nicht mehr zu erschließen. Auch kulturpolitisch engagierte sich Winckler nun verstärkt im westfälischen Raum; 1952 initiierte er zusammen mit Ludwig Bäte die Neugründung der Schriftstellervereinigung 'Die Kogge' in Minden, die er vergeblich zu einem westfälischen Dichterkreis umfunktionieren wollte, und 1957 rief er – in Erfüllung des Testaments seiner 1951 gestorbenen Frau Adele – die 'Nyland-Stiftung' ins Leben¹¹³, die primär seinen eigenen Nachlaß und Nachruhm sichern, daneben aber auch allgemein die rheinisch-westfälische Dichtung und besonders das literarische Erbe der 'Werkleute auf Haus Nyland' fördern sollte. Auf den regelmäßigen Westfalentagen des 'Westfälischen Heimatbundes' stand Winckler als jovial-volkstümlicher Nestor westfälischen Schrifttums zumeist im Mittelpunkt.

Die heftige 'Umarmung', die Winckler mit seinen rückständigen Volksbüchern in der Heimat erfuhr, während kritische oder innovative Autoren wie Paul Schalück und Ernst Meister mit Ablehnung oder Ignoranz zu kämpfen hatten, ist ein deutliches Zeichen für die literarische Rückständigkeit Westfalens selbst noch in

¹¹² Die Ausgabe umfaßt *Pumpernickel und Fest der Feste* (Bd. 1, 1960), *Der Alte Fritz spukt in Westfalen* und *König Lustik von Westfalen* (Bd. 2, 1960), *Im Schoß der Welt* und *Das Mutter-Buch* (Bd. 3, 1961), die Erstveröffentlichung *Die Luther-Bibel, So lacht Westfalen* und *Westfalenspiegel* (Bd. 4, 1963).

¹¹³ Das Grundkapital der Stiftung bildeten die Wiedergutmachungsgelder, die Adele Winckler nach ihrer Rückkehr aus dem Schweizer Exil (1945) erhalten hatte.

den zweiten Nachkriegsjahren. 1948 erhielt er die Ehrengabe des westfälischen Kultusministeriums, 1952 wurde eine Gedenktafel an seinem Geburtshaus angebracht, 1953 wurde er – sehr zu seinem Leidwesen gemeinsam mit Adolf von Hatzfeld – mit dem Annette-von-Droste-Hülshoff-Preis ausgezeichnet¹¹⁴, 1954 wurde er Ehrenpräsident der 'Kogge', 1956 bekam er das Große Bundesverdienstkreuz 1. Klasse, 1961 die Goldene Medaille der Stadt Rheine und den Silbernen Koggeteller, zu schweigen von Tagungen, Ausstellungen oder einem nach ihm benannten Schulpreis. Daß solche Ehrungen dem 'verdienstvollen Heimatschriftsteller', nicht aber dem 'größten westfälischen Dichter seit der Droste' galten, mag ihn immerhin manchmal geschmerzt haben.

Seit 1946 wohnte Winckler in Bensberg bei Bergisch Gladbach. 1952 hatte er die Journalistin Ruth Walther geb. Tillmanns (1908–1985) kennengelernt, seine letzte Lebensgefährtin, die für ihn auch als Sekretärin und Geschäftsführerin der 'Nyland-Stiftung' arbeitete. Am 29. Januar 1966, nach einem langen und glücklichen, nur in den letzten Jahren durch Krankheit überschatteten Lebensabend, starb Josef Winckler vierundachtzigjährig an den Folgen eines Hirnschlages; seine letzte Ruhestätte fand er auf dem Laurentius-Friedhof in Bensberg neben seiner Frau Adele. Auf dem Grab steht heute ein Findling aus seiner westfälischen Heimat.

Präsident der 'Nyland-Stiftung' wurde nach Wincklers Tod sein langjähriger Freund Hanns Martin Elster (1888–1983), der schon bald, zunächst noch bei der Deutschen Verlags-Anstalt, dann im Verlag Lechte in Emsdetten, mit der Herausgabe der 'Nyland-Bücher' begann.¹¹⁵ Auf den ersten, zugleich wichtigsten Band mit dem *Irrgarten Gottes* und dem *Chiliasmatischen Pilgerzug* (Stuttgart 1967) folgten u.a. die Nachlaßeditionen *Die heiligen Hunde Chinas* (Stuttgart 1968) und *Die Operation. Aus den Papieren eines Ungenannten* (Emsdetten 1974), eine zweibändige Ausgabe der 'Döhnkes und Vertellkes' um den *Schneider Börnebrink* (Emsdetten 1976) und mit *Doctor Eisenbart* (Emsdetten 1984) schließlich der erste Band der achteiligen *Gesammelten Werke*, die das Gedächtnis an diesen 'Volksschriftsteller' weiterhin konservieren werden, obwohl er im öffentlichen Bewußtsein Westfalens längst nicht mehr so präsent ist wie zu Lebzeiten. Über den engeren Stiftungszweck hinaus hat sich die Kölner 'Nyland-Stiftung' vor allem in den letzten Jahren, unter dem neuen Vorsitzenden Walter Gödden

¹¹⁴ Vgl. Dieter Sudhoff: "Die bedeutsamsten lebenden westfälischen Dichter der Gegenwart". *Adolf von Hatzfeld, Josef Winckler und der Droste-Preis 1953. Eine Dokumentation*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 3. Hg. v. Walter Gödden. Paderborn, München, Wien, Zürich 1995, S. 153-193.

¹¹⁵ Nachfolger Elsters war dann Hans Günther Auch (1921–1993), der langjährige Lektor des Lechte Verlags.

und dem Geschäftsführer Wolfgang Delseit, in vorbildlicher Weise um die Förderung der rheinisch-westfälischen Literatur verdient gemacht. Positiv zu vermerken ist auch, daß das Gefühl dankbarer Verpflichtung gegenüber dem Stiftungsgründer keineswegs mehr – wie noch zu Zeiten Elsters – den kritischen Blick auf den Menschen und Schriftsteller Winckler vernebelt.

Als 'Apostel einer westfälischen Volkstumsideologie' hat Josef Winckler sich überlebt, die Verheißung einer 'niederdeutschen Renaissance' in seiner Dankesrede bei der Verleihung des Annette-von-Droste-Hülshoff-Preises 1953 war schon damals nur ein historisches Aporçu:

In uns leben noch mächtige, ungebrochene Instinkte; unsere seßhaften Geschlechter sind noch nicht verbraucht; Snobismus und Dekadenz hat es nie bei uns gegeben, wohl aber schicksalhafte Tragik und uferlose Phantastik wie bei Grabbe und bei Hille und vor allem den erlösenden Humor von der zarten Behutsamkeit gütigen Wissens bis zum schallenden Tumult des Zwerchfells.¹¹⁶

In derselben Rede richtete Winckler abschließend seinen Blick aber auch noch einmal auf das "Land Utopia", "in dem nach unser aller Wunsch lebensstarke und von jeder Angst befreite Menschen in Frieden leben"¹¹⁷, und wenngleich auch dies nur ein 'frommer Wunsch' war, versöhnt es doch mit diesem westfälischen Autor, der durch so viele Irrtümer ging und in seinen eindrucksvollsten Büchern vom *Irrgarten Gottes* und dem *Chiliastischen Pilgerzug* einst jede Zukunftshoffnung gezeugnet hatte und sie dann allein noch im Nächstliegenden, in der 'Heimat' wiederfand.

¹¹⁶ Zit. nach B. P.: *Westfälische Dichterfeier. J. Winckler und A. v. Hatzfeld erhielten Westfalenpreis*. In: *Kölnische Rundschau* (22.6.1953).

¹¹⁷ Zit. nach *Ein Ehrentag für das westfälische Schrifttum. Zwei Preisträger des Annette-von-Droste-Hülshoff-Preises beim Westfalentag in Meschede*. In: *Westfälische Rundschau*, Meschede (22.6.1953).

2. Paul Zech (1881 – 1946)

Es gibt wohl keinen anderen westfälischen Schriftsteller, der dem 'Dichter der Eisernen Sonette' in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg literarisch so nahe und doch so fern stand wie der gleichaltrige Paul Zech. Als Richard Dehmel im Frühjahr 1913 dessen Industriesonette *Das schwarze Revier* kennengelernt hatte, die soeben in der frühexpressionistischen Reihe der 'Lyrischen Flugblätter' bei Alfred Richard Meyer in Berlin erschienen waren, erkannte er sogleich die geistige Verwandtschaft der beiden nicht mehr ganz jungen Autoren und versuchte, sie zusammenzubringen; an Zech schrieb er:

Ihr "Schwarzes Revier" ist ein wirklich wertvolles, nicht bloß kostbares Stück Arbeit. Solche sachliche Scharwerkerei bringt uns weiter als alle schöngeistige Flitterdichtung. [...]

Kennen Sie übrigens den (anonymen) Dichter der "Eisernen Sonette"? Wenn nicht, dann empfehle ich Ihnen sehr, sich von dem Verlag Bernhard Vopelius in Jena die Zeitschrift "Quadrige" kommen zu lassen, in der er seine Gedichte veröffentlicht. Ich werde ihn auch auf Sie aufmerksam machen.¹

Zech wandte sich daraufhin tatsächlich an Josef Winckler, in dessen Sonetten er ein "geistiges Streben" wiedergefunden habe, das auch er "schon seit Jahren, leider ohne Erfolg", versuche, und bot ihm drei Manuskripte (darunter die Novelle *Der schwarze Baal*) für die *Quadrige* an, wobei er meinte, sich außer durch das beigelegte *Schwarze Revier*, dessen Verse in ein "größeres Werk" *Zwischen Rhein und Ruhr* eingehen sollten (woraus dann noch im selben Jahr die Sammlung *Schwarz sind die Wasser der Ruhr* wurde), noch besonders durch den Hinweis empfehlen zu können, daß er "lange in Duisburg, Ruhrort und Bochum als technischer Beamter gearbeitet habe".² Instinktiv scheint Winckler gespürt zu haben, daß ihm mit Zech, der offenbar ebenfalls die Protektion Dehmels genoß und ihm vor allem unmittelbare Industrieerfahrungen voraus hatte, ein ernsthafter Konkurrent auf seinem 'ureigenen Gebiet' entgegengetreten war, den es abzuschütteln galt. "Daß Sie im rheinisch westfälischen Industriegebiet auch praktisch tätig waren, halte ich zum Verständnis unsrer Bestrebungen für sehr glücklich", schrieb

¹ Brief Richard Dehmels an Paul Zech vom 19.2.1913. Faksimile in: *Paul Zech. 19. Februar 1881 – 7. September 1946*. Hg. v. Fritz Hüser. Dortmund, Wuppertal 1961, S. 28f. Interessanterweise wiederholt Dehmel in diesem Brief seinen Einwand gegen die ihm veraltet und unpassend scheinende Sonettform, den er einige Wochen zuvor schon Winckler gegenüber vorgebracht hatte: "Im großen Ganzen könnte man höchstens einwenden, was ich neulich bereits einem anderen Dichter, der dasselbe Stoffgebiet zu erobern sucht, entgegenhielt: daß es überhaupt noch Sonette sind. Man baut doch auch keine moderne Lokomotive im Stil einer Renaissance-Karosse."

² Brief Paul Zechs an Josef Winckler vom 11.4.1913. In: Josef Winckler: *Briefwechsel 1912–1966. Eine Auswahl*. Bearbeitet u. kommentiert v. Wolfgang Delseit. Köln 1995, S. 77.



Paul Zech

der 'Dichter der Eisernen Sonette' sehr von oben herab in seiner Antwort und versprach, die Beiträge der nächsten 'Werkversammlung' vorzulegen³, aber zweifellos hatte er es zu verantworten, daß dann keiner von ihnen angenommen wurde und auch später lediglich noch das Gedicht *Zwischen den Tempeln Vulkans* in der *Quadriga* (Winter 1913/14) erschien. Neben den persönlichen Animositäten waren es vor allem ideologische Gründe, die ein Zusammengehen Wincklers mit Zech ausschlossen und diesen selbst bewogen, nicht den 'Werkleuten auf Haus Nyland' beizutreten. Unmißverständlich heißt es in einem Brief Wincklers an Vershofen aus derselben Zeit: "Nur das Positive hat uns Anerkennung gebracht, wie denn die jüngere Gegenwart durchaus optimistisch ist! [...] Wir können nur gebrauchen, was in Begeisterung folgt und treibt und Sehnsucht stillt! Die Trauer und der Schmerz werben nicht!"⁴ "Trauer" und "Schmerz" aber gerade waren es, die aus allen Gedichten und Erzählungen Zechs sprachen, und daß sie offenbar auf reale Erfahrungen zurückgingen, machte ihn für Winckler über alle natürliche Rivalität hinaus zu einem literarischen Antipoden, wenn nicht gar zu einem gefährlichen Gegner. Zech wiederum mußte sich von der heroisierenden, alle realen Antagonismen ausklammernden Industrievergötterung Wincklers und anderer 'Nyland'-Autoren abgestoßen fühlen und scheute sich denn auch nicht, Dehmel gegenüber dem 'Dichter der Eisernen Sonette' 'Machtbewunderung', 'politische Streberei' und 'Byzantinismus' vorzuwerfen.⁵ Obwohl Zech und Winckler das gleiche Stoffgebiet behandelten und auch formal, namentlich mit der Verwendung der Sonettform, ähnliche Wege gingen, konnte es daher keinen Brückenschlag vom einen zum anderen geben. Erst als auch Winckler sich nach der Weltkriegskatastrophe von seiner früheren Technikidolatrie verabschiedete, kam es zu flüchtiger Annäherung.⁶

Das Verhältnis Zechs und Wincklers ist deshalb so interessant, weil beide exemplarisch stehen für die diametral verschiedenen Antworten der westfälischen Literatur auf die Provokationen der technischen Moderne. An ihrem Beispiel zeigt sich, daß es kein einfaches dichotomisches Modell gibt, das ideologisch 'sauber' zwischen Moderne und Tradition trennen ließe, sondern daß der Riß auch quer zu diesen meist formalistisch definierten Kategorien verlief. Ausgerechnet

³ Brief Josef Wincklers an Paul Zech vom 17.4.1913. In: Ebd., S. 78.

⁴ Undatiertes Brieffragment Josef Wincklers an Wilhelm Vershofen vom Frühjahr 1913. In: Ebd., S. 79f.

⁵ Vgl. ebd., S. 84, Anm. 1.

⁶ Nachdem Zech in seinen Sammelband *Der Mann am Kreuz* mit 'Geschichten zeitgenössischer Erzähler von Rhein und Ruhr' (Berlin: Zentralverlag, 1923) Wincklers Erzählung *Das Ferienkind* aufgenommen hatte, revanchierte dieser sich u.a. damit, daß er als Lektor des Greifenverlags in Rudolstadt dessen Bücher *Die ewige Dreieinigkeit* und *Die Reise um den Kummerberg* (beide 1924) akzeptierte und lektorierte.

der nationalistisch gesinnte und später als 'Apostel Westfalens' retissierende Winckler stimmte vor dem Krieg in den internationalen und großstädtischen Lobgesang auf die Maschinenwelt ein, während ausgerechnet der überzeugte Sozialist, Pazifist und Avantgardist Paul Zech, der sich eigentlich nie von dem einmal eingeschlagenen Weg der literarischen Moderne entfernte, in seinen Industriedichtungen Positionen vertrat, die ihn in bedenkliche Nähe zu den religiös-konservativen Heimat- und Arbeiterdichtern stellen. Derartige Widersprüche, zu denen auch gehört, daß der gar nicht in Westfalen geborene Zech sich noch vor Winckler dezidiert zur westfälischen Heimat bekannte, lassen sich nicht durch irgendwelche Theorien auflösen, sondern sind allein biographisch zu erklären.

1919 nahm Kurt Pinthus ein Dutzend Gedichte Zechs in seine Lyrikanthologie *Menschheitsdämmerung* (Berlin 1920) auf und kanonisierte den Autor – den einzigen 'Westfalen' neben August Stramm – damit wohl für alle Zeiten als 'Expressionisten'; das 'Selbstbildnis', das Zech hierfür verfaßte, ist eine einzige Eloge auf seine westfälischen Prägungen und sei hier schon deshalb zitiert, weil es die Ignoranz regionalliterarischer Sachwalter wie Josef Bergenthal beschämt, die ihn nur deshalb ausschlossen, weil sein zufälliger Geburtsort in Westpreußen lag:

[...] ich bin nicht "jüngste Dichtung", sondern beinahe vierzig Jahre (alt). Und den Wald (über den Sauerländischen Bergen donnerten die schwarzen Tannenkeulen einen Sommer lang) beschrieb ich um 1904. Auch nicht Weichselianer bin ich (obwohl bei Thorn geboren), vielmehr Dickschädel aus bäurisch-westfälischem Blut. Urväter waren immer hart und seßhaft. Der, der mich mit Pumpnickel und der Calvin-Bibel hochzog und manchmal an kalten Novembertagen, wenn die Kartoffelfeuer mit breiten Armen über den Bahndamm qualmten, den Steinhäger ins Blut springen ließ, zärtelte mit den Bienenvölkern. Das war unser heller Sonntag. Etliche meiner früheren Väter schürften Kohle. Sie lag nahe genug bei Schindeldach, Schweiß und Krüppeltum. Ich selber kam (nach Leichtathletik, Griechisch und schlechten Examina) nicht über den (vom Innen geforderten) Versuch hinaus. Doch diese zwei reichsten Jahre –: Bottrop, Radbod, Mons, Lens, bestimmten: von Machthabern um Stinnes, Kirdorf und Baron Hachette, von Schwerhörigen und Blinden –: Hellhörigkeit und Güte für alle auf Erden zu fordern. Lange bevor die verschattete Affäre November 1918 war. Und der Krieg, der mich zerbeulte.⁷

⁷ Zit. nach Paul Zech: *Selbstbildnis*. In: Ders.: *Der Schatten vom anderen Ufer. Erzählungen*. Hg. v. Klaus Hammer. Rudolstadt 1989, S. 271f. Zech hat diese 'Westfalenimpressionen', die für ihn einen wesentlichen Teil seiner Identität ausmachten, noch mehrfach fast wortgleich wiederholt, vgl. etwa ebd., S. 273–277 (276), seinen *Lebenslauf*, der zuerst im *Literarischen Echo* (1922/23, Nr. 9/10, Sp. 503–506) erschien: "Immer war ich ein Dickschädel aus bäurisch-westfälischem Kornsafte. Geschichtlich ist: einige meiner Väter (die anderen waren Pfaffen, Bildschnitzer und Vögte) schürften Kohle. Ich selber kam [...] über Kant und Nietzsche nicht über den vom Innen geforderten Versuch: Kohlenhauer unter Kohlenhauern zu sein, hinaus. Es stank nach Schweiß und Leichen, Fusel und Streikdelirien."

Da auch Zech – ähnlich wie Winckler – zur Selbstmystifikation neigte, sind seine biographischen Angaben mit Vorsicht zu betrachten; daß wir über seine frühen Jahre bis zum Krieg nur wenig wissen, ist nicht zuletzt auch ihm selbst anzulasten.⁸ Fest steht, daß Paul Robert Zech am 19. Februar 1881 als ältestes von fünf Kindern des Landschullehrers Adolf Zech und seiner Frau Emilie geb. Lebrecht in der westpreußischen Kleinstadt Briesen (Wąbrzeźno) bei Thorn (Toruń) geboren wurde. Die Eltern wie auch sämtliche Vorfahren stammten aus dem Gebiet zwischen Rhein und Ruhr (oder aus dem Sauerland); nur zufällig hatte eine Versetzung die Familie vorübergehend nach Westpreußen verschlagen. Offenbar wurde Adolf Zech wegen seiner sozialdemokratischen Umtriebigkeit nach einigen Jahren zwangsweise aus dem Schuldienst entlassen und ließ sich in Elberfeld nieder, wo er sich und seine Familie vermutlich im Seilerberuf durchzubringen suchte. Unklar ist, ob Paul Zech schon vor diesem Umzug zu Verwandten geschickt wurde; jedenfalls erlebte er seine prägenden Kindheitsjahre, vielleicht schon seit dem zweiten oder vierten Lebensjahr, im Sauerland und im Ruhrgebiet, u.a. in Soest, Remscheid, Bottrop, Lüdenscheid und schließlich in Elberfeld. Daß er lange Zeit fern von den Eltern und Geschwistern aufwuchs und von den Großeltern und anderen Verwandten erzogen wurde, muß der Knabe als Verstoßung empfunden haben, was manche späteren psychischen Defekte erklären würde. Entscheidender als genaue Datierungen ist die Tatsache, daß Zech seine ganze, im buchstäblichen Sinn 'bewegte' Kindheit und Jugend innerhalb rheinisch-westfälischer Koordinaten verbrachte, auch danach, während seiner Elberfelder Zeit, noch lange an der Grenze Westfalens ansässig war ("Auf der Bergstraße, die schon Westfalen ist, rumoren die Eichen durch herbstliche Himmel"), und daß er dabei *beide* Erlebnissphären seiner Ahnen, der Bauern wie der Bergarbeiter, aus unmittelbarer Anschauung kennenlernte. Hierdurch entwickelte er eine emotional sehr unterschiedlich akzentuierte Doppelbindung, einerseits positiv an Natur und bäuerliches Leben, andererseits an den negativ gesehenen Komplex von Großstadt, Industrie und Technik, die bestimmend vor allem für sein Frühwerk wurde, aus dem nicht blinde Ressentiments – wie bei den meisten Heimatdichtern –, sondern divergente Existenz Erfahrungen sprechen. Er selbst meinte hierzu: "Künstlerisch gab mir das Rheinisch-Industrielle den Grund. Stärker aber noch liegt mir das westfälisch-Verkrochene (von der Mutter her) im Blut. Ich glaube, daß ich davon nie loskommen werde."¹⁰ Und in der Einleitung zu seiner zweibändigen Ausgabe von Christian Dietrich Grabbes *Werken* (Berlin: Volks-

⁸ Vgl. zur Biographie vorläufig Brigitte Pohl: *Studien zur Biographie und Lyrik Paul Zechs*. Diss. Jena 1977, und Arnold Spitta: *Paul Zech im südamerikanischen Exil 1933–1946*. Berlin 1978.

⁹ Paul Zech: *Wuppertal*. In: Ders. *Der Schatten vom anderen Ufer* [Anm. 7], S. 269.

¹⁰ Brief Paul Zechs an Herbert Saekel vom 12.1.1920 (Stadtbibliothek Wuppertal).

bühnen-Verlag, 1925), die an sich schon als Bekenntnis zu Westfalen gewertet werden kann, spricht er dann eingedenk auch der eigenen Ahnen – ganz wie Hatzfeld oder Winckler – von der "besondere[n] psychische[n] Schwere der westfälischen Erde", die auf so vielen ihrer Dichter lastete und ihren Werken oft mythische oder phantastisch-irrationale Züge eingrub: "Ihr entströmen eigentümliche Kräfte, auf diesem Boden gedeihen Hell- und Mondsüchtige, Epileptiker und von jenseitigen Geistern besessene Menschen üppiger als in irgendeinem anderen Landstrich des deutschen Sprachgebietes."¹¹ Mit solchen Sentenzen vom 'Zweiten Gesicht' und ähnlichem beteiligte sich auch Zech ungewollt an der Verbreitung einer Westfalenmythologie; ähnlich wie bei Winckler verraten sie aber vor allem, daß auch er in einer virulenten mündlichen Erzähltradition aufwuchs. Besonders prägend dürfte hier die bäuerlich-ländliche Seite seiner Herkunft gewesen sein, aber auch von seinem bergmännischen Großvater, dem "ollen Steiger-Karl", heißt es, daß er gern einen "ollen Korn" trank und dann immer "verrückte Geschichten von den Geistern im Schacht" erzählte:

Das Grubengespenst und der Teufel in dem schwarzen Industrieviertel zwischen Rhein und Ruhr gingen mir nicht mehr aus dem Blut. Ich kroch selber hinein, wo es von Rädern sauste, und schwitzte gebückt in der höllischen Nacht, tausend Meter unter den Wiesen, Dörfern und Städten.¹²

Über Paul Zechs literarische Anfänge ist wenig bis nichts bekannt. Er selbst bedauerte 1910, als er sich im Konflikt zwischen seiner Berufung und dem Zwang, Geld zu verdienen, wiederfand, daß sein "Talent" sich "zu spät" gezeigt habe, und meinte, er "würde vielleicht nicht in einem solchen Dilemma leben, wenn [er] früher reif gewesen wäre".¹³ Tatsächlich datieren die frühesten bekannten Arbeiten Zechs erst aus dem Jahr 1902 und schließen noch nicht an die narrative Tradition an: Außer Gedichten ist vor allem das deutlich vom 'Lebenskult' der Jahrhundertwende beeinflusste Drama *Der Kuckucks knecht* zu nennen, ein 'sauerländisches Stück in drei Akten', das aber erst 1922 als Bühnenmanuskript und 1924 in Buchform (beides Leipzig: Schauspiel-Verlag) veröffentlicht wurde.¹⁴ Auf dieses Drama, das am Beginn einer Reihe von über dreißig Schauspielwerken steht (zum größten Erfolg wurde die 'szenische Ballade' *Das trunkene Schiff*

¹¹ Vgl. Paul Zech: *Einleitung*. In: Christian Dietrich Grabbe: *Werke in Auswahl*. 2 Bde. Berlin 1925. Bd. 1, S. VII-XLIV.

¹² Paul Zech: [Selbstbildnis]. In: *Antlitz der Zeit. Sinfonie moderner Industriedichtung*. Hg. v. Wilhelm Haas. Berlin [1926], S. 207.

¹³ Brief Paul Zechs an Emmy Schattke vom 24.5.1910 (Deutsches Literaturarchiv, Marbach).

¹⁴ Zech hat dieses Drama, das am 5.2.1927 im Leipziger Alten Theater uraufgeführt wurde, mehrfach überarbeitet, die vermutlich stark abweichende Erstfassung von 1902 ist nicht überliefert. Vgl. Alfred Hübner: *Das Weltbild im Drama Paul Zechs*. Bern. Frankfurt/M. 1975. S. 23-26 u. 86-110.

über das Lebensschicksal Arthur Rimbauds, die am 21. Mai 1926 unter der Regie von Erwin Piscator und mit Bühnenbildern von George Grosz an der Berliner Volksbühne uraufgeführt wurde), kann hier trotz des reizvollen Regionalbezugs nicht näher eingegangen werden; charakteristisch auch für das weitere Schaffen ist die Überzeugung, daß jede menschliche Entwicklung durch Herkunft und Umwelt – hier: die 'westfälische Erde' – geprägt und determiniert ist:

Der Schauplatz: ist ein Dorf im oberen Sauerland. Gebirgichte Äcker wechseln mit Laubwald. Die rote Erde ist schwer und verdickt mit ihren Säften und Gerüchen das Blut. [...] Auch die Menschen sind zäh, fett und fruchtbar wie der Ackerboden. Sie sind wortkarg, kennen nur sich und leben verbissen ihren Instinkten und hemmungslosen Trieben.¹⁵

Im *Kuckucksknecht* wie auch sonst oft konfrontiert Zech den nietzscheanischen Vitalismus mit einem inhaltsleeren Intellektualismus und läßt am Ende das 'Leben' über den 'Geist' triumphieren, ganz dem Diktum Gustav Sacks entsprechend: 'Lieber verbauert, als vergeistigt.' Daß solcher Antirationalismus beider Autoren außer der Lektüre Nietzsches oder Dehmels auch mit der gemeinsamen 'westfälischen Sozialisation' zu tun hat, ist evident. Während Sack seinen 'verbummelten Studenten' stellvertretend ins Bergwerk schickte, ging Paul Zech in seiner Verherrlichung 'tätigen Schaffens' noch den entscheidenden Schritt weiter. Nach dem Gymnasium und vielleicht einem kurzen, bald 'verbummelten' Studentendasein¹⁶ entschloß er sich, weniger aus materieller Notwendigkeit als aus sozialem Idealismus und romantischer Neugier, eine Zeitlang tatsächlich im Bergwerk zu arbeiten. Von 1902 bis 1904 war er als Bergmann (vermutlich als vergleichsweise privilegierter 'Hauer' oder 'technischer Beamter') in den Kohlenrevieren des Ruhrgebiets und den Gruben Nordfrankreichs und Belgiens tätig, wo er nun hautnah das "Elend unterer Menschenschichtungen"¹⁷ miterlebte und sich zu einem engagierten, auch politisch und gewerkschaftlich aktiven Sozialisten entwickelte. Im Auftrag der Gewerkschaft soll er in dieser Zeit sogar nach Paris gereist sein und hier junge französische Literaten kennengelernt haben; seine Begeisterung für die französische Literatur, besonders für den dichtenden Vaganten François Villon und die Symbolisten Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Charles Baudelaire oder

¹⁵ Paul Zech: *Der Kuckucksknecht. Ein sauerländisches Stück in drei Akten*. Letzte Fassung (Typskript 1927; Schweizerische Theatersammlung, Bern), S. 2.

¹⁶ Obwohl Zech sich später sogar als 'Dr. phil.' titulierte, ließ sich ein Studium an den von ihm genannten Universitäten Bonn, Zürich und Heidelberg nicht nachweisen. Eine Manuskriptaufstellung seiner Schwiebertochter Hella Zech aus dem Jahre 1933 (Deutsches Literaturarchiv, Marbach) nennt jedoch eine französischsprachige Dissertation über *Wege und Umwege der deutschen Schriftsprache*, datiert "Fevr. 1902 Belgique/Brain de la Comte"; eine deutschsprachige Arbeit dieses Titels wird in Marbach aufbewahrt.

¹⁷ Zech: [Selbstbildnis] [Anm. 12], S. 207.

Stephane Mallarmé, von der zahlreiche, oft eigenwillige Übersetzungen zeugen, dürfte hier ihren Anfang genommen haben. Wenngleich wir auf diese Übertragungen, mit denen Paul Zech auf dem Buchmarkt heutzutage präsenter ist als mit seinem eigenen Werk, nicht weiter eingehen können, scheint es uns doch literaturpsychologisch bedeutsam, daß er – ähnlich wie Bruns oder Hatzfeld und anders als Winckler – überhaupt den inneren Drang verspürte, seinen Enthusiasmus für andere, ihn beeinflussende Autoren mitzuteilen und namentlich die französische Avantgarde einem deutschen Publikum bekannt machen wollte. Wenngleich sich hieraus kein Lehrsatz ableiten läßt, sehen wir in dieser kosmopolitischen Offenheit doch das Signum eines wahrhaft 'modernen' Schriftstellertypus und in der beinahe altruistischen Hingabe an 'fremde' Dichtungen den Erweis dafür, daß es Zech vor aller Selbstverwirklichung um den Dienst am Menschen und an der Literatur zu tun war. Nicht zuletzt aber bewahrte ihn der nahe, identifikatorische Umgang mit weltbürgerlicher Dichtung bei aller auch zu beobachtenden thematischen und ideologischen Affinität zur Heimatliteratur von Anfang an vor deren ästhetischer Begrenzung und nationalen Verengung.

Zechs Begegnungen mit Villon und dem französischen Symbolismus, mit Rilke und Stefan George prägte sein frühes Literaturverständnis; das eigentliche Thema seines Frühwerks entdeckte er nach naturlyrischen Anfängen aber durch seine Zeit 'unter Tage'. Allen seinen Gedichten und Novellen aus dem Bergarbeiter- und Eisenhüttenmilieu liegen persönliche Erfahrungen zugrunde. Die Kenntnis der katastrophalen, noch weitgehend vorindustriellen Arbeitsbedingungen im Bergbau immunisierte ihn gegen jede Industrier verherrlichung, wie sie realitätsfern von Josef Winckler und anderen bürgerlichen 'Nyland'-Autoren betrieben wurde, aber auch als 'Arbeiterdichter' läßt er sich nur schwerlich klassifizieren. Auch diese neigten ja, sofern sie wie Otto Wohlgemuth tatsächlich ihr Brot über Jahrzehnte in den Kohleschächten verdienen mußten, aus psychologisch leicht zu erklärenden Gründen zu einer sinngebenden Glorifizierung ihres harten Alltags. Paul Zech hingegen, so sehr er auch in 'brüderlichem' Ethos mit den Arbeitern sympathisierte und sich für ihre sozialen und humanen Anliegen engagierte, sah sich zu keiner Zeit selbst als Mitglied der Arbeiterklasse oder des Proletariats. Schon seine kleinbürgerliche Herkunft, mehr noch sein beinahe sakrales, Rilke, George und Verlaine nachempfundenes dichterisches Einzelgängertum stand solcher Identifikation entgegen, so daß der ehemalige Gymnasiast und ambitionierte Lyriker sich auch während seiner beiden Jahre in den Kohlenrevieren stets nur als 'Gastarbeiter' fühlte und sich bewußt blieb, dem Schicksal der 'Kumpel' jederzeit entkommen zu können. Seine Außenseiterposition in der deutschen Industrie- und Arbeiterdichtung – gleich fern von den Industriegymnien Wincklers wie von der Arbeiterheroisierung Wohlgemuths – hängt unmittelbar mit diesem unentschiedenen Sonderstatus zusammen.

Zechs ruhelose Bergwerkszeit endete 1904, als er die Arbeitertochter Helene Simon (*1885) heiratete und sich in Elberfeld niederließ. Bis 1912 blieb er in der Stadt an der Wupper; 1905 wurde der Sohn Rudolf geboren, 1907 die Tochter Elisabeth. Die Ehe war von Anfang an nicht glücklich, und schon bald suchte Zech Trost und Anerkennung bei der künstlerisch interessierten Studienrätin Emmy Schattke. Mehr als alles andere belastete ihn der Zwang, die Familie mit Brotberufen, als Fabrikarbeiter, Packer oder Konditor, daneben auch als wenig erfolgreicher Zeitungskorrespondent für die *Barmer Allgemeine Zeitung* und den Elberfelder *General-Anzeiger*, durchbringen zu müssen. Trotz aller Widrigkeiten und aller Widerwärtigkeiten des Elberfelder Kleinbürgertums ("Wahrlich: Ihr habt eure Dichter... eure erdbräunten Mädchen, eure Träume von freieren Horizonten zugrunde gerichtet"¹⁸), die ihn in immer neue physische und psychische Krisen stürzten, versuchte er beharrlich, sich als Schriftsteller zu etablieren; an Emmy Schattke schrieb er in dieser Zeit:

Aber von dem mir gesteckten Ziel laß ich mich nicht abbringen. Darin bin ich fürchterlicher Egoist. Ich werde eher zur Pistole greifen, als daß ich ein i-Zipfelchen von meiner Überzeugung preisgebe. Nicht das Weib, nicht Vater, noch Mutter, mir ist die Kunst das Höchste.¹⁹

Ohne Übertreibung läßt sich feststellen, daß es in der Provinz solcher Willensstärke bedurfte, um sich als Schriftsteller von einigem Anspruch durchzusetzen, und auch dies reichte in den allermeisten Fällen nicht aus, weil die nötigen Beziehungen zu aufgeschlossenen Verlegern, Redakteuren und anderen Multiplikatoren fehlten.²⁰ Immerhin traf Zech aber in der Elberfelder 'Literarischen Gesellschaft' mit einigen Gleichgesinnten zusammen, die sich wie er für die moderne deutsche und französische Lyrik begeisterten, und konnte auch erste Arbeiten – Gedichte, Übersetzungen und Besprechungen – in den Lokalblättern, in Sammelbänden und literarischen Zeitschriften veröffentlichen; ein Mitglied des Kreises hat sich später erinnert:

Unter uns war ein kleiner, stiller, besinnlicher Mann von untersetztem Körperbau. Über seinen blinzeln den Augen wölbte sich eine hohe Stirn [...] und stark hervortretende Backenknochen gaben dem ganzen Gesicht etwas Slawisches. Mißtrauisch zuckten die Augen von einem zum anderen [...]. Nur sein äußeres Leben blieb fast ein Geheimnis, von dem er selten den Schleier zog. Wenn er Mitgefühl und Verständnis witterte, wurde er mitteilbarer.²¹

¹⁸ Zech: *Wuppertal* [Anm. 9], S. 270.

¹⁹ Brief Paul Zechs an Emmy Schattke vom 24.5.1910 (Deutsches Literaturarchiv, Marbach).

²⁰ Vgl. generell zur Wuppertaler Literaturszene den Band *Literatur im Wuppertal. Geschichte und Dokumente*. Hg. v. Heinz-B. Heller, Peter Zimmermann u.a. Wuppertal 1981.

²¹ Vgl. Karl Hanns Wegener: *Paul Zech*. In: *Der Hellweg*, Essen, 3 (1923), Nr. 19, S. 327-329.

Zahllose weitere Zeugnisse lassen in Paul Zech einen disparaten Charakter mit pathologischen Regressionstendenzen erkennen, dem sich die Wirklichkeit immer wieder durch subjektive Wahrnehmungen und Wünsche verzerrte. "Depressionen und Ängste gingen bei ihm einher mit großer Ich-Stärke, starke Selbstbezogenheit mit altruistischen Handlungen, egozentrische Isolation mit sozialer Anteilnahme und politischem Engagement."²² Der ewige Widerstreit zwischen einer übermächtigen Phantasiewelt und einer als unbefriedigend oder feindlich empfundenen Außenwelt mußte für sein Familien- und Berufsleben fatale Folgen haben, andererseits liegt hier die Quelle seiner und überhaupt der menschlichen Kreativität verborgen. Nur so auch läßt sich der ungeheure, von sozialem Erfolgsstreben weitgehend unabhängige Arbeitseifer erklären, mit dem Zech in Elberfeld neben der schweren Berufsarbeit ein schließlich kaum noch zu überblickendes Lebenswerk begann, das am Ende über tausend Gedichte und Gedichtübertragungen, hunderte von Prosatexten, ein gutes Dutzend umfangreicher Romane, über dreißig Dramen und zahlreiche Feuilletonarbeiten umfassen sollte, ohne daß ihm dies je viel mehr als einen Hungerlohn eingebracht hätte. Mit größerem Recht als die 'Nyland'-Dichter hätte Zech sich daher als 'Werkmann' der Literatur bezeichnen können:

Zechs dichterische Besessenheit war legendär, und sein pausenlos strömendes Schaffen, seine 'Schwerarbeit' an mehreren gleichzeitig laufenden Projekten war nur aufgrund einer stabilen Konstitution überhaupt durchzuhalten [...]. Stunde um Stunde schrieb er nächtelang an seinem Lebenswerk, konsumierte dabei Unmengen an Kaffee, Zigarren und Pralinen und steckte manchmal die Füße in kaltes Wasser, um wach zu bleiben. Dann gönnte er sich vier oder fünf Stunden Schlaf, bevor er zur Arbeit ging, um den Lebensunterhalt für sich und seine Familie zu verdienen.²³

Es wäre wenig sinnvoll, hier einen Gesamtüberblick über das sehr komplexe Schaffen Paul Zechs zu versuchen, das bis hin zur Exildichtung durchfurcht ist von den inneren Konflikten des selbstungewissen Autors und den ungelösten Widersprüchen der Zeit. Scheinbar unvermittelt stehen sich Idylle und Dämonie, Lebenskult und Weltangst, Pantheismus und Aberglauben, Freiheitsdrang und Determinismus, Vernunft und Phantasie, Reales und Irreales gegenüber, ein eklektisches Amalgam, wie es typisch ist für viele Autoren aus der Provinz, hier aber zusammengehalten wird durch ein dichterisches Ethos, das Zech in einer Leseranrede einmal so formulierte:

²² Matias Martínez: *Nachwort*. In: Paul Zech: *Der schwarze Baal. Novellen*. Hg. u. mit einem Nachwort von Matias Martínez. Göttingen 1989, S. 189.

²³ Henry A. Smith: *Nachwort*. In: Paul Zech: *Vom schwarzen Revier zur Neuen Welt. Gesammelte Gedichte*. Hg. v. Henry A. Smith. München, Wien 1983, S. 133f.

Wenn du [...] in meinen Büchern dich durch Acker, Wald, Abend und schwarze Straßen blätterst, von Baal, Gott und Weib [...] hörst, sollen die agrarische Eingebundenheit, das Sehnige, das Verrußte, die Unzucht und der Glaube dich durcheinander schütteln zum besseren, zum lebendigen Menschen.²⁴

Der Versuch, Zech in einer Gesamtschau einseitig zum Expressionisten, Arbeiterdichter oder Naturlyriker zu stempeln, käme schnell an Grenzen. Für sein uns vorrangig interessierendes Frühwerk, das bis 1912 überwiegend in Elberfeld entstand und deutlich von westfälischen Erfahrungen geprägt ist, gilt vielmehr, daß er alles dies gleichzeitig war. Im wesentlichen lassen sich in den lyrischen, epischen und dramatischen Werken dieser Zeit drei eng miteinander korrelierte Themenkreise unterscheiden, die er zum Teil auch später noch weiterverfolgte und vertiefte, ehe ihn das erzwungene Exil eine gänzlich andere, exotisch-abenteuerliche 'neue Welt' finden ließ: Elementare Natur- und Landschaftsschilderungen, besonders des Waldes, die sein ganzes Werk durchziehen (bis hin zu den farbenflimmernden Exterieurs der *Argentinischen Sonette* in der Sammlung *Neue Welt* von 1939); düster-dämonische Darstellungen der Industrie- und Arbeitswelt und der vermassenden Großstädte (letzteres vor allem während der Berliner Zeit); schließlich die religiös-expressionistische Utopie der 'Verbrüderung' (so der Titel eines Dramas von 1921) und einer unio mystica von Ich und Welt, in der alle quälenden Gegensätze aufgehoben sind. Alle drei Themenbereiche bilden im weitesten Sinne auch grundlegende Topoi der Heimatliteratur, und dennoch kann es uns nicht einfallen, Zech deshalb als 'Heimatliteratur' zu apostrophieren, da bei allen 'zufälligen' thematisch-ideologischen Übereinstimmungen letztlich doch fundamentale Unterschiede überwiegen. Am auffälligsten sind diese in der ästhetischen Behandlung des Stoffes, die sich bei Zech an den hochartifizialen Vorbildern Rilkes, Georges oder der französischen Symbolisten orientiert und weit entfernt ist vom verspäteten Realismus oder dem naiven Volkston der meisten Regionalautoren. Wie schon angemerkt, verhinderte diese diametral andere literarische Sozialisation (die sich, simpel genug, aus frühen Auslandsaufenthalten und Zufallsbegegnungen ergab) auch jede nationale Verblendung. Zum anderen unterscheidet sich Zech auch perspektivisch von der Heimatliteratur, die fast stets einen 'heilen Raum' suggeriert, der allenfalls vorübergehend durch äußere Störungen gefährdet ist, am Ende indes wieder dauerhaft geordnet scheint. Zechs Menschen aber sind wie der Autor selbst längst eingeholt worden vom Chaos der Städte und Industrien, die Natur ist ihnen nicht mehr selbstverständlicher Besitz, sondern nur noch der illusionäre Fluchtpunkt ihrer Sehnsucht. Entsprechend ist auch der religiöse Sozialismus, der Zechs Dichtungen durchdringt, keine schein-

²⁴ Zech: *Selbstbildnis* [Anm. 7], S. 272.

hafte Gegenwartsverklärung, in der sich der Leser affirmativ einrichten könnte wie in den üblichen Heimatidyllen, sondern ein in die Zukunft gerichteter Appell, der statt auf die Festigung bestehender oder gar die Rückkehr früherer Verhältnisse auf ihre utopische Veränderung setzt. Dem Traditionalismus der Heimatdichtung stellt er ein dynamisches Weltbild entgegen, das in der westfälischen Literatur am ehesten noch an die ethisch-idealistischen Konzepte der Jahrhundertwende anknüpft, und das zutreffend als 'typisch Zech'scher Dreischritt' beschrieben worden ist: "Aus dem Verhängnis, der Isolation, der Kälte industriell-städtischer Zivilisation führt der Weg über die in Sehnsucht und Inbrunst als befreiend erlebte Natur, das Dorf, den Wald, hin zu einem Gott der All-Liebe, in dessen Geist menschliche Verbrüderung und kosmische Heimat gefunden werden können."²⁵ Die Eigenart Zechs beruht darauf, daß er die Dynamik der Moderne und ihre Formensprache auf Inhalte – Natur, Industrie, Transzendenz – übertrug, die charakteristisch auch für die Heimatdichtung Westfalens sind, weil sie zumindest in dieser Kombination vielleicht nirgends sonst so substantiell erfahrbar waren: Mehr als manch anderer, nur zufällig zwischen Ruhr und Weser geborene Schriftsteller erweist sich der 'Westpreuße' Zech in seinem Frühwerk als genuin 'westfälischer Autor der Moderne'.

Die konstitutive Dichotomie von Natur und Industrie, von göttlicher Schöpfung und destruktivem Menschenwerk, die erst in einer transzendenten, kosmischen Utopie aufgehoben werden kann, ist schon an den Titeln der ersten eigenständigen Veröffentlichungen Zechs abzulesen, den Lyrikheften *Das schwarze Revier* und *Waldpastelle* von 1909 und 1910. Zech selbst erklärte die 'Pastelle', die als 'Lyrisches Flugblatt' bei Alfred Richard Meyer in Berlin-Wilmersdorf erschienen, zu seinem ersten Buch. Signifikant genug für den desolaten Literaturbetrieb im Wuppertal und in Westfalen hatte er nämlich seine Sonette aus dem 'schwarzen Revier' auf eigene Kosten als Privatdruck herausgeben müssen, noch dazu nur in einer Auflage von 100 Exemplaren, von der lediglich 20 Stück verkauft worden sein sollen.²⁶ Hier von einer 'Veröffentlichung' zu sprechen, wäre tatsächlich einigermaßen zynisch. Erst als Anfang 1913 auch das *Schwarze Revier* in Meyers exquisiter Lyrikreihe herauskam, sorgten die Industriesonette zumindest unter den Berliner Literaten für Anerkennung und Aufsehen. 1922 folgte eine weitere, 'gänzlich umgestaltete Ausgabe' im Musarion-Verlag.

Mit dem *Schwarzen Revier* von 1913, dem im Jahr zuvor noch der Gedichtband *Schollenbruch* (Berlin-Wilmersdorf: Meyer, 1912) vorausgegangen war –

²⁵ Renate von Heydebrand: *Literatur in der Provinz Westfalen 1815–1945. Ein literarhistorischer Modell-Entwurf*. Münster 1983, S. 144.

²⁶ Die 'Restaufflage' von 80 Exemplaren wurde angeblich vernichtet.

mit einem Titel, der gleichermaßen agrarische wie industrielle Assoziationen weckt –, begann Paul Zechs bescheidener Ruhm außerhalb der westfälischen Heimat und zugleich seine Festlegung als 'Arbeiter-' oder 'Industriedichter'. Obwohl er sich von den 'Werkleuten auf Haus Nyland' fernhielt, förderte er dieses Image, das ihn vor allem unter den etwas anämischen Berliner Avantgardisten interessant machte, durch biographische Stilisierungen seiner Bergarbeiterzeit und durch Gedichtsammlungen wie *Schwarz sind die Wasser der Ruhr*, eine Retrospektive der Jahre 1902-10 (Berlin-Wilmersdorf: Druckerei der Bibliophilen, 1913) oder die 'neuen Gedichte' *Die eiserne Brücke* (Leipzig: Verlag der Weißen Bücher, 1914). Auch in diesen Lyrikbänden finden sich eindrucksvolle Landschaftsimpressionen nicht nur der industriellen Wirklichkeit, insgesamt aber tritt das ursprünglichere und seinen Regressionsbedürfnissen entsprechende Naturmotiv doch in den Hintergrund, da es vom Reflex unmittelbarer Anschauung für den 'Großstadtbewohner' immer mehr zu einem Sehnsuchtsymbol geworden war. Erst 1920 erschien nach den *Waldpastellen* noch einmal eine Sammlung mit dem programmatischen Titel *Der Wald* (Dresden: Sibyllen-Verlag).

Zechs frühe Naturlyrik unterscheidet sich nicht grundsätzlich von anderen neuromantischen Dichtungen der Zeit. Die konventionelle Formstrenge ist signifikant für den 'Traditionalismus' westfälischer Lyrik, in der 'Neuerer' wie August Stramm die Ausnahme blieben, und rückt ihn in die Nähe von Bruns oder Hatzfeld, die wie er von einem elitären, fast sakralen Dichtungsverständnis ausgingen. In den hymnischen *Waldpastellen*, die dem eigenen 'Ursprung' Zechs am nächsten stehen, ist die Naturidylle noch fast ungebrochen:

Oh wundersame Zeit des Lichtgeschehens!
Der Wald ganz tief in Silberblau getaucht.
Und märchenseltam, so wie hingehaucht
Im Zwielihtschein des leisen Nachtverwehens.

Wie Rätsel stehn die stumpfbeglänzten Bäume.
Der Weg fast wesenlos und ohne Ziel.
Und durch das vage Blätterschattenspiel
Flutet der Duftstrom blauer Veilchenträume.

Wie bist du keusch, oh Wald, im Morgenfrieden.
Noch nie betretne Pfade geht mein Fuß.
Ich fühle mich ganz erdenabgeschieden.

Und Winde reden auf mich ein wie Geigen.
Und wie von Mädchenlippen einen Kuß,
So schlürft ich in mich Licht und Duft und Schweigen.²⁷

²⁷ Paul Zech: *Waldpastelle. Sechs Gedichte*. Berlin-Wilmersdorf 1910, o. S.

Gegenüber diesen noch sehr klischeehaften Impressionen bedeuten die Gedichte des Bandes *Der Wald*, in dem aus den 'Pastellzeichnungen' elementare 'Wesens-Bilder' geworden sind, einen wesentlichen Fortschritt. Auch hier gibt es noch das beglückende Bild des befreienden Waldes, aber es ist fernergerückt durch brutale Zivilisationserfahrungen, ist nurmehr das tröstende Sehnsuchtsbild eines Kesselheizers, der sich als Sklave der Technik erfährt und sich nun ein "Fensterloch" schneidet in die nachtschwarze Wand seines selbstgeschaffenen Kerkers:

Ein Fensterloch geschnitten in die Nacht:
da preß ich mein Gesicht hinein und fühl',
wie ein Gewühl mein Auge weicher macht
mit wehendem Gehauch und Tropfen kühl.

Bist du es, Wald, den immer ich durchmaß,
wenn Nacht die Stämme mauerhaft umschwoll?
Ich weiß nur, daß ich einmal dich besaß,
blühenden Grüns im Mai die Fäuste voll.²⁸

Die Evokationen der Natur werden hier als Verlustbeschreibungen lesbar, ja noch die *Sehnsucht* nach einer 'natürlichen Einheit' droht durch die industrielle Wirklichkeit erstickt zu werden. Deutlich heißt es in einem Sonett des Bandes *Die eiserne Brücke*:

Was in den Straßen wie Pulsschlag zuckt,
ist kreisender Schwung von Flechtmaschinen;
beutegierig lauert der Baal hinter ihnen,
alle Wälder hat schon der Rachen verschluckt.²⁹

Nur noch im 'Exil' des eigenen Innern scheint der Mensch weiterleben zu können, und so veröffentlichte Zech schon 1913, Jahrzehnte vor der äußeren Emigration, seine *Sonette aus dem Exil* (Berlin-Steglitz: Officina Serpentis).

Bei aller immanenten Zivilisationskritik wirkten Zechs Naturgedichte doch zu konform, um aus der Masse neuromantischer Epigonendichtung herauszuragen. Ähnlich wie bei Winckler war es erst die ungewöhnliche Verknüpfung traditioneller Formen wie des Sonetts mit modernen Inhalten des Industriezeitalters, die für Aufsehen sorgte. Die auffällige Übereinstimmung beider Autoren (und ihrer Nachfolger) spricht dafür, in diesem neuartigen Genre eine 'westfälische Erfindung' zu sehen, die freilich nur darauf zurückzuführen ist, daß Zech und Winckler unabhängig voneinander die allgemeine Poetologie der Zeit auf ihren persönlichen, regional eindeutigen Erlebnisbereich übertrugen. Zech selbst war sich der

²⁸ Paul Zech: *Aus den Fenstern eines Kesselhauses*. In: Ders.: *Der Wald. Gedichte*. Dresden 1920.

²⁹ Paul Zech: *Fabrikstädte an der Wupper: Die erste Stadt*. In: Ders.: *Die eiserne Brücke. Neue Gedichte*. Leipzig 1914, S. 70.

literarhistorischen Bedeutung des Industriethemas sehr bewußt und nannte noch im argentinischen Exil das *Schwarze Revier* "den ersten Versuch [in deutscher Sprache], Dinge des äusserst komplizierten und zweckhaften Lebens der Industriearbeiter für die lyrische Form einzufangen".³⁰ Ein Hinweis auf Josef Winckler fehlt hier ebenso wie in einer unter dem Pseudonym Paul Robert veröffentlichten Selbstrezension von 1913, in der er die Maschinenwelt als eine Wirklichkeit bezeichnet, "die im Kunstleben wie ein grauenhaft schmutziger, ungefügter Felsblock allen Sprengversuchen trotzt"; statt dessen verweist er dort auf ausländische Vorbilder, die auch für seinen 'Konkurrenten' stilbildend waren: "Dem trägen krähwinkeligen Michel mußte erst jenseits der Vogesen ein Zola erstehen, ein Verhaeren, ein Meunier, ehe er sich darauf besann, daß die romantischen Wälder und lieblich geschminkten Auen abgewirtschaftet haben."³¹ Vor allem die Novellen des Bandes *Der schwarze Baal* (1917) dürften unmittelbar durch Émile Zolas Roman *Germinal* (1885) inspiriert sein, während für die Industriegedichte mindestens noch der formale Einfluß Whitmans genannt sein muß. Bemerkenswert und ein Beleg dafür, wie wichtig es doch ist, wo ein Autor die Feder ergreift, ist der Umstand, daß die Lyrik Zechs bis 1912 noch kaum expressionistisch gefärbt ist; erst nachdem er nach Berlin übersiedelt war und hier raschen Zugang etwa zu den Avantgardedichtern des 'Neopathetischen Cabarets' fand, sollte sich dies ändern: Auch ein für alle Einflüsse 'offener' Schriftsteller wie er war in der Provinz doch auf notwendig 'verspätete' Druckwerke angewiesen und bekam wenig mit von der Literaturrevolution einer neuen Großstadtjugend, die ja zunächst vor allem in Vortragsveranstaltungen und Zeitschriften zum Ereignis wurde, ehe sie auch den 'seriösen' Buchmarkt erreichte. Formal stehen daher auch die Industriegedichte Zechs – namentlich die Sonette, bei denen er Langzeilen mit sechshebigen Jamben bevorzugte – der Neuromantik und dem Symbolismus näher als dem Expressionismus, dem er wohl zuerst in den (ebenfalls noch sehr formstrengen) Dichtungen Else Lasker-Schülers und Georg Heyms begegnete. Nicht zufällig erinnert das monumentale, dämonische Panorama seiner Industrielandschaften mitunter an die grotesken Großstadtvisionen in Heyms epochalen Verbüchern *Der ewige Tag* (1911) und *Umbra vitae* (1912). Andere Strophenformen, die sich bei Zech häufiger finden, sind Terzine und Vierzeiler, meist integriert in längere Gedichte, während kurze oder reimlose Gedichte und freie Rhythmen auch später, als er mitunter zu expressionistischer Exaltation neigte, nur selten begegnen. Dennoch wirken Zechs Gedichte, im Gegensatz zu Winck-

³⁰ Manuel Sachs [d.i. Paul Zech]: *Deutsche Dichter im Exil: Paul Zech*. Manuskript (Deutsche Bibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt/M.).

³¹ Paul Robert [d.i. Paul Zech]: Rez. *Das schwarze Revier*. In: *Die Aktion*, Berlin, 3 (1913), Nr. 25, Sp. 616.

lers Versen, bei aller "metrischen Regelmäßigkeit" und trotz der "festen Reimschemata" nicht eigentlich "starr oder mechanisch":

Die Fesseln der Strophenform, einmal als hemmendes Korrektiv angelegt, müssen auch abgestreift werden, und dies erreicht Zech in erster Linie durch seine souveräne Handhabung des Enjambements, einer Kunst, die er in höchster Meisterschaft bei Rilke bewundert hatte. Also bewahren seine Verse ihren langen Atem, schreiten vorwärts mit traumwandlerischer metrischer Sicherheit. Vielleicht ist es diese klanglich-rhythmische Vollendung, die bei Zechs Versen am meisten besticht.³²

Ob die geordnete Form dem chaotischen Inhalt angemessen ist, bleibt jedoch auch hier fragwürdig.

"Paul Zech schreibt mit der Axt seine Verse. // Man kann sie in die Hand nehmen, / so hart sind die"³³, heißt es metaphorisch in einem Widmungsgedicht der Elberfelder Freundin Else Lasker-Schüler, die ihn an anderer Stelle, in einem Brief an Herwarth Walden, auch einmal den "einzige[n] Heimatdichter im großen Stil"³⁴ nannte. Der zunächst ungewöhnliche Axt-Vergleich ist in mehr als einer Hinsicht treffend: Er evoziert das Bauern- und Arbeitermilieu, mit dem Zech verbunden war, ebenso wie seine auf Außenstehende fast brachial wirkende Arbeitswut, er betont die im Gegensatz zum schwebenden freien Vers geradezu körperliche Präsenz der massig 'gehauenen' Sonette, und vor allem verweist er auf den handfesten, ungedanklichen Realismus der Industriegedichte und auf eine unbedingte Wirkungsabsicht, die auch Kafka im Sinne hatte, als er konzedierte, ein Buch müsse "die Axt sein für das gefrorene Meer in uns".³⁵ Durch seine eigenen Erfahrungen sensibilisiert für die katastrophalen Lebensbedingungen der Berg- und Hüttenarbeiter, wollte Zech den bürgerlichen Leser mit seinen Versen erschüttern, ihn aufrütteln aus seiner Lethargie oder der blinden Fortschrittsidolatrie, wie sie von den 'Werkleuten' propagiert wurde. Darüber hinaus erkannte er schon vor dem Krieg in der Industrie hellsichtig eine Welt, "die den Handelsmarkt aller fünf Erdteile gebieterisch beherrscht, knechtet, ängstet, Kriege diktiert und Milliardenheere ausrüstet mit den furchtbarsten Waffen der neohysterischen Zerfleischung".³⁶ Den eigentlich betroffenen Arbeiter konnten Zechs Warnungen kaum erreichen, da seine artifizielle Bildsprache ihm weitgehend unverständlich blieb, aber auch sonst wird die sozialkritische Intentionalität wesentlich

³² Smith [Anm. 23], S. 143.

³³ Else Lasker-Schüler: *Paul Zech*. In: *Saturn*, Heidelberg, 3 (1913), Nr. 4, S. 116.

³⁴ Else Lasker-Schüler: *Mein Herz. Ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Menschen*. München, Berlin 1912, S. 80.

³⁵ Brief Franz Kafkas an Oskar Pollak vom 27.1.1904. In: Franz Kafka: *Briefe 1902–1924*. Hg. v. Max Brod. Frankfurt/M. 1975, S. 28.

³⁶ Paul Robert [Zech]: *Rez. Das schwarze Revier* [Anm. 31], S. 615.

dadurch geschmälert, daß die naturalistischen Elemente bei ihm fast stets einhergehen mit einer antirealistischen, die krude Wirklichkeit mythisch verwandelnden und überhöhenden Tendenz, wie wir sie ganz ähnlich auch aus den Industriesonnetten Josef Wincklers kennen. "Ein Bergwerk mit seinen riesigen Fördertürmen und Pumpanlagen, Schächten und Kokereien, wirkt gegen den rauchgeschwängerten Himmel wie ein sakral erhobener Gebirgszug"³⁷, beobachtet Zech selbst in seiner Eigenrezension, und wie andere Äußerungen nahelegen, hielt er diese Neigung zur Transzendenz und Mythisierung für ein Erbe der 'westfälischen Erde', wo der Glaube an das 'Zweite Gesicht' noch lebendig schien. Nüchtern betrachtet, wird man freilich auch bei ihm eher von bildungsbürgerlichen Relikten und einer verspäteten Wirkung des Symbolismus sprechen müssen und den Versuch einer Ästhetisierung konzedieren, der dem industriellen Thema wenig angemessen war und seiner Wirkungsabsicht letztlich zuwiderlief. Immerhin aber kann man zugestehen, daß zumindest die besonderen Gegebenheiten des Bergbaumilieus tatsächlich den Tendenzen zur Mythisierung entgegenkamen, offenbarte sich hier doch von altersher, in den Volksmärchen ebenso wie in der naiven Heimatdichtung, eine "fremdartige und unheimliche Unterwelt, wo Berggeister, Kobolde, Schrate und Bergmännchen ihr Unwesen trieben, wo man Toten oder anderen der normalen Welt Entrückten begegnen konnte und wo mächtige Zwerge kostbare Schätze hüteten":

Der Bergbau bezog Faszination und Bedeutung aus seiner zwiespältigen Stellung zwischen Industriewelt einerseits und vormoderner Arbeitsform und mythisch-abergläubischen Traditionen andererseits. Er stand in enger Verbindung mit der modernen Industrialisierung als ihr entscheidender Energielieferant und mit seinen sozialen Erscheinungsformen als kapitalistisch organisierter Betrieb. In krassem historischem Gegensatz dazu war er andererseits geprägt durch wenig technisierte, sehr harte körperliche Arbeit und durch eine jahrhundertealte kulturelle Tradition, in der Mythisches und Abergläubisches lebendig geblieben waren.³⁸

Bei allen Vorbehalten gegenüber eklektischer Vermischung macht doch gerade die unkonventionelle Verknüpfung naturalistischer Gegenwartsdarstellung und sozialer Anliegen mit mythischen und transzendenten Elementen zu einem großen Teil den eigentümlichen Reiz der Industriegedichte Paul Zechs und auch seiner Novellen aus diesem Milieu aus. Besonders in den Versen mit ihrer strengen Form stoßen sich Moderne und Tradition auf engstem Raum und bilden so ein Amalgam, das – wie der Vergleich mit den Dichtungen Sacks, Hatzfelds oder Wincklers zeigt – in vieler Hinsicht typisch ist für die 'moderne' westfälische Literatur.

³⁷ Ebd., S. 616.

³⁸ Martínez [Anm. 22], S. 167.

Schon die Titel der Gedichtsammlungen *Das schwarze Revier*, *Schwarz sind die Wasser der Ruhr* und *Die eiserne Brücke* liefern mit der Dominanz der Farbe 'Schwarz' (vgl. auch *Der schwarze Baal*, wo zugleich der Mythos evoziert wird) und der Substanz 'Eisen' symbolstarke Chiffren für die beklagte Verdüsterung und Verhärtung der menschlichen Welt im Industriezeitalter, wobei jedoch das gleichzeitige Bild der 'Brücke' auch die Hoffnung auf eine utopische Verbrüderung offen läßt. In den Elendsenklaven der Fabriken, Bergwerke und Großstädte regiert der schwarze Dämon Baal, der die leidende Menschheit der Entfremdung, Ausbeutung und dem Wahnsinn ausliefert; die finster brütenden Industrielandschaften und Stadtansichten erscheinen als Veduten der Hölle, wie sie kaum je ein surrealistischer Maler so zu schildern mußte:

Im Dämmer

Im schwarzen Spiegel der Kanäle zuckt
die bunte Lichterkette der Fabriken.
Die niedren Strassen sind bis zum Ersticken
mit Rauch geschwängert, den ein Windstoss niederduckt.

Ein Menschentrupp, vom Frondienst abgehärmt,
schwankt schweigsam durch die ärmlichen Kabinen,
indessen sich in den verqualmten Kantinen
die tolle Jugend fuselselig lärmt.

Noch einmal wirft der Drahtseilzug mit Kreischen
den Schlackenschutt hinunter in die flachen
Gelände, drin der Schwefelsumpf erlischt.

Fern aber ragen schon vom Dampf umzischt
des Walzwerks zweigespaltne Feuerrachen
und harren des Winks, den Himmel zu zerfleischen.³⁹

Das Pathos des Leidens, das Zechs beste Gedichte kennzeichnet, ist von keinem anderen Arbeiter- oder Industriedichter aus Westfalen je erreicht worden; allenfalls einige Verse Erich Grisars halten einem Vergleich stand. Auch Josef Winckler bleibt bei aller zugestandenen Ausdruckskraft seiner *Eisernen Sonette* hinter Zech zurück, denn was bei ihm zu einem hohlen euphorischen Pathos verflacht, gewinnt bei Zech Gestalt im scharfen Kontrast zwischen ästhetischem Wohlklang und erschütternder Elendsdarstellung. Dennoch wirken auch bei ihm *die* Gedichte am überzeugendsten, in denen er die Hyperbolik des Ausdrucks und die mythische Harmonisierung zurücknimmt zugunsten einer fast lakonischen poetischen Vermittlung konkreter Wahrnehmung. Paradigmatisch hierfür mag das geradezu

³⁹ Paul Zech: *Das schwarze Revier*. Berlin-Wilmersdorf 1913. o. S.

statische Sonett *Fabrikstraße tags* stehen, in dem Zech bar jeder neuromantischen Verklärung oder expressionistischen Exaltation den Fluch über die Städte spricht:

Nichts als Mauern. Ohne Gras und Glas
zieht die Straße den gescheckten Gurt
der Fassaden. Keine Bahnspur surrt.
Immer glänzt das Pflaster wassernaß.

Streift ein Mensch dich, trifft sein Blick dich kalt
bis ins Mark; die harten Schritte haun
Feuer aus dem turmhoch steilen Zaun,
noch sein kurzes Atmen wolkt geballt.

Keine Zuchthauszelle klemmt
so in Eis das Denken wie dies Gehn
zwischen Mauern, die nur sich besehn.

Trägst du Purpur oder Büßerhemd –:
immer drückt mit riesigem Gewicht
Gottes Bannfluch: *uhrenlose Schicht*.⁴⁰

Obwohl kaum mehr als anschauliche Realitätspartikel einer Fabrikstraße in nüchternem Tageslicht aufgeboten werden, gelingt es Zech hier doch, in einer Art von 'magischem Realismus' zugleich auch das Wesensbild der modernen Industriestadt zu erfassen und zu einem Symbol menschlicher Existenz zu verdichten, die hermetisch eingegrenzt ist durch mechanistische Kälte, entfremdete, natur- und lebensferne Arbeit und eine bis zur Bedrohung reichende Seelenlosigkeit (noch das "kurze Atmen" ballt sich wie eine Faust gegen den Mitmenschen). Wie die Symbolworte der "Mauern", "Fassaden", "Pflaster", "Zäune" und der "Zuchthauszelle" anzeigen, scheint es aus dieser pervertierten Welt keinen Ausweg zu geben, nirgends weist eine "Bahnspur" die Richtung oder erhebt sich ein Blick zum Himmel, und der Gang der Menschen unter dem "Bannfluch" Baals ist "uhrenlos", also von ungeordneter und unendlicher Dauer. Auch die Sprachformeln des "nichts als", "immer" und "kein" zeigen an, wie absolut hier die Negation gesetzt ist. Im korrespondierenden Sonett *Mai-Nacht* hat sich selbst noch das Erlösungsbild des Waldes zu einem Angstbild vom "Wald der Schlote" gewandelt:

Noch klappen Paternoster, Fensterfronten schreiten
weiß wie Flamingos in den Lampenozean.
Versandet aber liegen Ufer, Kran bei Kran,
aus den Kanälen wachsen Mauern von drei Seiten.

⁴⁰ Ebd.

Die braunen Hügel Armut vor dem Wald der Schlote
 vergaßen, daß hier aufbrach ein Vesuv...
 Die Stuben schallen voller Ruf,
 vor Schenken hängt der Mond, die rote Zote.

Hier nun aber, wo selbst der romantische "Mond" zur "roten Zote" verkommen ist, scheint auch für Zech die Grenze des Erträglichen erreicht, und wie aus dem vergessenen Vulkan bricht aus ihm der expressionistische Revolutionsschrei nach endlicher Befreiung hervor:

Und plötzlich hat der Straßen glattes Einerlei
 das riesig strotzende Gesicht
 apokalyptisch überglänzt von Schrift:

*"Gebt Raum auf Halden, Werften und Glacis,
 gebt Raum auf Rasen, Blumenbeet und Kies
 dem Mai, der unsere Kehlen heimsucht als ein Schrei!"⁴¹*

Die gleiche pessimistische Weltsicht, vertieft durch die Schilderung fatalistischer Menschenschicksale, die hier im Gegensatz zu manchen der Gedichte jede Hoffnung auf Erlösung ersterben lassen, kennzeichnet auch die Novellen des Bandes *Der schwarze Baal*, der zwar erst 1917 im Leipziger Verlag der Weißen Bücher erschien, Zechs eigenen Datierungen zufolge aber ausschließlich Texte aus den Jahren 1910 bis 1912, also wohl noch aus der Elberfelder Zeit, enthält.⁴² 1919 folgte bei Kurt Wolff eine zweite, überarbeitete und veränderte Ausgabe, in der die Novelle *Die Birke* durch *Der letzte Schuß* ersetzt ist; seit 1989 liegt der Band in einer textkritischen Ausgabe des Wallstein Verlags vor, die vor allem deshalb bemerkenswert ist, weil der Herausgeber Matias Martínez in ihr die Korrekturen, Streichungen und Ergänzungen berücksichtigte, die Zech selbst in seinem Handexemplar der zweiten Ausgabe vorgenommen hat: Es handelt sich also um den nicht eben häufigen Fall einer Edition letzter Hand, die erst nach dem Tod des Autors realisiert wurde.

Wenngleich einige der Novellen vordergründig im belgischen Kohlenrevier und nicht im Ruhrgebiet angesiedelt scheinen, spielen solche Lokalisierungen, die ohnehin nur an der Namensgebung festzumachen sind ('Antje', 'Alientje', 'Poelde'), bei Zech eigentlich keine Rolle. Er kannte die Verhältnisse in beiden Bergbaugebieten gleichermaßen aus eigener Erfahrung und hatte hier wie dort dasselbe Elend und denselben geschundenen Menschenschlag wahrgenommen,

⁴¹ Ebd.

⁴² Die Erstausgabe umfaßt die Novellen *Der schwarze Baal*, *Das Pferdejuppchen*, *Die Gruft von Valero*, *Das Vorgesicht*, *Nervil Munta*, *Die Birke* und *Der Anarchist*. Die Erzählungen *Der schwarze Baal* (*Das Baalsopfer*, 1913/14), *Die Gruft von Valero* (1913/14) und *Das Vorgesicht* (1914/15) waren zuvor schon im Berliner *Sturm* erschienen.

die sein soziales Ethos wachriefen. Schon dies: daß er über nationale Grenzen hinweg in einem Sozialismus des Herzens die Verwandtschaft aller Arbeiter als Opfer des einen Götzen Baal sah, trennt ihn grundsätzlich von jeder landsmännisch beschränkten Heimatliteratur wie auch von den national denkenden Industriedichtern des 'Nyland'-Kreises. Dem Leser begegnet in den Novellen aus dem *Schwarzen Baal* eine einzige, einheitliche und atmosphärisch immer gleich verdunkelte Welt, deren fremdartiger, unheimlicher und bedrohlicher Faszination er sich kaum entziehen kann. Ähnlich wie in seiner Lyrik erreicht Zech auch in der Prosa suggestive Wirkungen durch die Konnotation beinahe photographisch wiedergegebener Bildausschnitte mit mythisch-animistischen Assoziationen; durch solche und weitere, psychische Projektionen verlieren die Dinge ihre vertraute Identität und gewinnen eine neue, durch die Aufhebung der Grenze zwischen Innen- und Außenwelt beängstigend organisch wirkende Dimension:

Sie holpterten schweigend den Weg hinunter, weiter und nach dem Fluß hin. Die Brücke schwankte und stöhnte laut wie eine Vergewaltigte. Und der Stern, den Antje suchte, kam nicht. Schauer rieselten dahin.

Durch den dicken, trägen Dunst schaukelte das Dorf heran. Ein armselig Ausgestoßenes hinter den Schachttürmen und Erzmühlen. Der Schein der Hochöfen lag darüber wie aufgelöstes Blondhaar von Millionen Frauen.⁴³

Die üblichen Wahrnehmungsmuster werden aufgebrochen, scheinbar harmlose Dinge wie Lichter und Geräusche wandeln sich zu gewalttätigen Werkzeugen und zeigen den Menschen als Opfer einer permanenten, unfaßbaren und daher dämonisch erlebten Bedrohung:

Radfahrer stießen mit krummen Lichthörnern die gehetzte Menge an die Häuserkanten. Funken von den Stromzuleitungen der Tram schossen wie Silberfische durch die dichtmaschigen Netze der Luft, und die Paukenwirbel der Geräusche dröhnten langgezogen und jagten Echos auf und nieder.⁴⁴

Ist schon die Luft außerhalb der Schächte kaum zu atmen, so gilt das erst recht für das Leben unter Tage, das für die meisten Protagonisten den Hauptinhalt ihrer freudlosen Existenz ausmacht. Die Tore zu den Gruben 'gähnen' "gefräßig" und 'saugen' die Menschen in sich hinein⁴⁵, "poltern" schüttet "der Korb die Hauer auf den Gang"⁴⁶, und gleich zu Beginn der Titelgeschichte stößt "der schwarze Baal die roten Fangarme durch den Schacht", greift sich mit "hakigen Klauen" einige Bergarbeiter "zum Fraß" und gibt den "Rest" wieder von sich "wie einen

⁴³ Paul Zech: *Der schwarze Baal*. In: Ders.: *Der schwarze Baal* [Anm. 22], S. 18.

⁴⁴ Paul Zech: *Nervil Munta*. In: Ebd., S. 67.

⁴⁵ Paul Zech: *Das Pferdejuppchen*. In: Ebd., S. 31.

⁴⁶ Paul Zech: *Die Gruft von Valero*. In: Ebd., S. 41.

ausgedörrten Kothaufen".⁴⁷ Das Besondere und – wenn man denn will – auch das 'Westfälische' dieser suggestiven Bilder liegt darin, daß sich hier typisch expressionistische Verfahren (die Projektion von Innerem auf Äußeres) verbinden mit dem jahrhundertealten mythischen Assoziationsreservoir des Bergbaus, eine Koinzidenz, die so eindringlich wohl nur von jemandem geschaffen werden konnte, der mindestens eine Zeitlang in beiden Bereichen, in der avantgardistischen Literatur wie in der archaischen Welt der Bergarbeiter, gleicherweise zuhause war.

Natürlich sind es nicht wirklich die alten Dämonen aus grauer Vorzeit, die in Zechs Geschichten ihr Unwesen treiben; im Gegenteil gehören das Urtümlich-Primitive und der ländliche Aberglaube hier mit zu den Relikten einer verlorenen, 'natürlichen' Ursprünglichkeit, die von einer weit gefährlicheren Macht bedroht werden, nämlich von der Industrialisierung mit ihren verheerenden gesellschaftlichen Folgen, als deren Inkarnation der moderne Götze Baal erscheint. So vollzieht sich eine "bemerkenswerte Verschiebung":

Zech nimmt die suggestive Wirkungskraft der Bergbautradition auf, um mit ihrer Hilfe gerade das in ein mythisches Licht zu tauchen, was dieser Tradition entgegengesetzt ist, die moderne Industrialisierung. Damit gewinnt die Schilderung der trostlosen Arbeits- und Lebensumstände der Bergleute eine besondere Eindringlichkeit. Das prosaische Elend der Bergarbeiter wird erhöht zum tragischen Schicksal.⁴⁸

Nicht zu leugnen ist allerdings, daß die unzumutbaren Arbeitsbedingungen und die brutalen Lebensverhältnisse durch solche Mythisierungen den Anschein einer gesellschaftspolitischen Einflüssen enthobenen Beständigkeit erhalten, der Zechs eigentlicher Intention zuwiderläuft. Wie in den Gedichten mischen sich auch in den Novellen mythische und realistische Elemente, wobei sie hier aber nicht nur in der Mikrostruktur, in den Bildern und Vergleichen, greifbar werden, sondern auch die Makrostruktur, also das Handlungsgeschehen, bestimmen. Ein mythisches Unglück scheint über die Menschen dieser Erzählungen verhängt zu sein, in das sie sich nur fatalistisch ergeben können. Vergebens versucht in der Titelgeschichte die alleinstehende Mutter Antje, ihren Sohn vor dem Schicksal seines Vaters zu bewahren, der bei einer Schlagwetterkatastrophe ums Leben kam: Ganz so, wie es die gehässigen Spitalweiber – "runzlige Hexen"⁴⁹ mit dem 'Zweiten Gesicht', die selbst einst ihre Männer unter Tage verloren – schon dem Säugling vorhersagten, wird Fredrik von seinem toten Vater "bei der Gurgel"⁵⁰ gepackt und in den Berg geholt:

⁴⁷ Zech: *Der schwarze Baal* [Anm. 43], S. 5f.

⁴⁸ Martínez [Anm. 22], S. 197.

⁴⁹ Zech: *Der schwarze Baal* [Anm. 43], S. 9.

⁵⁰ Ebd., S. 10.

Und sie wußten alle, daß einer fort mußte von der Welt. Einer, dessen Tag nun gekommen war, wie sie es vorausgesagt hatten mit lästerlichen, kalten, trostlosen Worten.⁵¹

Ähnlich wird am Ende der Erzählung *Nervil Munta* der Titelheld, der vor Jahren den Streikbrecher Jarse erstach und dafür im Gefängnis büßte, trotz allen Widerstands in einem "Gottesurteil"⁵² gerichtet und von dem Ermordeten "abgeholt vor den Richterstuhl Gottes".⁵³ Und auch in der Geschichte *Das Vorgesicht* erfüllt sich der "böse Traum" des roten Jean, in dem er "seinen Vater rot und groß im Leichenkittel über die Halde tanzen [sah]"⁵⁴, mit katastrophaler Wucht, wenn er "von einer Satanskralle", die der mit ihm verschüttete Séverin schon zuvor aus dem Gestein herauswachsen sah, "wütend" in die Tiefe herabgezogen wird:

Immer tiefer. Grenzenlos durch Finsternis und Nächte sausend. Bis auf den Grund durch Meerjahre und Sternkorallen. Endlos in das torweit aufgesperrte Maul des großen Götzen Baal.⁵⁵

Das hier angedeutete mythische Motiv des 'Opfers' prägt als Grundstruktur fast alle Erzählungen des Bandes *Der schwarze Baal* und scheint sie wesentlich initiiert zu haben. Bereits ein um 1907/08 entstandenes, verschollenes Drama, bei dem es sich vermutlich um eine dramatische Vorfassung des *Schwarzen Baal* handelte, hieß *Baalsopfer*, und unter diesem Titel erschien die Novelle auch sowohl bei ihrem Erstdruck im *Sturm* (1913/14) wie 1929 in dem nach ihr benannten Sammelband *Das Baalsopfer*. Wie aus Briefen Zechs hervorgeht, sollte auch der Novellenband *Der schwarze Baal* ursprünglich diesen Titel tragen. Ob Fredrik, Nervil Munta, der rote Jean oder die meisten anderen Protagonisten, sie alle erfüllen ihr Schicksal als Opfer des 'schwarzen Baal', wobei Zech auf uralte Muster heidnischen Volksglaubens rekurriert:

Der Tod einzelner Außenseiter und Schwacher ist eine Art kollektiver Sühne, die dem Baal als Tribut dafür gezahlt werden muß, daß die Menschen in die Tiefen seines Reiches eindringen und ihm sein Eigentum, die Kohle, entreißen [...].⁵⁶

Die Tatsache, daß solche archetypischen Vorstellungen wirklich im Bergarbeitermilieu verbreitet waren, ändert wenig daran, daß die Verwendung mythischer Elemente angesichts der komplexen modernen Wirklichkeit problematisch bleibt, erst recht natürlich, wenn der Mythos wie hier über die anschauliche Metaphorik

⁵¹ Ebd., S. 21.

⁵² Zech: *Nervil Munta* [Anm. 44], S. 76.

⁵³ Ebd., S. 79.

⁵⁴ Paul Zech: *Das Vorgesicht*. In: Ders.: *Der schwarze Baal* [Anm. 22], S. 55.

⁵⁵ Ebd., S. 65f.

⁵⁶ Martínez [Anm. 22], S. 198.

hinaus auch die Handlung selbst zu determinieren scheint. Dort wo der Mensch nur als 'Opfer', als Spielball dunkler und geheimnisvoller, unangreifbarer Mächte figuriert, erschöpft sich auch jede Hoffnung auf eine positive Veränderung seiner materiellen Lebensbedingungen.⁵⁷ Als 'Bibel der Revolution' ist Zechs Novellenband *Der schwarze Baal*, sind auch seine Gedichtbücher daher denkbar ungeeignet. Ebenso falsch wäre es aber auch, ihn einer affirmativen 'Spökenkiekere' zu bezichtigen. Abgesehen davon, daß das von ihm geschilderte *subjektive* Erlebnis moderner Wirklichkeit vermutlich in hohem Maße authentisch ist, reduziert er in seinen Novellen die Maschinenwelt nicht einfach auf "veraltete Grundmuster", sondern benutzt diese umgekehrt dazu, "dem Leser die unmenschlichen Umstände zeitgenössischen Arbeiterlebens möglichst nachdrucksvoll bewußt zu machen".⁵⁸ Vor allem aber eröffnet der Mythos nur *eine* Perspektive der Novellen, die transzendente Ebene, neben der trotz eigentlicher Unvereinbarkeit eine weitere, naturalistische Sicht gleichberechtigt bestehen bleibt. Auf die Mikrostruktur bezogen, gehören hierhin die zahlreichen realistischen Genrebilder gesellschaftsbedingten Elends, für die hier ein Beispiel genügen mag:

Lange Arme ruderten, Gesichter sprangen weiß vor. Knochige Hände griffen Zahlen an. Gewirr von Lampen flog auf. Signalglocken überschrien den Steiger, der vielerlei Namen gleichgültig aufrief. Und die Namen bejahten halbgemurmelt die Aufrufe. [...]

Die Menschen aber schoben und drängten sich unter dem Fluch der Gewohnheit in die Kaue. Das war ein kalkweißer Saal zur ebenen Erde. Lange Steintröge mit fließendem Wasser flankierten die Wände. Von der Decke baumelte in gedrehten Wirbeln das verschwärzte Blau der Arbeitsanzüge.

Man zog sich um. Die Luft stank von Schweiß und verschwitzter Unterkleidung. Krampfadern standen geschwollen auf Fleischklumpen der Oberarme und Unterschenkel. Geschlechtliches lag dumpfverkrochen in den Höhlen. Nur das gewohnte Werfen mit Zoten täuschte Spring Lebendigkeit vor.⁵⁹

Die ganze Perversion der Industriewelt, wie Zech sie empfand, wird sichtbar, wenn sich im mythischen Blick die Fabriken, Schächte und Maschinen zu bedrohlichen Lebewesen verwandeln, auf der realistischen Ebene aber umgekehrt die Menschen nur als anonyme Masse oder in einzelnen Körperteilen, als "Arme", "Gesichter", "Hände" oder gar als leblos stinkende "Fleischklumpen" wahrgenommen werden. Noch ihr Tod, obwohl mythisch instrumentiert, wird zumeist mit grausamer Lakonie als ein mechanistischer Akt beschrieben:

⁵⁷ Nebenbei dürfte die starke Verbreitung solchen Aberglaubens gerade im noch von ländlicher Tradition geprägten westfälischen Ruhrgebiet wesentlich mitverantwortlich dafür sein, daß sich hier – im Vergleich etwa zu den englischen Kohlenrevieren – nur selten ein wirklich sozialrevolutionäres Potential entwickelte und es auch dann zumeist Impulse von außen waren, die wirksam wurden.

⁵⁸ Martínez [Anm. 22], S. 201.

⁵⁹ Zech: *Das Pferdejuppchen* [Anm. 45], S. 32.

Als Nertil Munta [...] nach einem Eisenstück greifen wollte, glitt er auf der glatten Bühne plötzlich aus und geriet in das Radgezäh. Und ehe der Aufseher dazu kam, den Schwung der Transmission zu stoppen, war nichts mehr zu erkennen von einem Menschen in dem blutigen Gewirbel von Fleisch, Knochen und Koks.⁶⁰

Auch die Makrostruktur der Novellen, ihre erzählerische Konstruktion, ist komplizierter, als es das auffallende Opfer-Schema zunächst vermuten läßt. Zech selbst war nicht frei von den heidnischen Vorstellungen seiner Ahnen, und so leugnet auch der auktoriale Erzähler nicht prinzipiell die Existenz übermächtiger dämonischer Kräfte; er relativiert sie aber dadurch, daß er sie in der Regel nur von seinen abergläubischen Figuren behaupten läßt und dem Leser immer auch eine realistische Erklärung der geschilderten Ereignisse anbietet. So sind es in der Titelgeschichte eben nur die "verfluchten Spitalweiber mit dem Blutgeruch"⁶¹, die in dem jungen Fredrik von Geburt an den Todgeweihten sehen, und natürlich wird die Schlußkatastrophe nicht wirklich durch die dämonische Einwirkung des toten Vaters ausgelöst, sondern durch die eigene Unachtsamkeit und Neugier des Knaben, der in das zur Sprengung vorbereitete Haus zurückkehrt und dort versehentlich die Sprengpatrone entzündet; was sich anschließt, ist kein die Prophezeiung beglaubigender Erzählerkommentar, sondern nichts weiter als die Schreckhalluzination der erschütterten Mutter:

Und unten aus dem grausen Spalt lachte und wieherte gellwahnsinnig der Tanz zweier Stimmen, die sich verschwisterten. Lachten, posauten, rollten weiter. Immer ferner scholl das Gelach: Huhu – huhu – huhu – huhu – hu – huhu.⁶²

Auch sonst läßt sich das scheinbar dämonisch determinierte Geschehen auf menschliches Wirken, moralisches Versagen oder natürliche Zufälle zurückführen – die Willensfreiheit des Menschen ist durch die sozialen Verhältnisse eingeschränkt, nicht aber durch eine dämonische Macht gänzlich aufgehoben. Daß Nertil Munta, dessen eigene Tat sozialpolitisch motiviert war, an einem "Gottesurteil" zugrundegeht, ist nur die selbstentlastende Interpretation von Jarses Schwager, der ihm 'zufällig' als Aufseher vorgesetzt wurde und sich in seiner Gier nach Rache und Vergeltung selbst zum Richter und Henker erhob, indem er den ihm Ausgelieferten schikanierte und an eine "gewaltige Maschine" stellte, "die sonst von zwei Männern bedient wurde".⁶³ Was vordergründig als Unglücksfall erscheint und vom Täter zum 'Gottesgericht' stilisiert wird, ist in Wahrheit nichts anderes als eine subtile Form des Mordes oder einer Hinrichtung. Der "böse

⁶⁰ Zech: *Nertil Munta* [Anm. 44], S. 79.

⁶¹ Zech: *Der schwarze Baal* [Anm. 43], S. 14.

⁶² Ebd., S. 20.

⁶³ Zech: *Nertil Munta* [Anm. 44], S. 76.

Traum" des roten Jean im *Vorgesicht* schließlich dürfte kaum eine singuläre Erscheinung sein und gewinnt Macht über ihn erst in der Extremsituation der Verschüttung, die sehr konkret durch die Unvorsicht und den "brutale[n] Ehrgeiz"⁶⁴ des karrieresüchtigen Séverin verursacht wurde; auch die "krummgeballte Faust des Satans"⁶⁵ wird sogleich realistisch aufgeklärt als eine halluzinatorische Wirklichkeitsverzerrung in einer psychisch überlastenden Notlage.

Aus realistischer Sicht sind es Schuld und Sühne des Menschen, die den Handlungsgang der Novellen leiten und in die Katastrophe führen, aber Zechs Anklage gilt nicht dem Versagen des Einzelnen, sondern den ihn psychisch wie physisch deformierenden Bedingungen der mechanistischen Arbeitswelt, deren Inkarnation eben der 'schwarze Baal' ist. Über die literarische Suggestivwirkung hinaus erhält die mythische Allegorisierung in diesem Zusammenhang auch dadurch Sinn, daß sie individuelle Schuldzuweisungen, die das eigentlich schuldige System bestätigen würden, relativiert und statt dessen das Bewußtsein vom kollektiven Verhängnis der Maschinenwelt wachhält. Der pessimistische Fatalismus der Novellen wird hierdurch freilich kaum gemindert; erst in seinen späteren, nach dem noch einmal alles verdüsternden Weltkrieg entstandenen Werken sollte sich Zechs Blick aufhellen und sich endgültig auf die Utopie menschlicher Verbrüderung und kosmischer Vereinigung richten, die schon in seinen frühen Naturgedichten lebendig war.⁶⁶ Während aber gerade wegen ihrer religiösen Tendenz zur Harmonisierung manche dieser späteren Romane, Erzählungen, Dramen und Gedichte künstlerisch mißglückt wirken, ist der literarische Rang der frühen, zugleich mythischen und realistischen Novellen unbestritten:

Die Welt des "Schwarzen Baal" oszilliert [...] zwischen mythischem Verhängnis und gesellschaftlich verursachtem Elend. Vom einen bezieht sie ihre suggestive Wirkungskraft, vom anderen ihren sozialkritischen Stachel. Es ist diese fundamentale Zweideutigkeit der erzählten Welt, die das eminent Literarische der Novellen ausmacht.⁶⁷

Obwohl die Originalität und Eindringlichkeit der Bergbaunovellen und Industriegedichte Paul Zechs unmittelbar aus seinen existentiellen Erfahrungen auch im

⁶⁴ Zech: *Das Vorgesicht* [Anm. 54], S. 53.

⁶⁵ Ebd., S. 58.

⁶⁶ Bezeichnend für diese positivere Sicht ist der im Handexemplar der Zweitausgabe des *Schwarzen Baal* veränderte, ins Gegenteil verkehrte Schluß der Novelle *Der letzte Schuß*: Während der eifersüchtige Poelde ursprünglich seine untreue Geliebte Alienteje mit dem Fluch "Du Vieh!" in den gemeinsamen Bergtod reißt, lauten seine letzten Worte in der 'Fassung letzter Hand' verzeihend: "Kein Dieb mehr. Und kein Vieh." Vgl. Paul Zech: *Der letzte Schuß*. In: Ders.: *Der schwarze Baal* [Anm. 22], S. 98 u. die Variante S. 223.

⁶⁷ Martínez [Anm. 22], S. 203.

westfälischen Ruhrgebiet resultierten, konnte er – von den ersten Privatdrucken in Elberfeld abgesehen – seine Bücher nur mit jahrelanger Verspätung in Berliner oder Leipziger Verlagen veröffentlichen. An Georg Heym schrieb er Ende 1911:

Hier im Wuppertal wird für alles Mögliche Geld ausgegeben nur nicht für Gedichte. Ich wollte schon im vorigen Jahre eine rheinische Zeitschrift für Literatur herausgeben, konnte aber der Schäbigkeit in Gelddingen wegen, nicht dazu kommen.⁶⁸

Die auch sonstige "Schäbigkeit" der Elberfelder Verhältnisse bewog Zech bald darauf zu einem Neuanfang; auf Anraten seiner Freundin Else Lasker-Schüler ("Lewer Pool Zech, wat es dat De nich her kömmt"⁶⁹) zog er im Juni 1912 mit seiner Familie nach Berlin, wo er bis 1933 leben sollte. Seine literarische, wenn auch nicht ökonomische Etablierung fiel unmittelbar zusammen mit diesem Exodus aus der Provinz. Über Else Lasker-Schülers Mann Herwarth Walden, den Herausgeber des *Sturm*, der auch für August Stramm wegweisend wurde, fand Zech raschen Zugang zur Berliner Literaturavantgarde. Seine Gedichte und Erzählungen erschienen in den wichtigsten expressionistischen Zeitschriften, als Buchreferent schrieb er für renommierte Zeitungen wie das *Berliner Tageblatt*, den *Tag*, die *Vossische Zeitung* oder die *Tägliche Rundschau*, und zusammen mit Hans Ehrenbaum-Degele, Robert R. Schmidt und Ludwig Meidner gründete er 1913 selbst eine exquisite Zeitschrift des Expressionismus, *Das neue Pathos*, in der u.a. Texte von Gottfried Benn, Ernst Blass, Albert Ehrenstein, Walter Hasenclever und Franz Werfel erschienen.⁷⁰

Obwohl ihm blinder Patriotismus fremd war und er den offenen Chauvinismus der Presse regelrecht verachtete, ließ sich auch Paul Zech anfänglich von der allgemeinen Kriegsbegeisterung anstecken und veröffentlichte 1914/15, während er als Übersetzer im Kriegsministerium arbeitete, eine Anzahl heroisierender Gedichte. Vor allem private Umstände, seine zerrüttete Ehe, finanzielle Nöte und psychische Probleme, führten dazu, daß er sich vom Krieg eine Katharsis erwartete. Von März 1915 bis Kriegsende stand Zech dann selbst im Feld, zunächst als Landsturmmann, dann als Unteroffizier, und die erschütternden Fronterlebnisse in Rußland und Frankreich (wo er 1916 im Schützengraben verschüttet wurde, eine Gasvergiftung erlitt und einen bleibenden Herzschaden davontrug) wandelten ihn zu einem bedingungslosen Pazifisten, der etwa in den balladesken Kriegsgedichten *Vor Cressy an der Marne* (Laon: Révillon-Presse, 1918) die ganze

⁶⁸ Brief Paul Zechs an Georg Heym vom 3.11.1911. In: Georg Heym: *Dichtungen und Schriften*. Hg. v. Karl Ludwig Schneider. Bd. 3: *Tagebücher, Träume, Briefe*. Hamburg, München 1960, S. 275.

⁶⁹ Zit. nach *Literatur im Wuppertal* [Anm. 20], S. 140.

⁷⁰ Nach den ersten beiden gemeinsam verantworteten Heften gab Zech die Zeitschrift alleine heraus; das *Neue Pathos* bestand bis 1920, wurde in den Kriegsjahren aber interimistisch als *Jahrbuch der Zeitschrift Das neue Pathos* fortgeführt.

nackte Brutalität des mörderischen Alltags entlarvt. Die ohnehin nur in wenigen Exemplaren gedruckte Sammlung mit dem ironischen Untertitel 'Gedichte eines Frontsoldaten namens Michel Michael' wurde denn auch sogleich von der Militärzensur beschlagnahmt; auch der kritisch-pazifistische Prosaband *Das Grab der Welt. Eine Passion wider den Krieg auf Erden*, in dem Zech seine eigenen Front-erlebnisse verarbeitete, wurde noch im Oktober 1918 verboten, ehe er 1919 in einer abgemilderten Fassung bei Hoffmann & Campe in Hamburg erscheinen konnte; eine authentischere Version des 'Kriegstagebuchs', die Zech selbst noch 1932 als Warnung vor einem erneuten Weltkrieg für den Druck vorbereitet hatte, wurde erst 1986 unter dem Titel *Von der Maas bis an die Marne* im Greifenverlag zu Rudolstadt veröffentlicht, der sich auch sonst durch verschiedene Erstausgaben aus dem Nachlaß um das Andenken des Dichters verdient gemacht hat. Ohne hier näher auf Zechs Kriegsdichtungen eingehen zu können, zu denen etwa noch das 'dramatische Gedicht' *Gelandet* (Laon: Révillon-Presse, 1918) und der Lyrikband *Golgatha. Eine Beschwörung zwischen zwei Feuern* (Hamburg, Berlin: Hoffmann & Campe, 1920) gehören, ist es doch bemerkenswert, daß er auch mit ihnen in scharfem ideologischen Gegensatz zu den berserkerhaften Kriegshymnen der 'Nyland'-Autoren steht – was freilich nicht verwundert, wenn man in dieser Menschheitskatastrophe das nur folgerichtige Resultat technischer Aufrüstung, menschlicher Mechanisierung und nationaler Überheblichkeit erkennt.

Nach dem Krieg war Paul Zech zunächst politisch aktiv und leitete im Auftrag des Soldatenrats bis Oktober 1919 den Berliner 'Werbedienst für die deutsche sozialistische Republik'; er setzte sich für die Räterepublik ein und stand auch späterhin trotz herber Enttäuschungen der SPD nahe, ohne sich jedoch noch einmal parteipolitisch zu engagieren. Anfang der zwanziger Jahre verließ er seine Familie und lebte fortan mit der Schauspielerin und Sängerin Hilde Herb zusammen, die er 1919 kennengelernt hatte und später stets als seine Frau ausgab. Finanzielle Not und psychische Probleme begleiteten ihn aber auch in den Jahren der Weimarer Republik; glücklos versuchte er sich in verschiedenen bürgerlich-literarischen Berufen, als Mitarbeiter in der Werbeabteilung der Reichsbahn, als Dramaturg beim Dramatischen Theater Wilhelm Dieterles oder als Lektor des Volksbühnen-Verlags, ehe er 1925 endlich eine scheinbar gesicherte Stellung als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter bei der Berliner Stadtbibliothek fand.

Schon 1918 hatte Paul Zech auf Vorschlag Heinrich Manns gemeinsam mit Leonhard Frank den renommierten Kleist-Preis für seine lyrisch-pazifistischen Dichtungen erhalten. Auch sonst blieb ihm literarischer Erfolg nicht versagt, und in den zwanziger Jahren gehörte er mit seinen zahlreichen Büchern, namentlich mit seinen einfühlsamen Übertragungen Rimbauds, aber auch mit eigenen Gedichtbänden und religiös inspirierten Romanen wie *Die Geschichte einer armen Johanna* (Berlin: Dietz, 1925), *Peregrins Heimkehr* (Ebd., 1925) oder *Ich bin*

Du (Leipzig: Wolkenwanderer, 1926) zu den bekannteren Autoren seiner Zeit. Piscators Inszenierung des Rimbaud-Stücks *Das trunkene Schiff* (1926) machte ihn für kurze Zeit fast berühmt, andererseits schädigten verschiedene, nicht unberechtigte Plagiatsvorwürfe aber auch seinen literarischen Ruf. Während Zechs Lyrik, etwa in der Konfrontation von Großstadtelend und kosmischem Naturerlebnis, durchaus noch frühere Tendenzen fortsetzt, erinnern seine legendarischen Prosatexte, selbst dann, wenn sie peripher noch einmal Industriethemen aufgreifen (wie in *Peregrins Heimkehr*, wo die Loslösung des Helden von der Welt des Vaters, eines Wuppertaler Industriebarons, beschrieben wird, oder in dem auf ältere Arbeiten zurückgreifenden 'Lebensbuch' *Die Reise um den Kummerberg*, Rudolstadt: Greifenverlag, 1924), in ihrem Harmonisierungsstreben, ihrem christlich akzentuierten Sozialismus und auch in der epischen Weitschweifigkeit kaum noch an den harten, mythisch vertieften Realismus der Novellen aus dem *Schwarzen Baal*. Allzu oft rutscht die noch immer expressionistisch gefärbte Sprache in einen banalen Alltagsjargon oder in ein hohles Pathos ab, und zumal die Romane, in denen zum Teil das alte Muster des Entwicklungsromans variiert wird, nähern sich doch bedenklich dem Niveau der Unterhaltungsliteratur an. Typisch hierfür ist der Roman *Peregrins Heimkehr*, in dem Zech sein eigenes Identitätsproblem verarbeitet hat: Nachdem der kränkliche und musikalisch hochbegabte Titelheld vergeblich die wahre Empfindung in der Welt der Arbeit gesucht hat und schmerzlich erfahren mußte, daß seine großbürgerliche Herkunft ihn unter den revoltierenden Arbeitern isoliert, wird er ersatzweise zu einem 'Anarchisten des Herzens' und widmet schließlich als berühmter Komponist seine Werke dem Proletkult. Schreiben hat hier für Zech deutlich die Funktion der Wunscherfüllung, und dem ästhetischen Rang dieser Bücher war dies ebenso schädlich wie der innere Drang und äußere Zwang zu permanenter Produktivität.

Auch in den zwanziger Jahren erschienen Gedichte und Novellen Paul Zechs noch verschiedentlich in den Anthologien der Arbeiter- und Industriedichtung, doch läßt er sich nun kaum noch für eine genuin 'westfälische Literatur' reklamieren, es sei denn, man verwies auf den 'typisch westfälischen' Hang zu transzendenter Welterklärung, der in dieser Zeit aber wohl eher dem verspäteten Einfluß des religiösen Expressionismus geschuldet war. Wenngleich es ungerecht wäre, das umfangreiche und heterogene Werk, das Zech in Berlin und später im Exil schuf, undifferenziert abzuwerten, läßt sich doch sagen, daß er die Intensität und Eigenart seiner frühen Arbeiten, die noch relativ unabhängig vom Literaturbetrieb und unter dem Ansturm ursprünglicher Erfahrungen in einem literaturfernen Milieu entstanden waren, nie wieder erreichte. Die 'Axt' war 'stumpf' geworden im Dunstkreis der Berliner Literaturschickeria, und nur noch in den 'geschliffe-

nen' Gedichten blitzt etwas auf von der früheren 'Härte' und 'Schärfe'.⁷¹ Indem er die Provinz hinter sich ließ, erweiterte er seinen Gesichtskreis, zugleich aber verlor er auch seine dichterische 'Unschuld': ein paradoxes Beispiel dafür, daß mitunter gerade in den Randbezirken der Literatur (und jedenfalls im Ruhrgebiet) die Moderne authentischer sein kann als im Großstadtgetriebe.

Die Machtergreifung der Nationalsozialisten bedeutete für Paul Zech noch einmal einen tiefen Einschnitt in seinem Leben wie in seiner Werkentwicklung. Wegen seiner sozialistischen Überzeugung wurde er im April 1933 fristlos aus dem Bibliotheksdienst entlassen; nach Wochen im Gefängnis und mehreren Hausdurchsuchungen gelang ihm im August schließlich die Flucht über Prag, Paris und Genua nach Buenos Aires, wo seit längerem ein Bruder von ihm lebte.⁷² Von seiner Ankunft im Dezember 1933 bis zu seinem Tod blieb Zech in der argentinischen Hauptstadt, unterbrochen nur durch kleinere Reisen in Südamerika.⁷³ Er fühlte sich unglücklich, heimatlos und litt unter gesundheitlichen und finanziellen Schwierigkeiten, vor allem seit 1937 sich auch der Bruder von ihm distanzierte und seine Unterstützung einschränkte. Dennoch scheint seine Behauptung, er habe sich zeitweise als Nachtwächter, Bauchladenvertreter oder Klavierspieler in Hafenkneipen durchschlagen müssen, zumindest übertrieben und eine Selbststilisierung zu sein.⁷⁴ An der inneren Not des Dichters aber kann es keinen Zweifel geben; an Stefan Zweig (der ihm gelegentlich eine finanzielle Hilfe zukommen ließ) schrieb er 1936: "Ich werde hier nie heimisch werden können. Man lebt wie ein Tier, das angeschossen ist und sich im Gebüsch verkrochen hat."⁷⁵ Die eindringlichste Beschreibung Paul Zechs im Exil, noch einmal den auffälligen Kontrast zwischen seiner ungeschlachten äußeren Erscheinung und seiner inneren Sensibilität betonend, stammt von Werner Bock:

⁷¹ Diese Entwicklung, die sich ähnlich auch bei anderen 'Provinzdichtern' nach ihrer Etablierung beobachten läßt, wird dadurch verschleiert, daß Zech in den zwanziger Jahren Neubearbeitungen des *Schwarzen Reviers* oder Sammlungen seiner Lyrik wie *Rotes Herz der Erde. Ausgewählte Balladen, Gedichte, Gesänge* (Berlin: Arbeiterjugend-Verlag, 1929) herausgab. Außerdem griff er auch in seinen neuen Büchern vielfach auf ältere Manuskripte zurück: Offenbar konnte seine Kreativität mit seiner Produktivität nicht mehr Schritt halten.

⁷² Wie überhaupt vieles im Leben Zechs im dunkeln liegt, so ranken sich auch um seine Emigration eine Reihe von Legenden, deren Wahrheitsgehalt bisher nicht überprüft ist; er selbst führte seine Verhaftung gelegentlich darauf zurück, daß er Jahre zuvor ein vernichtendes Verlagsgutachten über Joseph Goebbels' autobiographisch-expressionistischen Kitschroman *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern* (1924) verfaßt habe.

⁷³ Die Behauptung, er habe längere Forschungsexkursionen in den unwegsamen Urwald unternommen und bei den Eingeborenen gelebt, gehört zur selbstinszenierten Legendenbildung.

⁷⁴ Vgl. Werner Bock: *Aus den letzten Lebensjahren des Dichters Paul Zech*. in: *Paul Zech* [Anm. 1], S. 31-37; der Schriftsteller Bock, der erst 1939 nach Buenos Aires emigriert war, gehörte zu den wenigen Freunden Zechs in Argentinien und sollte auch seine Grabrede halten.

⁷⁵ Brief Paul Zechs an Stefan Zweig vom 14.9.1936; zit. nach Martínez [Anm. 22], S. 183.

Der unteretzte Mann mit dem schweren, massigen Körper, auf dem ein riesiger, fast kahler Kopf saß, wirkte unschön und plump. Im fast zahnlosen Mund hing meist ein billiger Zigarrillo. Keiner vermutete hinter solch robustem Äußeren einen Dichter. Aber dieses beinahe abstoßende Gesicht konnte plötzlich im Gespräch sich derart vergeistigen, daß es eine verklärende Aura ausstrahlte. Grob wie der ganze Körper waren auch seine Hände, man konnte sich gut vorstellen, daß mit ihnen Zech einst aus sozialem Idealismus als Hauer in Kohlenzechen des Ruhrgebiets und danach als Schwerarbeiter in belgischen und nordfranzösischen Eisenhütten sich geplagt hatte. Jedoch waren dieselben Hände fähig, eine zierliche Schrift aufs Papier zu zaubern und mit erstaunlichem Geschick allerlei schmucke Dinge wie etwa kunstvolle Bucheinhände anzufertigen.⁷⁶

Wie eigentlich während seines ganzen Lebens diente Zech auch im Exil das unermüdliche Schreiben zur Bewältigung oder Verdrängung seines persönlichen Schicksals. Da er sich weigerte, die spanische Landessprache zu erlernen, konnte er nur wenige Gedichte, Erzählungen und Artikel in deutschsprachigen Exilzeitschriften wie den von Udo Rukser und Albert Theile in Santiago de Chile herausgegebenen *Deutschen Blättern* veröffentlichen, und seine ersten in Argentinien entstandenen Gedichtbände *Bäume am Rio de la Plata* (Buenos Aires: Transmare, 1936) und *Neue Welt. Verse der Emigration* (Buenos Aires: Quadriga-Verlag, 1939) fanden wohl noch einen Verlag, aber kaum noch Leser. Das Interesse war so gering, daß er schließlich dazu überging, seine Gedichte selbst in wenigen Exemplaren maschinenschriftlich zu vervielfältigen (wobei ihm seine Begabung für "kunstvolle Bucheinhände" recht nützlich war) und an Freunde und Bekannte zu verteilen. Seine Schaffenskraft aber, oder richtiger: sein Schreibzwang, war ungebrochen, und so entstanden auch im Exil noch zahlreiche, teils recht umfangreiche Manuskripte, von denen die meisten, wenn überhaupt, erst nach seinem Tod im Verlag des Sohnes Rudolf R. Zech und im Greifenverlag veröffentlicht wurden.⁷⁷ Unterscheiden lassen sich dabei im wesentlichen drei Themenkreise: Werke, die den antifaschistischen Widerstand in Deutschland und im Exil thematisieren, hier besonders die beiden umfangreichen, mitunter kolportagehaften 'Tat-sachenromane' *Deutschland, dein Tänzer ist der Tod* (Rudolstadt: Greifenverlag, 1980) und *Michael M. irrt durch Buenos Aires. Aufzeichnungen eines Emigranten* (Ebd., 1985); in Südamerika handelnde Arbeiten mit dezidiert sozialkritischer und antiimperialistischer Intention, wie der Roman *Kinder vom Paraná* (Ebd., 1952) und die Texte des Sammelbandes *Menschen der Calle Tuyutí. Erzählungen aus dem Exil* (Ebd., 1982); schließlich und nicht zuletzt die zahlreichen Nachdichtungen indianischer Märchen und Legenden (*Die schwarze Orchidee*, Berlin: R.

⁷⁶ Bock [Anm. 74], S. 31f.

⁷⁷ Bis heute unveröffentlicht ist der Roman *Schwarz sind die Wasser der Ruhr* (Deutsches Literaturarchiv, Marbach), mit dem Zech noch einmal zu seinen literarischen Anfängen zurückkehrte.

Zech, 1947; *Die grüne Flöte vom Rio Beni*, Rudolstadt: Greifenverlag, 1955), die exotischen Reisebeschreibungen (*Das rote Messer. Begegnungen mit Tieren und seltsamen Menschen*, ebd., 1953) und natürlich die Gedichte, denen deutlich abzulesen ist, wie fasziniert Zech bei allem Schmerz über den Verlust der Heimat doch auch von der wilden Schönheit seines Gastlandes und der unverbildeten Natürlichkeit der Einheimischen war.

In seinen letzten Lebensjahren verschlechterte sich nicht nur Zechs finanzielle Situation, sondern auch sein physischer und psychischer Zustand. Seine Lebensgefährtin Hilde Herb, die in Berlin zurückgeblieben war, nahm sich 1939, bei Kriegsausbruch, das Leben, und auch er selbst dachte immer öfter an Selbstmord, gepeinigt von Herzattacken, Bewußtseinsstörungen und Depressionen. Bei Kriegsende erwachte noch einmal die Hoffnung auf eine Rückkehr in ihm, aber es sollte zu spät für ihn sein. In der Morgendämmerung des 7. September 1946 brach Paul Zech nach einem Besuch bei Freunden am Gartentor vor seiner Wohnung zusammen; bald darauf, im Hospital, versagte sein Herz endgültig. "Er sollte die deutschen Eichen, Buchen und Linden nicht wiedersehen, die er, der einfühlsame Sänger der tropischen Pflanzenwelt, allen Bäumen der Erde vorzog", sprach Werner Bock bei der Einäscherung im Krematorium der Chacarita, des Hauptfriedhofs von Buenos Aires⁷⁸, und bei der Beisetzung der Urne wurde einige Wochen später die *Grabinschrift* vorgetragen, die Zech sich selbst geschrieben hatte:

Der hier in dieser fremden Erde ruht,
Bei Wurm und Wurzeln und dem Urgeschehn
Von Werden, Gehn und Wiederauferstehn:
Auch er war Blut von unserem Blut.
Und was uns immer so mißfiel
An seinem Wesen, seinem Werk und Ziel,
Das war nichts anderes als in Wirklichkeit
Das Spiegelbild von uns und unserer Zeit.⁷⁹

Nicht nur im Land des 'schwarzen Baal', wo man Paul Zech nie zu den 'heimischen Dichtern' zählte, weil man der "Wirklichkeit" nicht ins Auge sehen wollte, scheint dieses "Spiegelbild" heute verblaßt. Es wird Zeit, den Dichter wieder 'heimzuholen' aus der 'neuen Welt', auch und gerade in das 'schwarze Revier'.

⁷⁸ Vgl. Bock [Anm. 74], S. 37. Die Urne wurde später nach Berlin überführt und auf dem Dritten Schöneberger Friedhof beigesetzt (Südwestkorso, Stubenrauchstraße, Abt. 12, Nr. 49-50-51).

⁷⁹ Zech: *Vom schwarzen Revier zur Neuen Welt* [Anm. 23], S. 130.

3. Erich Grisar (1898 – 1955)

Einen heute völlig vergessenen und nie wirklich über die Grenzen der Region hinaus bekannt gewordenen Schriftsteller wie Erich Grisar vorzustellen, bedarf gewiß der Legitimation, erst recht, wenn er in eine Reihe mit den literarhistorisch ungleich bedeutenderen und wohl auch ästhetisch überlegenen Autoren Josef Winckler und Paul Zech gestellt wird. Immerhin ist er vom literarischen Niveau her mit den 'klassischen', nicht-westfälischen Arbeiterdichtern Heinrich Lersch, Max Barthel und Karl Bröger vergleichbar und überragt damit solche Epigonen wie Otto Wohlgemuth oder Christoph Wieprecht, so daß sich auf ihn das Sprichwort anwenden ließe, unter Blinden sei der Einäugige König. Wenn Erich Grisar dennoch in Westfalen unbekannter geblieben ist als jene, so gibt es hierfür vor allem äußere Gründe, namentlich den 'Rezeptionsbruch' im Dritten Reich. Einer jüngeren Generation als Winckler und Zech zugehörig, war er erst nach dem Ersten Weltkrieg mit sozialistisch engagierten Gedichten, Erzählungen und Stücken hervorgetreten, die ihm zwar einen gewissen Ruf innerhalb der Arbeiterbewegung erwarben, wegen ihrer politischen Ausrichtung aber kaum darüber hinaus wirkten. Nach 1933 konnte Grisar diese Schreibrichtung nicht fortsetzen, er weigerte sich aber auch, seine Überzeugungen zu verraten und wie die meisten anderen Arbeiterdichter zu einem 'Nationaldichter' zu mutieren; wohl nur seiner geringen Bekanntheit hatte er es zu verdanken, daß er in den dunklen Jahren des Faschismus nicht mit einem völligen Schreibverbot oder Schlimmerem belegt wurde, veröffentlichen aber konnte er in dieser Zeit nur zwei politisch unverdächtige Bücher, den 'Werkroman' *Siebzehn Brückenbauer – ein Paar Schuh* (1938) und die Sammlung *Monteur Klinkhammer und andere Brückenbauergeschichten* (1943). Nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen in rascher Folge einige Werke, die er während der 'inneren Emigration' für die Schublade geschrieben hatte oder die sogar noch früher entstanden waren, unter völlig veränderten Verhältnissen fanden sie aber kaum noch Resonanz. Von den neuen Arbeiten wurde am ehesten und vornehmlich wegen ihres Dortmunder Lokalbezugs die heitere Anekdotensammlung *Der lachende Reinoldus* (1953) beachtet, mit der Grisar sich zumindest vordergründig westfälischen 'Dönkesvertellern' wie dem späten Winckler zugesellte. Wie die Nachrufe verraten, galt er bei seinem frühen Tod im Jahre 1955 denn auch vor allem als humorvoller Anekdotenplauderer, der sich besonders von skurrilen, knorrigen und schalkhaften Typen der westfälischen Kleinwelt angezogen gefühlt habe, während sein kritisches Frühwerk fast ganz ignoriert wurde.¹ Ähnlich wie im Fall Hatzfelds sagt es viel aus über den ideolo-

¹ Vgl. z.B. den Nachruf in *Blick in die Stadt*, Dortmund (10.12.1955), Nr. 46.



Erich Grisar

gischen Zustand des offiziellen Literaturbetriebs in Westfalen zur Zeit des 'Kalten Krieges', daß man Grisars Haltung im Dritten Reich nicht positiv anrechnete und ihm vielmehr seine sozialistische Gesinnung übelnahm. Bezeichnend genug, nennt Josef Bergenthal den Schriftsteller noch 1954 nur in einem Halbsatz und rechnet ihn zu den "dichterische[n] Talente[n]", die "bereits Erfreuliches geleistet" hätten – so als sei Grisar erst "mit seinem sachkundigen und frohgelaunten Buch von den fahrenden Gesellen unter den Werkleuten" (*Siebzehn Brückenbauer – ein Paar Schuh*) hervorgetreten und schicke sich eben erst an, teilzuhaben an dem, was Bergenthal für 'westfälische Dichtung' hielt.² Die Gründung der 'Gruppe 61' durch seinen Freund und Kollegen Fritz Hüser hat Grisar nicht mehr erlebt. So läßt sich nur vermuten, daß sein Verständnis von 'Arbeiterdichtung' sich hier in einem 'Brückenschlag' aus den zwanziger Jahren in die Gegenwart ausgewirkt und umgekehrt auch sein eigenes Schreiben durch die Begegnung mit der jungen Generation schreibender Arbeiter neue Impulse erfahren hätte.

Die westfälische Literaturgeschichtsschreibung hat also etwas gutzumachen an Erich Grisar, und auch für die sozialgeschichtlich orientierte Forschung zur Arbeiterdichtung, die von einem operativen Literaturbegriff ausgeht³, wäre sein Werk von mehr als marginaler Signifikanz. Für uns, die wir entgegen soziologischer oder mentalitätsgeschichtlicher Ausrichtung am häufig als 'bürgerlich' diskreditierten Begriff 'literarästhetischer Bedeutung' festhalten wollen, ist Grisar aber auch interessant als der einzige ausgesprochene *Arbeiterdichter* von Rang, den *Westfalen* in den *zwanziger Jahren* hervorgebracht hat.⁴

Über dem Leben und Schreiben Grisars könnte als Leitwort die Widmung stehen, die er einmal in eines seiner Versbücher eintrug:

Hänge dein Ziel hinauf in die Sterne – so hoch, daß du es nie erreichen kannst. Aber erreichen wollen mußt du es! Das sei das einzige, das dich bindet an diese Erde.⁵

Obwohl dieses Motto wenig originell ist, trifft es doch recht gut das Wesen Erich Grisars, seine idealistische Sehnsucht nach dem Unerreichbaren und zugleich

² Vgl. Josef Bergenthal: *Westfälische Dichter der Gegenwart. Deutung und Auslese*. Münster 1954, S. 56.

³ Vgl. Gerald Stieg/Bernd Witte: *Abriß einer Geschichte der deutschen Arbeiterliteratur*. Stuttgart 1973.

⁴ Der fast gleichaltrige Bruno Gluchowski (1900–1985), in Berlin geboren, aber seit Ende 1919 als Bergarbeiter und Sozialangestellter in Dortmund lebend, erfuhr auch seinen literarischen 'Durchbruch' erst 1937 mit dem Schauspiel *Der Durchbruch* und reüssierte eigentlich erst innerhalb der 'Gruppe 61', zusammen mit Max von der Grün oder Josef Reding, zu einem der anerkanntesten und erfolgreichsten Vertreter westfälischer Arbeiterliteratur.

⁵ Zit. nach Josef Büscher: *Erich Grisar (1898–1955)* [Der Ruf gilt dir, Kamerad! Deutsche Arbeiterdichtung XVIII]. In: *Gewerkschaftliche Rundschau für die Bergbau- und Energiewirtschaft*, Bochum, 16 (1963), Nr. 6, S. 351.

seine erdhafte Bindung an Herkunft und Heimat. Dieser Antagonismus erklärt manche Widersprüche im Werk, etwa die Gleichzeitigkeit von Industriekritik und Heimatbekenntnis, und natürlich wußte Grisar schmerzlich genau, daß die sozialen Bedingungen, unter denen er aufgewachsen war, seine Entwicklungsmöglichkeiten als Schriftsteller begrenzten, mag er sich dies auch nur selten eingestanden haben.

Um das Schaffen Erich Grisars gerecht einzuschätzen, gerade auch im Verhältnis zu bildungsbürgerlichen 'Industriedichtern' wie Josef Winckler und Paul Zech, muß man sich stets seine proletarische Herkunft vergegenwärtigen, die ihm jede höhere Bildung verwehrte und ihn so später auch literarisch zu einem Autodidakten werden ließ. Geboren wurde Erich Grisar am 11. September 1898 als ältester Sohn des Fabrik- und Brückenbauarbeiters Josef Johann Grisar (1872 Dortmund – 1931 Dortmund) und dessen Frau Henriette Christine geb. Jeismann (1868 Dortmund – 1929 Dortmund) im Industriegebiet des Dortmunder Nordens. Auf Erich folgten später noch die Brüder Alfred (*1905) und Karl (*1908). Arbeit und Not bestimmten das Alltagsleben der Familie. Der cholerische Vater, Protestant und Sozialist, war häufig auf Montage unterwegs, die Mutter verdiente mit Nähereien das Nötigste hinzu, ohne verhindern zu können, daß immer wieder 'Kohldampf geschoben' werden mußte. Die Kinder waren meist sich selbst überlassen. Oft mußte der Vater, weil er sich mit seinen Vorgesetzten anlegte, die Arbeitsstelle wechseln, und beinahe ebenso oft wechselte die Familie ihre Wohnungen, gewöhnlich düstere Mietskasernen, wo sechs bis acht Familien auf einem Flur und mitunter nur in je einem Zimmer untergebracht waren. Aus dem Abstand der Jahre hat Grisar diese Armutsverhältnisse in seinem anekdotischen Erinnerungsbuch *Kindheit im Kohlenpott* (Karlsruhe: Volk und Zeit, 1946), das bereits 1932 entstand, aber erst nach dem Krieg erscheinen konnte, humoristisch verklärt und "mit heiterem Pinsel" vor allem die "Lausbübereien" beschrieben⁶, für die vielleicht gerade dieses Milieu der rechte Ort war. Auch in diesem etwas sozialromantisch anmutenden Kindheitsbuch, das sich als proletarisches Gegenstück zu Wincklers *Pumpernickel* lesen läßt, finden sich jedoch genug Hinweise auf das tatsächliche Elend dieser Jahre, so gleich zu Beginn bei der Erinnerung an das Leben in der 'Burgmunda', einer der damals ältesten und größten Mietskasernen in Dortmund:

Wenn ich die Augen schließe und ganz angestrengt zurückdenke, dann taucht von den 14 oder 18 Häusern, in denen ich meine Jugend verbracht habe, das auf, an das meine ersten Erinnerungen zurückreichen. Es ist ein großer vierstöckiger Bau aus dunklen verußten Ziegeln, mit endlosen Fluren und blankgerutschten Treppengeländern. Hin-

⁶ Erich Grisar: *Kindheit im Kohlenpott*. Karlsruhe [1946], S. 112.

ter dem Hause ist der Himmel von zahllosen Wäscheleinen zerschnitten, die von den Fenstern des Hauses zum Dach des niedrigen Schuppens herüber gespannt sind, in dem die Bewohner des Gebäudes sich ihre Kaninchen halten. Manchmal riecht es nach Fäkalien. Dann liegt ein dicker Schlauch im Hof. Wie ein Lindwurm, der die Abortgruben leer trinkt, deren Inhalt in einem großen Faß zu den Gärten gefahren wird, die damals noch überall da sich befanden, wo heute endlose Häuserblocks sich erheben.⁷

Da der Vater selten zu Hause war und auch die Brüder damals noch nicht geboren waren, begnügte sich die Familie mit einem Zimmer in diesem Riesenbau, um Miete zu sparen. Grisars allererste Erinnerung an sein Leben und dieses Zimmer vergegenwärtigt den Vater, der eine Petroleumlampe "hoch in den Händen" hält, "als wolle er sie in die Stube werfen": "Meine Mutter schrie, ich wurde wach, klammerte mich an sie und schrie ebenfalls. Dann hat mein Vater die Lampe wieder hingesezt und was weiter geschehen ist, weiß ich nicht."⁸ Derartige Szenen der Verzweiflung und hilflosen Auflehnung gegen das trostlose Dasein, das der Vater zudem regelmäßig mit westfälischem Korn zu vergessen suchte, dürften auch später nicht selten gewesen sein und sollten lebenslang das soziale Bewußtsein auch des Sohnes bestimmen, der kaum auf ein anderes, besseres Schicksal hoffen durfte. Daß Kultur und Bildung unter diesen Umständen als unerschwinglicher Luxus erscheinen mußten, versteht sich von selbst; immerhin besaß der Vater, von dem Grisar auch seine sozialistische Überzeugung übernahm, aber eine kleine 'Bücherkiste', zu deren besonderen Schätzen der 'ganze Zola' gehörte, den er "in Übereinstimmung mit der Zeitung, die er hielt, für den größten Autoren des eben abgelaufenen Jahrhunderts hielt".⁹ Als der Vater seinen Sohn bei der vorzeitigen Lektüre von *Nana* erwischte, stiftete er allerdings den Großteil seiner Bücher der Bibliothek seines Verbandes, so daß Erich nur die Werke von Jules Verne, Friedrich Gerstäcker oder Conan Doyle blieben, mit denen er wenigstens in der Phantasie dem Alltagselend entkommen konnte.

Erich Grisars eigene Erinnerungen an seine *Kindheit im Kohlenpott* bilden die einzige Quelle für seine frühen Jahre. Literarisch sind sie ohne Anspruch, und auch ihr soziologischer Wert ist gering, da die industrielle Arbeitswelt hier nur indirekt in ihren Auswirkungen auf die Familie thematisiert wird und ansonsten eben 'Lausbubenstreiche' in Schule und Freizeit im Vordergrund stehen. Was dieses Buch dennoch auszeichnet und von manch anderen Kindheitserinnerungen gerade auch von Arbeiterdichtern unterscheidet, ist die für Grisar insgesamt typische Wahrhaftigkeit. Wenn die schwere Montagearbeit des Vaters, aus der sich

⁷ Ebd., S. 5.

⁸ Ebd., S. 6.

⁹ Ebd., S. 108.

genug sozialpolitischer Zündstoff hätte schlagen lassen, weitgehend ausgeklammert wird, so eben deshalb, weil Grisar fast durchweg die erinnerte Perspektive des unwissenden Knaben beibehält. Während man bei Winckler nie weiß, was wirklich erlebt und was erfunden ist, und über allem ein allwissender Erzähler steht, spricht bei Grisar allein schon die Einfalt der Streiche für ihre Authentizität. Selbst die nostalgisch-humoristische Verklärung darf nicht als verfälschende Stilisierung gewertet werden, sie resultiert aus demselben psychologischen Umstand, der auch für Grisars Mutter die ersten Ehejahre in der 'Burmunda' als eine Zeit des Glücks erscheinen ließ:

Das Leben in diesem Hause war das elendste und erbärmlichste, das sich denken läßt; aber wenn meine Mutter in späteren Jahren von der Zeit sprach, da sie in diesem Hause gewohnt, sprach sie nur von den schönsten Zeiten [...]. Sie war jung gewesen in diesem Hause. Und das hatte ihr dieses Haus und seine Bewohner verklärt.¹⁰

Um so auffälliger in all der Heiterkeit des Erinnerten und aufschlußreich für Grisars tatsächliches Kindheitselend sind die wenigen Szenen, in denen das romantisierte Kindheitsmuster beinahe zwanghaft durchbrochen scheint und sogar Grenzen des Tabuisierten erreicht werden. Zwei Beispiele mögen dies illustrieren.

In einem Kapitel mit dem sarkastischen Titel *Fröhliche Weihnachten* beschreibt Grisar ein Weihnachtsfest kurz nach der Geburt des Bruders Alfred, das er mit der kranken Mutter und ohne den Vater erlebte, der wieder einmal auf Montage war und versäumt hatte, wie gewöhnlich etwas von seinem Wochenlohn zu schicken, so daß nur achtzig Pfennige für eine baumlose 'Bescherung' blieben:

Auf dem Weihnachtsmarkt kaufte [Mutter] mir für 40 Pfg. einen Malkasten und für die andern 40 Pfennige kauften wir Kuchen. Wir gingen früh ins Bett. Es war zu kalt in der Wohnung, als daß man hätte lange aufbleiben können.

Am nächsten Morgen war meine Mutter kränker denn je. Ich war aufgestanden und saß allein in der Küche, während mein Bruder wieder mal schrie, was seine Lunge hergeben wollte. Draußen auf der Straße trommelten die Kinder auf ihren Blechtrommeln, schnurrten die Federwerke ihrer Spielzeuge. Sah ich durchs Fenster, erblickte ich überall hinter den Gardinen geputzte Weihnachtsbäume. Blickte ich in die Küche, dann sah ich einen halbgeleerten Kohleneimer vor dem Herd stehen. Auf dem Tisch stand eine große Schüssel mit ungespültem Geschirr und daneben ein Spirituskocher, auf dem meine Mutter den Kaffee kochte und die Milch für meinen Bruder wärmte. Vom Schlafzimmer aus hörte ich die Mutter stöhnen.

Der Briefträger kam und brachte eine Karte, von wem, weiß ich nicht mehr: Fröhliche Weihnachten stand darauf. Ich versuchte, den Tannenzweig, der auf der Karte abgebildet war, nachzumalen, und vergaß meine Umgebung. Plötzlich kam meine Mutter in die Küche gestürzt und suchte nach einem Mantel, um das auf dem Treppenflur sich befindende Klosett aufzusuchen.

¹⁰ Ebd., S. 5.

Sie muß wohl Dysenterie oder was ähnliches gehabt haben; denn ehe sie ihren Mantel fand, ging los, was sich nicht mehr halten ließ und die unaufgeräumte Küche war um eine Nuance des Elends reicher. Meine Mutter versuchte, was sie verunreinigt, wieder aufzuwischen, aber sie war zu schwach und so wurde aus ihrem Wischen nicht viel. Später schickte sie mich herunter zu den Leuten, die unter uns wohnten. Schmulowitz hießen sie. Es waren stille und freundliche Leute. Frau Schmulowitz kam sogleich herauf und kochte Tee für meine Mutter. Sie brachte auch Milch für meinen Bruder. Am Nachmittag war dann auch alles besser. Ich würgte den trockenen Kuchen herunter und spielte mit meinem Malkasten, bis es dunkel wurde.¹¹

Vergegenwärtigt man sich, daß Grisar diese plastische Erinnerung beinahe drei Jahrzehnte nach dem beschriebenen, ja keineswegs außerordentlichen Ereignis aufschrieb, läßt sich ahnen, wie prägnant und bewußtseinsformend solche Bilder in ihm fortwirkten.

In einem anderen Kapitel (*Nebenverdienste*) erinnert Grisar sich daran, wie er und seine Freunde sich mit dem Sammeln von Lumpen "auf verlassenen Bauplätzen, Schuttbladestellen, in Aschenkästen und Rumpelkammern" ein paar Groschen verdienten; wie nebenbei erzählt er dabei ein Erlebnis, das vielleicht gerade in der Beiläufigkeit, mit der es erwähnt wird, mehr über die damalige Wirklichkeit des Arbeiterproletariats verrät als manche Sozialtheorie:

Einmal fanden wir hinter einem Bahndamm ein blutbeflecktes Hemd, das noch ganz war und darin eingewickelt ein Kind. Es war tot und ebenfalls voll Blut. Kalle [...] wollte es gerade am Bein packen und wie eine tote Katze durch die Luft schleudern, als uns einfiel, daß es nichts alltägliches ist, wenn man inmitten von Schutt und Asche ein totes Kind findet. Wir gruben das Kind also wieder ein. Doch die Polizei, die von der Sache erfuhr, grub es wieder aus und besuchte uns in der Schule, wo wir weidlich ausgefragt wurden. Wir sagten, was wir wußten, auch, daß wir das Hemd mit den übrigen Lumpen verkauft hatten. Wenig genug hatten wir dafür bekommen, obwohl es noch ganz und ohne Löcher war. Der Lumpenhändler hat uns für diese Auskunft nicht gedankt, denn die Polizei holte das Hemd bei ihm ab, ohne ihm die paar Pfennige, die er uns dafür gegeben, zu ersetzen. Es liegt sicher heute noch bei den Akten, die damals über den grausigen Fund, den wir gemacht, angelegt wurden.¹²

Elendsbeschreibungen in dieser lapidaren, nur benennenden Form finden sich auch in anderen Arbeiterautobiographien, wo sie selbstverständlicher Teil der Alltagsdokumentation sind; im Unterschied dazu erscheinen derartige Szenen bei 'bürgerlichen' Autoren wie Paul Zech zumeist artifiziell verfremdet, ins Zentrum der Darstellung gerückt und als gesellschaftliche Anklage instrumentalisiert. Unter literarischen Gesichtspunkten macht dies den bürgerlichen Schriftsteller überlegen, unter dem Aspekt authentischer Wirklichkeitserfassung jedoch wird

¹¹ Ebd., S. 26.

¹² Ebd., S. 54.

man der distanzlosen Innenperspektive des 'echten Arbeiterdichters' den Vorzug geben, erst recht, wenn sie sich wie bei Grisar mit einer genauen Beobachtungsgabe verbindet.

An eine gymnasiale Ausbildung der Kinder oder gar an ein Studium war im Hause Grisar nicht zu denken. Acht Jahre lang, von 1904 bis 1912, besuchte Erich die Volksschule seiner Heimatstadt, erlebte manche 'Stockgeschichten' und galt doch als halbwegs guter Schüler. Der Versuch des kalligraphisch bewanderten Vaters allerdings, seinem Sohn eine 'schöne Handschrift' beizubringen, in der er eine "Grundforderung für den sozialen Aufstieg" sah, weil man damit "Schreiber", also "etwas 'Besseres' als Fabrikarbeiter" werden konnte, schlug ins Gegenteil aus: "das Ergebnis ist, daß heute, wo ich eine leserliche Handschrift brauchen könnte, die Setzer streiken, wenn sie ein Manuskript von mir zu setzen haben und die Redaktionen mir nur Manuskripte abnehmen, die mit der Maschine geschrieben sind".¹³ Nicht zufällig trägt ein Reisebuch Grisars den für dieses bewegte Genre ungewöhnlichen Titel *Mit Kamera und Schreibmaschine durch Europa*. Daß Grisar in ganz anderem Sinne ein 'Schreiber' werden sollte, deutete sich in den letzten Volksschuljahren an, als ihn eine für das Alter nicht untypische, in diesem Milieu aber doch ungewöhnliche 'Dichteritis' befiel, die ihm den Ehrentitel 'Schiller Nummer zwei' einbrachte, sich im übrigen jedoch vor allem in Gelegenheitsreimereien und Spottversen auf Lehrer und andere Originale austobte. Interessant ist, daß er bereits in dieser Zeit, als ihn auch eine 'folgeschwere Lesewut' heimsuchte ("Alles was mir an Bedrucktem in die Finger kam, verschlang ich"¹⁴), Knittelverse auf solch prosaische Themen wie den Wahlsieg der Sozialdemokratie oder den Bergarbeiterstreik des Jahres 1912 fabrizierte.¹⁵

Wenn es so gewesen sein sollte, daß der Volksschüler Erich Grisar den Wunsch des Vaters nach einem "sozialen Aufstieg" als "Schreiber" in seinem Sinn umgedeutet und verinnerlicht hatte, so brachte ihn der Zwang zum Geldverdienen zunächst auf eine unerwünscht andere Bahn: Die Erinnerungen an die *Kindheit im Kohlenpott* enden damit, wie der noch nicht Vierzehnjährige im Sommer 1912 eine Lehre in einer Dortmunder Brücken- und Behälterbauanstalt (Heinrich Behrend) beginnt. In der ersten Zeit erlaubten ihm die gesetzlichen Bestimmungen, täglich nur sechs Stunden zu arbeiten (wobei der jeweils einstündige Hin- und Rückweg zur Fabrik hinzuzurechnen wäre), im September hatte auch dieses "nicht allzusehr beschwerte Leben zwischen Pflicht und Spiel" ein Ende: "Wie jeder andere meiner Kameraden im blauen Anzug, mußte ich nun

¹³ Ebd., S. 20.

¹⁴ Ebd., S. 108.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 104-107, Kap. *Dichteritis*.

von morgens sechs bis abends sechs, oder im Winter von sieben bis sieben, die allmählich härter werdenden Pflichten des Alltags in der Fabrik erfüllen."¹⁶ Als bald darauf der "große Krieg" begann, kamen zeitweise noch zwei Überstunden hinzu (vierzehn Arbeitsstunden plus zwei Wegstunden), so daß der Sechzehn- oder Siebzehnjährige nun nur noch "Schlafgast" zu Hause war: "Und doch habe ich auch in jenen Jahren immer noch Zeit zum Lesen eines Buches gefunden, ja später begann ich sogar selber welche zu schreiben."¹⁷

Grisar ist ein typisches Beispiel für jene Arbeiter, die sich über eine relativ ungeordnete Lektüre autodidaktisch fortbildeten und auf diesem Wege schließlich zum eigenen Schreiben fanden, sei es, daß sie sich hierdurch gesellschaftliche Anerkennung versprachen, sich nur aus ihrer bedrückenden Alltagswelt in Tagträume flüchteten oder aber mit ihren Werken beitragen wollten zu einem emanzipierten, auf politische und soziale Veränderung drängenden Klassenbewußtsein. Wollte man eine Klassifikation der Arbeiterdichtung unternehmen, so könnten diese unterschiedlichen Motivationen erste Richtlinien geben, wobei jedoch in den allermeisten Fällen alle drei zutreffen dürften und also weiter nach ihrer verschiedenen Ausprägung und Ausrichtung zu fragen wäre. Auch sagen die Beweggründe zum Schreiben noch nicht unbedingt viel über das Geschriebene aus und über die Stellung im dichotomischen Modell von Tradition und Moderne, die in jedem Einzelfall nachzuprüfen wäre. 'Gesellschaftliche Anerkennung' etwa konnte der schreibende Arbeiter sich am leichtesten durch eine epigonale Orientierung an der regional akklamierten Dichtung erwerben, in Westfalen also durch die Anbindung an die selbst noch im bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts verwurzelte Heimatliteratur, nur schwer aber (dafür um so eindrucksvoller), indem er sich aktuellen Schreibinnovationen der Großstadtavantgarde anschloß. Freilich dürfte sich diese Entscheidung zwischen Tradition und Moderne den meisten Arbeitern gar nicht gestellt haben, da ihre geringe Bildung und Begabung sie ohnehin auf die 'einfachen Formen' verwies. Diese wiederum dürften im Sinne einer operativen Teilnahme an der Arbeiterbewegung – die so einheitlich nicht war, so daß sich auch hier, wie übrigens ebenso bei den 'Tagträumen', zwischen regressiven und progressiven Tendenzen unterscheiden ließe – weit effektiver gewesen sein als die 'komplizierten Formen' der Avantgarde, die den eigentlichen Adressaten unverständlich bleiben mußten. Vor diesem Hintergrund erinnert die Forderung Julius Babs in seiner Studie über *Arbeiterdichtung* (1924), diese müsse sowohl proletarisches Klassenbewußtsein vermitteln wie auch formale Neuerungen aufweisen, fatal an die 'Quadratur des Kreises':

¹⁶ Ebd., S. 111.

¹⁷ Ebd., S. 112.

Das Entscheidende im Bereich der Kunst ist immer die Formkraft, und erst dann wird es irgendeinen Sinn haben, von 'Arbeiterdichtung' zu sprechen, wenn auch die eigentliche dichterische Form: die Wahl der Worte, ihre rhythmische und geistige Anordnung, die Bilder der Sprache, die ganze Art der Phantasie deutliche Kennzeichen einer neuen Menschenart zeigen.¹⁸

Von der Literatursoziologie muß ein solches Diktum, dem nur einzelne und gerade die weniger politisch engagierten 'Arbeiterdichter' gerecht würden, entschieden abgelehnt werden¹⁹; aus unserer zugleich regional und ästhetisch orientierten Sicht jedoch verdient es durchaus Respekt, wenn der autodidaktisch schreibende Arbeiter Erich Grisar sich nicht nur seiner Klasse, sondern auch der Sprache gegenüber verantwortlich fühlte und den Versuch einer Synthese von Ethik und Ästhetik unternahm – mag ihm dies auch nicht immer gelungen sein und zweifellos gerade die Kombination künstlerischen Anspruchs mit dem begrenzten Stoffkreis der Arbeitswelt mitverantwortlich sein für seine geringe Rezeption.

Bei der offenbar recht wahllosen Lektüre schon des jungen Grisar fällt es schwer, konkrete Vorbilder auszumachen. Zola dürfte es gewesen, der ihm zuerst die 'Literaturfähigkeit' der industriellen Arbeitswelt bewußt machte, später folgten die 'Klassiker' der Arbeiterdichtung und 'Naturalisten' wie Arno Holz; unverkennbar ist auch der Einfluß des Expressionismus, der ihm durch Autoren wie Engelke oder Zech vermittelt sein könnte. Nachhaltig beeindruckten ihn die sozialrevolutionären und pazifistischen Ideen Tolstois, die er während des Weltkriegs kennenlernte. Zur eigentlichen literarischen Initiation aber wurde für Grisar die Erfahrung des Krieges; hatte er seine sozialistischen Überzeugungen schon aus dem Elternhaus ererbt, so wurde er nun auch zu einem entschiedenen Pazifisten.

In den ersten beiden Kriegsjahren war Grisar noch zu jung, um an die Front geschickt zu werden, und konnte daher in der Dortmunder Brücken- und Kesselbaufabrik, die als 'kriegswichtig' eingestuft war, zunächst noch seine Lehre und eine Ausbildung zum technischen Vorzeichner abschließen. 1916 aber, mit noch nicht achtzehn Jahren, mußte auch er einrücken in die Schützengräben Frankreichs und Galiziens. Das namenlose Leid, das er hier erfuhr, ließ sich für ihn nur literarisch verarbeiten, in Tagebuchaufzeichnungen, aber auch in ersten Gedichten und Erzählungen, die wie ein einziger verzweifelter Schrei nach Menschlichkeit anmuten. Grisar selbst wurde in Flandern durch einen Schuß in das Fußgelenk, den er wie einen "Keil" empfand, der ihn "tiefer und tiefer" treibend "mit breitem, dumpfen Druck [...] fest an die Erde band"²⁰, schwer verwundet und

¹⁸ Julius Bab: *Arbeiterdichtung*. Berlin [1924], S. 5.

¹⁹ Vgl. Stieg/Witte [Anm. 3], S. 9f. u. passim.

²⁰ Erich Grisar: *Der verwundete Dichter*. In: Ders.: *Schreie in der Nacht. Ein Buch der Besinnung*. Leipzig-Lindenau 1925, S. 29.

trug, da die Verwundung nicht sogleich versorgt wurde, eine bleibende Behinderung davon. Folgt man der autobiographischen Skizze *Der verwundete Dichter* aus dem 'Buch der Besinnung' *Schreie in der Nacht..* (1925), in dem auf unterschiedliche Weise das Kriegserlebnis reflektiert wird, war es dieses kathartische Erlebnis, nur zufällig verschont zu sein, das Grisar zum Dichter machte:

Ich verblutete nicht, ich verhungerte nicht. Aus der Erde erwuchs mir neue Kraft. Ihr Kind bin ich geworden. Einem Baume gleich. Ihr empfindsamster Nerv.

Vielleicht berufen, sie einst zu erlösen von all ihren Leiden. So wurde ich erlebnistiefer Kunder des Leidens der Menschheit. Angenagelt auf meinem Platz, eins geworden mit der Erde, versuche ich, den blühenden Bäumen gleich, die Leiden der Menschen zu übertönen durch die leuchtende Glut meiner Farben, sie zu unterstreichen durch dumpfes Rauschen blattloser Äste, die hinweisen auf jene Zeit, da die Menschheit ein blattloser Baum, erstorbenes Kind der Erde sein wird. Erloschen in ihr das Drängen zum Leben, weil im Herbst des Hasses das Leben herabfiel, um, vielleicht zu neuem Frühling, zu neuem Sein zu erwachen, wie ich, der blühende, treibende Baum im Garten der Menschheit. *Darum* aber will ich blühen, daß man mich hört in meiner Vergessenheit. *Darum* will ich schreien bei jedem Schmerz, den ein Mensch erleiden muß, daß sie aufhören, die Erde zu schänden, aufhören, Menschen leiden zu machen.²¹

Mit diesem idealistischen Sendungsbewußtsein und dem vorläufig illusorischen Wunsch, 'freier Schriftsteller' zu werden, kehrte der 'verwundete Dichter' 1919 in seine Heimat zurück. Nach seiner Genesung fand der gelernte Kesselschmied und Werkstattzeichner eine Anstellung in der Kesselschmiede der Dortmunder Westfalenhütte. Auch in den folgenden Jahren war Grisar in verschiedenen Maschinenfabriken, Hüttenwerken und im Brückenbau seiner Heimatstadt beschäftigt. Seit 1922 versuchte er dann jedoch tatsächlich, sich unter größten Schwierigkeiten als 'freier Schriftsteller' durchs Leben zu schlagen, zunächst im hessischen Butzbach, dann für einige Zeit in Leipzig, wo auch die meisten seiner frühen Bücher erschienen, und seit 1924 schließlich und endgültig wieder in Dortmund. 1925 heiratete er in seiner Heimatstadt die aus Bielefeld stammende Hertha Amalie Karoline geb. Schrewe (1899–1961); drei Kinder wurden ihnen geboren: die Töchter Erika (*1926) und Helga Oktavia (*1931) und der Sohn Normann Erich (*1935).

Wie es scheint, war Grisar sich durchaus bewußt, daß er als Schriftsteller nur außerhalb Westfalens und am ehesten in einer Bücherstadt wie Leipzig erfolgreich reüssieren konnte, kehrte aber gegen dieses bessere Wissen dennoch in seine Heimat zurück, weil er innerlich nicht von seinen Wurzeln in der 'Roten Erde' loskam und allein im 'Kohlenpott' das ihm gemäße Milieu erblickte. Ob er

²¹ Ebd., S. 31.

sich in Leipzig oder gar in Berlin hätte durchsetzen können, bleibt spekulativ, da es voraussetzen würde, er wäre in der Lage gewesen, sich neue Stoffgebiete außerhalb der Industrie- und Arbeitswelt zu erschließen; in jedem Fall bedeutete die Rückkehr nach Westfalen einen weitgehenden Verzicht auf überregionale Wirkung. Mit der 'Engstirnigkeit' der meisten 'Heimatliter' darf diese 'Erdverbundenheit' freilich nicht verwechselt werden: Davor bewahrte Grisar schon seine sozialistische Gesinnung, das Solidaritätsgefühl mit den 'Arbeitern aller Länder', und sein Reisebericht *Mit Kamera und Schreibmaschine durch Europa* – erweist ihn überdies als einen überzeugten Europäer, der sich nur von der Verbundenheit aller Völker einen dauerhaften Frieden erwartete.

Der Verzicht auf eine überregionale Schriftstellerkarriere wurde Grisar dadurch erleichtert, daß sich inzwischen auch in Dortmund (wie in Essen, Gelsenkirchen und anderen Ruhrstädten) so etwas wie eine 'literarische Szene' entwickelt hatte.²² Vor allem literarische Vereinigungen wie der 'Dortmunder Verein für Literatur und Kunst', die 'Literarische Gesellschaft Dortmund' und der 'Dortmunder Immermann-Bund' spielten eine wichtige Rolle für das literarische Leben der Stadt, indem sie regelmäßige Vorträge, Dichterlesungen, Rezitationsabende oder Theaterbesuche organisierten; obwohl von einem 'bürgerlichen' Kunstverständnis ausgehend, bemühte man sich doch um eine 'demokratische' Literaturgesellschaft, in der auch Dortmunder Dichter der 'jungen Richtung' wie Grisar, Bruno Gluchowski oder Paul Polte ihren Platz hatten.²³ Besonders der bereits 1901 durch den sozialdemokratischen Lehrer, Politiker und Schriftsteller Franz Lütgenau gegründete 'Verein für Literatur und Kunst' zeigte sich auch gegenüber progressiven literarischen und politischen Tendenzen aufgeschlossen; so lasen hier aus dem heimischen Umkreis Grisar, Emil Ginkel und sogar Mitglieder des 'Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller', und von auswärts wurden Autoren wie Johannes R. Becher, Bertolt Brecht, Klaus Mann, Peter Martin Lampel, René Schickele oder Kurt Tucholsky eingeladen. Grisars eigentlicher Standort war dennoch die proletarische Kultur. Er schrieb für sozialistische Blätter, engagierte sich für die Bildungsarbeiten der Gewerkschaften und beteiligte sich namentlich an der 'Jugendbewegung' der Arbeiter, die sich Mitte der zwanziger Jahre in der 'Sozialistischen Arbeiter-Jugend' manifestierte. Vom 'Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller' distanzierte Grisar seine sozialdemokratische Gesinnung, er war jedoch mit einigen Mitgliedern der Dortmunder Ortsgruppe befreundet und trat etwa auch im Kabarett 'Gruppe Henkelmann' auf, das Paul Polte 1930

²² Vgl. allgemein *Literarisches Leben in Dortmund. Beiträge zur Geschichte von Literatur, Buchhandel und Vereinen*. Hg. v. Alois Klotzbücher. Dortmund 1984.

²³ Vgl. Friedrich Wilhelm Saal: *Persönlichkeiten und Vereinigungen im Dortmunder Kulturleben 1900–1933*. In: Ebd., S. 89–174.

nach dem Vorbild sowjetrussischer Agitprop-Gruppen gegründet hatte. Über den Journalisten Polte und den ebenso anarchisch gesinnten Maler Hans Tombrock wiederum gab es Verbindungen zur proletaroiden Subkultur der 'Vagabunden' um den charismatischen Berliner Wanderprediger Gregor Gog (der in gewisser Weise das anarcho-individualistische Lebensgefühl Peter Hilles weitertrug). An einem vom 'Verein für Literatur und Kunst' arrangierten 'Vagabunden-Abend', bei dem u.a. Gog, Tombrock und eine 'Vagabunden-Tänzerin' beteiligt waren, las Grisar Gedichte aus seinen *Gesängen des Lebens* (1924). 'Eigene Dichtungen' trug er gelegentlich auch bei Veranstaltungen der 'Literarischen Gesellschaft Dortmund' vor, so am 9. Oktober 1927 bei einer 'Teestunde' im Rathaussaal.

Erich Grisars politisches, soziales und kulturelles Engagement umfassend zu würdigen, ist fast unmöglich; überall, wo es die Belange des Arbeiters und besonders der Arbeiterjugend zu vertreten galt, war er anzutreffen. Da er auch aus häuslicher Erfahrung nur zu gut um die schädlichen Auswirkungen des Alkoholmißbrauchs gerade auf das Familienleben der Arbeiter wußte, hatte er sich vermutlich schon vor dem Krieg der abstinenten Richtung der Jugendbewegung angeschlossen und war dem 'Deutschen Guttemplerorden' beigetreten. Eine Zeitlang redigierte er sogar das seit Herbst 1919 in Essen erscheinende *Gaublatt der Wehrlogen des deutschen Guttemplerordens im Rhein-Ruhrgau*, in dem er selbst Gedichte und kleine Anekdoten veröffentlichte. Auf dem Arbeitsplan für die Jugendlichen, die sich wöchentlich zu Sitzungen und Liederabenden in einer Schule trafen, standen häufig literarische Themen, und mitunter las Grisar auch 'Poesie und Prosa' aus seiner 'Arbeitsmappe'. In späteren Jahren nahm ihn vor allem die Bildungsarbeit der SPD in Anspruch. Als die Partei 1926 zur Koordinierung ihrer bildungspolitischen Bestrebungen einen eigenen 'Bildungsausschuß für Groß-Dortmund' konstituierte, gehörte ihm neben namhaften Kulturpolitikern wie Lütgenau, seinem engsten Mitarbeiter im 'Verein für Literatur und Kunst' Ewald Reincke (einem besonderen Kenner westfälischen Schrifttums und 1912 Gründer des bis 1933 bestehenden 'Peter-Hille-Bundes') oder Lothar Engelbert Schücking wie selbstverständlich auch Erich Grisar an. Auf Veranlassung des Ausschusses wurden u.a. Arno Holz, Ernst Toller und Heinrich Lersch zu Autorenlesungen nach Dortmund eingeladen; zu den Höhepunkten dieser ungewöhnlichen Parteiarbeit gehörte das Auftreten des dänischen Arbeiterdichters Martin Andersen-Nexö im überfüllten Festsaal des Rathauses am 26. Februar 1931.

Schon früh hatte Grisar die volksbildnerischen und agitatorischen Möglichkeiten des Theaters erkannt und in eigene Bühnenwerke umgesetzt. So verwundert es nicht, daß er sich auch in der Volksbühnenbewegung engagierte, die bereits vor der Jahrhundertwende in Berlin entstanden war und es sich zum Ziel gesetzt hatte, durch eine die Eintrittspreise senkende Besucherorganisation auch die unteren Bevölkerungsschichten an ein gehobenes Theater heranzuführen und

durch den regelmäßigen Besuch, zu dem sich die Mitglieder verpflichteten, zugleich den Erhalt der Spielstätten zu sichern. Während sich in Bielefeld oder Detmold schon früh eigene Ortsvereine gebildet hatten, kam es in Dortmund erst 1927 zur Gründung der 'Freien Volksbühne'. Den Vorsitz führte der bekannte Sozialdemokrat und Pazifist Lothar Engelbert Schücking (der mit Franz Lütgenau auch der Dortmunder Ortsgruppe der 'Deutschen Friedensgesellschaft' vorstand), zum Geschäftsführer des demokratisch organisierten Vereins aber wurde Erich Grisar gewählt, der zusammen mit Lütgenau, Reincke u.a. auch zum künstlerischen Ausschuß gehörte. Grisar war zudem Schriftleiter der seit Oktober 1927 erscheinenden *Monatshefte der freien Volksbühne, Dortmund e.V.*, in denen der Theaterspielplan vorgestellt und die einzelnen Stücke kommentiert wurden; 1930 wurde er von Reincke abgelöst, das letzte erhaltene Heft kam im Oktober 1931 heraus. Im Anschluß an die Aufführungen fanden häufig 'Aussprachen' statt, daneben auch Vortragsabende über die Bedeutung der Volksbühne, über die russische Kultur und andere Themen, bei denen zumeist Lütgenau, Reincke und Grisar als Referenten auftraten.

Wenngleich all diese kulturellen Aktivitäten, an denen Grisar teilhatte, nicht überbewertet werden sollten und sich im Vergleich mit größeren Städten eher bescheiden ausnehmen, sind sie doch bemerkenswert, weil sie nicht nur das bis dahin enorme Kulturgefälle zwischen 'Provinz' und 'Berlin', sondern auch zwischen Arbeiterschaft und Bildungsbürgertum relativierten.²⁴ Mag sich dies letztlich auch nur der Initiative Einzelner verdanken, so konnte für einen Autor wie Grisar doch mitunter der tröstliche Eindruck entstehen, als werde seine Heimatverbundenheit und der Verzicht auf eine Großstadtkarriere jetzt durch einen Aufbruch in der Provinz selbst belohnt. War er selbst auch nicht nach Berlin gegangen, so kamen nun umgekehrt die führenden Berliner Schriftsteller in den 'Kohlenpott', wo das eigentliche 'Herz' der Republik zu schlagen schien, und bestätigten so die Richtigkeit seiner Entscheidung. Alle positiven Entwicklungen aber, die objektiv gesehen ohnehin nur im Schatten der weitaus effektiveren 'Heimatkunstabewegung' vor sich gingen, fanden mit der nationalsozialistischen Machtergreifung ein abruptes Ende. Am 21. Januar 1931 hatte in der von Joseph Risse geleiteten 'Literarischen Gesellschaft' noch Alfred Döblin aus seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* gelesen, 1933 hießen die Referenten Karl Wagenfeld, Maria Kahle, Josefa Berens-Totenohl oder Erwin Guido Kolbenheyer.

Das literarische Werk Erich Grisars, das im wesentlichen Gedichte, Erzählungen und Romane sowie Sprechchöre umfaßt, ist aufs engste mit seinem sozialen En-

²⁴ In Essen leistete Vergleichbares der Dramaturg Hannes Küpper mit der Theaterzeitschrift *Der Scheinwerfer* (1927-33).

gement verknüpft, ohne im Begriff 'funktionaler' oder auch nur 'proletarischer' Dichtung aufzugehen. Signifikant für die politische Dimension seines Schreibens sind vielfach schon die Verlage, in denen seine Schriften erschienen (Roter Türmer Verlag, Verlagsanstalt für proletarische Freidenker, Arbeiter-Theaterverlag u.a.), insbesondere ist es auch das 1926 von der sozialdemokratischen Dortmunder Volksbuchhandlung Gerisch & Co. herausgegebene Taschenbuch für junge Arbeiter *Der Bücherwurm*, in dem seine gelungene 'Literaturnovelle' *Rückkehr ins Leben* neben Beiträgen Lütgenaus, Reinckes und anderer Bildungspolitiker der SPD steht.²⁵ Die Erzählung selbst aber ist ohne jede politische Dimension und demonstriert vielmehr, welch große, in diesem Fall sogar lebensrettende Bedeutung Grisar der Literatur bzw. dem Lesen beimaß: Eindringlich schildert sie auf nur wenigen Seiten die Nacht eines lebensmüden Einsamen, der (bevor er sich in der Badewanne die Pulsadern aufschneiden will) noch seinen privatesten Besitz verbrennen will, um ihn vor dem Zugriff gleichgültiger Nachbarn zu schützen und seine Identität ganz auszulöschen, und der sich dabei unversehens in der vergessenen Welt seiner Bücher verliert und durch die Auseinandersetzung mit fremden Schicksalen und Gedanken neuen Lebenssinn findet:

Er wurde plötzlich einer neuen Welt gewahr und erlebte, daß in ihr Sinn und Ordnung die Vorhand hatten. Und die doch bunter war und lebendiger als die Welt, die er kannte und haßte, deren Spiegel sie ebensowohl war, wie sie der Weg war zu einer neuen Welt, von der er bisher keine Ahnung gehabt, in der zu leben ihm jedoch allein lebenswert schien.²⁶

Um diese Forderung nach einem 'lebenswerten Leben' – in der Wirklichkeit, aber auch in der Welt der Literatur, die ihm (wie die Erzählung zeigt) eine 'zweite Realität' bedeutete – geht es auch in allen Büchern Erich Grisars.

Dem sozialen Anliegen Grisars und damit auch dem Appelcharakter seines Schreibens entsprach am ehesten die prägnante Form des Gedichts, und so veröffentlichte er seit Anfang der zwanziger Jahre vor allem mehrere schmale Lyrikbände in kleinen, mehr oder weniger der Arbeiterbewegung nahestehenden Verlagen. Einem ersten Bändchen *Morgenrot* mit sozialistischen und pazifistischen Gedichten, das 1920 bei J. E. v. Seidel im oberpfälzischen Sulzbach erschien, folgten unter dem Titel *Morgenruf* 'Rhythmen aus Fabrik und Großstadt' (Leipzig: Nuschke, 1923), *Das Herz der Erde* mit 'Skizzen und Gedichten' (Leipzig-Lindenau: Verlagsanstalt für proletarische Freidenker, 1923), *Gesänge des Lebens* (Jena: Thüringer Verlagsanstalt, 1924), *Das atmende All* (Leipzig: Roter

²⁵ 1978 wurde die Erzählung Grisars als Faksimile zur Erinnerung an seinen 80. Geburtstag von Fritz Hüser und Martha Neumann-Hansmann in Dortmund neu herausgegeben.

²⁶ Ebd., o. S.

Türmer, 1925), *Gedichte vom Kampf mit Not und Tod* (Dortmund: Selbstverlag Alex Ante, 1926, zusammen mit Gedichten Alex Antes) und *Bruder, die Sirenen schrein* mit 'Gedichten für meine Klasse' (Hirsau: Die Arche, 1931). 1946 erschien im Verlag von Hans Köhler in Hamburg noch die Auswahl *Zwischen den Zeiten*, die neben überwiegend älteren auch einige neue Arbeiten enthielt. Da die wenigsten Gedichte Grisars datierbar sind und er viele in spätere Sammlungen übernahm, ist es kaum möglich, seine lyrische Entwicklung aufzuzeigen.

Formale Innovationen wird man bei dem 'spätgeborenen' Grisar vergebens suchen, im Gegenteil spricht seine deutliche Anlehnung an die pathetischen Sprachgebärden des Expressionismus (und der 'klassischen Arbeiterdichter') noch in den zwanziger Jahren einmal mehr für die typische 'Verspätung' westfälischer und überhaupt provinzieller Literatur. Der Einwand dürfte allerdings dadurch entkräftet werden, daß Grisar sich mit seinen Gedichten ganz bewußt und mit konkreter Wirkungsabsicht an ein proletarisches Publikum wandte, das lange Zeit überhaupt vom aktuellen Kunstdiskurs ausgeschlossen war und erst sehr allmählich an den literarischen Errungenschaften der Moderne zu partizipieren begann. Bedenkt man die begrenzten Möglichkeiten des keineswegs genialischen und fest im 'Kohlenpott' verwurzelten Autodidakten, so wird man seine Gedichte trotz mancher Vorbehalte doch zu den respektabelsten Leistungen einer Arbeiterdichtung rechnen können, die es mit der 'bürgerlichen' Literatur sprachlich und formal aufzunehmen wußte und die allemal den Kitschidyllen heimattümelnder Wald- und Wiesenlyrik überlegen ist. Obwohl manche der Gedichte einen handwerklich souveränen Umgang mit Strophenform und Reimschema zeigen, überwiegen insgesamt doch reim- und strophenlose Formen mit freien Rhythmen, die nicht nur in ihrer Dynamik der behandelten Industriewirklichkeit angemessener scheinen als die Sonettkunst Wincklers oder Zechs, sondern die auch – gerade dort, wo sich der Schrei der unterdrückten Kreatur artikuliert – als Ausdruck einer proletarischen Emanzipation von bürgerlichen Ordnungsvorstellungen gewertet werden dürfen. Charakteristisch für Grisars Lyrik ist weiterhin die Konnotation expressionistischer Pathetik mit einer Sprache nüchterner Erfahrung (zu der etwa der sichere Umgang mit dem Vokabular technischer Arbeitswelt gehört): eine adressatenbezogen wirksame Verbindung, auch wenn man mit Renate von Heydebrand einräumen muß, daß die "unaufdringliche Rhetorik" ("die fast überall einfließt und ihm wohl als das Poetische gilt – oder auch den uneingelösten Forderungen nach einer menschlicheren Arbeits- und Lebenswelt Nachdruck verleihen soll") mitunter "die sprachliche Authentizität der Aussage" vermindert.²⁷

²⁷ Renate von Heydebrand: *Literatur in der Provinz Westfalen 1815–1945. Ein literarhistorischer Modell-Entwurf*. Münster 1983, S. 187.

Thematisch lassen sich in der Lyrik Grisars im wesentlichen zwei Bereiche unterscheiden: Gedichte, die sich mit der Welt des Arbeiters auseinandersetzen und von ihm selbst als 'soziale Gedichte' bezeichnet wurden (erkennbar oft schon an der solidarischen Wir-Form), und solche, die man analog 'private Gedichte' nennen könnte, weil sich in ihnen ein lyrisches Ich im Verhältnis zu Natur, Kosmos und Eros ausspricht. Grisar selbst hat sich – da er seine Sujets der persönlichen Lebensregion entnahm – gelegentlich als 'westfälischer Heimatdichter' eingeschätzt, aber gerade seine zur zweiten Kategorie gehörende Natur- und Liebeslyrik, in der man am ehesten Parallelen vermuten würde, erweist deutlich, wie weit entfernt er in Wahrheit von jeder Heimattümelei war. Ein erotisch-kosmisches Gedicht wie *Landschaft*, das in seinem ekstatischen Lebensgefühl an die Naturlyrik Hatzfelds erinnert, wäre in der traditionellen Heimatdichtung jedenfalls nicht nur wegen des expressionistischen Enjambements kaum vorstellbar:

Endlose Sicht
 Ekstatischer Sehnsucht
 Wirft
 Über die Erde sich.
 Die drängt sich dem Himmel
 Entgegen
 Wie das mannbare Weib
 Mit schwellender Brust
 Und kochendem Schoß
 An den einzig Geliebten
 Sich drängt,
 Der fliehend sie sucht.
 Gebärde des Segnens,
 Aus brünstigem Blau
 Schwingt sich ein Baum,
 Strotzender Phallos,
 In brandrote Erde hinein:
 Ruhender Pol
 Im kreisenden Raum.
 Sanft rieseln Blüten,
 Stoßen und Drängen rundum,
 Schreiendes Wehe.
 Einst wird Geburt.²⁸

Mag man in der bildlichen Konkretisierung "brandrote Erde" auch einen willkommenen 'Westfalenbezug' sehen können, so ließe sie sich doch auch als erotische Metapher begreifen. Entgegen dem Titel wird nicht eigentlich eine 'Landschaft' beschworen, sondern ein kosmisches, universell gültiges Weltbewußtsein,

²⁸ Erich Grisar: *Das atmende All. Gedichte*. Leipzig 1925, S. 38.

das nur insoweit regional zu verorten ist, als man einen konkreten Landschaftsraum als Schreiblaß annehmen kann, der sich dann aber auflöst in allgemeine Chiffren wie 'Erde', 'Himmel' und 'Baum'. Der Außenraum wird zum Innenraum, die 'Kopulation' von Himmel und Erde, die durch die "endlose Sicht" in einer westfälischen Heidelandschaft inspiriert sein könnte, zum Bild einer "ekstatische[n] Sehnsucht", die am Ende – im Gegensatzpaar von "schreiende[m] Wehe" und künftiger "Geburt" – über die erotische Erfüllung hinaus noch eine utopische Dimension erreicht.

Mit solchen Naturgedichten, die wohl kaum als 'Arbeiterdichtung' zu klassifizieren wären (es sei denn, man höbe ab auf die besondere Natursehnsucht des Industriearbeiters), konkurriert Grisar unmittelbar mit der 'bürgerlichen' Avantgarde seiner Zeit; erst recht gilt dies für seine Liebeslyrik, in der die subjektive Hinwendung zum 'Du' die Außenwelt tendenziell auszuschließen sucht:

Stummes Glück erblühter Sterne
Fällt in mich.
Wachend.
Tropfend über letzte Schritte
Eines Wandrers
Geistern Träume
In mein Herz.
Endlos Walten.
Fliehend Atmen:
Du.²⁹

Hätte Grisar nur solche, fast schon experimentell anmutende und an die Abbrüviaturen eines August Stramm erinnernde Verse geschrieben, man würde ihn wohl zu den bedeutendsten Lyrikern Westfalens zählen dürfen. Der Blick auf das lyrische Gesamtwerk relativiert dieses Urteil jedoch rasch. Die zitierten Beispiele überzeugen ästhetisch vor allem deshalb, weil Grisar hier ganz bei sich und den Dingen bleibt (allenfalls ein individuelles Du wird angesprochen), allein dem Ich und der Welt sprachlichen Ausdruck verleihend, und nicht versucht, mit einer vermittelnden Rhetorik einem Kollektivpublikum Bekenntnisse oder Botschaften zu offerieren. Sobald er mit seinem Schreiben operative Wirkungsabsichten verbindet, verflacht sein sonst gehobener Sprachstil, der sich in den besten Momenten durch wortkarge Innigkeit und originäre Formgebung auszeichnet, zu einem klischeehaften Alltagsjargon, dessen abgenutzte Redewendungen und Metaphern nun doch fatal auf dem Niveau banalster Heimatdichtung liegen. Als Beispiel hierfür mag das Gedicht *Heimat* stehen, das zwar ästhetisch mißlungen ist, als Bekenntnis zu Westfalen hier aber trotz seiner Anspruchslosigkeit nicht unter-

²⁹ Ebd., S. 41.

schlagen sei; als Ich-Gedicht beginnend (und hier die eigene Seßhaftigkeit begründend), signalisiert der Wechsel in die Er-Form den kollektiven Anspruch:

Ich habe oft mich fortgesehnt
 Und hab nicht fortgekonnt von dir,
 Denn du, du bist kein Ding, das man verlassen kann;
 Du bist kein Wort, das man vergessen kann,
 Du bist ein Teil von mir.
 Nicht wie das Herz, das aus der Brust man reißen kann,
 Wenn es zu sehr uns quält mit seinem Schlag.
 Du, Heimat, bist mir mehr, bist um mich her, bist Ich
 Und unvergänglich wie ich selbst.
 Wer dich verläßt, muß erst sich selbst verlassen
 Und als der Schatten seines Wesens in die Fremde gehn.
 Wer das nicht kann, muß bleiben in dir, o Heimat;
 Denn du verläßt ihn nicht.

Wohin den Schritt er immer lenke
 Und welchen Boden er betreten wird –
 An seinem Schuhwerk haftet stets
 Ein Rest von deiner Erde.
 Und ein Hauch des Heimatatemers bleibt
 In seinen Kleidern hängen,
 Gleich welchen Duft er atmen darf
 Und wo er immer sei
 Und welche Schönheit er genießen mag;
 Im letzten Winkel seines Auges
 Wird sich der Abglanz deiner Schönheit spiegeln
 Und eine Sehnsucht wird in seiner Seele wohnen:
 Heimat... Heimat...³⁰

Aufgrund solcher Gedichte könnte man Grisar ohne weiteres zur Heimatliteratur rechnen und befände sich damit sogar in Einklang mit dem Selbstverständnis des Autors. Wenn wir ihn dennoch insgesamt näher an der Moderne sehen als die in mancher Hinsicht vergleichbaren Arbeiterdichter des 'Ruhrland'-Kreises, so nicht wegen seiner 'progressiven' sozialpolitischen und pazifistischen Gesinnung, sondern weil diese 'einfachen Formen' ganz offenbar weniger aus einem Unvermögen resultieren als aus einem bewußt adressatenbezogenen Schreiben. Um konkrete Leserwirkungen zu erreichen, konnte Grisar seine artifiziellen Fähigkeiten geradezu verleugnen und sich auch sprachlich mit dem Arbeiter solidarisieren. Eine literarhistorische Bewertung wird hierdurch erschwert und hängt jeweils von der Betrachterperspektive ab: Aus soziologischer Sicht wären Grisars Gedichte nach ihrer Funktionalität zu bewerten, wobei gerade die literarästhetisch gelun-

³⁰ Erich Grisar: *Morgenruf*. Leipzig 1923, S. 23.

generen Verse als intentional 'verfehlt' gelten müßten. In jedem Fall zeigt auch das Beispiel Grisars, wie unscharf die Grenze zwischen Tradition und Moderne verläuft.

Auffällig am Gedicht *Heimat* ist das Fehlen konkreter Regionalbezüge. Für eine 'Westfalenideologie' ließe es sich kaum instrumentalisieren, es ist sozusagen universell 'einsetzbar' und war wohl auch so intendiert. Nur wer die Biographie des Autors kennt, wird die angesprochene 'Heimat' mit 'Westfalen' identifizieren, und dieser selbst dachte vermutlich konkreter noch an 'sein' Ruhrgebiet, dem die meisten seiner Werksujets entnommen sind. Geradezu programmatisch lautet ein anderes Langgedicht *Auch Ruhrland ist Heimat*.³¹ Grisars Verhältnis zum 'Kohlenpott' und zur 'Maschinenwelt' war zutiefst ambivalent und ließe sich nach dem Titel eines seiner Gedichte am besten mit der Formel 'Und doch' umschreiben. Ein Grundmotiv nicht nur seiner Lyrik war die "Spannung zwischen dem Leiden unter den unmenschlichen Lebens- und Arbeitsbedingungen der hochindustrialisierten Ruhrstädte und der Liebe zur Heimat trotz alledem, der Bejahung des Lebens hier und jetzt: die Zukunftsperspektive einer menschlicheren befriedeten Welt hilft beide versöhnen."³² Wie schon die Titel einiger seiner Gedichtbücher verraten (*Morgenrot, Morgenruf, Bruder, die Sirenen schreien*), erwartete Grisar sich eine Realisation dieser Utopie nicht wie die Expressionisten von einer gesellschaftlich unbestimmten 'Menschheitserneuerung', sondern setzte seine Zukunftshoffnung konkret auf die sozialrevolutionären Kräfte des Proletariats. Wie ernst es ihm mit dieser Utopie war, zeigt sich auch daran, daß sie noch in den scheinbar sich selbst genügenden Impressionen der Industrielandschaft lebendig ist, so in dem schlichten und schönen Gedicht *Herbstabend im Ruhrgebiet*:

Vom Zechenbach steigt Nebel auf.
Die Hütte dampft,
der Regen rauscht.
Grau steht ein Baum
vor grauem Haus.
Es keucht ein Zug
den Hang hinauf.
Ein Kind schreit laut.
Der Himmel sinkt
auf Halden hin,
die spitze Kegel heben.
Schon flammen erste Lampen auf,

³¹ Vgl. Erich Grisar: *Zwischen den Zeiten. Gedichte*. Hamburg 1946, S. 22-25 (22): "Auch Ruhrland ist Heimat! / Auch hier wohnen Menschen, die glücklich sind / über ein Lächeln im Blick ihres Kindes, / und Frauen, die voll Sehnsucht sind / nach des Mannes Umarmung."

³² Heydebrand [Anm. 27], S. 188. Grisar kommt hierin dem 'Dreischritt' Paul Zechs recht nah.

verlorene Sterne steigen,
 und alles Grau umher
 wird eins.
 Eins werden Tod und Leben,
 und Frieden wird in diesem Tal,
 in dem die Menschen friedlos leben.³³

Vor allem in den frühen Gedichten Grisars, die noch deutlich unter dem Eindruck des Weltkriegs entstanden, ist sein Blick auf die Wirklichkeit der Städte und Industrien düster verschattet, wie man es sonst fast nur noch von den Sonetten Paul Zechs kennt; drastischer als in dem Gedicht *Großstadt* läßt sich die elende Alltagsexistenz in einer entfremdeten Welt kaum noch ausmalen:

Zu Häusern wuchtet grauer Stein
 Und Straße flieht zu Straße,
 Einmündend Meer,
 Menschötend Großstadt.
 Farbloser Himmel schluckt beständig Rauch
 Aus den Kaminen der Fabriken.
 Aus allen Ecken grinst die Not.
 Die Fenster springen
 Vom Druck vergaster Atmosphäre.
 Geschwüre wandern auf und ab,
 Hochtragend Menschenfratzen,
 Und alle Tore speien Geilheit.
 Kirchtürme lenken irren Blick
 Uhrfragend hoch zu Gott.
 Verwirrter Geist
 Formt Fluch
 Und nur die Totenfratze lacht,
 Sieht sie am Friedhof offene Gräber.³⁴

Ganz ähnlich wie bei Zech mutieren die Menschen der Großstadt zu gesichtslosen, ziellos wandernden 'Geschwüren', während umgekehrt die Städte und vor allem die Fabriken als 'menschenfressende' Tiermonster dämonisiert werden:

Hingeduckt wie ein Tier,
 Das sein Opfer belauert,
 Liegt die Fabrik
 Und tatz mit Riesenfüßen in den Himmel,
 Den sie zerfetzt,
 Um mit der Glut der Sterne
 Ihre Öfen zu beflammen.
 Die aber glotzen wie Augen der Hölle.

³³ Grisar: *Zwischen den Zeiten* [Anm. 31], S. 29.

³⁴ Grisar: *Morgenruf* [Anm. 30], S. 4.

Und ein Maul hat das Untier,
 Riesengroß.
 Das frißt und schlingt
 Dreimal im Tag:
 Menschen,
 Unersättlich Menschen
 Und speit aus,
 Dreimal im Tag:
 Zermürbte Wesen...³⁵

Der Vorwurf, mit solchen Allegorien die elende Wirklichkeit ästhetisch zu sanktionieren, kann Grisar kaum gemacht werden, finden sich im breiten Spektrum seiner Industrie- und Arbeitergedichte doch auch ganz andere Beispiele, so die nüchtern diagnostizierende, in ihrer traurigen Lakonie beinahe noch erschütternder wirkende Bestandsaufnahme in dem Gedicht *Verlassene Zechen am Abend*:

Die graue Hand verlassener Zechentürme
 greift in den müden Tag
 und nimmt das Licht heraus,
 wie aus dem Neste toter Vögel
 man die Eier nimmt.

Hungrige Bettlerinnen
 hocken am Weg und greinen.
 Um ihre Männer klagen sie,
 die in den Gruben dort verkamen.

Nun stehn sie still.
 Die großen Räder beben
 nicht mehr.
 Die schwarzen Fahnen auf den hohen Schloten
 sind eingezogen.
 Auch die weißen Vögel
 auf den Maschinenhäusern
 sind fort.

Alles ist still und verloren.
 Nur die Erde zuckt manchmal,
 Gestein rollt nach in abgebauten Flözen,
 Begrabene noch tiefer zu begraben.

Und oben, wo der Hunger wohnt,
 hinter den rissigen Wänden
 dunkler Bergmannshäuser
 erwacht ein Kind
 und weint.³⁶

³⁵ Erich Grisar: *Die Fabrik*. In: Ebd.. S. 7.

In anderen Gedichten erwächst aus der proletarischen Verzweiflung der auch sprachlich hemmungslose Fluch gegen das 'satte Bürgertum', wobei es signifikant ist, wie mit der Hinwendung zu politischer Agitation trotz der Reimform die Poetisierung der Wirklichkeit schwindet:

Ruhrstadt

Turmöfen zerreißen mit ihrer Glut
den Himmel, der von stinkendem Rauch
ewig verhüllt, sich bläht wie ein Bauch.
Blau wie er war, ist nur die Brut
der Bürger, die vollgefressenen Wanzen
gleich, in den Dielen tanzen,
die wie Geschwüre die Stadt zerfressen.
Da pißt man auf Marmor und bekotzt
sich selbst und die Straßen. Indessen
der Mann, der die Marmorfliesen gelegt
und der, der die bekotzten Straßen fegt,
auf faulendem Stroh zu Tode sich rotzt.
So ist die Welt, die ihr besingt,
wo jede Ecke Verwesung stinkt,
und da noch, wo geile Schenkel sich ründen
und die Luft erfüllt ist mit tollem Gekreisch,
ist sie nichts als ein Haufen verwesendes Fleisch
und das Beste wäre, sie anzuzünden.
Zugrunde mag gehen das dumpfe Gebäu
ihrer Straßen und Häuser, um neu
zu erstehen unter den Händen
der Armen, die sich jetzt noch verschwenden
in müßigem Drohen und Fäustebällen.
Dann erst hat einen Sinn dies Leben,
wenn aus der Asche sich die Hallen
der Freiheit hoch und hell erheben.³⁷

Der revolutionäre Wille, der "diese Welt zerschlagen möchte, / Um neu sie aufzubauen, / Nach dem Bilde meiner Sehnsucht"³⁸, bildet ein Grundmotiv im Werk Grisars; aus ihm erklärt sich die Gleichzeitigkeit nihilistisch-destruktiver Phantasien und konstruktiver Zukunftsperspektiven. Obwohl manche seiner Gedichte eine solche Interpretation nahelegen könnten, ist er dabei weit entfernt von einer generellen Technikfeindlichkeit, wie sie in der agrarischen Heimatdichtung begegnet. Prinzipiell stand der 'technische Zeichner', schon aus Gründen der Selbstrechtfertigung, der technischen Innovation, soweit sie die menschliche Lebens-

³⁶ Erich Grisar: *Bruder, die Sirenen schrein. Gedichte für meine Klasse*. Hirsau 1931, S. 23.

³⁷ Ebd., S. 33.

³⁸ Erich Grisar: *Am Werktisch*. in: Ders.: *Morgenruf* [Anm. 30], S. 14.

qualität förderte, positiv gegenüber; was er verfluchte, war nicht die Maschine selbst, vor der er wie vor einem 'Wunder' stehen konnte, sondern ihre menschenverachtende Ausbeutung im Dienst des Kapitals. So ist es möglich, daß Grisar die "Maschinen" einmal mit "wilde[n] Hyänen" vergleicht³⁹, obwohl er im Gedicht zuvor ein Loblied auf sie angestimmt hat: "Ich bewundere den Mann, der die Maschine erdachte, / Und den, der sie baute, bewundere ich / Und der mit ihr schafft."⁴⁰ Von der sonst als 'Untier' verschrienen Fabrik kann es an anderer Stelle heißen: "Wir alle lieben dich, / Du stolzes Tier Fabrik; / Denn du bist Geist aus unserm Geist, / Und Blut aus unserm Blut / Hast du getrunken, um zu werden."⁴¹ Der Widerspruch löst sich auf in der Erwartung einer Zukunft, in der die kapitalistischen 'Eigner' enteignet und in die 'Wüste' geschickt werden, die Arbeiter aber die Maschinen und mit ihnen den "Gewinn an Raum, Zeit und Kraft" übernehmen.⁴² Im Glauben an diese vulgärmarxistische Utopie unterscheidet der Sozialdemokrat Grisar sich allenfalls dadurch von den kommunistischen Parteidichtern, daß sie bei ihm nicht weiter theoretisiert wird; Schlagworte der Arbeiterbewegung ("Es kommt ein Tag, der keine Sklaven kennt"⁴³; "Steht auf und kämpft und seht ins Licht!"⁴⁴) verbinden sich bei ihm mit dem naiven Idealismus der Jugendbewegung und dem 'Oh Mensch'-Pathos des transzendenten Expressionismus, so daß mitunter der Eindruck eines unausgegorenen Amalgams von Werfelschem 'Wir sind', kommunistischem Manifest und Wandervogelbegeisterung entsteht. Die meisten dieser Gedichte haben ihre historische Stunde heute längst überlebt, einige aber überzeugen noch immer in ihrer schlichten Metaphorik und ihrer ehrlich empfundenen diesseitigen Gläubigkeit:

Von irgendwo
Aus dem Dunkel der Nacht
Tritt hervor in das Dämmern des Tages;
Der neue Mensch.
Wesenlose Göttlichkeit,
Leuchtet sein Antlitz.
Wo er weilt, wird alles Schönheit
Glanz und Liebe.
Sein Lachen ist wie jedes seiner Worte
Glockenklang.
Und wo er atmet, duften Blüten.
Sein Mut ist groß wie seine Demut,

³⁹ Erich Grisar: *Herbst 1923*. In: Ders.: *Gesänge des Lebens*. Jena 1924, S. 37.

⁴⁰ Erich Grisar: *Ich bewundere den Mann, der die Maschine erdachte*. In: Ebd., S. 35.

⁴¹ Erich Grisar: *Und doch*. In: Ders.: *Morgenruf* [Anm. 30], S. 19.

⁴² Vgl. Grisar: *Ich bewundere den Mann, der die Maschine erdachte* [Anm. 40].

⁴³ Erich Grisar: *Es kommt ein Tag*. In: Ders.: *Bruder, die Sirenen schreien* [Anm. 36], S. 9.

⁴⁴ Erich Grisar: *Nicht an die Jahrhunderte...*. In: Ebd., S. 35.

Welten werden, wenn er betet
Himmel stürzen und Unendlichkeit
Erschließt sich seiner Seele.⁴⁵

Ist es Zufall, daß der Satz "Wo er weilt, wird alles Schönheit" an Peter Hilles berühmten Aphorismus "Ich bin, also ist Schönheit" erinnert? Liest man Grisars Vagabundenlyrik, wird es wahrscheinlich, daß er in Hilles ungebundener Lebensweise ein Vorbild sah, und denkt man an die Vagantenlieder Paul Zechs, könnte man sogar meinen, die Sehnsucht nach Weite und Freiheit sei ein besonderes Charaktermerkmal des westfälischen Menschen. Immer wieder sind die Dichter Westfalens aus der heimischen Enge geflohen; auch Grisar hatte die Flucht versucht und unternahm häufige und längere Reisen durch Europa, aber um endgültig zu gehen, hätte er 'sich selbst verlassen' müssen. Was blieb ihm anderes als die Utopie, um 'Schönheit' auch im 'Land der tausend Schlote' zu sehen?

Ist schon die literarische Bewertung der Gedichte Grisars problematisch, weil sie selten gleichermaßen ästhetischen wie operativen Ansprüchen genügen, so gilt dies erst recht für seine Stücke und Sprechchöre. Mit ihnen erreichte er in den zwanziger Jahren ein weitaus größeres, fast durchweg proletarisches und überwiegend 'linksstehendes' Publikum, das von der 'bürgerlichen' Literatur gewöhnlich nicht angesprochen wurde. Aufgeführt wurden diese Stücke zumeist von Laiengruppen anlässlich von organisierten Arbeiterfeiern und politischen Massenveranstaltungen. Der Sprechchor *Das Tor* (Waldenburg-Altwasser: Altenberger, 1929) empfiehlt sich entsprechend schon im Untertitel 'für Maifeiern und ähnliche Veranstaltungen', das nur kurze Chorwerk *Der Tag des Lichts* (Ebd., 1930) wurde 1926 anlässlich einer sozialdemokratischen Massenproklamation für die weltliche Schulbewegung in der Dortmunder Westfalenhalle von sage und schreibe 12.000 Personen intoniert, und Grisars bekanntester, mehrfach aufgelegter Sprechchor *Opferung* (Dortmund 1926; Leipzig: Arbeiter-Theaterverlag, 1931) erlebte seine Premiere im selben Jahr beim ersten westdeutschen Jugendtreffen der Arbeiterjugendbündler des Ruhrgebietes in der großen Messehalle in Köln, ehe er 1928 auch beim Reichstreffen der 'Sozialistischen Arbeiter-Jugend', dem sogenannten 'Arbeiter-Jugendtag der Roten Erde', in Dortmund aufgeführt wurde. Zahlreiche weitere Chorveranstaltungen sind anzunehmen, zumal nicht-gewerbsmäßige Vereine die einmaligen Aufführungsrechte schon durch den Ankauf eines Regiebuchs und von fünfzehn Rollenbüchern erwerben konnten.

Mit seinen lyrisch-dramatischen Sprechchorwerken folgte Erich Grisar dem Vorbild anderer Arbeiterdichter wie Karl Bröger, Max Barthel und vor allem

⁴⁵ Grisar: *Das atmende All* [Anm. 28], S. 59.

Bruno Schönlink; er kann jedoch für sich in Anspruch nehmen, diese neue und originär proletarische Gattung in das Spektrum westfälischer Dichtung eingebracht zu haben. Obwohl in der sprachlichen Emphase, der anonymen Personentypisierung und auch thematisch Einflüsse der expressionistischen Dramatik unverkennbar sind, neben allegorischen Übernahmen aus dem christlichen Mysterienspiel und liturgischen Elementen des Gottesdienstes, tritt die ästhetische Formung im Sprechchor doch zurück hinter der auf Massenwirkung abzielenden politischen Agitation. Operatives Ziel war die Ausbildung eines kollektiven revolutionären Selbstbewußtseins. Da die Chorwerke gewöhnlich allein auf die Wirkung des gemeinsam gesprochenen Wortes und auf musikalische Effekte setzten, entfielen die raumaufwendigen Bewegungsabläufe des Handlungsdramas, und auch der illusionistische Bühnendekor beschränkte sich auf einige allegorische Requisiten, so daß jeder beliebige Ort zur Bühne, zu einem 'profanen Kultort' verwandelt werden konnte. Die strikte Trennung zwischen Aufführenden und Publikum aus dem bürgerlichen Theater wird aufgehoben, an die Stelle des individualisierten Helden und seiner Gegenspieler treten Chöre oder allegorische Personifikationen. Im Verzicht auf Illusion und Individualisierung wird man eine Antizipation von Ideen des 'epischen Theaters' sehen können.

Grisars Chorwerke unterscheiden sich kaum von dem skizzierten Modell, selbst seine 'Stücke ohne Chor' entsprechen ihm weitgehend. Anders als Schönlink hat er sich auch nie an experimentellen Neuerungen wie dem choreographierten Bewegungssprechchor versucht. Eine 'bürgerliche' Literaturkritik mußte ihm Epigonentum vorwerfen, und leicht wäre auch der Plagiatsvorwurf bei der Hand, besonders bei einem Vergleich mit einigen Stücken Schönlinks, die bis ins Personal hinein ('dunkler Chor', 'heller Chor') übereinstimmen. Ein solcher Vorwurf würde jedoch übersehen, daß es den Autoren des agitatorischen Arbeitertheaters, als dessen konsequenteste Form der Sprechchor gelten darf, auch hinsichtlich ihrer Autorschaft nicht um den Erweis von Individualität ging, sondern einzig um einen möglichst massensuggestiven Appell zur Solidarität. Erfolgreiche Muster konnten bedenkenlos adaptiert und den eigenen Möglichkeiten sowie den äußeren Bedingungen angepaßt werden.

Hinter der primären Absicht, ein stolzes Klassenbewußtsein zu schaffen und die zerstrittene Arbeiterschaft unter einer sozialistischen und pazifistischen Utopie zu vereinen, müssen künstlerische Ambitionen und gesellschaftspolitische Reflexionen zurücktreten. Der formalen Reduktion (zu der auch gehört, daß die Stücke selten länger als eine halbe Stunde dauerten) entspricht die hymnisch-plakative, undifferenzierte und ständig dieselben alten Allegorien und Symbole benutzende Aussage. In der bürgerlichen Literatur längst obsolet gewordene oder zur inhaltslosen Phrase verkommene Begriffe wie die Trias von 'Freiheit', 'Gleichheit', 'Brüderlichkeit' scheinen hier und generell in der Arbeiterdichtung noch

lange funktionale Gültigkeit besessen zu haben.⁴⁶ Zwei Beispiele mögen Grisars Dramaturgie verdeutlichen.

In seinem ersten Stück *Unser ist der Tag* (Leipzig: Die Wölfe, 1924; Leipzig: Arbeiter-Theaterverlag, 1931), das den nicht weniger verheißungsvollen Untertitel 'Ein Spiel im Geist derer die siegen werden' trägt, unternimmt es Grisar, die durch Krieg und Inflation entmutigte Arbeiterschaft und besonders die 'jungen Menschen', denen die Zukunft gehört, zu 'neuen' Idealen zu führen. Eine der Zweitauflage vorangestellte 'kurze Inhaltsangabe' erläutert hinreichend die Intention:

Die Schaffer, geknechtet, gepeitscht von dem Fronmeister, leiden unter der Qual des Hungers, der übergroßen Entbehrungen. Erst nachdem einer von den Gequälten ganz zusammenbricht, wird langsam die Stimme der Empörung wach. Die Schaffer treten drohend dem Fronmeister gegenüber. Nur die verlogenen Versprechungen, die er den erwachten Massen gibt, schützen ihn vorläufig vor gänzlicher Vernichtung. Schnell kommt der Lustmeister mit seinen lüsternen Lockungen, um die Massen wieder auf falsche Bahn zu bringen. Doch es gelingt nicht; denn die Schaffer siegen über Fronmeister und Lustmeister, siegen über das Leben, so daß selbst der Tod wieder ihr Freund wird.⁴⁷

Als Szenario zur Revolution dürfte sich dieses weltliche Mysterienspiel, in dem am Ende noch der personifizierte Tod sich mit den 'Schaffern' (Arbeitern) verbündet, nur wenig eignen. Vermittelt wird ein einfaches Weltbild, das in den archaischen Gegensatzpaaren 'Licht' und 'Finsternis', 'Freiheit' und 'Sklaverei', 'Natürlichkeit' und 'Lüsternheit' oder 'Leben' und 'Tod' der komplexen Wirklichkeit der Industriearbeiter kaum gerecht wird. Die Ziele und Ideale des Stückes bleiben verschwommen, der Umschwung zur 'Befreiung' ist rational nicht nachvollziehbar. Dennoch dürften gerade diese einfachen Bilder und Botschaften beim Publikum besonders effektiv gewesen sein und zumindest aktuell den Zweck erreicht haben, Selbstbewußtsein und Gemeinschaftsgefühl zu wecken. Wie sehr das Stück hierin der christlichen Liturgie ähnelt, zeigt sich am Schluß, wenn alle Aufführenden bei sinkendem Vorhang die ersten beiden Strophen des Revolutionsliedes *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit* singen, die Schlußstrophe mit der "Lösung des Spiels" aber von den Zuschauern (der 'Gemeinde') übernommen werden soll:

Brüder, in eins nun die Hände,
Brüder, das Sterben verlacht!

⁴⁶ Als 'Hohlformen' sind derartige Begrifflichkeiten leicht mißbrauchbar und nicht fest an eine politische Richtung gebunden; es überrascht daher nicht, daß auch die nationalsozialistische Arbeiterpropaganda später eine Zeitlang die Form des Sprechchors benutzte.

⁴⁷ Erich Grisar: *Unser ist der Tag. Ein Spiel im Geist derer die siegen werden*. Vier Teile. Leipzig 1931, S. 2.

Ewig der Sklaverei ein Ende,
heilig die letzte Schlacht!⁴⁸

Charakteristisch für die reduzierte Dramaturgie des Sprechchors *Opferung* ist schon die Liste der 'Mitwirkenden'. Zwar tritt ein 'junger Mensch' als weltlicher Erlöser auf, aber nicht als individuell angelegte Figur, sondern als Personifikation jugendlichen Aufbruchs und als Sprachrohr des Autors. Unterstützt wird er durch den unsichtbar hinter der Bühne stehenden 'hellen Chor', der als "Echo" dessen gedacht ist, "was den jungen Menschen bewegt und was er zu sagen hat".⁴⁹ Die dumpfe Masse der in Dunkelheit, Sklaverei und Elend lebenden Arbeiter wird repräsentiert durch den 'dunklen Chor', der noch einmal in zwei Teilchöre getrennt ist, so die Zerrissenheit der Arbeiterschaft demonstrierend. Lediglich Statistenrollen haben 'Kinder in beliebiger Anzahl' und 'sechs weißgekleidete Mädchen'. Die 'Bühnenhandlung' ist weitgehend statisch, bis auf einige symbolische Bewegungsgesten, Auftritte und Abgänge. Wie Grisar seinen Sprechchor verstanden wissen wollte, hat er in einer Vorbemerkung zur dritten Auflage erläutert:

Wenn der Vorhang sich zum ersten Male öffnet, steht der dunkle Chor noch geduckt. Er kann also die Vision des jungen Menschen nicht sehen. In dem Maße jedoch, wie die Masse unter den Worten des jungen Menschen aufblüht, wird auch ihr das Helle, das Schöner, das Freiere bewußt. Aber noch steht eine Wand zwischen ihr und dem Lichte. Der Glaube an das Neue ist zu schwach. So wird der junge Mensch geopfert. Aber die dunkle Masse muß sehen, daß der von ihr Getötete emporgetragen wird in eine hellere Wirklichkeit. Und nun erst öffnen sich ihr die Augen. Sie bekommt Ohren für das, was der helle Chor zu sagen hat. Der Teil des dunklen Chores, der dem Lichte glaubt, wird größer und größer, bis die letzten Zweifel gebrochen sind und alle siegesbewußt die Arme breiten, sich dem Lichte geben. Der Vorhang öffnet sich weit. Es ist keine Trennung mehr zwischen hell und dunkel, keine Trennung mehr zwischen Darstellern und Zuschauern. Alle sind vom leuchtenden Band gemeinsamer Freude umschlungen. Die Musik setzt mit jauchzenden Melodien ein. Der gemeinsame Gesang der Internationale oder eines ähnlich begeisternden Liedes gibt dieser Verbundenheit äußerlichen Ausdruck und beschließt die Feier.⁵⁰

Das Wesen des Sprechchors, seine Funktion als massenbegeisternde 'Feier' der Gemeinschaft, ließe sich kaum besser beschreiben. Deutlich wird in der 'Inhaltsangabe' auch die durchgängige Allegorisierung und die antinomische Symbolik von Licht und Dunkelheit. Mit Ausnahme weniger Szenen, vor allem der 'Opferung' des 'jungen Menschen', der von dem unverständigen Teil des dunklen Chores erschlagen wird⁵¹ – auch dies ist eher ein symbolischer Akt –, reduziert sich

⁴⁸ Ebd., S. 23.

⁴⁹ Erich Grisar: *Opferung. Sprech-Chor*. Leipzig 3[1931], S. 2 (Vorbemerkung).

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ "Tumult. Man erschlägt den jungen Menschen. Alle weichen entsetzt zurück." Ebd., S. 11.

das 'Bühnengeschehen' auf einen rhetorischen Schlagabtausch in hymnischen oder pathetischen Versen, bei dem der Sieg der sozialistischen Idee von Anfang an feststeht und nur noch demonstriert wird. Wenn gerade Grisars Sprechchor *Opferung* sein erfolgreichstes Stück wurde, so wohl deshalb, weil hier neben der liturgischen Form auch inhaltlich starke Korrespondenzen zu christlichen Glaubensvorstellungen bestehen. Der Opfertod des 'jungen Menschen' wiederholt in säkularisierter Form die Erlösungstat Christi, seine 'Vision' profaniert die christliche Verheißung:

Wer hofft, der weiß; wer weiß, der glaubt!
Nichts ist, das ihm den Glauben raubt!
Nichts hält ihn ab zu hoffen!
Es kommt ein Tag, da dröhnt ein Schlag! –
Dann sind die Tore offen,
und helles Licht die Nacht zerbricht.⁵²

Daß diese religiöse Dimensionierung vor allem auf das überwiegend katholisch sozialisierte Publikum westfälischer Arbeiterstädte Eindruck machte, läßt sich leicht vorstellen. Die große Schlußapothese aller Chöre im hellen Licht (der noch 'jauchzende Musik' und ein 'begeisterndes' Schlußlied folgen sollen) nimmt sich geradezu als Stiftung einer neuen Religionsgemeinschaft aus:

Vorbei die Zeit der Dunkelheit,
vorbei das falsche Streben!
Nicht Einsamkeit,
Gemeinsamkeit
erneuert unser Leben!
Gemeinsamkeit, das große Wort,
sei immerdar der Zukunft Hort!⁵³

Auf heutige Leser wirkt diese Literatur der 'großen Worte' nur noch befremdlich, eine Neuaufführung von Grisars Stücken und Sprechchören wäre undenkbar.⁵⁴ Zu ihrer Zeit jedoch scheinen sie durchaus eine wichtige Funktion erfüllt zu haben, indem sie zur politischen Meinungsbildung der geistig orientierungslosen Arbeiterschaft beitrugen und die unverächtlichen Ideale brüderlichen und friedlichen Zusammenlebens predigten. Daß dieselben 'großen Worte' später von der nationalsozialistischen Propaganda mißbraucht wurden und große Teile gerade der

⁵² Ebd., S. 5.

⁵³ Ebd., S. 14.

⁵⁴ Das Genre des 'Sprechchors' als solches steht damit allerdings nicht zur Diskussion; in der choralischen Form geht es bekanntlich bis in die Antike zurück und in den sechziger Jahren reüssierte Peter Handke mit Sprechstücken, die das Publikum bewußt provozierten statt es zu einer 'geistigen Kommunikation' aufzufordern.

Arbeiterschaft nur zu bald einer braunen 'Arbeiterpartei' auf den Leim gehen würden statt die 'Internationale' anzustimmen, konnte Grisar nicht ahnen. Trotz mancher Übereinstimmung, etwa im hymnisch-appellativen Sprachgestus oder in der Masseninszenierung, unterscheiden sich seine Stücke von der faschistischen Manipulationsstrategie doch fundamental durch ihren tiefen Humanismus und ihre innere Wahrhaftigkeit. Anders als fast alle 'Arbeiterdichter' und als die meisten 'bürgerlichen' Autoren Westfalens blieb Grisar seiner sozialistischen und pazifistischen Überzeugung auch nach 1933 treu; wenn er danach kaum noch publizieren konnte, so vor allem wegen seiner Stücke und Sprechchöre, mit denen er sich als genuin *politischer* Autor erwiesen hatte.

Entziehen sich die 'Dramen' Grisars und seine politisch intendierten Gedichte im Grunde literarischen Wertungskategorien, so würde seine Prosa mit einigen Einschränkungen durchaus eine Wiederentdeckung verdienen. Obwohl auch sie vornehmlich im Arbeitermilieu angesiedelt ist, das Grisar eben am besten kannte – ein Indiz dafür, wie sehr es ihm um Authentizität zu tun war –, zeigt sich in ihr doch analog zu manchen Gedichten das Bemühen, die Grenzen proletarischer Dichtung zu überschreiten und ein größeres, auch bürgerliches Publikum anzusprechen. Wenn ihm dies nicht gelang, so vor allem wegen der 'unruhigen Zeitläufte', die ihn jahrelang zwangen, für die Schublade zu schreiben.

Sieht man von dem neusachlichen Reisebericht *Mit Kamera und Schreibmaschine durch Europa* (Berlin: Bücherkreis, 1932) ab, in dem am Vorabend der Nazikatastrophe noch einmal der Geist eines gemeinsamen Europa beschworen wird, hat Erich Grisar vor 1933 nur zwei Bücher mit Prosatexten veröffentlicht, beide in der etwas obskuren Leipziger 'Verlagsanstalt für proletarische Freibeuter' und damit fast unter Ausschluß der Öffentlichkeit: den Band *Das Herz der Erde hämmert* (1923), der neben 'Gedichten' vor allem eine Reihe von 'Skizzen' enthält, und das 'Buch der Besinnung' *Schreie in der Nacht..* (1925) mit zehn Kriegserzählungen. Im Gegensatz zu späteren Erzählungen und den Romanen sind beide Bücher unzweifelhaft der Moderne zuzurechnen.

Der schmale Sammelband *Das Herz der Erde hämmert* behandelt überwiegend Themen der industriellen Arbeitswelt im Revier. Sprachlich sind die darin enthaltenen Prosaskizzen deutlich vom Expressionismus beeinflusst, inhaltlich lösen sie Grisars 1922 formulierte Selbstverpflichtung ein:

Ich hoffe, daß meine Arbeiten sich einen Platz in der sozialen Literatur sichern, und halte mich im übrigen daran, die Gefühle und Stimmungen der Klasse, der ich entstamme, zu gestalten. Einmal, daß der Klassenfremde den Arbeiter versteht, zum anderen, daß der Arbeiter Klassenbewußtsein, ja Klassenstolz bekomme.⁵⁵

⁵⁵ Zit. nach Josef Jansen: *Erich Grisar (1898–1955)*. In: *Literatur von nebenan. 1900–1945*. 60

Dieser 'Brückenschlag' zwischen Arbeiterschaft und Bürgertum gelingt vor allem dort, wo Grisar auf eine vordergründige Politisierung verzichtet und statt dessen in seinen lyrisch inspirierten Skizzen, die oft nicht länger als drei Schreibmaschinenseiten sind und kennzeichnende Überschriften wie *Sinfonie der Arbeit*, *Die Zechentore*, *Der freie Tag*, *Hunger* oder *Die blutende Stadt* tragen, suggestive, symbolisch überhöhte Impressionen aus der Alltagswelt des geliebten und doch auch als gewaltig und grausam erfahrenen 'Kohlenpotts' zeichnet:

Die Tore der Zeche sind schwarz wie der riesige Schornstein, der sich hinter ihnen wie ein warnender Zeigefinger erhebt. Die Tore der Zeche sind nicht einladend. Aber sie wollen auch nicht einladend sein, denn zu ihnen kommen die Menschen, ohne gebeten zu sein. Gerade als ob hinter den schwarzen Toren ein unheimlicher Dämon hockt, der jeden, der in seine Nähe kommt, mit unwiderstehlicher Kraft lockt und näher zieht, bis er ihn in seinen Krallen hält, um ihn nie wieder loszulassen.⁵⁶

"Die industrielle Arbeitswelt, das Zeitchaos, die Reizüberflutung, das geänderte tägliche Leben ließen sich schon damals nach Grisars Meinung besonders gut in derartigen Momentaufnahmen einfangen, in fragmentarisch verkürzten Handlungsabläufen, die sich alle um einen symbolischen Kern ranken."⁵⁷ Im Bemühen um eine prägnante und authentische Erzählweise, in der sich neben dem Lokalkolorit auch die dissoziierte Wirklichkeitserfahrung spiegelt, deutet sich schon in diesen frühen 'Skizzen' ein durchaus eigenständiges Profil des Autodidakten an. Hätte sich der Begriff der 'Kurzgeschichte' damals in Deutschland schon durchgesetzt, auf Grisars frühe Prosa aus seiner Heimat ließe er sich ohne weiteres anwenden. Problematisch wirkt allerdings auch hier mitunter der rhetorische Sprachstil, der sich bis zu einem hyperbolischen Sprechen steigern kann, so in der programmatischen Titelgeschichte, einer einzigen mythisierenden Hymne auf Westfalen als der "Schmiede Deutschlands":

In gewaltiger Lohe branden die flammenden Wolken der von den Gichten der Hochöfen ausströmenden Gase am Himmel empor, endlos sich neigend zu den riesigen, über der Nacht zusammenschlagenden Flammengarben der Thomaswerke.

Unten aber, in den von zitternden Bogenlampen durchstrahlten Riesenhallen der Walzwerke, werfen sich die glühenden Eisenblöcke den dampfenden Walzen sprühend und knatternd an die kochenden Brüste. Verjüngt und beseelt gleiten sie weiter – sich teilend – wieder und wieder erwärmt sich ruhslos windend unter den Zangen halbnackter Männer. Wütende Schlangen, die rasend und zischend in feuriger Umarmung sich den leidenschaftlichen Haspelmaschinen an den Hals werfen, erkaltend, zu

Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen. Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 115f.

⁵⁶ Erich Grisar: *Die Zechentore*. In: Ders.: *Das Herz der Erde hämmert. Skizzen und Gedichte*. Leipzig-Lindenau [1923], S. 9.

⁵⁷ Büscher [Anm. 5], S. 353.

grauen Bündeln erstarrend, während in anderen Hallen riesige Stahlblöcke unter den pausenlos niedersausenden Bären der Dampfhämmer sich zu Wellen und Kolben für riesige Dampfer verwandeln, die stampfend die Meere durchpflügen oder zu Maschinen, die den Erdball aufreißen, der unter den Schlägen der Dampfhämmer zittert und bebt. Ja, es ist, als ob der Wellenschlag und die Unruhe des Meeres und der Winde ihren Ursprung fänden in diesem Zittern und Beben der Erde Westfalens, das ich so deutlich zu spüren wähne. Und eine brünstige Liebe steigt in mir hoch und ein brennendes Verlangen mich an die Erde zu werfen, um das Zittern der fernen Heimaterde deutlicher zu spüren, und es mit dem Schlag meines jungen, pochenden Herzens eins werden zu lassen in der heißen Empfindung, die mich durchläuft bei dem Satz: *Das Herz der Erde hämmert.*

*Und dieses Herz ist meine Heimat.*⁵⁸

Das ekstatische Naturerlebnis, wie wir es aus der Lyrik Hatzfelds, aber auch aus Grisars eigenen Naturgedichten kennen, wird hier in einem Akt bewußter Aneignung transponiert auf die entgegengesetzte Sphäre der Maschinenwelt. Ein anderer, nicht weniger euphorischer Text feiert die Maschine denn auch geradezu als die 'Gefährtin des Menschen'.⁵⁹

Dieselbe verkürzte Darstellungsweise wie die 'Skizzen und Gedichte' kennzeichnet auch die erfahrungsreichen Erzählungen des Bandes *Schreie in der Nacht.*, die wohl zu den erschütterndsten literarischen Dokumenten über den Ersten Weltkrieg gerechnet werden dürfen. Nach einer der Geschichten benannt, ist jede einzelne von ihnen ein verzweifelter 'Schrei in der Nacht' und zugleich eine Warnung vor dem bereits vorausgesehenen 'Krieg von morgen'. Wie der durchgängige Erinnerungscharakter und einige konkrete Hinweise auf die Ruhrbesetzung verraten, dürfte Grisar seine Kriegserfahrungen erst um 1923 niedergeschrieben haben, die literarische Initiation ist in ihnen jedoch noch so lebendig, als sei dies bereits unmittelbar nach seiner Heimkehr 1919 geschehen.

Immer wieder fragt sich Grisar in den autobiographischen Geschichten, weshalb das Schicksal gerade ihn verschonte. Gleich der erste, programmatisch zu verstehende Text *Heimkehr* beginnt: "Oft will mir's wie ein Rätsel scheinen und nicht begreifen kann ich's, daß ich lebe. Und daß mein Leib noch unter Menschen wandelt als ein göttlich Ganzes."⁶⁰ Am Ende der Grübeleien über die 'Rätsel der Welt und des Lebens' aber steht die sichere Erkenntnis und die Selbstberufung, das 'geliehene' Leben fortan einzusetzen, um künftiges Morden zu verhindern – in beinahe naiver Weise setzt Grisar (wie in seinen 'sozialen Gedichten' und politischen Stücken) auf die Wirkungsmacht des Wortes:

⁵⁸ Erich Grisar: *Das Herz der Erde hämmert*. In: Ders.: *Das Herz der Erde hämmert* [Anm. 56], S. 5f.

⁵⁹ Vgl. Erich Grisar: *Die Gefährtin des Menschen*. In: Ebd., S. 50-52.

⁶⁰ Erich Grisar: *Heimkehr*. In: Ders.: *Schreie in der Nacht.* [Anm. 20], S. 5.

Zeugen soll ich gegen den Krieg, den man wieder bereitet.
 Zeugen sollen wir für das Leben
 Und seine Heiligkeit,
 Die im Kriege geschändet.
 Darum verschonte der Tod mich.
 Darum ließ mir das Leben die Stimme:
 Schreien zu können, zu wecken:
Nieder der Krieg!
*Es lebe das Leben!*⁶¹

Die Erzählungen selbst sind eine einzige Anklage menschlicher Unmenschlichkeiten, doch nimmt Grisar sich dabei keineswegs aus. Traumatische, nie verstummende Schuldgefühle sprechen aus der Titelgeschichte, in der die 'Schreie in der Nacht' mehr als allen anderen, die schuldig wurden, dem Autor selbst gelten:

Und ich sehe, sehe mit sichtigem Blick einen Menschen, der leidet an qualvoller Verstümmelung. Einen Menschen, der in die Nacht hineinschreit, daß sie enden möge. Und sie endet doch nicht. Nie wird sie enden, bis er stirbt. Bis er stirbt. Er wird aber nie sterben. Nie, nie. In aller Ewigkeit wird er leben und leiden an dieser Wunde, die der Krieg ihm geschlagen. An dieser Wunde, der vielleicht ein Schuß aus meinem Gewehr, blind in die Nacht gefeuert, Ursache war.⁶²

Im Gegensatz zu manch anderem Schriftsteller, der gegen den Krieg anschrieb, mystifiziert Grisar diesen nicht zu einem schicksalhaften Verhängnis, was ihn im Grunde menschlicher Verantwortung entzieht, sondern verurteilt auch und gerade die Schuld des einzelnen Soldaten. Tucholskys Überzeugung, jeder Soldat sei ein 'potentieller Mörder', steigert sich bei Grisar zu der Erkenntnis: "O, es ist grausam, ein Mensch zu sein. Denn Mensch sein und Mörder sein ist eins. Wenn wir Recht zu tun glauben, morden wir, und wenn wir Unrecht tun, auch."⁶³ Die Sätze finden sich in der Erzählung *Die Hinrichtung*, die zugleich einen flammenden Appell gegen die Todesstrafe darstellt. In ihr heißt es auch: "Bis an das Ende der Welt müßte man hören den Schrei eines Menschen, der getötet wird durch einen Menschen."⁶⁴ Keine Rechtfertigung läßt Grisar gelten. Erzählt wird, wie sich die aktuelle Imagination einer Hinrichtung wegen Vergewaltigung und Mord (der Erzähler wohnt gegenüber einem Gefängnistrakt) in ein Schreckensbild aus dem Galizienfeldzug verwandelt. Damals vergewaltigte und tötete der 'Vize' seines Zuges, ein "blutjunger Mensch"⁶⁵ mit Jurastudium, ein erst zwölf- oder dreizehn-jähriges galizisches Mädchen, ohne daß es jemand verhindert hätte oder er dafür

⁶¹ Ebd., S. 8.

⁶² Erich Grisar: *Schreie in der Nacht*. In: Ders.: *Schreie in der Nacht*. [Anm. 20], S. 12.

⁶³ Erich Grisar: *Die Hinrichtung*. In: Ebd., S. 25.

⁶⁴ Ebd., S. 20.

⁶⁵ Ebd., S. 22.

zur Rechenschaft gezogen worden wäre. Im Gegenteil wurde er später zum Leutnant befördert und dürfte – so jedenfalls stellt es sich der Erzähler vor – inzwischen Staatsanwalt geworden sein, vielleicht ebender, der gerade einen anderen Mörder hinrichten läßt. Das Recht hierzu spricht Grisar ihm und jedem anderen ab. Und er enthüllt die grausame Doppelmoral, die meint, der Krieg schaffe sich sein eigenes Gesetz. Warum tötet man einen, der eine Frau getötet hat, nicht aber jenen Mörder von einst und "nicht jenen, der das Urteil sprach im Namen der Gerechtigkeit?": "Weil es Krieg war damals. Jenes magische Wort, das alle Verbrechen adelt, alles Edle zum Verbrechen wandelt."⁶⁶ Für Grisar kann der Krieg keine Rechtfertigung für Verbrechen sein, ist er doch selbst das größte aller Menschheitsverbrechen.

In einer anderen, ebenso eindrucksvollen und zur 'Besinnung' auf die Menschenwerte mahnenden Geschichte (*Die Photographie*) erscheint dem Erzähler in einer nächtlichen Vision ein früherer Kamerad aus dem Lazarett, dem eine Kugel das Geschlecht zerriß⁶⁷ und der sich damit jeder Zukunft beraubt weiß, verurteilt zu einem Leben ohne Kinder, in dem die sonst beglückende Begegnung mit Frauen nur noch Schrecken hat:

Einmal umarmte ich eine Frau. Du, es war das Fürchterlichste, das ich je erlebt. Ich, der Krüppel, umarmte ein Weib. Wurde toll an ihr. Vergaß mich. Laß mich nicht zu Ende erzählen...⁶⁸

Wie soll der Erzähler es vor diesem unglückseligen Menschen rechtfertigen, daß er freiwillig auf Kinder verzichtet hat? Er begründet es (in diesem Zusammenhang nicht sehr überzeugend) mit seinem inneren Auftrag als Schriftsteller: Nur deshalb habe er das Leben ausgeschlagen, nach dem der andere sich verzehrt, um "wirken zu können für das Glück der Menschen, die sich morden, die ermordet die Kraft nicht haben, anzuklagen".⁶⁹

Anders als ein Ernst Jünger (und ähnlich wie Sack oder Zech in ihren Kriegsaufzeichnungen) versucht Grisar nirgends, den Krieg zu ästhetisieren. Im Gegenteil erspart er dem Leser, um ihn aus seiner Lethargie aufzurütteln und das wahre 'Antlitz des Krieges' vor Augen zu führen, auch nicht extremste Bildvorstellungen. Daß in *beiden* angeführten Erzählungen – *Die Hinrichtung* und *Die Photographie* – das Geschlecht eines Menschen zerrissen wird, ist dabei vielleicht kein Zufall: Ein stärkeres Symbol für die Perversion des Krieges, der Leben, Lieben

⁶⁶ Ebd., S. 22.

⁶⁷ Dasselbe Motiv hat Ernst Weiß in seiner berühmten Novelle *Franta Zlin* gestaltet, die zuerst 1919 im Münchener *Genius* erschien; Abhängigkeiten sind nicht anzunehmen.

⁶⁸ Erich Grisar: *Die Photographie*. In: Ders.: *Schreie in der Nacht*. [Anm. 20], S. 42.

⁶⁹ Ebd., S. 43.

und Zukunft zerstört, ist kaum vorstellbar. Der Jüngling aus dem Lazarett ist der "Unglücklichste" unter allen:

Ihm hatte man beide Schenkel durchgeschossen und ein roter, blutiger Wulst war ihm dort geblieben, wo so mancher Mensch seinen Gott sich errichtet. Dort, wo die Quelle des Lebens ist, dort, wo der Wille der Weltverächter gebrochen wird, war er wund.⁷⁰

Mit erschreckendem Zynismus 'rechtfertigt' der 'Vize' seine Untat an dem kleinen Mädchen: "Vergeßt das Weibsbild. Oder träumt von ihr. Aber keine Spukgeschichten. Sie ist tot. Nu ja! Wer kann das vorher wissen, daß nicht nur das Häutchen kaputt geht?"⁷¹

Grisars Geschichten erzählen keine Heldentaten, sie handeln nicht von Kampf und Bewährung, sondern entlarven das Grauen des Krieges in seiner monströsen Alltagserscheinung. Am erschütterndsten wirken sie dort, wo sich der Schrecken auf elementarste Lebensbereiche bezieht, auf die Sexualität, wie in den zitierten Texten, oder aber auch auf das Essen, wie in der kurzen Geschichte *Die Gulaschkanone*. Dort löst der Anblick einer Gulaschkanone der Heilsarmee eine schaurige Erinnerung an Langemarck aus: Damals gab es weiße Bohnen mit Schweinefleisch, als der Koch von einem Ferngeschöß getroffen wurde. "Tot lag er über seinem Kessel. Die Hirnschale war weg. Wir legten ihn auf die Seite und machten die Geschirre wieder voll."⁷² Der Erzähler (ein Freund des eigentlichen Erzählers) klärte seine Kameraden nicht auf, als sie sich über das "quabblige Zeug" unter den Bohnen beschwerten:

"Ich habe nichts gesagt. Aber eben sah ich wieder deutlich den Kopf über der Gulaschkanone liegen und sein Hirn, das in den offenen Topf rann. Damals. Nein, heute. Heute. Immer wird es rinnen. Immer. Hörst du, wie es tropft. Hörst du? Da singen welche: Siegreich wollen wir Frankreich schlagen. [...]"

Und das rinnt noch immer. Immer rinnt es, weil so ein Hirn zu nichts anderem gut ist, als immerfort zu rinnen. Immerfort. Oder glaubst du, daß man auch damit denken kann? Dann muß man es aber vorher tun, ehe es in die Suppe rinnt."⁷³

Der zynische Pessimismus, der aus diesen Sätzen spricht, erklärt, weshalb Grisar meinte, zu drastischen Mitteln greifen zu müssen, um eine Leserschaft zu erschüttern, die vernünftigen Argumenten kaum mehr zugänglich schien. Gerade im Ruhrgebiet führte die französische Besetzung 1923 dazu, daß viele (auch innerhalb der Arbeiterschaft) einen neuen Krieg propagierten, von dem sie sich eine endliche Tilgung der 'Schmach von Versailles' versprachen. Während andere

⁷⁰ Ebd., S. 37f.

⁷¹ Grisar: *Die Hinrichtung* [Anm. 63], S. 24f.

⁷² Erich Grisar: *Die Gulaschkanone*. In: Ders.: *Schreie in der Nacht*. [Anm. 20], S. 62. Eine frühere Fassung dieser Skizze erschien bereits 1923 in dem Band *Das Herz der Erde hämmert*.

⁷³ Ebd., S. 63.

Autoren markige Kampftexte gegen Frankreich fabrizierten⁷⁴, war Grisar einer der wenigen, die unerschütterlich für Frieden und Brüderlichkeit auch unter den Völkern eintraten. In den letzten beiden Texten seines 'Buchs der Besinnung' (*Der Krieg von morgen, Ein Brief aus dem Kriege von morgen*) sieht er bereits die nächste Menschheitskatastrophe voraus, die er als 'Gaskrieg' erwartete, aber auch hier noch stößt ein Einzelner, den es wie einst ihn selbst mit siebzehn Jahren an die Front zog, zu der Erkenntnis des rechten Weges vor:

Das ist mein Weg: Der letzte Mann an den Schraubstock. Der letzte Mann in die Grube, Kohlen zu hauen, warm zu machen die Herzen der Menschen. Maschinen und Schiffe zu bauen, die die Länder und Meere durchrasen, daß keine Grenzen mehr sind.

Das letzte Hirn angespannt, dem einsamsten, ärmsten Menschen zu sagen, daß das Leben ihn sucht, daß er erwartet wird von der Menschheit, die sich sehnt, zu hören aus seinem Mund das herrliche Wort: Bruder.

Die sich sehnt nach Beweisen der herrlichsten Macht: *Leben!*⁷⁵

Natürlich ließe sich gegen Grisars Buch *Schreie in der Nacht*., das seinerzeit fast unbeachtet blieb und heute geradezu verschollen ist, mancherlei einwenden. Die mitunter allzu unbedenkliche Sprachgebung und überhaupt die naive Kunstlosigkeit werden einen literarischen Connaisseur kaum befriedigen; die gesellschafts-politischen Erwartungen wiederum, die Grisar mit seinem Schreiben verband, haben etwas Hybrides. Dennoch scheint es uns möglich, daß die Entwicklung der Weimarer Republik vielleicht tatsächlich einen anderen Gang genommen hätte, wenn es statt der Masse nationalistischer und revanchistischer Schriften mehr derartige Bücher wie das des unbekannten Erich Grisar gegeben hätte und diese so viele Leser wie jene gefunden hätten. Als Erich Maria Remarque 1929 seinen berühmten Roman *Im Westen nichts Neues* vorlegte und damit einen (politisch nicht eindeutigen) Boom an Kriegsdichtungen auslöste, war es längst zu spät, waren die Nationalsozialisten bereits so erstarkt, daß sie 1930 ein Aufführungsverbot der amerikanischen Verfilmung *Lewis Milestones* erwirken konnten. Daß zu den allzu wenigen, die frühzeitig ihre Stimme gegen Krieg und Nationalismus erhoben, auch ein Westfale gehörte, verdient schon deshalb besondere Beachtung, weil ansonsten gerade die westfälische Heimatdichtung vielfach die später offizielle Blut-und-Boden-Ideologie antizipierte.

Mit der Entscheidung, als freier Schriftsteller zu leben, folgte Erich Grisar seinem im Weltkrieg geborenen Lebensentwurf. Schon dieses existentielle Bedürf-

⁷⁴ Vgl. Dirk Hallenberger/Erhard Schütz: "Schüsse bei Krupp". *Die Ruhrbesetzung 1923 in der Literatur*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 3. Hg. v. Walter Gödden. Paderborn, München, Wien, Zürich 1995, S. 99-117.

⁷⁵ Erich Grisar: *Der Krieg von morgen*. In: Ders.: *Schreie in der Nacht*., [Anm. 20], S. 69.

nis, Beruf und Berufung zur Deckung zu bringen, trennt ihn bei aller thematischen Verwandtschaft von der gewöhnlich 'nebenbei' betriebenen 'Heimatschriftstellerei'. Der damit verbundene Zwang zum literarischen Erfolg konnte freilich nicht ohne eklatante Auswirkungen auf Art und Niveau des Werkes bleiben. Mitte der zwanziger Jahre, als die Neue Sachlichkeit und die Ingenieursromantik Konjunktur hatten, wandte Grisar sich größeren Prosaformen zu und versuchte, seine sozialen Anliegen durch das populäre Genre des gehobenen Unterhaltungsromans zu vermitteln. Er entfernte sich damit zugleich von den literarischen Prinzipien der Moderne, so daß auf seine weiteren Werke hier nur cursorisch eingegangen werden soll, obwohl gerade sie durch ihre atmosphärische 'Kohlenpott-haftigkeit' für regionale Leser von besonderem Reiz sind.

Einen Anfang machte 1926 der Roman *Heinrich Volkmann* mit dem doppel-sinnigen Untertitel 'Roman eines Arbeiters'; mit ihm entdeckte Grisar für sich die Gattung des sogenannten 'Werkromans', "dessen Merkmale die Auseinandersetzung Mensch – Technik, Mensch – Maschine, die Konfrontierung von privater Sphäre und Betriebsklima und vor allem seine [schon im Namen des Protagonisten Heinrich Volkmann evozierte] Volkstümlichkeit sein sollten".⁷⁶ Nach eigenem Bekunden hatte ihn Stendhals *Rot und Schwarz* (1830) angeregt, den Entwicklungsroman eines Arbeiters zu schreiben; in einer Selbstanzeige schrieb er:

Wird mit "Heinrich Volkmann" auch nicht *der* Zeitroman geschrieben sein, den zu schreiben ich als meine Aufgabe ansah, ich hoffe doch, einen interessanten Beitrag zum Verständnis der Seele des Arbeiters und zur Stärkung seines Klassenbewußtseins liefern zu können.⁷⁷

Inwieweit Grisar seinen Anspruch einlösen konnte, ist schwer zu überprüfen. *Heinrich Volkmann* wurde als Fortsetzungsroman in einer Dortmunder Zeitung gedruckt und erreichte hier ein Massenpublikum, als Buch aber ist der Roman nie erschienen. Zuerst in Zeitungen oder in Blättern der Arbeiterbewegung veröffentlichte Grisar auch manche der 'Brückenbauergeschichten', die erst sehr viel später, mitten im vorausgeführten nächsten Weltkrieg, unter dem Sammeltitle *Monteur Klinkhammer* (Bayreuth: Gauverlag, 1943) herauskommen sollten.⁷⁸

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten scheiterten nicht nur Grisars ideelle Erwartungen, sondern auch alle Hoffnungen, sich schriftstellerisch zu etablieren. Zu sehr mit seiner Ruhrgebietsheimat verbunden und wohl auch nicht

⁷⁶ Büscher [Anm. 5], S. 353.

⁷⁷ Erich Grisar: *Roman eines Arbeiters*. In: *Kulturwille. Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft* (1926), Nr. 1; zit. nach Büscher [Anm. 5], S. 353.

⁷⁸ Fünf der vierzehn 'Brückenbauergeschichten' erschienen 1951 noch einmal in dem Bändchen *Zwischenfall beim Brückenbau. Erzählungen aus der Welt der Brückenbauer* (Kevelaer: Butzon & Bercker).

flexibel genug, sich in neuen Lebensumständen im Ausland einzurichten, wies er den Gedanken ans Exil zurück, obwohl er nun kaum noch Veröffentlichungsmöglichkeiten besaß und mit seiner Familie in kümmerlichen Verhältnissen leben mußte. Während andere Arbeiterdichter sich dem neuen Regime andienten, um solch einem Schicksal zu entgehen, und viele der Heimatschriftsteller ihre Stunde gekommen sahen, bewies Grisar Zivilcourage und bemühte sich trotz der damit verbundenen Gefahr, den Kontakt mit den Exilanten aufrechtzuerhalten. Wie sich Fritz Hüser später erinnerte, erhielt Grisar während der dunklen Schreckensjahre häufig sonderbare "Liebesbriefe" aus dem Ausland, "die er möglichst rasch und ungesehen in seine Brieftasche zu stecken versuchte"⁷⁹: Es waren Gedichte von Emigranten, die er dann gleich nach dem Krieg als überhaupt erste 'Anthologie deutscher Emigrantenlyrik' unter dem Heine-Titel *Denk ich an Deutschland in der Nacht* (Karlsruhe: Volk und Zeit, 1946) herausgab. Während des Krieges war Grisar wieder in seinem erlernten Beruf als technischer Vorzeichner in einer Dortmunder Maschinenfabrik beschäftigt. Nur so konnte er den nötigen Lebensunterhalt für seine Familie verdienen, nur so auch einem erneuten Fronteinsatz entgehen, dem er weder physisch noch psychisch gewachsen gewesen wäre.

Auf der 'Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums' standen 1938 auch die Werke Erich Grisars.⁸⁰ Nur dem Wohlwollen und wohl auch der List des Verlegers war es zu verdanken, daß im selben Jahr dennoch im Hamburger Hans Köhler Verlag sein bekanntester 'Werkroman' *Siebzehn Brückenbauer – ein Paar Schuh* erscheinen konnte. Wenn Grisar später in Nachrufen als 'Brückenbauer im geistigen Raum' bezeichnet wurde⁸¹, so vor allem wegen dieses Buches, das Josef Büscher ein "Hohelied auf menschliche Werkfreude" genannt hat:

Diese Arbeiter sind rauhe Helden, derbe, trink- und handfeste Burschen, 'fahrende Gesellen unter den Werkleuten', überzeugt von ihrer Kunst als Brückenbauer, beseelt von alten Idealen. Sie fühlen sich wohl, wenn ihre Reibahnen knirschen, wenn Eisen auf Eisen schlägt, der Kompressor faucht und die Kommandos ihrer Monteure über den Strom schallen.⁸²

Der Verdacht, Grisar habe mit solcher Romantisierung der Nazidoktrin entsprechen wollen und sich von seiner früheren Technikskepsis verabschiedet, liegt nahe, wäre aber doch verfehlt. Wie schon die Gedichte zeigen, war er durchdrungen von dem Bewußtsein, daß es nur von der menschlichen Einsicht und einer gerechten Gesellschaftsordnung abhinge, ob die Technik Segen oder Fluch sei, zum Fortschritt oder zum Untergang führe. Im Hinblick auf den technisch ge-

⁷⁹ Büscher [Anm. 5], S. 355.

⁸⁰ Vgl. Christoph Rülcker: *Ideologie der Arbeiterdichtung 1914–1933*. Stuttgart 1970, S. 147.

⁸¹ Vgl. etwa *Westfälische Rundschau* (1.12.1955).

⁸² Büscher [Anm. 5], S. 351.

fürten Krieg und die Arbeitsverhältnisse im Bergbau oder in der Eisenindustrie war die Frage eher negativ zu beantworten, unter den Brückenbauern aber hatte Grisar eine funktionierende menschliche Gemeinschaft, ein ungebrochenes Arbeitsethos und sogar etwas von Vagantentum und Wandervogelmentalität gefunden. Tatkraft und Technik verbanden sich hier zu einer sonst utopischen Einheit und machten es möglich, gewaltige Brücken über reißende Fluten zu schlagen, 'damit des Menschen Fuß das Trennende überwindet':

Eine Brücke bauen, das ist etwas Großes. [...] Gewaltig ist es. Das Größte aber ist, daß er [...] daran mitarbeiten darf, daß seiner Hände Arbeit notwendig ist, um das Werk aufzurichten. Dieses Werk, das einmal zeugen wird von der Kühnheit, von der Verstandeskraft des Menschen, der die Schöpfung selbst vollendet, indem er ihre Möglichkeiten sich nutzbar macht, unter dem Bogen des Himmels über die Ufer greift, die gesetzt wurden zwischen Land und Land und Mensch und Mensch, der die Erdkruste durchwühlt und ihr metallenes Geäder zu Tage fördert, um es zu schmelzen in Öfen von übermenschlicher Hitze und es neuem Schaffen und neuen Planen nutzbar zu machen.⁸³

Im Roman wie in den 'Brückenbauergeschichten' stilisiert Grisar die 'Brücke' zu einem utopischen Symbol technischen und sozialen Fortschritts, und wenn man so will, läßt sich tatsächlich sein ganzes Werk als "Versuch eines grandiosen Brückenschlages" beschreiben, "eines Brückenschlages zwischen Licht und Dunkel, Haß und Liebe, Erde und Himmel, zwischen dem Fluch der Technik und dem Segen der Technik".⁸⁴ Unverkennbar ist aber auch, daß mit dem Roman *Siebzehn Brückenbauer – ein Paar Schuh* eine neue Phase im Schaffen Grisars begann, in der er nicht nur mehr auf ein kunstloses, volkstümlich-humorvolles und anekdotisches Erzählen setzte (hierin Winckler vergleichbar), sondern sich auch von der dezidiert politischen Ausrichtung verabschiedete und die zuvor im Zentrum stehenden gesellschaftlichen Widersprüche weitgehend ausklammerte. Grisars innere Haltung blieb im Dritten Reich unverändert, aber er konnte sie nur noch in Gleichnissen und Symbolen wie dem trotz aller 'Zwischenfälle' am Ende glückenden 'Brückenbau' gestalten, d.h. in einer derart unverbindlichen Bildsprache, daß sie selbst im Ungeist der Nazis mißdeutbar war, die unter anderen Vorzeichen ja ebenfalls Tugenden wie Gemeinschaftsgefühl, Arbeitsfleiß, Pflichterfüllung oder Beharrlichkeit propagierten. Auch solchen Mißverständnissen mag es zu verdanken sein, daß *Siebzehn Brückenbauer – ein Paar Schuh* und *Monteur Klinkhammer* bei allen Leserschichten erfolgreich waren, während die Rezeption der früheren Bücher wesentlich auf ein sozialistisch gesinntes Arbeiterpublikum beschränkt geblieben war.

⁸³ Erich Grisar: *Siebzehn Brückenbauer – ein Paar Schuh. Ein Werkroman*. Hamburg 1938, S. 96f.

⁸⁴ Büscher [Anm. 5], S. 351.

Fast schon zur Heimatliteratur, in jedem Fall aber zur Regionalliteratur wird man Grisars 'Dortmund-Romane' *Die Holtmeiers* (Hamburg: Köhler, 1946) und *Die Hochzeit in der Kesselschmiede* (Marburg: Felsenburg, 1949) rechnen müssen, die zwar erst nach dem Zweiten Weltkrieg erscheinen konnten, vermutlich aber wie das Erinnerungsbuch *Kindheit im Kohlenpott* bereits in den dreißiger Jahren geschrieben wurden. Im erstgenannten Roman schildert Grisar am Beispiel der Holtmeiers und ihres wirtschaftlichen Aufstiegs von einer Bauern- zu einer Bergarbeiterfamilie den Strukturwandel von der Agrar- zur Industriegesellschaft, wie er sich im Laufe des 19. Jahrhunderts im Ruhrgebiet vollzog. Obwohl gerade diese auch von der Heimatliteratur (zumeist mit negativem Vorzeichen) häufig behandelte Umbruchphase Anlaß genug dazu geboten hätte, reflektiert Grisar kaum die realen Antagonismen der Zeit und propagiert statt dessen als Konstanten in diesem historischen Prozeß das "Glück der Arbeit"⁸⁵ und eine mystisch anmutende Einheit mit der Natur, die der Bergmann im Schacht ebenso erfahre wie der Bauer auf dem Felde. Er sei ein "Bauer unter der Erde"⁸⁶ geworden, heißt es von dem Protagonisten Christian Holtmeier. Als solcher kämpft er nicht gegen die kapitalistischen Verhältnisse im Bergbau, sondern gegen den Berg selbst, der – ähnlich wie die Flußgewalten in den 'Brückenbauergeschichten' – die "existentielle Herausforderung" symbolisiert, "die jeder auf seine Weise im Lebenskampf zu bestehen hat".⁸⁷ Als Christian einmal vom Berg verschüttet wird, entdeckt er einen Schieferstein mit dem Abdruck eines Farns:

Jahrtausende hatte dieser Stein unter dem Berg gelegen und die Form bewahrt, die das sterbende Blatt in den weichen Boden preßte, ehe er hart geworden war unter der Last, die sich über ihn gewälzt hatte.

Und nun war er es, den der Berg überwälzte. [...] Wie lange würde er hier unten bleiben müssen, bis man ihn fand? Und was würde er sein, wenn man ihn fand? Eine Form, eingepreßt in einen toten Stein wie dieser Farn, den er in den Händen hielt?⁸⁸

In dieser mystischen Transzendenz unterscheidet sich Grisars Roman kaum noch von den Bergmannsdichtungen Otto Wohlgenuths. Ideologische Unterschiede bleiben rudimentär; werden überhaupt einmal soziale Konflikte, Arbeiterkämpfe oder Streiks behandelt, so betreffen sie die eigentlichen Protagonisten nur marginal und lösen sich bald in einer heiteren Anekdote auf. Ist das stolze Klassenbewußtsein des Frühwerks auch unverändert, so zielt es doch nirgends mehr auf klassenkämpferische Agitation. Die Ursache hierfür kann man zum einen in einer Anpassung an breite Publikuserwartungen sehen; zum anderen wäre eine poli-

⁸⁵ Erich Grisar: *Die Holtmeiers. Roman*. Hamburg 1946, S. 233.

⁸⁶ Ebd., S. 180.

⁸⁷ Jansen [Anm. 55], S. 118.

⁸⁸ Grisar: *Die Holtmeiers* [Anm. 85], S. 127.

tisch eindeutige 'linke' Haltung nach 1933 unmöglich gewesen und auch noch nach 1945 übel vermerkt worden, gerade in Westfalen. Im übrigen förderte natürlich die historische Distanz in den *Holtmeiers* einen eher nostalgisch verklärten Blick auf den 'Kohlenpott'. Nicht nur in dieser Hinsicht gibt es auffallende Ähnlichkeiten mit den oft märchenhaft-idyllischen Ruhrgebietsromanen des populären Dortmunder Heimatdichters Walter Vollmer (1903–1962).⁸⁹

Als unterhaltsames Heimatbuch voller Sozialkolorit und anekdotenhaftem Humor kann auch der Roman *Die Hochzeit in der Kesselschmiede* gelten, der in der vergleichsweise ebenfalls noch heilen Welt der zwanziger Jahre spielt und dem Josef Büscher nachrühmte, hier habe Grisar "der heimischen Arbeitswelt und ihrer eigenartigen Schönheit ein bleibendes Denkmal gesetzt": "Seine Vaterstadt Dortmund, das Herz des Kohlenpotts, und der lärmende Betrieb einer Kesselschmiede bilden den äußeren Rahmen. In ihn hinein stellt er seine Menschen, urwüchsige Typen, vital, blutvoll, aber gelegentlich auch verträumt."⁹⁰ Besonders eindrucksvoll gelingt Grisar die Huldigung auf seine Heimatstadt in einer Kirchemesszene, in der das Liebespaar des Romans eine Bude besucht, wo die vermeintliche Sensation "Dortmund bei Nacht!" gezeigt wird – ein Schwindel, weil der Besitzer die Besucher lediglich durch einen Vorhang führt und auf die tiefer liegende nächtliche Stadt blicken läßt, und doch auch eine Offenbarung:

Ja, da lag sie vor ihrem Blick, die Stadt, die ihnen Heimat war. Vor ihnen glühten die Feuer eines Hüttenwerks, überglänzt von dem Schein gekippter Schlacke, die langsam, rinnender Lava gleich, einen Berg hinunterfloß: brennende Koksackeln.

Vielleicht gab es wirklich keinen Punkt in der ganzen Gegend, von wo man das Leuchten und Flammen, das Zittern und Stöhnen dieses Riesenkolosses, der aus Fabriken und Häusern, Zechen und Straßen sich fügte zu einem unheimlich heimlichen Bild der Schönheit und Phantastik, so übersah wie von hier. Sie verstanden darum nicht, warum einige, die mit ihnen dieses Schauspiel genossen, laut schimpfend ihr Geld zurückverlangten, das man ihnen für einen Schwindel aus der Tasche gezogen.

Ihnen tat der Groschen nicht leid, wenn sie auch all das, was nun vor ihnen lag, jeden Tag umsonst sehen konnten. Aber sie hatten es ja nicht gesehen! Sie sahen ja jetzt erst, wie schön so eine Nacht ist, wenn die Schatten des Himmels sich dunkel über der großen Stadt türmen und die tausend Feuer des Landes wetteifern mit dem Glanz der Sterne.⁹¹

Poetische Schilderungen wie diese entschädigen für die konventionellen Handlungsmuster und das Fehlen sozialpsychologischer Reflexionen.

⁸⁹ Vgl. etwa Vollmers Romane *Die Ziege Sonja* (Leipzig 1933), *Die Schenke zur ewigen Liebe* (Berlin 1935) oder *Die Pöttersleute* (Hamburg 1940). Grisar und Vollmer kannten sich als 'Kolle-gen', waren aber nicht näher befreundet.

⁹⁰ Büscher [Anm. 5], S. 353.

⁹¹ Erich Grisar: *Die Hochzeit in der Kesselschmiede. Roman*. Marburg 1949, S. 21f.

Die unmittelbar nach dem Krieg in rascher Folge erschienenen Bücher – allein im Jahr 1946 kamen heraus: *Die Holtmeiers, Kindheit im Kohlenpott*, die Lyriksammlung *Zwischen den Zeiten* und die Anthologie *Denk ich an Deutschland in der Nacht* – täuschen darüber hinweg, daß es Grisar nicht mehr wirklich gelang, literarisch Fuß zu fassen nach seinem zeitweilig erzwungenen Schweigen. Über seine lange zuvor geschriebenen Romane waren die Schrecken des Dritten Reiches und des Krieges hinweggegangen, sie paßten nicht in die deutsche Trümmerlandschaft und fanden selbst in der Region nur wenige Leser, die sich wehmütig an die 'gute alte Zeit' erinnern wollten, als die Städte des Ruhrgebiets noch unversehrt waren und auch das 'schöne Dortmund' noch nicht von zehn Millionen Kubikmetern Schutt bedeckt war.

Das einzige nach dem Krieg erschienene Buch Grisars, das ein *aktuelles* Thema behandelt, ist *Die Tat des Hilko Boßmann* (Offenbach/M.: Bollwerk, 1947), eine 'Erzählung aus dem Jahre 1945', die in nichts den 'Kahlschlag'-Geschichten von Heinrich Böll, Siegfried Lenz oder Wolfgang Weyrauch nachsteht. In ihr kehrt Grisar zum Schluß noch einmal in die Welt der Brückenbauer zurück, die eigentliche Geschichte aber handelt von Schuld und Sühne und dem Neubeginn nach der Katastrophe. Der junge Hilko Boßmann, verblendet durch die nationalsozialistische Erziehung und patriotische Durchhalteparolen, begeht als Mitglied des Volkssturms noch in den letzten Kriegstagen eine unsinnige Heldentat, indem er vor den anrückenden Engländern die Brücke zu seiner Siedlung sprengt; indirekt wird er hierdurch schuldig am Tod seiner Mutter, denn nun kann der Vater, ein Nazigegner, nicht mehr rechtzeitig einen Arzt für die Schwerkranke holen. Nach dieser Nacht verschwindet der nun orientierungslose Hilko, dem auch fälschlich nachgesagt wird, er habe Onno, den Bruder der von ihm geliebten Gesche, an die Gestapo verraten, und kehrt erst nach langen Wochen in die Siedlung zurück. Inzwischen staut sich nach langanhaltenden Regenfällen der Fluß an den Brückentrümmern, und es droht eine Flutkatastrophe, die den Deich und alles Leben ringsum zerstören würde. Hilko schließt sich den Brückenbauern an, die aber nicht das nötige Gerät haben, das Unglück zu verhindern. Bereit, sich für die gefährdete Gemeinschaft zu opfern, bringt er in einer erneuten (nun der 'guten Sache' dienenden) nächtlichen Aktion eine Sprengladung an den Trümmern an; die Explosion verschafft den Fluten einen natürlichen Abfluß und rettet so die Siedlung. Am Ende schläft der nur leicht verletzte Hilko einem "neuen Leben" entgegen⁹², nachdem ihm Gesche versichert hat, sie habe nie an seine Denunziation des Bruders geglaubt. In einer einfachen, durch Symbole wie die 'Brücke' vertieften

⁹² Erich Grisar: *Die Tat des Hilko Boßmann. Eine Erzählung aus dem Jahre 1945*. Offenbach/M. 1947. S. 115.

Handlung führt Grisar vor, daß es in der Besinnung auf die menschlichen Werte und im Einsatz für die Gemeinschaft Verzeihung und Sühne für die Schuld des Mitläufertums geben kann, jedenfalls für die Jugend, die nach seiner Ansicht von 'Verbrechern' verführt wurde. Eine allgemeine 'Amnestie' ist damit freilich nicht verbunden: Opportunisten, die um des eigenen Wohlergehens willen ihr Fähnchen nach dem jeweils wehenden Wind hängen, finden Grisars ganze Verachtung, und hätte Hilko tatsächlich Onno denunziert, weil dieser ihn von der Schwester fernhalten wollte, wäre solcher Verrat wohl durch keine Opfertat zu sühnen gewesen. Grisars eigene Haltung zum Dritten Reich wird am deutlichsten durch den alten Boßmann und seine Frau vermittelt, die sich einst in der Jugendbewegung kennenlernten:

Was ihnen lange heilig gewesen, wofür sie ehrlich eingestanden waren, das wurde plötzlich in den Schmutz getreten. Sehnsucht nach Frieden wurde Verrat am Vaterlande genannt und das Streben nach Gerechtigkeit Ausdruck niederer Gesinnung. Sie hatten sich jedoch nicht irre machen lassen. Und wenn auch Tage kamen, an denen sie schwankend wurden unter der Fülle des Materials, das man ihnen entgegenschleuderte, sie waren wache Menschen und hatten früh gelernt, Worte von Taten zu unterscheiden. So hatten sie in all diesen Jahren treu zu ihren alten Idealen gehalten. Manchmal schwankend, ob sie nicht doch falsch beraten waren, aber im Grunde doch immer stet. Sie hatten in all dieser Zeit gehofft auf den endlichen Zusammenbruch des ihnen verruchten Systems.⁹³

Obwohl *Die Tat des Hilko Boßmann* sich geradezu als Schullektüre angeboten hätte, fand die Erzählung nur wenig Beachtung, weil sich das eben 'befreite' deutsche Publikum ungern an die eigene Schuld erinnern lassen wollte.

Ein größerer Roman, den Grisar 1945/46 fertigstellte, blieb bis auf Auszüge wie auch eine Reihe weiterer Manuskripte (u.a. die Romane *Der Flug ins Abenteuer*, *Der große Brockhoff*, *Ruhrstadt*) bis heute unveröffentlicht; *Cäsar 9*, benannt nach dem Planquadrat, in dem sich während des Bombenkrieges die Stadt Dortmund befand, handelt in den Jahren 1943 bis 1945 und beschreibt den Widerstand einer Arbeiterfamilie gegen die Nationalsozialisten, die Zerstörung der Stadt und das Leben zwischen Trümmern und Schutt.⁹⁴ Der Roman hat alle Qualitäten engagiert-realistischer Prosa, die man in den *Holtmeiers* und der *Kessel schmiede* mitunter vermißt; daß er dennoch keinen Verleger fand, ist leider nur zu begreiflich, nimmt er sich doch als Tatsachenbericht aus, in dem nicht nur unmißverständlich kritisiert wird, daß nach 1945 viele der Erfüllungsgehilfen des

⁹³ Ebd., S. 11f.

⁹⁴ Das Manuskript befindet sich mit dem übrigen Nachlaß Grisars in der Dortmunder Stadt- und Landesbibliothek; Auszüge erschienen in *Heimat Dortmund*, Essen, 1 (1995), S. 24-27 ("*Cäsar 9*". Ein unveröffentlichter Roman von Erich Grisar, bearbeitet von Dirk Buchholz).

Dritten Reiches weiterhin in ihren Ämtern verblieben waren, sondern auch die Gesinnung derjenigen in Frage gestellt wird, die sich nun scharenweise als Nazi-gegner und Opfer ausgaben, nur weil es ihnen aus sekundären Gründen nicht gelungen war, während der zwölf Jahre ihren persönlichen Vorteil zu finden:

Manch einer, der vor einem guten Jahrzehnt froh gewesen war, als Kassierer bei einer Versicherung unterzukommen, war inzwischen zu ihrem Direktor emporgestiegen. Und wenn er ehemals vielleicht einmal davon geträumt hatte, daß er zum Bürgermeister oder auch nur Beigeordneten einer kleinen Stadt wohl taugen möge, glaubte er nun gar einen Landratsposten ausschlagen zu dürfen, wenn man ihm einen solchen anbieten würde. Aber einstweilen gab es noch nichts auszuschlagen. Die neuen Herren zeigten große Lust, sich mit den Männern zu behelfen, die das Dritte Reich auf ihren Platz gesetzt.⁹⁵

In quälendem und einzig angemessenem dokumentarischen Verismus schildert Grisar die Entdeckung eines Leichenfeldes im Dortmunder Rombergpark, wo die Gestapo noch in den letzten Kriegstagen hunderte ermordeter Widerstandskämpfer und Zwangsarbeiter verscharrte – ein authentisches Ereignis:

Als Martin die erste Reihe der Toten, die Ernte eines der großen Trichter, die wie die Hohlform umgestülpter Pyramiden dem Blick sich darboten, gesehen hatte, wollte er gehen. Er ertrug es nicht länger, den Geruch der Verwesung zu atmen, der schwer auf die Lungen sich legte, diese aufgerissenen Münder zu sehen, in denen der letzte Schrei der Gemordeten noch nicht erstickt schien, diese mit rostigem Stacheldraht umflochtenen Hände, von denen die Haut abgezogen war, dieses schillernde Geflirr summender Fliegen, die ihre Brut in die offenen Wunden der Gemordeten legten, daß ihr ekles Geschmeiß sich hundertfach mehrte und, Rachegeistern gleich, die Menschen umschwirre, wohin sie auch zu fliehen versuchten. Er floh nicht. Er wollte, doch er konnte nicht fliehen. Er mußte jedem dieser Toten in das Gesicht sehen, jedem wollte er in das gebrochene Auge sehen, der sein Leben hatte hingeben müssen, der vielleicht gewußt hatte, daß er es geben mußte, als er das tat oder sagte, was ihn in die Hände seiner Mörder gebracht. Vielleicht war einer unter diesen, der auch seinen Namen hätte nennen können, der aber eher gestorben war, als ihn zu sagen und auch ihn hineinzuziehen in diesen Reigen des Todes.⁹⁶

Von diesen grauenvollen Verbrechen wollte niemand etwas wissen oder gar gewußt haben. Wie von der Wirklichkeit, in der sie – sei es auch nur durch ihr Schweigen oder Nichtstun – mitschuldig geworden waren, hätten die meisten Leser ihre Augen auch von Grisars 'Zeitroman' abgewendet. Er aber wußte, daß ein neues und anderes Leben für das deutsche Volk nur möglich war, wenn man der Konfrontation mit der Vergangenheit nicht auswich und auch die eigene Schuld annahm:

⁹⁵ Ebd., S. 26.

⁹⁶ Ebd., S. 27.

Martin beugte sich nieder, als suche er auf der toten Netzhaut der Augen dieses Gemordeten das Bild der Mörder zu erkennen, das da eingebrannt sein mußte. Und es war wie ein Schwur, als er den Blick wieder hob und nun frei nach oben sah, wo die hellen Zweige der hohen Bäume sich gegen das lichte Blau des Himmels reckten. Neues Leben verheißend, neues Licht. Irgendwie drückte sich in diesem Leuchten eine Hoffnung aus. Das Leben würde immer wieder dem Lichte zustreben. Über allen Tod und alle Verwesung hinweg. Das war es, was lauter sprach als die Stimme dieser Frau, die immer noch auf die Menschen einredete, die in langen Reihen an den Toten vorüberdefilierten. Das wollte er mitnehmen in die Trümmerwelt, in der er lebte und weiterhin leben mußte.⁹⁷

Erich Grisars eigenes Leben nach dem Zweiten Weltkrieg wurde dadurch erleichtert, daß ihm Fritz Hüser (1908–1979), selber lange Zeit Arbeiter einer Werkzeugmaschinenfabrik und seit 1945 Leiter der Städtischen Volksbüchereien in Dortmund, eine Stelle als Auskunftsbibliothekar verschaffte, so daß er die Fabrikarbeit aufgeben und sich wieder mehr seinen literarischen Interessen widmen konnte. Er war mit verschiedenen Sonderaufgaben wie dem Aufbau der umfangreichen Zeitungsausschnittsammlung betraut; außerdem leitete er bis 1948 die Lesehalle Marten, ehe er auf Anordnung des Oberstadtdirektors für sein schriftstellerisches Schaffen vom Dienst freigestellt wurde. In welchem Ausmaß Grisar am Neuaufbau von Hüser's berühmter Sammlung zur Arbeiterkultur beteiligt war, aus der 1973 das 'Institut für deutsche und ausländische Arbeiterliteratur' (Fritz-Hüser-Institut) hervorging, ist schwer einzuschätzen; jedenfalls beschäftigte er sich als Bibliothekar auch theoretisch mit der Arbeiterliteratur⁹⁸ und legte u.a. ein Verzeichnis der in den Städtischen Volksbüchereien vorhandenen Arbeiterbiographien und Arbeiterromane vor.⁹⁹ 1948 hielt Grisar vor der kulturgeschichtlichen Arbeitsgemeinschaft des 'Historischen Vereins' einen Vortrag über die *Kulturellen Belange Dortmunds in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*¹⁰⁰; 1952 beteiligte er sich an der Neugründung der 'Literarischen Gesellschaft Dortmund'.¹⁰¹

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Vgl. Erich Grisar: *Die große Zeit der deutschen Arbeiterdichtung*. In: *Die Bergbau-Industrie* 3 (1950), Nr. 43, S. 282; ders.: *Das Ruhrgebiet in der deutschen Dichtung*. In: Arno Scholz/Walther G. Oschilewski (Hg.): *Weg und Ziel. Ein Buch der deutschen Sozialdemokratie*. Berlin-Grunewald 1952, S. 141-145.

⁹⁹ Vgl. Erich Grisar (Bearb.): *Arbeiter erzählen ihr Leben. Autobiographien und Romane aus dem Besitz der Städtischen Volksbüchereien*. Dortmund 1951.

¹⁰⁰ Vgl. *Dortmunder Beiträge* 47 (1948), S. 149.

¹⁰¹ Bereits 1956 löste sich die 'Gesellschaft' wieder auf; auf ihrem Programm hatten u.a. eine Inszenierung der *Seeschlacht* von Reinhard Goering (1953), Vorträge Julius Babs über die deutsch-amerikanischen Beziehungen (1953) und Max Brods über Kafka (1955), eine Lesung Otto Wohlgenuths (1954) und Feiern zu Ehren Hermann Hesses (1953) und Thomas Manns (1955) gestanden. Die wohl letzte Veranstaltung war eine Lesung Heinrich Bölls am 20.3.1956 in der Handwerkskammer.

Es ist zu bedauern, daß Erich Grisar den Dortmundern (von einem überregionalen Publikum zu schweigen) nicht durch einen aufrüttelnden 'Zeitroman' wie *Cäsar 9* oder sein engagiertes Frühwerk in Erinnerung bleiben sollte, sondern durch sein harmlos-heiteres Buch *Der lachende Reinoldus* (Dortmund: Wulff & Co., 1953) mit 'alten und neuen Anekdoten aus einer alten Hanse- und jungen Industriestadt', zu dem ihn wohl seine bibliothekarische Aufarbeitung der heimischen Regionalliteratur angeregt hatte. Daß diese anspruchslos hingeplauderten, meist ungeordnet aus verschiedensten Quellen adaptierten und mitunter auf Kalluarniveau¹⁰² stehenden 'Dönekes' um mehr oder weniger prominente Dortmunder Persönlichkeiten oder Originale von demselben Autor stammen, der einst 'Gesänge des Lebens' anstimmte und 'Schreie in der Nacht' hörte, ist schwer vorstellbar. Andererseits ist eine Neigung zur humoristischen Episode schon Grisar's Romanen und den Erinnerungen an die *Kindheit im Kohlenpott* eigen – man wird in ihr eher einen Ausdruck seiner unkomplizierten Heimatliebe sehen können als den (ohnehin zum Scheitern verurteilten) Versuch, etwa mit Josef Wincklers *Westfalenspiegel* (1952) zu konkurrieren.¹⁰³

Erich Grisar hat dem *Lachenden Reinoldus* als Motto Verse Conrad Ferdinand Meyers vorangestellt, die wenig zu der gesammelten Heiterkeit passen wollen, aber vielleicht das eigentliche Geheimnis des Buches beinhalten:

Was kann ich für die Heimat tun?
 bevor ich geh im Grabe ruhn?
 Was geb ich das dem Tod entflieht?
 vielleicht ein Wort, vielleicht ein Lied,
 ein kleines stilles Leuchten!¹⁰⁴

Wenn es ihm schon nicht gelungen war, sich überregional durchzusetzen, so wollte Grisar wenigstens im Gedächtnis der Heimat bleiben. Fast scheint es, als habe er geahnt, daß sein Schicksal sich früh erfüllen würde und sein Anekdotenbuch nur geschrieben, um dem nahen Tod "mit lachenden Augen ins knöcherne Gesicht" zu sehen.¹⁰⁵

Im November 1955, bei einem Abendessen mit seiner Frau in einem Dortmunder Restaurant, erlitt Erich Grisar, der äußerlich bis zuletzt einen vitalen

¹⁰² Vgl. *Wer lehrte Dortmund essen?*, in Erich Grisar: *Der lachende Reinoldus. Alte und neue Anekdoten aus einer alten Hanse- und jungen Industriestadt*. Dortmund 1953, S. 9 (ungekürzt): "Daß man die Dortmunder das Trinken nicht erst lehren mußte, kann als ausgemacht gelten, aber wer lehrte sie essen? Die Antwort auf diese Frage stand früher im Kursbuch, wo zu lesen war: Berlin – Lehrte – Dortmund – Essen."

¹⁰³ Immerhin ist es bemerkenswert, daß Grisar in den *Lachenden Reinoldus* auch einige Anekdoten um 'Professor Landois' und den 'Freiherrn von Romberg' aufnahm.

¹⁰⁴ Grisar: *Der lachende Reinoldus* [Anm. 102], S. 3 (Titelseite).

¹⁰⁵ Büscher [Anm. 5], S. 353.

Eindruck machte, einen Schlaganfall, von dem er sich nicht mehr erholen sollte. Eine Woche später, am 30. November 1955, einem herbstdunklen Adventstag, starb der Dichter mit eben erst 57 Jahren. Er wurde auf dem Dortmunder Südwest-Friedhof beigesetzt.¹⁰⁶

Die Dortmunder ehrten Erich Grisar, indem sie bereits 1958 den nördlichen Teil der Scheffelstraße im Industrienorden nach ihm umbenannten. 1973 erwarb die Dortmunder Stadt- und Landesbibliothek den kompletten Nachlaß Grisars und widmete ihm zum 75. Geburtstag eine Ausstellung mit zahlreichen Briefen, Dokumenten und Manuskripten. Fünf Jahre später, zum 80. Geburtstag, erinnerten eine weitere Ausstellung der Dortmunder Stadtbücherei und der Dortmunder Faksimiledruck der Erzählung *Rückkehr ins Leben* an den Dichter. Auch des 90. Geburtstags wurde 1988 noch einmal mit einer Ausstellung in der Stadt- und Landesbibliothek gedacht. Außerhalb Dortmunds aber gehört Erich Grisar längst zu den Vergessenen der westfälischen Literatur, wahrgenommen allenfalls als eine Randfigur der deutschen Arbeiterdichtung. Einzig die Erzählung *Die Photographie* ist heute auf dem Buchmarkt präsent.¹⁰⁷

Innerhalb der neueren deutschen Literaturgeschichte gehört Erich Grisar nur zu den Autoren des Mittelmaßes. Im Kontext der Arbeiter- und der Regionalliteratur aber sollten funktionale Bedeutung und literarischer Rang seines Werkes nicht unterschätzt werden. Namentlich einige der frühen Gedichte und Erzählungen dürfen auch unter ästhetischen Gesichtspunkten zum Besten zählen, was Autoren aus dem Ruhrgebiet in der Zwischenkriegszeit hervorgebracht haben. Nicht zuletzt ist Grisars ambivalente Haltung zur heimatlichen Industrielandschaft, die vernünftig vermittelt zwischen den konträren Positionen bürgerlicher Autoren wie Winckler und Zech, als eine dritte – und für die Mehrheit der Arbeiterschaft wohl repräsentative – Sichtweise anzuerkennen. Wer wissen will, wie die Arbeiter im 'Kohlenpott' wirklich lebten, fühlten und dachten, wird es eher aus den Werken Erich Grisars erfahren als aus den jeweils einseitigen Stilisierungen der regressiven Heimatdichtung und der progressiven Literatur des Bürgertums.

¹⁰⁶ Vgl. *Ruhr-Nachrichten* (1.12.1955), *Westfälische Rundschau* (1.12.1955), *Blick in die Stadt, Dortmund* (10.12.1955), Nr. 46.

¹⁰⁷ In der Anthologie *Westfälische Erzählungen. Von Peter Hille bis Ernst Meister*. Hg. v. Dieter Sudhoff. Bielefeld 1996. S. 186-189.

V. Im Banne des Expressionismus

Der Expressionismus war die letzte große Stilbewegung innerhalb der deutschen Literatur, die noch einmal ein universales Gemeinschaftsgefühl einer ganzen Generation stiften konnte. Gemeinhin datiert auf die Jahre von etwa 1909 bis etwa 1925, war er auch derjenige Stil, der in unserem Untersuchungszeitraum am längsten 'en vogue' war, so daß man ihn hier fast mit dem Begriff der 'Moderne' synonym setzen könnte. Alle der zuletzt vorgestellten Autoren waren denn auch mehr oder weniger expressionistisch infiziert; namentlich Gustav Sack, Adolf von Hatzfeld und Paul Zech gelten vielen Literaturhistorikern mangels geeigneter Kategorien überhaupt als 'Expressionisten'. Selbst im Grunde konservativ konditionierte Schriftsteller wie Otto Wohlgenuth oder Christoph Wieprecht griffen vereinzelt Stilgebärden der kunstrevolutionären Bewegung auf, wenngleich natürlich erst, nachdem diese sich auf weitem Feld etabliert hatte und eigentlich längst ihren avantgardistischen Elan vermissen ließ. Daß dennoch weder sie noch vergleichsweise bedeutendere Autoren wie Josef Winckler und Erich Grisar in den üblichen Literaturgeschichten auch nur in die Nähe des Expressionismus gerückt werden, scheint indes kein Zufall: Bei allen Unterschieden ist diesen Schriftstellern ihr starker, fast ausschließlicher Bezug zur westfälischen Heimat gemeinsam; solcher Regionalismus und ein modernes Dichtungsverständnis aber gelten nicht grundlos als schwer vereinbar. Wie wir sahen, gelang eine Synthese nur wenigen Autoren, und auch diese fanden in der Literaturgeschichte zumeist nicht die gebührende oder nur eine verspätete Beachtung.

Was nach unserer Ansicht die originärsten westfälischen Dichter der Moderne auszeichnet, allen voran Sack, Hatzfeld und Zech, ist der Umstand, daß sie zwar das expressionistische Lebensgefühl antizipierten und in ihren Werken stilistische Innovationen verarbeiteten, dies zugleich aber mit ihren ureigenen Erfahrungen in der Provinz verbanden, sei es mit dem Erlebnis der kosmisch empfundenen Naturlandschaft ihrer Heimat, der widersprüchlichen industriellen Arbeitswelt oder der persönlichen Außenseiterexistenz. Aufgewachsen in andernorts längst verabschiedeten Traditionen, brachen sie auch literarisch nicht radikal mit der Vergangenheit, sondern bemühten sich, bewährte Konventionen in das Projekt der Moderne einzubringen. Bei vielen ihrer Werke könnte man von einem durch Tradition 'gemäßigten' Expressionismus sprechen. Diese Stellung zwischen Tradition und Moderne scheint uns zu einem großen Teil das eigenständige, 'westfälische' Profil der genannten Autoren auszumachen – von der Literaturgeschichte, die zu einfachen Zuordnungen neigt, wurde sie indes schlecht honoriert. Ihr gilt nicht Adolf von Hatzfeld als bedeutendster Lyriker Westfalens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, sondern der vermeintliche 'Radikalist' August Stramm,

wobei es signifikant ist, daß seine Herkunft aus Münster für die Rezeption nie von irgendwelchem Belang war.

August Stramm ist der erste und wichtigste Vertreter einer kleinen Gruppe westfälischer Autoren, die sich fast ganz lösten von ihren Herkunftsbedingungen und sich (zumindest zeitweise) der von Berlin ausgehenden expressionistischen Bewegung anschlossen; früh zogen sie in die großen Städte, zumeist direkt nach Berlin, sie schrieben für avantgardistische Blätter wie den *Sturm* oder die *Aktion* und assimilierten sich derart der neuen Umgebung, daß von 'westfälischen Eigenheiten' allenfalls noch in Ansätzen die Rede sein kann. Im Gesamtspektrum 'westfälischer Literatur' markieren sie die äußerste Gegenposition zur Heimatdichtung, und zwar in einem Ausmaß, das es fragwürdig macht, ob sie überhaupt noch sinnvoll unter regionalistischen Prämissen zu betrachten sind. Wenn dies hier dennoch geschieht, so vor allem aus zwei Gründen: Zum einen ist auch die Entfernung von der Provinz signifikant für diese selbst, weil die Autoren offenbar anderswo etwas suchten (und vielleicht fanden), was sie dort vermißten; zum anderen ist es literarhistorisch nur gerecht, darauf hinzuweisen, daß zwar Westfalen selbst keine expressionistische Literaturszene hervorgebracht hat, westfälische Autoren unabhängig voneinander aber durchaus teilhatten an der großstädtischen Kunstrevolution und mit August Stramm sogar einen ihrer richtungsweisendsten Protagonisten – nur noch vergleichbar mit dem Einfluß der Brüder Hart in der Ära des Naturalismus – stellten.

Paul Raabe nennt in seinem Handbuch über *Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus* (1985) nur sechs Expressionisten aus der 'Provinz Westfalen': August Stramm natürlich, auch Adolf von Hatzfeld (während er Sack und Zech wegen ihrer Geburtsorte nicht für 'Westfalen' hält), daneben den heute in ganz anderem Zusammenhang bekannten Friedrich Sieburg sowie drei Autoren, die man in der Regel weder in allgemeinen noch in regionalen Literaturgeschichten findet: Wilhelm Stolzenburg, Reinhard Koester und Hans Siemsen. Auch diese letzteren sind eine Entdeckung wert, wenngleich eingeräumt werden muß, daß ihr Werk sich substantiell wenig unterscheidet und schon gar nicht artifiziell abhebt von der allgemeinen Flut expressionistischer Großstadtdichtung. In ihr sind diese Autoren buchstäblich untergegangen: Als Paradox ergibt sich, daß der Versuch heimatferner Neuorientierung ihnen letztlich mehr schadete als nützte und es heute ausgerechnet der von ihnen selbst überwiegend abgelehnten regionalen Eingrenzung bedarf, um legitim an sie zu erinnern. Während sie innerhalb der breiten expressionistischen Bewegung fast schon wieder zum 'Fußvolk' gerechnet werden müssen, sind sie als *dezidierte Expressionisten aus Westfalen* (für Koester und Siemsen gilt diese Kennzeichnung freilich nur bedingt) beinahe schon wieder konkurrenzlose Ausnahmeerscheinungen – ein Lehrbeispiel über die Grenzen und zugleich die Chancen regionaler Literaturbetrachtung.

1. August Stramm (1874 – 1915)

August Stramm ist eine der merk- und denkwürdigsten Dichterpersönlichkeiten der deutschen Literatur, eine phänomenale Gestalt, von der sich nur in Extremen und Kontrasten sprechen läßt. Noch zur älteren Generation Otto zur Lindes gehörig, avancierte er doch zum 'Wortführer' einer eigenen Richtung innerhalb des 'jüngstdeutschen' Expressionismus; im Gegensatz zu anderen Frühexpressionisten wie Georg Heym, Georg Trakl oder Ernst Stadler, anders auch als Gustav Sack und Adolf von Hatzfeld, gelangte er nicht schon als Mittzwanziger zu dichterischer Reife, sondern erst mit beinahe vierzig Jahren, wobei es vielleicht am erstaunlichsten ist, daß ihm seine letzten anderthalb Jahre, von Frühjahr 1914 bis zum Soldatentod im Herbst 1915, genügten, um ein bleibendes Werk zu schaffen. Zwischen 1914 und 1919 kamen sieben Dramen und drei Gedichtbände Stramms heraus; sie erschienen jedoch sämtlich im Berliner 'Sturm-Verlag' Herwarth Waldens und umfassen insgesamt kaum 300 Seiten – ein deutliches Zeichen der für diesen Ausnahmédichter typischen 'Konzentrationstechnik'. Eine 1920 von Walden begonnene, dreibändig angelegte 'Gesamtausgabe' der *Dichtungen* kam über die ersten beiden Bände mit den Dramen nicht hinaus und läßt damit ausgerechnet die epochalen, erstmals 1915 bzw. 1919 erschienenen 'Liebesgedichte' *Du* und die Kriegsgedichte *Tropfblut* vermissen. Mittlerweile hat es im Zuge eines in den sechziger Jahren einsetzenden breiteren Interesses für den literarischen Expressionismus neben verschiedenen Einzel- und Sammeleditionen der Dichtungen und Briefe Stramms 1963 auch eine erste, halbwegs vollständige und zuverlässige Ausgabe des *Werks* (Wiesbaden: Limes, hg. v. René Radrizzani) gegeben; in jüngerer Zeit wurde sie durch die Edition der *Dichtungen* (München, Zürich: Piper, 1990) ersetzt, die (nahezu) 'sämtliche Gedichte, Dramen, Prosa' enthält und deren Herausgeber, der 'britische' Germanist Jeremy Adler, gleichzeitig die Dokumentation *Alles ist Gedicht* (Zürich: Arche, 1990) vorlegte, mit den Briefen Stramms an Herwarth und Nell Walden sowie weiteren Zeugnissen besonders zum Kriegserlebnis des Dichters. Eine repräsentative Auswahl der *Gedichte Dramen Prosa Briefe* (Stuttgart: Reclam, 1997) gab neuerdings Jörg Drews heraus.¹ Eine längst überfällige, auf die Handschriften zurückgreifende und vollständige kritische Werkausgabe ist hingegen immer noch ein Desiderat.

¹ Die Werkauswahl von Drews verzichtet ohne irgendeine Begründung auf die Dramen *Die Bauern*, *Die Haidebraut*, *Erwachen*, *Der Gatte* und *Die Unfruchtbaren*. Das Frühwerk *Die Bauern* fehlt auch in der Ausgabe Adlers, die dafür aber als einzige Stramms Aufsätze enthält. Die Lyrik und Prosa (*Warten*, *Der Letzte*) ist, von einigen Vorstufen und Variationen abgesehen, in allen drei Editionen vollständig vertreten. Textgrundlage für uns sind die von Adler herausgegebenen *Dichtungen*, die halbwegs komplett und leichter zugänglich sind als die ältere Ausgabe Radrizzanis.

Gemessen an seiner kurzen Schaffenszeit und dem geringen Umfang seines Werks gehört August Stramm zu den einflußreichsten Schriftstellern unseres Jahrhunderts. Mit seiner 'Wortkunst' begründete er nicht nur innerhalb des *Sturm*-Kreises eine Sonderentwicklung des Expressionismus, die ab 1915 namentlich von Franz Richard Behrens, Kurt Heynicke, Rudolf Blümner, dem frühen Kurt Schwitters und der 'Sturmbühne' Lothar Schreyers getragen wurde; Stramms Dichtungen beeinflussten auch unmittelbar den Dadaismus und nach der Zäsur des Dritten Reichs verschiedene experimentelle Strömungen der 'Konkreten Poesie' (Ernst Jandl, Gerhard Rühm), bis hin zu fernen Nachwirkungen in den Werken so unterschiedlicher Autoren wie Paul Celan, Günter Grass, Arno Schmidt, Rolf Dieter Brinkmann, Paul Wühr oder Peter Rühmkorf. Wie kaum ein anderer kann Stramm damit als 'poet's poet' gelten. Die Kehrseite dieser schon beinahe 'heiligsprechenden' Verehrung durch 'Dichterkollegen' ist freilich das fast völlige Fehlen öffentlicher Resonanz. Unter allen von uns vorgestellten Schriftstellern ist August Stramm vermutlich der literaturgeschichtlich prominenteste, ein allgemeineres Publikum aber haben seine radikalen Gedichte und Dramen nie erreicht. Von Anfang an wurde er – ähnlich wie vor ihm schon Peter Hille und Otto zur Linde – nur von einem kleinen elitären Anhängerkreis begriffen, bewundert und imitiert, und bis heute hat sich an dieser desolaten Rezeptionslage, die in gewisser Weise mit der formalen Konzentration des Werks korrespondiert, nichts Grundsätzliches geändert. Während der Dichter im öffentlichen Bewußtsein kaum vorhanden ist, seine Bücher nur geringe Auflagen erleben und seine Dramen (am ehesten *Rudimentär* und *Kräfte*) allenfalls einmal von Avantgardebühnen gespielt werden, fehlt es im Gegensatz zu anderen uns hier interessierenden Autoren aber nicht an einer Reihe von Dissertationen, die ertragreich Stramms Werk unter monographischen Aspekten oder im Zusammenhang mit der Poetik des *Sturm* untersuchen² – zusammen mit zahlreichen Aufsätzen und zwei Essay-sammlungen, die auf Jubiläumssymposien in London (1974) und Münster (1990) zurückgehen³, entheben sie uns hinreichend der Pflicht eines ausführlichen Porträts. Hier können nur einige Grundlinien entworfen werden, möglichst auch im Hinblick auf Stramms 'Westfalentum', das bisher kaum einmal thematisiert wur-

² Vgl. Christoph Hering: *Gestaltungsprinzipien im lyrisch-dramatischen Werk August Stramms*. Diss. Bonn 1950; Elmar Bozzetti: *Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms*. Diss. Köln 1961; C. R. B. Perkins: *August Stramm's Poetry and Drama: A Reassessment*. Diss. Hull 1972; Kurt Möser: *Literatur und die "Große Abstraktion". Kunsttheorien, Poetik und "abstrakte Dichtung" im "STURM" 1910–1930*. Erlangen 1983; Kristina Mandalka: *August Stramm – Sprachskepsis und Kosmischer Mystizismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert*. Herzberg 1992.

³ Vgl. August Stramm. *Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters*. Hg. v. J. D. Adler u. J. J. White. Berlin 1979; Lothar Jordan (Hg.): *August Stramm. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*. Bielefeld 1995.



August Stramm

de, nicht einmal während der 1990 vom 'Literaturverein Münster' in Verbindung mit der Stadt Münster zum 75. Todestag des Dichters organisierten interdisziplinären Veranstaltungsfolge *August Stramm. Literatur, Kunst, Kultur im Expressionismus*. Daß diese mit einer Ausstellung in der Universitätsbibliothek Münster verbundene Veranstaltungsreihe, an der neben ausgewiesenen Stramm-Experten auch die 'wahlverwandten' Schriftsteller Peter Rühmkorf, Helmut Heißenbüttel und Gerhard Rühm teilnahmen, überhaupt in der westfälischen Provinzhauptstadt stattfinden konnte, markiert immerhin einen deutlichen Fortschritt gegenüber den Zeiten, in denen Stramm als 'artfremd' galt oder (wie in Josef Bergenthals Literaturgeschichte von 1954) schlicht ignoriert wurde.

In Münster, im Haus am Bült 20, wurde August Albert Bernhard Stramm am 29. Juli 1874 als erstes Kind des Berufssoldaten Siegfried Albert Stramm und dessen Freundin Anna Maria Heise (beide Jahrgang 1849) geboren; drei Schwestern folgten: Maria Elisabeth (*1876), Klara Wilhelmina (*1881) und Katharina (*1882).⁴ Von allen Widersprüchen, die das Phänomen August Stramms ausmachen, ist am auffälligsten die Diskrepanz zwischen dem radikalen Werk und seinem beinahe schon bürgerlichen Lebensweg, in dem fast nur diese uneheliche Geburt als Abweichung von der Norm gelten kann – auch sie wurde bald legalisiert, als die Eltern sich im April 1875 katholisch trauen ließen.⁵ Daß frühkindliche Prägungen im westfälischen Milieu entschieden Anteil an der ambivalenten Persönlichkeitsentwicklung Stramms hatten, ist als sicher anzunehmen, auch wenn eindeutige Zeugnisse hierüber fehlen. Die bürgerlichen Wertvorstellungen, die ihm schon in Münster vermittelt wurden, hatte er so verinnerlicht, daß sie ihm zeitlebens Orientierungspunkte seiner Lebensführung blieben und er es nur in der Literatur – gewissermaßen in einer 'Ersatzexistenz' – wagte, Grenzen zu überschreiten und Normen zu verletzen. Ein absoluter Gegenentwurf war aber auch dies nicht, denn das für ihn charakteristische berufliche Erfolgsstreben, das sich mit dem Anspruch bürgerlicher Reputation verband, kennzeichnet auch das Selbstverständnis des späteren Schriftstellers. Neben dem Wunsch nach bürgerlicher Repräsentation haben auch Stramms mit seinem Werk schwer vereinbare kaiser-treue Gesinnung und sein militärisches Pflichtgefühl die ersten Wurzeln bereits in Westfalen geschlagen, und einige Zeit sah es sogar so aus, als würden sich die Einflüsse der katholischen Umgebung lebensbestimmend auswirken.

⁴ Die ausführlichsten biographischen Angaben bietet immer noch René Radrizzanis *Lebensgeschichte* des Dichters in seiner Edition *Das Werk*, Wiesbaden 1963, S. 401-451.

⁵ August Stramm war am 3.8.1874 katholisch getauft worden; die verspätete Heirat der Eltern läßt sich vielleicht mit beruflichen Schwierigkeiten des protestantischen Vaters erklären, eher aber noch mit konfessionellen, im damaligen Münster nicht ganz grundlosen Bedenken der katholischen Mutter.

Fast sein ganzes erstes Lebensjahrzehnt verbrachte August Stramm in Münster. Erst der Entschluß des Vaters, die Armee zu verlassen und in den höheren Postdienst einzutreten, machte verschiedene Ortswechsel nötig, die dann auch bald aus Westfalen hinausführten. 1883 kam die Familie nach Düren, wo August das Gymnasium besuchte, 1885 wurde der Vater nach Eupen versetzt und 1888 dann nach Aachen befördert. Am Aachener Kaiser-Wilhelm-Gymnasium absolvierte August Stramm am 22. Februar 1893 die Reifeprüfung; im Abgangszeugnis gab er an, katholische Theologie studieren zu wollen. Man darf annehmen, daß dieser Lebensentwurf dem Wunsch der strenggläubigen katholischen Mutter entsprach, die ihren einzigen Sohn gerne Priester werden lassen wollte, daneben werden es aber auch eigene, nicht zuletzt aus der Kindheit im katholischen Münster herrührende Glaubensvorstellungen gewesen sein, die schon den Gymnasiasten bewogen, im Blick auf einen geistlichen Beruf außer Latein auch Griechisch und Hebräisch zu lernen; ansonsten kein sonderlich begabter Schüler, hatte er die besten Abiturnoten in Religion und Gesang. Ob in diesem Berufswunsch auch ein Protest gegen den militärisch strengen, wilhelminisch gesinnten und religiös indifferenten Vater verborgen war, ist schwer zu beurteilen, da Stramm seinen äußeren Lebenslauf dann doch an patriarchalischen Wertvorstellungen orientierte. Angesichts fehlender biographischer Zeugnisse über sein Verhältnis zu den Eltern bewegen wir uns hier ganz im Bereich des Spekulativen; viel spricht jedoch für die Annahme, daß er die Unterwerfung unter den Willen des Vaters dann durch die gegenläufige und eher den Vorstellungen der musischen Mutter entsprechende Existenzform des Schriftstellers zu kompensieren suchte. Zwar zeigt Stramms Werk (besonders das Drama *Sancta Susanna*), daß er sich später weit von seinem 'Kinderglauben' entfernte und in heftiger Opposition zur Kirchenautorität stand, zugleich aber sind all seine Gedichte und Dramen durchdrungen von einem kosmisch erweiterten christlichen Mystizismus, der ohne seine katholische Sozialisation schwer vorstellbar wäre. Auch bei anderen, gerade westfälischen Autoren (z.B. Hatzfeld) läßt sich ja beobachten, daß die Prägungen eines sinnhaft erlebten Katholizismus aus der Kindheit unterschwellig selbst dann fortwirkten, wenn sie ihn kognitiv ablehnten. Ähnlich verhält es sich auch generell mit Stramms westfälischer Herkunft, die er nirgends explizit thematisiert hat: Wenngleich er sich als Schriftsteller im Kontext der internationalen Avantgarde (etwa des Futurismus) sah, finden sich nicht nur in dem frühen, regional ohnehin eingrenzbaaren Drama *Die Bauern*, sondern auch in den späteren Stücken *Sancta Susanna* und *Erwachen* Reminiszenzen an den 'plattdeutschen' Dialekt seiner Kindheit, wobei dieser durchweg (wie auch das 'Berlinern' in anderen Stücken) zur Charakterisierung geistloser, dumpfer und 'niederer' Menschen dient. Die Dramen *Sancta Susanna*, *Die Haidebraut* und *Erwachen* scheinen trotz fehlender eindeutiger Ortsbestimmungen überhaupt in der Provinz und

womöglich in Westfalen zu spielen, was für ihre Aussage freilich ohne besondere Relevanz ist. Fest steht: Auch wenn Stramm die Provinz überwunden glaubte, haben sich in sein Werk immer wieder Regionalismen eingeschlichen.

Trifft die These zu, daß die Literatur Stramm zur Kompensation seiner Autoritätshörigkeit diene, so wurde eine entscheidende Weiche dadurch gestellt, daß der Vater ihn nach dem Abitur gegen den eigenen und wohl auch den Willen der Mutter dazu zwang, auf das Theologiestudium zu verzichten und statt dessen wie er selber in den Postdienst einzutreten. Da Stramm der bei Sack oder Hatzfeld zu beobachtende innere Drang zur existentiellen Selbstaussage, das 'eingeborene Dichtertum', mangelte, ist kaum anzunehmen, daß er auch als Priester zu dem Schriftsteller geworden wäre, den wir kennen. Im Frühjahr 1893 trat Stramm als Eleve in die Reichspostverwaltung in Aachen ein und absolvierte hier drei Jahre später die Prüfung zum Postsekretär. Nach seinem Dienst als Einjährig-Freiwilliger, aus dem er als Unteroffizier entlassen wurde, erhielt er im Frühjahr 1897 eine hervorragende Stellung im Seepostdienst auf den Linien Bremen und Hamburg – New York und übersiedelte nach Bremen. Die Erfahrungen dieser Zeit gingen später in den Aufsatz *Auswanderer!* ein, der am 6. August 1903 als seine überhaupt erste Veröffentlichung in der Berliner *Vossischen Zeitung* erschien – ein für einen Dichter nicht eben signifikantes Debüt, das aber etwas von dem Fernweh des Autors aus der Provinz verrät:

Die Sucht nach Neuem, der Drang nach Wissen, die Erwartung von etwas Großem, das die Heimat nicht bietet, Tatendrang und Kraftgefühl und nicht zuletzt wirkliche Not haben [...] von jeher die Menschen aus ihren angestammten Wohnsitzen getrieben.⁶

Wie andere 'westfälische Biographien' nahelegen, scheint diese "Sucht nach Neuem", die sich bei Stramm später auch poetologisch äußerte, aus leicht verständlichen Gründen in der Provinz ausgeprägter gewesen zu sein als etwa in Berlin. Verschiedene Reisen nach Amerika erweiterten den Horizont des Postbeamten; auf geistigem Gebiet entdeckte er die seinerzeit populäre Transzendentalphilosophie von Prentice Mulford und Ralph Waldo Trine, die als *eine* der Quellen seiner pantheistisch-idealistischen Weltanschauung gelten kann und ihm in gewisser Weise den verlorenen 'Kinderglauben' ersetzen konnte.⁷ War ihm ein Studium auch (vorerst) versagt worden, so befriedigte Stramm seinen "Drang nach Wissen" in den Winterhalbjahren von 1898 bis 1900 doch immerhin durch den Be-

⁶ August Stramm: *Auswanderer!* In: Ders.: *Die Dichtungen. Sämtliche Gedichte, Dramen, Prosa.* Hg. u. mit einem Nachwort v. Jeremy Adler. München, Zürich 1990, S. 263.

⁷ Mulfords *Der Unfug des Sterbens* und vor allem Trines *In Harmonie mit dem Unendlichen* gaben Stramm zeitlebens ideologischen Halt und begleiteten ihn noch in den Krieg.

such der Berliner Post- und Telegraphenschule, wo er Vorlesungen über Staats- und Verwaltungsrecht, Nationalökonomie, Finanzwissenschaft, Verkehrsgeschichte und Handelsgeographie hörte. Von seinem beruflichen Engagement zeugen später auch einige Fachartikel in den Berliner *Blättern für Post und Telegraphie*.⁸

Mit 'strammem', preußisch genauem Pflichteifer in seinem Beruf und bei solidatischen Übungen machte August Stramm seinem Namen alle Ehre, eine Professionalität, die dann auch sein Schreiben auszeichnete. Fast möchte man es mit Namensmagie erklären, daß er im Berliner Winter 1899/1900 dann ausgerechnet die aus Breslau stammende Unterhaltungsschriftstellerin Else Krafft (1877–1947 Freiberg/Sachsen) kennenlernte, die Tochter Edmund Kraffts, eines Redakteurs der *Vossischen Zeitung*. Aus ehrlichem Gefühl, aber auch aus Ehrgefühl versprach er ihr die Ehe, doch sollte es damit noch eine Weile dauern, weil Stramm sich zunächst die soziale Grundlage für eine Familiengründung schaffen wollte. Erst nachdem er im Oktober 1902 die höhere Verwaltungsprüfung für Post und Telegraphie abgelegt hatte (die ihm die Beförderung zum Postpraktikanten und im Jahr darauf zum Ober-Postpraktikanten ermöglichte) und außerdem zum Leutnant der Reserve avanciert war, heiratete er am 9. November 1902 in Berlin seine Verlobte Else Krafft und nahm sie zu sich nach Bremen. Aus der Ehe, die trotz mancher Spannungen als glücklich und harmonisch beschrieben wird, gingen zwei Kinder hervor: Ingeborg (Inge) Anna Sophie (*1903) und Helmuth Albert Edmund (1904–1924).

Als Stramm Else Krafft heiratete, war er schon fast dreißig Jahre alt. Auch wenn er in seiner Jugend bereits einige Schreibversuche unternommen hatte, deutete bis dahin nichts darauf hin, daß er ernsthafte schriftstellerische Ambitionen hegte. August Stramm war keine originäre Dichternatur, und er war auch nicht mehr jung genug, um seinen 'Weltschmerz' in ekstatische Gedichte zu verwandeln. Es brauchte äußere Anstöße, seinen literarischen Ehrgeiz zu wecken. Die Ehe mit Else Krafft war hier zweifellos von größter katalytischer Bedeutung, kaum weniger als später die Begegnung mit Herwarth Walden. Seit ihrem siebzehnten Lebensjahr veröffentlichte Else Krafft (später teilweise unter dem sprechenden Pseudonym 'Isolde Leyden') Gedichte und Artikel; ihre Unterhaltungsbücher, allen voran *Kling Klang Gloria* (Berlin 1906), erreichten Massenauflagen⁹, und daß sie sich qualitativ in eher niederen Regionen bewegten, änderte

⁸ *Faustpaket und Briefverkehr*. In: *Blätter für Post und Telegraphie. Zeitschrift der höheren Post- und Telegraphen-Beamten*, Berlin, 7 (30.11.1911), S. 249f.; *Deutsche Titel*. In: Ebd., 8 (15.8.1912), S. 113; *Lehren aus der Geschichte des Berliner Postamts*. In: Ebd., 10 (25.4.1914), S. 13–17. Vor allem der Aufsatz *Deutsche Titel* ist interessant, weil Stramm sich hier nicht ganz unbedenklich als Purist der deutschen Sprache (in der Art Eduard Engels) erweist.

⁹ Die meisten ihrer trivialen Liebesromane erschienen freilich erst lange nach Stramms Tod; sie

nichts daran, daß der patriarchalisch erzogene Stramm sich durch diesen Erfolg seiner Frau herausgefordert fühlte, nun selber zu schreiben – mit den saloppen Worten Peter Rühmkorfs: "er [wollte] es ihr zeigen: Stramm gegen Kraft".¹⁰ Was dabei herauskam, ist größtenteils nicht überliefert und wurde wahrscheinlich von Stramm selbst vernichtet. Kennt man das um 1902 entstandene und 1903/04 noch einmal überarbeitete historische Drama *Die Bauern*, das früheste bisher bekannte Werk Stramms, wird man den Verlust dieser offenbar noch ganz unselbständigen, technisch unbeholfenen und an einem überholten Realismus orientierten Dichtungen nicht allzu sehr bedauern. Ist das Stück durch einige Regionalbezüge für uns und durch die in den nächsten Dramen fortwirkende sozialkritische Tendenz auch allgemein nicht ganz ohne Interesse, so handelt es sich letztlich doch nur um die eklektische Talentprobe eines nicht ganz unbegabten Amateurs, die bestenfalls im Kanon provinzieller Freizeit- und Festspielsdichtung bestehen könnte. Als zum Teil wörtlich übernommene Quelle für dieses *Bauern*-Theater im buchstäblichen Sinn diente Kleists *Michael Kohlhaas*, formal fallen vor allem Anlehnungen an Goethes *Götz von Berlichingen* und Hauptmanns *Florian Geyer* auf. Stramm selbst war immerhin von seinem Stück so überzeugt, daß er es im Januar 1905 für den Volksschillerpreis einreichte – begreiflicherweise ohne Erfolg.

August Stramm ist ein typisches Beispiel dafür, wie abhängig ein nicht eben genialer Dichter von seiner Umgebung und persönlichen Begegnungen ist. Bremen war kaum weniger provinziell als Westfalen, und durch Else Krafft hatte er zwar erstmals ein musisch-publizistisches Milieu kennengelernt, doch war dieses ähnlich weit entfernt vom aktuellen Diskurs der Moderne wie die Heimatliteratur. So wurde es zur wesentlichen Voraussetzung für Stramms literarische Entwicklung, daß er im Frühjahr 1905 in den Postdienst nach Berlin berufen wurde. Er ließ sich mit seiner Familie zunächst in Friedenau (Illstraße 37, später Sponholzstraße 49) nieder und trug sich als Gasthörer an der Friedrich-Wilhelms-Universität ein, wo er die unterschiedlichsten Veranstaltungen besuchte, um so seine Allgemeinbildung zu erweitern. Seit dem Wintersemester 1906/07 hörte er systematisch Vorlesungen über Geschichte, Nationalökonomie, Finanzwissenschaft und Philosophie, gleichermaßen motiviert durch seinen 'Wissensdurst' wie durch die Aussicht auf beruflichen Aufstieg. In dieser Zeit entstand vermutlich das verschollene Drama *Das Opfer*, ansonsten aber konzentrierte Stramm sich ehrgeizig auf Beruf und Studium. Beide Bereiche verband er in einer Dissertation über die 'Briefpostgebührensätze des Weltpostvereins', die er im Frühjahr 1909

haben bezeichnende Titel wie *Das Mädchen im Feuer* (1933), *Das Hohe Lied der Liebe* (1935), *Schatten um Ingrid* (1936), *Der Mann mit dem steinernen Herz* (1937), *Das brennende Siegel* (1939) oder *Kinderpflegerin gesucht!* (1940).

¹⁰ Peter Rühmkorf: *TABU I. Tagebücher 1989–1991*. Reinbek bei Hamburg 1995, S. 373.

an der philosophischen Fakultät der Universität Halle-Wittenberg einreichte und die im Jahr darauf unter dem Titel *Das Welteinheitsporto* (Halle a. S.: Kaemmerer, 1910) herauskam; er wurde 'cum laude' promoviert, wobei das Protokoll der mündlichen Prüfung besonders seine Kenntnisse in der 'neueren Philosophie' (Descartes, Hume, Kant, Nietzsche) hervorhob. Beruflich war Stramms Laufbahn nun endgültig gesichert: Er wurde zum Postinspektor beim Berliner Postamt 3 befördert, dem altersmäßig für ihn höchstmöglichen Beamtengrad, 1914 dann ins Reichspostministerium berufen und schien gerüchtweise sogar auf dem besten Weg, irgendwann einmal Postminister zu werden. Als Soldat avancierte Stramm ebenfalls 1909 zum Oberleutnant und 1913 zum Hauptmann, auch dies der überhaupt höchste Dienstgrad für einen Reserveoffizier. Seit 1909 wohnte der 'saturierte Bürger', äußerlich das absolute Gegenbild eines Dichter-Bohemiens, mit seiner Familie in einer 'Traumwohnung' in Berlin-Karlshorst, Kaiser-Wilhelm-Straße (heute Lehndorffstraße) 8/9. Nur auf einem Gebiet, dem der Literatur, mußte er sich weiterhin der eigenen Frau unterlegen fühlen.

Stramms erste wirkliche literarische Initiation erfolgte um 1909/10, als seine berufliche Stellung gesichert war, blieb zunächst jedoch noch merkwürdig unentschieden. Von der zur gleichen Zeit aufbrechenden expressionistischen Großstadtyugend trennten ihn gesellschaftliche und altersbedingte Schranken, andererseits ließen ihn aber auch die vorherrschenden Kunstauffassungen (wie sie nicht zuletzt von seiner Frau vertreten wurden) immer unbefriedigter, zumal er kaum hoffen konnte, hier noch erfolgreich mit einem Dehmel, Liliencron, Hauptmann oder Rilke zu konkurrieren. In mühseliger Einsamkeit schrieb er daher vor sich hin, im Grunde nicht weniger isoliert als ein Provinzdichter. Was er suchte, war eine vollkommen neue, auch ihm selbst noch unbekannte Form der Dichtung, doch dauerte es noch mindestens bis 1912, ehe er einen eigenen Stil fand. An seine Frau schrieb er im September 1910 von einer Dienstübung:

*Ich habe viel gesehen, erlebt und in mich aufgenommen. Wenn erst die Ruhe kommt, werde ich es auch verwerten können. Nur jetzt kann ich nicht schreiben, nicht dichten: es fehlt mir etwas dazu, um auch nur die kleinste Stimmung festzuhalten.*¹¹

Die Unbedingtheit, mit der Stramm einsam sein Ziel verfolgte, hat etwas von 'westfälischer Hartnäckigkeit', und auch die relative Voraussetzungslosigkeit, mit der er dann eine 'neue', ihm gemäße Kunstform erschuf, ist nicht zuletzt dadurch zu erklären, daß er nicht in starrer Konvention, und sei es die der 'Moderne', aufgewachsen war, sondern mit einiger Unbekümmertheit eklektisch über das Material verfügen konnte, das sich ihm aus den unterschiedlichsten Richtungen

¹¹ Brief August Stramms an Else Krafft-Stramm vom 22.9.1910. In: August Stramm: *Fünfundzwanzig Briefe an seine Frau*. Hg. v. Lothar Jordan. In: Adler/White [Anm. 3], S. 131.

darbot. Die 'Eigenständigkeit' seines Werks beruht darauf, daß in ihm eine Fülle nicht nur literarischer Ideen verarbeitet sind, von frühen katholischen Prägungen über Studieneinflüsse bis hin selbst zu Anregungen durch den postalischen Beruf, in dem er früh den literarisch noch ungenutzten 'Telegrammstil' kennengelernt hatte. All diese 'Eingebungen', die Stramm in seinem Werk amalgamierte (und buchstäblich 'verdichtete'), aufzuschlüsseln, ist fast unmöglich; wir können uns hier nur auf einige Hinweise beschränken.

Auf die Familie und seine nähere Umgebung wirkte Stramms dichterische 'Erweckung' trotz der früheren Freizeitschreiberei wie eine plötzliche, unerklärliche 'Krankheit'; so erinnerte sich die Tochter Inge:

Mit vernichtender Gewalt war es über ihn gekommen, wie ein Sturm über den blühenden Garten seines bürgerlichen Lebens, eine Wetterwolke, die auch unser Kinderland verdunkelte.

Wie hatten wir die Spaziergänge mit ihm geliebt, diese kameradschaftlich durchtollten und durchsungenen! Jetzt wurden sie nachgerade unerfreulich. Papa trug plötzlich ein Notizbuch in der Tasche, wenn wir durch die Wälder des Berliner Vorortes Karlshorst streiften, und zog es immer öfter heraus, sich ein paar Notizen zu machen. Dann wurde sein Gesicht grau und verschlossen wie das eines Kranken. Mama legte warnend den Finger auf den Mund, und mit unserer Freude war es aus. Und immer kritzelte er nur wenige Worte in sein Büchlein, und immer strich er die vorhergehenden dabei wieder aus. Er tat uns sehr leid. Es war augenscheinlich: Er konnte nicht dichten und wollte es doch so gern. Er wollte es Mama nachmachen...

Nein, über Papa war das Dichten plötzlich gekommen wie eine Krankheit, etwa im Jahre 1912. Und es kam nur etwas dabei heraus, über das die Leute den Kopf schüttelten, das keiner von dem Herrn Doktor je erwartet hatte. Und die nächsten Verwandten schon gar nicht. Sie begannen Mama in den Ohren zu liegen, sie möge einmal einen Nervenarzt zu Rate ziehen. Es war unheimlich!¹²

Pathologische Züge lassen sich bei August Stramm tatsächlich ausmachen, namentlich in der schon beinahe schizophren anmutenden Diskrepanz von Leben und Werk und in dem bei allen bürgerlichen Erfolgen offenbar doch aus einem dichterischen Minderwertigkeitsgefühl gegenüber der eigenen Frau resultierenden Drang zur literarischen Sensation; was seiner Umgebung hingegen 'krankhaft' vorkam und ihn später, nach der Verbindung mit dem *Sturm*, sogar seiner geliebten Frau zu entfremden drohte, war das sich nun vollziehende radikale Abrücken von scheinbar allen sprachlichen Normen und künstlerischen Konventionen. Den Zeitgenossen und nicht zuletzt der Familie mußte solcher Avantgardismus als anormal, vielleicht gar als Ausdruck einer akuten Geisteskrankheit erscheinen, und wahrscheinlich hätten diese Bedenken und Vorbehalte den Weg des eher

¹² Inge Stramm: *Einleitung*. In: August Stramm: *Dein Lächeln weint. Gesammelte Gedichte*. Wiesbaden 1956. S. 3.

praktisch veranlagten Schriftstellers schließlich doch gehemmt, wenn ihm in Herwarth Walden nicht ein verständnisvoller Mentor begegnet wäre, der ihm auch den theoretischen Überbau zu seinen intuitiven Innovationen geliefert hätte.

Daß sich Stramms modernistische 'Erweckung' nicht über Nacht vollzog, ist anzunehmen, doch fehlen gerade für den Bereich der Lyrik, in dem wir seine Hauptleistung erblicken, eindeutige Belege für seine poetologischen Grundsätze vor der Begegnung mit Walden. Günstiger sieht es mit den bis auf die letzten Stücke vergleichsweise weniger innovativen Dramen aus: Auch hier erschweren Überlieferungs- und Datierungsprobleme, wie sie aus Stramms Praxis der häufigen Überarbeitung resultieren, zweifelsfreie Aussagen – nicht einmal die chronologische Reihenfolge aller Texte ist in der Forschung unstrittig –, doch läßt sich dort immerhin ein ästhetisches Fortschreiten beobachten, das cum grano salis auch exemplarisch für die lyrische Entwicklung des Dichters sein dürfte.

Beinahe idealtypisch lassen sich in Stramms dramatischem Schaffen drei Werkphasen unterscheiden, die sich zeitlich jedoch in einem Fall (*Rudimentär*) überschneiden: In einer ersten, 'frühen' Phase setzte Stramm die um 1902 mit den *Bauern* und während des Studiums mit dem *Opfer*¹³ begonnene sozialkritische und naturalistische Tendenz fort – hierher gehören die beiden Einakter *Der Gatte* (1909) und *Die Unfruchtbaren* (1910/12), aber auch das erst später, nach *Sancta Susanna* entstandene Stück *Rudimentär* (1912/13), das am stärksten einem konsequenten Naturalismus verpflichtet ist; in einer 'mittleren' Phase, die sich bereits deutlich durch einen persönlichen Stilwillen auszeichnet, wandte Stramm sich mit den Stücken *Sancta Susanna* und *Die Haidebraut* (beide 1912/13) einem lyrisch-neuromantischen Symbolismus zu; die 'späte' und letzte, nach der Begegnung mit Walden einsetzende Phase umfaßt die Dramen *Kräfte* (März-Mai 1914), *Erwachen* (Mai-Juli 1914) und *Geschehen* (Januar 1915) und steht ganz im Zeichen einer abstrakten Konzeptkunst, wie sie von den Theoretikern des *Sturm* gefordert wurde.¹⁴ Der Einakter *Der Gatte* erschien erst 1924 im Septemberheft der Leipziger 'Monatsschrift für Theater, Literatur und Künste' *Das Dramatische Theater*; alle weiteren Dramen von *Die Unfruchtbaren* bis *Geschehen* erfuhren zwischen 1914 und 1916 ihren Erstdruck in Herwarth Waldens *Sturm* und wurden in der berühmten Reihe der 'Sturm-Bücher' nachgedruckt – das Erscheinen der beiden zuletzt genannten Stücke hat Stramm nicht mehr erlebt, den Einakter *Die Unfruchtbaren* hätte er vermutlich lieber ungedruckt gesehen.

¹³ Das Stück ist verschollen, wurde aber noch 1928 vom Landestheater Gotha aufgeführt; vgl. die Rekonstruktion bei Bozzetti [Anm. 2], S. 161f.

¹⁴ Ein im November 1914 aufgegebenes Drama *Krieg* (oder *Bluten*) ist auch fragmentarisch nicht überliefert.

So fragwürdig es auch ist, ob man August Stramm, der vergleichsweise früh die Heimatstadt Münster verließ, überhaupt als 'westfälischen Schriftsteller' bezeichnen kann, fällt bei der Betrachtung der Dramen doch auf, wie sehr sie stofflich und in den ersten beiden Phasen auch stilistisch den aktuellen Zeitströmungen hinterherhinken – eine Parallele zur 'verspäteten' Entwicklung einer 'modernen' westfälischen Literatur, die sich dadurch erklärt, daß Stramm selbst erst im vorgeschrittenen Alter zur Dichtung stieß, lange in kulturell 'provinziellen' Verhältnissen lebte und auch in Berlin erst Anfang 1914 persönliche Kontakte zur literarischen Avantgarde fand. Innerhalb weniger Jahre und zum Teil sogar parallel suchte Stramm in seinen Dramen (und mutmaßlich auch in der Lyrik) die schon am Ende des 19. Jahrhunderts begonnene Entwicklung divergierender 'moderner' Stilrichtungen vom Naturalismus über den Symbolismus bis zum Expressionismus nachzuholen, ehe er mit seinen letzten Stücken endlich den Anschluß an den Zeitgeist fand und mit seiner konzeptuellen 'Wortkunst' sogar selber zum 'Vorreiter' einer neuen Avantgardebewegung wurde. Ein eindeutiges Profil des 'Bühnenautors' Stramm – der selber übrigens nie eines seiner Stücke auf der Bühne sah¹⁵ – läßt sich daher kaum zeichnen. Der Verdacht willkürlicher Nachahmung liegt nah, wird aber relativiert durch den objektiv notwendigen Nachholbedarf des Autodidakten, der sich erst erproben mußte, um einen persönlichen Stil zu finden, und durch eine innere Konsequenz der Entwicklung, die vor allem in der Intensivierung formaler Tendenzen greifbar wird.

Bereits in Stramms Hinwendung zum Einakter (*Der Gatte, Die Unfruchtbaren*), nachdem er an der klassischen Großform der *Bauern* gescheitert war, deutet sich die später forcierte Tendenz zur Konzentration an. Das Geschehen wird auf wesentliche Aspekte reduziert, nur wenige, im *Gatten* als 'Er' und 'Sie' typisierte Personen treten auf, und auch die Sprache zerfällt schon in Satzketten, durch immerwiederkehrende Pausen eine gestörte Kommunikation demonstrierend. Freilich: Was im Blick auf die späteren 'Abstraktionsdramen' innovativ erscheint, folgt – wie auch die Verwendung des Dialekts – letztlich nur dem naturalistischen Prinzip der Mimesis und geht in keiner Weise über die älteren Stücke eines Holz oder Hauptmann hinaus. Wie konventionell diese Einakter im Grunde noch sind, erweisen deutlich ihre Inhalte. So ist *Der Gatte* nichts weiter als ein ziemlich melodramatisches, beinahe schon triviales Ehebruchsstück: Ein Mann überrascht mit Unterstützung zweier Schutzleute seine Frau im Hause einer resoluten

¹⁵ Erst 1918 wurde *Sancta Susanna* von der Berliner 'Sturm-Bühne' uraufgeführt; später folgten u.a. Erstinszenierungen von *Haidebraut und Kräfte* (1919, Kampfbühne Hamburg, Lothar Schreyer), *Erwachen* (1921, Staatstheater Dresden, zusammen mit *Haidebraut*, Berthold Viertel) und *Rudimentär* (1924, Freie Volksbühne Berlin, C. Voigt), 1929 sogar eine Aufführung der *Bauern* an der Niederdeutschen Bühne Oldenburg.

('berlinernden') Vermieterin beim Ehebruch; die Frau nimmt sich mit Gift das Leben, um der öffentlichen Schande zu entgehen, und in der Erkenntnis, daß sie für den Geliebten nur eines von "hundert Frauenherzen"¹⁶ war – ein Sujet, das (einschließlich eines angekündigten Duells) an Schnitzlers *Liebelei* erinnert, aber auch ans französische Boulevardtheater. Immerhin klingen in der Gegensätzlichkeit von Liebe und Ehe, persönlichem Triebbedürfnis und einer repressiven Sexualmoral Themen an, die auch für manche weitere Dramen (*Rudimentär*, *Erwachen*, *Kräfte*) bestimmend sind. Um die Jahrhundertwende war dieser Stoff 'en vogue' gewesen (man denke nur an die Stücke Ibsens, Strindbergs, Wedekinds oder eben Schnitzlers), für die jungen Expressionisten hingegen drängte er sich weniger auf, setzten die meisten von ihnen sich doch auch im Alltag wie selbstverständlich und sehr selbstbewußt über die gesellschaftlichen, gerade auch sexuellen Konventionen hinweg. Auch hier erweist sich Stramm als Dichter einer älteren Generation. Die Ahnung, daß er seine eigene Ehe häufig als bedrückend empfand und selber unter dem Konflikt von Triebstruktur und Sexualmoral litt – verschärft durch seine provinzielle Herkunft und eine katholische Sozialisation –, bedarf kaum einer besonderen Phantasie. Wie später die sprachliche so hatte auch die stoffliche Normverletzung für den pflichttreuen Beamten, Soldaten und Ehemann eine eindeutige Ventilfunktion.

In der 'Tragikomödie' *Die Unfruchtbaren* und in *Rudimentär* erscheint der realistische Stil des Naturalismus durch detaillierte Regieanweisungen oder konsequenten Dialektgebrauch (*Rudimentär*) noch forciert. *Die Unfruchtbaren* spielen im Berliner Studentenmilieu und vergegenwärtigen ein 'Lotterleben', wie es sich eigentlich nur ein 'Spießer' ausmalen kann, der insgeheim selber gerne 'über die Stränge geschlagen' hätte – wobei es unter westfälischem Aspekt denn doch bemerkenswert scheint, daß die Berliner 'Bierstudenten' sich ausgerechnet an Steinhäger und Schinken gütlich tun wollen. Der Titel bezieht sich auf die konkret benannten Studenten Tembeck, Kroller, Scherwenz und Murx, denen der Referendar Rohrbruch (allemaal handelt es sich um sprechende Namen) wiederbegegnet, als er seiner jungen Frau seine ehemalige Studentenbude zeigt. Auch hier stoßen die entgegengesetzten Welten gesellschaftlicher Konvention und triebgesteuerter Unmoral hart aufeinander, was im Versuch der Studenten, sich der Frau gegenüber den Anschein 'bürgerlicher Wohlanständigkeit' zu geben, zunächst zu burlesk wirkenden Ergebnissen führt, dann aber ebenfalls in der Katastrophe endet, als die bis dahin naiv wirkende Frau die wahre Natur nicht nur der Studenten, sondern auch ihres Mannes erkennen muß. Obwohl kammerenspielartig auf eine Berliner Studentenbude beschränkt, scheint neben Steinhäger und Schin-

¹⁶ August Stramm: *Der Gatte*. In: Ders.: *Die Dichtungen* [Anm. 6], S. 123.

ken noch ein anderer, indirekter 'Westfalenbezug' nennenswert: Am Schluß nämlich, als der beschämte Murx sich in seiner Kammer einschließt und (vermutlich) seinem 'vermurksten' Dasein ein Ende macht, scheint zumindest der Student Kroller zur 'Einsicht' gekommen und entscheidet sich dafür, die Großstadt zu verlassen, in seine ländliche Heimat zurückzukehren und dort die Nachbarstochter zu heiraten: "Die Klitsche ist nicht groß, aber wenn man selbst mit arbeitet... Ich häng den ganzen Dreck an n Nagel und werde Bauer".¹⁷ Stramms Ruf als 'Großstadtavantgardist' hat dafür gesorgt, daß diese Schlußparole von der Forschung bisher kaum als programmatische Konfliktlösung ernstgenommen wurde; da im Stück selbst aber kein Hinweis gegeben wird, der Krollers Entschluß ironisieren könnte (im Gegenteil wird er durch spöttische Bemerkungen von Scherwenz: "eigener Herd auf eigenem Grund, am Ende ein Weg für Viele", und von Tembeck: "Bodenreform"¹⁸, indirekt bekräftigt), wird man davon ausgehen müssen, daß Stramms Ansichten tatsächlich weitgehend der moralisch wertenden Dichotomie von lasterhafter Großstadt und 'ursprünglichem' Landleben entsprachen, wie sie auch von der Heimatliteratur vertreten wurde. Ideologisch erweist Stramm sich mit solchen Sentenzen unvermutet als ein 'provinziell', wenn auch nicht unbedingt 'westfälisch' geprägter Autor. Vielleicht mag dies ein Grund dafür sein, daß er selbst *Die Unfruchtbaren* nicht zum Druck vorsah (resp. nach der Begegnung mit Walden, der wie kaum ein anderer die 'Großstadtkultur' repräsentierte, davon Abstand nahm), gehörte doch auch die andere, triebhaft-wüste Seite zu seinem Wesen.

Daß Stramm *nach* der symbolistischen *Sancta Susanna* mit *Rudimentär* noch einmal auf die naturalistische Dramatik zurückgriff, ist einigermaßen erstaunlich und indiziert wohl seine Orientierungslosigkeit in dieser Zeit. Eine weitere Erklärung für diese 'Verspätung' dürfte sein, daß Stramm den Stoff dieses ausgesprochenen 'Elendsdramas' einer aktuellen Zeitungsnotiz entnahm: Ein arbeitsloses Berliner Proletarierehepaar will der Not ein Ende machen und dreht den Gashahn auf. Nichtigte Gründe (die Neugier des Mannes, was das in einer Zeitung gefundene Wort 'rudimentär' bedeute; die Scham der Frau über die unaufgeräumte Wohnung und ihre unreine Wäsche) wecken noch einmal die Lebensgeister; der kleine Sohn der beiden aber ist tot, was seltsam teilnahmslos registriert wird. Allenfalls die Aussicht, wegen Kindesmordes angeklagt zu werden, vermag zu ängstigen, doch steigert sich die Stimmung sogleich, als sich herausstellt, daß das Gas ja längst gesperrt war und der Säugling somit eines 'natürlichen' Todes gestorben ist. Zusammen mit dem Chauffeur, dem Freund des Mannes und Liebha-

¹⁷ August Stramm: *Die Unfruchtbaren*. In: Ebd., S. 150f.

¹⁸ Ebd., S. 151.

ber der Frau, bricht man in den Tiergarten auf, um Vergessen im Rausch zu finden. Ob man diesem kraß naturalistischen Stück tatsächlich eine "universelle Intention" unterstellen kann, wie es Wilhelm Emrich tat, der meinte, es gehe "nicht nur um das rudimentär gewordene Bewußtsein einer aus dem Arbeitsprozeß herausgeworfenen proletarischen Familie, sondern um das geschrumpfte Bewußtsein aller im Kapitalismus lebenden Klassen"¹⁹, scheint uns mehr als fragwürdig. Mag das Stück auch sozialkritisch angelegt sein, so fehlt doch jeder Hinweis auf systembedingte ('kapitalistische') Ursachen für die geistige und emotionale Degeneration des Paares, die ihr rein trieborientiertes, auf Geld, Geschlecht und Alkohol fixiertes Handeln erklären und damit entschuldigen würden. Im Gegenteil bringt Stramm seinen Figuren nicht die geringste Sympathie entgegen und legt durch die Blinddarmmetapher sogar nahe, es handle sich beim Großstadtproletariat um den 'Wurmfortsatz' der Gesellschaft, den es zu ihrer 'Gesunderhaltung' notfalls gewaltsam 'herauszureißen' gelte: "raus! raus! dat is der Zimmt! [...] raus mit eich Schticker!"²⁰ lauten die durchaus doppeldeutigen letzten Worte des Chauffeurs und des Stückes.

Daß Stramm die absolut hoffnungslose Perspektive von *Rudimentär* nicht weiterverfolgte²¹, ist nur zu verständlich. Grenzen waren dem Autor schon deshalb auferlegt, weil er hier ein Milieu dramatisierte, das ihm eigentlich völlig fremd und unzugänglich war. Wichtig ist das Stück denn auch weniger durch den mindestens problematischen Gehalt als durch die gegenüber früher noch gesteigerte, mit dem niederen Bewußtseinsstand der Personen korrelierte Sprachreduktion: Schon die Dialektform ist Ausdruck einer geistigen Stumpfheit, erst recht aber die Unfähigkeit der Figuren, sich in vollständigen Sätzen zu artikulieren und in einen echten Dialog einzutreten. Auch in ihrer Rede erweisen sie sich als instinktorientierte, fast tierische Egoisten. Was hier noch einem mimetischen Prinzip folgt, wird in weiteren Dramen und in der Lyrik Stramms dann bald zu einem Personalstil entwickelt, der sujetunabhängig ist.

An Herwarth Walden schrieb August Stramm im März 1914: "Bei mir gestaltet sich alles scharf gegensätzlich dramatisch! So erklären sich wohl auch die

¹⁹ Wilhelm Emrich: *August Stramms 'Rudimentär'. Zur Konzeption des Forum Theaters*. In: Adler/White [Anm. 3], S. 174. Die Inszenierung des Berliner Forum Theaters (1973) versuchte den vermeintlich 'universellen' Anspruch dadurch zu unterstützen, daß sie den Text ins Hochdeutsche übersetzte – ein recht zweifelhaftes Unterfangen.

²⁰ August Stramm: *Rudimentär*. In: Ders.: *Die Dichtungen* [Anm. 6], S. 168.

²¹ Jeremy Adlers Ansicht, im Ausruf des Mannes "Oh! Mensch! Wir leben!" (Ebd., S. 167) deute sich eine "Bewußtseinsweiterung" an (*Nachwort*, Anm. 6, S. 344), verkennet, daß diese momentane Euphorie nur der Aussicht auf flüchtigen Lustgewinn gilt und mutmaßlich sogar die Oh-Mensch-Ideologie und das Lebenspathos der Expressionisten konterkarieren soll.

scharfen Gegensätze zwischen den Stoffen, ihrer Gestaltung und Form.²² Diesem vermutlich ersten Brief an Walden, den er offenbar kurz zuvor bei einer Ausstellung in der Galerie 'Der Sturm' kennengelernt hatte, scheint Stramm neben einigen Gedichten auch die beiden Einakter *Sancta Susanna* und *Rudimentär* mitgegeben zu haben, die dann bald darauf (Mai bzw. Juli 1914) im *Sturm* erschienen und zusammen mit den frühesten veröffentlichten Gedichten (*Der Ritt*, *Vorfrühling*, *Urwanderung*, *Tanz*, April 1914) seinen Ruhm innerhalb der Avantgarde begründeten. Aus heutiger Sicht läßt sich dieser Erfolg eigentlich nur durch die Protektion Waldens erklären und durch die Radikalität, mit der Stramm in diesen tatsächlich kaum gegensätzlicher zu denkenden Stücken überkommene Muster des naturalistischen bzw. des symbolistischen Theaters bis zu dem Punkt trieb, wo sie den Anschein des Neuen gewinnen.

Daß Stramm – von den Gedichten abgesehen – ausgerechnet mit dem symbolistischen Stimmungsdrama *Sancta Susanna* erstmals an die literarische Öffentlichkeit trat, war Zufall, ist deshalb für uns aber nicht weniger interessant. Hatte er sich mit den Einaktern *Der Gatte*, *Die Unfruchtbaren* und *Rudimentär* ganz dem Berliner Naturalismus assimiliert, so lassen sich bei *Sancta Susanna* Einflüsse Maeterlincks und der christlichen Mystik des Mittelalters nachweisen, nicht zuletzt aber überraschen in diesem 'Gesang der Mainacht' (wie auch in der nachfolgenden *Haidebraut*) erstaunliche Parallelen zu den Traditionen westfälischer Dichtung bis hin zur 'familia sacra', deren weltfeindliche Gläubigkeit hier freilich ins Gegenteil verkehrt wird. Vom Sujet, teilweise auch von der Gestaltung her wirkt *Sancta Susanna* geradezu wie ein Gegenentwurf zur bisher von Stramm geübten 'Großstadtdramatik', und wenngleich wir seine Herkunft aus dem katholischen, damals noch recht ländlichen Münster nicht überstrapazieren wollen, so hat die These doch vieles für sich, daß er im Bemühen um eine persönliche 'Kunstform' in diesem Stück wie auch in der *Haidebraut* sehr bewußt nicht nur auf literarische Vorbilder zurückgriff, sondern sich auch seiner Heimatwurzeln besann. Schauplatz des Dramas ist eine nicht weiter lokalisierte Klosterkirche, das Motiv des 'Lebendig-Einmauerns' läßt als Handlungszeit eigentlich nur das (späte) Mittelalter zu; nähere Bestimmungen sind entbehrlich, da im Zentrum der Darstellung die Innenwelt der Nonne Susanna und die Binnenwelt des Klosters stehen, mithin zeit- und ortlose Prinzipien, doch kann es kaum ein Zufall sein, daß Stramm die Magd und den Knecht, welche die einzige Brücke zur Außenwelt darstellen, ausgerechnet niederdeutschen Dialekt sprechen läßt. Außer durch Ort, Zeit und Milieu unterscheidet sich *Sancta Susanna* von den naturali-

²² Brief August Stramms an Herwarth Walden vom 22.3.1914. In: August Stramm: *Alles ist Gedicht. Briefe Gedichte Bilder Dokumente*. Hg. v. Jeremy Adler. Zürich 1990, S. 14.

stischen 'Großstadtdramen' auch durch die große Bedeutung, die hier der Natur beigemessen wird: Die Spinne (als Symbol des Bösen) und Nachtigallen, Mondschein, Wind und Blüten (als sinnliche Kontrapunkte zur leblos-starren Klosterwelt) waren dem Autor so wichtig, daß er sie sogar in die Darstellerliste aufnahm (analog dazu findet sich unter dem Personal der *Haidebraut* auch 'die Haide'). Der Plot des Dramas wirkt so, als habe Stramm eine der vielen Klosterlegenden aus dem 'westfälischen Sagenschatz' blasphemisch adaptiert: Das frühlingshaft Erwachen der Natur und die belauschten Zärtlichkeiten von Magd und Knecht, der seine Geliebte dann aus den einengenden Klostermauern befreit, erwecken auch in der als heilig geltenden Nonne Susanna²³ ihre kreatürliche Sinnlichkeit; in einem Moment mystischer Ekstase entdeckt sie ihre eigene Körperlichkeit, erfährt den in ihrer Vision lebendigen, 'persönlichen' Christus, reißt sich euphorisch die Kleider vom Leib und vereinigt sich mit dem Kruzifix – eine Szene, die vor allem bei den Inszenierungen der Opernadaption Paul Hindemiths (1921) für gehörige Skandale sorgte.²⁴ "Hoch aufgerichtet, in unberührter Hoheit"²⁵, sieht die nun als 'Satana' Verurteilte ihrer Einmauerung entgegen und verweigert im Bewußtsein ihrer Unschuld die Beichte.

Schon der Umstand, daß Stramm deutlich auf Motive der christlichen Brautmystik zurückgreift, sollte vor dem voreiligen Vorwurf der Blasphemie warnen: Susannas Vereinigung symbolisiert die 'unio mystica' mit dem göttlichen Prinzip, das 'in allen Dingen' lebendig ist; Susanna stellt sich damit nicht provokativ gegen die Religion an sich, sondern vertritt einen 'ganzheitlichen', den Körper bejahenden Gottesbegriff, wie er der damaligen katholischen Kirche, die der Dichter in seiner Jugend kennengelernt hatte, mehr als suspekt war. Dieser Antagonismus, der nicht zufällig die pantheistisch-idealistischen Vorstellungen gerade westfälischer Autoren geprägt hat, wird noch in der antithetischen Struktur des Dramas selbst sichtbar (etwa in der Polarität des Anfangswortes 'Sancta' und des Schlußwortes 'Satana'), am deutlichsten aber in der mystischen Vereinigungsszene, als Susanna das Lententuch vom Kruzifix reißt: "so helfe mir *mein* Heiland gegen den *euren*...!"²⁶ Susannas Selbsterkenntnis: "ich bin schön... [...] ich bin..."²⁷, schließlich erinnert wieder auffällig an Hilles "Ich bin, also ist Schönheit." Das positive Verhältnis zur Körperlichkeit und zur Sexualität kontrastiert nur schein-

²³ Natürlich kannte Stramm die katholischen Heiligenlegenden und wußte auch um das Schicksal der heiligen Märtyrerin Susanna, die für Christus den Tod auf sich nahm.

²⁴ Vgl. Annegrit Laubenthal: *Zur Wirkungsgeschichte der 'Sancta Susanna'*. In: Jordan [Anm. 3], S. 69-84.

²⁵ August Stramm: *Sancta Susanna. Ein Gesang der Mainacht*. In: Ders.: *Die Dichtungen* [Anm. 6], S. 178.

²⁶ Ebd., S. 176.

²⁷ Ebd.

bar zu Aussagen in den 'naturalistischen' Dramen, wo der Trieb als egoistische und tierische Sinnenlust denunziert wird: In der harmonischen Einheit mit dem Geist, der Natur und göttlicher Transzendenz erscheint für den Dichter auch der Sexus als integraler Teil menschlicher Bestimmung.

Daß *Sancta Susanna*, obwohl man das Stück ohne weiteres in den Kontext der religiös-mystischen Literatur (auch Westfalens) stellen könnte, gerade in der areligiösen Sphäre des *Sturm* reüssierte, hat vielleicht damit zu tun, daß Herwarth Walden es tatsächlich als willkommene Blasphemie mißverstand. Mindestens ebenso aber muß ihn die Tendenz zur Abstraktion beeindruckt haben, die seinen eigenen, von Kandinskys Malerei beeinflussten Intentionen entsprach. Stärker als in den 'naturalistischen' Dramen verdichten sich "Belebtes und Unbelebtes, Wort, Klang und Bild" zu einer "symbolisch geladenen Einheit".²⁸ Das Einzelwort als 'Klang' gewinnt an Bedeutung, etwa durch die Verwendung des Echoeffekts, durch Lautmalerei, Alliteration und Assonanz, und die vertrauten Pausenzeichen (...) dienen hier nicht mehr zur Signatur von Stumpfheit und Sprachlosigkeit, sondern zur lyrischen Überhöhung des Gesagten und zur Mystifikation des unsagbaren kosmischen Erlebens. Dabei bewegt Stramm sich sprachlich und metaphorisch durchaus noch in konventionellen Bahnen impressionistischer Poesie, doch kündigt sich in der Verbindung sprachlicher Reduktion mit mystischer Wortmagie bereits eine eigenständige Stilform an.

Das Stück *Die Haidebraut* bedeutet gegenüber *Sancta Susanna* noch keinen wirklichen Fortschritt, im Gegenteil führt Stramms Versuch, seine kosmisch-mystische Weltansicht in die Aktualität und ins Zigeunermilieu zu übertragen, zu eher peinlichen Ergebnissen. Den Plot kann man nur als trivial bezeichnen: Maruschka (eigentlich Maria), Tochter wohlhabender Eltern, ist als Kind von Zigeunern geraubt worden, wuchs zivilisationsfern in der 'Haide' auf und ist die Geliebte ihres Pflegebruders Laszlo geworden. Als die Eltern ihre verwilderte Tochter wiederfinden und mit dem Auto in ihre Villa heimholen wollen, fühlt sie sich in einem Konflikt, der nur gewaltsam zu lösen scheint. Gemeinsam mit Laszlo will Maruschka den Vater töten, im entscheidenden Moment jedoch wendet sie den Dolch gegen den Geliebten. Am Schluß zündet sie die Hütte an, wodurch auch die Haide in Brand gerät, und folgt ihrem herrisch auftretenden Vater in die Zivilisation. Die mystisch abstrahierende Sprache und besonders die Natur- und Lichtmetaphorik verdeutlichen, daß es Stramm darum geht, die Heimkehr des Menschen aus einer beschränkten Triebwelt in die Sphäre eines rein geistigen Gottestums aufzuzeigen, wie es von Maruschkas Vater repräsentiert wird. Ideologisch steht die *Haidebraut* damit in denkbar krassem Widerspruch zu *Sancta*

²⁸ Jeremy Adler: *Nachwort*. In: Stramm: *Die Dichtungen* [Anm. 6], S. 346.

Susanna, wo ein ganzheitliches, Körper und Geist umfassendes Menschenideal entworfen wird. Statt dessen fordert Stramm in diesem und in seinen weiteren, auf Transzendierung gerichteten Stücken nun die Aufgabe des individuellen Ich, die Überwindung der Materie und die Wandlung zum 'Geist'- oder 'Gottmenschen' im Sinne Trines und Mulforde. Als 'Denker' diskreditiert er sich durch solche Inkonsistenzen, die hier sogar im Stück selbst greifbar werden, wenn etwa einerseits das Freiheitsprinzip des 'göttlichen Geistmenschen' propagiert wird, andererseits aber Maruschka allein durch die Macht des 'Vatergeistes' zum Verzicht auf ihre 'natürliche' Heimat getrieben wird. Der immerhin angedeutete Antagonismus von archaischer Natur und utopischer Zivilisation wird erst gar nicht ausgestaltet und geht unter in eklektischen Philosophemen, die bar jeder Logik gleichzeitig die Rückkehr zum 'Ursprung' fordern und die 'natürlichen' Erscheinungen pejorativ besetzen. Wenn die *Haidebraut* trotz der unausgegorenen Weltanschauung einige Beachtung verdient, so nur wegen mancher sprachlicher Besonderheit in den Regieanweisungen ("DUNKLE RAUCHWOLKEN hinter der schnell zusammenknatternden Hütte matten die Sonne zur fahlroten Scheibe"²⁹) – solche Innovation wird freilich dadurch relativiert, daß sie wohl erst bei der letzten Überarbeitung für den Druck entstand.

Bei allem ehrgeizigen Kunstwollen fehlt es den heterogenen Dichtungen Stramms bis zur Begegnung mit Herwarth Walden doch an einer unbedingten Stringenz, die nur aus dem existentiellen Erleben herrühren könnte. Von Inhalt und Gehalt her sind sie sekundär inspiriert, ihre eigentliche Bedeutung liegt allein in der zunehmenden Sprachreduktion, die schon hier das Ergebnis einer wohldurchdachten, immer wieder erneut 'verdichtenden' konstruktivistischen Arbeitsweise ist, die nichts gemein hat mit den 'eruptiven Ausbrüchen' der expressionistischen Zeitgenossen. Nicht nur seine engste Umwelt, auch die Verlage und Zeitschriften, denen er seine Gedichte und Dramen einreichte, schienen hierfür wenig Verständnis aufzubringen. Glaubt man der allerdings stark mystifizierenden Darstellung Herwarth Waldens in seinem *Ruf an August Stramm*³⁰, so war der Dichter 1913/14 durch die ständigen Absagen so enerviert, daß er an seiner Künstlerschaft und sogar an seinem Verstand zu zweifeln begann. Die Einsendung der *Sancta Susanna* (und weiterer Texte) an den seit 1910 bestehenden, von Stramm aber bisher wohl nicht einmal wahrgenommenen *Sturm* sollte der letzte Versuch sein, ehe er bei einer Absage alle seine Dichtungen vernichten wollte. Mag dies vielleicht auch nur eine Anekdote sein (richtig zumindest insofern, als Stramm

²⁹ August Stramm: *Die Haidebraut*. In: Ders.: *Die Dichtungen* [Anm. 6], S. 193.

³⁰ Vgl. Herwarth Walden: *Ruf an August Stramm*. In: Stramm: *Alles ist Gedicht* [Anm. 22], S. 135-138, bes. S. 137f.

dann wirklich den größten Teil seiner Lyrik verbrannte, der den neugewonnenen eigenen und fremden Ansprüchen nicht genügte), so illustriert sie doch absichtslos, daß er nicht ohne äußere Anerkennung auskommen konnte und also keineswegs ein originärer Dichter war, den es zwanghaft zum Wort drängte. Die begeisterte Akzeptanz durch Herwarth Walden, der in ebendieser Zeit auf der Suche war nach modernen deutschen Autoren, die der von ihm zwar theoretisch postulierten, im *Sturm* bisher aber nur auf dem Gebiet der Malerei (Kandinsky) und Musik (Schönberg) oder – mit der freilich gewichtigen Ausnahme von Arno Holz – von ausländischen Avantgardisten (Marinetti, Apollinaire, Cendrars) auch wirklich realisierten Ästhetik futuristischer Abstraktion entsprachen, veränderte die Situation beinahe über Nacht. Schon am 1. April 1914, eine Woche nach der 'Ausendung' der *Sancta Susanna*, kam es zum ersten privaten Besuch Stramms bei Herwarth Walden und dessen zweiter Frau Nell, und in Bälde entwickelte sich eine enge Freundschaft zwischen den beiden Männern. Ob es sich um eine 'echte Männerfreundschaft' handelte, sei dahingestellt: Beide profitierten immens voneinander – Walden, weil er seiner Zeitschrift nun endlich auch ein eigenständiges *literarisches* Profil geben konnte, das seine theoretischen Kunstideale untermauerte; beinahe mehr noch Stramm, der seine intuitiv antizipierende Dichtung zum ersten Mal öffentlich anerkannt fand und mit einem Mal ein scheinbar unbegrenztes Experimentierfeld für seine 'verrückten' Dichtungsversuche geboten bekam. Literarhistorisch war es in jedem Fall eine denkbar glückliche Konstellation; menschlich gesehen sei nicht unerwähnt, daß sie Stramms Ehe auf eine schwere Belastungsprobe stellte: Damit es nicht zu einer endgültigen Entfremdung mit seiner nach wie vor konservativ gesinnten Frau kam, mußte er mehr noch als bisher strikt zwischen seinem Leben und seinem Schreiben trennen.

In welchem Ausmaß Walden die Poetik seines Freundes beeinflusste, wird sich wohl nie ganz klären lassen.³¹ Offenkundig ist, daß sich Stramms Schreiben nun sprachlich radikalisierte und seine 'abstrakte Dichtung' oder 'Wortkunst' zumindest innerhalb des *Sturm*-Kreises (der weniger an politischen oder sozialen denn an ästhetischen Fragen interessiert war) als so revolutionär empfunden wurde, daß der bis dahin völlig unbekannte Autor binnen kurzem zu einer fast schon sakrosankten Vaterfigur für sprachbewegte 'Jungexpressionisten' wurde – was ihn freilich nicht vor dem parodierenden Spott der bürgerlichen Literaturkritik schützen konnte. Walden machte Stramm nicht nur mit den neuesten Kunstströmungen bekannt, er vermittelte auch persönliche Beziehungen zu Paul Scheerbart und Bruno Taut, zu Ernst Ludwig Kirchner, Hugo Ball, Hermann Essig und natürlich

³¹ Die Sammlung *Alles ist Gedicht* [Anm. 22] enthält zwar die Briefe Stramms an Waldens, nicht aber die als verloren geltenden Gegenstücke, die für diese Frage aufschlußreicher wären.

zu *Sturm*-Künstlern wie Adolf Behne oder Franz Richard Behrens. Die Feststellung, daß Stramms Gedichte und von *Sancta Susanna* an auch seine Dramen permanent im *Sturm* veröffentlicht wurden und bald darauf auch als bibliophile Buchausgaben des 'Sturm-Verlags' vorlagen, sagt fast zu wenig: Noch über den Tod Stramms hinaus wurde die literarische Seite der *Sturm*-Ästhetik einzig und allein von diesem 'Dichter aus der Provinz' verkörpert.³² Freilich hatte er die Provinz spätestens jetzt hinter sich gelassen, sich ganz der Großstadtkultur amalgamiert.

Mit der äußeren Anerkennung, der Förderung durch den Freund und nicht zuletzt der Aussicht auf eine kontinuierliche Publikation setzte die produktivste Schaffensphase Stramms ein. Allein von März 1914 bis zum Kriegsausbruch entstanden die Dramen *Kräfte* und *Erwachen*, die Prosastücke *Der Letzte* und *Warten*, das überdimensionierte, in seinem universellen Anspruch an Heinrich Harts *Lied der Menschheit* erinnernde Poem *Die Menschheit* und vor allem sämtliche 'Liebesgedichte', die Anfang 1915 in der Sammlung *Du* zusammengefaßt wurden.

Mag die Lyrik seiner letzten anderthalb Jahre auch Stramms bleibendste Literaturleistung darstellen, so zeigen doch gerade seine 'späten' Dramen, zu denen noch das Anfang 1915, auf der Eisenbahnfahrt an die Westfront, konzipierte Stück *Geschehen* gehört, welchen Grad der Abstraktion er inzwischen erreicht hatte. Dabei sollte der in Analogie zu Entwicklungen der bildenden Kunst entstandene Begriff der 'Abstraktion' nur als Abschied von der reinen Naturnachahmung verstanden werden, nicht etwa als Bezeichnung einer asemantischen Dichtung, die es wohl gar nicht geben kann – selbst die späteren 'Lautdichtungen' Hugo Balls, Rudolf Blümmers oder Kurt Schwitters' sind ja nicht eigentlich 'asemantisch', sondern gehen lediglich spielerisch mit vertrauten Bedeutungen, Assoziationen und Konnotationen um. Wie abstrakt im angedeuteten Sinn Stramms letzte Dramen sind, zeigen schon ihre Titel, wobei die Reihenfolge, die 'Kräfte' 'erwachen' läßt zum 'Geschehen', vielleicht nicht zufällig ist und jedenfalls auf die ihnen immanente, nun eindeutig expressionistisch beeinflusste Utopie verweist.³³

Hatte es in den früheren Stücken noch detailreich inszenierte Szenenfolgen gegeben, psychologisch motivierte Handlungen und ein immerhin nachvollzieh-

³² Sieht man von Peter Hille ab, aus dessen Nachlaß Walden u.a. 1910 das *Mysterium Jesu* veröffentlichte (eine Reverenz an seine damalige Frau Else Lasker-Schüler), war unter den zahlreichen Autoren des *Sturm* neben Stramm nur noch Paul Zech gebürtiger Westfale. Aufschlußreich für die Rückständigkeit 'westfälischer Dichtung' gegenüber 'westfälischer Kunst' ist die relativ große Zahl der im *Sturm* vertretenen Künstler aus Westfalen: August Macke, Wilhelm Morgner, Carl Mense, Helmuth Macke, Heinrich Campendonk, Curt Stoermer, Arnold Topp.

³³ Daß mit dem Schwinden konkreter Sachbezüge auch jeder Regionalbezug (der bei *Sancta Susanna* und *Die Haidebraut* vielleicht wirklich nach Westfalen oder doch in den niederdeutschen Raum verwies) verlorengeht, versteht sich von selbst, auch wenn in *Erwachen* noch einmal plattdeutsch gesprochen wird.

bares Sprechen, so kennzeichnen sich die jetzigen Dramen durch Entindividualisierung, kausal nicht mehr durchschaubare Handlungslinien und eine 'dekonstruierte' Sprache, die bis zur Zerstörung von Syntax und Grammatik reicht. Dabei emanzipieren sich die Werke "in sinnvoller Progression von der sozialen Problematik": "*Kräfte* bleibt noch am stärksten dem bürgerlichen Milieu verhaftet, *Erwachen* erweitert die Perspektive und wird zum Drama des Übermenschen, und in *Geschehen* geht die irdische Handlung in ein kosmisches Schauspiel über."³⁴

Nicht nur vom Milieu her, einer etwas muffigen, großbürgerlichen Fin-de-siècle-Szenerie mit Park, Villa und Plüschsofa, auch inhaltlich kommt das Stück *Kräfte*, dessen letzte Fassung im Januar 1915 bei einem Fronturlaub entstand, noch am ehesten herkömmlichen Erwartungen entgegen. In fünf 'Akten' – ein Aufbau, der sich in *Geschehen* wiederholt und bewußt die antike Dramentheorie assoziiert³⁵ – eskaliert ein Ehe- und Eifersuchtsdrama zwischen vier Personen (dem Ehepaar, ihrer Freundin und seinem Freund) in einer ziemlich blutrünstigen Katastrophe: Die dämonisch als Femme fatale agierende Frau glaubt, ihr Mann betrüge sie mit ihrer Freundin, und führt durch die falsche Behauptung, der Freund habe sie 'angefafßt', ein Duell der beiden Männer herbei, bei dem der Ehemann erschossen wird. An seiner Leiche zwingt sie die Freundin, den Toten zu küssen, schneidet der ohnmächtig Gewordenen die Lippen ab und wirft die Wehrlose dann den Hunden vor, ehe sie selbst Gift nimmt. Dieser Schluß wirkt innerhalb des sonstigen Ambiente grotesk und verletzt Tabus, rekurriert im Grunde aber nur auf Motive antiker Schicksalstragödien. Auch sonst können einem bei dem Stück heterogenste motivische Anleihen einfallen: Die Grundkonstellation erinnert an Goethes *Wahlverwandtschaften*, die durch Haßliebe geprägten Geschlechterbeziehungen an Ibsen, Strindberg oder Schnitzler; die Protagonistin scheint in sich den Typus einer antiken Rachegöttin, der Wiener Femme fatale und der Freudschen Hysterikerin zu vereinen; bei der radikalen Schlußszene endlich mag man an Kleists *Penthesilea* denken (die ja ihrerseits auch antike Muster variiert). Wie inhaltlich rückständig das Stück in Wahrheit ist, zeigt sich vielleicht am deutlichsten daran, wie wichtig Stramm offenbar noch inmitten des Völkermordens das Männerritual des Duells nahm. Das Grundproblem des Stücks, der Konflikt zwischen der menschlichen Triebwelt (den 'Kräften') und den einengenden, zu uneigentlichen Handlungen zwingenden Konventionen der Gesellschaft, wirkt noch am ehesten zeitgemäß, die vermutlich intendierte Kritik an der gesellschaftlichen Wirklichkeit (ohne hin einer von Gestern)

³⁴ Adler: *Nachwort* [Anm. 28], S. 365.

³⁵ Schon die *Haidebraut* war fünfteilig gegliedert; wie die Überschriften 'Morgen', 'Mittag', 'Abend', 'Nacht' und 'Der neue Tag' verraten, aber eher im Sinne eines symbolistischen Stationendramas.

zerschellt aber geradezu an der neurotischen Charakterüberzeichnung der weiblichen Hauptfigur. Wirklich 'bedeutend' ist daher auch das Drama *Kräfte* nicht durch seine 'Bedeutung', die immer noch aus dem Atem der Jahrhundertwende lebt, sondern durch seine formale Abstraktion und sprachliche Innovation. Die herkömmliche Handlungs-dramaturgie tritt seit *Kräfte* immer mehr zurück; statt dessen geht es "um fortschreitende Prozesse, um sukzessive Beziehungskomplexe, die einen mehrdeutigen, schwer zu durchschauenden Vorgang modellhaft vor Augen führen"³⁶. Wie in einem rituellen Totentanz werden in sechs Konstellationen sämtliche denkbaren Zweierbeziehungen zwischen den vier Personen durchgespielt oder doch wenigstens angedeutet, und diese werden durch den raschen, scheinbar unmotivierten Wechsel von Liebe und Haß noch einmal verdoppelt. Dieser dissoziierten Wirklichkeitserfahrung korrespondiert das Auseinanderbrechen und die semantische Mehrdimensionalität der Sprache, die sich hier endgültig vom mimetischen Sprechen entfernt, wie es noch für *Rudimentär* typisch war. Dabei wendet Stramm Verfahren an (Satzreduktion bis zum Einzelwort, zur Silbe oder zum Schrei; Neologismen, die Mehrdeutigkeiten assoziieren etc.), die er wohl zuerst in seiner Lyrik entwickelte, die aber auch dramatisch funktionieren, weil sie symbolhaft die Kommunikationsunfähigkeit gestörter Seelen, die Lügenhaftigkeit konventioneller Rede und das Hervorbrechen unterdrückter Triebkräfte abbilden. Der entfremdeten Wirklichkeit entspricht eine entfremdete Sprache.

Könnte man *Kräfte* als eine 'negative Utopie' bezeichnen (am Ende steht auch hier eine 'Vereinigung', die sich aber in Haß, Verstümmelung und Tod vollzieht), so wandelt sie sich in *Erwachen* und *Geschehen* zum Positiven. In *Erwachen* erfüllt sich die Utopie so unproblematisch und harmonisch, daß sogar die Grenze zum Kitsch überschritten wird. Noch einmal greift Stramm hier die Ehebruchsszenerie des *Gatten* auf, sie dient ihm aber nun nur noch als Alibi und Ausgangspunkt für die Darstellung seiner kosmisch-mystischen Weltansicht und der Apotheose des 'großen Einzelnen', den er hier mit der unverständigen, auf Geld, Gewalt und Sexualität fixierten 'Masse' konfrontiert. In diesem Konflikt versagt auch die ehebrechende Geliebte des idealisierten 'Baumeisters', dafür findet er in deren jüngerer Schwester eine 'wahre' Gefährtin. Nachdem der gottähnliche 'Geistesmensch', ein blutleeres Konstrukt aus Nietzsches 'Übermensch', Trines 'Gottmenschen' und dem 'Neuen Menschen' der Expressionisten, anfangs vom Pöbel verteufelt wurde, wird er schließlich ebenso irrational vergöttlicht, als die Masse zur Erkenntnis 'erwacht', daß dieser 'reisende Baumeister' auch der Architekt ihrer Stadt war. Das Schlußbild zeigt das 'neue Paar' buchstäblich 'in Harmonie mit dem Unendlichen':

³⁶ Adler: *Nachwort* [Anm. 28], S. 365.

LEICHTE NEBELSCHWADEN dampfen durch die Mauerlücke und verdämmern den
 Raum
 DER STERN blitzt hell auf
 ER UND SIE wenden langsam um und schauen eng aneinander geschmiegt Arm in
 Arm zu dem Stern empor³⁷

Künstlerisch wirkt das Stück nicht nur wegen solcher Kitschsequenzen (die ebenso wie einige unfreiwillige Slapstickeffekte³⁸ unmittelbar vom Film inspiriert scheinen) mißlungen: Der messianische Heilsgestus des expressionistischen Tendenzdramas führt zu flacher Schwarzweißmalerei, bei der psychologisierende Zwischentöne keinen Platz haben; die innovative Sprachgebung ist weitgehend funktionslos (mit Ausnahme des auch hier eindeutig charakterisierenden – niederdeutschen – Dialekts) und hat dadurch etwas Manieriertes; der hohe Anspruch kosmischer Erlösung schließlich wird durch das Ehebruchsmotiv und das bieder-triviale Kleinstadtmilieu konterkariert – worüber uns auch nicht hinwegtrösten kann, daß die plebejische Sprache, der Aberglauben des Volkes und manch andere lokale Andeutungen ins ländliche Westfalen deuten.

Im Drama *Geschehen*, Stramms letzten und radikalsten Bühnenwerk, überholt die Form endgültig den Inhalt. Der Sprachgebrauch wird minimalistisch und reduziert sich streckenweise auf asyntaktische Wortwiederholungen, Schrei und Gegenschrei. Die poetisierten Regieanweisungen werden wichtiger als der 'Dialog'; Geräusche, Lichteffekte, Dinge und Handlungen figurieren als symbolisches Personal. Das Konkrete erweitert sich zum Absoluten, in einer zyklischen Struktur bewegt sich das 'Geschehen' stationenartig ('fünfstufig' wie *Kräfte*) von realen Symbolräumen (Garten, Hinterhaus) über ein nietzscheanisches Hochgebirge in den Kosmos hinein und kehrt am Ende zur 'eisen Erde' (einem Dorf) zurück, wo es erneut beginnen könnte. Obwohl Stramm selber meinte, dieses Drama, das "die ganze Welt [umspannt]", sei "trotzdem bühnenfähig"³⁹, fällt es schwer, sich eine Realisation auf dem Theater vorzustellen: Selbst wenn es heute technisch möglich sein sollte, manche der kryptischen Regieanweisungen ("DIE STRAHLER streuen Strahlen"⁴⁰) tatsächlich auszuführen, so würde jede Konkretisierung des Absoluten und Abstrakten zu rudimentären Ergebnissen führen und Gefahr laufen, lächerlich zu wirken. Abgesehen davon könnte eine Bühnenaufführung das Stück zwar um wesentliche Elemente aus dem Bereich der bildenden Kunst, der

³⁷ August Stramm: *Erwachen*. In: Ders.: *Die Dichtungen* [Anm. 6], S. 211.

³⁸ Beim Versuch des 'Baumeisters', ein Fenster zu öffnen, stürzt die Hauswand ein – der Vorgang soll das Einreißen dumpfer Kleinbürgerlichkeit symbolisieren, wirkt aber nur komisch-grotesk.

³⁹ Brief August Stramms an Herwarth und Nell Walden vom 22.1.1915. In: Stramm: *Alles ist Gedicht* [Anm. 22], S. 35.

⁴⁰ August Stramm: *Geschehen*. In: Ders.: *Die Dichtungen* [Anm. 6], S. 242.

Bewegungskunst und der Musik bereichern, müßte aber natürlich die sprachliche Poesie einbüßen, die hier gerade in den Regieanweisungen liegt:

SCHREIE flirren schwirren türmen bergen haufen pressen sticken zittern strecken
sterben flirren
BRAUSEN SAUSEN DONNERN BEBEN
ABGRUND
RASEN
NACHT⁴¹

Mit *Geschehen* hat Stramm ein Werk geschaffen, das sowohl als Lesedrama wie als Bühnenstück nur fragmentarisch bleiben kann und unter pragmatischen Gesichtspunkten eigentlich als 'mißlungen' bezeichnet werden müßte, würden die elementare Sprachgebung und die kühne Bildmagie nicht mehr als entschädigen. Mit aller Vorsicht sei angemerkt, daß die unbedenkliche Radikalität dieses Stückes, die außer in der alle Bühnenkonventionen sprengenden Form auch im kosmischen Anspruch manifest wird (im Bühnenraum soll "die ganze Welt" umspannt werden), Vergleiche mit anderen, ähnlich 'konventionslosen' westfälischen Dramatikern wie Grabbe oder Sack geradezu provoziert – zu Sack gibt es auch einige auffallende Inhaltsparallelen, etwa im Motiv der Sternenschau oder des Eisgebirges, vor allem aber im Konflikt von Geist und Materie und im unbedingten Erkenntnisstreben. Manches davon läßt sich durch gemeinsame Beeinflussungen (bei Stramm und Sack durch Nietzsche) erklären, gerade hinsichtlich der formalen 'Konventionsverletzung' und der kosmisch-religiösen 'Botschaft' dürften hierher aber auch provinzielle Sozialisationsfaktoren gehören. Als handele es sich um gleichberechtigte Räume, wechselt das Geschehen aus dem Weltall am Ende in ein winterliches Dorf, wo ein 'Pfaffe' sich der 'neuen Religion' entgegenstellt und im Schlußbild eine Pieta konfiguriert wird. So vermessen es im avantgardistischen Kontext auch klingt: Eine derartige spirituelle Emblematik steht den Topoi der Heimatliteratur näher als der sonst im *Sturm* zu findenden Großstadttikonographie.

Geschehen ist Stramms ehrgeiziger, beinahe hybrider Versuch, das Übersinnliche sinnlich erfahrbar zu machen und eine kosmische Vision des Absoluten zu gestalten, die ihm unter dem Einfluß von Lektüreerfahrungen (Mulford, Trine) und dem Eindruck des Krieges zu einem 'Urerlebnis' geworden war. Dem kognitiven Verständnis muß sich solcher Mystizismus entziehen, eine 'Inhaltsangabe' im herkömmlichen Sinn ist kaum möglich und bliebe buchstäblich 'rudimentär'. Ob sich eine diskursive Auseinandersetzung mit dem 'Gehalt' dieses konzeptuellen Dramas überhaupt lohnen würde, ist ohnehin fraglich, bediente Stramm sich

⁴¹ Ebd.

doch offenkundig eklektisch der heterogensten Welterklärungsmodelle, wie sie um die Jahrhundertwende im Schwange, spätestens angesichts der 'Umwertung aller Werte' im Weltkrieg aber obsolet geworden waren. Hinter der Sprachrevolution, die noch heute nichts an suggestiver Irritationskraft eingebüßt hat, steht eine antiquierte Weltanschauung, die das individuelle Sein als Prozeß einer Wiedervereinigung mit dem Weltgeist deuten will und sich hier mit der Wir-Utopie des transzendenten Expressionismus verbündet. Der 'Fortschritt' gegenüber Stücken wie *Sancta Susanna* besteht darin, daß nun nicht mehr die Verbindung mit dem göttlichen Prinzip erstrebt wird, sondern die 'Gottwerdung' des Menschen selbst, die Einheit von Gott, Mensch und Welt. Dabei ist *Geschehen* so hermetisch konstruiert, daß noch die zentrale Frage, ob diese Utopie sich im Stück überhaupt ereignet, in der Forschung umstritten ist: Während etwa Bozzetti den "Mythos von dem Manne" gestaltet sieht, "der sich mit dem göttlichen Ich identifiziert um der Einheit alles Seienden willen und doch notwendig zum 'Du', zum Weib, zurückfindet"⁴², mit der Konsequenz, daß er diese "Heilandsgestalt" überlebend glaubt und die Schluß-Pieta als "Bild einer getrennten und zur Einheit berufenen Dreiheit: Vater – Mutter – Kind, Gott – Welt – Mensch"⁴³ interpretiert, begreift Kristina Mandalka das männliche Prinzip ('Er') als egotistischen Weltzerstörer, dem das Bewußtsein fehlt, eine neue Welt zu verwirklichen, und konfrontiert sein Scheitern und Sterben mit einem geistig überlegenen weiblichen Prinzip ('Sie' und die Tochter 'Mich'), das von Anfang an im Einklang mit den kosmischen Prinzipien steht und dem am Ende auch das "magische Erlösungswort" anvertraut ist⁴⁴:

SIE tief gebeugt Du Ich Dich Mich schaut auf die Augen tief in Fernen Rätsel
Wir!⁴⁵

Der Text selbst gibt eher Mandalka recht, denn die Geste des Hand-auf-die-Augen-Legens durch 'Sie' chiffriert eindeutig den Tod des 'Er', dessen letztes Wort damit das große egotistische "ICH!!!"⁴⁶ bleibt. Daran aber, daß Stramm in *Geschehen* nicht die Ich-Individualität propagiert, sondern die All-Einheit und die 'Harmonie mit dem Unendlichen', kann es keinen Zweifel geben: Wenn überhaupt etwas an diesem weltanschaulich eklektischen und assoziativen Drama 'eindeutig' ist, dann die in der pronomischen Reihung der 'Sie' abstrahierte und in der Handlungsstruktur personalisierte Forderung nach einer utopischen Ent-

⁴² Vgl. Elmar Bozzetti: *Stramms Drama 'Geschehen'. Seine Voraussetzungen und seine Stellung in Stramms Gesamtwerk*. In: Adler/White [Anm. 3], S. 69-83 (70).

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl. Mandalka [Anm. 2], S. 276-298 (295).

⁴⁵ Stramm: *Geschehen* [Anm. 40], S. 253.

⁴⁶ Ebd., S. 252.

wicklung des Menschen von der Individuation ('Du', 'Ich') über das Zusammenstreben ('Dich', 'Mich') zum kosmischen 'Wir'. Welche Rolle Stramm dabei der Geschlechterbeziehung zuwies, mag unentschieden bleiben. Vieles spricht immerhin dafür, daß er sich unter dem Eindruck des Krieges und dessen technokratischer Erscheinungen von dem in *Erwachen* durch den 'Baumeister' repräsentierten Glauben an ein positives männlich-väterliches Prinzip abwandte und statt dessen (wie Josef Winckler, aber auf mystischem Weg) eine 'Rückkehr zu den Müttern' ersehnte.

Wie August Stramms dramatisches Schaffen sich weiterentwickelt hätte, läßt sich kaum erahnen. Die bei aller Heterogenität auffallende Tendenz zur Abstraktion wird im letzten Stück *Geschehen* so weit getrieben, daß nun die begriffliche Verständigung durch Sprache überhaupt aufgegeben scheint und an ihre Stelle der Versuch tritt, das Absolute durch außersprachliche, pantomimische, musikalische oder malerische Elemente unmittelbar erfahrbar zu machen. Positiv gesehen, ließe sich annehmen, daß er sich damit auf dem Weg zum 'Gesamtkunstwerk' befand (das *Geschehen* noch nicht ist) oder doch wenigstens zur Lautdichtung; da es aber unserer Ansicht nach eine autonome, 'absolute' Wortkunst gar nicht geben kann, ist es wenigstens ebenso wahrscheinlich, daß dieser Weg endgültig ins 'Schweigen' und zum Verstummen der Sprache geführt hätte. Wirklich verstummen aber ließ Stramm dann der Krieg.

Auf Stramms Lyrik hätte sich diese konzeptuelle Problematik vermutlich nicht ausgewirkt. Zum einen korrespondieren Tendenzen wie 'Verdichtung' und Klangwirkung glücklich mit Grundprinzipien des lyrischen Genres selbst; zum anderen sind zwar auch die Gedichte der Sammlungen *Du* und *Tropfblut* höchst bewußt konstruiert, propagieren aber anders als die späten Dramen und auch die 'absoluten' Großgedichte *Die Menschheit* und *Weltwehe* keine diffuse, eklektische Weltanschauung, sondern sind unmittelbar durch die existentiellen Erfahrungen von Liebe/Ehe und Krieg motiviert, mögen diese sich im Schreibprozeß auch mit seinen kosmischen Vorstellungen verbunden haben. Im Unterschied zu den pathetisch wirkenden und inhaltlich befremdenden Dramen vermag die Lyrik Stramms trotz oder sogar wegen der äußeren 'Sprachertrümmung' auch den heutigen Leser noch innerlich durch ihren Erlebnischarakter zu berühren.

Die frühen Gedichte August Stramms, in denen am ehesten 'westfälische Reminiszenzen' zu vermuten wären, haben sich nicht erhalten. Die wenigen Naturgedichte erinnern in ihrer pantheistischen Auffassung und der erotischen Konnotation mitunter an die Lyrik Sacks oder Hatzfelds, lassen sich aber nicht konkret verorten. Andererseits hat Stramm aber auch keine eigentliche Großstadtdyrik geschrieben: Ausgehend vom individuellen Erleben, eröffnet sich in den Gedichten eine kosmische Dimension, und formal stehen bereits die ersten Arbeiten, die

er zusammen mit *Sancta Susanna* an Herwarth Walden schickte, der sie dann im April 1914 sogleich im *Sturm* veröffentlichte, im Kontext der internationalen Avantgarde, namentlich im Zeichen des italienischen Futurismus. Schon die Gedichte *Der Ritt*, *Vorfrühling*, *Urwanderung* und *Tanz* erfüllen wesentliche Forderungen einer neuen Ästhetik, wie sie Marinetti in seinen 'futuristischen Manifesten' aufgestellt hatte, die 1912 auf deutsch im *Sturm* erschienen waren: "die Zerstörung der traditionellen Grammatik; die Zerstörung der konventionellen Syntax; die Abschaffung traditioneller Metrik; die Verwendung des Verbuns im Infinitiv, damit es sich 'elastisch' dem Substantiv anpaßt; die Tilgung von Adverbien und Adjektiven"⁴⁷ und nicht zuletzt die später besonders charakteristische, mit der 'Urwort'-Theorie Ernst Cassirers korrespondierende Verwendung von 'parole in libertà' ('Worte in Freiheit'). Als Beispiel für diese innovative, von Stramm zunächst wohl intuitiv gefundene Poetik mag die erste Strophe des Gedichts *Tanz* stehen:

Milchweiche Schultern!
 Augen flirren, flackern!
 Blond und schwarz und sonnengolden
 Taumeln Haare, wirren, krampfen,
 Schlingen Brücken,
 Brücken!
 Hin
 Und rüber
 Taumeln, Kitzel,
 Bäumen, saugen,
 Saugen, züngeln,
 Schürfen
 Blut
 Schweres, lustgesträubtes
 Blut!⁴⁸

Sprache dient hier nicht mehr der Abbildung einer vermeintlich objektiven Wirklichkeit, sondern soll das einzigartige subjektive Erleben selbst vergegenwärtigen; Stramm erreicht dies u.a. durch die bedeutungssteigernde, sich zum Schrei bildende Isolation des Einzelwortes; durch präsentische, syntaxaufhebende Infinitivkonstruktionen; durch Wortwiederholungen, Assoziationen und Alliterationen; schließlich und vor allem durch ungewöhnliche Komposita und Wortneuschöpfungen wie 'lustgesträubt' (im weiteren Gedicht auch: "Peitschlust", "Streitdurst", "Quälsucht"), die oft semantisch mehrdeutig sind und so heterogene Gefühlswerte zu einer ungeahnt neuen, einmaligen Empfindung mischen.

⁴⁷ Adler: *Nachwort* [Anm. 28], S. 354.

⁴⁸ Stramm: *Die Dichtungen* [Anm. 6], S. 16.

Ein Gedicht wie *Der Ritt* wirkt demgegenüber durch die vollständigen Sätze noch relativ konventionell, ist aber formal besonders interessant, weil sich hier in der isolierten Farbabstraktion ("weiß und lila schwarz und gelb") eine kennzeichnende Analogie zur Malerei ergibt und geradezu exemplarisch sichtbar wird, wie Stramm über die Emphase des Schreis ("Ein Kindschrei gellt!") von einer umfassenderen Wirklichkeitserfahrung ("Die Aeste greifen nach meinen Augen") zu einer Sprachreduktion fand, in der alles Akzidentielle abgestreift ist und nur noch das substantielle Erlebnis bleibt ("Tier mich!"), in diesem Fall die euphorische Einheit von Reiter und Pferd, die durch eine semantische Doppeldeutigkeit der beiden Schlußworte noch zusätzlich elektrisch aufgeladen ist:

Die Aeste greifen nach meinen Augen
 Im Einglas wirbelt weiß und lila schwarz und gelb
 Blutroter Dunst betastet zack die Sehnen
 Kriecht schleimend hoch und krampft in die Gelenke!
 Vom Wege vor mir reißt der Himmel Stücke!
 Ein Kindschrei gellt!
 Die Erde tobt, zerstampft in Flüche sich
 Mich und mein Tier
 Mein Tier und mich
 Tier mich!⁴⁹

Die Eigenart Stramms besteht darin, daß er zwar die futuristischen Stilprinzipien übernahm, nicht aber den damit ursprünglich verbundenen Maschinenkult und andere Ideologiekonstrukte wie den Haß auf die Vergangenheit oder die Verherrlichung des Krieges, also diejenigen Elemente, die Marinetti eine Zeitlang für die Industriedichter um Josef Winckler so interessant machten. Statt dessen steht Stramm weltanschaulich in der Tradition von Jahrhundertwendedichtern wie Otto zur Linde, die in der Kunst intuitionistisch das Atmen der 'Weltseele' zu spüren meinten, und verbindet die sprachliche Innovation (die ihm eigentlich primitivistisch eine Rückkehr zum 'Urwort' bedeutete) mit seinem persönlichen Erlebnisbereich, in den beiden zitierten Gedichten etwa mit seiner soldatischen Reitbegeisterung (*Der Ritt*) und einem bürgerlichen Tanzszenario (*Tanz*).

Was beiden Gedichten bei allen formalen, perspektivischen und inhaltlichen Unterschieden gemeinsam ist und dann mehr oder minder auch die Liebes- und Kriegsdichtungen auszeichnet, ist ein rauschhafter Vitalismus – beinahe schon überdeutlich in der zum Standardrepertoire gehörenden 'Blut-Metaphorik' –, der sich zwar kulturhistorisch ebenfalls weither leitet (Bergson, Nietzsche, Simmel) und ein allgemeines Zeitphänomen im Futurismus, Expressionismus, Dadaismus war, bei Stramm aber sehr konkret aus seiner Alltagsexistenz als Postbeamter,

⁴⁹ Ebd., S. 12.

Familienvater und Offizier resultieren dürfte. Dort eingebunden in Bürokratisierung, Triebunterdrückung und Disziplinierung, den gesellschaftsbedingten Zwängen der Zivilisation, rebellierte der verhinderte Anarchist allein in der Sekundärwelt des lyrischen Wortes, wo er – akklamiert von Walden und anderen Bohemenaturen – die Sprache aus den Angeln heben durfte und die 'Angstlust' des häuslichen 'Spießers' durch euphorisch erlebte Tabuverletzungen befriedigte: eine psychische und soziale Konstellation, die Stramm von anderen westfälischen 'Vitalisten' wie Gustav Sack oder Adolf von Hatzfeld trennt, die ihre Obsessionen auch in der Wirklichkeit auslebten, sich selbstverständlicher dem Naturerlebnis hingeben konnten, sei es in Westfalen oder anderswo, für solche Kongruenz von Leben und Werk aber dann auch eher bestraft als belohnt wurden. Während sie im bürgerlichen Leben kläglich scheiterten (der eine ein 'verbummelter Student', der andere ein gedemütigter Fähnrich) und auch im Literaturbetrieb isoliert waren, gelang es dem psychisch zerrissenen Stramm auf fast schon wieder bewundernswerte Weise, seine innere und seine äußere Existenz so weit auseinanderzuhalten und mit gleicher ehrgeiziger Energie auszufüllen, daß er in beiden Bereichen, der bürgerlichen Ordnungswelt wie dem literarischen Dekonstruktivismus, gleichermaßen erfolgreich werden konnte. Daß ihm dies gelang, hat freilich auch damit zu tun, daß er den egotistischen Vitalismus seiner Lyrik gesellschaftlich zu sanktionieren wußte: bei den Liebesgedichten dadurch, daß er sie seiner Frau zu dedizieren vorgab (obwohl sie eher Bordellerfahrungen reflektieren dürften), bei den Kriegsgedichten durch einen indifferent wirkenden Ästhetizismus, der sich auch als patriotische Kriegsbegeisterung interpretieren ließ (obwohl er vor dem Grauen des Krieges zurückschreckte).

Alle noch so berechtigten moralischen Einwände (die sich aus feministischer oder pazifistischer Sicht noch wesentlich konkretisieren ließen) ändern nichts daran, daß die Liebes- und die Kriegsslyrik August Stramms zum bedeutendsten gehört, was die 'expressionistische Bewegung' in diesen beiden elementaren Genres überhaupt hervorgebracht hat. Insbesondere gilt dies für die 'Liebesgedichte' des Bandes *Du*, die 31 der zwischen Frühjahr und Sommer 1914 (zwischen der Begegnung mit Walden und dem Ausbruch des Weltkriegs) im *Sturm* erschienenen 38 Gedichte enthält. Stramm selbst hatte die Texte während eines kurzen Fronturlaubs im Januar 1915 ausgewählt, Walden hatte sie für die Buchausgabe, die dann schon im Februar in seinem 'Verlag Der Sturm' herauskam, in eine kompositorisch sinnvolle, zyklische Reihenfolge gebracht, so daß sich "eine Art dichterische Liebes- und Leidensgeschichte" ergab:

Vom programmatischen [...] Gedicht *Liebeskampf* ausgehend, das ein Ringen des als objektiv verstandenen "Ich" um ein ebenso objektives "Du" darstellt, schreitet der Zyklus zu *Erfüllung* [...], worauf die Versuchung von *Freudenhaus* [...] und *Untreu* [...] folgen. Es gelingt eine erneute Annäherung in *Erhört* [...], doch wird die positive

Wende von *Zwist*, *Verzweifelt* und *Schwermut* abgelöst. Es erweisen sich [...] "Liebe" und "Haß", "Vereinigung" und "Entfernung" als die Grundkräfte jeglichen Lebens. Symbolisch drückt sich diese Gegenüberstellung in der Parallelisierung von *Freudenhaus* [...] und *Allmacht* [...] aus: Das fünfte und das viertletzte Gedicht bilden den sinnlichen Tiefpunkt und den geistigen Höhepunkt der Sammlung. *Heimlichkeit* [...] ist der sinnvolle Mittelpunkt. In der zweiten Hälfte wird der Ton zunehmend positiv, mystisch und schließlich geht – mit der Nennung Gottes [...] – die ekstatische Mystik in religiöses Empfinden über. Formal wie inhaltlich erinnert das Schlußstück *Erinnerung* [...] an das Anfangsgedicht [...].⁵⁰

Diese Komposition fand den Beifall Stramms ("herrlich, wunderbar! So voll Verständnis und Sinn"⁵¹), man sollte sie jedoch nicht überbewerten: Essentiell sind die Gedichte nicht durch ihre Gedanklichkeit, sondern durch die gelungene 'Verdichtung' von Augenblicksempfindungen, die das Wesentliche einer Situation mit größtmöglicher Intensität erfaßt und sprachlich auf den kürzesten Ausdruck bringt. So entstanden konzentrierte Substrate der Wirklichkeit, in denen alles akzidentuell Naturalistische aufgegeben ist zugunsten einer abstrahierenden Wiedergabe 'reiner Empfindung' – am gelungensten vielleicht in den ausgesprochen 'sexuellen' Gedichten, weil hier der orgiastische Inhalt besonders eng mit der ekstatischen Sprache korreliert ist, etwa in *Trieb*:

Schrecken Strauben
Wehren Ringen
Aechzen Schluchzen
Stürzen
Du!
Grellen Gehren
Winden Klammern
Hitzen Schwächen
Ich und Du!
Lösen Gleiten
Stöhnen Wellen
Schwinden Finden
Ich
Dich
Du!⁵²

Das Gedicht ist beispielhaft für die bei aller vordergründigen Sprachdestruktion doch strenge Konstruktionstechnik in der Lyrik Stramms, die hier schon beinahe mathematisch exakt ist. An die Stelle einer üblichen syntaktischen Gliederung

⁵⁰ Adler: *Nachwort* [Anm. 28], S. 364f.

⁵¹ Brief August Stramms an Herwarth und Nell Walden vom 14.2.1915. In: Stramm: *Alles ist Gedicht* [Anm. 22], S. 38.

⁵² Stramm: *Die Dichtungen* [Anm. 6], S. 53.

treten emphatisch aufgeladene Einzelwörter (hier Verben und Pronomen), die in rhythmischer Steigerung aneinandergelagert sind. Drei Gedichtteile ('Strophen') lassen sich unterscheiden, von denen jeder dieselbe Silbenzahl besitzt und mit drei Wortpaaren einsetzt; spannende Dynamik ergibt sich neben der Wortwahl vor allem aus der sich jeweils steigenden pronomischen Klimax, die semantisch vom Begehren ("Du!", noch gebrochen durch das Verb "Stürzen") über die Vereinigung ("Ich und Du!") zur Erfüllung ("Ich / Dich / Du!") führt. Auf die Mikrostruktur bezogen, sind die Verbformen bemerkenswert, die zum Teil Neuschöpfungen aus Nomina ("Hitzen") oder Adjektiva ("Grellen") sind und sowohl als substantivierte Infinitive wie auch (durch den Wegfall des Artikels) als Gerundien aufgefaßt werden können. Das evozierte Geschehen verliert so alle konkreten und personalen Züge, die Wortzeichen werden zu Chiffren einer abstrakten oder – im Sinne Stramms – kosmischen Wirklichkeit, der die Menschen ausgeliefert sind.

Das architektonische Grundprinzip des Gedichts *Trieb*, in dem Wörter wie Bausteine verschoben werden können, hat Stramm in seiner Lyrik besonders häufig verwendet. Auch ist es oft imitiert und gerne parodiert worden, kaum einmal aber mit dem für Stramm typischen Sprachbewußtsein, das sich nicht mit reinem Konstruktivismus begnügt, sondern technische Verfahren in den Dienst der Aussage stellt und darauf zielt, 'Empfindungskomplexe' auch durch Metamorphosen des Einzelwortes selbst zu vermitteln, so daß sich eine geradezu organische Sprachbearbeitung ergibt. Wie die Farbe in der Malerei wird das Wort als beliebig kombinierbares und vor allem veränderbares *Material* verstanden. Wortreihen ergeben sich aus subtilen Alliterationen und Assonanzen, rhythmischen Wiederholungen und Variationen, und nicht selten generieren sich aus diesem dynamischen Sprachverständnis ganz neue Wortschöpfungen, wie in dem berühmte-verruchten Gedicht *Freudenhaus*:

Lichte dirnen aus den Fenstern
 Die Seuche
 Spreitet an der Tür
 Und bietet Weiberstöhnen aus!
 Frauenseelen schämen grelle Lache!
 Mutterschöße gähnen Kindestod!
 Ungeborenes
 Geistet
 Dünstelnd
 Durch die Räume!
 Scheu
 Im Winkel

Schamzerpört
Verkriecht sich
Das Geschlecht!⁵³

Die Satzstruktur bleibt hier weitgehend erhalten, wenn sie auch durchs Enjambement rhythmisch gebrochen wird – die Radikalität resultiert aus waghalsig eingesetzten Verben ("dirnen") und zumal aus einem Attribut wie "schamzerpört", das statt mutwilliger Setzung das Ergebnis penibelster, jede Silbe und jeden Laut bedenkender Sprachbearbeitung ist. An Walden schrieb Stramm daher auch, als der überforderte Drucker daraus ein etwas weniger befremdendes 'schamzerstört' gemacht hatte:

Ich weiß nicht, ob da nur ein Lesefehler oder eine Regung des Sprachgefühls des Druckers vorliegt. Jedenfalls sagt mir schamzerpört mehr als das andere. Scham und Empörung ringen miteinander und die Scham zerdrückt. Auch "schamempört" sagt das lange nicht; außerdem liegt das Wesen des Wortes "empören" meinem Gefühl nach nicht in dem "em", das höchstens für die Wortlehre als Erklärung Bedeutung hat, für das Gefühl liegt der Begriff des Empörens aber lediglich in dem "pören" oder vielmehr einfach vollständig in der einen Lautverbindung "pö". Laß übrigens die beiden Striche drüber fort und der ganze Begriff stürzt zusammen! Deshalb halte ich schamzerpört hier für das einzige allesagende Wort. Ich traue dem Drucker nicht, der denkt!⁵⁴

Der Brief zeigt, daß es Stramm (im Gegensatz zum Dadaismus) nicht um eine mit der dissoziierten Wirklichkeitserfahrung korrespondierende Sinnauflösung ging; vielmehr war er stets auf der Suche nach dem adäquaten Ausdruck, dem 'alles sagenden Wort' für seine subjektiven Empfindungen und Gedankenwelten. Zwar leidet auch Stramm unter Dissoziationserfahrungen, signalisiert in der konstitutiven Polarität von 'Ich' und 'Du', zugleich aber behauptet sich in den 'Liebesgedichten' immer wieder seine mystische Überzeugung, in der Vereinigung mit dem 'Du' sei die Einswerdung mit dem Kosmos erreichbar – so wird das 'Du' in manchen der 'transzendenten' Gedichte gleichermaßen zur Chiffre für das weibliche wie für das kosmische Prinzip, beispielhaft in *Allmacht*:

Forschen Fragen
Du trägst Antwort
Fliehen Fürchten
Du stehst Mut!
Stank und Unrat
Du breitest Reine
Falsch und Tücke

⁵³ Ebd., S. 33.

⁵⁴ Brief August Stramms an Herwarth Walden vom 11.6.1914. In: Stramm: *Alles ist Gedicht* [Anm. 22], S. 15.

Du lachst Recht!
 Wahn Verzweiflung
 Du schmiegest Selig
 Tod und Elend
 Du wärmst Reich!
 Hoch und Abgrund
 Du bogst Wege
 Hölle Teufel
 Du siegst Gott!⁵⁵

Alles Werben um das 'Du' aber mündet am Ende, im Schlußgedicht *Erinnerung*, auf

Den Weg
 Den unbegangenen
 Nie
 Gefundenen Weg
 Zu
 Mir!⁵⁶

Die Erwartung, durch extreme Erfahrungen den 'Weg zu sich' zu finden, begleitete auch das Kriegserlebnis August Stramms. Auf den Kriegsausbruch reagierte er fatalistisch: "Was kommt ist unabwendbar und damit basta."⁵⁷ Gleich am ersten Mobilmachungstag, dem 2. August 1914, wurde der Reserveoffizier einberufen. Bis Mitte Januar 1915 diente er als Kompanieführer beim Badischen Landwehr-Infanterie-Regiment 110, das zu den Deckungstruppen für den Oberrhein und das Elsaß gehörte, und war in und um Neubreisach stationiert. Ende September oder Anfang Oktober erlebte er sein erstes Gefecht und das erste Grauen, das ihn fast verstummen ließ:

Es ist so unendlich viel Tod in mir Tod und Tod. In mir weints und außen bin ich hart und roh. [...] Es ist so viel Wunder um mich Wunder ringsumlich kann überhaupt nicht mehr Lesen und denken Das Wort schon stockt mir vor Grauen [...] Ich dichte nicht mehr, alles ist Gedicht umher.⁵⁸

⁵⁵ Stramm: *Die Dichtungen* [Anm. 6], S. 57.

⁵⁶ Ebd., S. 61.

⁵⁷ Brief August Stramms an Herwarth und Nell Walden vom 2.8.1914. In: Stramm: *Alles ist Gedicht* [Anm. 22], S. 20. Die Dokumentation enthält neben dem Briefwechsel mit dem Ehepaar Walden zahlreiche, zum Teil erstmals veröffentlichte Bilder und Zeugnisse zum Kriegserlebnis Stramms und sei zur Vertiefung ausdrücklich empfohlen. Vgl. auch Jeremy Adler: "Kämpfen, Wirren, Stürmen. Bemerkungen zu Stramms Biographie im Kriege und zur Entstehung seiner Werke. In: Jordan [Anm. 3], S. 7-44; hier insbesondere Hinweise zur problematischen Datierung der Kriegsgedichte.

⁵⁸ Brief August Stramms an Herwarth und Nell Walden vom 6.10.1914. In: Stramm: *Alles ist Gedicht* [Anm. 22], S. 22.

Mitte November wurde es ruhiger; als Gerichtsoffizier von Oberelsaß mußte Stramm mehrfach in die Vogesen reisen, kam aber kaum mit Feindtruppen in Berührung und konzentrierte sich wieder aufs Schreiben. Er konzipierte und verwarf das verschollene Drama *Krieg* (oder *Bluten*) und schickte erste Gedichte aus dem Krieg an seinen Freund Herwarth Walden, zu dem die innere Beziehung nun in- niger denn je wurde.

Mitte Januar 1915 wurde Stramm als Kompanieführer zum Reserve-Infanterie-Regiment 272 versetzt und nach einer kurzen Ausbildung in Jüterbog bei Berlin in die Picardie geschickt, wo er unmittelbar an der Front die Stellungskämpfe in den Schützengräben bei Chaulnes/Chilly miterlebte. Äußerlich blieb er auch hier "roh" und kämpfte als Soldat immerhin so tapfer, daß ihm am 27. Februar das Eiserne Kreuz II. Klasse verliehen wurde; seine innerliche Erschütterung wird am deutlichsten in einem Brief an Waldens vom 14. Februar, kurz nachdem er den Band seiner 'Liebesgedichte' *Du* erhalten hatte:

Die Welt braust. Mein Kopf mir ist alles platzt. Ich habe jetzt sechs schwere Gefechtstage hinter mir. Der furchtbarste war gestern der 13. Du hast mal gesagt man kann sich alles vorstellen. Du hast Recht. Alles. Aber vorstellen und das vorgestellte erleben das sind zweierlei. Vorstellen aber fühlen kann man es nicht. Ich bin nicht furchtsam. Ich habe keine Furcht gefühlt. Das war mir zu lächerlich kleinlich. Zum fürchten war alles zu furchtbar. Aber ein Grauen ist in mir ein Grauen ist um mich wallt wogt umher, erwürgt verstrickt, es ist nicht mehr rauszufinden. Entsetzlich. Ich habe kein Wort. Ich kenne kein Wort. Ich muß immer nur stieren, stieren um mich stumpf zu machen. um all das Gepeitschte niederzuhalten. Denn ich fühle es, ich fühle es ganz deutlich das das peitscht und krallt nach meinem Verstand. Gott sei Dank. daß ich roh bin daß ich so viel Rohheit in mir habe. physische Rohheit die ich sonst immer niederhalte, jetzt soll sie kommen, jetzt rufe ich sie, und klammre mich daran. Hast Du schon mal einen Fleischerladen gesehen, in dem geschlachtete Menschen zu Kauf liegen. und dazu stampfen mit ungeheurem Getöse die Maschinen und schlachten immer neue in sinnreichem Mechanismus. Und Du stumpf darin gottlob stumpf Schlächter und Schlachtvieh. Und schwarze Teufel stampfen allenthalben urplötzlich aus dem Boden die Schlächtergesellen die Granaten. und schwefelgelbe [...] laufen dazwischen für die Kleinarbeit die Schrapnells, geschäftig hin und her. Und die kleinen Wiegemesser zischen und klippen unaufhörlich dazwischen geschäftig, eilig, heftig, das Gewehrfeuer. Gestern riß so ein Schlächtergeselle meinen Nebenmann mit einem einzigen Griff in Fetzen und überschüttete mich hohnlachend mit Blut und Fleisch und Dreck. Laß genug, genug sein.⁵⁹

Bei all dem Grauen ließen die Gefechtpausen in den zerschossenen Dörfern hinter der Front, in Chaulnes, Omiécourt oder Bersaucourt, Stramm doch auch Zeit für seine Dichtung, die ihm nun mehr denn je zur existentiellen Bewältigung einer buchstäblich 'unfaßbaren' Wirklichkeit diente, sei es im utopischen Entwurf

⁵⁹ Brief August Stramms an Herwarth und Nell Walden vom 14.2.1915. In: Ebd., S. 37f.

des Dramas *Geschehen* (wo das weibliche Prinzip über den männlichen Destruktivismus obsiegt) oder in den realitätsnahen Momentaufnahmen der Kriegsgedichte.

Schon im November 1914 hatte Stramm geschrieben: "Bald kommen wir vor. Wohin weiß der liebe Himmel Nur nicht nach Russland! das wäre furchtbar."⁶⁰ Im April 1915 verwirklichten sich seine schlimmsten Befürchtungen. Sein Regiment wurde abgerufen und am 17. April verladen, um im Osten an der Durchbruchsoffensive bei Gorlice teilzunehmen – unterwegs passierte der Zug auch Münster, Stramms letzte 'Begegnung' mit seiner Heimatstadt. Von Krakau aus marschierte die Truppe in die Berge von Gorlice. Am 2. Mai gelang der Durchbruch; was folgte, waren pausenlose Bewegungskämpfe, entnervende Gewaltmärsche und bestialische Gefechte. Als sein Bataillonskommandeur fiel, übernahm Stramm die Führung des Bataillons und spielte als Kommandeur eine wichtige Rolle bei den Schlachten von Radymno (24. Mai) und Przemyśl (28. Mai – 7. Juni); für seine Verdienste bei Radymno erhielt er das österreichische Militärverdienstkreuz, verbunden mit dem Titel eines Barons. Nach dem 'siegreichen' Abschluß der Operationen in Galizien (am 20. Juni wurden die Stellungen bei Gródek eingenommen, wo im September 1914 Georg Trakl zusammengebrochen war) wandte sich Stramms Regiment nach Norden und überschritt am 3. Juli die russische Grenze – es begann die Offensive von Brest-Litowsk.

Im Juni 1915 schickte Stramm ein letztes Mal eine Sendung Gedichte für den *Sturm* an Herwarth Walden. Wie aus einem späteren, verzweiflungsvollen Brief hervorgeht, wollte er auch seine Kriegsgedichte zu einem Zyklus vereinen:

Ich dichte so viel, es wogt alles, und wenn es zum Aufschreiben kommt eine nichtssagende schematische Form. Sollte ich mal heimkommen werde ich sie sammeln und "Tropfblut" nennen. Mir fehlen immer Worte.⁶¹

Obwohl Stramm im August noch einmal Urlaub von der Front erhielt, konnte er diese Sammlung nicht mehr selbst zusammenstellen. Herwarth Walden übernahm später diese Aufgabe und veröffentlichte 1919 eine persönliche Auswahl unter dem seither kanonischen Titel *Tropfblut*, nahm aber nicht alle der 31 überlieferten Kriegsgedichte auf und dafür einige aus der Vorkriegszeit hinzu, so daß die vermutlich chronologisch abgedruckten Erstfassungen des *Sturm* weiterhin als verbindlich gelten müssen. Strenggenommen ist nicht einmal der Titel autorisiert.

Liest man Stramms Briefe aus dem Feld (die selber poetisch stilisiert sind), so entsteht der Eindruck, daß sich seine pedantische, jedes Wort und jede Silbe bedenkende Arbeitsweise auch im Krieg nicht grundlegend veränderte. Die äußere

⁶⁰ Brief August Stramms an Herwarth und Nell Walden vom 9.11.1914. In: Ebd., S. 24.

⁶¹ Brief August Stramms an Herwarth und Nell Walden vom 27.6.1915. In: Ebd., S. 58.

ren Lebensumstände und das oft 'unbeschreibliche' Grauen ("Mir fehlen immer Worte") führten freilich dazu, daß er mitunter wieder in konventionellere Schreibformen zurückfiel oder die in *Du* erreichten Techniken allzu schematisch und nicht immer inhaltskompatibel einsetzte. Von einem grundsätzlichen Erlahmen der Schaffenskraft kann jedoch keine Rede sein: Dagegen spricht die experimentelle Radikalität des nur aus Einwortzeilen bestehenden Langgedichts *Urtod*⁶², und dagegen sprechen vor allem diejenigen Gedichte, in denen es ihm tatsächlich gelang, einen an Intensität kaum zu überbietenden Ausdruck momentanen Erlebens zu finden, wie etwa in *Sturmangriff*:

Aus allen Winkeln gellen Fürchte Wollen
 Kreisch
 Peitscht
 Das Leben
 Vor
 Sich
 Her
 Den keuchen Tod
 Die Himmel fetzen.
 Blinde schlächtern wildum das Entsetzen.⁶³

Das Gedicht ist typisch für den zwar immer noch strengen und symmetrischen, aber nun weniger mathematisch exakten ('individuellere') Konstruktivismus der Kriegsgedichte. Zugleich vergegenwärtigt es Stramms ambivalente, 'gebrochene' Haltung gegenüber dem Phänomen des Krieges. 'Furcht' und 'Entsetzen' in den Langzeilen bestimmen den Rahmen und erwecken so einen kriegsgegnerschen Eindruck, dazwischen aber (gewissermaßen als 'Zentralerfahrung') behauptet sich gerade im mordenden Moment des 'Sturmangriffs' das jähe Leben gegenüber dem Tod. Derselbe Vitalismus wie in den Liebesgedichten ist auch in Stramms Kriegslyrik lebendig, ja er steigert sich noch in der Nähe des Todes, wie es ausdrücklich in einem der Briefe heißt: "Das Leben hat herrliche Momente hier. Vielleicht weil es so nahe am Tode liegt."⁶⁴ Grauen und Faszination vermischen sich in der 'Angstlust', besonders deutlich dort, wo die kriegsgegnersche Gewalt (in Analogie zu gewaltbesetzten Liebesgedichten wie *Liebeskampf*) direkt sexualisiert wird:

Triebkrieg
 Augen blitzen
 Dein Blick knallt auf

⁶² Vgl. Jeremy Adler: 'Urtod'. *An Interpretation*. In: Adler/White [Anm. 3], S. 84-98.

⁶³ Stramm: *Die Dichtungen* [Anm. 6], S. 89.

⁶⁴ Brief August Stramms an Herwarth und Nell Walden vom 29.4.1915. In: Stramm: *Alles ist Gedicht* [Anm. 22], S. 54.

Heiß
 Läuft das Bluten über mich
 Und
 Tränket
 Rinnen See.
 Du blitzst und blitzest.
 Lebenskräfte
 Lodern
 Moder wahneth um
 Und
 Stickt
 Und
 Stickt.⁶⁵

Direkter liest sich diese Ambivalenz in den Briefen: "Hörtet Ihr nur dies viehische Brüllen von den Bergen. Tag und Nacht, Nacht und Tag. Es bäumt sich alles in mir dagegen und doch fühle ich mich hingezogen."⁶⁶

In einer Zeit der 'political correctness' muß Stramms Verzicht auf eine ethische Bewertung des Krieges befremdlich wirken. Festzuhalten ist aber, daß er sich in seinen Gedichten auch nie zu einem blinden Patriotismus hinreißen ließ⁶⁷ und nirgends ein konkretes Feindbild aufbaut. Nicht um Schuldzuweisungen und moralische Verwerfungen ging es ihm, sondern um die dichterische Schau des Phänomens 'Krieg' schlechthin. Am überzeugendsten gelang ihm dies dort, wo die Abstraktion durch die Konzentration auf nur wenige, aber elementare Augenblickserlebnisse erreicht wird, wo sich authentische Erfahrung fern rationalen Kalküls zu universellen Chiffren verwandelt, so in *Im Feuer*:

Tode schlurren
 Sterben rattert
 Einsam
 Mauert
 Welttiefoho
 Einsamkeiten.⁶⁸

Stramms Versuche hingegen, das subjektive Kriegserlebnis mit den Formeln seiner kosmisch-mystischen Weltsicht zu verbinden, mußten an der kruden Alltags-

⁶⁵ Stramm: *Die Dichtungen* [Anm. 6], S. 100.

⁶⁶ Brief August Stramms an Herwarth und Nell Walden vom 14.12.1914. In: Stramm: *Alles ist Gedicht* [Anm. 22], S. 28.

⁶⁷ In den Briefen, bei denen Stramm Rücksicht auf die Zensur nehmen mußte, finden sich hingegen tatsächlich mehrere 'patriotische' Stellen ("Mag sein was will. Wir sind deutsche Soldaten!", 28.3.1915, ebd., S. 53), die aber weniger aus politischer Überzeugung als aus einem verinnerlichten Pflichtgefühl resultieren dürften.

⁶⁸ Stramm: *Die Dichtungen* [Anm. 6], S. 106.

wirklichkeit zerbrechen und suggerieren eine Neugeburt aus dem Chaos, an die der Dichter selber immer weniger zu glauben vermochte:

Krieg

Wehe wühlt
Harren starrt entsetzt
Kreißern schüttelt
Bären spannt die Glieder
Die Stunde blutet
Frage hebt das Auge
Die Zeit gebärt
Erschöpfung
Jüngt
Der
Tod.⁶⁹

In Stramms späten Gedichten und vor allem in seinen Briefen von der Ostfront ist eine zunehmende Verzweiflung angesichts der Kriegsgreuel und des persönlichen Ausgeliefertseins an ein willkürliches Schicksal unverkennbar; zeitweise scheint die Nervenzerrüttung so groß gewesen zu sein, daß sie ihn fast paralyisierte. So heißt es in dem schon zitierten, Ende Juni bei Radymno verfaßten Brief, ehe er von der geplanten Sammlung *Tropfblut* schreibt:

Ich werde immer einsamer in der Heimat und hier auch. Alles was nahe stand ist fort und tot. Ich bin im Bataillon der letzte lebende Offizier, der s. Z. mit dem Regiment ausgerückt ist. [...] Ich bin seelisch furchtbar runter. Kranke Offiziere kommen nicht in die Heimat. Unter keinen Umständen. Da sind hier Pflegeanstalten. Da würde ich sicher aber ganz zusammenbrechen. So bleibe ich hier bei meiner Truppe, kommandiere, schieße, höre es um mich herumschießen, pfeiffen, fast gefühllos ohne Bewußtwerden. Bekannte Gesichter liegen starr. tot. Neue tauchen auf alles gleich. Manchmal fühle ich einfach wie ein Toter. ich komme mir längst tot vor.⁷⁰

Und wenige Tage später:

Die letzten Wochen waren unbeschreiblich voll Not und Tod. Schlimmer kann es nicht werden. Nur das letzte kann noch kommen daß man selbst dran glauben muß. Aber ich habe Vertrauen zu meinem Schicksal meinem Stern Ich halte durch.⁷¹

In solchen Aussagen tiefster Resignation, in denen die poetische Maske gefallen ist, offenbart sich der Schrecken des Krieges letztlich stärker als in jedem der Gedichte, die bei aller Intensität aufwühlender Bilder durch ihre artifizielle For-

⁶⁹ Ebd., S. 96.

⁷⁰ Brief August Stramms an Herwarth und Nell Walden vom 27.6.1915. In: Stramm: *Alles ist Gedicht* [Anm. 22], S. 57f.

⁷¹ Brief August Stramms an Herwarth und Nell Walden vom 30.6.1915. In: Ebd., S. 59.

mung doch ungewollt einen 'schönen Schein' bewahren – Stramm war dieses Dilemma nur zu bewußt, und es trug mit den Strapazen der Märsche und Gefechte dazu bei, daß er in seinen letzten Lebenswochen mehr und mehr verstummte.

Als Stramm Mitte August 1915 von seinem letzten Heimaturlaub an die russische Front zurückkehrte, war seine Kompanie bereits auf 25 Mann geschrumpft. Den Vorschlag Herwarth Waldens, ihn vom Frontdienst zu befreien, hatte er aus beinahe schon irrationalen Pflichtgefühl weit von sich gewiesen:

Und ein deutscher Dichter darf auch nicht fahnenflüchtig werden. [...] Ein Dichter kann wohl fehlen aus Triebgewalt aus Natur gegen gemachte Ordnung das tut er sogar fast ausnahmslos. Aber nur gegen seine Natur aus unedlen kleinlichen Motiven. der ist kein Dichter und war nie einer.⁷²

Mit diesem 'heroischen' Entschluß überantwortete sich Stramm seinem Schicksal. Am 20. August erreichte sein Regiment die Rokitno-Sümpfe südlich von Brest-Litowsk. Nach der Einnahme der Stadt am 25. August wurde der Vormarsch fortgesetzt, und es kam zu grausamen Kämpfen in diesem unwegsamen Sumpfgelände. Am 1. September 1915 dann, bei einem Sturmangriff auf die russische Stellung am Dnjepr-Bug-Kanal bei Horodec, wurde August Stramm durch einen Kopfschuß tödlich verwundet und starb nach zehn Minuten. Am Morgen darauf wurde er auf dem naheliegenden jüdischen Friedhof von Horodec begraben.⁷³

Als Herwarth Walden zwei Wochen später vom gewaltsamen 'Heldentod' seines Freundes erfuhr, widmete er seinem Andenken die Titelseite des *Sturm*:

Der Hauptmann August Stramm ist am zweiten September [sic] in Rußland gefallen. Der Soldat und Ritter. Der Führer.

Du großer Künstler und liebster Freund.

Du leuchtest ewig.⁷⁴

August Stramm soll als letzter seiner Kompanie gefallen sein – in der Dichtung war er der erste, der Ernst machte mit einer neuen 'Wortkunst' oder, mit den vielzitierten Worten Alfred Döblins: "Niemand war von so vorgetriebenem Expressionismus in der Litteratur; er drehte, hobelte, bohrte an der Sprache, bis sie ihm gerecht wurde. [...] Nun ist also seine eigene Bewegung abgebrochen."⁷⁵ Be-

⁷² Ebd., S. 58f.

⁷³ Später wurden Stramms Gebeine nach Borodiczze, Gemeinde Antopol, Kreis Kobryn/Polen überführt (Kriegerfriedhof, Einzelgrab Nr. 89). Seit 1928 erinnert ein Denkmal auf dem Waldfriedhof (Südwestkirchhof) in Berlin-Stahnsdorf an den Dichter.

⁷⁴ *Der Sturm*, Berlin, 6 (September 1915), Nr. 11/12; Faksimile bei Stramm: *Alles ist Gedicht* [Anm. 22], S. 128.

⁷⁵ Brief Alfred Döblins an Herwarth Walden vom 21.9.1915. In: Alfred Döblin: *Briefe*. Olten, Freiburg i. Br. 1970, S. 751.

trachtet man die Rezeption Stramms im *Sturm* und die literarischen Folgen über den Dadaismus bis zur Konkreten Poesie, ließe sich sagen, daß die von ihm ausgehende innovative 'Bewegung' erst jetzt eigentlich begann. Die Provinz freilich – wie sollte es anders sein – blieb davon unberührt: Allzu weit hatte sich der Dichter von ihren Konventionen entfernt.⁷⁶ Schon sein auf den ersten Blick autonomes Kunstverständnis mußte im Widerspruch stehen zu der 'landläufigen' Auffassung, nach der die Kunst keinen eigenen Wert darstellt, sondern hinzuweisen habe "auf die wahre Objektivation des Lebens in den Kräften der Heimat, in der Einheit des Volkes, der Nation und ihrer religiösen Sendung".⁷⁷ Freilich: Blickt man bei Stramm hinter die 'blendende' modernistische Form, so findet man auch bei ihm den Versuch einer spirituellen Sinngebung des Lebens, wie er typisch ist für so viele Schriftsteller aus Westfalen. Mag es sich aus äußeren Gründen (frühes Verlassen der Heimat, geringes Herkunftsbewußtsein, unspezifische Themenwahl) auch verbieten, vorbehaltlos von einem 'westfälischen Dichter' zu sprechen, so vereint August Stramm in seiner Persönlichkeit doch genau die Spannung von Tradition und Moderne, in der wir ein Signum der 'westfälischen Moderne' sehen.

⁷⁶ Vgl. aber Heinz Jansen: *Der Westfale August Stramm als Hauptvertreter des dichterischen Früh-expressionismus*. In: *Westfälische Studien. Beiträge zur Geschichte der Wissenschaft, Kunst und Literatur in Westfalen*. Hg. v. Hermann Degering u. Walter Menn. Leipzig 1928, S. 63-89.

⁷⁷ Renate von Heydebrand: *Literatur in der Provinz Westfalen 1815-1945. Ein literarhistorischer Modell-Entwurf*. Münster 1983, S. 148.

2. Wilhelm Stolzenburg (1879 – 1938)

Noch einmal sei an Adolf von Hatzfelds Aufsatz über *Westfalen und seine Dichter* erinnert, in dem er seine scheinbar von der kulturellen Entwicklung des übrigen Deutschland abgeschlossene Heimatregion zwischen Ruhr und Weser das "Land der sich verzehrenden Dichter" nennt und von den "zwei Möglichkeiten" spricht, die diesen blieben, sich aus dem "Dilemma persönlicher Gebundenheit und der Sehnsucht zur überpersönlichen Form" zu befreien:

Entweder man bejaht das Land mit all seiner Schwere und Enge, und wo es zu schwer und kaum zu ertragen ist, rettet man sich durch Ironie, Satire und Witz. Die andere Möglichkeit ist die, mit seinem Gefühl von Welt und dem, was man von Welt und Weltsystemen in sich hat, in seiner Sehnsucht aus der nicht zu ertragenden Nähe in die weiteste Ferne zu entfliehen [...]. Man umfaßt die Welt und ist abermals gerettet.¹

Einer, der sich *auf beiden Wegen* aus dem "Dilemma" der Herkunft zu retten versuchte, dem aus roter Erde neben patriotischem Heimatgefühl auch freche Spottlust zuwuchs und den seine Sehnsucht nach der Weite der Welt bis in die Prärien Karl Mays und die Schneewüsten Jack Londons trieb, war der Lyriker, Übersetzer, Redakteur und Buchhändler Wilhelm Stolzenburg. Obwohl er zugleich auch als einer der wenigen Vertreter der expressionistischen Bewegung aus Westfalen gelten darf, ist Stolzenburg heute gänzlich vergessen, unbekannt selbst den sonst doch so rührigen Heimatforschern vor Ort – ursächlich hierfür war sicher seine Veröffentlichungspraxis (ausgerechnet in den 'expressionistischen Jahren', zwischen 1910 und 1925, gab er kein einziges Buch heraus), aber natürlich auch die Ignoranz der traditionalistischen Heimatbewegung und die Arroganz der in Berlin konzentrierten Kulturschickeria gegenüber der Provinz.²

Geboren wurde Ferdinand Christian Wilhelm Stolzenburg am 25. Dezember 1879 als Sohn des Kaufmanns Ferdinand Stolzenburg und dessen Ehefrau Louise geb. Engelking in dem damaligen Dorf Wetter an der Ruhr (weshalb er sich später mitunter auch 'Wilhelm von Wetter' nannte). Nach der Volkszählung von 1880 wohnte die Familie Stolzenburg im Haus Nr. 248, das heute in der Kaiserstraße steht. Väterlicherseits stammte die Familie aus protestantischem Bauernadel, was in der streng katholischen Umgebung früh zu Erfahrungen der Isolation

¹ Adolf von Hatzfeld: *Westfalen und seine Dichter*. In: *Frankfurter Zeitung* (20.12.1924), Nr. 949.

² Vgl. aber Dieter Sudhoff: *Notizen über einen Vergessenen. Die Lebensstationen des Dichters Wilhelm Stolzenburg*. In: *Jahrbuch Westfalen 1997*. Red. Rainer A. Krewerth. Münster 1996, S. 153-157; ders.: *"Ein Verschwörer des Guten". Über den Dichter Wilhelm Stolzenburg*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung 5*. Hg. v. Walter Gödden. Bielefeld 2000, S. 37-65. Einige wenige Texte Stolzenburgs (*Amerikanische Impressionen*) sind enthalten in der Anthologie *Westfälische Erzählungen. Von Peter Hille bis Ernst Meister* (Bielefeld 1996, S. 41-43).



Wilhelm Stolzenburg

geführt haben dürfte. Von mehreren Geschwistern gingen drei ältere Brüder später nach Amerika und wiesen so auch Wilhelm früh einen Fluchtweg. Von der Kindheit und Jugend Stolzenburgs ist sonst kaum etwas bekannt: Bereits 1881 zog die Familie nach Dortmund, das so zu seiner eigentlichen 'Vaterstadt' wurde. Hier ging er zur Schule und absolvierte anschließend eine Kaufmannslehre. Vermutlich war er mehrere Jahre im elterlichen Geschäft tätig. In den Dortmunder Adreßbüchern aus dieser Zeit ist Wilhelm Stolzenburg lediglich 1906 und 1907 genannt, als "Buchhalter" (Oesterholzstraße 125). 1907 ließ er sich als Kaufmann in Bochum (Jägerstraße 1) nieder. Der bürgerliche Beruf, zu dem ihn wohl der frühe Tod des Vaters gezwungen hatte, kann ihn kaum befriedigt haben, denn seine Sehnsucht ging in die Welt und seine Neigung gehörte der Literatur.

In einem Aufsatz *Von mir über mich selbst*, wenige Jahre vor seinem Tod 'für das Archiv der Stadt- und Landesbibliothek in Dortmund' verfaßt, schreibt Stolzenburg über sein Heimatbewußtsein, sein Fernweh und sein dichterisches Selbstverständnis:

Geboren bin ich am 25. Dezember 1879 zu Wetter an der Ruhr, einer kleinen Stadt in der Nähe von Hagen. Väterlicherseits entstamme ich deutschem Bauernadel, der seit 1420 auf Stolzenburg bei Hermannstadt in Siebenbürgen saß. Wir Stolzenburg sind mit der Familie der Stolzenberg ein Zweig des ritterlichen Geschlechts der von Hutten, das den leidenschaftlichen Verfechter der Reformation, Ulrich von Hutten, zu den Seinen zählt. So sind wir bis auf den heutigen Tag ohne Ausnahme protestantisch...

Mütterlicherseits stammt unser Blut aus England. Seltsamerweise ist es hier der Musik unterworfen. Es hat bedeutende Künstler, namentlich Cellisten, hervorgebracht. Das mütterliche und das väterliche Blut aber traf sich in einem Punkte klingend: die Welt ist nicht so groß, als daß nicht einer von uns Seeluft geschmeckt noch den Wind der Steppe gierig in sich eingesogen hätte...

Ich selbst war in Nordamerika; ich habe den Osten und den Westen gesehen, und was dazwischenliegt mit einer endlosen Prärie. Ich sah den Gebirgszug von Pol zu Pol, das sagenhafte Felsen-Gebirge. Ich sah die Riesenströme Missouri, Mississippi und Columbia. Am Columbia war ich Lachsfischer... Ich saß an Lagerfeuern und in Waldbränden. In Britisch-Kolumbien bin ich gewandert...

Ich litt Hunger und litt Durst... Ich habe wochenlang von Korn und Mais gelebt. Auf Vancouver-Insel vor der stürmisch bewegten Strait of Juan de Fuca sah ich als Entgelt das Gletscher-Massiv der unbeschreiblichen Olympic-Mountains. Das von gestürztem tausendjährigem Wald umschlossen ist. Das nur die Steinadler umfliegen. Das keines Menschen Fuß jemals betreten hat.

Westlich liegt und schweigt der unermeßliche Wald. Wenn die Unruhe mich faßt, nehme ich die Karte zur Hand, gehe mit dem Zeigefinger meiner Spur von damals nach — dunkelbrausend öffnet sich der Weg nach allen Seiten...

Oft höre ich, wenn ich allein bin, den gewaltigen Lärm der Eisenbahnen, die mit hundert Achsen westwärts klirren. Die Namen sind dem Ohr des Wanderers Musik, wie die Namen der Wunderstädte, die er sah: Vancouver, Victoria, Seattle, Chicago, Niagara-Falls, Washington, New York...

Ich habe sehr viel von der Welt gesehen, aber Deutschland *ganz*, und mehr bedarfs

nicht. Heimisch, ja, wo fühle ich mich heimisch... Ich bin Westfale, ich schreibe *Westfalen* hin. Da fühle ich mich heimisch!

Heute lege ich die Hand auf das Papier, das jeweils vor mir liegt und schreibe. Mehr kann ein Schriftsteller nicht von sich sagen, und ich meine, daß hier der Leser sich zufriedengeben muß. Wenn ein Geheimnis bleibt zwischen ihm und mir, hat er und habe ich nur den Vorteil. Wir sehen uns ja doch nicht leiblich. Bleibt zum Beschluß denn auch das Wesentliche: diese schöne Nähe unseres Geistes!³

Unter seinen literarischen Einflüssen nennt Stolzenburg verschiedentlich Otto Erich Hartleben, Richard Dehmel oder Peter Hille, aber auch Heinrich Heine und den sinnenfrohen François Villon; zu seinen Freunden gehörten die Dortmunder Redakteure Wilhelm Büring und Fritz Droop, der aus Bochum stammende Schriftsteller Karl Brand oder der Maler Willi Geiger. Im Jahre 1907 erschienen im Berliner Verlag von Curt Wigand (Modernes Verlagsbureau) in kurzem Abstand die beiden Lyriksammlungen *Gedichte* und *Caviar für's Volk*, zwei schmale Bücher, wie sie unterschiedlicher kaum zu denken sind, und die so bei allen äußerlichen Abhängigkeiten etwas von der Ambivalenz seines Wesens verraten.

Die mit Jugendstilornamenten verzierten *Gedichte* besingen in neuromantischen, bisweilen volksliedhaften Tönen Themen wie die westfälische Heimat, schmerzliche Liebeserinnerungen oder Alltagsimpressionen, wobei diese dem ästhetischen Zeitgeschmack folgend oft melancholisch verklärt werden. Manche der epigonal anmutenden Verse lassen sich ohne weiteres der Heimatliteratur zuordnen, stecken voller Schollenromantik und Westfalenklischees:

Meine Heimat

Als meine Heimat nenn ich stolz 'Westfalen'
und drück der Mutter ihre rauhe Hand:
Du mußttest mühsam deine Scholle bauen,
denn hart und schwer ist unser Heimatland.

Sieh, wie der Nebel drückt auf deine Felder,
der Dampf der Schlote tief zur Erde weht –
da blühen nicht des Südens süße Blumen,
wenn deine Sonne hinter Wolken steht.

O, du bist hart, dein Volk ist ernst und schweigsam
und deine Eichen stehn in Sturmesnacht,
so stark und frei wie deine Söhne, Mutter,
trotzig und felsenfest auf hoher Wacht.

Wenn wir, geschart um die weißroten Fahnen,
der Väter denken, die in grauer Zeit

³ Wilhelm Stolzenburg: *Von mir über mich selbst*. Typoskript, April 1935 (Stadt- und Landesbibliothek Dortmund).

für Wodan Leib und Leben hingegeben:
*Wir stehen, stehen fest in Not und Streit.*⁴

*

Nebel in Westfalen
(Einer Dame im Süden)

Dies trübe Grau, das dir die Seele nimmt,
 ist meinen Augen gut und immer teuer.
 Nichts so zu meinem armen Herzen stimmt,
 es ist mir lieb, wie dir der Sonne Feuer.

Eil her zu mir. Sieh Heide, Berg und Moor,
 hör unsre dunkeln Eichenwälder rauschen.
 Du schiltst mich nimmermehr 'verträumter Tor' –
 auch du wirst stille stehn und mit mir lauschen.⁵

Andere Gedichte zeigen deutlich Stolzenburgs damalige Abhängigkeit vom zeitgenössischen Impressionismus; nichts ist in ihnen von der Abgründigkeit der etwa gleichzeitigen *Caviar*-'Satiren', wenig deutet voraus auf den späteren Avantgardestil der Beiträge für die *Aktion* und andere expressionistische Blätter:

Sonnenuntergang in einer alten Stadt
(Wilhelm Büring zu eigen)

Nun kriechen an den grauen Wänden
 die Schatten langsam zögernd auf
 und halten mit den langen Händen
 zuletzt der Giebel morschen Knauf.

Dann stirbt im Licht der weißen Kerzen
 versunknen Tagwerks letztes Gehn,
 und abendtief geneigte Herzen
 nach einem stillen Heimgang flehn.

Horch, sanft vom Turme Magdalenen
 hallt Feierabendglockenton,
 der nimmt und trägt erlöstes Sehnen
 unhörbar in die Nacht davon.⁶

*

Durchblick

Mir ist heut wunderbar zu Sinn,
 ich weiß nicht, was beginnen,

⁴ Wilhelm Stolzenburg: *Gedichte*. Berlin, Leipzig 1907, S. 7.

⁵ Ebd., S. 11.

⁶ Ebd., S. 37.

die Stunden schleichen langsam hin,
ich lausche und muß sinnern.

Es ist mir so, als käm heut wer –
schon hör ich nahe Schritte –
ein Wanderer – vielleicht weit her –
mit einer schweren Bitte.⁷

Die demgegenüber männlich-harten, bewußt tabuverletzenden 'Satiren' des Bandes *Caviar für's Volk* erinnern an die Vagantenlyrik Villons und nehmen in der rebellischen Attitüde, mit der das Spießbürgertum oder der Militarismus angeklagt und der Rausch in allen Variationen gefeiert wird, etwas vom Welt- und Selbstverständnis der Expressionisten vorweg. Stolzenburg war sich seines 'doppelten Gesichts', das auch von der Unentschiedenheit des literarischen Anfängers aus der Provinz zeugt, sehr bewußt und stellte den zynischen 'Satiren' ein Gedicht Hartlebens voran, mit den programmatischen Versen: "Nicht zart allein ins schwelgende Gefühl / Verlier ich mich – auch in der Welt Gewühl. / Und seh das Schöne nicht und Edle nur, / Ich kenne der Gemeinheit breite Spur."⁸

Der Anarchist

Gleich liegt die Individualität
Des starken Schreibers vor euch offen.
Ich bin, ihr Herren, kein Ästhet,
Der mit euch schon auf 'du' gesoffen.

Ich habe mit euch nichts gemein,
Das mich gemeiner könnte machen.
Ich lache, höhnt ihr mich 'du Schwein',
Ich peitsche euch mit diesem Lachen.

Ich jage euch durch alle Not
Verfluchter Stunden, schwarzer Nächte,
Davon noch meine Augen rot:
*Ich jage Schächer und Gerechte.*⁹

*

Eine schöne Frühlingsnacht

Vom Schnaps der heißen Reden trunken,
Hat mich der Freund nicht mehr gesehn –
Schwer war er auf den Tisch gesunken –
Ich bat ihn, mit mir aufzustehn.

⁷ Ebd., S. 39.

⁸ Wilhelm Stolzenburg: *Caviar für's Volk. Satiren*. Berlin, Leipzig 1907, S. 7.

⁹ Ebd., S. 10.

Wir gingen durch die schmutz'gen Linden
 Nachher den weiten Weg nach Haus.
 Der Herr Kollege litt an Winden,
 Und auch mein Licht ging zuckend aus.¹⁰

*

Hanne

Wir waren beide traurig,
 Traurig aus Herzensgrund.
 Wir sangen schlechte Lieder
 In einer schlechten Stund.

Wir gaben uns die Hände
 Im Dunkel des Gemachs.
 Ich küßte manche Hände,
 Die deinen sind von Wachs.

Du Proletariermädchen,
 (Dein Vater schenkte Schnaps)
 Ich halte dich für eine,
 Die Köpfe mäht wie Raps.

Dein schwarzes Haar zur Stunde
 Fällt in die Stirn wie Erz.
 Dein stolzer Mund, geschlossen,
 Bleibt kalt wie Reif im März.¹¹

*

In memoriam

So, nun legt den hagern, müden Leib
 In die gottgeweihte, kalte Erde.
 Tröstet nicht mein armes, krankes Weib, –
 Geht, schon scharren mürrisch eure Pferde

Wenn die Schollen mit dem harten Klang
 Nasser Erde in die Grube fallen,
 Hör ich euer faules 'Gott sei Dank',
 Durch die tiefe Kirchhofspforte hallen.

Und ich fühle lachend mich erlöst,
 Und ich öffne fröhlich meine Hände –
 Wie man Aas in eine Ecke stößt,
 Furz ich eure 'Liebe' an die Wände.¹²

¹⁰ Ebd., S. 19.

¹¹ Ebd., S. 30.

¹² Ebd., S. 69.

Wilhelm Stolzenburg zeigt sich in diesen Versen mit ihrem oft betont 'anrühigen' Kabarettstil weit entfernt von den Beschwichtigungen der Heimatlyrik, aber auch hier nimmt er eine westfälische 'Tradition' auf, wenn er etwa ein kurzes Poem dem heimischen Vaganten Peter Hille widmet:

Peter Hille
(Wilhelm Büring zu eigen)

Ein verträumtes Sonnenlicht.
Walfischjäger. Sinngedicht.
Urlaut. Tiefste Waldesstille...¹³

Der auch von Stolzenburg schmerzlich erlittene Konflikt zwischen einer freien Dichterexistenz und der bornierten westfälischen Provinzmentalität wird besonders deutlich in einem Gedicht, dessen Anlaß eine Lesung Dehmels war:

Richard Dehmel in Mülheim-Ruhr

Mülheimer Milchkühe füllten den Saal,
Sie kauten noch die Abendmahlzeit wieder,
Den meisten war Stillsitzen eine Qual,
Nach Karlsbad mußten ihre Mammuthglieder.

Sehn Sie sich jetzt einmal *den* Menschen an –
Puh, wie der spricht, und das Gesicht – wie häßlich –
Ob der von den Gedichten *leben* kann??
In Punkto Liebe sind *die* Menschen gräßlich...

Schon wie er jetzt die Religion beschimpft...!
Daß da die Schutzleute nicht darauf achten –
Ist eigentlich Ihr Jüngster schon geimpft?
Wann wollen Sie die fetten Schweine schlachten?

Den Gehrock trägt der auch schon mehre' Jahr, –
Mit dem ging mein Mann nicht mehr in den Keller.
Aber die Leute essen Kaviar
Und gehen rum und pumpen sich die Heller...

Nä, nä, in Mülheim ist dafür nichts los, –
Und zwei Mark fünfzig kostet dieser Rummel –
Der Dichter schloß und lächelte recht groß, – –
Die Kühe trotteten, manch feister Stummel.¹⁴

Daß Stolzenburgs anarchistischer Impetus im wilhelminischen Vorkriegsdeutschland ohne Echo blieb und die 'Gemeinen' vor der 'Gemeinheit' die Augen schlossen, ist nicht verwunderlich und dürfte dazu beigetragen haben, daß er sich im-

¹³ Ebd., S. 36.

¹⁴ Ebd., S. 22.

mer heftiger fortsehte aus der bornierten Enge seiner Heimat. Die im Vergleich positive Resonanz auf die *Gedichte* war da nur wenig tröstlich, denn man kann nicht annehmen, daß er sich so verharmlost sehen wollte wie in einer Kritik des *Dortmunder Tageblatts*:

Ein duftiges Heftchen ist es, das eine Anzahl wirklich entzückender, stimmungsvoller Poesien birgt, die durch ihren vornehm gestimmten Ton, ihre angenehme weiche Tongebung oft von einschmeichelndem Eindruck sind. Manche Stücke gehören zu dem Feinsten, was die moderne Lyrik hervorgebracht hat.¹⁵

Den Kaufmannsberuf scheint Stolzenburg schon bald nach seiner Übersiedlung nach Bochum aufgegeben zu haben: Die Adreßbücher der Jahre 1908 bis 1911 enthalten die Berufsbezeichnung "Privatsekretär" (1908 Pieperstraße 1, 1910/11 Bahnhofstraße 20, heute Kortum- bzw. Brüderstraße). 1910 erschien im Dortmunder Verlag 'Das Signal' noch eine weitere, nur bibliographisch nachweisbare Gedichtsammlung mit dem Titel *Ernte*. Zwei Jahre später führt ihn das Bochumer Adreßbuch als "Buchhändler" in der Fürstenstraße 23 (heute Saladin-Schmitt-Straße) an, noch im selben Jahr aber folgte Stolzenburg seinen Brüdern nach Amerika, eine Reise, die für ihn zum stärksten Erlebnis und zur schönsten Erinnerung seines Lebens wurde. Er arbeitete als Reporter des *New Yorker Herald* und durchstreifte zwischen 1912 und 1914, teilweise wie in den alten romantischen Zeiten, den ganzen nordamerikanischen Kontinent; einige seiner poetisch verkürzten Reiseimpressionen, die wie Zettelnotizen vom Wege wirken, konnte er während des Weltkriegs dann in der von Franz Pfemfert in Berlin herausgegebenen expressionistischen und linkspolitischen Zeitschrift *Die Aktion* veröffentlichen; so wurden sie ihm zum Eintrittsbillet in die Großstadtavantgarde:

Vision in den Rocky Mountains
North Yakima

Die Gletscher spalteten die Traurigkeit des harten Wolkenhimmels, wie ein Tempelvorhang, auf den ein Strahlenbündel Sonne stößt. Im Osten brannte lautlos die Prärie, ein riesiger Scheiterhaufen, aus dem stöhnend der Pacific-Expreszug aufsprang, um sich jäh im atemholenden Tunnel zu bergen.¹⁶

*

Car's auf Brooklyn Bridge

Die Car's, auf die Seile der Brücke springend, sichern sich im Rhythmus der Kraft der steilen Stadt den Weg zum Licht; von ihrem Mut-Willen emporgetragen, auf der gewölbten Brust aus Stahl sich schaukelnd.

¹⁵ Ebd., S. 75 (Verlagsanzeige).

¹⁶ *Die Aktion*, Berlin, 4 (20.6.1914), Nr. 25, Sp. 547.

Brennende, unverbrauchbare Kraft der Neuen Welt, blauleuchtende Pfeilspur, o heftige Geborgenheit
Triumph!

Tönender Herzstrom des Hochgebirgs New York, Kabelharfe der Weltstadt, singe den Sieg:
*Brooklyn Bridge!*¹⁷

*

Tagebuchblatt aus den Wäldern

Von St. Paul kommend, gewahre ich nach herzklopfender Fahrt das Felsengebirg: mit einem Male ist es da, der Train kennt nun kein Halten mehr, läutend flieht er in das wogende Gräsermeer der Prärie, taucht er unter und wieder auf, aber den Anblick der sagenhaften Wand von Pol zu Pol verliere ich nicht mehr.

Mir ist wie damals in der Kindheit: die Welt war Gottes Beet, ein genügsamer Garten. O Wunsch des Kindes, mit dem Lehrer in den Wald zu gehn. Der Markt so fern, das sanfte Wort so nah. Nach so langer Zeit, ferner toter Mann, ist des alten Wunsches Auferstehung und Erneuerung gekommen: in den Wald zu gehn. Die letzte Wegestrecke in den Wald zu gehn.

 Hier geht der Mensch, ganz Landschaft geworden, im Vegetativen auf. Hier kniet einer nicht: er steht. Hier hetzt einer nicht: er geht. Hier will einer nur *Mensch* sein: *ein Verschwörer des Guten!*¹⁸

Die meisten dieser 'Amerikanischen Impressionen', die zu Stolzenburgs originärsten Leistungen gehören, sind auch in sorgfältigen Abschriften überliefert, die der Dichter 1922 der Dortmunder Stadtbibliothek schenkte. Sie bilden hier den zweiten Teil (*Amerika-Jahre*) eines Konvoluts, zu dem noch Kriegsdichtungen (*Der Völkermord*) und vermischte Arbeiten (*Zwischenzeitliches*) gehören.

Die manchmal in der *Aktion* und andernorts bezeugende Adresse "New York" fixiert den Wunschort Stolzenburgs, in dem er die Welt "umfassen" konnte. Ob er tatsächlich in Amerika seßhaft werden wollte, ist ungewiß; Teil seines widersprüchlichen Wesens war aber jedenfalls eine irrationale Vaterlandsliebe, und so kehrte er kurz vor Kriegsbeginn in die Heimat (Hörde i. W., Poststraße, später Feldstraße 9) zurück und stellte sich dem im Grunde tiefverhaßten Soldatendienst. Er nahm aktiv am Rußlandfeldzug teil. Auch hier hielt er seine momentanen Eindrücke in expressionistischen Gedichten und Prosaminiaturen fest:

Russische Landschaft

Irgendwo macht sich plötzlich ein Wind auf. Der nasse Schnee wird fest und patscht nicht mehr. Die Bäume frieren. Kein Laut in der Landschaft.

¹⁷ *Das Aktionsbuch*. Berlin 1917, S. 256.

¹⁸ *Die Aktion*, Berlin, 8 (1.6.1918), Nr. 21/22, Sp. 277f.

Alle Wälder geduckt, breit und schwermütig. Unbewegt wie ein Gebirge. Traurig gemacht durch endlose, braunschwarze Äcker, die, Gott weiß wer, bestellt hat.

Weit, weit – am Ende der Welt – prachtvolle steile Birken. Barmherzige Natur, die aufsieht und atmet. Dort könnten Vogelstimmen sein, süß wie im deutschen Walde. Dort könnte ein See sein...

Alle Bäume tragen nachts ein Licht; ein Wald ist angezündet von Stern zu Stern. Das Firmament ist auf die Welt gesunken. Nun ist Gott nah...¹⁹

*

Soldat sinnt

Einmal preist auch der Vogel sein Recht auf das Leben,
sein Haselstrauch wird von keiner Mine zerfetzt.
Uns ist der Sinn auf das Gute zu Tode verletzt,
aber auch wir, o Mensch, müssen uns einmal erheben.

Das ist der Tag, Kamerad, der verheißungsvoll leuchtet,
das ist die Nacht, die Europa verläßt,
Nacht, die uns alle mit Blut genäßt,
das ist der Tag, der unsere Augen feuchtet.

Brüder heißen wir uns und *Menschen*, ja: Menschen,
und wir wollen wie Kinder zur Schule gehn,
wollen uns in die offenen Augen sehen –
Brüder werden wir sein und Menschen, *nur Menschen*.²⁰

Gegen Kriegsende war Stolzenburg eine Zeitlang bei der Bahnhofskommandantur in Paderborn stationiert und gehörte hier zu einem Kreis antiimperialistischer Intellektueller und Künstler, in dem er die Maler Eberhard Viegner und Bruno Beyes kennenlernte, denen er Aufträge für die *Aktion* verschaffte.²¹ Von einer bibliophilen, großformatigen Reihe *Die Ehrenschrift*, die Stolzenburg im Lynkeus-Verlag in Brakel herausgeben wollte, erschien im November 1918 lediglich der erste Druck mit seiner eigenen Gedichtübertragung von Villons *Am Galgen* und einer korrespondierenden Graphik Willi Jaeckels (*Erhängte am Galgenberg*):

Am Galgen

Menschliche Brüder, die ihr weiterlebt,
verschliesst uns eure Herzen nicht.
Wer mit den Allerärmsten fühlt,
hat Dank vor Gottes Angesicht.

¹⁹ *Die Aktion*, Berlin, 6 (4.3.1916), Nr. 9/10, Sp. 117f.

²⁰ *Die Aktion*, Berlin, 8 (14.12.1918), Nr. 49/50, Sp. 663.

²¹ Vgl. Eberhard Viegner 1890–1967. Hg. v. Birgit Schulte. Soest 1990, S. 151f.; Wolfgang Hütt: *Einer aus dem Zuge der Wegbereiter. Ortsbestimmung und Entwicklungstendenzen im Werk Bruno Beyes*. In: *Bildende Kunst*, Berlin (1976), Nr. 1, S. 11–14.

Zu fünf und sechs seht ihr uns hier vereint –
 Die Leiber, die wir fürsorglich gepflegt,
 sind bald verdorrt, zerschlagen und versehrt,
 zu Staub und Asche in den Wind gefegt.

Beklagt ihr uns, dann tut es nicht so laut –
 Wir haben unsern guten Lohn dahin,
 und alle können nicht vollkommen sein.

Vermittelt nur mit Unermüdlichkeit
 bei Jesu Christ, der Jungfrau Sohn:
 Dass seine Gnade nicht für uns verloren sei,
 dass er uns schütze vor dem ewgen Feuer. Amen!

 Von Frost geschüttelt, nass bis auf die Haut,
 verfluchen wir die Sonne, weil sie sticht.
 Dann hacken Raben uns die Augen auf,
 und fressen Bart und Brauen vom Gesicht:
 Gedenkt, daß euch es widerführ!

Verpickt, verbeult, mehr als ein Fingerhut,
 schwankt unser Leib, ein Spielzeug für den Wind.
 Lasst uns nicht ganz und gar verlassen sein!
 Geht, bittet Gott, dass er uns noch verzeihe...²²

An Stolzenburgs Paderborner Zeit und seine Begegnung mit Eberhard Viegener erinnert auch ein Essay, den er dessen Soester Malerfreund Wilhelm Morgner widmete, der seit der Schlacht bei Langemarck im August 1917 'vermißt' wurde:

*Für Wilhelm Morgner
 Dem Maler Viegener–Soest*

Stunde im einzigen Café Paderborns, dem Andenken der großen Niedersachsen Paula Modersohn – Wilhelm Morgner geweiht. Es ist nicht der Ort, Verkündigung und Verklärung zu schauen, – Viegener aber erzählt, den blassen Christuskopf gesenkt.

Viegener erzählt: da tritt Morgner zu uns, ein vollgerüttelt Maß Zorn auf Bourgeois und Spießer schleudernd. Viegener erzählt, und ein Unermüdlicher, ein Schaffens- und Zukunftsfreudiger wälzt Werk auf Werk brennend und stürmisch von sich; der junge Maler reist nach Worpswede, nach Berlin, derbe Eiche in der Faust, mit der er auf den Tisch schlägt: da bin ich! Ein Stolzer jubelt in Soest: Pfemfert weiß, was an mir ist! Er beschickt Ausstellungen, schleppt eigenhändig Kolossalbilder zur Bahn, für die ein Eisenbahn-Waggon zu klein ist, – schuftet, einer Mutter Stolz und einzige Freude, für den neuen Tag. Weiß aus spießerlichen Gassen einer trägen Kleinstadt längst versunkenes Gold zu schürfen. Hält, verlacht, verspottet, ohne Hohn sein Herz hin: *nur ein Mensch*; ein Kamerad den brüderlichen Freunden: *nur ein Mensch*.

²² *Die Ehrenschrift*. Hg. v. Wilhelm Stolzenburg. Erster Druck. Brakel i. W.: Lynkeus-Verlag, [November] 1918; unter dem Titel *Gespräch am Galgen* auch in: *Der Strom*, Köln (1919), Nr. 4, S. 7.

Viegner erzählt, den blassen Christuskopf gesenkt. Wilhelm Morgner, dein leidenschaftliches Herz, Wilhelm Morgner, *wo* ist das zur Ruhe gekommen? Wenn das Gewitter dieses Massenmords verraucht ist, rembrandtesker Wilhelm Morgner, rufen wir, die Freunde, deinen Namen auf. Vor deiner Walstatt wirst du zu finden sein. Du überhörst den Anruf nicht. Dein Leib mag, wo, in Flandern verfallen, dein Atem aber lebt. Wir tragen dich, wir kommen, wenn *unsere* Zeit erfüllt sein wird...²³

Das Projekt der *Ehrenschrift* scheiterte, weil der Verleger die Firma Baedeker in Essen übernahm, wo 1924 dann auch Otto Wohlgemuths *Ruhrland-Almanach* erschien. Obwohl Stolzenburg innerlich nie wirklich zum 'Ruhrland-Kreis' gehörte, ist er dort doch mit mehreren Beiträgen vertreten. Am bemerkenswertesten in unserem Zusammenhang ist ein Prosastück über Christian Dietrich Grabbe:

Am Grabe Chr. Dietrich Grabbes

Das Glockengeläut über Detmold, das ist dir verhaßt gewesen: dann mußt du in deiner niedrigen Stube umgesprungen sein: ein Tiger, der mit Pistolen hantiert. Dein Deklamieren: Röhren eines vorzeitlichen heimatlichen Hirsches, muß man gassenweit gehört haben. Dein Nachfahr, Christian, röhrt in sich hinein; das hört niemand.

"Min leive, leive Krischjan!" dieses Wort deiner armen Mutter an deinem Sterbebett ist das schönste, was ein Menschenmund von dir gesagt hat. Die Wildnis deines Grabes greift ans Herz! Dieses Wort deiner rührenden Mutter aber mehr. Dein Weib schrie über deinen Leichnam *Unhold* hin.... Es sah nicht, daß in deinen Händen die paar Blumen deiner Mutter unirdisch erglühten. Eben, Herrlicher, mußt du aufgestanden sein, in den Osning wandern. Irgendwo donnert dein Schuh auf Gestein.... wo du schreitest, brausen Wipfel über. Wo *du* wanderst ist *Erde*, – wo du hintrittst – der Leib der Welt, der dich gebär. Unruhiger! Westlich liegen und schweigen auch für dich die unermeßlichen Wälder. Bricht der Odem nicht ab, ist Atemholens noch Kraft genug in deiner Brust, erreichst du sie. Wandere zu, Christian, – stoß Atem aus wie Rauch der Vesuv. Tön in Abend, Niedersache, deine *ungebärdige Wildheit*!²⁴

Wann Stolzenburg zum *Aktions*-Kreis stieß, ist eine der vielen Unbekannten seines Lebens. Unter Pfemferts Einfluß jedenfalls gewann seine zuletzt anarchistische Dichtung pazifistische und linksexpressionistische Züge. Von Stolzenburgs politisch revolutionärer Überzeugung, wie sie einherging mit der aktivistischen Entwicklung der *Aktion*, zeugt ein Max Hoelz gewidmeter *Gesang Roter Armee*:

Du Leib an Leib, du Hand an Hand,
Du Welle, aus dem Licht geboren,
Du Glanz in unserm nächtgen Land,
Du Atem, Lebenden verschworen.

Erhebe uns in einen Tag,
Der vor den finstern Wolken weilet.

²³ *Die Aktion*, Berlin, 8 (27.7.1918), Nr. 29/30, Sp. 385.

²⁴ *Ruhrland-Almanach*. Erster Jahrgang. Hg. v. Otto Wohlgemuth. Essen 1924, S. 69.

Ruf, Stimme, alle Herzen wach,
Damit die lange Nacht sich eilet.

Ihr neuen Menschen, ungenannt,
Die kein Herr Jesus Christ verliert,
Ihr seid dem nahen Licht bekannt,
Das nun der neue Tag gebietet.

Wohlan, die Zukunft ist bestellt,
Die Welt wird wieder wie ein Garten.
Wer unsere warmen Hände hält,
Der soll nicht lange warten.²⁵

Vor allem aber entwickelte Stolzenburg nun einen eigenen, besonders in der lyrischen Kurzprosa unverkennbaren Stil, der sich durch äußerste Prägnanz, eine emphatische Sprache, emblematische Metaphorik und kühne Gedankenassoziationen auszeichnet, so daß die wenigen verstreuten Texte, die zwischen 1914 und 1921 außer in der *Aktion* auch in den expressionistischen Zeitschriften *Die Kugel* (Magdeburg), *Der Strom* (Köln) oder *Die Sichel* (Regensburg) und in Tageszeitungen (z.B. in Dortmund, Mannheim und Heidelberg) erschienen, zum Besten seines schmalen Werkes zählen dürfen:

Meditation

Du Auge Abend, silberner Blick des Herrn,
Betaut im Rauch von knieenden Geländen.
Du Brücke Einfalt – Herzen – Händen,
Du Lobgesang den großen Mühen fern.²⁶

Als die *Aktion* 1921 ihr zehnjähriges Jubiläum beging, widmete Stolzenburg seinem Mentor Pfemfert das lyrische Epigramm *Zehn Jahre "Aktion"*:

Zehn!
Wir haben diese *Zehn Jahre* gesehn,
Jahre der Not, die nicht vergehn!
Zehn Jahre, die vor dem Gewissen – bestehn!²⁷

Es scheint, daß Stolzenburg wie viele andere Dichter der Zeit vom Scheitern der Nachkriegsrevolution und der halbherzigen Weimarer Politik so enttäuscht war, daß er sich ins bürgerliche Leben zurückzog. Nach dem Krieg hatte er in Hörde als Redakteur für das *Dortmunder Tageblatt* gearbeitet. Im November 1922 ließ er sich dann in Essen nieder und arbeitete hier als Buchhändler in der von Walter Severin neugegründeten 'Bücherstube Severin', die sich zunächst in der Huys-

²⁵ *Die Aktion*, Berlin, 11 (30.7.1921), Nr. 29-32, Sp. 405.

²⁶ *Die Sichel*, Regensburg, 2 (Februar/März 1920), Nr. 2/3, S. 33.

²⁷ *Die Aktion*, Berlin, 10 (19.2.1921), Nr. 7/8.

senallee 58/60, später in der Kettwiger Straße 32 bzw. 1 befand. Im ersten Jahr wohnte Stolzenburg in der Zweigertstraße 31, am 3. November 1923 zog er in die Schönleinstraße 11, am 25. Juli 1925 in die Heintzmannstraße 23 und am 1. Februar 1937 schließlich in die Glashüttenstraße 65.

Vermutlich erst in Essen lernte Stolzenburg die Pianistin Maria Weuster (*1892 Eschweiler) kennen, die er dann am 9. Mai 1928 heiratete. (Wie aus einer Widmung im Band *Caviar für's Volk* – "Meiner Frau zu eigen" – hervorgeht, hatte Stolzenburg bereits vor 1907 ein erstes Mal geheiratet; die Ehe wurde geschieden.) Bereits am 12. März 1924 war in Essen unehelich der gemeinsame Sohn Dieter geboren worden, den Stolzenburg jedoch erst nach der Heirat am 16. Mai 1928 als seinen leiblichen Sohn anerkannte.

Stolzenburg schrieb zwar weiter für die Schublade, veröffentlichte aber kaum noch eigene Dichtungen. Dafür erschien 1925 im Wolfacher Verlag von Ferdinand Acker eine Maria Weuster gewidmete Sammlung *Östlicher Divan* mit 'Umdichtungen chinesischer Lyrik'. Der bibliophile Band enthält außer Gedichten solch berühmter Autoren wie Li-Tai-Pe oder Thu-Fu auch viele Übertragungen 'unbekannter Dichter', bei denen es sich im Einzelfall durchaus um eigene Schöpfungen Stolzenburgs handeln könnte; so findet sich in der Sammlung das Gedicht *Der Traum*, das er 1921 bereits unter seinem eigenen Namen veröffentlicht hatte:

Dort trägt im Wandel rätselhafter Sterne,
euch des Vergessens dunkelblauer Schild.
Ihr seht der schmerzlosen Stunden Bild:
Das Haus der Helligkeit in weißer Ferne.

Bereitet eurer Brust, der gern verstummten,
die Kammer für ein zaubervolles Spiel.
O lächelt immer, wenn das Fest gefiel,
zu der Musik des staunenden Vermummten.²⁸

Angeregt durch die subtilen Nachdichtungen des geistesverwandten Klabund, gelang es Stolzenburg, nicht nur den poetischen Reiz ostasiatischer Lyrik nachzuempfinden, sondern die exotischen Vorstellungsbilder auch der persönlichen Lebenssphäre anzuverwandeln:

Li-Tai-Pe
Ade, o Welt...

So wisst denn, dass die Weite meine Heimat ist:
Hier ist ein Wald und dort ein Feld zum Ruhen.
Mein Lächeln ist für euch nur eine schlaue List.
Ich tummle mich, befreit von meinen Schuhen.

²⁸ *Die Flöte* 4 (1921/22), S. 223.

Wie Pfirsichblüten welken, welkt uns Hand und Spruch.
 Man wird bescheiden und hält nichts für Liebe.
 Ade, o Welt, ich hab von deinem Rauch genug.
 Dass mir doch meine Einsamkeit verbliebe.²⁹

*

Thu-Fu
Totenklage

Ich sinne Kummer in die welke Hand,
 Die Wolke senkt sich, eine dunkle Wand.

 Schneeflocken taumeln in das irre Grauen,
 Die Nacht fällt ein, bald ist nichts mehr zu schauen.

 Horch, Stimmen, Stimmen ohne Halt und Ufer:
 Die toten Bataillone sind die Rufer.

 Die Geister der Gefallenen erscheinen.
 Der Leib west unter Dornen, unter Steinen.

 Die Welt ist tot, die Welt ist eine Gruft.
 Ich schreibe weinend Zeichen in die Luft.

*

Wang-Seng-Yu
Überdruss

Ich bin die Woge, bin der Wind
 Und flüchtig vor dem eignen Schatten.
 Ich bin der Bettler dumpf und blind.
 Lust muss mit Leid sich gierig gatten.

 Gib her das Kleid, gib her den Schal,
 Ich gebe dir zurück die Ringe.
 Die Lautensaite schwingt aus Stahl.
 Du bist nur Glas, mein Herz. Zerspringe.

*

Unbekannter Dichter
Der Tod und das Mädchen

Meine Arme drücken nicht,
 Komm und lass dich von mir führen.
 Mein Gesicht belügt dich nicht.
 Ich will keine Brände schüren.

²⁹ Wilhelm Stolzburger: *Östlicher Divan. Umdichtungen chinesischer Lyrik*. Wolfach/Baden 1925, o. S. (ebenso die folgenden Gedichte).

Diese Furchen nehm ich fort
 Und den Schmerz von deinen Lippen.
 Schaure nicht bei meinem Wort,
 Fürchte nicht den Klang der Rippen.

Mancher log dir seine Lust,
 Seine Liebe in die Ohren.
 Sie war Staub in seiner Brust.
 Du hast alles nur verloren.

Meine Arme drücken nicht,
 Komm und lass dich von mir führen.
 Mein Gesicht belügt dich nicht.
 Ich will keine Brände schüren.

Mit seinen chinesischen Nachdichtungen war Stolzenburg ein letztes Mal "in die weiteste Ferne" geflohen; von nun an verschwieg er seine Sehnsüchte und Ängste. Schon 1922 hatte er der Dortmunder Stadtbibliothek einige Abschriften seiner verstreuten Gedichte und Prosastücke vermacht; 1936 schenkte er dem Archiv u.a. noch die beiden Städtesonette *Köln* und *Dortmund*, denen deutlich seine erlahmte Schaffenskraft anzumerken ist:

Köln

Der Dome höchster auf dem Weg zum Meer
 läßt Gruß und Blick zurück für meinen Mast.
 Mein Schifflein kam von Südens Domen her,
 die wie versunken mir entschwinden fast.

Die alte Straße wiegt mich auf der Flut...
 Gesang von Legionen weht vom Strand,
 die Adler leuchten in der Mittagsglut...
 Es drohen ostwärts Wälder, Wand an Wand.

Die schöne Stadt bleibt lange mir zurück.
 Ein Kaiserwille singt in ihrem Schein,
 ein Frauenlächeln aus dem alten Glück...

Verweile nicht zu lang, mein weher Blick,
 zum Meere will der Strom, der große Rhein:
 Ihr Blut, ihr Stolz, ihr mächtiges Geschick!³⁰

*

Dortmund

Allzeit vom Leben aufgewühlte Stadt
 mit deinem Brausen wie aus einem Schacht...

³⁰ Manuskript, Februar 1936 (Stadt- und Landesbibliothek Dortmund).

Stadt, die den Ruhm der alten Festen hat,
die allzeit über ihrer Größe wacht!

Streitbare Stadt und Reichsstadt alten Rechts.
So viele lehrend. Deutschem Reiche gut!
Du Mutter blonden Seefahrergeschlechts,
du meine Vaterstadt und wahre Hut!

Ich habe diese weite Welt gesehn!
Im Sternenlicht hinwandernd auf Prärien
hört ich zur Nachtzeit deine Linden wehn...

Du liebst mich unter deinem Atem gehn,
von dir zu mir den stolzen Hornruf fliehn:
Die Söhne sollen fort und fort bestehn!³¹

Zwei Jahre später, am 21. Februar 1938, starb Wilhelm Stolzenburg in Essen – ein Dichter, der sich "verzehrt" hatte und dem jede Anerkennung versagt blieb. Seine Witwe Maria verzog nach einigen Wohnungswechseln innerhalb von Essen im Januar 1941 nach Köln. Sein Sohn Dieter wurde im März 1942 zum Reichsarbeitsdienst nach Speyer eingezogen. Seither haben sich ihre Spuren verloren.

Eine endgültige literarhistorische Einschätzung Stolzenburgs soll hier nicht versucht werden. Seine drei Bücher mit neuromantischen Versen (*Gedichte*), anarchistischen 'Satiren' (*Caviar für's Volk*) und 'Umdichtungen chinesischer Lyrik' (*Östlicher Divan*) zeigen sehr unterschiedliche, fast konträre Facetten des Dichters und ergeben kein einheitliches Bild. Sie erschienen nur in kleinsten Auflagen und konnten Stolzenburg, der insgesamt nur ein schmales Werk schuf, weder in die allgemeine noch in die regionale Literaturgeschichte einschreiben. Seine ästhetisch überzeugendsten Leistungen wird man in den 'expressionistischen' Gedichten und Prosastücken sehen dürfen, die er verstreut in den Blättern der Avantgarde veröffentlichte; in einem weiteren Buch gesammelt, hätten sie vielleicht ein eigenständiges Profil konturiert. Erst auf der Basis einer Werkschau, die eine Auswahl aus den Büchern und tunlichst alle expressionistischen Zeitschriften- und die Nachlaßtexte umfassen sollte, wäre eine halbwegs gerechte und überprüfbare Beurteilung des so ganz und gar vergessenen Dichters möglich.

Im Hinblick auf unser übergeordnetes Thema ist auch Wilhelm Stolzenburg eine signifikante Erscheinung der 'westfälischen Moderne'. Der Versuch, das hierzulande fast zwangsläufige 'Einzelgängertum' durch den publizistischen Anschluß an die expressionistische Großstadtszene zu überwinden, scheiterte an seinem nur halbherzigen Ehrgeiz und seiner bei allem Fernweh doch unüberwindlichen Bodenständigkeit. So sehr es Stolzenburg hinausdrängte aus der Enge seiner Hei-

³¹ Manuskript, Februar 1936 (Stadt- und Landesbibliothek Dortmund).

mat, so sehr trieb es ihn doch auch immer wieder zurück in das Land, das ihm auch im metaphysischen Sinn 'Ursprung' bedeutete. Literarisch äußert sich diese Ambivalenz als Gratwanderung zwischen Tradition und Moderne; so sind die Gedichte meist konventionell gebaut und an den Mustern der Neuromantik orientiert, andererseits aber deutlich bewegt durch den revolutionären Impetus des Expressionismus, der sich in den Prosastücken dann auch sprachlich umsetzt. Überdeutlich wird diese Dialektik in der Konfrontation der *Gedichte* und der 'Satiren': Finden wir im ersten Band neben ideologisch indifferenten Stimmungsbildern Beispiele einer affirmativen Geisteshaltung, die sich ohne weiteres in den Kontext der Heimatliteratur stellen lassen, so lesen sich die 'Satiren' als provokante Affronts gegen alle bürgerlichen Vereinbarungen und nicht zuletzt auch gegen die ethischen Konventionen der westfälischen Regionaldichtung. Der Widerspruch, der im Falle August Stramms Leben und Werk scheidet, durchzieht bei Wilhelm Stolzenburg das Werk selbst.

Ein letztes Beispiel mag die konstitutive Ambivalenz im Werk Stolzenburgs illustrieren. Gleich zwei seiner Gedichte hat er programmatisch mit dem Titel *Deutschland* überschrieben; beide sind so verschieden und konträr, als stammten sie nicht vom selben Autor oder behandelten nicht dasselbe Thema, dasselbe 'Deutschland'. Das spätere der Gedichte erschien 1924 in Wohlgemuths *Ruhrland-Almanach* und ist zwar weniger nationalistisch als manch anderes in diesem Band, aber doch von einem ungebrochenen, pathoserfüllten Patriotismus:

Deutschland

Über deiner großen Morgenwelt
steht erschütternd nah ein kühler Stern,
nur die dunkeln Berge sind noch fern,
bis auch sie das Licht in Silber stellt.

Heimat! Aller Mühen tiefer Born!
Bis uns die versunkene Glocke schallt:
Grube, die von unserer Arbeit hallt, –
Dankend du uns mit gereiftem Korn.

Ewig Vaterland im blauen Licht!
Nordgerichtet deiner Ströme Lauf,
nimm zum Herzen unsere Liebe auf...
Land, zu groß für unsere kleine Pflicht!³²

Das andere Gedicht, Jahre früher in dem Band *Caviar für's Volk* erschienen, knüpft unmittelbar an Heinrich Heines berühmte Deutschland-Kritik an und ist von gleicher Haßliebe bestimmt:

³² *Ruhrland-Almanach* [Anm. 24], S. 12.

Deutschland

Denk ich an Deutschland in der Nacht,
So bin ich um den Schlaf gebracht.

Ein ungeheurer Automat
Spielt unaufhörlich tra-tra-trat.

Ein Impresario sitzt im Dunkeln,
Ich sehe seine Ringe funkeln.

Er liebt den lauten Musikschaall,
Die Musik spielt den Donnerhall.

Die Säbel blitzen in der Luft,
Der Rhein liegt fahl in blauem Duft.

Die Bürger stehn in Dorf und Stadt –
Der Amtmann zeigt aufs Morgenblatt...

Denk ich an Deutschland in der Nacht,
So bin ich um den Schlaf gebracht.

Ein ungeheurer Automat
Spielt unaufhörlich tra-tra-trat.³³

Natürlich bieten sich einfache Erklärungen für diese gegensätzlichen Auffassungen an, vor allem in Anbetracht der weit auseinanderliegenden Entstehungszeiten, die eine weltanschauliche Entwicklung des Autors ebenso denkbar erscheinen lassen wie die Annahme, er spreche hier tatsächlich von zwei unterschiedlichen 'Deutschländern', dem wilhelminischen der Vorkriegszeit und der demokratischen Weimarer Republik. Überblickt man jedoch das Gesamtwerk Wilhelm Stolzenburgs, so reichen diese Erklärungen nicht aus. Die beiden Gedichte bestätigen vielmehr die Annahme einer tiefwurzelnden Zerrissenheit, die den Dichter sich zeitlebens nach ebendem 'verzehren' ließ, was sich ihm in der Wirklichkeit doch stets aufs neue entzog: ein fragloses Einverstandensein mit der Welt und dem Platz, an den ihn das Schicksal gestellt hatte.

³³ *Caviar für's Volk* [Anm. 8], S. 43.

3. Reinhard Koester (1885 – 1956)

Ebenso wie Wilhelm Stolzenburg wurde auch Reinhard Koester von der Literaturgeschichte nicht wahrgenommen, doch sind die Ursachen hierfür verschieden. Während Stolzenburg früh resignierte und sich Anfang der zwanziger Jahre ins bürgerliche Leben zurückzog, um dann nur noch einmal mit chinesischen Nachdichtungen hervorzutreten, brachte Koester diese Konsequenz nicht auf und wandte sich der Unterhaltungsliteratur zu, nachdem er mit seinen ersten, mehr oder weniger ambitionierten Büchern an die Grenzen seiner nur durchschnittlichen Begabung geraten war. Beide Autoren waren keine originären Dichterpersönlichkeiten, die es gedrängt hätte, eigene Ideen durchzusetzen oder schreibend Existenznöte zu bewältigen, sondern sie partizipierten lediglich eine Zeitlang am Gruppenelan der literaturrevolutionären Bewegung und strandeten zwangsläufig, als diese in den krisengeschüttelten Nachkriegsjahren und den gesellschaftlichen Neuorientierungen der Weimarer Republik allmählich versandete. Von Stolzenburg hörte man bald nichts mehr; Koesters Entscheidung für die Unterhaltungsliteratur scheint sich hingegen für ihn rentiert zu haben. Wie die Auflagen einiger seiner Romane aus den dreißiger Jahren verraten, war er bis zum Zweiten Weltkrieg ein durchaus erfolgreicher Publikumsautor und dürfte also von einer rezeptionsorientierten Literaturgeschichtsschreibung, die für die Zwischenkriegszeit ja noch immer ein Desiderat ist, mit weniger Recht übersehen werden als von den Kanonverwaltern einer 'deutschen Nationaldichtung'. Von den Sachwaltern der Regionalliteratur hätte Koester freilich auch dann nichts zu erwarten, denn sein Heimatbewußtsein war wenig entwickelt, und westfälische Themen spielen bei ihm keine Rolle. Obwohl er nur mit seinen ersten Büchern zur Moderne gehört, ist er für uns interessant als Typus eines Schriftstellers, dem zwar der Atem zu einem 'großen Wurf' fehlte, der aber auch nicht auf den Applaus der Provinz schielte und so den Weg in die Unterhaltungsliteratur seiner Zeit fand. Sein Fall zeigt exemplarisch, daß der Aufstieg aus provinzieller Herkunft nicht notwendig mit einer literarischen Emanzipation einhergehen muß. Thematisch auf der Alltagshöhe der 'neusachlichen' Epoche, überragen die populären Romane Koesters selten das ästhetische Niveau konventioneller Regionalliteratur.

Über die Biographie Koesters ist nur wenig bekannt. Geboren wurde Reinhard Friedrich Paul Koester am 6. Mai 1885 als Sohn des Landgerichtsrats *Julius Carl Friedrich Wilhelm Koester* und dessen Frau *Anna Wilhelmina* geb. Gerstein im westfälischen Hagen (Kreis Arnsberg); die Familie wohnte dort in der Hochstraße 45. Beide Eltern stammten aus alteingesessenen westfälisch-protestantischen Familien, deren männliche Mitglieder meist Juristen waren. Ein ausgeprägtes Heimatbewußtsein konnte Reinhard nicht entwickeln, weil die Familie wegen einer



Reinhard Koester

Versetzung des Vaters bereits 1890 ins Rheinland ging. In Bonn besuchte der kränkliche Junge das Städtische Gymnasium, das er 1903 mit dem Abitur abschloß. Wie Koester selbst mitteilt, war er kein besonders guter Schüler:

Pedantisch-verknöcherte Lehrer verminderten noch das geringe Interesse an toten Sprachen, toter Wissenschaft. Besonders verhasst war: Geschichte, Geographie und Mathematik. Ein menschlich-verständiger Lehrer (Oberlehrer Meurer †) vermochte den stets mittelmässigen, verträumten Schüler ohne Stockung bis zum Abiturientenexamen zu führen, besonders auf Grund guter deutscher Aufsätze.¹

Bereits als Schüler zeigte Koester literarische Interessen; auf Geheiß des autoritären Vaters entschied er sich dann jedoch dafür, ein Jurastudium in Freiburg i. Br. zu beginnen, das er nach einigen Semestern in München fortsetzte.

Der 'helle Zauber' der bayerischen Landeshauptstadt verfehlte seine Wirkung auf Reinhard Koester so wenig wie auf manch andere westfälische Provinzler, auf Gustav Sack, Adolf von Hatzfeld oder später besonders auf Peter Paul Althaus. Über literarische Begegnungen aus dieser frühen Zeit wissen wir nichts, es ist aber wahrscheinlich, daß Koester bereits als Student Beziehungen zu Schwabinger Künstlerkreisen knüpfte. In jedem Fall war München, ähnlich wie Berlin, Leipzig oder Wien, schon lange vor dem Weltkrieg ein Schmelztiegel der Moderne, der jungen, aufstrebenden Künstlern aus der Provinz alle Möglichkeiten offenzuhalten schien, und Reinhard Koester war fest entschlossen, sie zu nutzen.

Das Studium absolvierte Koester dagegen nur widerwillig und 'lau'. Auch auf ihm lastete die (juristische) 'Tradition der Ahnen'. 'Lediglich der Familie wegen, um nicht als 'verbummelter Student' zu gelten'², legte er beim Oberlandesgericht in Hamm 1906 das Referendar-Examen ab, nachdem er sich nur zwei Semester lang in Münster darauf vorbereitet hatte. Einer Anstellung als Referendar aber wollte er entgehen, indem er nach München zurückkehrte und hier ein national-ökonomisches Studium als Vorbereitung zum Doktorexamen vorschätzte. Er begann zwar eine Dissertation über 'Heimarbeit in den bergisch-märkischen Landen', brach sie aber bald ab, als 1908 einige seiner Gedichte (dank der Fürsprache Margarete Beutlers) von der Münchener *Jugend* angenommen wurden.³

¹ Reinhard Koester: *Biographie*. Typoskript, 3 S., Beilage zu einem Brief an Franz Brümmer vom 27.7.1919 (Staatsbibliothek zu Berlin, Kopie im Deutschen Literaturarchiv, Marbach).

² Ebd.

³ Im 13. Jahrgang (1908) der *Jugend* erschienen die neuromantisch Gedichte *Nun will es Sommer werden* – (S. 842), *Die Eine und Konzert im Park* (S. 962), *Heller Tag* (S. 1059) und *Sie, die das Leben versäumen* – (S. 1106). Auch in den folgenden Jahrgängen ist Koester mehrfach mit Gedichten und Erzählungen vertreten, zuletzt 1915 mit der halb verträumten, halb kriegsgegnnerischen Geschichte *Das Haus in der Nacht* (Jg. 20, S. 868-870). Nennenswert sind außerdem die sentimental-prosaischen *Flötenlieder* (Jg. 14, 1909, S. 868-870), *Ein Name* (Jg. 15, 1910, S. 966f.) und *Der müde Fechter* (Jg. 16, 1911, S. 224-228) sowie die Satire *Das Wunder* (Jg. 17, 1912, S. 6-9).

Dieser ersten Anerkennung folgten in den nächsten Jahren zahlreiche weitere Veröffentlichungen von Gedichten, Skizzen und Erzählungen, außer in der *Jugend* etwa in *Nord und Süd*, *Pan*, *Die Gegenwart*, *Die Rheinlande*, *Westermanns Monatsheften*, der *Deutschen Alpenzeitung* und der *Frankfurter Zeitung*; nicht zuletzt wurde Koester regelmäßiger Beiträger der nur in drei Jahrgängen (1910-13) erschienenen 'Wochenschrift für Schwarzweisskunst und Dichtung' *Licht und Schatten*, die Hanns von Gumpenberg als künstlerisches Pendant zum *Simplicissimus* in München herausgab.⁴

Als ihm 1909 weiterer Urlaub verweigert wurde, erbat Koester die Entlassung aus dem Justizdienst und entschied sich für die riskante Laufbahn eines freien Schriftstellers – eine Existenzform, die er wohl nur in einer lebendigen Literaturmetropole wie München wagen konnte. Seinen Aufenthalt in München unterbrachen mehrere Reisen, die ihn nach Griechenland, Kleinasien, Oberitalien und Frankreich (Paris und Bretagne) führten.

1910 erschien im Münchener Verlag von Georg Müller Koesters erstes und einziges Gedichtbuch *Die Lieder des Einsamen*, das fast unbeachtet blieb und von ihm selbst später als "noch stark beeinflusstes Jugendwerk ohne Bedeutung"⁵ verworfen wurde. Von 1911 bis 1914 schrieb er an seinem ersten Roman *Der Gang des Gottlosen*, den er bei seinem (kriegsbedingt) verspäteten Erscheinen im Münchener Delphin-Verlag (1919) dem bereits in den ersten Kriegstagen gefallenen Dichterfreund Arthur Hoerhammer widmete.

Ein Sonett aus der Vorkriegszeit, im Sommer 1913 in der von Theodor Heuss geleiteten Münchener Wochenschrift *März* erschienen, scheint uns besonders bemerkenswert, weil sich hier Koesters ambivalente Stellung zwischen der 'reinen' Welt einsamer Dichtkunst und den 'gemeinen' Verlockungen der Straße verrät – ein Konflikt, in dem die Dichtung dann schließlich doch unterlag:

Abkehr

Nun will ich alles wieder hassen
und nichtig achten wie zuvor,
will mich nicht länger treiben lassen
von Fluten, drin ich mich verlor.

⁴ Koesters Veröffentlichungen in Periodika können hier nicht im einzelnen angeführt werden. Besonders hingewiesen sei aber auf die historische Novelle *Ritter Blaubart* (*Die Rheinlande*, Düsseldorf, 18, 1909, S. 349-351) sowie auf die Skizze *Das Fenster* (*Pan* 2, 22.2.1912, Nr. 14, S. 424-428), die in derselben impressionistischen Manier sowohl authentische Milieueindrücke vom Montmartre wie einen Eifersuchtsmord schildert. In *Licht und Schatten* verdienen vor allem die Reihe schalkhaft-kluger *Sprüche des Narren Godowyn* (Jg. 1, 1910, Nr. 4; Jg. 1, 1911, Nr. 49; Jg. 2, 1911, Nr. 1; Jg. 2, 1911, Nr. 10; Jg. 3, 1913, Nr. 38) und die impressionistischen 'Novelletten' *Ein Sonnenstrahl* (Jg. 1, 1911, Nr. 34) und *Gespräch in der Nacht* (Jg. 2, 1912, Nr. 25) Beachtung.

⁵ Koester: *Biographie* [Anm. 1].

Mich zwingt der prahlerische Chor
in seines Lebens enge Gassen.
Verflucht die lächelnden Grimassen!
Empor, du Zweifelnder, empor!

Hinweg du Tier, das lüstern schielt!
Sieh – die verbuhlten Finger fassen
in's Leere – du hast ausgespielt!

Verzichtend, aber nicht verbannt
kehr' ich von festlichen Terrassen
zurück in meiner Träume Land.⁶

Neben der Literatur galt Koesters besonderes Interesse vor dem Weltkrieg der bildenden Kunst. Ob er sich selbst als Maler versuchte, ist nicht belegt, doch war er eng befreundet mit Max Unold, Edwin Scharff und anderen jungen Malern, die sich 1913 zur Künstlervereinigung der 'Neuen Münchner Secession' zusammenschlossen. Seinen Freund Scharff hatte Koester 1907/08 auch auf einigen Studienreisen begleitet, u.a. nach Frankreich. Wie er selbst mitteilt, führte der "fast ausschliessliche Verkehr mit Malern – vor allem Max Unold und Edwin Scharff" im Jahre 1911 zur Gründung des künstlerisch-bibliophilen "Graphik-Verlags Reinhard Koester" in München und Bonn, "der die graphischen Werke dieser beiden Künstler zuerst propagierte".⁷ Die Geschäftsstelle war zunächst in einer Galerie in der Königinstraße 44 untergebracht, spätestens seit 1913 in der Georgenstraße 71, Koesters damaliger Wohnung. Die Eigenwerbung des Verlags zeigt, daß es Koester weniger um kommerzielle Interessen ging als vielmehr darum, noch nicht etablierten Künstlern erste Veröffentlichungsmöglichkeiten zu verschaffen:

Der Graphik-Verlag hat keine andere Tendenz als die: Liebhaber und Käufer zu suchen für gute graphische Kunstwerke. Damit kennzeichnet er sich als ein geschäftliches Unternehmen, das sich in den Dienst der Kunst stellt. "Neue" Kunst bedeutet für ihn kein Programm in irgendeiner Richtung, da er jedoch fördern will, wird er vor allem den Jüngeren, deren Schaffen Bürgschaft ist für ihren künstlerischen Ernst, die Wege zu ebnen suchen.⁸

⁶ März, München, 7 (1913), Dritter Band (Juli bis September), S. 216.

⁷ Koester: *Biographie* [Anm. 1]. Vgl. auch Vera Grötzinger: *Der Erste Weltkrieg im Widerhall des "Zeit-Echo" (1914–1917). Zum Wandel im Selbstverständnis einer künstlerisch-politischen Literaturzeitschrift*. Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien 1994, S. 88–93. Noch im Gründungsjahr gab der Graphik-Verlag Unolds Mappenwerk *Zwanzig Originalholzschnitte zum Gargantua des Rabelais* heraus, von Scharff folgte u.a. später der Radier-Zyklus *Temperamente*.

⁸ *Einladung zur Subskription*, Voranzeige des Herbstverzeichnisses 1912 des Graphik-Verlags München-Bonn. An Alfred Kubin, der ihm eine Mappe für den Graphik-Verlag zugesagt hatte, schrieb Koester bezeichnenderweise am 20.5.1913 (Lenbachhaus, Kubin-Archiv, München): "Ich danke Ihnen, dass Sie unseren Verlag, der für mich in der Hauptsache kein geschäftliches Unternehmen bedeutet, durch ihre Mitarbeit fördern wollen."

Vermutlich lag es an Koesters geringem Geschäftssinn, daß er den Graphik-Verlag nicht halten konnte; am 22. April 1914 wurde das Unternehmen von Otto Haas-Heye, dem reichen Erben eines Zeitungsverlegers, übernommen, der vor allem als Ausstattungskünstler und Modeschöpfer bekannt wurde. Entsprechend erschienen in den folgenden Jahren auch 'graphische Modeblätter' im Graphik-Verlag. Immerhin dürfte es noch auf die Initiative Koesters zurückgehen, daß der Verlag (der nun die Adresse Glückstraße 5 hatte und ab 1915 eine Niederlassung am Pariser Platz 7 in Berlin besaß, im Erdgeschoß des Hauses von Max Liebermann) auch weiterhin lithographische Mappenwerke junger Künstler der 'Neuen Münchner Secession' (Willi Geiger, Edwin Scharff, Walter Teutsch, Max Unold) herausgab. Viele dieser Künstler waren dann auch am ersten Jahrgang der im Herbst 1914 von Friedrich Markus Huebner und dem Maler O. Th. W. Stein im Verlag von Haas-Heye gegründeten Zeitschrift *Zeit-Echo* (1914-17) beteiligt, einem ambitionierten 'Kriegs-Tagebuch der Künstler', das in pluralistischer Weise die unterschiedlichen 'Kriegsstimmungen' spiegeln sollte.⁹ Koester selbst ist in dieser Zeitschrift nur mit einem Gedicht *In memoriam A. H.* vertreten.¹⁰

Einiges Renommee in Fachkreisen erwarb Koester sich seit 1913 als Übersetzer von Komödien Molières. Vermutlich war es seiner Bekanntschaft mit Georg Müller und Margarete Beutler zu verdanken, daß der Verlag ihn zur Mitarbeit an der 1911 begonnenen (sechsbändigen) Ausgabe der *Sämtlichen Werke* einlud, die später vom Berliner Propyläenverlag fortgeführt wurde. Weitere Übersetzer waren neben dem Herausgeber Eugen Neresheimer Margarete Beutler, ihr Mann Kurt Friedrich-Frekxa, Heinrich Conrad und Franz Kaibel. Bis 1921 übersetzte Koester u.a. die Molière-Stücke *Tartuffe*, *Fürstin von Elis*, *Erzwungene Heirat*, *Der Liebhaber als Arzt* und *Die Frauenschule*. Die oft grotesken Liebesentwicklungen dieser Komödien, ihre Typenüberzeichnung und ihre Kritik am Allzu-Menschlichen entsprachen wohl ganz seinem Geschmack; dennoch ist es nicht ohne Ironie, daß seine Übersetzungen länger als jedes seiner eigenen Werke die Zeiten überdauerten: Noch 1947 erschienen zehn seiner Übertragungen separat

⁹ Zur wechselhaften Geschichte des *Zeit-Echos* vgl. Grötzinger [Anm. 7]. Offizieller Herausgeber der beiden ersten Jahrgänge war Otto Haas-Heye; die Richtung des Blattes wurde jedoch bis April 1915 wesentlich von den beiden Redakteuren Huebner und Stein bestimmt. Unter dem neuen Redakteur Hans Siemsen (1915/16) trat die pluralistische Konzeption hinter eine pazifistische Tendenz zurück; der letzte Jahrgang 1917 wurde von Ludwig Rubiner im Schweizer Benteli Verlag Bümpliz-Bern und Leipzig herausgeben und propagierte linksaktivistische Ideen.

¹⁰ *Zeit-Echo*, München, I (1914/15), Nr. 5, S. 68. Das Gedicht gilt dem Andenken Arthur Hoerhammers. Der erfolglose philosophische und phantastische Schriftsteller (*Nessukaräni und andere Geschichten von irgendeinem Planeten*, München 1912), aus einer alten Offiziersfamilie stammend und Hauptmann der Reserve, fiel bald nach Kriegsausbruch bei Giragoutte im Elsaß unter den Schüssen französischer Alpenjäger-Scharfschützen.

unter dem schlichten Titel *Komödien* in der Reihe 'Ewiges Wort' des Ullstein-Verlags in Wien.

In den letzten Jahren vor dem Weltkrieg verkehrte Koester regelmäßig in den Kreisen der Schwabinger Boheme, die sich in Künstlerkneipen wie dem 'Simplissimus' und dem 'Bunten Vogel' oder im Café Stephanie traf. Ein Kapitel für sich ist dabei seine Beteiligung an den bis zum Morgengrauen dauernden 'Nachtungen' der 'Hermetischen Gesellschaft', eines mystischen Narrenbundes, den der skurrile Literaturhistoriker, Romantikforscher, Bibliomane und E. T. A. Hoffmann-Herausgeber Carl Georg von Maassen (alias 'Großvater Clamurr') gegründet und dem Hermes Trismegistos geweiht hatte, dem gewaltige Trankopfer zu bringen waren. Koester (Deckname 'Pipo') war einer der 'Gründerväter' dieser geheimen Gesellschaft, als deren 'Urväter' der 'Gespenster-Hoffmann' und der Basler Alchimist Leonhard Thurneysser zum Thurn (1531–1596) verehrt wurden und zu der etwa auch der (mit Maassen eng befreundete) Dichter Erich Mühsam und der Maler Rolf von Hoerschelmann gehörten – Joachim Ringelnatz hingegen, der damals noch Hans Böttcher hieß, brachte es hier lediglich zum 'kleinen mittleren Seitenvater Appendix', weil er die vorgeschriebenen Examensfragen nur ungenügend beantwortete.¹¹ Als Vorstufe oder 'Fegefeuer' des Bundes diente insgeheim der 'Verein Süddeutscher Bühnenkünstler', in den jeder eintreten konnte, der eben *kein* Süddeutscher und *kein* Bühnenkünstler war (Mitglieder waren neben den bereits Genannten u.a. die Maler Albert Weisgerber, Max Unold, Berthold Körting, der Privatgelehrte Hanns Floerke und der von Koester eingeführte Schriftsteller Walther Foitzick). Koester hat sich 1949, nach zwei großen Kriegen, in einem Aufsatz wehmütig an die 'Hermetische Gesellschaft' im alten München erinnert und dabei auch manche ihrer kultischen Geheimnisse verraten:

Die ersten hermetischen Nachtungen fanden in einem Nebenzimmer des kleinen Weinrestaurants "Kette" statt, das unweit des Sendlingertor-Platzes lag.¹² Wir schieden Menschen und Dinge streng in "sulfurische", d.h. gemeine, alltägliche, niedrige und deshalb für uns verabscheuungswürdige und häßliche, und in "phosphorische", d.h. höhere, geistige, wesentliche und deshalb für uns erstrebenswerte und verwandte, kurzum: hermetische. Unter den Begriff "sulfur" (= Schwefel) fielen Geld, Nahrung, Bier, Lohnarbeit, Spießertum, Sport, Frauen und alle moderne Technik. "Phosphorisch" dagegen waren Wein, der von uns als aurum potabile (trinkbares Gold) ge-

¹¹ Vgl. Joachim Ringelnatz: *Das Gesamtwerk in sieben Bänden*. Hg. v. Walter Pape. Bd. 6: *Mein Leben bis zum Kriege*. Berlin 1983, S. 317f. Reinhard Koester gehörte zur Hochzeitsgesellschaft von Ringelnatz und Leonharda Pieper (Muschelkalk) am 7.8.1920 bei Margot Fichtner und hielt auch die Hochzeitsrede. Vgl. Joachim Ringelnatz: *Briefe*. Hg. v. Walter Pape. Berlin 1988, S. 155 u. 509f. (Auszüge aus Maassens Tagebuch).

¹² Später 'nachtete' die 'Hermetische Gesellschaft' dienstagsabends in einem Kellergewölbe der 'Petersklausen' im Schatten der Peterskirche.

schätzt wurde, alle Künste und jede Äußerung des menschlichen Geistes, die nicht profan-alltäglichen Zwecken diene. Und höchste Inkarnation alles Phosphorischen war der hermetische Vater, der von der Gnadensonne des dreimalgrößten Hermes beschienen war.¹³

Der Krieg machte diesem halb okkulten, halb geistreich-sinnenfrohen Treiben bald ein Ende, doch behielt Koester nach den Statuten zeitlebens die einmal erreichte Adeptenwürde eines 'Vaters' und dürfte auch später statt eines 'Prost!' manches Mal ein 'Clam-o-clam!' gerufen haben. Seine Versuche einer Wiederbelebung nach dem Weltkrieg waren hingegen wenig erfolgreich.

Zu den Höhepunkten im Münchener Jahresablauf gehörte neben dem Oktoberfest unbedingt der Fasching; die Atelierfeste der Schwabinger Künstler blieben jedem unvergänglich, der sie miterleben durfte. Auch hier tat die Gruppe um Carl Georg von Maassen sich besonders hervor. "Der wildeste, bewegteste und lustigste Fasching" war in der Erinnerung Erich Mühsams der letzte vor dem Krieg, und ganz besonders blieb ihm von diesem Februar 1914 ein 'Gespensterfest' im geräumigen 'Atelier' Koesters (Wiltrudenstraße 5¹) im Gedächtnis:

¹³ Reinhard Koester: *Die Hermetische Gesellschaft*. In: *Berliner Hefte für geistiges Leben* 4 (1949), Nr. 5, S. 441-450, hier S. 442f. Vgl. auch Rolf von Hoerschelmann: *Leben ohne Alltag*. Berlin 1947, S. 159-164. Aus Koesters Bekanntschaft mit dem 'grundgescheuten Antiquarius' und 'platonischen Epikuräer' Carl Georg von Maassen (1880-1940) resultierten zwei bibliophile Scherzpublikationen: *Irma. Ein Fragment. München, am Tage Longini* (zusammen mit Maassen und Rolf von Hoerschelmann; München: Gesellschaft der Münchner Bibliophilen, 1913) und *Im Nachthemd durchs Leben. Ein süddeutsches Weihebüchlein-Festspiel in 7 Bildern nebst Prolog und Epilog sowie Gesang und bengalischer Beleuchtung. Für die Holzbühne erdichtet und erdacht und an das Licht gebracht von drei Mitgliedern des Vereins süddeutscher Bühnenkünstler* (zusammen mit Maassen und Erich Mühsam; München: Verlag des Vereins süddeutscher Bühnenkünstler, 1914). Das Scherzdrama *Irma* erschien zum sechsten Jahrestag der 'Münchner Bibliophilen', gibt hemmungslose Einblicke in das obskure Treiben ihrer Mitglieder und schildert am Rande den vergeblichen Versuch einer Irma Hecht, durch 'Gunstgewährungen' Mitglied dieser Männergesellschaft zu werden; neben vielen anderen prominenten 'Bibliophilen' (u.a. Maassen, Hoerschelmann, Graf von Klinckowstroem, Mühsam, Wedekind, Roda-Roda, Unold, Foitzick, Max Halbe, Horst Stobbe, Georg Müller, Anton Kippenberg, Ernst Rowohlt) hat auch Reinhard Koester einen Kurzauftritt (in einer Szene, in der Wedekind sich zweimal 'erhängt'), der sich indes auf die 'unsterblichen Verse' (S. 16) beschränkt: "Erst tat die Jungfer so zäh und verschoben, / Ich hab' ihr ihn doch hineingeschoben." Das ebenso frivole, gegen Sittlichkeitsapostel gerichtete Scherzdrama *Im Nachthemd durchs Leben*, nach Mühsams Erinnerung in "zwei alkoholdurchseelten Nächten geschrieben" (Erich Mühsam: *Namen und Menschen. Unpolitische Erinnerungen*. In: Ders.: *Prosa Schriften II*. Hg. v. Günther Emig. Berlin 1978, S. 199), wurde am 31.1.1914 bei einem Faschingsfest auf der Holzbühne der Künstlerkneipe 'Der bunte Vogel' mit Puppen von Edwin Scharff und Max Unold aufgeführt; Kasperlspieler waren Unold, Albert Weisgerber, Karl Arnold und die Verfasser (vielleicht auch noch Ringelnatz und Foitzick), der Vorhang stammte von Weisgerber. Vgl. die Fußnote des Herausgebers in: Erich Mühsam: *In meiner Posaune muß ein Sandkorn sein. Briefe 1900-1934*. Hg. v. Gerd W. Jungblut. Bd. 1. Vaduz, Liechtenstein 1984, S. 196f. *Im Nachthemd durchs Leben* findet sich heute im Anhang von Jacobus Schnelppfeffer [d.i. C. G. von Maassen]: *Stecknadeln im Sofa*. Hg. u. mit einem Nachwort v. Walter Rösler. Berlin 1997. S. 61-81.

Ich denke vor allem an unser abenteuerliches "Gespensterfest" bei Köster, dessen Wohnung zu einer wahren Spukammer hergerichtet war. Das Licht war auf eine grünviolette Färbung gebracht worden, an die Wände waren die schauerlichsten Greuel gemalt, am Eingang lag ein ausgestopfter Herr mit offenem Mantel, dem ein Regenschirm aus dem Bauch ragte, die Gesichter der Festteilnehmer waren mit Kreide verschmiert, über die sich rote Streifen zogen oder sie waren sonstwie geisterhaft entstellt, die Frauen waren in mächtige Laken gehüllt oder es hingen ihnen Algen und Wasserrosen in den offenen Haaren. Jeder, der kam, fröstelte zuerst; aber dann entstand aus dem Schauer, den die Umgebung ausströmte, aus dem lachenden Willen, keine abergläubischen Empfindungen aufkommen zu lassen, eine so mutwillige und ausgelassene Stimmung, wie ich sie nie vorher oder nachher miterlebt habe. Die Männer wischten sich die Malerei aus den Gesichtern, die Frauen aber wurden in dem bleichen Licht immer schöner, je mehr der Tanz, die Bowle und die Tollheit der Laune ihnen Farbe gab. Weisgerber, Unold und Körting, die die künstlerische Vorarbeit geleistet hatten, war ein Meisterwerk gelungen. Es war eine der letzten Veranstaltungen jenes Faschings, des Münchener Faschings überhaupt. Wenige Monate später begann ein anderes Gespensterfest, von dem viele unserer Freunde [...] nicht zurückkehrten, für uns andere ist eine andere Welt geworden. Die freie Unbefangenheit des Genießens hat in ihr keine Stätte mehr.¹⁴

Der Ausbruch des Weltkriegs überraschte Koester auf der Fraueninsel im Chiemsee, wo er den Sommer über in völliger Zurückgezogenheit an der Vollendung seines ersten Romans arbeitete, "der durch den alle Kräfte verzehrenden Fasching wieder einmal wochenlang liegengeblieben war".¹⁵ "Da er die aufs Höchste erregte Stimmung in Paris während der Marokko-Affaire miterlebt hatte, glaubte er bis zum letzten Tag nicht an den Ausbruch der Katastrophe."¹⁶ Am Tag vor der Mobilmachung kehrte er als ungedienter Landsturmmann mit der Gestellungsorder zum 11. August nach München zurück. Er wurde zum Rekrutendepot III Lager Lechfeld des Ersatz-Bataillons des bayerischen Landwehr-Infanterie-Regiments Nr. 1 eingezogen, am 1. Oktober zur 2. Kompanie dieses Bataillons in Neu-Ulm versetzt und am 3. Oktober von dort entlassen.¹⁷

Die Nachricht vom Soldatentod seines besten Freundes, des Dichters Arthur Hoerhammer, in den ersten Kriegstagen, trieb den Erregten zu spontaner freiwilliger Meldung ins Feld, die ohne Erfolg blieb. Von da ab verfolgte er ohne Begeisterung und in wachsender Verzweiflung über die Ohnmacht dem Geschehen gegenüber die grauenhaften Ereignisse, vom Herbst 1917 ab überzeugt, dass das Schicksal Deutschlands besiegelt sei.¹⁸

¹⁴ Mühsam: *Namen und Menschen* [Anm. 13], S. 208f.

¹⁵ Koester: *Die Hermetische Gesellschaft* [Anm. 13], S. 447.

¹⁶ Koester: *Biographie* [Anm. 1].

¹⁷ Diese und weitere Angaben zum Militärdienst Koesters nach seinem Personalakt und einer Kriegsstammrolle im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, Kriegsarchiv, München.

¹⁸ Koester: *Biographie* [Anm. 1].

Die freie Zeit bis zu seiner zweiten Einziehung nutzte Koester für seine erste wirkliche dramatische Arbeit, das heute verschollene Märchenspiel *Dymphe*, und für das Drama *Peregrinus*. Veröffentlichten konnte er während des Krieges jedoch kaum etwas. Am 11. März 1916 wurde er erneut eingezogen, kam zunächst zum Rekrutendepot II des Ersatz-Bataillons des Reserve-Infanterie-Regiments Nr. 2 und am 24. Juni zur 2. Ersatzkompanie des Bataillons mit Standort München. Dort nahm er an einem Ausbildungskurs für Offiziers-Aspiranten-Anwärter teil. Am 1. September 1916 wurde er zur Flieger-Ersatz-Abteilung 7 nach Köln versetzt, am 24. Dezember 1917 zum Kommando der Flieger-Ersatz-Abteilungen. In Köln lernte Koester die in einem Militärlazarett als Krankenschwester arbeitende Mechtildis (Isi) Castenholz (*1888) kennen, die Tochter des katholischen Kölner Sanitätsrats Melchior Castenholz und dessen Frau Katharina geb. Gellweiler. Am 29. Mai 1917 fand die Kriegstraung in Köln statt. Am 6. Februar 1918 kommandierte man den Unteroffizier probeweise zur Abwehrstelle Süd des Stellvertretenden Generalstabs der Armee nach Freiburg; dort wurde er am 13. Februar von der Generalmusterungs-Kommission vorerst für sechs Monate als garnisonsverwendungsfähig in der Heimat eingestuft und am 9. März als Hilfsarbeiter übernommen. Ein Dienstleistungs-Zeugnis seines Hauptmanns bescheinigte dem 'oberen Heeresbeamten' nach seiner Entlassung im November 1918, er sei zwar "mit Interesse und Fleiss als Dezernent tätig gewesen", seine Mitarbeit wäre aber "von noch grösserem Erfolge begleitet gewesen, wenn nicht sein Hang zum Widerspruch gemeinsame Arbeit wiederholt erschwert hätte".¹⁹

Nachdem er im Sommer 1918 in den Freistunden des Militärdienstes – erbittert über die ungeheure Verlogenheit der Zeit – die "Komödie der Lüge" geschrieben hatte, brachten die Ereignisse der freudig begrüßten Revolution die rasche Entlassung. [...] Nach kurzem Aufenthalt in München, zog er – grosstadtmüde und enttäuscht durch den Verlauf der Revolution – mit seiner Frau nach Seeshaupt am Starnbergersee, um nur noch seiner geistigen Arbeit zu leben.²⁰

In Seeshaupt (Landhaus 57) entstand u.a. die 'phantastische Erzählung' *Sybille oder die Frau im Mondschein*, von der Koester meinte, mit ihr endlich "den lang-gesuchten eigenen Prosastyl" gefunden zu haben.²¹

¹⁹ Dienstleistungs-Zeugnis vom 24.11.1918 (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Kriegsarchiv, München). Koester wurde am 12.11.1918 entlassen.

²⁰ Koester: *Biographie* [Anm. 1].

²¹ Ebd. *Sybille oder die Frau im Mondlicht* erschien im November 1919 in den *Weissen Blättern* (Jg. 6, Nr. 11, S. 498-515); Koesters Wertschätzung gerade dieser Erzählung ist schwer nachvollziehbar: In expressionistischem Sprachduktus wird eine tragische Liebesgeschichte geschildert, die durch Rückgriffe auf triviale Motive der Schauerromantik eher befremdet. Laut seiner *Biographie* wollte Koester in dieser Zeit "sein ihm stets vorschwebendes Ziel [...] erreichen –: den deutschen humoristischen Roman". Diesem fragwürdigen Ziel kam er erst sehr viel später näher.

1920 zog Koester mit seiner Frau Mechtildis nach Murnsee bei Bad Heilbrunn. Er bewohnte (zunächst gemeinsam mit den Schwiegereltern, der Schwiegervater starb jedoch noch im selben Jahr) ein 'Haus am Hang' und begann hier eine Kaninchenzucht. Eine Zeitlang scheint Koester mit seinem ländlichen 'Kleintierhof' (Riesen-Silberkaninchen in Frei-Stallungen, außerdem Bruteier, Küken und Jungtiere von reinrassigen Orpington-Hühnern, Peking-Enten und Schneeputen) recht erfolgreich gewesen zu sein. Später kam noch die Zucht ostfriesischer Milchschafe hinzu. Mitte der zwanziger Jahre, nach dem Scheitern der Ehe, nennen die Münchener Adreßbücher und *Kürschners Literatur-Kalender* aber wieder die Wohnung in der Wiltrudenstraße als Koesters Adresse.

Bis 1926 blieb der Westfale Reinhard Koester in Bayern, das man so mit Fug und Recht als seine erste Wahlheimat bezeichnen darf. Er schrieb weiterhin für verschiedene Blätter; größere Bekanntheit erlangte er am Ende aber nur als ständiger Mitarbeiter des *Simplicissimus*, für den er seit 1924, als Hermann Sinsheimer die Chefredaktion übernahm (und dem zuletzt alldeutschen Blatt wieder demokratischen Geist einflößte), unter den Pseudonymen 'Karl Kinndt' und 'Benedikt' neben Gedichten und Plaudereien vor allem zahlreiche grotesk-lächerliche und 'kuriose Geschichten' verfaßte, von denen einige später in den Sammelbänden *Benedikt macht nicht mehr mit* (Berlin: Man, 1930) und *Antimelancholin* (Berlin: Der Neue Geist, 1948) erschienen. Obwohl man heute noch am ehesten in Studien über den *Simpl* und in Erinnerungen an dessen berühmtere Mitarbeiter (Thomas Theodor Heine, Karl Arnold oder Olaf Gulbransson) auf den Namen Koester/Kinndt stößt²², verdienen nur wenige dieser leicht dahingeschriebenen, oft an den befreundeten Ringelnatz erinnernden heiteren Grotesken eine Wiederentdeckung, darunter etwa *Zwischen "Eins" und "Acht"*, der formal schon fast experimentell anmutende innere Monolog eines angeschlagenen Boxers.²³

Von der Ernsthaftigkeit, mit der Koester zunächst seinen Schriftstellerberuf anging, zeugen neben den Gedichten, seinem Roman und den Molière-Übersetzungen vor allem die zwei Dramen, mit denen er bald nach dem Krieg an die

²² Auch hier hat Koester freilich nicht einmal den Status einer Randfigur erreicht, obwohl er doch jahrelang ein regelmäßiger Mitarbeiter dieser politisch-satirischen Wochenschrift war. Bezeichnend dafür ist das Sonderheft *100 Jahre Simplicissimus* der Zeitschrift *Literatur in Bayern*, das 1996 aus Anlaß der Ausstellung "Literaten und Literatur im *Simplicissimus*" vom Institut für Bayerische Literaturgeschichte der Universität München herausgegeben wurde; in diesem Heft, das einen Überblick über die sonst eher vernachlässigten literarischen Beiträge des *Simpl* gibt, wird ein Kurzartikel über Koester zwar im Inhaltsverzeichnis angekündigt, ist aber dennoch nicht enthalten.

²³ In Buchform erschien diese Geschichte zuerst in dem Band *Benedikt macht nicht mehr mit*, dem ein *Geleit!* von Joachim Ringelnatz ("Ich wünsch' dir einen guten Wind") voransteht. Heute ist dieser Text als der einzige Reinhard Koesters greifbar, in der Anthologie *Westfälische Erzählungen. Von Peter Hille bis Ernst Meister* (Bielefeld 1996, S. 116-118).

Öffentlichkeit trat: das 'Drama in neun Bildern' *Peregrinus*, das er "Frau Lise Steinrück, der Freundin in schwerer Zeit", widmete, und das seiner Frau dedi-zierte 'Spiel in vier Aufzügen' *Komödie der Lüge*. Beide Stücke kamen im Sommer 1919 im Kurt Wolff Verlag heraus und schienen für kurze Zeit einen neuen Dramatiker zu etablieren: *Peregrinus* erlebte die Bühnenpremiere bereits am 1. Februar 1919 unter der Regie von Hans Demetz an den Prager Kammerspielen (Deutsches Landestheater), die *Komödie der Lüge* wurde am 12. Dezember 1919 am Stadttheater in Nürnberg uraufgeführt.²⁴ Daß sich der erwartete Theatererfolg nicht einstellte und auch der Roman *Der Gang des Gottlosen*, im selben Jahr erschienen, nur wenig Beachtung fand, dürfte wesentlich dazu beigetragen haben, daß Koester sich fortan verstärkt der Tagesschriftstellerei zuwandte und sich an den Mechanismen des literarischen Marktes orientierte. Der Ehrgeiz, mit dem er sich in den ersten Jahren auf allen literarischen Gebieten, in Lyrik, Prosa und Dramatik, gegenüber den Exponenten der Moderne durchzusetzen versuchte, blieb dabei auf der Strecke; die Dramen sind die letzten Werke, die auch eine literarästhetische Auseinandersetzung lohnen.

Insgesamt scheinen die zwanziger Jahre für Koester eine Zeit der Orientierungslosigkeit gewesen zu sein. Private Gründe dürften dabei eine Rolle gespielt haben: Die (kinderlose) Ehe mit Mechtildis Castenholz war wenig glücklich und wurde im Februar 1924 'aus Verschulden des Ehemannes' geschieden. Wenige Monate darauf, am 16. August 1924, heiratete er in München den mutmaßlichen 'Scheidungsgrund', die wesentlich jüngere Erika Sander (*1901 St. Blasien) aus Baden, die Tochter des Münchener protestantischen Medizinalrats Albert Sander und dessen Frau Elisabeth geb. Wächter. Wenn Koester ein ausgeprägtes Faible für Sanitäts- resp. Medizinalratstöchter gehabt haben sollte, so war sein erotisches Interesse offenbar doch nicht darauf beschränkt: jedenfalls wurde auch diese zweite Ehe 'aus Verschulden des Ehemannes' getrennt, und zwar bereits im September 1925, nur ein gutes Jahr nach der Eheschließung.²⁵ Über die Hintergründe ließe sich nur spekulieren. Eine libertinäre Sexualmoral gehörte in den Schwabinger Bohemekreisen schon fast zum 'guten Ruf'. In diesem konkreten Fall macht es nachdenklich, daß Koester seit etwa Mitte 1925 als Dramaturg an den Münchner Kammerspielen engagiert war, und daß die dortigen Schauspielerinnen und Elevinnen nicht ganz reizlos waren, läßt sich vorstellen. Schließlich dürften auch die häufigen Reisen durch Europa (vor allem nach Frankreich), die

²⁴ Im Zusammenhang mit dieser Inszenierung hielt Koester am 8.12.1919 auf Einladung des 'Literarischen Bundes Nürnberg' eine Vorlesung aus dem Drama und las weitere Werke. Auch sonst trat Koester verschiedentlich bei Leseabenden auf.

²⁵ Angaben nach den Meldeunterlagen im Stadtarchiv München. Erika Sander heiratete bald darauf den Fachhistoriker Carl Graf von Klinckowstroem, einen engen Freund Carl Georg von Maassens.

er in den zwanziger Jahren (nach der Aufgabe seiner 'Kleinfarm Mörnsee') unternahm, nicht eben sehr beziehungsförderlich gewesen sein.

Mit solchen privaten Verwicklungen mag es zusammenhängen, daß Koester nach 1919 (als er mit seinem Roman und gleich zwei Stücken hervortrat) nicht nur seine literarische Richtung verlor, sondern über ein Jahrzehnt lang überhaupt kein Buch mehr veröffentlichte. Hinzu kam anfangs seine zeitraubende Tätigkeit als 'Kleintierfarmer', später seine Beschäftigung bei den Münchner Kammerspielen und nicht zuletzt auch die Arbeit für Satireblätter wie den *Simplicissimus*, die eine ständige Nachfrage nach neuen und möglichst aktuellen Satiren, Grotesken und Gedichten hatten. Vor allem für den *Simpl* (dessen Glanzzeit freilich schon lange zurücklag) wurde 'Karl Kinndt' nach dem allmählichen Ausscheiden der Pioniere aus der Gründungszeit zu einem regelrechten 'Hausautor'. Der Chefredakteur Hermann Sinsheimer (1929 abgelöst von Franz Schoenberger) nennt ihn in seinen Erinnerungen einen "für das aktuelle satirische Gedicht hervorragend begabte[n] Mensch[en] nicht bloß gemachter, sondern gelebter Opposition".²⁶

Bald nach dem Scheitern seiner zweiten Ehe entschloß Koester sich zu einem Neuanfang. Im Juli 1926 meldete er sich aus München ab und zog nach Berlin, das für den gebürtigen Westfalen nun zu seiner zweiten und letzten Wahlheimat wurde. Dem *Simplicissimus* blieb er weiterhin treu, ja die Redaktion freute sich, nun einen weiteren Mitarbeiter in der Reichshauptstadt zu haben und empfahl ihm nachdrücklich, sich eine 'Berliner Schnauze' anzueignen. Daß ihm dies nicht allzu schwer fiel, obwohl er doch bisher ganz andere – westfälische, rheinische und bayerische – Dialekte gewohnt war, mag die erste Strophe seines *Klagelieds einer wahrhaft mondänen Frau* zeigen:

Im Jahre zwoundfünfzich Wochen
mongdähn zu sein bis uff de Knochen
det is – janz unta uns jesprochen –
det is een scheußlichea Beruf!
Det Ondul-, Manik-, Pediküren –
Popo unn Busen Wechmassieren –
det Pudern, Schminken, Lippenschmieren –
det reibt dir uff!
det reibt dir uff!²⁷

Mit derartigen 'Chansons', die dem Volk 'aufs Maul schauen', konnte Koester bis in die dreißiger Jahre hinein auch in der Kabarettszene manchen Applaus verbuchen. Für Sinsheimer wurde er geradezu "ein souveräner Beherrscher des Berli-

²⁶ Hermann Sinsheimer: *Gelebt im Paradies. Erinnerungen und Begegnungen*. München 1953, S. 245.

²⁷ *Simplicissimus*, München, 31 (21.2.1927), Nr. 47, S. 631.

ner Tons in der deutschen Satire".²⁸ Außer für den *Simpl* schrieb Koester auch für zahlreiche andere Blätter, so von Juni 1930 bis September 1931 für die von Leopold Schwarzschild betreute linksdemokratische Zeitung *Montag Morgen* (satirische Beilage *Der blaue Montag*), zu deren Mitarbeitern auch Walter Mehring, Roda Roda, Erich Weinert und Erich Kästner gehörten. Bemerkenswert am Rande ist, daß Koesters Erzählung *Drei Männer im Schnee*, die am 14. Februar 1930 in der *Neuen Leipziger Zeitung* erschien, Kästner zum Titel seines berühmten Unterhaltungsromans (1934) anregte.

Nachdem Reinhard Koester 1930 dreißig seiner mitunter recht widerborstigen Grotesken in dem Band *Benedikt macht nicht mehr* mit veröffentlicht hatte, verlegte er sich als Buchautor ganz auf die gehobene Unterhaltungsliteratur, für die inzwischen gerade in Berlin ein enormes Massenbedürfnis gewachsen war. Zweifellos spielten dabei ökonomische Zwänge, vor allem im Zusammenhang mit der großen Weltwirtschaftskrise, eine gewichtige Rolle; literarische Skrupel dürften ihm aber auch sonst fremd gewesen sein, zumal sich die Grenze zwischen ambitionierter und unterhaltender Literatur, nicht zuletzt unter dem Einfluß amerikanischer und französischer Autoren wie Upton Sinclair oder Maurice Dekobra, ohnehin immer mehr verwischt hatte. Als zeitgemäß galten Schriftsteller nicht mehr, wenn sie sich um experimentelle Schreibformen bemühten, für die es nach dem Ende des Expressionismus und der meisten Avantgardezeitschriften ohnehin kaum noch ein Forum gab, sondern wenn sie sich weltläufig gaben, einen schnoddrigen Alltagsjargon einschlugen, Modethemen aus der Glitzerwelt der Großstädte behandelten und diese in eine möglichst bunte, plakative Handlung voller spannender oder erheiternder Elemente packten. Solchen Anforderungen konnte Koester offenbar leicht gerecht werden. In rascher Folge warf er neusachliche Unterhaltungsromane auf den hungrigen Markt, zunächst noch unter seinem eingeführten Pseudonym 'Karl Kinndt', ab 1935 dann unter seinem wirklichen Namen. Bereits der erste Roman dieser Art, die kolportagehafte Liebesgeschichte *Es stimmt was nicht...* (Berlin: Reckendorf, 1931), kam beim Publikum gut an und konnte daher 1935 noch einmal in einer Neuauflage des Schützen-Verlags erscheinen (für die Koester seinen Namen preisgab). Der zweite Roman, *Gesetz des Zufalls*, der in ähnlicher Weise wie die Heimatliteratur die (bayerische) Provinz mit der Welt der Großstadt (Berlin) konfrontiert und dabei autobiographische Milieuerfahrungen verarbeitet, folgte 1933 im Berliner Wegweiser-Verlag.

²⁸ Sinsheimer [Anm. 26], S. 245. Als Beleg dafür, daß Koester in Berlin wirklich zu einem naturalisierten 'Berliner' wurde, kann die berühmte Anthologie *Hier schreibt Berlin* (1929) von Herbert Günther dienen, zu der er als Karl Kinndt das 'Zeitgedicht' *Ein Schlagerdichter kriegt Gehirnerweichung* (S. 106f.) beisteuerte, eine grotesk wirkende Collage durchaus authentischer Schlagerzitate à la "Wer hat die taube Frau mit Senf bekleckert?"

Den heraufziehenden Nationalsozialismus unterschätzte Koester wie so viele liberale Schriftsteller. Noch in seinem *Neujahrsgruß*, der drei Wochen vor Hitlers Ernennung zum Reichskanzler im *Simplicissimus* erschien, schrieb er:

Eins nur läßt sich sicher sagen,
und das freut uns ringsherum:
Hitlern geht es an den Kragen,
dieses Führers Zeit ist um!²⁹

Ein fataler Irrtum, wie sich nur zu bald herausstellen sollte. Thomas Theodor Heine, der Herausgeber des *Simplicissimus*, mußte ebenso wie der Chefredakteur Franz Schoenberner emigrieren; Reinhard Koester, weniger exponiert und gefährdet, konnte sich trotz seiner Antipathie gegen die 'braunen Horden' nicht zu diesem Schritt entschließen.

Inwieweit Koester sich dann doch mit dem Naziregime arrangierte, wissen wir nicht. Ein offener Opponent war er jedenfalls nicht, sonst hätte er nicht gerade in den dunklen Jahren des Dritten Reiches so erfolgreich sein können. Ab 1935 veröffentlichte er seine Romane in der Reihe 'BVZ-Bücherei' des einigermaßen obskuren Berliner Schützen-Verlags. Nach der Neuauflage von *Es stimmt was nicht* erschienen hier der 'Berliner Film-Roman' *Lampen an – Lampen aus!* (1935), das 'Tierbuch' (im allerweitesten Sinn) *Und alles um einen Hund –!* (1935) und schließlich der 'Entwicklungsroman' *Jeder geht seinen Weg* (1937). Obwohl diese Romane politisch eher indifferent sind und sich auf private (Liebes-)Schicksale konzentrieren, finden sich doch manche Zugeständnisse an den Zeitgeist, die bei dem ehemals bissigen *Simpl*-Autor verwundern – in seinen Angaben für den *Kürschner* nach 1945 verschwieg er denn auch diese Werke.

Der vielleicht interessanteste Unterhaltungsroman Koesters ist *Lampen an – Lampen aus!*, weil dem neugierigen Leser hier ein bemerkenswert sachkundiger Blick hinter die Kulissen der Filmproduktion und speziell der Berliner Ufa-Gesellschaft im Dritten Reich geboten wird, auch dies natürlich verpackt in einer spannenden Handlung voller Leidenschaft, Eifersucht und Intrigen. Im Filmmilieu kannte Koester sich gut aus, und mit einigen der Berliner Stars und Sternchen war er befreundet, seit er Anfang der dreißiger Jahre begonnen hatte, Drehbücher für die Ufa zu schreiben. Ein erster größerer Erfolg wurde der Film *Lachende Erben* (1932), für den er das Skript zusammen mit dem Regisseur Philipp Lothar Mayring verfaßt hatte; es folgten u.a. noch *Der Stammbaum des Dr. Pistorius* (1939) und der zusammen mit dem Schauspieler O. E. Hasse geschriebene Siegel-Film *Leidenschaft* (1940). An welchen weiteren Filmproduktionen Koester mitwirkte, bedürfte intensiver Recherchen, da er auch hier häufiger Pseud-

²⁹ *Simplicissimus*, München, 37 (8.1.1933), Nr. 41.

onyme verwendete. Schon die genannten Filme, die keinerlei künstlerischen Anspruch stellen, aber doch einigermaßen originelle Plots aufweisen und das Unterhaltungsbedürfnis eines breiten Publikums befriedigten, machen deutlich genug, wie weit Koester sich inzwischen von seinen literarischen Anfängen vor und während des Ersten Weltkriegs entfernt hatte. Dies dürfte auch für Koesters Arbeiten für den Rundfunk gelten, von denen bisher aber nur die – für sich selbst sprechenden – Titel zweier Hörspiele aus der zweiten Nachkriegszeit bekannt sind: *Eine Frau gesteht* und *Schwarze Magie* (beide 1949).

Mit der 'Moderne' in unserem Verständnis haben weder Koesters Unterhaltungsromane noch gar seine Arbeiten für Film und Rundfunk etwas zu tun, sie bieten bestenfalls 'alten Wein in neuen Schläuchen'. Als 'moderner' Autor erweist sich Koester jedoch dadurch, daß er den 'Elfenbeinturm' verließ und gezielt für die neuen Massenmedien schrieb.³⁰ Aus dem 'Dichter', der einst die 'Lieder des Einsamen' angestimmt und den 'Gang des Gottlosen' verfolgt hatte, war ein 'Literaturproduzent' geworden, der anonym oder pseudonym auch Auftragsarbeiten gegen entsprechendes Honorar erledigte. Seinen allergrößten Erfolg erreichte Koester denn auch nicht mit seinen Romanen, sondern mit seiner *Weinfibel*, einem 'kleinen Wegweiser für Weintrinker, Weinwirte und alle, die den deutschen Wein lieben', der erstmals 1938 im Berliner Verlag von Woldemar Klein erschien und noch bis 1962 mehrere Auflagen erfuhr. Anonym erschienen, konnte das hübsch illustrierte Büchlein den Namen Koesters ebenso wenig wachhalten wie die Sammlung der Molière-Komödien (1947) oder die 'Acht kuriosen Geschichten' des wieder unter dem Pseudonym 'Karl Kinndt' erschienenen Bändchens *Antimelancholin* (1948). Wenn man so will, überlebte 'Karl Kinndt', der für die andere, 'kindliche' Seite des Autors steht, den 'Dichter' Reinhard Koester, der eigentlich schon 1919 an sein Ende gekommen war.

In den dreißiger Jahren ging Koester eine dritte Ehe ein und heiratete Elli Hambach; am 30. Mai 1938 wurde in Berlin-Charlottenburg die gemeinsame Tochter Katharina Sibylle Koester geboren.³¹

Während des Zweiten Weltkriegs schwieg der Schriftsteller Reinhard Koester. Über seine Lebensumstände in dieser Zeit und nach 1945 ist nur wenig bekannt. Ab 1946 arbeitete er als Redakteur und 'Hausdichter' für den *Puck*, die 'satirische Wochenbeilage' des Berliner *Telegraf* (später 'Satirische Halbmonats-

³⁰ Zum Typus eines 'modernen Schriftstellers in der Großstadt' dürfte auch die Mobilität gehören: Allein im Zeitraum von 1934 bis 1952 weist der *Kürschner* fünf verschiedene Adressen für Koester nach: Berlin-Charlottenburg, Sybelstraße 41 (1934, hier aber nachweislich bereits 1928); Berlin-W 15, Bayerische Straße 28 (1937); Berlin-Wilmersdorf, Rüdeshheimer Platz 7 (1939); Berlin-Schmargendorf, Ruhlaer Straße 11 (1943, 1949); Berlin-Grunewald, Winklerstraße 13 (1952).

³¹ Mitteilung des Amtsgerichts Charlottenburg vom 2.12.1997.

schrift', Büro: Babelsberger Straße 40/41); seine wieder unter den Pseudonymen 'Karl Kinndt' und 'Benedikt' veröffentlichten politisch-satirischen Glossen und Gedichte erweisen ihn als zornigen Antifaschisten und engagierten Demokraten, sind literarisch aber ohne Belang. Der Plan, nach *Antimelancholin* noch einen zweiten Band mit Grotesken im Verlag Der neue Geist zu veröffentlichen, zer- schlug sich 1948 an der mangelnden Papierzuteilung; im selben Jahr legte Koe- ster auch die Redaktion des *Puck* nieder, möglicherweise aus Gesundheitsgrün- den. Zuletzt wohnte Reinhard Koester in Berlin-Grunewald, Trabener Straße 24. Er starb am 6. Juni 1956 in Berlin.

Unser kurzer Abriß der Biographie Koesters macht deutlich, daß er keine origi- näre Dichterbegabung war, sondern ein literarisches Talent, dem es nach ersten enttäuschenden Versuchen und Erfahrungen im Bereich 'moderner Hochliteratur' mit einigem Geschick gelang, sich auf den Markt einzustellen und die Bedürfnisse eines Massenpublikums zu befriedigen. Diese 'Karriere' ist typisch für die Entwicklung der meisten Autoren der 'expressionistischen Generation', die sich im Grunde nur einem gerade angesagten 'Trend' anschlossen. Die Bedeutung des Frühwerks von Reinhard Koester, im wesentlichen entstanden zwischen 1910 und 1919, wird hierdurch nicht unbedingt relativiert. Im Rahmen seiner Möglichkei- ten sind Koester hier einige respektable Texte gelungen, wenngleich epigonale Abhängigkeiten unverkennbar sind.

Seinem Gedichtbuch *Die Lieder des Einsamen* (1910), das er der befreundeten Schriftstellerin Erna Grautoff-Heinemann zuweignete, hat Koester die letzte Strophe des heute berühmten Hesse-Gedichts *Im Nebel* ("Seltsam, im Nebel zu wandern! / Leben ist Einsamsein. / Kein Mensch kennt den andern, / jeder ist allein!") vorangestellt, und auf diesen schwermütigen Ton sind dann auch die meisten dieser neuromantischen, programmatisch unter den Kapitelüberschriften *Irren und Suchen, Bilder, Das stille Leuchten* und *Einsamkeit* stehenden Ge- dichte eingestimmt.³² Formale Experimente sucht man vergebens, die Verse sind volksliedhaft schlicht und streng gereimt, ohne auffällige Enjambements und ohne allzu präziöse Wortfindungen. Schon hierin zeigen sich die Gedichte als Anfängerarbeiten eines ungeübten literarischen Adepten, was erst recht ein Blick auf die Inhalte bestätigt, in denen sich eine nachempfundene, angelesene, zeit- und weltflüchtige Romantik niedergeschlagen hat. Derselbe Vorwurf ließe sich

³² Es ist nicht bekannt, ob Koester sein damaliges Vorbild Hermann Hesse persönlich kannte, doch ist eine Begegnung durchaus vorstellbar, da Hesse (der damals in Gaienhofen am Bodensee lebte) als Mitherausgeber des *März* (1906-12) bis zu seiner Übersiedlung in die Schweiz häufiger in München war und auch zu den Mitarbeitern des *Simplicissimus* gehörte. Hesses Gedichtbuch *Unterwegs* erschien 1911 ebenfalls bei Georg Müller in München. Es dürfte kein Zufall sein, daß auch Koester ein Gedicht *Im Nebel* (*Die Gegenwart*, Jg. 38, 1909, Nr. 19, S. 324) schrieb.

wohl auch den meisten, vor allem den frühen Gedichten Hesses machen, doch wiegt er bei Koester schwerer, da die Ich-Bezogenheit seiner aus Versatzstücken komponierten ästhetischen Binnenwelt sichtlich nur Pose ist und keiner echten existentiellen Erfahrung entspricht. Peinlich pubertär muten daher manche der Gedichte an, hinter denen kein Erleben steht, sondern allenfalls die Klage über eben diese Schicksalsleere, die dann in trunkene Melodien mündet, in 'Sehnsüchte' und 'Träume' eines 'Einsamen':

Mit geschlossenen Augen

Ich mag nicht tanzen und ich mag nicht singen,
ich will nur schweigend all die Schönheit trinken,
wenn auch die Gläser lustig lockend klingen
und hundert dunkle Mädchenaugen winken.

Wenn ich die armen müden Augen schliesse,
wähn ich mich weit in wundersamen Räumen:
Dort schlürfe ich des Lebens bunte Süsse
und kann von zärtlich stillen Frauen träumen.

Ich fühle ihre schlanken blassen Hände
und ihres Haares tröstend weiche Kühle –
ich neige mich und küsse ohne Ende
leis ihrer schmalen Lippen herbe Schwüle. –³³

Eher zu überzeugen wissen diejenigen Gedichte, in denen die ostentative Sehnsuchtsempfase zurücktritt und die Traumbilder unmittelbar zu poetischen Chiffren einer Stimmung werden:

Spuk

Fühlst du die Schwebenden kommen –?
Stimmen, zärtlich verschwommen,
schwirren von ferne her.
Wie sie sich neigen und grüßten,
und die Gewänder fließen
weich wie ein wallendes Meer.
Raunen und lächeln und flüstern –
Und verschwinden im Düstern – –
Weiss nicht wohin und woher –³⁴

Durchaus eindrucksvoll sind auch Gedichte, die in signifikant impressionistischer Weise nicht mehr als einen Augenblick, eine momenthafte Stimmung festhalten wollen:

³³ Reinhard Koester: *Die Lieder des Einsamen. Ein Gedichtbuch*. München, Leipzig 1910, S. 59.

³⁴ Ebd., S. 32.

Heller Tag

Der Lenzwind wehte wie ein weiches Tuch
und lautlos wie ein seidener Frauenschuh,
und jeder Hauch der stillen Wellen trug
mir einen Schimmer ferner Sehnsucht zu –

Ein Leuchten fand ich heut in jedem Blick
und helles Lachen in dem Menschenschwarm:
An diesem Tage streifte mich das Glück
ganz leise, wie ein scheuer Mädchenarm.³⁵

*

Abend

Nun will der Abend sanft und lind
sich auf die Blüten legen.
Der Wind weint wie ein müdes Kind
auf sonnensatten Wegen.

Der Wald schläft traumhaft rauschend ein,
still wird es in den Zweigen:
Die Jungen wollen selig sein,
die Alten wollen schweigen. –³⁶

Insgesamt sind leise Lieder wie diese jedoch die Ausnahme; was überwiegt und die Lektüre zumindest in der historischen Distanz oft ärgerlich macht, sind abgegriffene Metaphern, gesuchte Staffagen, billige Sentimentalitäten und eine fast unerträgliche Larmoyanz:

Konzert im Park

Müd der sommerlichen Gluten
gleiten stillen Zugs die Schwäne.
Traumhaft plätschern der Fontaine
abendlich gewellte Fluten.

Auf den mondlichthellen Wegen
flüstert sanftes Seidenrauschen –
Die verirrtten Sinne lauschen
ferner Träume Flügelschlägen.

Und ein Licht von seltsam holden
Frauenaugen blüht aus ihnen –
Weinend singt der Violinen
Lied von Tristan und Isolden.³⁷

³⁵ Ebd., S. 60.

³⁶ Ebd., S. 86.

Die armen Rosen

Wundersame Träume gleiten
 durch die lichtbetörten Sinne –
 Endlos muss ich weiter schreiten,
 dass ich ihren Wunsch gewinne.

Meine müden Sohlen brennen
 Und die armen Kniee beben –
 Wann werd ich wohl rasten können,
 wer wird mir zu trinken geben –?

Viele Rosen blühn im Garten,
 sehen bang den Sommer schwinden –
 Rosen, die der Hände warten,
 die sie still zu Kränzen binden.³⁸

Die Welt dieser Gedichte ist künstlich, sie selbst sind nur zeitgenössisches Kunsthandwerk. Einzuräumen ist, daß es sich um ein Erstlingswerk handelt, das kaum wesentlich schlechter ist als die Masse neuromantischer Lyrikproduktion. Noch die mißlungenen Gedichte lassen eine lyrische Begabung erkennen, die sich lediglich zu sehr von Vorbildern abhängig macht, und einige der Gedichte lassen aufhorchen und geben (uneingelöste) Versprechungen für die Zukunft, so die Verse *Wehe den Träumern*, die eine Abkehr von den 'lebensversäumenden' Traumge-spinsten anzukündigen scheinen:

Weh euch ihr träumend Versunkenen,
 einmal wachet ihr auf!
 Dann aber dämmert euch Trunkenen
 dunkel die Nacht schon herauf.

Trotz des jubelnd erbrausenden
 Lebens müsst ihr hinab!
 Über der Qual von Tausenden
 wölbt sich das Grab. –³⁹

Wie wir wissen, wandte Reinhard Koester sich später in seiner Arbeit für den *Simplicissimus* tatsächlich 'handfesteren' Themen aus dem politischen und sozialen Alltag zu – dem 'Leben', wie er wohl meinte –, aber mit dieser Entwicklung zum 'Gebrauchslyriker' verriet er letztlich doch nur die Möglichkeiten, die bei allen Schwächen eben auch in den *Liedern des Einsamen* angelegt sind, und die er vielleicht vorausszuschauen wähnte, als er ein Gedicht wie *Werden* schrieb:

³⁷ Ebd., S. 65.

³⁸ Ebd., S. 64.

³⁹ Ebd., S. 25.

Ich habe mehr getan, als ihr denkt:
 Ich habe mich allen Fernen geschenkt,
 ich habe gesucht, geirrt und geharrt
 bis in mir ward,
 was mich von allen, allen trennt,
 dass mich keiner mehr kennt
 und jeder mit Scheu meinen Namen nennt.⁴⁰

Ein 'westfälisches Gedicht' sucht man unter Koesters 'Liedern' vergebens (dafür findet sich ein Gedicht über einen *Herbstmorgen am Rhein*), die hier ausgesprochene Sehnsucht nach der Ferne, die Suche nach Erkenntnis und der drängende Wunsch nach Anerkennung aber sind uns gerade von den Dichtern Westfalens nur allzu vertraut. Sie hatten es schwerer als andere, sich zu finden und sich durchzusetzen, denn sie mußten dazu ihre Herkunft hinter sich lassen.

Ein 'Buch der Sehnsucht' könnte man auch den Roman *Der Gang des Gottlosen* nennen, der als Koesters episches Hauptwerk gelten darf, zugleich aber auch die Grenzen seines literarischen Talents besonders deutlich macht. Der Roman (dessen Arbeitstitel noch *Übergang* lautete) erschien 1919, auf dem Höhepunkt der expressionistischen Bewegung, und wurde teilweise auch in diesem Kontext rezipiert.⁴¹ Von einem 'expressionistischen Roman' im strengen Sinn kann freilich nicht die Rede sein, was wohl auch der Autor wußte, als er beinahe entschuldigend vorausschickte, der Text sei "geschrieben in den Jahren 1911–1914".⁴² Ein weiterer Grund für diesen Datierungshinweis dürfte gewesen sein, daß der jüngst zurückliegende, im Leserbewußtsein noch omnipräsente Weltkrieg fast unerwähnt bleibt, lediglich vorausgesehen wird in einer apokalyptischen Wolkenvision: "Einmal wird es kommen, [...], daß die Völker aufeinanderprallen wie gezetzte Bestien – so, daß keiner mehr er selbst ist, sondern jeder nur auf der einen oder anderen Seite steht."⁴³ Ein kollektives Phänomen wie der alle in denselben Strudel ziehende, nur zwischen Freund und Feind unterscheidende Krieg hätte

⁴⁰ Ebd., S. 13.

⁴¹ Vgl. Hans Teßmer: *Reinhard Koester: Der Gang des Gottlosen*. In: *Der Merker*, Wien, 11 (1920), S. 514f. (514): "Das Buch ist voll innersten Lebens – ohne je laut zu sein. [...] Es [ist] die zeitlose Emanation einer modernen Künstlerseele." Eine Gegenposition bezog H. W. Keim im *Literarischen Echo* (Jg. 22, 1919/20, Sp. 754f.), indem er monierte, der Roman vertrete eine "überholte Einstellung dem Leben gegenüber", da "der Mensch unserer Tage" sich grundsätzlich von "dem Menschen der Vorkriegsjahre" unterscheide: "er hat das individualistische Bewußtsein verloren. Er ist kollektivistisch orientiert und auch in seiner höchsten Ausbildung auf das Allmenschliche gewiesen".

⁴² Der hier anklingende Vorbehalt wird explizit in einem Brief an Maria Krause vom 15.11.1919 (Deutsches Literaturarchiv, Marbach): "Am liebsten hätte ich den Roman überhaupt nicht veröffentlicht – wenn ich nicht Geld gebraucht hätte. Aber er zeigt meinen Weg – wenn auch nur den Anfang."

⁴³ Reinhard Koester: *Der Gang des Gottlosen. Roman*. München 1919, S. 297.

freilich auch kaum in einen Roman gepaßt, der so ausschließlich um die Selbstfindung des Einzelnen kreist.

Sprachlich und formal (mit einem auktorialen Erzähler und belebenden Dialogen) ist Koesters erster Roman recht konventionell und unterscheidet sich wenig von seinen späteren Unterhaltungsbüchern. Expressionistischen 'Touch' haben am ehesten einige Großstadtszenarien ("Die Straßenbahnen kamen schwer und dumpf heran, als gälte es ihnen nichts, Fleisch unter die Räder zu bekommen"⁴⁴) und die schon angeführte Kriegsvision:

Aus dunklen Büschen kroch Angst wie ein scheues Gespenst, das einem mit langen krallenden Fingern – heimtückisch anschleichend – langsam die Kehle zudrückt. Die jagenden Wolken ballten sich zu schreckhaften Bildern: Gewaltige Reiter auf plump anspringenden Pferdeleibern – drohende Riesenfäuste – fremde Raubtiere, die sich zum Sprunge duckten – langhingestreckte Frauenkörper, die sich wild aufbäumten und seufzend zerflossen – und immer wieder Pferde und Reiter – apokalyptische Reiter –⁴⁵

Einigermaßen konventionell, wenngleich weniger aktionistisch als in den späteren Romanen, ist auch die äußere Fabel, bei der es sich im wesentlichen um Variationen des klassischen 'Liebesdreiecks' handelt, schon hier angereichert mit Requisiten aus dem verstaubten Fundus der Kolportage. In Paris begegnet der wohlhabende Bürgersohn Walter Overkamp der faszinierenden Halbslawin Nasta Mallinkoff, die von dem reichen alten Lüstling Bertolet begehrt wird, der um ihretwillen ihren Vater in den finanziellen Ruin und ins Ausland getrieben hat. Walter durchschaut diese Zusammenhänge nicht, wagt aber auch so keine Annäherung, weil er Nasta für die Geliebte des Kroaten Paul Brantzki hält, eines schwindsüchtigen Träumers, der in Wahrheit aber seiner Todeskrankheit wegen auf sein Liebesglück verzichtet und lieber zu Dirnen geht. So wie Bertolet und Brantzki Typen aus einem 'Hintertreppenroman' sein könnten, erinnern auch einige Handlungseinfälle an die Klischees niederster Trivialliteratur, etwa wenn der wollüstige Bertolet die schlafende Nasta betastet und sich nach ihrem schreckhaften Erwachen hündisch vor ihr erniedrigt, oder wenn diese sich Brantzki für eine Nacht hingeben will, um ihm mit diesem "große[n] Geschenk" sein Sterben zu "vergolden".⁴⁶

Walter, der nach Deutschland zurückgekehrt ist und vergebens Nervenberuhigung auf dem Land und in der Beziehung zu der bürgerlichen, 'unaufregenden' Beate Hellweg (eine hübsche Namensreminiszenz an Westfalen) gesucht hat,

⁴⁴ Ebd., S. 64. Vgl. S. 156f.: "Die Straßenbahnen rasselten mit wildem Getöse vorüber, aus den Leitungsdrähten klang ein anschwellendes Schreien, das plötzlich [...] zum dumpfen Stöhnen wurde."

⁴⁵ Ebd., S. 296.

⁴⁶ Ebd., S. 55.

trifft Nasta ein Jahr später in den Kreisen der Großstadtboheme wieder, als schillernden Mittelpunkt unter Künstlern und Dichtern, Absinthtrinkern, Morphisten und Spiritisten. Wenngleich der Name nicht fällt, ist in der 'Großstadt' unschwer München zu erkennen. An trivialen Klischees fehlt es auch hier nicht (bis zum Ende im Delirium tremens), andererseits hat Koester aber sichtlich eigene Erfahrungen verarbeitet und vermittelt interessante Einblicke in die Schwabinger Bohemeszenarie, die das Buch für einen intimen Kenner zu einem 'Schlüsselroman' machen könnten. Obwohl Nasta in einer Art 'wilden Ehe' mit dem Kunstmaler Klaus Stumm zu leben scheint, gesteht Walter ihr nun seine Liebe, und es entwickelt sich eine intensive Dreierbeziehung, die dadurch kompliziert wird, daß auch die beiden Männer sich freundschaftlich miteinander verbinden. Dabei projizieren die Männer ganz unterschiedliche Wunschphantasien auf die Geliebte: Stumm malt sie als eine Femme fatale, bei der sich "lächelnde Wollust mit Grausamkeit [paart]"⁴⁷, Walter hingegen sieht in ihr eine Verkörperung des 'Lebens' und die unschuldige, sich selbst nicht bewußte 'Kindfrau', "ein fremdes, spielendes Kind, das im selben Augenblick lachen und weinen kann –: und beides ehrlich".⁴⁸ Unnötig zu betonen, daß Koester hier auf stereotype Frauenbilder der Zeit zurückgreift.

Nach der ersten Liebesnacht glaubt Walter sich glücklich, bis er einige Zeit später erfahren muß, daß Nasta die Beziehung mit Stumm nicht abgebrochen hat. Während der libertinäre Maler mit dieser Dreierkonstellation leben kann und Nastas Entscheidungsunfähigkeit (resp. ihre naive Sehnsucht, sich vielen zu 'schenken') akzeptiert, fühlt Walter sich 'betrogen', will sie aufgeben und flieht über Paris an die Küste der Bretagne. Das "kleine, billige Glück der anderen"⁴⁹ versagt sich ihm jedoch auch hier, und ein beinahe mystisches Meereserlebnis (eine gewaltige grüne Woge droht ihn zu verschlingen) läßt ihn bald an Nasta schreiben und sie zu sich rufen. Seine Liebe ist nun "nicht mehr verzweiflungsvoll, hungergequält und sättigungsgierig"⁵⁰, sondern sie genügt sich selbst: "Liebe ist Kraft und Freude: der Gegenstand kann sie weder erhöhen noch erniedrigen. Denn Liebe ist Wille zum Sein – Freude an Bewegung – Abwehr des Todes."⁵¹

Am Strand mietet Walter für sich und seine Freundin eine Wohnung, wo sie eine glückliche Zeit der Liebe ohne den Anspruch von Besitz und Dauer erleben,

⁴⁷ Ebd., S. 170: "Die Hand, die über die Lehne des Stuhls hing, war lebendig wie ein Tier – wie ein weiches, warmes, kriechendes Tier. Unter der grünen Seide zuckte verborgen ein Leib – die runden festen Brüste warteten auf Lust und die Linie des Schenkels war die eines gespannten Bogens."

⁴⁸ Ebd., S. 126.

⁴⁹ Ebd., S. 247.

⁵⁰ Ebd., S. 279.

⁵¹ Ebd., S. 278.

ein letztes "Abschiedsfest"⁵², ehe Nasta, durch den Tod ihres Vaters gezwungen, den reichen Bertolet heiratet. Auf Stumms Vorwurf, Walter habe – anders als er selbst – Nasta nie geliebt und sei wie sie unfähig zum Leiden, antwortet dieser:

"Ich habe sie geliebt, Stumm, nur ohne mich aufzugeben und aufzulösen in sie – und ohne den Gedanken der Ewigkeit, denn jeder Gedanke an Dauer spielt mit der Ewigkeit. Wer leiden kann, ist unbesiegbar – aber er herrscht nicht. Sieh': ich kann es nicht anerkennen, denn in mir ist die fröhliche Zuversicht, die sagt: Nur wer sich alles zur Freude gestalten kann –: der herrscht."⁵³

Es sind die letzten Sätze des Romans, und es kann kaum einen Zweifel geben, daß Koester hier die Quintessenz seiner eigenen Liebesphilosophie gibt.

Die konventionelle Diktion und die peinlich banale Fabel diskreditieren den Roman *Der Gang des Gottlosen* unter literarästhetischen Gesichtspunkten, so daß er von der Literaturgeschichte wohl zu Recht übersehen wurde. Gleichwohl handelt es sich bei näherer Betrachtung um weitaus mehr als eine gewöhnliche Liebesgeschichte, von der man wohl auch einen ganz anderen Schluß – ein gemeinsames 'happy end' der Liebenden oder einen tragisch-romantischen Liebestod – erwartet hätte. Statt dessen steht hier am Ende ein – wenn auch noch so fragwürdiger – 'Erkenntnisgewinn', der den ganzen Roman (dem Titel gemäß) als einen durchaus modernen 'Entwicklungsroman' ausweist, in dem auf vergleichsweise niedrigerem Niveau dieselben Zeitprobleme – Sinnverlust, Ich-Dissoziation und Selbstfindung – thematisiert werden wie in den Werken der expressionistischen Avantgarde. Wenn selbst ein relativ populär schreibender Autor wie Koester diese Krisensituation reflektierte, zeigt sich, wie sehr sie eine allgemeine, nicht allein intellektuelle Zeiterfahrung war. Unter gewissem Aspekt war Koester sogar einem selbstreflexiven Autor wie Gustav Sack (zu dessen Roman *Ein verbummelter Student* manche Parallelen existieren) überlegen. Anders als dieser war er sich der paradoxen Situation bewußt, einerseits sich schreibend seines Selbst zu vergewissern, andererseits aber mit der 'Veröffentlichung' seiner existentiellen Erfahrung auch Leserbedürfnisse zu befriedigen und Geld zu verdienen. Geradezu emblematisch deutlich wird diese Ambivalenz durch eine ansonsten unbedeutende Pariser Straßenszene, in der Walter einem Laienfakir begegnet und selbst den Vergleich mit einem Dichter zieht:

Plötzlich stand ein Kerl vor den Tischen, der in einer wohlgesetzten Rede um Aufmerksamkeit für seine Vorführungen bat. Er zog den Rock aus, krepelte sich die Hemdärmel hoch und begann, sich lange Stecknadeln in den Arm zu schlagen – durch die Haut zu stecken – sogar durch Lippen und Augenlider. Als er sich ganz gespickt

⁵² Ebd., S. 293.

⁵³ Ebd., S. 318f.

hatte, ging er von Tisch zu Tisch, um Geld einzusammeln. Walter hatte sich ekelnd abgewandt.

Wenn er Geld dafür verlangt und erhält, muß man annehmen, daß es Leute gibt, denen das Freude macht. Selbst wenn es nur eine Zurschaustellung seines Elends wäre. Aber er sah stolz und selbstbewußt aus. Er konnte etwas, was andere nicht können: er konnte sich auf so geschickte Weise quälen, daß die Zuschauer die Qual für größer hielten, als sie für ihn war. Er fühlte sich sicherlich als Künstler –

Walter legte ein paar Kupfermünzen in den hingehaltenen Teller.

"Sehen Sie nur genau hin, mein Herr, es ist kein Schwindel! Und ich darf Sie versichern, daß es mir nicht im geringsten weh tut –: das ist sehr erstaunlich, nicht wahr? Die Fakire des Orients können es nicht besser."

– Er ist sogar noch stolzer als ein Dichter – er verleugnet den Schmerz, dachte Walter lächelnd.⁵⁴

Lediglich aus einigen Andeutungen läßt sich schließen, daß Walter Overkamp ein Dichter ist, etwa wenn es heißt, er sehe "nach einem Band heimlicher Lyrik" aus⁵⁵ – dabei mag Koester augenzwinkernd an seine eigenen *Lieder des Einsamen* gedacht haben. Den 'Schmerz' zu 'verleugnen', das wird Walter erst am Schluß gelingen, mit der Entscheidung zur 'Freude', und fast scheint es, als habe auch Koester dann diesen Weg beschritten und dabei sein Dichtertum, das im tiefsten immer auch Leiden und 'Zurschaustellung' bedeutet (nicht zufällig wird die "Schreibsucht" einmal als eine "böse, schleichende Krankheit" bezeichnet⁵⁶), hinter sich gelassen.

Der Autor des Romans *Der Gang des Gottlosen* ist – streift man nur alles akzidentiell Stoffliche ab – durchaus noch ein existentiell leidender Dichter, der eigene Befindlichkeiten in den Nöten seines Helden spiegelt. Das zentrale Problem Walter Overkamps (und das einer ganzen Generation) ist seine 'Gottlosigkeit', wie er es nennt, d.h. der Verlust verbindlicher Werte und die daraus resultierende Disharmonie mit der Welt: "es ist schwer, nichts zu haben, an das man sich Rat und Hilfe suchend anklammern kann –: es ist schwer, gottlos zu sein –"⁵⁷ Die Ursachen für diesen 'Gottesverlust', der seiner persönlichen Erfahrung entsprach, werden von Koester nicht klar analysiert und liegen auf verschiedenen Ebenen. Der Aspekt gesellschaftlichen Wandels wird angedeutet, wenn einmal die Rede ist von der jetzigen "Zeit des Umsturzes, des Suchens und des Kampfes", die zum "Entgöttertsein" (und zu ganz unterschiedlichen Wirkungen auf die Geschlechter: "den Mann macht [der Zustand unserer Zeit] zum Schaffenden, die Frau zerbricht an ihm") geführt habe.⁵⁸ Tiefer wurzelt die religionsphilosophische Begründung,

⁵⁴ Ebd., S. 256f.

⁵⁵ Ebd., S. 106.

⁵⁶ Ebd., S. 105.

⁵⁷ Ebd., S. 183.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 220f.

die im Diskurs der Aufklärung steht und Koester deutlich als überzeugten Jünger Nietzsches zeigt:

Die Schwachen haben in ihrer Angst und ängstlichen Schlaueit Gott gebildet, der sie schützen soll vor den Kräftigen, die ihn nicht brauchen. Sie haben ihm Gesetze in den Mund gelegt zu ihrem Nutzen. Sie haben einen Knebel aus ihm gemacht, den sie uns in den Mund stecken, daß wir die Wahrheit nicht ausschreien können, und eine Fessel, mit der sie uns Hände und Füße binden, und ein Gift, das in jahrtausendelanger Wirkung unser Fühlen und Denken gelähmt hat!

Das ist es: ich habe den Knebel ausgespien, die Fesseln gelöst und das Gift in schmerzlichem Fieber ausgeschieden. Nun bin ich gottlos – und darum irre ich umher wie ein Ausgestoßener und Heimatloser. Ich bin losgelöst und anders geworden – und kann mich nicht mehr einfügen in die verzerrte Form. Anpassen – begreifen – Zugeständnisse machen: das hieße mit Willen wieder krank werden, um nicht allein zu sein unter all den Kranken. –⁵⁹

'Gott ist tot', nicht mehr als eine Projektion der Schwachen, aber an seiner Stelle ist ein Vakuum geblieben, das den 'Wissenden' einsam, halt- und heimatlos macht – "Dummsein ist alles!" beneidet Walter einmal seine fromme Vermieterin (ähnlich dem Diktum Gustav Sacks: 'Lieber verbauert, als vergeistigt'), aber natürlich ist dies keine wirkliche Alternative, sind die "Glücklich-Dummen" "ebenso tot wie die Nur-Wissenden".⁶⁰

Wie sich schon aus dem nietzscheanischen Zitat herauslesen läßt, liegt die entscheidende Ursache für den 'Gottesverlust' des Protagonisten in seiner Herkunft, nämlich einerseits in einer bürgerlich-repressiven Kindheit, die ihn 'knebelte', 'fesselte' und 'vergiftete', andererseits auch allgemeiner in seiner 'nordischen' Abstammung und seiner Identität als Deutscher. Beides wird wenig konkretisiert und eher als selbstverständliche Voraussetzung genommen (ein deutliches Zeichen dafür, daß Autobiographisches impliziert ist), ist für unser Thema aber natürlich besonders interessant, zumal sich hieraus auffallende Übereinstimmungen mit anderen Autoren Westfalens erklären lassen, namentlich mit Gustav Sack und Adolf von Hatzfeld.

Freilich ergibt sich ein engerer 'regionaler Aspekt' nur, wenn man voraussetzt, daß der Held Walter Overkamp eine gemeinsame Herkunft mit seinem Autor hat, und aussagekräftig ist er wohl auch nur unter der Prämisse, daß eine Kindheit in Westfalen oder im Rheinland prinzipiell rigideren bürgerlichen und kirchlichen Normierungen unterworfen war als in den Metropolen. Zumindest auf den klerikalen Bereich bezogen, scheint uns das zutreffend, denn schließlich ist es mehr als auffällig, wie sehr gerade Provinzautoren immer wieder religiöse Konflikte

⁵⁹ Ebd., S. 293f.

⁶⁰ Ebd., S. 94.

thematisieren, gegen den 'alten Kirchengott' revoltieren und in ihrer Weise doch auch zu 'Gottsuchern' werden. So ist es nur konsequent, wenn Walter durch seine 'Loslösung' von Gott zugleich zu einem 'Ausgestoßenen' und 'Heimatlosen' wird. Sein zeitweiliger Aufenthalt unter Bauern auf einem Dorf und seine Bindung an Beate Hellweg können als zum Scheitern verurteilte Versuche gesehen werden, sich wieder "einzufügen in die verzerrte Form".

Im Roman selbst fehlen konkrete Hinweise auf Walters regionale Herkunft; wichtiger ist dem Autor die bürgerliche Strenge an sich, die er verantwortlich macht für die "dumpfe, liebelelose Kindheit"⁶¹ seines Helden. Der Leser erfährt nur wenige Details hierüber, etwa daß der tyrannische Vater alles Leben in seiner zwanzig Jahre jüngeren Frau erstickte, daß Walter "zart und kränklich" war und die einzige Freundin seiner Kindheit ein "dürftige[s] junge[s] Mädchen", das mit den Diensthofen in der Küche essen mußte: "ich begriff nicht, warum sie nicht an unserem Tisch sitzen dürfe. Sie, die ich mehr liebte als meine Eltern."⁶² In der Erinnerung erscheint Walter seine Kindheit als ein Gefängnis, in dem die strengen Regeln nicht so sehr dazu dienten, einen Moralkodex einzuüben, sondern einen 'Störenden' zu 'beseitigen':

"Mein Vater hatte mich, um mich wegen irgendeiner Unart zu bestrafen, in eine Ecke gestellt und einen Stuhl davor gerückt, so daß ich wie in einem Käfig gefangen war. Ich hatte das unklare Gefühl, daß mich mein Vater nicht eigentlich bestrafen, sondern nur als etwas Störendes beseitigen wollte – und dieses Gefühl hatte ich seitdem immer, wenn mich mein Vater bestrafte oder mir etwas verbot. Was ich tat, war nicht gut oder böse, sondern nur störend oder nicht störend für meine Eltern."⁶³

Später träumt Walter, daß die Eltern absichtslos einen Felsen lösen, dessen schwere Blöcke ihn wie in einem Gefängnis verschütten; das Gestein weicht erst, als ihm Nasta ihre Liebe bekennt und er die Arme für sie ausbreitet.

Dieser mit dem Schluß korrespondierende Traum ist ein Beispiel dafür, wie sehr Koester sich bei allen mitunter trivialen Einfällen um eine durchdachte Komposition seines Romans bemühte. Davon zeugt auch eine Kindheitserinnerung Walters an einen Urlaub an der Nordsee, der ihn zutiefst enttäuschte, weil seine "große Erwartung" an das Meer sich nicht erfüllte:

"Ich war enttäuscht. Denn dort in der Ferne war ein scharfer blauer Streif, ein wenig dunkler als die große Fläche vor mir: dort stieg der Himmel auf, derselbe Himmel, der zu Hause die Wiesen abschnitt – dort war das Meer zu Ende. Und es sollte nicht zu Ende sein. [...] Ich hatte mir das alles viel unbegreiflicher vorgestellt – wie ein Wunder – [...]"

⁶¹ Ebd., S. 101.

⁶² Ebd., S. 98f.

⁶³ Ebd., S. 98.

Ich hatte von haushohen Wellen geträumt, von krachender Brandung und fliegendem Gischte –: nichts."⁶⁴

Als Walter am Schluß des Romans beinahe von einer "ungeheure[n] Wassermasse"⁶⁵ ins Meer gerissen wird, erfährt er dieses ersehnte "Wunder", und es leitet seine Katharsis ein.

Zu einer befreiten Existenz kann Walter Overkamp nur gelangen, wenn er sich von seiner bürgerlichen Vergangenheit und den Prägungen der Eltern löst; sein Umgang mit der Boheme nützt ihm hierbei nichts, denn auch unter diesen 'Zigeunern' bleibt er der 'Bürger', der er nicht sein will, bleibt er gebunden an Normen, die er zutiefst ablehnt. "Er ist Bürger – und wir sind Zigeuner", konzediert hellsichtig der Maler Stumm gegenüber Nasta, und führt weiter aus:

"Es gibt eben Menschen, die ganz mit der Vergangenheit zusammenhängen, die Glied in der Kette sind. Er fühlt sich sicherlich weit entfernt von seinen Eltern und Vorfahren, aber es ist noch ein Zusammenhang da, den er nicht zu lösen vermag. [...]"

[...] Overkamp haßt seine Eltern vielleicht. Und hängt doch an ihnen – mit seinem Blut. [...] Er versucht seine Erziehung von sich abzustreifen, aber es gibt tiefeingeprägte Voraussetzungen für ihn, von denen er nicht loskommt."⁶⁶

Es ist dieselbe 'Last der Ahnen', die auch die Helden Hatzfelds bedrückt und lebensunfähig macht. Vor ihr gibt es keine Flucht, weder nach Paris oder nach München noch in die Boheme. Hatzfeld sah hierin ein besonderes Schicksal des Westfalen und fand in diesem Gefühl gemeinsamer Identitätsnot wohl auch einen gewissen Trost. Koester, der sich und seinen Helden als 'heimatlos' ansieht ("Die Heimatlosen [...] bleiben immer und überall die Fremden. Und bald regt sich in ihnen die Unruhe, die sie weiterrückt: zu neuem Suchen, Finden und Verlieren."⁶⁷), besitzt nicht dieses regionale Bewußtsein im engeren Sinn, dafür aber begründet er die grüblerische und sehnstüchtige Natur Walter Overkamps mit dessen Deutschtum und kontrastiert es mit der französischen Leichtlebigkeit und der slawischen Hingabefähigkeit, wie Nasta sie verkörpert. So flieht Walter "aus Deutschland wie vor dem Schweren in mir – ich will vor mir selbst davonlaufen"⁶⁸, und Brantzki wirft den Deutschen ihr nüchternes Zweckdenken vor:

"Eins fehlt den Deutschen –: sie können sich nicht hingeben – nicht schrankenlos hingeben und gänzlich verlieren an einen Traum – an eine Leidenschaft – an einen Rausch – an irgend eine nutzlose Schönheit – sie wissen immer, wo sie aufhören müssen – zu denken, zu dichten, zu trinken, zu lieben, zu träumen oder sich hinzugeben.

⁶⁴ Ebd., S. 99f.

⁶⁵ Ebd., S. 277.

⁶⁶ Ebd., S. 141f.

⁶⁷ Ebd., S. 275.

⁶⁸ Ebd., S. 248.

Denn ihre Hingabe muß fruchtbar sein. Darum hat kein Volk so viel Bücher geschrieben. Aber was sie schreiben ist immer das eigene Leben."⁶⁹

Auf der anderen Seite ist es gerade diese begrenzte, geordnete und alle Leidenschaften unterdrückende Existenz, die den 'nordischen' Menschen zum 'Träumer' werden läßt, der sich hinaussehnt in grenzenlose Weite und das 'Wunder' eines horizontlosen Meeres erwarten läßt:

"Sehnsucht – das Wort haben die Völker aus dem Norden erfunden. Es ist wie ein Schrei nach Sonne aus kalten, feuchten Wäldern. Blaue Augen haben es in die Ferne gestarrt – in blonden, schweren Schädeln ist es gewachsen und hat sich unausrottbar festgenistet. Ja, die Sehnsucht gehört den Blonden und Blauäugigen – Aber die Schlaunen, Schwarzhaarigen, Lebensgewandten haben es ihnen gestohlen und eine Hure daraus gemacht, die nun auf allen Märkten tanzt. – Es ist doch seltsam, daß man in fremden Sprachen kein Wort dafür gefunden hat –"⁷⁰

Ein eindrucksvolles Emblem dieser 'deutschen' Befindlichkeit liefert ein phallisches Maiskolbenbild Klaus Stumms, das die wesentlichen Elemente, die schwere Bedrückung, die aufgezwungene Ordnung, die unterdrückte Leidenschaft und die seelische Verwirrung, recht treffend erfaßt:

Es war ein Maisfeld – ein wildes Durcheinander von starken, teils geknickten Halmen, darüber ein schwerer, grauer Himmel. Etwas war in diesem Bild – über das Dargestellte hinaus – was niederdrückte und dumpf erregte. Wirr auseinanderstrebende Kraft, die gewaltsam in eine Ordnung gepreßt war – – gehemmte, halb erstickte Leidenschaft.⁷¹

Ganz so sieht es auch in Walter aus, der sein eigenes Innenleben, das Resultat seiner Kindheit, Herkunft und Abstammung, als "Wildnis" bezeichnet: "Diese Wildnis: Reinheit und Schmutz – Gott und Teufel – Sehnsucht und Verzweiflung – Kraft und Schwäche – Aufruhr und zerschmetterte Ermüdung – Genußgier und hungriger Verzicht – –"⁷²

Eine literarische Chiffre hierfür ist die 'Gottlosigkeit'. Ohne die Orientierung an einem 'Gott', ohne Harmonie mit der Welt und dem eigenen Ich, ist der Mensch unfähig zum Leben, oder er verirrt sich. "Ich sehne mich nach einem Erlebnis, das mich als ganzen Menschen gefangen nimmt"⁷³, sagt Walter, oder: "Einmal brennen und nichts als Flamme sein! Einmal sich ganz verschwenden –: das tut not. –"⁷⁴ 'Gottlos' und doch immer noch 'angekettet' an die Bedingungen seiner Herkunft,

⁶⁹ Ebd., S. 37.

⁷⁰ Ebd., S. 106f.

⁷¹ Ebd., S. 117f.

⁷² Ebd., S. 75.

⁷³ Ebd., S. 20.

⁷⁴ Ebd., S. 161.

fürchtet er sich zugleich vor der 'Erfüllung', wartet er auf das 'Wunder', statt es zu erschaffen, und muß sich schließlich sagen lassen, daß sein ganzes bisheriges Leben eigentlich nur ein "noch nicht"⁷⁵ war. Auch in der Boheme, dieser "noterzwungene[n] Vereinigung der Andersgearteten", vereint allein im "Protest gegen Gesellschaft oder Bürgertum", findet der 'Gottlose' keine Befreiung, da auch dieser "aus inneren Gegensätzen geborene Protest" letztlich nur eine "leere Form" ist, ein "neues 'Bürgertum', das seine Gesetze in einer sehr wenig eigenartigen Weise nur durch Umkehrung aller bürgerlichen Gesetze gefunden hat. Der Bürger predigt Sparsamkeit, der Zigeuner Verschwendung."⁷⁶ Walters 'Gang' in die Boheme erweist sich so als ein weiterer Irrweg: "Je unruhiger und chaotischer es in einem Menschen aussieht [der den Drang und die Kraft zu irgendeiner eigenartigen Leistung in sich spürt], desto mehr sollte er – ein äußerlich ruhiges und geordnetes Leben anstreben"⁷⁷, aber solche 'Verirrungen' in fremde Lebensentwürfe sind doch notwendig, um zu sich selbst zu finden:

"Ich taste – ich suche [...]. Selbst auf die Gefahr hin, mich zu verlieren – und nicht zu finden. Ich will nichts als herumhorchen, erleben und mir aus allen Erlebnissen einen Kern herauschälen, um ihn später mit den geformten Ergebnissen anderer Menschenleben zu vergleichen. Ich bin zu vielen begegnet, aus denen eine Weltanschauung spricht, die sich unschwer als eine fremde, nicht aus ihnen selbst herausgewachsene erkennen läßt. In meinem eigenen Leben möchte ich nach Möglichkeit Autodidakt sein."⁷⁸

Für Walter ist die "Lebensweise" der Boheme "gleichgültig", wichtig wird ihm diese 'Zigeunerwelt' nur, weil er Menschen sucht, "die [ihm] etwas zu sagen haben, die außerhalb der Masse stehen und irgendeine Bedeutung haben"⁷⁹ – Menschen wie die rein sinnliche, lebensbejahende und sich liebend verschenkende Nasta, die ihm 'das Fremde' bedeutet, das 'Leben' selbst, vor dem er bisher immer geflohen ist. Als Walter das erste Mal Nasta seine Liebe gesteht und sie küßt, weiß er: "Das Leben ist da – das Leben ist da!"⁸⁰

Die Liebesbeziehung Walters mit Nasta hat beglückende Momente, aber sie muß schließlich scheitern, weil er das libertinäre, 'amoralische' Wesen der Geliebten nicht anerkennen kann. Obwohl er nicht mehr "an den persönlich gedachten, allweisen, alten 'lieben Gott' glaubt" und damit auch kein "außer uns stehendes, allgemein gültiges Moralgesetz" anerkennt, ist die "ererbte Moral"⁸¹

⁷⁵ Ebd., S. 73.

⁷⁶ Ebd., S. 215f.

⁷⁷ Ebd., S. 216.

⁷⁸ Ebd., S. 217.

⁷⁹ Ebd., S. 222.

⁸⁰ Ebd., S. 139.

⁸¹ Ebd., S. 180f.

seiner Vorfahren in ihm doch immer noch so stark, daß er Nasta nicht bedingungslos als lebendigen Menschen lieben kann, sondern sie nach seinem Traumbild von ihr formen will. Im Grunde wiederholt er damit denselben Fehler, den auch seine Eltern an ihm begangen haben.

Ob es im wirklichen Leben für einen Menschen mit derart tiefverwurzelten Prägungen überhaupt möglich wäre, 'aus seiner Haut zu schlüpfen' und die "ererbte Moral" zu überwinden, sei dahingestellt. Auch Koester muß in seinem Roman hierzu eine Art 'Wunder' bemühen, das mystische Meereselebnis, das Walter an den Rand des Todes bringt und ihm zugleich mit der in der Kindheit vermißten Naturgewalt die geliebte Nasta als die "Verkörperung lockenden Lebendigseins" vor Augen führt. Durch dieses kathartische Erlebnis erkennt Walter, daß die Liebe an sich "Kraft und Freude" ist und daß es "gleichgültig" ist, wem diese Liebe gilt – "ob der starken, sinnlosen Macht des schwemmenden Wassers oder Nasta, die ihm bisher die gefährliche Macht gewesen war, die ihn fortzuziehen drohte von seinem eigenen Selbst".⁸² Noch immer ist das Meer horizontbegrenzt – es gibt keinen Anspruch auf Dauer –, aber entscheidender ist die ewige Wiederkehr von Ebbe und Flut und die Gewalt jeder einzelnen Woge. In diesem Bewußtsein vom Leben feiern Walter und Nasta ihr "Abschiedsfest" und überantworten sich dem Meer: "Das Meer nahm sie ganz gefangen – in ihm vereinigte sich ihre Liebe."⁸³ "Das Meer ist immer um uns", sagte Nasta, 'denn nachts schmecken unsere Körper nach dem Meer. Wenn ich deine Augenbrauen küsse, bekomme ich Durst, so salzig sind sie.'⁸⁴

Als Nasta eines Tages verschwunden ist, um Bertolet zu heiraten, bedeutet dies für Walter nicht mehr Verrat und Eifersucht, sondern die endgültige Befreiung zu einem neuen Leben. Er wird Nasta nie vergessen und "nie eine Frau so lieben wie sie"⁸⁵, aber er weiß jetzt auch, daß Leben sich nur im stetigen Wandel (wie Ebbe und Flut) ereignet und jede Dauer den Tod bedeuten würde:

*"Wenn wir uns später trafen, würde sie nicht mehr die sein, die ich liebte – und ich nicht mehr der, der sie liebte und den sie liebte. Darum wäre es besser, wir begegneten uns nie mehr. Dies Rätselhafte: daß ein Mensch, der einem zu einer Zeit das ganze Leben bedeutete, einem zu einer anderen Zeit nichts mehr ist als ein Schatten, den die Vergangenheit wirft –: das hat mich früher unsäglich traurig gemacht und an allem verzweifeln lassen. Nun weiß ich, daß gerade diese stetige Bewegung das Leben ist – und darum freue ich mich ihrer."*⁸⁶

⁸² Ebd., S. 278.

⁸³ Ebd., S. 302f.

⁸⁴ Ebd., S. 303.

⁸⁵ Ebd., S. 317.

⁸⁶ Ebd., S. 317f.

Mit dieser Erkenntnis des 'panta rhei' und Walter Overkamps "fröhlicher Zuversicht", daß nur der 'herrscht', der "sich alles zur Freude gestalten kann", endet Reinhard Koesters *Gang des Gottlosen*, und trotz der Einwände Stumms ("wahrhaft und unenthronbar herrscht nur der, der leiden kann")⁸⁷ kann es keinen Zweifel geben, daß hierin die 'tiefere Bedeutung' dieses vordergründig so leichtgewichtigen Liebesromans liegt. Diese wahrhaft 'gottlose', keine Normen außerhalb des eigenen Ich anerkennende 'Botschaft' erscheint uns heute mit größtem Recht suspekt, ja verwerflich. Bei aller möglichen Empörung sollte aber nicht übersehen werden, daß Koester mit seinem Bekenntnis zu Fatalismus und Vitalismus ganz und gar ein Kind seiner Zeit war – weit entfernt wohl von den Menschheitsutopien der Jahrhundertwende, aber nahe am nietzscheanischen und expressionistischen Diskurs der Moderne, der ebenfalls zuallererst die 'Selbstverwirklichung' des Individuums postulierte, als Reaktion auf einen gesellschaftlichen Wandel, der die Menschen immer mehr zu nivellieren suchte. Koesters Roman gibt auf den Werteverlust eine eigene, selber wieder problematische Antwort. Sie blieb auch deshalb ungehört, weil sie literarisch wenig überzeugend war, aber sie ist doch immerhin ehrlicher als die diametral andere Heimatliteratur, die von einer 'gottgeordneten' Wertegesellschaft ausgeht, wie es sie wohl nie, und gewiß nicht am Vorabend des Weltkriegs gab. Koester wußte, daß er in einer 'gottlosen' Zeit lebte, in der sich nur noch der wirklich 'Gottlose' behaupten kann – eine 'böse' Erkenntnis, die sich später nur zu sehr bestätigen sollte.

Die Problemwelt des Romans *Der Gang des Gottlosen* beschäftigt Reinhard Koester auch in seinem Stück *Peregrinus*, ein deutliches Zeichen dafür, daß es hier wie dort um die Aufarbeitung persönlicher Erfahrungen geht. Gewidmet hat Koester dieses 'Drama in neun Bildern' Lise Steinrück, der schwer lungenkranken Gattin des Schauspielers Albert Steinrück; wie es scheint, hatte er dieser körperlich hinfalligen, aber geistig und menschlich hochbegabten jungen Frau, die einen künstlerischen Salon unterhielt und bereits 1920 starb, vieles zu verdanken.

Entstanden ist *Peregrinus* bald nach der Arbeit am Roman *Der Gang des Gottlosen*. Der Titelheld – der 'Fremde', 'Pilger' oder 'Wanderer' – ist ein Verwandter Walter Overkamps, ein Dichter und deutlich ein Alter ego des Autors. Im ersten Bild besucht Peregrinus ruhebedürftig seine Eltern in der Provinz (auch hier ist der Vater wesentlich älter als die Mutter) und sieht sich plötzlich wieder in dem "freudlosen dumpfen Kerker, in dem [seine] Kindheit vermodert ist".⁸⁸ Der Antagonismus von Provinz und Großstadt wird thematisiert, wenn Peregrinus erklärt, er brauche die Stadt, weil es ihm darauf ankomme, "tausend Mög-

⁸⁷ Ebd., S. 318.

⁸⁸ Reinhard Koester: *Peregrinus. Drama in neun Bildern*. Leipzig 1919, S. 26.

lichkeiten zu haben – nicht sie auszunutzen".⁸⁹ Vor allem aber werden die unterschiedlichen Lebensauffassungen der bürgerlichen Eltern und des libertinären Sohns kontrastiert. Dem Pflichtbewußtsein gegenüber 'Staat' und 'Menschheit', das Peregrinus in seinen konkreten Auswirkungen nur als destruktiv erfährt ("Was ihr mir gegeben habt, konnte ich nicht brauchen –: ich mußte es abtun von mir. [...] mit ihrem guten Willen schlagen die Eltern die Kinder tot"⁹⁰), stellt er sein 'gottloses' Credo gegenüber: "Ich kenne keine Pflicht außer der einen, mir selbst gegenüber möglichst ehrlich zu sein".⁹¹ Wie im Roman werden auch hier die provinzielle Herkunft und die bürgerlich-strenge, jede Individualität verneinende Erziehung ("Ihr wußtet nicht, wer ich war, und habt mich zu etwas erzogen, was ich nicht werden konnte"⁹²) für die 'Desozialisation' des Helden, für seine 'Gott'- und 'Heimatlosigkeit' und damit seine Lebensunfähigkeit verantwortlich gemacht. Dieser typisch expressionistische Generationenkonflikt wurde, wie schon angemerkt, von den Autoren der Provinz besonders intensiv erlebt.⁹³ Vielen von ihnen wurde er zum ersten existentiellen Stoff. Peregrinus hat wie sein Autor Gedichte geschrieben, jetzt aber eröffnet er den fremdgewordenen Eltern, er arbeite an einem Roman; unschwer ist in den Andeutungen das Buch *Der Gang des Gottlosen* zu erkennen, zu dem sie gewissermaßen einen Inhaltskommentar liefern – dem gewöhnlichen Theaterpublikum mußte dieser metaliterarische Bezug unbekannt sein, um so mehr zeigt er die existentielle Dimension beider Werke:

Ich schreibe jetzt ein Buch von einem Menschen, der alles von sich abzulösen sucht, was ihm unwahr, wertlos und schädlich dünkt. Ihr müßt nicht erschrecken, wenn es zufällig gerade das ist, was ihr für etwas sehr Gutes haltet –: da ist zum Beispiel der Gottgedanke – das heißt: alles metaphysische Denken, vor allem wie es die jüdisch-christliche Religion begreift mit ihrer sadistisch-egoistischen Nächstenliebe, mit ihren freudlosen Begriffen von Moral, Sittlichkeit, Dankbarkeit, Mitleid, mit ihrem lakaienhaften Warten auf Belohnung. – Ich will einen Menschen schildern, der frei von Liebe und Haß das Leben beherrscht, und – nicht mehr leiden müßend – sich alles zur Freude gestalten kann. Vorläufig freilich muß ich ihn letzten Endes den Narren sein lassen, der, gerade weil er herrscht, einsam ist und keine Verbindung zur Gegenwart mehr findet – der immer nur fortgehen kann, immer nur fortgehen, und es doch nicht erträgt, daß dies ewige Fortgehen ohne Ziel das ganze Leben sein soll. Bis er das Letzte lernt: lächelnd und schweigend fortzugehen –⁹⁴

⁸⁹ Ebd., S. 17.

⁹⁰ Ebd., S. 19.

⁹¹ Ebd., S. 18.

⁹² Ebd., S. 19.

⁹³ Hierzu sei angemerkt, daß auch die meisten 'Berliner Expressionisten' ursprünglich aus der Provinz stammten und erst zum Studium in die Großstadt kamen. Bei der namentlich nicht genannten 'Großstadt' in *Peregrinus* dürfte es sich allerdings wieder um München handeln.

⁹⁴ Koester: *Peregrinus* [Anm. 86], S. 21.

Diese Charakteristik des modernen Indifferenten, den der Vater natürlich – und nicht ganz unberechtigt – für "einen gottlosen, unmoralischen, lieblosen, undankbaren, mitleidslosen Menschen" hält, "der es zu nichts bringt im Leben"⁹⁵, trifft recht genau auf Walter Overkamp zu, zugleich antizipiert sie aber das Schicksal des Peregrinus selbst auf seinem Stationenweg durch die weiteren Bilder.

Wie Peregrinus es von seinem solipsistischen Romanhelden sagt, geht auch er selber, ein moderner 'Ahasver', ewig fort, unerlöst und ohne Ziel: Im ersten Bild von den Eltern, von denen er innerlich längst schon weggegangen ist; im zweiten Bild, das in seinem Arbeitszimmer spielt, von der Geliebten Katinka, die ihn mit einem 'Belanglosen' betrogen hat, nur um ihm einen 'Grund' zu geben, sie zu verlassen. Für Peregrinus kann es keine dauerhafte Liebe geben; sie ist ihm nur "Antwort auf Lockung und Reiz"⁹⁶ – man erinnere sich an die biologisch-rationalistische Definition durch Sacks 'verbummelten Studenten'. Jede darüber hinausgehende 'Hingabe', wie sie für Katinka (hier stellvertretend für das weibliche Empfinden überhaupt) die Liebe erst ausmacht, würde für ihn eine existentielle Selbstaufgabe bedeuten. Daher kann Peregrinus "immer nur eine Zeit" lieben⁹⁷, im ständigen Bewußtsein des Endes: "So wie wir kann man sich nur lieben, wenn man weiß, daß man fortgehen muß. Liebe ist nur Angst vor dem Fortgehen – sehnstüchtiges Haltenwollen dessen, was man nicht halten kann."⁹⁸ Das schließt freilich nicht aus, daß der Verlust auch von ihm schmerzhaft empfunden wird, denn noch hat er nicht gelernt, "lächelnd fortzugehen".⁹⁹

Als Trost bleibt Peregrinus die Kunst. Das dritte Bild zeigt ihn mit seinen Freunden Waldemar und Lebrecht nach einem nächtlichen Gelage in einem Atelier, also 'in den Kreisen der Boheme'. Auch diese Lebensform, die zunächst seinem antibürgerlichen Wesen entsprochen haben mag, kann ihn jedoch nicht halten. Zum einen wird sie de facto als dekadent und morbid geschildert (ein Herzanfall bringt Waldemar an den Rand des Todes), zum anderen fehlt ihm auch hier die nötige Hingabefähigkeit, um "Rausch und Erlösung und Freude"¹⁰⁰ zu finden: "Mich hingeben – nein, das kann ich nicht, und wenn ich's könnte, so wollte ich's nicht. Aber können zwei Menschen sich das nicht geben, was jeder vom anderen braucht, ohne sich 'hinzugeben'?" Mit Recht stellt Lebrecht fest, daß Peregrinus sogar hierzu nicht in der Lage wäre, weil er zu "hochmütig und herrschsüchtig"¹⁰¹

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd., S. 28.

⁹⁷ Ebd., S. 32.

⁹⁸ Ebd., S. 36.

⁹⁹ Ebd., S. 35.

¹⁰⁰ Ebd., S. 39.

¹⁰¹ Ebd., S. 45.

ist, um überhaupt etwas ohne Verachtung anzunehmen. So verläßt er auch die Freunde und die Boheme: "Ich bin der Fremde, der zufällig bei ihnen ist und zuschaut. Sie aber lieben und geben sich hin und freuen sich – selbst wenn sie sterben müssen. – Ich bin wie ein steinernes Bild – ganz kalt, ganz fremd –, dem nur eine Bewegung erlaubt ist – so: gehen –"¹⁰²

Das vierte Bild zeigt, wohin seine 'gottlose' Weltsicht Peregrinus gebracht hat, nämlich auf die Höhen künstlerischen und erotischen Erfolgs. Besonders hier wird deutlich, daß der befremdende Zynismus des Dramenhelden auch der des Autors ist. "Ecce poeta!"¹⁰³, heißt es in einer Festrede auf den 'neuen Dichter' Peregrinus, dessen Stück gerade triumphal gefeiert wurde, und fraglos erwartete auch Koester sich solchen Erfolg von *Peregrinus*. Dabei dürfte die Überzeugung des Schauspielers Laberdan, der solche Schriftsteller, "für die ein Werk desto mehr Kunstwerk ist, je weniger es allgemein anerkannt wird", mit "alten Betschwestern" vergleicht, "die zu häßlich sind, als daß einer sie lieben könnte, und die deshalb den Lohn für ihre Keuschheit im Himmel erwarten"¹⁰⁴, ganz die des Autors sein. Andererseits resultiert der Erfolg des Dramatikers Peregrinus gerade daraus, daß er keine Rücksicht auf das Publikum nimmt und es wie auch sonst die Menschen 'beherrschen' will: "Es kommt nur darauf an, daß ein Stück Suggestivkraft besitzt, die das Publikum zwingt, zu lauschen und mitzugehen – und wenn es nicht ein Wort so versteht, wie es gemeint ist."¹⁰⁵ Dieses 'Erfolgsrezept' bewährt sich auch gegenüber Frauen; selbst die sonst 'unnahbare' und daher 'Prinzessin' genannte Lo bietet sich ihm an und zieht sich selbst dann nicht zurück, als er ihr gesteht: "Ich liebe dich nicht, Lo, aber ich liebe die lebendige Lust, die du mir geben wirst, wenn du zu mir kommst, und den lebendigen Schmerz, den ich fühlen werde, wenn du von mir gehst – oder wenn ich gehe. –"¹⁰⁶ Peregrinus weiß: "das Geheimnis geliebt zu werden, heißt: nicht lieben. –"¹⁰⁷

Bis dahin schildert das Stück wenig mehr als Charakteristik und Lebensweg eines nietzscheanischen Egoisten. Der dramatische Konflikt und damit die "Suggestivkraft" ergibt sich daraus, daß der 'Herrscher' und "böse Moralist" Peregrinus in schwachen Stunden doch auch ein 'Narr' und "Romantiker"¹⁰⁸ ist, der unter seiner Einsamkeit, der verlorenen "Verbindung zur Gegenwart", leidet und sich nach einer wahren Liebe sehnt. Freilich kann er sich eine Geliebte nur als

¹⁰² Ebd., S. 49.

¹⁰³ Ebd., S. 52.

¹⁰⁴ Ebd., S. 52f.

¹⁰⁵ Ebd., S. 53.

¹⁰⁶ Ebd., S. 62.

¹⁰⁷ Ebd., S. 58.

¹⁰⁸ Ebd., S. 39.

Pendant seines eigenen Ich vorstellen, als eine 'Peregrina', die ihm am Ende des vierten Bildes, als er leise das Wort "Liebe –" ("ein dummes, närrisches Wort") vor sich hinspricht, dann auch als ein Traumbild erscheint, das sich ihm flüchtig wieder entzieht, mit denselben Worten, die auch er so oft gesprochen hat: "Ich komme nur, um zu gehen."¹⁰⁹

Die mystische Begegnung mit 'Peregrina' leitet die Peripetie im mittleren, fünften Bild des grob symmetrischen Dramas ein. Dort begegnet der dichtende Peregrinus in der Weinkneipe 'Zum Walfisch' dem 'Anderen', einer geheimnisvollen mephistophelischen Erlösergestalt, zu deren Deutung es kaum Anhaltspunkte gibt, die aber wohl allegorisch den nietzscheanischen Geist von Vitalismus und Nihilismus verkörpern soll. Dieser 'Andere' bietet Peregrinus ein Fläschchen an, dessen Inhalt er mit dem letzten Glas Wein trinken soll. Um was es sich dabei handelt, bleibt unklar; Peregrinus jedenfalls erwartet hiervon Erlösung durch den Tod, schreckt aber im letzten Moment vor dem Trank zurück, weil in ihm wieder das Bild von Peregrina aufscheint: "Ich will dich suchen und werde dich finden, Peregrina! Und bei dir mein neues Lächeln lernen –: das gütige Lächeln dessen, der um die Freude weiß!"¹¹⁰

Der Reiz des Stückes liegt darin, daß es uns in der zweiten Hälfte fast dialektisch die andere Seite des Peregrinus vorführt, der nun, wo er ein Ziel hat, selber zum 'Opfer' seines früheren Wesens wird. Erst jetzt macht er sich wirklich zum 'Narren', indem er sein ideales Frauenbild (sein eigenes Spiegelbild 'Peregrina') auf eine durchaus gewöhnliche 'Eva' projiziert, sein Dichten aufgeben will und am Ufer eines Sees ein kleines Landhaus errichtet, in dem er mit 'Peregrina' ein bürgerliches Familienleben führen will. Ohne es zu bemerken, fällt er damit auf den Bewußtseinsstand seiner Eltern zurück und macht sich dieselben kleinen, 'niederen' Lebensillusionen. Daß es nicht zu dieser 'Familienidylle' mit Kind kommt, liegt allein daran, daß Eva/Peregrina ihn nicht liebt und sich Peregrinus entzieht. Dieser aber will nicht mehr fortgehen, sondern endlich einmal bleiben und auf die Geliebte warten: "Mein Wille zur Freude ist stark und herrisch geworden, ich habe zu lange gebraucht, um ihn einmal so klar auf einen Menschen gerichtet empfinden zu können, als daß Ihre Abweisung irgend etwas zerstören könnte."¹¹¹

Das siebente Bild zeigt Peregrinus an einer einsamen Meeresküste und greift – innerhalb des Dramas nicht ganz konsequent – Motive aus dem Schluß des Romans *Der Gang des Gottlosen* auf, insbesondere die Meeressymbolik:

¹⁰⁹ Ebd., S. 61.

¹¹⁰ Ebd., S. 75.

¹¹¹ Ebd., S. 81.

Ich bin ans Meer gefahren, um alles zu vergessen, was vorher war, um mich rein waschen zu lassen und rein zu Peregrina gehen zu können. Aber dann hat mich das Meer ganz gefangen genommen und mich auch meinen Willen zur Freude vergessen lassen. Ich wollte alles sinnvoll sammeln, woraus sich Freude formen läßt -: da lehrte mich das Meer die Freude der sinnlosen Verschwendung.¹¹²

An sich könnte das Drama mit diesem Bekenntnis zur "sinnlosen Verschwendung" enden, doch wäre das eine dramaturgisch wenig überzeugende Lösung. Statt dessen läßt Koester noch einmal die Traumgestalt Peregrina auftreten, die Peregrinus ins Alltagsleben zurückruft. Es ist die unwirklichste Szene des Stücks, denn zugleich mit dem Auftritt Peregrinas sterben das junge Mädchen Mialu, das dem Meer angehört und ertrinkt, und ein das Meer hassender 'Alter' mit leeren Händen, beides Symbolgestalten für konträre Lebensentwürfe: die "Freude der sinnlosen Verschwendung" und das "Bewußtsein des eigenen Lebens mit Anfang und Ende, wie man nur selbst es leben konnte und kein anderer".¹¹³

Vor allem im achten Bild wird deutlich, daß auch das Drama *Peregrinus* unter der unorganischen Kombination symbolistisch instrumentierter Existenzfragen mit einer banalen Liebesgeschichte leidet. Zurückgekehrt in die Stadt, erfährt Peregrinus, daß 'seine Peregrina' Schauspielerin und die 'Eva' der Massen geworden ist. Schlimmer noch: Sie hat einen Bräutigam. Das Warten auf die Geliebte war vergeblich, denn: "Liebe wächst nicht, ohne daß man eine Hand rührt."¹¹⁴ Peregrinus bleibt nichts, als sein Landhaus zu verkaufen.

Im mystisch beleuchteten Schlußbild treten in einer Traumsequenz noch einmal all die Gestalten, Eltern, Freunde, Geliebten, auf, von denen Peregrinus fortgegangen ist, weil ihre innere Substanz sich als "unwahr, wertlos und schädlich" erwies. Auch Peregrina erscheint noch einmal; sie weist ihren Bräutigam zurück, und es kommt zu einer ersten und zugleich letzten Liebesbegegnung mit Peregrinus, bei der sich beide aber im Grunde verfehlen:

PEREGRINUS

geht auf Peregrina zu und faßt ihre Hände

Nun wird mein Leben fruchtbar und läßt die Freude aufblühen! Ich wache auf aus wirrem Traum und sage: ich liebe dich!

PEREGRINA

Ich beginne zu träumen und sage: ich liebe dich!¹¹⁵

Das könnte ein romantischer Schluß sein, aber es ist nur ein erneutes Trugbild, und als Peregrinus aus diesem Traum erwacht, steht der 'Andere' bei ihm und

¹¹² Ebd., S. 93.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd., S. 104.

¹¹⁵ Ebd., S. 114.

schiebt ihm das 'letzte Glas' zu, das dieser nun doch leert. Es birgt den Tod, aber nicht Peregrinus stirbt, sondern der Traum von Peregrina, der ihm zuletzt den Weg zu der Erkenntnis versperrte, daß das Leben ein Nichts ist. In einem gläsernen Sarg wird Peregrina, die 'Frau der Träume', schneewittchengleich vorübergetragen und von dem 'Anderen' zu Grabe geleitet; im Hintergrund der theatralischen Szene sieht man eine "dunkle Ebene mit Grabkreuzen, darüber tiefblaue Sternennacht".¹¹⁶

Das letzte Wort hat Peregrinus, das Alter ego des Autors, und wenn er sich am Schluß dem Publikum zuwendet, den Illusionsraum des Theaters durchbrechend, wird klar, daß seine Erkenntnis von der Nichtigkeit der Welt und des Lebens als Bewegung die gültige 'Botschaft' des Stückes ist:

Nie gefühlte Freude quillt in mir auf, seit mich der Zweifler verließ, der mir mein Leben stahl, und die Lüge sehnstüchtigen Traumes erloschen ist! Ich grüße dich, kalkklare Nacht der Erkenntnis, die Sonne gebiert! Wie stark macht Einsamkeit –: ich freue mich ihrer! Bewegung ist Leben –: ich gehe – und freue mich meines Lebens –

Vor der Landschaft stehend hält er inne und wendet sich zum Zuschauerraum
Bin euch allzu fremd, ihr Leute? Auch eurer wartet der Weg in das Nichts –: macht euch vertraut mit ihm und lernt, ihn lächelnd gehen!¹¹⁷

Fremd, ja befremdend wirkt Koesters 'Peregrinus' in der Tat, heute vielleicht noch mehr als damals, als manche nach dem Weltkrieg ein ähnlich ambivalentes Lebensgefühl zwischen Vitalismus und Nihilismus empfunden haben mögen. Darauf freilich, 'verstanden' zu werden, scheint Koester es ohnehin nicht angelegt zu haben ("Ich will so laut reden, daß alle mich verstehen müssen. Aber was nützt es – verstanden zu werden?"¹¹⁸): Ähnlich wie der Roman *Der Gang des Gottlosen* ist auch *Peregrinus* zuallererst das Zeugnis eines persönlichen Selbstfindungsprozesses in der modernen, 'entwerteten' Welt. Ob der Leser oder der Zuschauer mit dem Ergebnis einverstanden war, dürfte Koester recht gleichgültig gewesen sein. Gerade diese Unbedingtheit verdient bei allen Irritationen, die das Stück auslösen mag, doch einigen Respekt.

Formal fällt auf, daß das Drama *Peregrinus* das im weitesten Sinne 'expressionistische' Lebensgefühl in einer relativ konventionellen, wenn auch lyrisch gehobenen Sprache transportiert, was natürlich an die 'ästhetische Verspätung' so vieler anderer westfälischer Autoren erinnert. Da wir über Koesters Frühzeit und seine literarische Sozialisation kaum etwas wissen, sollte dies jedoch nicht überbewertet werden. Ansonsten ist das Stück zwar etwas gedankenüberfrachtet und

¹¹⁶ Ebd., S. 115.

¹¹⁷ Ebd., S. 115f.

¹¹⁸ Ebd., S. 105.

in der Gesamtstruktur zu sehr episch angelegt (annähernd in der Form eines Stationendramas), zeigt aber doch einen recht sicheren Umgang mit den dramaturgischen Möglichkeiten der Bühne und besitzt in einigen Momenten tatsächlich eine 'beherrschende Suggestivkraft'. Das völlige Vergessen, das *Peregrinus* zuteil wurde, hat das Drama jedenfalls nicht verdient.¹¹⁹

Reinhard Koesters letztes Bühnenstück, die *Komödie der Lüge*, entstand 1918, also in der ersten Zeit der Ehe mit Mechtildis Castenholz, der es auch gewidmet ist. Die anfangs wohl noch glückliche Liebesbeziehung scheint Koester von persönlichen Selbstzweifeln entlastet zu haben, so daß ihm nun eine von der eigenen Problemwelt etwas distanzierte satirische Komödie gelang. Bei aller Ernsthaftigkeit des um 'Lüge' und 'Wahrheit' und deren Relativität kreisenden Grundthemas fehlt es nicht an bühnenwirksamen komödiantischen Effekten. Ein echter Protagonist, der wie *Peregrinus* als Alter ego des Autors fungiert und als Identifikationsfigur für den Zuschauer in Frage käme, fehlt im Grunde. Im Gegenteil werden entsprechende Publikumserwartungen resp. Lesergewohnheiten bewußt brüskiert: Der Dichter Peter Grünewald, der beinahe das ganze Stück über zur positiven Identifikation einlädt, verläßt die Bühne als moralischer und erotischer Verlierer, während seine satanisch inszenierte Gegenfigur, der Bühnendirektor Armin Kalk, zwar kaum Sympathien erweckt, am Ende aber noch im Angesicht der Katastrophe triumphiert und 'die Frau gewinnt'. Beide Figuren vermitteln konträre Ansichten des Autors, doch scheinen gerade der vordergründigen Negativgestalt die tieferen Überzeugungen zugewiesen zu sein. In völliger Verkehrung ihrer postulierten Intentionen verkörpert Kalk das 'wahre Menschentum', Grünewald hingegen die 'Lüge', richtiger: die Selbstillusion. Die Relativität und Fragwürdigkeit

¹¹⁹ Die einzigen bislang bekannten Rezeptionszeugnisse sind die Kritiken zur Prager Uraufführung in den Kammerspielen (1.2.1919), bei der Friedrich Hölzlin die Titelrolle spielte. Das Stück wurde als eines der "interessantesten Werke der jüngsten Dramenliteratur" angekündigt (*Prager Tagblatt* 44, 1.2.1919) und stieß auf ein verständniswilliges Publikum: "Dem Werk fiel es, schon angesichts seiner Länge, nicht leicht, unmittelbar zu wirken; aber das Publikum wurde warm genug, um nach den vielen Aktschlüssen seine herzliche Achtung zu zeigen." [Ludwig Steiner:] "*Peregrinus*." *Uraufführung gestern in den Kammerspielen*. In: *Prager Tagblatt* 44 (2.2.1919). Bemerkenswerter als diese Aufführungskritik und eine anonyme Besprechung in der *Deutschen Zeitung Bohemia* (2.2.1919), die Koester "dichterische Durchdringung des Problems und Reinheit der Mittel" attestierte, ist eine Vorabkritik Ludwig Steiners (*Peregrinus. Zur heutigen Aufführung in den Kammerspielen*) im *Prager Tagblatt* (1.2.1919); der bekannte Theaterreferent geht darin ausführlich auf die Fabel ein, vermutet, daß der ihm unbekannte Autor "nur das gestaltet, wofür sein Empfinden eintreten kann", und resümiert: "Diese Wanderung zu betrachten ist kein ganz leichter Genuß, aber da ein Dichter Wegführer ist, schwinden die Hemmnisse des Pfades vor mancher lyrischen Blume, die am Rande blüht. Nach dem mancherlei Theaterdand, dem ein Spielplan, der alle Bedürfnisse befriedigen muß, nicht ausweichen kann, leiht man gern das Ohr einem Schöpfer, in dessen Rhythmen die Sprache der Innerlichkeit klingt, mag auch schweres Blut durch seine Adern fließen."

der Begriffe 'Lüge' und 'Wahrheit' wird so besonders deutlich. Eine ähnliche Dialektik gab es auch schon in *Peregrinus*, aber während der Titelheld dort zugleich "böser Moralist" und "Romantiker" ist und unter diesem inneren Konflikt leidet, wird der Gegensatz in der *Komödie der Lüge* äußerlich zwischen zwei Antipoden ausgetragen. Hierdurch entsteht eine Distanz, die es Koester erlaubt, den an sich tiefsten Stoff mit überlegener Ironie zu behandeln und auch in seinen komischen Implikationen vorzuführen.

Die Ernsthaftigkeit dieses 'Spiels in vier Aufzügen' deutet schon Koesters Regiehinweis an, die Handlung spiele "in einer Großstadt Europas zu einer Zeit, in der die Lüge herrscht".¹²⁰ Komik ergibt sich durch Charakterüberzeichnungen, situative Verwicklungen und satirische Übertreibungen. Sie bewegt sich dabei oft hart am Rande des Zynismus, und im ersten Aufzug buchstäblich im Bereich des Galgenhumors: In einem Park vor der namenlosen Stadt steht eine 'Hängebuche' mit einer 'Selbstmörderbank'. Wie wir später erfahren, wollte sich zwei Jahre zuvor auch der jetzt mächtige Theaterdirektor Armin Kalk in einem Moment der Verzweiflung hier erhängen. Nun ist es der Bankbeamte Tobias Unterschläger, der seinem Leben ein Ende machen will, weil er – nicht aus finanzieller Not oder krimineller Energie, sondern unter der Zwangsvorstellung seines Namen – eine Unterschlagung begangen hat. Ein dritter Todeskandidat ist der erfolglose Dichter Peter Grünewald, dem man ein Drama zurückgeschickt hat, das man zwar als 'Dichtung' anerkenne, als 'Bühnenwerk' aber ablehnen müsse: Solche Erfahrungen mag auch Koester gemacht haben, und so ist die Perspektive gleich so eingestellt, daß der Zuschauer oder Leser sich mit dem unglücklichen Dichter identifiziert. Seine Erwartungen werden befriedigt, als im letzten Moment die angehende Schauspielerin Eva (wie in *Peregrinus* 'die Frau an sich': "schöne Freude! Ewiger Ursprung des Lebens!"¹²¹) auftritt und den Dichter mit dem Satz "Unglücklicher, was wollen Sie tun?" ins Leben zurückruft. Das könnte eine romantische Szene sein, wenn auch ziemlich abgeschmackt; Koester 'rettet' sie in einer für das ganze Stück typischen ironischen Brechung, indem er Grünewald sagen läßt:

Heute ist alles wie ein rührendes Märchen... Ein Engel schwebt hernieder und sagt so unendlich mild: "Unglücklicher, was willst du tun –?" [...] Ich bin nämlich ein Dichter... Freilich Sie gebrauchten die gesellschaftlich richtige Redeform: "was wollen Sie tun –" Und es ist durchaus gerechtfertigt, daß man einen Menschen unserer Zeit so anredet, als ob man zu vielen spräche, denn der heutige Mensch ist nicht mehr einer, sondern immer eine Summe von vielen... Aber leider klingt es – so gesagt – eher wie der Satz aus einem kitschigen Schauspiel...¹²²

¹²⁰ Reinhard Koester: *Komödie der Lüge. Ein Spiel in vier Aufzügen*. Leipzig [1919], S. 7.

¹²¹ Ebd., S. 23.

¹²² Ebd., S. 13.

Ein "kitschiges Schauspiel" ist die *Komödie der Lüge* gewiß nicht. Vielmehr greift Koester bewußt Motive trivialer Erfolgsstücke auf (die vermutlich den Aufstieg des Direktors Kalk ermöglichen), um sie durch gegenläufige überraschende Wendungen ad absurdum zu führen. Dabei dürfte der naive Zuschauer oder Leser dem Autor zunächst 'auf den Leim gehen', es sei denn, das dreifach wiederholte und damit bewußt überstrapazierte Selbstmordsujet oder der skurrile Umstand, daß der Dichter sich an der 'Hängebuche' ausgerechnet erschießen will, macht ihn hellhörig für derart grotesk-lächerliche Verfremdungen.

Der Grundkonflikt zwischen 'Lüge' und 'Wahrheit' wird gleich im ersten Aufzug etabliert; er entspricht so sehr dem konventionellen Gut-Böse-Schema, daß der Zuschauer von vornherein beinahe zwangsläufig einen glücklichen Ausgang des Stückes erwartet, wenn auch erst nach den üblichen 'Irrungen und 'Wirrungen'. Die Figuren des 'Dichters' und des 'Engels' sind in der literarischen Tradition derart positiv besetzt, daß es Koester für seine Irreführung schon genügt, Wendungen wie die vom "Gespräch des Dichters mit seinem Engel"¹²³ zu bringen, um die gewünschten Assoziationen zu wecken; wenn er Eva dann noch zu Grünewald sagen läßt: "ich bin Ihr guter Engel – und da Sie ein Dichter sind, werden wir uns verständigen können"¹²⁴, zweifelt man kaum noch daran, daß die beiden sich als Liebende finden werden. Der 'Dichter' und sein 'Engel' scheinen die 'Wahrheit' zu verkörpern: Der Idealist Grünewald ist auf der Suche nach dem 'wahren Menschen', die Schauspielerin will die 'Wirklichkeit' spielen. Erst bei genauer Lektüre wird dieses Bild fragwürdig. Schon der Beruf des Schriftstellers bzw. der Schauspielerin weist beide Figuren dem Bereich der Illusion zu. Könnte es sein, daß ihre Intentionen, auf der Bühne 'Wahrheit' zu verkünden und 'Wirklichkeit' darzustellen, nichts als Lebenslügen sind, die ganz andere, niedrigere Absichten verdecken? Weshalb sonst sollte Grünewald verzweifeln, nur weil ihm ein Drama zurückgeschickt wird, und weshalb sonst sollte Eva ein Rendezvous mit dem mächtigen Direktor Kalk vereinbart haben? Einmal aufmerksam geworden für solche Unstimmigkeiten, finden sich leicht weitere Belege für die fragwürdige Position des 'Dichters' und seines 'Engels'. So nennt Eva sich auf der Bühne 'Eva Schön', obwohl sie eigentlich die Tochter des Industriellen Reichmann ist: Damit gibt sie nicht nur einfach eine falsche Identität vor, sie ersetzt konkret den kulturell nicht anerkannten Wert des 'Reichtums' durch den in hohem Maß anerkannten Wert geistiger und körperlicher 'Schönheit'. Grünewald versteigt sich sogar zu der Aussage, selbst eine Dirne sei noch ehrlicher als eine Schauspielerin. Er wiederum muß sich von Eva vorhalten lassen, er trage die

¹²³ Ebd., S. 15.

¹²⁴ Ebd., S. 14.

Maske des 'Narren' und des 'Melancholikers' (sei mithin selbst Schauspieler) und habe keinen Bezug zur Wirklichkeit: "Wenn Sie am Schreibtisch sitzen, sprechen Sie zu Menschen – und wenn Sie zu Menschen sprechen, sitzen Sie am Schreibtisch." Das klingt gut – zu gut, wie Grünewald erkennt: "Wie Sie das sagen –? Auch nicht, als ob Sie zu einem Menschen sprächen... [...] Sie sind doch nicht etwa – Schauspielerin?"¹²⁵ In beiden Fällen handelt es sich um den Vorwurf uneigentlicher Rede, letztlich um Lügen. Eine wirkliche 'Begegnung' kann so nicht zustande kommen, allenfalls ein flüchtiger Moment wie in dem eindrucksvollen Bild, das Grünewald benutzt (und ihm ein spöttisches "Sie Dichter!" einbringt):

Haben Sie einmal aus dem Fenster eines abfahrenden Zuges plötzlich einen Menschen gesehen, der Sie seltsam fesselte? Und der auch am Fenster eines anderen abfahrenden Zuges stand? Man sieht sich an – erkennend – obwohl man sich gänzlich fremd ist. Die Augen halten sich fest gefangen – wie gebannt... Die Züge fahren eine Weile nebeneinander her – aber langsam weichen sie ab in Richtung und Schnelligkeit. Und plötzlich weiß man es mit irrsinniger Gewißheit: die da – oder der da könnte dir Frau oder Freund sein! Dein Leben würde aufblühen in diesem Menschen und sich erfüllen... Alle Freude des Sichfindens – aller Schmerz des Verlierens mischt sich zu einem Gefühl... Einen Augenblick bleibt das Herz stehen... und wenige Minuten später lächelt man – zündet sich eine Zigarette an – und hat alles vergessen. Und es hätte doch sein können, daß dieser Mensch der einzige war, der einem Erlösung hätte bringen können...¹²⁶

Was der Leser oder Zuschauer nicht ahnt: Eva und Grünewald werden sich tatsächlich nie wieder so nahe kommen wie in diesem "Gespräch des Dichters mit seinem Engel".

Als Antipode der vermeintlichen 'Wahrheit' erscheint Armin Kalk, der Direktor der 'Weltbühne'. Noch bevor er auftritt, muß das Publikum bereits gegen ihn eingenommen sein, denn Grünewald bezeichnet ihn als "allmächtigen Götzen", "teuflischen Puppenspieler" und "goldenen Popanz", "der plötzlich aufgetaucht ist wie ein Gespenst und alle vor sich in die Knie zwingt, die die sinnlos-grausige Macht des Geldes anbeten".¹²⁷ Auch dies könnte freilich eine Selbstillusion sein, denn der 'romantische' Dichter meint zugleich, Eva aus den Klauen dieses "Götzen" retten zu müssen und so für sich gewinnen zu können; sein Heroismus wächst, je mehr er den Gegner dämonisiert. In Wahrheit kennt Grünewald den Theaterdirektor kaum:

Sein Name schwirrt durch die Stadt – die Kaffeehäuser sind angefüllt von ihm. Ich habe ihn einmal gesehen: seine Augen sind leer wie die eines Fetisches. Er ist

¹²⁵ Ebd., S. 19.

¹²⁶ Ebd., S. 18f.

¹²⁷ Ebd., S. 21.

der Satan – und wer vor ihm niederfällt und ihn anbetet, dem schenkt er die Welt: Ruhm – Macht – Erfolg – und jede Erfüllung der Eitelkeit! Und doch ist er nichts – eine Ziffer vor vielen Nullen – die schreckhafte Verkörperung sinnlosester Lüge... Vielleicht sind Sie seine Geliebte –?¹²⁸

Die letzte Frage entlarvt als Triebfeder Grünewalds die banale Eifersucht. Das Zitat zeigt auch, wie genau man den Text lesen muß, um Koesters doppelbödiges Spiel zu durchschauen: Eine "Ziffer vor vielen Nullen" ist schließlich alles andere als "nichts". Daß es sich tatsächlich um ein 'Spiel' handelt – eines der Personen wie des Autors –, wird beim Abschied des 'Engels' direkt ausgesprochen. Sie sei nicht Kalks "Geschöpf", aber sie wolle "spielen", sagt Eva (die nicht verrät, daß der Direktor im Park auf sie wartet: auch dieses Verschweigen könnte als 'Lüge' gelten), und der traurige Dichter antwortet: "Spielen... Auch unser Spiel ist zu Ende. Ich danke Ihnen –: Sie haben den Glauben neu in mir erweckt, daß es Menschen geben könnte... Sie werden die Wirklichkeit spielen – Nun will ich auch in meine Wirklichkeit gehen – und dichten."¹²⁹ Man muß diese Sätze wörtlich nehmen, um ihren eigentlichen Sinn zu erfassen: Die 'Wirklichkeit' 'spielen', das kann eben auch heißen, Wirklichkeit nur vorzutäuschen. Eva tut dies als Schauspielerin, Grünewald in der vorgeblichen 'Wirklichkeit' des Dichtens.

Weit offensichtlicher als die 'Lebenslügen' des Dichters und der Schauspielerin sind andere Täuschungsmanöver, auf die der Leser oder Zuschauer wohl zuerst den Titel 'Komödie der Lüge' beziehen wird. Sie bilden das eigentliche Handlungsmovens des Stückes. Tobias Unterschläger hat dem Dichter den Brief mit dem Drama gestohlen, um so ein 'echter Dieb' und 'ganzer Mensch' zu sein. Als er merkt, um was es sich handelt, ist er enttäuscht, weil er nun doch der "Zwitter" (weder "Ehrenmann" noch wirklicher "Dieb") bleibt, "für den kein Platz ist in der sittlich-unsittlichen Weltordnung".¹³⁰ Dann aber ergreift er die Möglichkeit, sich "einen schönen, tragischen Tod" zu stehlen. Welch "eigenartige Wirkung" wird es haben, wenn man ihn mit der "Handschrift eines Dramas in der erstarrten Hand" findet! So vernichtet er das Blatt mit dem (unbekannten) Titel und dem Namen des Autors Peter Grünewald: "Warum sollte ich die Welt nicht ein wenig betrügen, da sie mich um alles betrogen hat? Es lebe die Kunst –: das ist ein würdiger Abgang!"¹³¹

Armin Kalk, der auf die von ihm begehrte Eva wartet, findet den toten Unterschläger an der 'Hängebuche', hält ihn für den Verfasser des Dramas und erfaßt sogleich, da er die Sensationsbedürfnisse des Publikums kennt, daß dieses Stück

¹²⁸ Ebd., S. 22.

¹²⁹ Ebd., S. 22f.

¹³⁰ Ebd., S. 23.

¹³¹ Ebd., S. 24.

"der Schlager der 'Weltbühne'" werden könnte.¹³² Der hinzukommenden Eva sagt er vorerst noch nichts von dem Drama. Die Leiche Unterschlägers ist inzwischen abtransportiert, so daß sie glauben muß, der Tote sei der 'Dichter' und sie sei mitschuldig an seinem Ende. Kalks Frage, ob sie den Unglücklichen liebe, verneint Eva: Was sie wirklich liebt, ist ihre romantische Vorstellung vom 'Dichter', der "Herrscher über Tag und Nacht – über Traum und Wirklichkeit"¹³³ sei. Auch dies ist nur eine Illusion, wie die Realität erweisen wird. Kalk hingegen genügt es, die Wirklichkeit zu beherrschen; den Dichter lehnt er ab:

Ein Dichter –? Ein Mensch, der zu schwach ist, der Wirklichkeit Herr zu werden und Freude aus ihr zu pressen wie Wein aus Trauben... Einer, der sich in den Traum flüchtet und da wie ein Kind den König spielt! Wenn Sie das Leben beherrschen wollen, Eva, müssen Sie als Erstes lernen, Dichtung zu verachten.¹³⁴

Der Betrachter, vielleicht selbst befangen in romantischen Vorstellungen und vom Autor (durch Grünewalds Charakterisierung des Direktors) in diese Richtung gelenkt, kann sich mit diesen Ansichten schwerlich anfreunden. Ein Vergleich mit Koesters anderen Werken macht jedoch deutlich, daß Kalk in vielem die Weltsicht des Autors artikuliert. Auf dem Theater wird 'das Theater' zum Sinnbild der Wirklichkeit, zur 'Weltbühne'. 'Narrentanz' wird Kalk das Drama des vermeintlichen Selbstmörders (Grünewald) nennen; gemeint ist mit den 'tanzen den Narren' sowohl das Theaterpublikum¹³⁵, das er nur als das zu besiegende 'tausendköpfige Tier da unten' bezeichnet, wie die schwache Menschheit schlechthin. Wie Walter Overkamp und Peregrinus will auch Armin Kalk über diesem 'Narrentanz' stehen, selber 'die Puppen tanzen' lassen und sich herrschend 'alles zur Freude gestalten'. Eva, von Grünewald gewarnt, fürchtet, auch sie solle nur eine Marionette in der Hand des 'Puppenspielers' sein, aber Kalk liebt sie, weil er in ihr (einer anderen 'Peregrina') denselben unbedingten Willen zur Kunst als Macht spürt, der auch ihn bewegt; diesen will er in ihr erwecken und sie so zur 'großen Schauspielerin' an seiner Seite machen – ein *nietzscheanisches* Paar, wie wir es auch in den späten Dramen August Stramms kennengelernt haben. "Man muß die Kunst *wollen*: inbrünstig – halsstarrig – unabänderlich! Eines stark wollen heißt: nichts anderes wollen können. Und man muß sie wollen als Macht".¹³⁶

Grünewalds Vorwurf, Kalk sei der Vertreter der 'Lüge', wird von diesem selbst bestätigt:

¹³² Ebd., S. 25.

¹³³ Ebd., S. 34.

¹³⁴ Ebd., S. 30.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 31, Kalk zu Eva: "So werden Sie Ihre Schönheit fühlen als Macht und Reichtum und sich des Narrentanzes freuen, der unten um Sie her tobt!"

¹³⁶ Ebd., S. 32.

Ich liebe die Lüge als Ursprung der Schönheit und hasse die häßliche Wahrheit. Denn ich bin kein Dichter, daß ich wahr sein – und doch lügen könnte... Wenn ich die Wahrheit sagen wollte, müßte ich sie ganz sagen – und ich mag nicht Tempelschänder sein. Mensch sein heißt: sich seiner selbst bewußt sein. Bewußt sein heißt: beides wissen – Lüge und Wahrheit. Man muß sich entscheiden: Lüge schafft Schönheit und Freude – Wahrheit schafft Schmerz und Häßlichkeit. Ich wähle Schönheit und Freude! Und ich rate Ihnen: hüten Sie sich vor den "Ehrlichen", denn sie gebrauchen ihre Ehrlichkeit immer nur als – Entschuldigung...¹³⁷

Auf ein Publikum, das noch immer an längst fragwürdig gewordenen Werten festhält und an eine klare Trennung von Gut und Böse, 'Wahrheit' und 'Lüge' glaubt, müssen auch diese Aussagen negativ und befremdlich wirken. Und dennoch zeigt Kalk hier nicht nur ein überlegenes Bewußtsein, in paradoxer Weise sagt er auch die Wahrheit, indem er sich zur Lüge bekennt. Und er weiß um diese Dialektik – er ist der Theaterdirektor, der die Lügen der Dichter inszeniert, aber um die Illusion weiß und sie nicht als Wahrheit ausgibt. So gesehen, ist gerade er, die "Verkörperung sinnlosester Lüge", ehrlicher als alle anderen Personen in dieser *Komödie der Lüge*.

Der zweite Aufzug spielt im Arbeitszimmer Kalks. "Reiche, ein wenig pomp-hafte, aber geschmackvolle Einrichtung"¹³⁸: Noch die Regieanweisungen zeigen Koesters Bemühen um eine relativierende, das Eindimensionale vermeidende Darstellung. Kalk ist inzwischen entschlossen, das Stück unter dem wirksamen Titel 'Narrentanz, Komödie eines Unbekannten' aufzuführen. Er erwartet 'Fräulein Schön': Eva soll die Frauenrolle spielen, von der schon Grünewald meinte, sie sei wie für sie geschrieben. Zuvor aber erscheint der Kommerzienrat Reichmann auf der Bühne, ein reicher Industrieller, der – wie sich später herausstellt – der Vater Evas ist. Von den schauspielerischen Ambitionen seiner Tochter hat er keine Ahnung. Seit langem wird Reichmann von Kalk erpreßt, der seinen sozialen Aufstieg und seine künstlerische Unabhängigkeit offenbar nur dessen jährlichen Geldzahlungen zu verdanken hat. Jetzt will Reichmann dem Erpresser eine einmalige Abfindung anbieten, weil er fürchtet, sonst könnte seine Tochter nach seinem Tod von seiner 'Verfehlung' erfahren. Um was es sich bei dieser 'Verfehlung' handelt – Kalk spricht von einer "Gefühls- oder Liebesverirrung", die er selber zwar keineswegs für verwerflich halte, die aber "nach den durch das Straf-gesetzbuch verkörpert Moralbegriffen dieses Lügenkessels, den man das kultivierte Europa nennt, nur durch eine Gefängnisstrafe 'gesühnt' werden kann"¹³⁹ –, wird nicht gesagt, einige Andeutungen lassen aber vermuten, daß Kalk den Indu-

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Ebd., S. 36.

¹³⁹ Ebd., S. 40.

striellen einmal in einer Jagdhütte bei einem homosexuellen Tête-à-tête beobachtet hat. Damals war Kalk ein sozialrevolutionär gesinnter (also durchaus idealistischer) Arbeiter in der Fabrik Reichmanns. Dieser hatte ihn bei einem Streik als einzigen herausgegriffen, ihn geächtet und seine Existenz zerstört, indem er ihn auf die 'schwarze Liste' setzte. Kalk (erst jetzt deutet sich die 'proletarische' Bedeutung dieses Namens an) war so verzweifelt, daß er Reichmann nachschlich, um ihn zu töten (auch sich wollte er damals das Leben nehmen). Durch seine Beobachtung des gesellschaftlich tabuisierten Verhältnisses gewann er dann unverhofft Macht über den Mächtigen: "Macht wächst nicht aus eigener Kraft, sondern aus der Schwäche der Anderen... Nur der Wille zur Macht ist im Einzelnen..."¹⁴⁰ Auch jetzt will Kalk nicht auf den Vorschlag Reichmanns eingehen, aber er ist ein "sentimentaler Teufel"¹⁴¹: Es genügt, daß der fast schon vernichtete Industrielle seine Liebe zur Tochter Eva erkennen läßt (ohne sie mit Eva Schön zu identifizieren), um Kalk weich werden zu lassen. Bedingungslos will er Reichmann freigeben; daß er damit seine künstlerische Unabhängigkeit gefährdet, ist in diesem Moment, wo die Kontrahenten in der Liebe zu einer Eva plötzlich etwas Gemeinsames haben, nebensächlich, denn: "Es war mein Traum, der Kunst zu nützen. Aber die Kunst ist auch nur eine eitle Lüge und Verherrlichung der Lüge."¹⁴²

Spätestens im zweiten Aufzug wird die Figur Kalks auch für den naiven Betrachter ambivalent. Auf der einen Seite erscheint er als 'Verbrecher', dessen ganze Existenz auf Erpressung und 'Lüge' aufgebaut ist. Frühere Vorwürfe werden damit bestätigt und konkretisiert. Andererseits wird diese 'Schuld' durch seine proletarische Herkunft entkräftet und durch den Charakter seines 'Opfers', der als Repräsentant der modernen Industriegesellschaft und des 'Lügenkessels Europa' auftritt, beinahe schon wieder legitimiert. Wer ist schlimmer – der 'Gottlose', der keine Moral außerhalb des eigenen Herrschaftsanspruchs anerkennt, oder derjenige, der zwar die gesellschaftlichen Moralgesetze nach außen hin vertritt, hinter der Fassade bürgerlicher Wohlanständigkeit aber permanent gegen sie verstößt? Auch hier zeigt sich der angebliche 'Lügensatan' ehrlicher. Kalks (und Koesters) Kritik gilt aber nicht allein der bürgerlichen Doppelmoral, die ohnehin in Reichmanns 'Verfälschung' lediglich angedeutet wird¹⁴³, sie trifft den Moralkodex des Bürgertums selbst, und hier besonders die Klassenhierarchie, die es dem Industriellen erlaubt, menschliche Arbeit für seine eigenen Zwecke auszubeuten. Kalks sozialrevolutionäre Rede gegen Reichmann ist eine der wenigen Stellen im

¹⁴⁰ Ebd., S. 45. Das Nietzsche-Zitat ist hier nicht zufällig.

¹⁴¹ Ebd., S. 49.

¹⁴² Ebd., S. 48.

¹⁴³ Kritikwürdig ist nicht Reichmanns mutmaßliche Homosexualität, sondern seine 'Lüge' bürgerlicher Ehe und Familie.

Werk Koesters, die auf dessen rheinisch-westfälische Herkunft reflektieren und die moderne Arbeitswelt thematisieren; interessant ist sie auch deshalb, weil aus ihr nebenbei eine deutliche Verachtung der Symbiose von Industrie und Dichtung spricht, wie sie die 'Nyland'-Autoren pflegten:

[...] mir graut, daß es Menschen gibt, die ohne Grauen durch die Hölle gehen können – stolz erhobenen Hauptes – behaglich schmunzelnd – mit zufriednem Händereiben! So gehen Sie durch die qualmerfüllten, feuerglühenden, lärmzerrissenen Gefängnisse, in denen das Leben von Tausenden unschuldiger Menschen erstickt! Ihnen ist liebliche Musik das Heulen von Maschinen – das Pfeifen der Transmissionen – der ewig donnernde Fall von Eisenhämmern! Das Hohelied der Arbeit! Haha! Es haben sich sogar ein paar beschäftigungslose Poeten gefunden, die diese trostlosen Riesensärge der Menschheit mit glitzernden Zieraten aufputzen! Diese feigen, erbärmlichen Schakale auf fremden Leichenfeldern: das Lied der Arbeit! Stumm ist der Zug der Verdammten, die schwarze Tore allabendlich ausspeien – in kalte Vorstadtstraßen – öde Mietskasernen – flach-geile Tanzhäuser und fuselschwangere Kneipen! Fern von der Welt, die lebt, ist das Verbluten von Schwungrädern hochgerissener, von Rädern zerknackter Glieder – das verlassene Sterben schwindsüchtiger Mädchen in den grauen, leblosen Sälen der Hospitäler der Armen – der qualvolle Verfall zerarbeiteter Frauen, die nicht mehr gebären können – das allzu langsame Hinsiechen der im Schnapsrausch erzeugten, mit Skrofeln behafteten Kinder –! Nein: Ihnen graut nie...¹⁴⁴

In einer Diktion, wie wir sie sonst von Paul Zech oder Erich Grisar kennen, wird Armin Kalk hier zum Anwalt der 'Geknechteten' und 'Beladenen' – "die Hölle": das sind die anderen, und ihr Fürst ist der Industrielle, "die Verkörperung unmenschlicher Begriffe und Anschauungen".¹⁴⁵ Das belastende Faktum der Erpressung bleibt, aber wenn man nicht – wie Kalk – überhaupt jede Moral leugnen will, steht der Erpresser hier doch moralisch über dem Industriellen, denn er nutzt seine "Macht" "über einen Mächtigen" aus, jener aber "über Machtlose".¹⁴⁶ Freilich: Armin Kalk kannte bisher nur eins: Macht – bis ihn die Liebe traf.

Nach dem Abgang Reichmanns erfährt Kalk von Eva, daß sie dessen Tochter ist. Die Nachricht erschüttert ihn momentlang, doch wird er sich rasch bewußt, daß Eva diese Vergangenheit durch ihren Schritt zum Theater hinter sich gelassen hat. Indem sie 'Eva Schön' wurde, hat sie ihre alte Identität als 'Eva Reichmann' abgelegt, ist sie von der 'heimlichen Lügenwelt' der Bürger zur 'offenen Lügenwelt' der Künstler gegangen. Selbst Reichmann wird später einsehen:

Eva ist Schauspielerin geworden –: ich darf ihr nicht zürnen. Sie hat die Lüge gespürt, die das Haus ihres Vaters zusammenhielt – sie fühlte den Boden schwan-

¹⁴⁴ Koester: *Komödie der Lüge* [Anm. 120], S. 44.

¹⁴⁵ Ebd., S. 45.

¹⁴⁶ Ebd., S. 41.

ken. Denn sie ist rein. Ich konnte ihr kein Vater sein und kein Freund: ich mußte mich verbergen vor ihr und durfte nicht sein, der ich bin. So hat sie sich vor mir verborgen und ist eine andere geworden, als sie ist. Sie ist von uns gegangen – von mir und uns allen – uns Bürgern... Sie ist dorthin gegangen, wo die Lüge sich offen als Lüge zeigt und stolz ist, es zu sein.¹⁴⁷

Armin Kalk aber droht nun selber zu einem 'heimlichen Lügner' zu werden. Zwar ist die Liebe für ihn wie für seine literarischen Vorgänger Overkamp und Peregrinus nicht "Hingebung", sondern "Freude am Herrschen" und "stolzes lächelndes Genießen"¹⁴⁸, aber seine Gefühle für Eva führen ihn doch in die Irre und verleiten ihn dazu, diese glauben zu lassen, er sei der Verfasser des 'Narrentanzes'. Für ihn muß das einer Selbsterniedrigung gleichkommen, weil er Dichtung verachtet, doch nur so meint er, Eva für sich gewinnen zu können, die bei der Lektüre zu ahnen begann, daß ihr 'Dichter' aus dem Park das Stück schrieb. Nicht einmal die Nachricht, der Selbstmörder Unterschläger (den sie immer noch mit Grünewald verwechselt) sei alles andere als ein verkannter Dichter und nur aus Angst vor der Entdeckung seiner Unterschlagung in den Tod gegangen, vermag ihr "romantisches Märchen von Engel und Dichter"¹⁴⁹ zu zerstören, denn sie liebt nicht den wirklichen Menschen, sondern allein den romantisch verklärten Verfasser des Stückes: "Ich habe nicht mehr erwartet als diese Dichtung. Seine ganze Seele, die sich mir sterbend enthüllte, ist darin –: die Seele eines Dichters, der mich ahnend liebte, ohne mich zu kennen..." Eva ist entschlossen, die ihr zuge dachte Rolle der Geliebten zu spielen, um so ihren "Schmerz zu gestalten" und ihre "Liebe zu diesem Toten, den [sie] nicht retten konnte, lebendig werden zu lassen".¹⁵⁰ Der Versuchung, diese Liebesillusion auf sich zu lenken, muß Kalk erliegen. Es ist die größte, vielleicht die einzige 'Lüge', die der 'Lügensatan' in der *Komödie der Lüge* begeht, aber noch sie wird durch die Echtheit seines Gefühls (das 'wirklicher' als Evas "romantisches Märchen" ist) entkräftet sowie dadurch, daß es sich eigentlich nur um ein Verschweigen der Wahrheit und suggestive Übertragung handelt. Wörtlich genommen, sagt Kalk sogar die reine Wahrheit, freilich wohlwissend, daß sie von Eva anders interpretiert werden muß: "Dies Stück schrieb einer für Sie, der Sie liebt. Aber der arme Narr, der sich erhängte, war es nicht."¹⁵¹ Und deutlicher noch:

Ich bin kein Dichter und will es nicht sein: aber ich liebe Sie... [...] Sie zwingen mich, ein Dichter zu sein, weil Sie anders nicht lieben können. Und wenn Sie

¹⁴⁷ Ebd., S. 85f.

¹⁴⁸ Ebd., S. 55.

¹⁴⁹ Ebd., S. 52.

¹⁵⁰ Ebd., S. 53.

¹⁵¹ Ebd.

sagten, daß Sie die Sterne liebten –: ich würde zu leuchten beginnen und Stern sein!¹⁵²

Die Lüge entsteht erst durch Evas falsche Schlußfolgerungen. Ein Spiel beginnt, bei dem der liebende Kalk fast zwangsläufig mitspielen muß, wenn er nicht verlieren und entsagen will. Der Erfolg stellt sich auch sogleich ein, denn am Ende der Szene vertraut Eva sich der "Hand des Mächtigen" und des "Dichters", der "Hand des Herrschers über Traum und Wirklichkeit" an. Auf Kalks Einwand "Nicht die des Dichters – die des Mächtigen nur!" antwortet sie lächelnd: "Nein, Kalk, *Ihnen* steht es nicht an, sich Ihres Dichtertums zu schämen..."¹⁵³ Der 'normale', von Anfang an fehlgeleitete Zuschauer kann mit dieser Entwicklung nicht einverstanden sein: Natürlich erwartet er, daß der Irrtum aufgeklärt wird, Peter Grünewald sich als der wahre Verfasser des 'Narrentanzes' erweist und so die Liebe Evas für sich gewinnt. So jedenfalls pflegt es in den üblichen Verwechslungskomödien zu sein, die Koester hier auf gelungene Weise konterkariert.

Im dritten Aufzug, der in einem Kaffeehaus spielt, scheinen sich die einschlägigen Publikumserwartungen zu erfüllen. Grünewald erzählt einem Freund von seiner Begegnung mit dem 'Engel' ("Ja, es war wie ein Märchen"), den er heute abend auf der 'Weltbühne' in der plakatierten 'Komödie eines Unbekannten' wiedersehen werde, und zeigt sich entschlossen, Eva "aus des Teufels Krallen"¹⁵⁴ zu retten. In einer emphatischen, fatal an expressionistische und aktivistische Manifeste (und parodistisch an die 'Hunnenrede' von 'Wilhelm Zwo') erinnernden Diktion heroisiert er sein eigenes Dichtertum, verachtet den unbekannten Autor des 'Narrentanzes', den er für ein "Herrensöhnchen" hält, "das diesen Götzen Kalk anbetet und sich frech in unsere heiligen Bezirke drängt", und predigt ein Künstlertum der starken Tat:

Sieh: wir müssen tätiger sein – wir Künstler. Wir müssen uns zusammentun zur Tat! Zu Abwehr und Angriff! Wir müssen unsere Macht zeigen! Daß keiner zu lächeln wagt, wenn man das Wort Dichter ausspricht! Und auf unseren Fahnen soll stehen: Gefühl wider Verstand! Menschlichkeit wider Kultur! Wahrheit wider Lüge! Aber wir müssen vernichten, ehe wir aufbauen können – und der erste, der fallen muß, ist dieser geldklirrende Lügenpopanz Kalk!¹⁵⁵

Grünewald bekommt rascher als gedacht Gelegenheit, solche Worthülsen in die 'Tat' umzusetzen, denn nun betritt Kalk mit Eva das Kaffeehaus. Allerdings eilt der Direktor fast schnurstracks wieder hinaus, als er durchs Fenster draußen einen Mann sieht, der Tobias Unterschläger erschreckend ähnlich sieht und auch

¹⁵² Ebd., S. 54.

¹⁵³ Ebd., S. 58f.

¹⁵⁴ Ebd., S. 60.

¹⁵⁵ Ebd., S. 62.

noch wie der Erhängte ein Heft in der steif vorgestreckten Hand hält. Grünewald nutzt Kalks Abwesenheit, um sich Eva vorzustellen, die erst erschrocken, dann beglückt darauf reagiert, den Totgeglaubten so lebendig wiederzusehen. Das anschließende Gespräch der beiden ist der einzige Versdialog des ganzen Stückes. Er geht vor allem von Grünewald aus, der seine pathetische Rede zu Wendungen steigert wie: "Sei Weib – sei Mutter – sei Geliebte, Eva!"¹⁵⁶, oder: "Ich bin das Herz der Menge –: schenk dich mir! Eva, ich liebe dich!"¹⁵⁷ Eva ist zurückhaltender, aber allein der Umstand, daß auch sie in Versen antwortet, zeigt doch, daß sie gefühlsmäßig zwischen den beiden Männern steht. Grünewald stilisiert seine Eifersucht einmal mehr zum Konflikt von 'Lüge' und 'Wahrheit'. Seine großen, schönen Worte täuschen aber nicht darüber hinweg, daß er eine 'uneigentliche' Sprache benutzt, mit der er werbend imponieren will, und daß er sich selbst desavouiert, wenn er ausgerechnet in Versform verkündet: "Nichts mehr vom Dichter –: dieser Schwächling starb! / Der Liebende will die lebendige Tat!"¹⁵⁸, oder: "Der Mensch steht auf: der Dichter sei verflucht!"¹⁵⁹ Immerhin hat der Dichter Mut genug, dem zurückgekehrten Theaterdirektor 'coram publico' seine Feindschaft zu erklären ("Ich stehe auf gegen Sie: Gefühl wider Verstand!"¹⁶⁰) und ihm zu drohen: "Sie sollen es lernen, mich zu hassen! Keine Worte mehr: *Tat! Tat!*! Ich werde Sie stürzen aus Ihrer erlogenen Höhe! Ich werde anspringen gegen Ihre Macht – und wenn es mich den Schädel kostet!"¹⁶¹ Der Dichter aber hat den Sinn für die Realitäten verloren; es genügt Kalk, den unerwarteten Kontrahenten mit dem Hinweis zu entwapfen, das von diesem so heftig propagierte "Gefühl" müsse ihm doch eigentlich sagen, "daß Fräulein Schön am Abend ihres ersten Auftretens vor unnötigen Erregungen bewahrt werden muß".¹⁶²

Grünewalds Gefühlsausbrüche gegen die kalte Macht von Verstand und Geld sind vom Autor darauf angelegt, auch dem Zuschauer im Theater zu imponieren. Um so frustrierender muß es für diesen sein, daß Kalk sich den Angriffen des 'Helden' einfach entzieht. Schlimmer noch: Nach dem Abgang Kalks und Evas hält Grünewald einigen hinzugekommenen jungen Künstlern und Bohemiens eine flammende Rede, die sich heute wie eine Parodie auf antirationalistische expressionistische Manifeste liest, und löst damit fast eine Revolution aus – freilich nur eine Kaffeehausrevolte:

¹⁵⁶ Ebd., S. 70.

¹⁵⁷ Ebd., S. 73.

¹⁵⁸ Ebd., S. 69.

¹⁵⁹ Ebd., S. 73.

¹⁶⁰ Ebd., S. 75.

¹⁶¹ Ebd., S. 76f.

¹⁶² Ebd., S. 77.

Ich rufe euch – ihr Freunde, ihr Jungen – zur Tat! Es gilt Götzen zu stürzen! Die Lüge herrscht! Wahrheit ist Narrheit geworden! Die Welt ist vergiftet! Verstand, die grauenhaft kalte Gehirnmaschine, speit leblose Weisheiten aus –; Tod unseren flammenden Träumen! Fesseln um unsere Glieder! Mit Knütteln dürrer Worte schlägt man die Menschlichkeit tot! Wo Gefühl sich regt, klirrt Gelächter auf: spitzes, böses, mordendes Gelächter! [...]

Wir müssen Verstand hassen und verachten lernen und alles Verstandeswerk! Verstand hat Europa zum Kranken- und Narrenhaus gemacht! Verstand hat die Weltordnung erklügelt, die den Schwachen stärkt und den Starken schwächt! Wo ist eure Jugend, ihr Jungen? Von Eltern und Alten geknebelt – im Staub der Schulstuben erstickt – bei Huren begraben! Man hat den Menschen aus euch geprügelt, als ob es der Satan wäre! Liebe ist Unzucht geworden – Ehe ein Bürgerbordell – und im Schlamm der Bordelle versinkt unsere jubelnde Weltlust! Geist ein Spielball für Eitle! Und die Kunst?! Lest die Börsenberichte, die sich Kritiken nennen, in den Zeitungen, dem vergifteten Futter der Geistig-Armen: und ihr wißt, was sie ist! Das ist "Kultur"! Fressende Seuche der Menschheit! Steht auf! Steht auf!! Zerreißt die Ketten! Zerschlagt die Götzen! Ihr Künstler und Geistigen: steht auf! Schlagt die Verstandesmenschen tot – die Wissenschaftler – die Volkserzieher – die Kunstpropheten –; all die kalten Spieler mit glitzernden Worten! Gefühl ist alles! Gefühl ist Wahrheit! Revolution des Gefühls! Mensch ist in Not! Revolution!¹⁶³

Natürlich enthält diese Brandrede vieles, dem man unwillkürlich zustimmen wird und von dem auch Koester überzeugt war. Seine versteckte Kritik gilt nicht so sehr den Inhalten, sondern ihrer sozialromantischen Übertreibung ("Schlagt die Verstandesmenschen tot") und der phrasenhaften Rhetorik, die sich an der eigenen Wirkung berauscht. In Wahrheit ist auch Grünewalds revolutionäre Empörung nur eine 'Maske': Ging es ihm zuvor, im Streit mit Kalk, letztlich nur darum, die Geliebte zu beeindrucken, so will er jetzt den Beifall der Künstler und der übrigen Kaffeehausgäste. Zu einer wirklich revolutionären Tat ist er unfähig. Es genügt, daß ein Schutzmann auftritt, um ihn zu ernüchtern und zum Schweigen zu bringen. Statt der anfänglichen Begeisterung erntet er Spott, als er abgeführt wird und nur zu sagen weiß: "Ich muß ins Theater..."¹⁶⁴ Sein ganzer Auftritt, so wird den Kaffeehausgästen und wohl auch manchem Zuschauer des Bühnengeschehens bewußt, war nichts als – Theater. Freilich: Noch ist Koesters 'Komödie', die er nicht zuletzt mit dem theatergewohnten Zuschauer spielt, nicht zu Ende, bleibt die Hoffnung, daß der 'Dichter' den Worten doch noch Taten folgen läßt und

¹⁶³ Ebd., S. 77f. Heftige Kritik an dem hier bekundeten Pseudo-Kommunismus der Intellektuellen formuliert Koester in seinem Aufsatz *Die Geistigen in der Zeit* (*Der Spiegel. Beiträge zur sittlichen und künstlerischen Kultur*, Berlin, 2, 1.8.1920, Nr. 10/11, S. 1-9), dessen zentrale These (S. 7) auch für Grünewald gelten könnte: "Der zukunftsfrohe Sozialismus der Geistigen ist in Wahrheit ein Fluchtversuch des an der Gegenwart verzweifelnden Individualisten."

¹⁶⁴ Koester: *Komödie der Lüge* [Anm. 120], S. 79.

seinen 'Engel' erobert. Schließlich weiß nur der Zuschauer, daß Peter Grünewald der Autor des 'Narrentanzes' ist, um den sich nun alles dreht, und daß dem Dichter also, ohne daß er es selber weiß, ein letzter großer Trumpf geblieben ist.

Im vierten und letzten Aufzug, der im Direktorzimmer der 'Weltbühne' während und nach der Premiere des 'Narrentanzes' spielt, kommt es zum angekündigten "Kampf zwischen Lüge und Wahrheit"¹⁶⁵, der freilich ganz anders ausgeht als erwartet. Eva hat das 'tausendköpfige Tier' besiegt und sich in ihrem 'Spiel', paradox genug, zum wohl ersten Mal mit sich selbst identisch gefühlt: "Ich habe mich gefühlt – wie ich mich hingab, ohne mich zu opfern – mich ganz verschenkte und mich ganz behielt."¹⁶⁶ Mit diesem Bewußtsein ihrer Macht über das Publikum, das zugleich ein Innewerden der Relativität von 'Lüge' und 'Wahrheit' bedeutet, steigt Eva schon fast auf eine Stufe mit Kalk, aber sie hat ihre romantischen Illusionen noch nicht aufgegeben (unter den Zuschauern sah sie auch den Dichter Grünewald) und schwankt so innerlich zwischen dem "Willen zum Sieg – zur Macht – zu lächelndem Genuß" und der "Sehnsucht zur Hingabe – zum Menschsein und Weibsein".¹⁶⁷ Der letzte Aufzug des 'Narrentanzes' soll – wie in der *Komödie der Lüge* selbst – die Entscheidung bringen. Kalk fühlt sich schon jetzt als Sieger, weil er aus eigener Erfahrung um die Faszination der Macht weiß. Während Eva auf der Bühne 'nur für ihn' spielt, erscheint Reichmann, der seine Tochter erkannte und Kalk nun durch ein notarielles Geständnis der Erpressung stürzen will, auch wenn er selbst dabei mit zugrunde geht. Nur seiner Tochter zuliebe ist er bereit, mit der Anzeige noch bis nach dem Premierenfest zu warten. Auch hier aber, im Gespräch Kalks, der eben noch von sich sagte: "Ich bin die Lüge, die herrscht!"¹⁶⁸, und Reichmanns, der vorgibt, die Wahrheit einzufordern, selbst auf Kosten der eigenen Existenz, verkehren sich die Begriffe; nicht Kalks Liebesbekenntnis zu Eva ist Lüge, wie Reichmann behauptet, sondern dessen selbstgefällige Bürgerattitüde, mit der er sich herabläßt, Kalk zu bemitleiden, weil auch in ihm – nach bürgerlichen Begriffen – "Gutes und Menschliches" irgendwo tief versteckt sei. Der 'Künstler' durchschaut und entlarvt den 'Bürger':

Es ist nichts in mir von dem, was Sie gut und menschlich nennen –: so schwach bin ich nicht. Sie haben kein Recht, mich zu bemitleiden. Und noch weniger Recht, mir Lüge vorzuwerfen. Denn schon Ihr Mitleid ist verlogenste Schadenfreude. Ich leugne die Lüge nicht – ich leugne die Wahrheit. Die Lüge, die sich selbst erkennt, ist wahrer als Ihre trübe Wahrheit. Sie spielen Komödie! Rachsucht treibt Sie – nichts sonst: Sie wollen sich rächen an Ihrer Tochter, weil sie

¹⁶⁵ Ebd., S. 80.

¹⁶⁶ Ebd., S. 81.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Ebd., S. 80.

Ihre Liebe verschmähte und von Ihnen zu mir ging – Sie wollen sich an mir rächen, weil ich stärker bin als Sie in Liebe und Haß! Komödie ist auch Ihr Wille, sich der Strafe auszuliefern, denn Sie hoffen heimlich auf Freispruch oder Begnadigung – Sie vertrauen auf Ihr Geld, das Sie schützen soll. [...] Sie sind und bleiben der selbstgerechte Bürger, der sich noch groß und würdig erscheint, wenn er sagt: Seht – so schlecht bin ich!¹⁶⁹

Der "Kampf zwischen Lüge und Wahrheit" ereignet sich in verschiedenen Konstellationen. Gegenüber dem 'Bürger' behält Kalk die Oberhand, auch wenn er die Anzeige fürchten muß (wenn es ihm nicht zuvor gelingt, Eva für sich zu gewinnen und als 'Schwiegersohn' unverletzlich zu werden). Seine Aussage, die bürgerliche Welt sei auf Lüge aufgebaut, muß das Publikum polarisieren, die meisten Zuschauer aber werden sich hier – vielleicht entgegen ihrer eigenen Herkunft und gewiß entgegen ihrer bisherigen Vorstellung vom 'Satan' Kalk – mit dem proletarischen Aufsteiger und Bürgerfeind identifizieren. Anders verhält es sich mit Kalks anderem Kontrahenten Grünewald, dem man noch eine heroische Tat zutrauen möchte, so lächerlich er sich auch im Kaffeehaus gemacht hat.

Zum Schluß seiner 'Komödie' hält Koester noch einige überraschende Wendungen bereit. Nun doch in Angst vor einer Anzeige, trinkt Kalk sich mit 'gemeinstem Fusel' Mut an und fällt damit in sein früheres Elendsdasein zurück: "Ein Maul tut sich auf: die Tiefe..."¹⁷⁰ Aus diesem Verzweiflungsmoment heraus holt Eva ihn als angeblichen Verfasser des 'Narrentanzes' zum Schlußapplaus auf die Bühne. Hand in Hand treten sie als Sieger vor das 'tausendköpfige Tier', wobei festzuhalten ist, daß Kalk auch hier eher unfreiwillig, fast widerwillig, zum 'Lügner' wird. Diesem Sieg über das Publikum scheint auch der Sieg in der Liebe zu folgen, als Eva, berauscht von "Sieg – Macht – Leben", ihre Arme für den 'Mächtigsten' öffnet und sich küssen läßt, aber die Szene kippt im selben Moment um, denn nun riecht sie angewidert den Schnapsatem Kalks. Ihre Illusion zerschellt, von einem Augenblick zum andern richtet sich eine Wand auf zwischen dem proletarischen 'Fuseltrinker' und dem 'sauberen Bürgerkind'. Auf Evas entsetzte Frage "Wer bist du?" antwortet Kalk verächtlich:

Nicht der, den du liebst – und je lieben könntest. Du hast dich vergafft in mein schönes schimmerndes Kleid – denn ihr liebt immer nur Kleider... [...] Geh zurück in die Hütte der Bürgerlichkeit, die aus festen Lügen gezimmert ist. Geh zu deinem Vater – und hilf ihm die Wahrheit suchen...¹⁷¹

Armin Kalks 'Entlarvung' setzt sich fort, als Grünewald hereinstürzt – nicht als Rächer freilich, sondern als 'Narr', der sich bei seinem vermeintlichen 'Wohltäter'

¹⁶⁹ Ebd., S. 87f.

¹⁷⁰ Ebd., S. 91.

¹⁷¹ Ebd., S. 92f.

dafür bedanken will, daß er sein Stück anonym aufführte, "um ihm zum Ruhm zu verhelfen"¹⁷²; ein fataler Irrtum, mit dem der 'Romantiker' sich erneut lächerlich macht, zumal er ihn erst mit einiger Verzögerung begreift. Eva hingegen erfährt sogleich die Situation und weicht schaudernd zurück, in Kalk nicht nur den 'Lügner' sehend, sondern auch den 'Dieb', der selbst einen Toten bestehlen wollte. Mit einer vorgehaltenen Pistole will sie ihn zwingen, seine Diebesschuld vor Grünewald zu bekennen, der bei Kalks zynischer Rede wie schützend ihre Hände gefaßt hat. Das Tableau entspricht weitgehend den Erwartungen an ein boulevardesques Schicksalsdrama: Das 'Paar' hält sich an den Händen, der 'Bösewicht' wird entlarvt – störend scheint nur, daß die Frau die Waffe hält und nicht der 'jugendliche Held', der sich im Gegenteil sogar als schwächlich und begriffsstutzig erweist. Immerhin könnte dies ein gewohntes 'happy end' sein, erst recht, als auch noch Vater Reichmann erscheint, seine Tochter in den Arm nimmt und ihr die 'ganze Wahrheit' gestehen will. Aber sind die Fronten zwischen 'Lüge' und 'Wahrheit' wirklich so klar, wie es die Figurengruppierung vorgibt und der Zuschauer es gerne 'wahrhaben' möchte?

Die eigentliche, noch so unwillkommene 'Wahrheit' spricht auch hier – 'groß', 'zynisch' und 'ernst' – Armin Kalk, wenn er "Dichter und Bürgerkind" als "Narren der schwächlichsten Lüge" bezeichnet und von sich mit proletarischem Selbstbewußtsein sagt:

Ich bin die Kraft des Hungers und des Durstes und aller Satten Furcht und schreckhaftes Gespenst! [...]

Ich liebe das Leben. Und lache über euch, die ihr zu schwach wäret zu stehlen. Mein Gelächter frißt eure Wahrheit und speit sie verächtlich aus. Mich aber trägt es – über euch und alle – weiter – weiter –!

Evas Drohen mit der Pistole entlarvt Kalk als melodramatische "Gebärde" der Schauspielerin:

Allerliebste siehst du aus, Bürgerkindchen! Die große Gebärde kleidet dich gut. Laß dir ein Stück schreiben von deinem Freund da, in dem du schießen darfst – auf deinen Verführer...¹⁷³

Im Charakter Eva Schöns aber irrt der sonst so selbstsichere nietzscheanische Vitalist. Nur einen Moment lang ließ Kalks Schnapsatem und die Entdeckung seines 'Diebstahls' sie zurückfallen in bürgerlich-verlogene Wertvorstellungen, die sie schon überwunden glaubte; Kalks zynische Worte aber führen ihr nun die eigentliche 'Lüge' und ihr eigenes 'uneigentliches' Verhalten vor Augen. Erst jetzt, als sie ihr 'theatralisches' – d.h. auch vom Publikum erwartetes – Tun durch-

¹⁷² Ebd., S. 93.

¹⁷³ Ebd., S. 94.

schaat, findet sie ganz zu sich selbst; sie läßt die Waffe sinken, und Kalk weiß nun: "Du bist mehr als ich dachte! Ich danke dir – denn nun weiß ich, daß du mich liebst und immer lieben wirst!" Den endlich begreifenden Grünewald, der sich erbot auf ihn stürzt, stößt Kalk roh vor die Brust, er springt auf Eva zu, "umschlingt und küßt sie" und verläßt mit einem Fluch auf den "Wahnwitz der Wahrheit"¹⁷⁴ die Bühne – äußerlich vielleicht besiegt, innerlich doch der Sieger.

Könnte dies noch als 'theatralischer Abgang' verstanden werden, der jetzt doch noch das erwartete 'happy end' zwischen Eva und Grünewald möglich macht – wobei es fraglich ist, ob der Zuschauer dem schwächlichen Dichter das Liebesglück überhaupt noch gönnen möchte –, so brüskiert Koester alle konventionellen Erwartungen, indem er Eva die vermeintlich so klaren Fronten wechseln läßt. Sie hat begriffen, daß 'Wahrheit' Lüge und 'Lüge' Wahrheit sein kann. Als ihr Vater von 'Liebe' und 'Wahrheit' sprechen will, hält sie sich verzweifelt die Ohren zu und schreit ihm und Grünewald, dem 'Bürger' und dem 'Dichter', die eigentliche Wahrheit entgegen: "Ich will keine Wahrheit mehr hören! *Ihr* lügt! *Ihr* zwingt ihn zur Lüge! Er ist stark! Ich will zu ihm!"¹⁷⁵ Die 'Wahrheit' ist auf der Seite Kalks. So reißt Eva sich los vom Vater und dem Dichter und läuft zu Kalk, getrieben vom 'Willen zur Macht', aber auch von ihrem Gefühl, das nun nicht mehr einem Phantom (dem 'Dichter'), sondern dem wirklichen Menschen mit moralischen Fehlern gilt: "Ich liebe ihn!"¹⁷⁶ Wenn man so will: auch dies ein 'romantisches' Ende, vielleicht sogar ein Zugeständnis an Publikumserwartungen. Freilich findet das 'nietzscheanische Paar' nur hinter der Bühne zusammen (also im wirklichen Leben?). Auch Reichmann verläßt das Zimmer, in dem sich die Ereignisse überschlugen, um den Brief an den Staatsanwalt zurückzuhalten, der nun nicht allein Kalk, sondern auch der Tochter schaden würde.

Zurück bleibt allein Peter Grünewald, der 'hoffnungsvolle Dichter', auf den der Zuschauer so lange und so vergeblich seine Hoffnungen in diesem vermeintlichen Intrigenspiel um ein 'gestohlenes' Komödienmanuskript und eine begehrte 'Eva' setzte. Handelte es sich nicht auch bei Koesters Stück um eine 'Komödie', in der er die 'Narren' zum 'Tanzen' bringt, könnte er jetzt vielleicht eine tragische Verliererfigur abgeben. So aber hält Koester – nicht ohne selbstbezogene Ironie – auch für seinen 'Kollegen' noch einen Trost bereit:

Jetzt sollte ich gehen und ein Ende machen. Wie erwachend: Aber jetzt bin ich ein berühmter Mann geworden –! Lächelnd: Und die deutsche Bühne schreit nach einem Komödiendichter...¹⁷⁷

¹⁷⁴ Ebd., S. 95.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd., S. 96.

¹⁷⁷ Ebd.

Wenn wir Reinhard Koesters *Komödie der Lüge* – das völlig vergessene Stück eines heute ganz unbekannten Autors – hier so ausführlich vorgestellt haben, so deshalb, weil die deutsche Literatur in der Tat nicht mit anspruchsvollen, originellen Komödien gesegnet ist, schon gar nicht in der expressionistischen Ära, und hier eine der wenigen Komödiendichtungen dieser Zeit vorliegt, die es in ihrer souveränen Zuschauer(irre)führung, den ambivalenten Personencharakterisierungen und der zeitlosen Thematik von 'Lüge' und 'Wahrheit' verdient hätte, auch heute noch für die Spielpläne der Bühnen entdeckt zu werden – kaum weniger als manche der Komödien von Georg Kaiser, Carl Sternheim oder Walter Hasenclever. Ob Koesters Stück dem Expressionismus zugerechnet werden kann, ist indes ebenso fraglich wie bei den Komödien der genannten Autoren. Eher handelt es sich um eine realistische, teils metaliterarische Satire, in der aber sehr viel lebendig ist vom expressionistischen Lebensgefühl, vom nietzscheanischen Vitalismus, antibürgerlichen Affekten und der 'modernen' Sinn- und Erkenntnis-krise. Ähnliches gilt auch für Koesters übriges Werk bis 1919, so daß wir ihn nur mit erheblichen Vorbehalten und letztlich nur aus dem Mangel anderer Kategorien überhaupt in den 'Bann des Expressionismus' stellen können. Diese problematische Zwischenstellung verbindet Koester mit den westfälischen Autoren Gustav Sack und Adolf von Hatzfeld. Ansonsten aber wird man bei Koester (erst recht, wenn man sein späteres, publikumsorientiertes Werk betrachtet) kaum etwas von regionalen Charakteristika feststellen können, und er selbst hätte sich wohl mit Recht gegen eine Bezeichnung als 'westfälischer Autor' gewehrt, zumal er darin sicher eine Reduktion gesehen hätte. Uns hingegen scheint es eher umgekehrt: Den literarischen Rang eines Sack oder Hatzfeld hat Koester deshalb nicht erreicht, weil er sich in seinem Werk von seinen existentiellen Bedingungen (zu denen eben auch die Herkunft zählt) entfernte und sich so sehr dem allgemeinen Literaturbetrieb (erst in München, dann in Berlin) anpaßte, daß er sich schließlich in der Unterhaltungsliteratur verlor. Die *Komödie der Lüge* scheint genau diese Gefahr 'uneigentlichen Schreibens zu thematisieren, aber offenbar war die Verlockung, ein "berühmter Mann" zu werden, dann doch größer als die Erkenntnis. Anstatt ein "Komödiendichter", nach dem die "deutsche Bühne" "schreit", wurde Reinhard Koester nur ein literarischer 'Komödiant', ein 'Kinndt' der Masse. Die Stärke seines Armin Kalk hingegen beruhte wesentlich darauf, daß er sich seiner Herkunft und damit seiner Identität bewußt blieb. *Gesetz des Zufalls* hat 'Karl Kinndt' einen seiner Romane genannt – als eine 'Ironie des Schicksals' kann es gelten, daß hier unter dem Signum 'westfälischer Dichtung' an Reinhard Koester erinnert wird. Ob eine solche Zuordnung erlaubt ist, darf und muß vielleicht sogar bezweifelt werden, nicht aber, daß dieser Dichter wenigstens mit einigen seiner frühen Werke überhaupt einer Erinnerung wert ist.

4. Hans Siemsen (1891 – 1969)

Verglichen mit Wilhelm Stolzenburg und Reinhard Koester ist Hans Siemsen ein zwar wenig bekannter und kaum gelesener, aber doch nicht gänzlich vergessener Autor. Diese relative 'Bekanntheit' verdankt er allerdings weniger seinem dichterischen Werk als einer überaus regen publizistischen Tätigkeit, namentlich in den Jahren der Weimarer Republik, und den daraus resultierenden Begegnungen mit berühmteren Zeitgenossen: Wer sich heute mit der Kultur der zwanziger Jahre beschäftigt, sei es mit den Büchern und Bildern, dem Theater, Kino und Variété oder auch nur mit dem Alltagsleben dieser wirren Zeit, wird unweigerlich auf den Namen von Hans Siemsen stoßen. Von der Vielseitigkeit seiner Interessen zeugt es, daß ihn besonders enge Freundschaften mit dem Querdichter Joachim Ringelnatz, der Bildhauerin Renée Sintenis und der Schauspielerinnen Asta Nielsen verbanden. Symptomatisch für die schiefe Rezeptionslage ist die dreibändige Ausgabe der *Schriften*, die Michael Föster 1986/88 im Essener Torso Verlag herausgab¹: Nur der erste und schmalste Band mit dem Untertitel *Verbotene Liebe und andere Geschichten* enthält in Auswahl die dichterische Prosa Siemensens, der umfangreichere zweite Band bringt *Kritik – Aufsatz – Polemik* und am ausführlichsten ist der dritte Band mit den *Briefen* geraten. Mag dies auch der quantitativen Textverteilung entsprechen, so hätte man sich doch eine Ausgabe gewünscht, die mehr den 'Dichter' Siemsen vorstellt und in einem weiteren Band auch noch die Bücher *Rußland – ja und nein* (1931) und *Die Geschichte des Hitlerjungen Adolf Goers* (1947) bringt.² Daß es überhaupt eine Werkausgabe dieses Schriftstellers gibt, ist immerhin erfreulich. Nachdem der Torso Verlag 1991 liquidiert wurde, übernahm sie der auf Homosexuellenliteratur spezialisierte Verlag rosa Winkel in den Vertrieb – eine nicht ganz glückliche Lösung, da sie Siemsen in eine 'abseitige' Rezeptionsecke stellt und so verhindert, daß er einer allgemeinen Öffentlichkeit bekannter wird.³

¹ Vgl. Martin Ripkens: *Wo hast du dich denn herumgetrieben? Zur Wiederkehr der Schriften von Hans Siemsen*. In: *Frankfurter Rundschau* (1.11.1986); Erich Hackl: *Hans Siemsen. Schriften I: Verbotene Liebe und andere Geschichten*. In: *Die Zeit*, Hamburg (29.5.1987); Wolfgang Popp: *Hans Siemsen: Schriften I-III*. In: *Forum Homosexualität und Literatur*, Siegen, 6 (1989); Stefan Berkholz: *Melancholiker aus Westfalen. Empfindsam und zweifelnd: der Dichter Hans Siemsen*. In: *Der Tagesspiegel*, Berlin (2.4.1989), S. XII.

² Eine Einzelausgabe der *Geschichte des Hitlerjungen Adolf Goers* erschien bereits 1981 im Berliner Verlag LitPol.

³ Siemsen ist auch in einschlägigen Anthologien vertreten, so in *Männerfreundschaften. Die schönsten homosexuellen Liebesgeschichten der vergangenen siebzig Jahre* (hg. v. Joachim S. Hohmann, Frankfurt/M. 1979; *Senlis, Eine Liebesgeschichte, Gymnasiast*) und *Ach Kerl ich krieg dich nicht aus meinem Kopf. Männerliebe in deutschen Gedichten unseres Jahrhunderts* (hg. v. Hans Stempel u. Martin Ripkens, München 1997; *Das Tigerschiff*, Gedicht).



Hans Siemsen

Nicht ganz so trostlos wie bei Stolzenburg und Koester sieht auch die wissenschaftliche Rezeption Hans Siemsen aus. Zwar fehlt auch hier noch eine größere monographische Arbeit⁴, dafür aber hat Michael Föster seiner Edition kenntnisreiche Kommentare beigegeben⁵, in Artikeln und Rundfunkbeiträgen wurde verschiedentlich an den 'Melancholiker aus Westfalen' erinnert⁶, und in ihrer Dissertation über die Literaturzeitschrift *Zeit-Echo* geht Vera Grötzinger ausführlich auf Siemsen Rolle als Schriftleiter des zweiten Jahrgangs 1915/16 ein.⁷ Unter 'westfälischem Vorzeichen' kann darauf verwiesen werden, daß Siemsen wenigstens in den neueren Anthologien vertreten ist: Der Reader *Literatur von nebenan* bringt neben einem Porträt von Föster die biographische Skizze *Sonntagmorgen in Essen an der Ruhr*⁸, und Siemsen allererste Buchveröffentlichung *Auch ich – auch du. Aufzeichnungen eines Irren* hat gleich zweifach einen Neuabdruck erfahren, in den Sammlungen *Westfälische Erzählungen* und *"Auf meinem Herzen liegt es wie ein Alp"*.⁹ Damit sind erste Wegmarken gesetzt, diesen unterbewerteten Schriftsteller auch für die westfälische Literaturgeschichte zu entdecken. Hans Siemsen Biographie war so bewegt, so außerordentlich und zugleich doch auch so exemplarisch für die politischen, historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüche vom Ende des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, daß es uns leid tun muß, sie hier aus Umfangsgründen nur sehr verkürzt, mit den nötigsten Eckdaten, darstellen zu können. Eine ausführliche Monographie über Leben, Werk und Wirkung bleibt ein dringendes Desiderat.¹⁰

Hans Siemsen hat sich, vielleicht mehr als mancher taktierende Heimatideologe, zeitlebens als Westfale verstanden. Noch in seinen letzten, nur autographier-

⁴ Von Manfred Kroboth stammt ein verdienstvolles, aber leider unveröffentlichtes Lebensbild mit dem Titel *Der Weg ins Verstummen. Der Schriftsteller und Journalist Hans Siemsen*, das 1987 im Rahmen eines Exilforschungsprojekts an der Universität Osnabrück entstand.

⁵ Vgl. auch Fösters Dokumentation *Schul im Exil. Über den Schriftsteller Hans Siemsen (Torso, Essen, Juni 1983, Nr. 6, S. 46-50)*, mit Erinnerungen der Zeitzeugen Edouard Roditi und Hans Sahl.

⁶ Wichtig insbesondere: Angela Gutzeit: *Der Weg ins Verstummen*. Deutschlandfunk, 21.3.1991.

⁷ Vgl. Vera Grötzinger: *Der Erste Weltkrieg im Widerhall des "Zeit-Echo" (1914-1917). Zum Wandel im Selbstverständnis einer künstlerisch-politischen Literaturzeitschrift*. Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien 1994, bes. S. 134-150.

⁸ *Literatur von nebenan. 1900-1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 329-333.

⁹ *Westfälische Erzählungen. Von Peter Hille bis Ernst Meister*. Hg. v. Dieter Sudhoff. Bielefeld 1996, S. 133-144; *"Auf meinem Herzen liegt es wie ein Alp"*. *Literatur in den Rheinlanden und in Westfalen 1919-1945*. Hg. v. Volker C. Dörr, Norbert Oellers u. Monika R. Scholz. Frankfurt/M., Leipzig 1997, S. 59-73.

¹⁰ Ein eigentlicher Nachlaß Siemsen existiert nicht, ein künftiger Biograph könnte aber u.a. auf Briefe und Gedichte in Privatbesitz zurückgreifen und auf Materialien, die 1940 von der Gestapo in Paris beschlagnahmt wurden und heute im Bundesarchiv in Potsdam verwahrt werden (private und offizielle Korrespondenz, Manuskripte und persönliche Papiere).

ten Gedichten aus dem New Yorker Exil mit dem heimwehkranken Titel *Wo willst Du hin?* (1947), nach denen er verstummen sollte, sehnt er sich konkret zurück in das Land seiner Kindheit: "Wie glücklich war ich in Westfalen / Als Kind, als Sohn der roten Erde".¹¹ Wirklich darf man annehmen, daß die beiden ersten Jahrzehnte, die der junge Siemsen in Westfalen verbrachte (Osnabrück einmal großzügig zu Westfalen gerechnet), die unbeschwerteste Zeit seines nicht eben leichten und am Ende verdüsterten Lebens waren.

Geboren wurde Johannes (Hans) Hermann Ernst Siemsen am 27. März 1891 in dem kleinen idyllischen Örtchen Mark bei Hamm als jüngstes von fünf Kindern des evangelischen Landpfarrers August Siemsen (1839–1910) und dessen Frau Anna geb. Lürssen (1854–1931). Der Vater, bereits seit 1868 Pfarrer an der St. Pankratiuskirche in Mark, kam aus einer Hamburger Kaufmannsfamilie, war aber in Leeden bei Tecklenburg geboren, wo schon sein Vater eine Pfarrei innehatte; die Mutter entstammte einer Korkfabrikantenfamilie aus Delmenhorst. Kirche und Pfarrhaus bildeten den Mittelpunkt des Dorfes Mark, um den sich Arbeiterhäuser und zwei Gastwirtschaften gruppierten; etwas außerhalb lagen vereinzelte Bauernhöfe und die Wohnstätten der Arbeiter aus den Metallfabriken Hamms. Durch die Stellung des Vaters genoß die Familie großes Ansehen unter den Arbeitern und Bauern der Umgebung – eine Erfahrung, die sich zweifellos positiv auf das Selbstwertgefühl der Kinder auswirkte.¹²

Die Geschwister Siemsen bestätigen, daß etwas dran sein muß am Klischee vom kulturell begabenden protestantischen Pfarrhaus: Von der ältesten Schwester Paula (1880–1965) abgesehen, die nur prominent verheiratet war, mit dem Arzt und Professor Karl Eskuchen (1885–1955), ließ sie über jeden der übrigen eine eigene Arbeit schreiben, und über eine der Schwestern gibt es tatsächlich mehrere Monographien, die erste verfaßt von einem der Brüder. Gemeint ist die zweitälteste Schwester Anna (1882–1951), eine linksorientierte Lehrerin und Pädagogikprofessorin, die in den zwanziger Jahren zu einer der wichtigsten Stimmen sozialistischer Kulturpolitik wurde und zeitweise als Abgeordnete im Reichstag saß; ihre zahlreichen Schriften widmete sie vornehmlich pädagogischen Fragen, der Völkerverständigung und dem Aufbau des Sozialismus. 1933 emigrierte sie in die Schweiz, wo sie ihr Engagement in der Arbeiterbewegung und im Kampf gegen den Nationalsozialismus fortsetzte. Erst 1947 kehrte sie nach Deutschland zurück und lebte bei ihrer Schwester Paula und dem Schwager Karl Eskuchen in Hamburg. Ihr Bruder August veröffentlichte 1951 ihr Lebensbild.¹³

¹¹ Hans Siemsen: *Wo willst Du hin?* [New York 1947], o. S.

¹² Vgl. allgemein Paul Wittmann: *Zur Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde Mark*. Bielefeld 1949, zu Pfarrer August Siemsen S. 87.

¹³ August Siemsen: *Anna Siemsen. Leben und Werk*. Hamburg, Frankfurt/M. [1951].

August Siemsen (1884–1958) selbst trat ebenfalls als sozialistischer Schulreformer hervor, war nach dem Krieg Stadtverordneter und Leiter des Freien Ausschusses für Volksbildung in Essen und wurde in den zwanziger Jahren von der sozialistischen thüringischen Regierung ins Erziehungswesen berufen; während seiner Zeit in Jena hatte die Schwester Anna dort eine Professur für Pädagogik. 1933 emigrierte auch er zunächst in die Schweiz, fiel hier aber (anders als die Schwester Anna, die 1934 eine 'politische Ehe' mit dem wesentlich jüngeren Walter Vollenweider, 1903–1971, dem schweizerischen Sekretär der Sozialistischen Jugend, einging) unter das rigide Arbeitsverbot für Ausländer in der Schweiz und flüchtete daher im Februar 1936 mit seiner Frau Christa (1881–1968) weiter nach Argentinien. In Buenos Aires gab er von 1938 bis 1949 die wöchentliche Emigrantenzeitung *Das Andere Deutschland* heraus. 1952 kehrte August Siemsen zunächst in die Bundesrepublik Deutschland zurück, ging 1955 dann aber aus Protest gegen die Wiederbewaffnung in die DDR.

Der Bruder Karl Siemsen (1887–1968), seit 1920 Rechtsanwalt in Düsseldorf und nicht emigriert, ist weniger bekannt geworden als Anna, August und auch Hans Siemsen, hat sich aber einige Verdienste in der nordrhein-westfälischen Landespolitik erworben: Seit 1922 Mitglied der SPD, saß er von 1950 bis 1962 als Abgeordneter im nordrhein-westfälischen Landtag, von 1956 bis 1958 amtierte er zudem im ersten sozialdemokratischen NRW-Kabinett Fritz Steinhoffs als Minister für Bundesangelegenheiten.

Die Geschwister Siemsen wuchsen in einem kulturell aufgeschlossenen, zugleich aber sehr traditionalistischen, wertkonservativen Elternhaus auf, das gleichermaßen ihre natürlichen Anlagen förderte wie ihren Widerspruchsgeist weckte. Den Vater beschreibt Sohn August als einen "'positive[n]' Pfarrer mit strengen, katechismusartigen ethischen Auffassungen", der jedoch "nichts vom Pfaffen oder Eiferer" hatte. Seine konservativen politischen und kirchlichen Ansichten übernahmen die Kinder nicht, doch blieb die "fortdauernde Einwirkung des christlichen Geistes im Elternhause" auch nicht folgenlos: "Gerechtigkeitssinn, Empörung gegen das Unrecht und tätiges Mitleid gingen von den Eltern auf die Kinder über".¹⁴ Die Kinder untereinander hatten ein gutes Verhältnis, bei dem Hans aber immer das 'Nesthäkchen' blieb, das zu den älteren, bald ihrer eigenen Wege gehenden Geschwistern aufschaute und sich besonders eng an die geliebte Mutter band. In seiner literarischen Bildung beeinflusste ihn später vor allem die neun Jahre ältere Schwester Anna. Inwieweit die familiäre Konstellation – mit einer Mutter, die bei seiner Geburt schon siebenunddreißig Jahre zählte, und zwei dominanten Schwestern – sich dann auch auf seine spätere homosexuelle Orien-

¹⁴ Ebd., S. 107 u. 19.

tierung auswirkte, mag dahingestellt sein; Siemsen selbst war davon überzeugt, daß sie allein auf Veranlagung zurückzuführen ist: "Man *ist* homosexuell oder man ist es *nicht*. Aber man *wird* es niemals."¹⁵

In einem ihrer letzten Briefe schrieb die fast vierundachtzigjährige älteste Schwester Paula 1964 ihrem fast dreiundsiebzighjährigen jüngsten Bruder Hans zum gemeinsamen Geburtstag am 27. März: "Vielleicht hätten wir mehr Glück gehabt, wenn wir am Ostersonntag geboren wären. Aber wir haben unsere Portion Glück wohl in der Jugend schon aufgezehrt."¹⁶ Paula erinnert sich in diesem bitteren Lebensresümee an ihre Kinder- und Jugendjahre in Mark und Hamm, und sie nimmt wohl zu Recht an, daß dem Bruder diese Zeit nur "in nebelhafter Erinnerung"¹⁷ sei. Tatsächlich finden sich in Hans Siemensens Schriften nicht viele Erinnerungen an das kleine Mark, und meistens gelten sie herausragenden Ereignissen wie den Weihnachts- oder Missionsfesten, die von der orthodoxen Familie stets besonders feierlich begangen wurden. Wenn Hans Siemsen von seiner 'westfälischen Heimat' spricht, meint er daher auch weniger den Ort seiner Geburt und frühesten Kindheit als das nördliche, heute zu Niedersachsen gehörende Osnabrück, in das die Familie Ende 1901 nach der Pensionierung des Vaters übersiedelte und das dem damals Zehnjährigen "bald interessanter"¹⁸ wurde als das trostlose Dörfchen Mark. Die erste Wohnung war in der Eisenbahnstraße 12; 1904 zog die Familie in das Haus Nobbenburger Straße 6. Wie sehr Siemsen sich dem nördlichen Westfalen verbunden fühlte, zeigt sein Bekenntnis *Ich liebe Deutschland* aus dem Band *Wo hast du dich denn herumgetrieben?* (1920), das eigentlich eine Liebeserklärung an die westfälische Heimat ist:

Es sind nicht die lieblichen, sanften Täler mit kleinen Flüssen und kleinen Städtchen, es sind nicht die sanften Gebirge und schönen Wälder, die ich an Deutschland am meisten liebe, obwohl ich sie kenne und liebe – ach wie sehr! Flüsse gibt es ja auch in Spanien, Wälder gibt es ja auch in Rußland. Und sind nicht die Flüsse und Inseln in Japan und Java schöner als alle Flüsse und Inseln bei uns?

Die deutsche Landschaft, die ich am meisten liebe, liebe ich nicht, weil sie schön und seltsam und lieblich, sondern weil sie von alledem nichts ist. Ich weiß auch nicht, ob jemand, der weit herkäme, von Rußland, von Spanien, von Frankreich oder aus Japan, ich weiß nicht, ob ein Fremder die Landschaft, die ich meine, lieben würde. Er würde sie vielleicht verachten. Ich liebe sie. Es ist meine Heimat.

Es ist die arme, norddeutsche Ebene, die dürftige Wiese, das einfache Feld, ein wenig Heide, ein wenig Wald und die Kartoffelfelder vor den Toren der Stadt.

¹⁵ Hans Siemsen: *Verbotene Liebe. Briefe eines Unbekannten*. Berlin 1927, S. 68.

¹⁶ Brief Paula Eskuchens an Hans Siemsen vom 24. 3. 1964. In: Hans Siemsen: *Schriften III. Briefe von und an Hans Siemsen*. Hg. v. Michael Förster. Essen 1988, S. 326. Paula war an einem Karfreitag, Hans an einem Kar Samstag geboren.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

Wenn im Süden der Frühling kommt, dann bricht aus der reichen Erde ein Überfluß von Blumen und Blüten hervor; wie ein wilder, überreicher, üppiger Paradiesgarten wird das Land. Hier im Norden kommt der Frühling spät und zaghaft. Wo soll er anfangen? Wo seinen Fuß hinsetzen? Die Erde ist schwarz und naß von all dem geschmolzenen Schnee und all dem Regen. Ganz leise wird sie ein wenig grün. Und die Bäume, die schwarz und kahl sind, werden grün. Nur an den Spitzen mit kleinen, stacheligen Knospen. Und eines Tages ist der Himmel blau und spiegelt sich blau und zart in den schwarzen Pfützen und Gräben. Und weiße kleine Wolken, weiß und grau, wehen in Fetzen darüber hin, von dem Wind gejagt, der über die Felder und Wiesen vom Meer kommt.

Das ist der Frühling bei uns in Norddeutschland. Arm und armselig. Schön? Nein – aber rührend. Das ist die Landschaft, die ich am meisten liebe, unter deren Armut ich leide, die ich verspottete und nach der ich mich sehne, wenn ich wo anders, wenn ich in schöneren Ländern bin. Das ist die Landschaft, zu der ich immer aus allen Ländern, aus Frankreich, aus Algier, aus Japan und Java und aus all meinen Träumen zurückkehren will – wie man nach Hause zurückkehrt.¹⁹

Was das Zitat auch verrät, ist Siemsen schon früh erwachtes Fernweh, das sich auch in zahlreichen Reiseberichten dokumentierte – ein Wesenszug, der nicht zum Klischee des 'bodenständigen Westfalen' paßt, aber bemerkenswert typisch ist für die meisten der 'modernen' westfälischen Autoren, angefangen mit dem Vaganten Peter Hille: Die wallbegrenzte Heimat allein konnte ihren Weltdurst nicht befriedigen, den vor allem die Bücher in ihnen erweckt hatten.

In Mark hatte Hans Siemsen die kleine Dorfschule besucht, in Osnabrück ging er aufs Ratsgymnasium, ohne es jedoch mit dem Abitur abzuschließen. Ursächlich für dieses schulische 'Scheitern' dürften pubertäre Konflikte gewesen sein, die zweifellos dadurch verstärkt, wenn nicht überhaupt ausgelöst wurden, daß er sich nun seiner homosexuellen Neigung bewußt wurde. Wir wollen diese gleichgeschlechtliche Orientierung nicht überbewerten, zumal Siemsen sich später offen dazu bekannte und sie sogar literarisch verarbeitete, aber es ist klar, daß er sich hierdurch inneren und äußeren Anfeindungen ausgesetzt sah und zwangsläufig – gerade in einer Kleinbürgerstadt wie Osnabrück – eine Außenseitermentalität entwickeln mußte. Kompensiert wurde dies durch die intakte Familienstruktur, mehr noch durch die Begegnung mit der eigenartigen Welt der Dichtung und des Theaters, in der er seine eigenen Probleme verhandelt sah oder sie träumend vergessen konnte. Es ist kein Zufall, daß er nach der mittleren Reife gerade eine Buchhandelslehre begann, in der Buchhandlung Schöningh am Dom.

Es mag paradox klingen, aber wenn Hans Siemsen später eher ein engagierter Journalist und genauer Beobachter seiner Zeit als ein introvertierter Dichter wur-

¹⁹ Hans Siemsen: *Ich liebe Deutschland*. In: Ders.: *Wo hast du dich denn herumgetrieben? Erlebnisse*. München 1920. S. 43f.

de, so lag dies neben seiner behüteten Kindheit, die ihm existentielle Sorgen lange fernhielt, auch an seiner frühen literarischen Sozialisation in der Familie. Während Autoren wie Sack oder Hatzfeld durch ihre Entscheidung für das Schreiben eine oppositionelle Haltung gegenüber der Vätergeneration einnahmen und in ihrer Dichtung einen eigenen Standort suchten, stellte Siemsen sich damit in eine Familientradition und konnte für sich das Berufsbild des Schriftstellers entwickeln, für das die Buchhandelslehre eine erste Stufe war. Sofern er nicht sein sexuelles 'Anderssein' thematisiert, fehlt seinen Texten daher oft die existentielle Unmittelbarkeit, doch entschädigt dafür der Impetus, mit dem er die Probleme der Zeit zu seiner eigenen Angelegenheit machte. 'Bekenntnisromane' oder selbstquälerische Lyrik waren von ihm nicht zu erwarten, schon gar nicht 'Heimatbücher'. Zu beidem fehlte ihm die literarische 'Naivität', die ein Kennzeichen der meisten westfälischen Autoren ist.

In der Pfarrersfamilie Siemsen war die Dichtung ein selbstverständlicher Teil des täglichen Lebens, dem man sich nicht nur im 'stillen Kämmerlein', sondern auch im 'trauten Kreis' hingab. Der Vater rezitierte gerne Klassiker wie Shakespeare oder Goethe, zur abendlichen Unterhaltung wurden antike und deutsche Sagen vorgelesen oder die bevorzugten Dichter des poetischen Realismus, Gottfried Keller, Theodor Fontane und Wilhelm Raabe. Vor allem der Verfasser des *Hungerpastors* wurde von der Pastorenfamilie hochverehrt; die Schwester Anna korrespondierte über Jahre hin mit ihm und besuchte ihn sogar in seinem Braunschweiger Domizil, und regelmäßig gratulierte ihm die Familie zu den Geburts- und Festtagen. Ein Geburtstagsbrief des sechzehnjährigen Hans Siemsen an den "sehr verehrte[n] u. geliebte[n] Meister Autor" (zu dessen 76. Geburtstag) markiert denn auch seinen ersten Kontakt mit einem 'wirklichen' Schriftsteller:

Wenn ich mit meinen sechzehn Jahren auch vielleicht noch nicht die ganze Schönheit Ihrer Bücher begreife, kann ich doch nicht mit Worten ausdrücken, was ich Ihnen alles danke. Als ein kleines, sehr kleines Zeichen meiner Verehrung und meines Dankes erlaube ich mir, ihnen einige Ansichten unseres schönen, alten Osnabrück und seiner Umgegend zu schicken.

Wenn diese alten Häuser, Kirchen, Straßen und Ecken Sie interessierten und Ihnen einiges Vergnügen machten, würde das eine sehr, sehr große Freude für mich sein.²⁰

Es wird deutlich, daß der junge Siemsen sich rasch mit seiner neuen Heimatstadt identifiziert hatte, wozu auch beitrug, daß er mit dem Wechsel vom Dorf in die Stadt ein ganz neues, wunderbares Milieu kennenlernte, das Theater. In dem Band *Paul ist gut* (1926) erinnerte er sich später wehmütig an diese Zeit, als ein Schmierentheater das Paradies bedeuten konnte:

²⁰ Brief Siemens an Wilhelm Raabe (September 1907). In: Siemsen: *Schriften III* [Anm. 16], S. 14.

In Osnabrück bin ich vor zwanzig Jahren zur Schule gegangen. Und da war das Stadttheater in einem großen alten Pferdestall untergebracht. [...] Es war das schönste Theater, das ich je gesehen habe. Wir saßen oben auf der Galerie. Für dreißig Pfennig. Und wenn der rote Vorhang mit seinen goldgemalten Troddeln und dem Loch in der Mitte in die Höhe ging, dann saßen wir nicht mehr auf der Galerie, sondern im Himmel.²¹

Ansonsten wurde das literarische Interesse des Gymnasiasten jahrelang von 'wichtigeren' Dingen verdrängt, von unschuldigen Knabenliebeleien und mehr noch vom Fußballspielen; Siemsen's Erinnerung an seine sportive Jugend beim Verein Westfalia Osnabrück (im Sammelband *Das Tigerschiff*, 1923) ist wohl nicht einmal für unser 'westfälisches Erkenntnisinteresse' sehr aussagekräftig, sei hier aber doch zitiert, weil es vermutlich bis heute keinen anderen Schriftsteller gegeben hat, der sich rühmen könnte, in einer Mannschaft gestanden zu haben (noch dazu als Kapitän), die Arminia Bielefeld mit einem Unterschied von zehn Toren schlug – Siemsen jedenfalls war sich der historischen Bedeutung dieser Tat durchaus bewußt:

Als ich alle Karl-May-Bände gelesen hatte, die es bei uns in der Schule gab, fand sich niemand, der mir gesagt hätte, ich sollte nun mal Jack London lesen oder Kipling oder Chesterton. Man gab mir Gottfried Keller und Goethe und Björnson, und das war nun allerdings an Karl May gemessen, so langweilig, daß ich der Literatur den Rücken wandte. Ich wurde Fußballspieler. Sechs herrliche Jahre meines Lebens war ich Fußballspieler. Ich war nebenbei auch noch Gymnasiast, aber in der Hauptsache war ich Fußballspieler.

Obwohl es uns Schülern verboten war, wurde ich Mitglied des Vereins "Westfalia 1902", dessen Bundeslied begann:

*"Westfale bin und will ich sein
bis an mein kühles Grab".*

Mit dem Refrain, den wir alle immer stehend sangen, die Mützen in der Hand:

*"Ich will in jener besseren Welt
Auch ein Westfale sein".*

Hier war ich Mittelläufer oder wie wir damals sagten "center half". Und nie im Leben werde ich auf der Leiter des Ruhmes wieder so hoch steigen wie damals, als wir den Fußballklub "Arminia" (ich glaube Bielefeld), der dann nachher beinahe westdeutscher Meister geworden wäre, 11:1 schlugen. Das war der Gipfel meines Ruhmes: Kapitän der Ligamannschaft.²²

Der Vorrang, den Hans Siemsen hier dem Fußballspiel gegenüber der Literatur einräumt, dürfte sich mit dem Beginn der Lehre verkehrt haben, dennoch kann

²¹ Hans Siemsen: *Mignon in Zwickau*. In: Ders.: *Paul ist gut. Erlebnisse*. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1926, S. 15f.

²² Hans Siemsen: *Brüggemann*. In: Ders.: *Das Tigerschiff. Jungengeschichten*. FrankfurtM. 1923, S. 26.

man hierin ein Indiz dafür sehen, daß ihm auch später das Schreiben eher Beruf als Berufung war. Er war ein anderer Schriftstellertyp als Hatzfeld, Sack oder gar Stramm, die man sich schwerlich beim Fußballspielen vorstellen kann. Fotos bis zum Exil zeigen keinen abgehärmten Intellektuellen oder sehnächtigen Träumer, sondern einen schönen blonden Mann, der auch in seinen mittleren Jahren noch juvenil und sportlich wirkt, wenn auch mit einem Anhauch von Dekadenz.

An Osnabrück hat Siemsen sich in seinen Feuilletons noch öfters gern erinnert, als an den Schauplatz seiner Jugend, aber nur selten sah er die Stadt am Teutoburger Wald wieder; fast unverändert fand er sie dann vor und derart bürgerlich geordnet, daß schon die heruntergerutschte Wickelgamasche eines Schutzmannes als 'Anarchie' erscheinen konnte:

Ich bin über die alten Wälle gebummelt, an dem Haus vorüber, in dem wir wohnten – [...] Ich bin eine Stunde lang in einer Welt gewesen, die es seit zehn Jahren gar nicht mehr gibt. [...]

War hier mal Krieg? War hier mal Revolution? Man merkt nichts davon. Alles scheint wie vor zwanzig Jahren zu sein. Ruhe und Ordnung sind nicht gestört. Die Menschen haben hier ihre lieben Gewohnheiten nicht zu ändern brauchen. Sie leben nach der Uhr, nach derselben Uhr wie vor zwanzig Jahren.²³

Der leise Spott über die Stadt, in der die Zeit stehengeblieben ist, ist unüberhörbar, aber er geht bei Siemsen doch einher mit einer Sehnsucht nach der 'heilen Welt', die manchen seiner Erzählungen dann – im Gegensatz zu den oft polemischen Artikeln – einen etwas sentimental 'Touch' verleiht. Freilich: Wäre der junge Fußballer in Osnabrück geblieben, so wäre wohl auch er einer dieser braven Bürger geworden und hätte sein Dasein vielleicht als Verkäufer, aber nicht als Verfasser von Büchern verbracht. Von Sonderfällen wie Max Bruns abgesehen (der im eigenen Verlag publizieren konnte), mußten *alle* Schriftsteller aus Westfalen, die teilhaben wollten an literarischer *Gegenwart*, ihre Heimat verlassen, und die wenigsten von ihnen kehrten dann noch einmal zurück. 'Moderne' westfälische Literatur – die zuletzt vorgestellten Autoren zeigen es nur zu deutlich – ist daher 'Fluchtliteratur', und dazu gehört auch, daß 'westfälische Themen' gemieden werden und allenfalls noch als 'Jugenderinnerungen' vorkommen.

Für Hans Siemsen fiel das Ende seiner Jugend zusammen mit dem Abschied von Osnabrück. Im August 1910 starb sein Vater, und nach einer Zwischenzeit in der Natruper Straße 8 zog die Mutter nach Bremen. Hans hingegen entschloß sich um 1912, nach München zu gehen (hier lebte die Schwester Paula), wo er vermutlich eine Zeitlang im Buchhandel und im Verlagswesen tätig war. Bereits während der Osnabrücker Lehrzeit hatte er ein großes Interesse für die bildende Kunst entwik-

²³ Hans Siemsen: *Anarchie in Osnabrück*. In: Ders.: *Paul ist gut* [Anm. 21], S. 24f.

kelt und befriedigte es in München nun durch den häufigen Besuch kunstgeschichtlicher Vorlesungen – ein reguläres Kunststudium war ihm ohne Reifezeugnis versagt, doch entschädigte dafür der enge Umgang mit jungen modernen Künstlern, die er nicht nur in den Hörsälen, sondern auch in den Kneipen und Cafés der Schwabinger Boheme traf. Er bewegte sich teilweise im selben Milieu wie Reinhard Koester (und später kam übers *Zeit-Echo* ein weiterer Berührungspunkt hinzu), eine Begegnung der beiden Westfalen an der Isar ist aber nicht zu belegen. Immerhin ist es auch so auffällig genug, wie sehr gerade das lebenslustige München für viele westfälische Autoren, oft noch vor Berlin, zu einem Fluchtpunkt ihrer lebenshungrigen Sehnsüchte wurde.

Das Leben in der Großstadt, in der er auch seinen homosexuellen Neigungen eher nachgehen konnte als in der Provinz, inspirierte Siemsen und machte ihn erst zum Schriftsteller. Zugleich wurde ihm durch die Beschäftigung mit der modernen französischen Kunst (und die noch aus Osnabrück datierende Vorliebe für den 'Zöllner' Rousseau) die Stadt an der Seine zu einem neuen Sehnsuchtsort:

Ich wohne in München, in einer kleinen Kammer. Über meinem Bett hängt ein Bild von Henri Rousseau: "La tour Eiffel et Trocadero." [...] Dies Bild lebt, ist lebendig. Unmerklich verändert es sich. Abends komme ich spät nach Hause. Müde von all den Festen, es ist Karneval, oder auch müde von meiner Arbeit. Ich entzünde meine kleine Kerze, Licht und Schatten fallen auf das Bild. Jeden Abend ist es anders, stiller, reifer, schöner geworden.²⁴

1913 konnte Hans Siemsen dann tatsächlich seine erste Reise nach Paris unternehmen, der noch viele weitere Aufenthalte in Frankreich folgen sollten, als Gast, aber auch als Soldat, Emigrant und zuletzt als Europaheimkehrer. Anfangs freilich scheint er sich in der Seine-Metropole einsam und verloren gefühlt zu haben:

Ich bin ganz allein in Paris, ich kann nur wenig Französisch, ich war noch nie in einer so großen Stadt: mein kleines Zimmer ist meine Zuflucht, mein großes weiches Bett mein einziger Trost. Ich kann mich an das Fenster setzen und auf dem kleinen wackligen Tisch einen langen Brief nach Hause schreiben. Aber lieber noch gehe ich zu Bett.²⁵

Neben "langen Briefen nach Hause" entstanden erste Kurzprosastücke, in denen er tagebuchartig seine Eindrücke und Erfahrungen in Paris festhielt; unter der Überschrift *Paris 1913* erschienen diese Texte 1920 in dem hauptsächlich Reiseerlebnisse schildernden Band *Wo hast du dich denn herumgetrieben?* Es ist, als ersetzten diese Aufzeichnungen tatsächlich Briefe – sprachlich unpräzise, werden die Schwierigkeiten bei der Zimmersuche beschrieben, das alltägliche Leben

²⁴ Hans Siemsen: *Worte*. In: Ders.: *Wo hast du dich denn herumgetrieben?* [Anm. 19], S. 24f.

²⁵ Hans Siemsen: *Ich wohne auf dem Montmartre*. In: Ebd., S. 12f.

auf der Straße, faszinierende Besuche im Theater und in den Varietés, einmal auch ein besonderes Ereignis, der gewaltsame Tod einer Kokotte. Gerade dieser Text (*Louise Poret ist ermordet*), der vom Thema her Sensationelles erwarten läßt, ist typisch für Siemsen unaufgeregten, authentischen Prosastil und seine genaue, gegenständlich-visuelle Beobachtungsgabe:

Viel zu sehen gibt es nicht. In den Zeitungen steht nachher viel mehr. Sie liegt in einem rosa Hemd in ihrem Schlafzimmer vor dem Bett. Sie hat ein wenig Schaum vor dem Mund, und der Hals scheint angeschwollen. Das ganze Gesicht scheint angeschwollen oder aufgedunsen zu sein. Sie liegt auch schon drei Tage so.

Diese reportagehafte Beschreibungskunst hätte auch einem Egon Erwin Kisch Ehre gemacht, ebenso wie die feinsinnige Pointe, die in einer einzigen Situation die menschliche Tragik hinter dem Kriminalfall enthüllt; ein gutaufgelegter, erwartungsfroher "alter Herr aus Versailles" schellt "mit zittriger Hand" bei der Toten, ein Bukett in der Hand, und "will sie mit einem Späßchen begrüßen":

Er drückt sich hinter die Tür an die Wand, so daß sie ihn nicht gleich sehen kann, wenn sie öffnet, und sagt: "Coucou!" als die Türe aufgeht. "Coucou!" sagt er und hält dem Kriminalkommissar, der die Tür öffnet, sein Bukett vors Gesicht.

"Coucou" sagt er, und drinnen liegt die Tote. Noch immer ein wenig Schaum vor dem Mund, ein wenig aufgequollen. Es ist so heiß. Der alte Herr aus Versailles muß sich setzen. Es ist ihm ein wenig schwach geworden. Er sieht das Bett, das Hemd, auf der einen Hand läuft eine Fliege.

Der Kommissar will ihn vernehmen. Aber ihm ist noch immer nicht ganz wohl. Er sitzt noch immer auf seinem Stuhl, Bukett und Zylinder in der Hand, als ob er gratulieren wollte.²⁶

Bei solchen Geschichten – die Siemsen in den Untertiteln der Sammelbücher *Wo hast du dich denn herumgetrieben?* und *Paul ist gut schlicht* 'Erlebnisse' nennt, weil sie eben nicht 'erfunden' sind – handelt es sich weniger um 'Erzählungen' im üblichen Sinn als um feuilletonistische 'Betrachtungen'. Mag das Genre in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung auch wenig gelten, so gehört Siemsen doch bereits mit seinen ersten Arbeiten hier in die erste Reihe. Sie zeigen ihn als einen kritisch liebenden Flaneur auf dem Boulevard des Lebens, scharf beobachtend zwar, doch ohne satirische Schärfe, weil er sich stets den Menschen und den Dingen innerlich nahe weiß, die er beschreibt. Manches wirkt vielleicht zu weich, fast sentimental, insgesamt aber läßt sich sagen, daß Siemsen's Kurzprosa Vergleiche mit anderen, bekannteren 'Literaturflaneuren' wie Peter Altenberg oder Franz Hessel nicht zu scheuen hat. Wie diese liebte er aber auch das Leben und die Liebe viel zu sehr, um seine Zeit an handlungs- und gedankenreiche

²⁶ Hans Siemsen: *Louise Poret ist ermordet*. In: Ebd., S. 19-21.

Romane zu verschwenden. Paris war – mehr noch als München und später Berlin – gerade der richtige Ort für solchen Lebensdurst; in seiner Liebeserklärung an Frankreich schreibt Siemsen: "Paris ist die Stadt, in der ich alles erlebte, Glück und Schmerz. Und alles unvergänglich."²⁷

Es scheint, daß es Siemsen ein inneres Bedürfnis war, "Glück und Schmerz" mit anderen zu teilen, und daß er hierdurch erst eigentlich zum Schriftsteller wurde. Vielleicht wäre er Maler geworden, hätte er hierzu mehr Begabung besessen. Auch im wirklichen Leben drängte es ihn, seine Erlebnisse zu teilen. Mehrere Monate hielt er sich 1913 in Paris und im nahen Meudon auf. Nach den ersten einsamen Wochen fand er Zugang zu einem kleinen Kreis vorwiegend deutscher Künstler, der sich im Café du Dôme traf; hier lernte er u.a. den ebenfalls homosexuellen Malerdichter Rudolf Levy kennen, den deutsch-italienischen Bildhauer Ernesto de Fiori, den Kunstmäzen (und Rousseau-Sammler) Wilhelm Uhde, die Maler Rudolf Grossmann, Jules Pascin und Hans Purrmann, vermutlich auch Pablo Picasso. Für Siemsen war es die wichtigste Zeit künstlerischer Initiation, und einige der neuen Bekannten wurden zu lebenslangen Freunden, so vor allem der Mitbegründer des Künstlerstammtischs am Montparnasse, der Matisse-Schüler Levy. Eine Sammlung der skurrilen Gedichte Levys gab Siemsen 1922 unter dem Titel *Die Lieder des alten Morelli* als Privatdruck der Galerie Flechtheim heraus, zusammen mit einer Lithographie Rudolf Grossmanns und Zeichnungen von Jules Pascin, die 1906 im Café du Dôme entstanden waren.²⁸ Mehr noch als das Bohemeleben in München machte der Aufenthalt in Paris Siemsen zu einem kosmopolitisch denkenden Menschen und streifte ihm alles Provinzielle ab. Diese weltstädtische Erfahrung hatte Siemsen mit fast allen 'modernen' westfälischen Autoren gemeinsam (wobei es auch für sie oft Paris war, das ihnen 'die Augen öffnete'); sein Beispiel zeigt einmal mehr, wie wichtig es für angehende Schriftsteller aus der Provinz war, diese möglichst bald hinter sich zu lassen, jedenfalls dann, wenn sie nicht über eine geniale Begabung verfügten, die sich überall (wenn auch mit größeren Schwierigkeiten) befreien konnte. Umgekehrt kann aber auch gesagt werden, daß manche Autoren Westfalens vielleicht nicht in der Heimatdichtung versumpft wären, hätte das Schicksal oder ihre 'Wanderlust' sie rechtzeitig hinausgeführt aus dem Land horizontbegrenzender Wallhecken.

Vor seiner Parisreise hatte Hans Siemsen lediglich einen 'Artikel' *Bisexuelles von Hartleben* im Berliner *Pan* (Januar 1913) veröffentlicht, bei dem es sich im wesentlichen aber um die Wiedergabe eines Gedichts von Otto Erich Hartleben

²⁷ Hans Siemsen: *Ich liebe Frankreich*. In: Ebd., S. 39.

²⁸ Vgl. auch Hans Siemsen: *Rudolf Levy*. In: Ders.: *Schriften II. Kritik – Aufsatz – Polemik*. Hg. v. Michael Föster. Essen 1988. S. 139-141.

handelt, das wegen seiner schwulen Thematik bis dato ungedruckt war. Zum Schluß zitiert er einen Satz Hans Blüthers, der wohl auch seine eigene Ansicht in der für ihn existentiellen Angelegenheit wiedergibt: "Die Erkenntnis der prinzipiellen Bisexualität des Menschen ist zu einem der wichtigsten Standpunkte der modernen Sexualwissenschaft geworden."²⁹ Die Beschäftigung mit den neueren Theorien von Sexualwissenschaftlern wie Magnus Hirschfeld trug ebenso wie die Freundschaft mit schwulen Künstlern wie Rudolf Levy wesentlich dazu bei, daß Siemsen seine Homosexualität als natürliche Veranlagung akzeptierte – die gleichgeschlechtliche Liebe war für ihn fortan eine Liebe wie andere auch, 'pervers' nur die gesellschaftliche Situation des Homosexuellen.

Mit diesem etwas seltsamen Debüt begann Siemensens publizistische Karriere, eine zwei Jahrzehnte lang nicht mehr abreißende Kette von Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträgen.³⁰ Er setzte sie 1914, zurück in München, fort mit ersten Artikeln für Franz Pfemferts Berliner *Aktion*, in denen er die gebräuchliche Praxis kritisierte, Jubiläen merkantil auszuschlachten, und der zeitgenössischen Dramatik den Vorwurf langweilender Regelmäßigkeit machte.³¹ Einen ersten publizistischen Höhepunkt bildete im Oktober 1915 die redaktionelle Übernahme des aus Zensurgründen nun in Berlin erscheinenden *Zeit-Echo*.³² Siemensens politische und künstlerische Position wird bereits hier sehr deutlich, denn er drückte der Zeitschrift – nicht immer zum Wohlgefallen des Herausgebers Otto Haas-Heye – gleich in doppelter Weise seinen Stempel auf. Hatte die Zeitschrift bisher unter der Redaktion von Friedrich Markus Huebner und O. Th. W. Stein (seit April 1915 unter Haas-Heye selbst) pluralistische Meinungen zum Krieg vertreten und auch viele ältere Autoren wie Michael Georg Conrad, Alexander von Gleich-Rußwurm oder Alfred Mombert zu Wort kommen lassen, so änderte sich beides nun radikal. Die politische Tendenz war fortan eindeutig pazifistisch, zugleich erweiterte sich das thematische Spektrum und erübrigte den bisherigen Untertitel eines 'Kriegs-Tagebuchs der Künstler'. Statt weiterhin 'Kriegsstimmungen' widerzuspiegeln, sollte das *Zeit-Echo* nun zu einem wirklichen 'Echo der Zeit' werden:

Der Krieg wird auch weiterhin, solange er da ist, und noch lange nachher, einen großen Raum in dieser Zeitschrift einnehmen. Einen so großen Raum, wie er in dieser Zeit einnimmt. Da er aber nicht die einzige Äußerung dieser Zeit ist, auch kein umstürzendes Wunder, sondern nach denselben Gesetzen, aus demselben Leben und demselben Gehirnen geboren, wie alle anderen Erscheinungen der Zeit, nur lebens-

²⁹ Hans Siemsen: *Bisexuelles von Hartleben*. In: Ebd., S. 96.

³⁰ Eine Würdigung des Publizisten Siemsen erforderte eine eigene Arbeit. Eine umfassende Bibliographie fehlt, doch hat Kroboth [Anm. 4, S. 68-81] hier immerhin erste Grundlagen geschaffen.

³¹ Vgl. die Artikel *Jubiläen* und *Logik und Sinnlosigkeit*, in: *Die Aktion*, Berlin, 4 (1914), Sp. 117-119 u. 497-499; beide auch abgedruckt in: *Schriften II* [Anm. 28], S. 71-73 u. 80-82.

³² Vgl. grundsätzlich Grötzingen [Anm. 7].

lärm- und leidvoller als alle anderen, im *Wesen nicht anders* als sie, so wäre es unrecht, wenn seine Stimme alle anderen überschreien dürfte in diesem Echo, das ein Konzert der Zeit sein soll.

Mit dem Enthusiasmus der Jugend forderte Siemsen eine Streitschrift, "roh und rührend, sündhaft und selig, leidvoll und lächerlich, schluchzend und jauchzend. Wie ein Schrei. Und wie ein Gesang. Schrecklich und schön."³³ Realisiert wurde dieses Programm durch eine Reihe neuer, meist junger Autoren der expressionistischen Bewegung, darunter Ernst Blass, Max Herrmann-Neiße, Alfred Lichtenstein, René Schickele und Carl Maria Weber, von den Älteren Else Lasker-Schüler und Camill Hoffmann. Als Bildkünstler gewann Siemsen u.a. seine Pariser Freunde Ernesto de Fiori, Rudolf Grossmann und auch Pablo Picasso. Am bemerkenswertesten sind aber wohl die kulturpolitischen Artikel und Rezensionen eines 'Friedrich Mark', hinter dem man lange Zeit den Schriftleiter des ersten Jahrgangs, Friedrich Markus Huebner, vermutete; in Wahrheit verbarg sich hinter diesem männlichen Pseudonym Siemens Schwester Anna: Der Nachname leitet sich von beider Geburtsort her, so daß auf diese Weise auch ein 'westfälisches Element' ins *Zeit-Echo* geraten ist. Bewies Siemsen hier (auch) Familiensinn und war in anderen Fällen (z.B. Gottfried Kölwel) gezwungen, Beiträge abzudrucken, die seine Vorgänger angenommen hatten, so lag ihm insgesamt doch daran, nur Sachen zu bringen, "die meinem Herzen wirklich wohltun, Sachen, bei denen ich mitgerissen werde".³⁴ Dieser Anspruch spiegelt sich in gewisser Weise auch in Siemens eigenen Beiträgen, die überwiegend unter der neuen Rubrik 'Glossen und Kritiken' erschienen. Sie sind symptomatisch für den Kulturkritiker Siemsen überhaupt, dem es – nicht zuletzt aufgrund mangelnder theoretischer Kenntnisse – schwerfiel, eine kritische Distanz einzunehmen und der statt dessen oft 'aus dem Bauch heraus' urteilte. Dieser Subjektivismus des begeisterten Autodidakten reduziert den Gültigkeitswert seiner Kritiken und führte mehrfach zu krassen Fehlurteilen, so wenn er etwa anläßlich einer Inszenierung des *Eingebildeten Kranken* durch Max Reinhardt an den Münchner Kammerspielen barsch feststellt, hier dokumentiere sich endgültig "die (künstlerische) Minderwertigkeit Reinhardts" ("Hier ist nichts mehr zu bessern, nichts zu erwarten, nichts zu erhoffen.")³⁵; andererseits verdankt sich die erfrischende Direktheit vieler seiner Kritiken gerade der naiven Unbekümmertheit, mit der er gängige Markttendenzen ignorierte und allein seinem Gefühl vertraute, das ihn ebenso oft weit früher als die meisten Kritikerkollegen geniale Begabungen wie Franz Kafka, Pablo Picas-

³³ Hans Siemsen: *Zum neuen Jahrgang*. In: *Zeit-Echo*, München, Berlin, 2 (1915/16), Nr. 1, S. 1 f.

³⁴ Undatiertes Brief Hans Siemens an Gottfried Kölwel; zit. nach Grötzinger [Anm. 7], S. 139.

³⁵ *Zeit-Echo* 2 (1915/16), Nr. 11, S. 175; unter dem Titel *Reinhardt ebnet ein in Schriften II* [Anm. 28], S. 83-86 (83).

so oder Charlie Chaplin erkennen ließ. Sein emotional orientiertes Selbstverständnis als Kritiker, gültig für seinen ganzen publizistischen Weg, formuliert Siemsen besonders deutlich in seinen Thesen *Über Kunst und Kunstschriftstellerei*, deren erste apodiktisch-forsch lautet: "Es hat keinen Zweck über Kunst zu schreiben." Kunstgeschichtsschreibung sei überhaupt nur für merkantil interessierte Händler und Sammler von Belang, aber auch die Kunstkritik könne den Wert eines Kunstwerks nur "behaupten" und an der subjektiv erlebten 'Erschütterung' messen:

Sie kann von einem Bilde sagen: es ist schön. Aber sie kann nicht sagen, weshalb es schön ist. Es läßt sich nicht einmal beweisen, daß ein Kunstwerk keines ist. Noch viel weniger, daß ein Kunstwerk – und weshalb es – auf uns wirkt. Wir wissen nicht, was uns ergreift. Wir wissen nicht, weshalb wir ein Bild schön finden. [...] Also kann die Kritik nur behaupten: Das und das ist wertvoll, das und das ist schön. Feststellen, beweisen kann sie nichts.

Im Vertrauen auf die menschliche (vor allem: die eigene) Intuition kann Siemsen am Schluß seine Eingangsthese modifizieren: "Es hat keinen Zweck über Kunst zu schreiben. [...] Wenn man nicht ein Dichter ist."³⁶ Diese subjektiv-emotionale Perspektive, die etwas vom naiven Dilettantismus vieler westfälischer Autoren hat, nimmt Siemsen natürlich auch bei der Diskussion literarischer Werke ein, bis hin zu fast paradoxen Urteilen, etwa über Kasimir Edschmids Novellen *Das rasende Leben*: "Was tut es, daß das alles nicht 'gekonnt' ist, daß es krampfhaft erzählt wird und krampfhaft endigt, was tut das? Da alles so schön ist, so mehr als schön, so menschlich."³⁷ Was ihn bei Edschmid und anderen jungen Expressionisten wie Franz Werfel oder Alfred Wolfenstein anzog, war der von ihnen vertretene Vitalismus; ebenso wie dieses ihm sympathische Lebensgefühl einer neuen Generation, der er sich auch emotional zugehörig fühlte, stellte er schon in seinen Essays fürs *Zeit-Echo* moralische Urteile über ästhetische Wertungskriterien und konnte so noch den bei Paul Cassirer in Berlin verlegten *Kriegsliedern des XV. Korps* etwas abgewinnen: "Was für nette Leute! Und was für schlechte Gedichte! – Aber schließlich ist es wichtiger, daß die Leute gut sind, als daß die Gedichte gut sind."³⁸ Strengen literaturwissenschaftlichen Maßstäben, die nach Objektivierung streben, kann diese Haltung kaum standhalten; die Alltagserfahrung hingegen lehrt zur Genüge, daß die Affinität zu bestimmten Werken der Kunst und Literatur stets auch von irrationalen Elementen abhängig ist und zudem die ideologische Nähe eine große Rolle spielt. So ist die Bewertung des

³⁶ Hans Siemsen: *Über Kunst und Kunstschriftstellerei*. In: *Zeit-Echo* 2 (1915/16), Nr. 3, S. 35-37.

³⁷ *Zeit-Echo* 2 (1915/16), Nr. 6, S. 94f.

³⁸ *Zeit-Echo* 2 (1915/16), Nr. 1, S. 16.

Kritikers Siemsen selbst wieder eine Sache der Einstellung, und wir gestehen getrost, daß uns sein vitalistisches und moralisches Primat über die teilnahmslose Sachargumentation eben auch 'schön' und 'menschlich' erscheint.

Siemensens Ideal einer menscheitsverbrüdernden Humanität, das ihm sein ästhetisches Urteil mitunter trüben konnte, durchleuchtet alle seine 'Glossen und Kritiken' im *Zeit-Echo* und definiert auch seine Stellung zum Krieg, die anfangs aber wohl noch ambivalent war. Nach der Erinnerung August Siemensens waren den Geschwistern zwar "Hysterie" und "Hurrapatriotismus" völlig fremd, "Familientradiation und politische Unerfahrenheit" ließen sie aber doch glauben, es sei ihre "Pflicht", alle "Kräfte dem Vaterland zur Verfügung zu stellen": "Danach handelten wir und meldeten uns zum größten Teil freiwillig. Unsere Eindrücke von den Zuständen im deutschen Heer [...] und von dem Ausmaß der Lüge kurierten uns und wirkten [...] stark ernüchternd."³⁹ Mehr noch: Alle Geschwister wandelten sich unter dem Eindruck des Krieges zu überzeugten Sozialisten und traten aus der Kirche aus, die in ihrem humanitären Auftrag versagt hatte.

Die Textauswahl im *Zeit-Echo* spiegelt Siemensens pazifistische Haltung; er selbst aber hielt sich mit eindeutigen Aussagen zurück und kommentierte lieber kulturelle Neuerscheinungen. Dies entsprach seiner Intention, das *Zeit-Echo* zu einem "Konzert der Zeit" werden zu lassen. Überdies war wohl auch er lange der Ansicht, das Elend des Krieges könne ästhetisch nicht adäquat reflektiert werden, wie es in einem anonymen polemischen Artikel gegen die Kriegsberichterstatte heißt: "Die Tatsachen sind so restlos schrecklich, so atemlos überwältigend, daß nur eine Äußerung dagegen aufkommt: das Heulen des menschlichen Jammers."⁴⁰ Entscheidend hinzu kam, daß Siemsen während seiner Zeit als Redakteur des *Zeit-Echo* noch keinerlei eigene Kriegserfahrung hatte. Anders als seine Brüder scheint er sich nicht freiwillig gemeldet zu haben. Erst im Herbst 1916 wurde er zum Kriegsdienst an der Westfront einberufen. Die Redaktion des *Zeit-Echo* mußte er niederlegen, im Dezember 1916 erschien das letzte noch von ihm verantwortete Heft. Nach dreimonatiger Pause wurde die Zeitschrift ab April 1917 unter dem neuen Herausgeber Ludwig Rubiner von der Schweiz aus weitergeführt, nun mit einem dezidiert linksorientierten aktivistischen Programm; bereits im September 1917 mußte sie jedoch, vermutlich aus finanziellen Gründen, end-

³⁹ August Siemsen [Anm. 13], S. 31.

⁴⁰ S. D.: *Kriegsberichterstatte*. In: *Zeit-Echo* 2 (1915/16), Nr. 1, S. 14. Als Verfasser kommt der junge Schweizer Maler Charles Savary le Duc in Frage, der ansonsten vor allem mit einer Reihe von Modezeichnungen im zweiten Jahrgang des *Zeit-Echo* vertreten ist. Mit ihm hatte Siemsen in dieser Zeit eine Liebesbeziehung. 'Charlie', wie er ihn nannte, starb 1918 bei Lausanne; Else Lasker-Schüler schrieb über ihn ein Gedicht (*Savary, Le duc, Zeit-Echo* 2, Nr. 14, S. 217), das sie dem "reinen brüderlichen Freund Hans Siemsen" widmete. "den er im Tod noch liebt".

gültig ihr Erscheinen einstellen. Den Kontakt zwischen dem bisherigen Herausgeber Haas-Heye und Rubiner dürfte Siemsens Schwester Anna hergestellt haben, die mit dem aktivistischen Schriftsteller bekannt war und ihn sehr schätzte. Für Hans Siemsen war das Jahr als Redakteur des *Zeit-Echo* eine entscheidende Phase der Initiation in den Kulturbetrieb: Er konnte hier wichtige publizistische Erfahrungen sammeln, lernte bedeutende Schriftsteller wie Theodor Däubler oder Kasimir Edschmid kennen und befreundete sich mit Else Lasker-Schüler, die dem "lieben Heiligen" ihr Gedicht *Laurencis*⁴¹ widmete.

Über Siemsens Kriegserlebnis als Landsturmrekrut in einem Pionier-Park nahe den Stellungen bei St. Souplet, 30 km vor Reims, geben seine Feldpostbriefe an die Mutter (die 'geliebte alte Frau') und die 'liebe Suster' Anna einigen Aufschluß, doch ist ihnen deutlich das Bemühen anzumerken, die besorgten Verwandten zu beruhigen.⁴² Bemerkenswerter als die ständigen Beschwichtigungsforneln und Alltagsimpressionen sind einige Anmerkungen zum dichterischen Selbstverständnis, das durch die Lektüre von Sterne, Flaubert, Fielding und anderer Romanciers angestachelt wurde; beinahe prophetisch wirkt es, wenn er der Mutter schreibt: "Du hältst mich für einen Dichter? Ich glaube es selbst. Aber ich weiß nicht, ob ich mich darüber freuen soll? Denn viel Elend ist mir dadurch sicher. Ob aber was draus wird – ist gar nicht sicher. 'Dichter' sein heißt ja nicht 'Bücher schreiben'."⁴³ Selbstkritisch räumt er ein, als Erzähler habe er wohl eine "zu wohlthönende Stimme", deshalb werde "Polemik und Kritik", wo er den "Schmalz sehr gut weglassen" könne, "immer das beste sein, was [er] 'dichte'".⁴⁴ Man muß Siemsen in dieser Selbsteinschätzung recht geben, doch bleibt es bedauerlich, daß er von den vielen literarischen Plänen dieser Zeit nicht wenigstens den einen realisierte, ein Buch über die "tragische Langeweile" der "kleinen verkümmerten Städtchen und ihrer verkümmerten Seele" zu schreiben – als Urbild eines solchen Nestes schwebte ihm nicht Osnabrück, sondern Detmold vor, das er nach dem Krieg zu Studienzwecken besuchen wollte: "Glaubst Du, daß meine Hoffnungen berechtigt sind? Ich kann es kaum erwarten, daß Friede ist, um nach Lippe-Detmold zu reisen."⁴⁵ Vorstellbar ist, daß Siemsen sich später tatsächlich einmal für kurze Zeit in Detmold aufhielt; der – wenn nicht westfälische, so doch lippische – Roman aber, zu dem ihn Flaubert, Sterne und Heine (wohl auch das Schicksal Grabbes) inspiriert hatten, blieb ungeschrieben. Mit ihm hätte sich Siemsen vielleicht doch in die westfälische Literaturgeschichte eingeschlichen.

⁴¹ *Zeit-Echo* 2 (1915/16), Nr. 11, S. 164.

⁴² Vgl. Hans Siemsen: *Schriften III* [Anm. 16], S. 15-80.

⁴³ Brief Hans Siemsens an die Mutter Anna Siemsen vom 21.2.1917. In: Ebd., S. 39.

⁴⁴ Undatiertes Brief Hans Siemsens an die Schwester Anna Siemsen. In: Ebd., S. 44.

⁴⁵ Brief Hans Siemsens an die Mutter vom 15.1.1917. In: Ebd., S. 16f.

Eine deutlichere Sprache als die Feldpostbriefe (in denen er aber immerhin trotz der Zensurgefahren die russische Februarrevolution begrüßt: "Barrikaden gegen den Krieg!"⁴⁶) sprechen einige Erlebnisberichte, die unter der Überschrift *Im Felde 1916* in der Sammlung *Wo hast du dich denn herumgetrieben?* erschienen, und vor allem verschiedene Antikriegsartikel für pazifistische Zeitschriften wie *Forum*, *Aktion* und *Zeit-Echo*. Unverkennbar ist, daß sich Siemsens politische Haltung unter dem unmittelbaren Kriegseindruck zunehmend radikalisierte. Der Pionier-Park wurde zusammengeschossen, Siemsens Kameraden verbluteten in den Schützengräben; er selbst wurde verschüttet, erlitt eine Gasvergiftung, die ihn vorübergehend erblindete (und als Folge zeitlebens mit asthmatischen Anfällen kämpfen ließ), und vegetierte lange Monate in Lazaretten. So erlebte er den Krieg als Hölle, aber schrecklicher noch empfand er den Militarismus, der diesen erst ermöglichte und das 'Menschenmaterial' lieferte. Davon berichtet der Erlebnisessay *Potsdam oder Döberitz?*, der begreiflicherweise erst nach dem Krieg im *Forum* und in *Wo hast du dich denn herumgetrieben?* erscheinen konnte. Es ist die vielleicht stärkste politische Arbeit Siemsens aus dieser Zeit. Wie so oft bei ihm, beginnt sie scheinbar harmlos-privat, mit der Schilderung eines verhinderten Rendezvous mit dem (ungenannten) achtzehnjährigen Maler Henry Roessingh im brandenburgischen Truppenübungslager Döberitz, im Sommer 1918, aber rasch wandelt sich die angedeutete homoerotische Romanze zur unerbittlichen Abrechnung mit einem System, dessen Konsequenzen er auf dem Schlachtfeld und im Schützengraben eben erst blutig erlebt hatte:

Der Krieg ist das Verbrechen, das alle anderen Verbrechen enthält: Mord, Raub, Mißhandlung, Lüge, Verrat, jedes Verbrechen, jede Gemeinheit, jede Bestialität und jedes Laster. Aber der Krieg ist, so grausam, entsetzlich, gemein er auch ist, irgendwie groß in seinen Lastern, die aus Leidenschaften stammen. Aber das Militär ist niemals groß, nicht einmal im Laster, und ohne jede Leidenschaft. Das Militär ist nichts als die Vorbereitung des Krieges. Hier wird nicht gemordet, hier wird der Mord gelehrt und geübt. Hier wird das Laster schematisiert. Hier wird die Brutalität zum System. Hier wird der Gemeinheit ein Reglement gegeben.

Hier wird das Verbrechen auf Flaschen gezogen. Hier erst erhält die Grausamkeit, hier erhält die Brutalität ihre höchstmögliche Vollendung. Hier wird der Krieg der Leidenschaft entkleidet, und über bleibt das reine systematische Verbrechen, die Verrohung des Menschen, die Vergewaltigung der Welt nach dem System, nach dem Stundenplan, Mord und Vergewaltigung, gelehrt, geübt und vorgeführt von diplomierten Mördern und Leichenschändern, von kleinen gemeinen, staatlich besoldeten und dekorierten Verbrechern.⁴⁷

⁴⁶ Brief Hans Siemsens an die Mutter vom 16.3.1917. In: Ebd., S. 61.

⁴⁷ Hans Siemsen: *Potsdam oder Döberitz?* In: Ders.: *Wo hast du dich denn herumgetrieben?* [Anm. 19], S. 66f.

Kurt Tucholskys berühmtes Diktum von 1931, Soldaten seien 'Mörder', wird hier nicht nur vorweggenommen, sondern in der Brisanz der Aussage noch übertroffen. Die persönliche Konsequenz, die Siemsen aus solcher Erfahrung zog, konnte nur revolutionär sein – Kirchenaustritt, Mitgliedschaft in der U.S.P.D., ein militanter Pazifismus, der den "Schweißhund[en] der nationalistischen Meute" "die Faust [...] in die Fresse" wünscht⁴⁸, und flammende Appelle, nicht länger zu warten und es den "siegreichen russischen Brüdern" nachzutun: "Wacht auf! Seht um Euch! Unsere Zeit ist gekommen. [...] Unser Kampf muß beginnen!"⁴⁹ Als am 16. November 1918 in der *Aktion* ein Aufruf der 'Antinationalen Sozialisten Partei (A.S.P.) Gruppe Deutschland' zur Weltrevolution erschien, gehörte auch Hans Siemsen zu den Unterzeichnern, zusammen mit Ludwig Bäumer, Albert Ehrenstein, Julius Talbot Keller, Karl Otten, Franz Pfemfert, Heinrich Schaefer und Carl Zuckmayer: "Nieder mit den Vaterländern! Nieder mit der völkerschlachtenden, völkerexpropriierenden Diktatur des Kapitalismus! Es lebe der revolutionäre, antinationale Sozialismus! Es lebe das grenzpfahllose Land der arbeitenden Menschheit! Hoch die sozialistische Weltrevolution!"⁵⁰ Aus dem protestantischen Pfarrerssohn war ein glühender, fast fanatischer Sozialist geworden – so meldet sich der 'Soldat Hans Siemsen' gleich im Anschluß an diesen allgemeinen Aufruf mit einem eigenen Appell zu Wort, in dem er sich auf die Seite des kapitalistisch bedrohten Sowjetrußland stellt und so eindringlich wie siegesgewiß vor jeder internationalen Einmischung warnt: "Wer es angreift, sei sich klar darüber, daß er es nicht allein mit Rußland, sondern mit dem Proletariat und den Revolutionären der ganzen Welt zu tun haben wird."⁵¹

Siemensens unreflektierte Begeisterung, die er mit den meisten jungen Intellektuellen aus den Schützengraben teilte, wurde bald durch das Scheitern der deutschen 'Revolution' und die internen Machtkämpfe der Sowjets gedämpft, der Kampf gegen Militarismus und Krieg und für eine humane sozialistische Gesellschaft aber begleitete ihn ein Leben lang, ebenso wie seine Geschwister Anna und August, die sich überdies auch jahrelang parteipolitisch für die SPD engagierten und 1928 bzw. 1930 in den Reichstag gewählt wurden. Hans Siemsen lagen Parteiarbeit und öffentliches Auftreten weniger, statt dessen wirkte er lieber publizistisch am Aufbau gesellschaftlicher Neuordnung mit. Als die Geschwister 1931 aus Protest gegen neuerliche Rüstungsanstrengungen aus der 'verbürgerten' SPD austraten und zusammen mit Max Seydewitz, Kurt Rosenfeld u.a. eine eige-

⁴⁸ Ebd., S. 68f.

⁴⁹ Hans Siemsen: *Wartet nicht länger*. In: *Zeit-Echo*, Bümpliz-Bern, Leipzig, 3 (1917), 1. und 2. Juliheft, S. 1-5; zit. nach *Schriften II* [Anm. 28], S. 19 u. 15.

⁵⁰ Vgl. im Anhang zu Siemsen: *Schriften II* [Anm. 28], S. 260-263.

⁵¹ Hans Siemsen: *Kameraden!* In: Ebd., S. 19.

ne Partei gründeten, die Sozialistische Arbeiterpartei Deutschlands (SAPD), zögerte er jedoch nicht, sich ihnen anzuschließen, und bereits 1926 gehörte er zu den Mitbegründern der 'Gruppe Revolutionärer Pazifisten' um Kurt Hiller, die freilich bedeutungslos blieb. Wir können hier nicht im einzelnen auf Siemensens politische Schriften eingehen, aber mindestens seine Anklage gegen die deutsche 'Heldenmutter', aus dem als Flugblatt der Deutschen Friedensgesellschaft verbreiteten Essay *Der große Betrug* (um 1922), soll doch zitiert sein, weil wir diese erbarmungslosen Sätze mit zum Stärksten rechnen, was überhaupt jemals gegen den Krieg geschrieben wurde:

"Du hast einen Sohn [...] und läßt ihn Soldat werden? – Dein Sohn, den du Soldat werden läßt, ohne dich mit allen Mitteln dagegen zu wehren, dein Sohn wird sterben, weil du ihn Soldat werden läßt. Er wird auf dem Felde der Ehre fallen. Und das Feld der Ehre sieht so aus: Über einem von Granaten zerwühlten Kartoffelacker sind dichte verwirrte Reihen von Stacheldraht gespannt. In diesen Stacheldrähten hängt ein Mensch. Er ist von einer Granate getroffen. Ein Splitter hat ihm den Fuß zertrümmert. Die blutigen Knochen starren aus dem zerfetzten Schuh. Ein anderer Splitter hat ihm den Bauch aufgerissen, so daß die Eingeweide heraushängen wie bei einem halbausgenommenen Huhn. Und ein dritter Splitter hat sein Auge getroffen, es hängt an einem Strang blutiger Nerven, aus der Augenhöhle gerissen, über seine Wange hinab. *Dieser Mensch ist dein Sohn.* Er ist aber trotz seiner furchtbaren Verwundung nicht tot. Er lebt noch. Er hat versucht, sich aus den Stacheldrähten, die ihn festhalten, loszumachen. Er hat sich dabei die Hände blutig gerissen und noch fester in die Drähte verwickelt. Er hat nun nicht mehr die Kraft, sich zu bewegen. Er kann nicht einmal die Fliegen fortscheuchen, die sich auf seine Wunden setzen, auf seine Eingeweide, auf sein heraushängendes Auge. Er wird nicht einmal ohnmächtig. Er kann nicht einmal mehr schreien. Nur sein eines Auge bewegt sich manchmal, und in seiner Kehle treibt der Atem Blutblasen auf und ab.

Dies ist dein Sohn, du stolze Heldenmutter! So hängt er Stunde für Stunde in der unerbittlichen Sonne, die die Fliegeneier in seinen Wunden ausbrütet und zu Maden macht, während er noch lebt: einen, zwei, drei Tage lang. Das ist dein Sohn, du Heldenmutter, *so hast du ihn zugerichtet*, weil du ihn nicht zurückhalten wolltest, als er sich freiwillig stellte, weil du den Krieg für notwendig und den Soldatentod für ehrenvoll hältst.

Du bist schlimmer als eine Kindesmörderin. Du, stolze Heldenmutter, bist das verworfenste – verächtlichste – und bedauernswerteste Geschöpf auf Gottes Erde."⁵²

Einen derart radikalen Text sachlich zu kommentieren, fällt schwer und verbietet sich fast angesichts des hier heraufbeschworenen Leidens. Andererseits macht aber gerade dieses extreme Beispiel die Eigenarten des Publizisten Hans Siensen

⁵² Hans Siensen: *Der große Betrug*. In: Ebd., S. 41f. Das Flugblatt (ohne Ort und Jahr) erschien auch in: *Die Friedensbewegung. Ein Handbuch der Weltfriedensströmungen der Gegenwart*. Hg. v. Kurt Lenz u. Walter Fabian. Berlin 1922, S. 1-5, sowie in: *Geistige Politik. Fünftes der Ziel-Jahrbücher*. Hg. v. Kurt Hiller. Leipzig, Wien 1924, S. 99-102.

besonders deutlich, und zwar nicht nur seine bedingungslose Verabscheuung des Krieges. Die Tatsache, daß er in den Jahren der Weimarer Republik fast über das gesamte Spektrum von Politik, Kultur, Alltag und Gesellschaft geschrieben hat, täuscht darüber hinweg, daß er nur über das schreiben konnte, was ihn zuinnerst interessierte, sei es, weil es ihn faszinierte (wie der Clown Grock oder Chaplin) oder weil es ihn im Gegenteil abstieß (wie der Krieg oder der § 175). Ein Auftragsschreiber im Sold einer Partei oder einer Bewegung war er nie. Fast immer ging er vom eigenen Erlebnis aus, wie hier von konkret gesehenen Greueln des Krieges, und zwar gerade auch dann, wenn seine Texte einen funktionalen Zweck erfüllen sollten. Die üblichen Grenzen zwischen den Genres, vor allem zwischen Erzählung, Essay und Kritik, verwischen sich daher; in *Potsdam oder Döberitz?* wird aus einer Reisebetrachtung mit erotischer Konnotation ein pazifistisches Pamphlet, im *Großen Betrug* steigert sich eine politische Anklage nationalistischer Kriegstreiber zur erzählerischen Vergegenwärtigung namenlosen Leidens, alles zusammengehalten durch den subjektiven Blick des Schreibenden, der das Kennzeichen aller großen Feuilletonisten und Journalisten ist.

Wenngleich das Beispiel Erich Grisars beweist, daß Sozialismus und Regionalismus sich nicht unbedingt ausschließen müssen, ist die Kombination doch ungewöhnlich genug, bleibt ein 'weltrevolutionärer Heimatschriftsteller' schwer vorstellbar. Hans Siemsen's Weg führte denn auch konsequent aus der Provinz in die Weltstadt. Nach der Kindheit im Dorf und der Jugend in der Kleinstadt wurde ihm (nach dem Scheitern der Räterepublik) schließlich auch die Großstadt München zu eng für seine literarischen und sonstigen Ambitionen. Seit 1919 lebte er vorwiegend, wenn auch häufig unterbrochen durch Reisen und Aufenthalte bei Freunden, der Mutter und den Geschwistern (Bremen, Jena, Zwickau, Düsseldorf, Essen), in Berlin, das sich in den zwanziger Jahren in Sachen Kultur und Toleranz mit jeder anderen Metropole der Erde messen konnte, sogar mit Paris, für das seine Französischkenntnisse auf Dauer nicht ganz reichten. Für einen schwulen Schriftsteller wie ihn, der vom Schreiben leben wollte und sich offen zu seinen Liebhabern bekannte (zeitweise sogar mit ihnen zusammenwohnte), konnte es gar keinen besseren Ort geben als diese Stadt der Verlage, Zeitschriften, Zeitungen, der Theater, Kinos, Varietés und nicht zuletzt einer lebendigen homosexuellen Subkultur mit zahlreichen eigenen Lokalen und Treffpunkten.⁵³

Das Revolutionsjahr 1919 war für Hans Siemsen auch deshalb wichtig, weil es seine erste selbständige Veröffentlichung brachte. Nicht allein mit aufkläreri-

⁵³ Zur homosexuellen Szene in Berlin vgl. allgemein Wolfgang Theis/Andreas Sternweiler: *Alltag im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*. In: *Eldorado, Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*. Berlin²1992, S. 48–73.

schen Artikeln, pazifistischen Kampfansagen und politischen Manifesten, auch dichterisch wollte er antworten auf die Schreckenserfahrung des Krieges, und so veröffentlichte er in Wilhelm Herzogs Münchener Zeitschrift *Das Forum* neben *Potsdam oder Döberitz?* auch den fiktiven Irren-Monolog *Die große Rechtfertigung*⁵⁴, der in Buchform bald darauf unter dem Titel *Auch ich – auch du* in der Reihe 'Der jüngste Tag' des Leipziger Kurt Wolff Verlags erschien.⁵⁵ Mag Hans Siemsen literarhistorische Bedeutung insgesamt auch eher auf publizistischem Gebiet liegen, so rechtfertigen es doch allein schon diese 'Aufzeichnungen eines Irren' (und die *Geschichte meines Bruders*), ihn ebenso als Dichter anzuerkennen.

Auch ich – auch du, nur wenige Seiten umfassend und kaum in ein Genre passend, ist der experimentellste Text, den Siemsen geschrieben hat. Wie schon der den Leser ansprechende Titel signalisiert, hat auch dieser Text, den wir hilfsweise als 'Erzählung' durchgehen lassen wollen, eine Appellfunktion. Hier aber spricht nicht der Autor selbst, sondern er verbirgt sich hinter einem ehemaligen Weltkriegssoldaten, der durch den Wahnsinn des Krieges selber irrsinnig geworden ist. Die Affinität zum Autor wird dadurch angedeutet, daß auch er 'Dichter' und 'Literat' war. Zu Therapie Zwecken hat ihm die Krankenschwester (die 'Mariandjei') ein Schreibheft gegeben, und so beginnt er im Irrenhaus seine Aufzeichnungen, die teils Tagebuchcharakter haben, vor allem aber auch an anonyme (in der Erzählsituation gar nicht vorhandene) Leser adressiert sind, von denen er sich tröstende Entlastung von Schuld erhofft, die er sich selbst nicht gewähren kann.

Gegliedert ist der Text in 22 unterschiedlich lange, römisch nummerierte Kurzabschnitte, was ihm den Anschein bewußter Konstruktion gibt, in Wahrheit aber nur das Unvermögen des Schreibers abbildet, Ordnung in seine wirren Gedankenassoziationen zu bringen. Letztlich wirkt die Strukturierung beliebig und ergibt sich nur durch zufällige Schreibphasen, bei denen einmal die gegenwärtige Situation im Irrenhaus, einmal die Vergegenwärtigung des Kriegserlebnisses im Vordergrund steht. Was als literarischer Avantgardismus erscheint, überzeugt als Mimesis des Schreib- und Gedankenprozesses eines Irren, strukturell verwandt der *Paralyse* Gustav Sacks. Das Denken des Schreibenden ist zersplittert, bewegt sich nur noch assoziativ, getragen allein von dem Bedürfnis, die 'große Rechtfertigung' zu finden.

Bewußt unklar gehalten ist der Text auch in der zentralen Frage nach der Schuld des Soldaten. Der Irre selbst ist sich seiner Vergangenheit nicht sicher

⁵⁴ Hans Siemsen: *Die große Rechtfertigung. Aufzeichnungen eines Irren*. In: *Das Forum*, München, 3/II (1918/19), S. 732-746.

⁵⁵ Der Text ist im ersten Band der *Schriften* (*Verbotene Liebe und andere Geschichten*. Hg. v. Michael Föster. Essen 1986) sowie in den Anthologien *Westfälische Erzählungen* und *"Auf meinem Herzen liegt es wie ein Alp"* [Anm. 9] greifbar.

und erinnert zwei diametral andere Handlungsweisen in einer konkreten Kriegssituation, die beide konsequent durchgespielt werden. Das eine Mal meldete er sich freiwillig für eine Schleichpatrouille, warf eine Granate gegen einen französischen Soldaten ('Pierre') und benutzte den Sterbenden als Kugelfang. Rückblickend sieht er in dem Getöteten seinen Bruder, ja er identifiziert sich so sehr mit ihm, daß er schreiben kann: "Als ich mich zum erstenmal erschlug, war ich achtzehn Jahre alt. Ich war mein Bruder aus Frankreich und hieß Pierre. Wie Kain den Abel habe ich mich erschlagen."⁵⁶ In der zweiten, wahrscheinlicher anmutenden und auf den ersten Blick 'unschuldigen' Variante der Geschichte hat der Irre sich *nicht* freiwillig gemeldet und einen jungen Kameraden ('Peter') gehen lassen, der 'an seiner Stelle' den Franzosen tötete: "Da saßen wir alle und hatten es *nicht* getan. Da saßen wir alle mit feinen Händen und hatten nicht einmal Wasser für den Peter, für seine kleinen schmutzigen Kinder-, für seine unschuldigen Mörderhände. Er mußte sich selber darauf pissen."⁵⁷ Statt dem Jungen in seiner Gewissensnot beizustehen, dem er sich erst jetzt verbrüdernd weiß, flüchtete der Erzähler damals in den Schlaf. "Da hat sich der Peter davongemacht. Da lag er allein und hat sich davongemacht. Da hat er sein Gewehr an die Brust gesetzt und hat sich erschossen im Wald und fiel." Die Identifikation schließt nun auch ihn ein: "Da lag ich und schlief, lag erschossen im Wald und lag auf dem Feld in meinem Blut. Da lagen wir Brüder brüderlich verstreut."⁵⁸ Diese von der 'Norm' abweichende und daher als 'irrsinnig' geltende Sicht auf den Mitmenschen, die doch nur Ausdruck brüderlichen Miteinanders ist, führt dazu, daß der Erzähler sich mehrfach gestorben glaubt und sich zynisch den Namen 'Herr von Tot, Literat' gibt. In eher übertragenem Sinn annonciert der Irre damit seine innere Erstorbenheit, den Verlust von Unschuld, Glaube und Vertrauen. Er steht mit diesem Schicksal nicht allein, die Anonymität eines 'Namenlosen' (die an Sacks gleichnamigen Roman erinnert) schließt alle Soldaten ein:

Namenlos bin ich genannt.
 Namenlos irr ich von Land zu Land.
 Namenlos elend.
 Namenlos tot.
 Einmal hatte ich einen Namen. Wie lange ist das her?
 Weiß Gott! Wie oft bin ich seit dem gestorben?⁵⁹

Alle Toten des Weltkriegs scheinen auf ihm zu lasten; stellvertretend ist der Irre der Prototyp aller schuldig gewordenen Soldaten. Seine frühere Identität ist (mit

⁵⁶ Hans Siemsen: *Auch ich – auch du. Aufzeichnungen eines Irren*. Leipzig 1919, S. 13.

⁵⁷ Ebd., S. 15f.

⁵⁸ Ebd., S. 16.

⁵⁹ Ebd., S. 9.

Ausnahme des Berufs) daher belanglos. Die eigentliche Fatalität seiner Geschichte aber besteht darin, daß es auch egal ist, welche der beiden erinnerten oder nur vorgegebenen Versionen die richtige ist. Wie auch immer er sich damals entschied, ob er sich freiwillig meldete oder nicht, ob er die Granate gegen den französischen 'Bruder Pierre' warf oder gegenüber der Not seines deutschen 'Bruders Peter' versagte, der an seiner Stelle tötete, er ist doch in jedem Fall schuldig geworden am Tod eines Mitmenschen. Hierin ist die tiefste Aussage der Erzählung beschlossen: daß der Krieg niemanden ohne Schuld entläßt, mag er sich wie auch immer, aktiv oder passiv, verhalten haben. Einen wirklichen Ausweg aus diesem Entscheidungsdilemma gibt es nicht, so daß eigentlich jeder, der sich überhaupt ein Gewissen macht, verrückt werden und im Irrenhaus landen müßte. Wie in den Essays ist Siemsen Haltung auch in den 'Aufzeichnungen eines Irren' absolut: Der Krieg ist die Summe aller Verbrechen, jeder Soldat ist ein Mörder.

Eines aber unterscheidet den Erzähler von den meisten anderen Weltkriegssoldaten: Er war 'Literat' und ist noch jetzt in der Lage, aus seiner Irrenzelle heraus in einen imaginären Dialog mit der Außenwelt zu treten; selbst als die 'Mariandjei' es ihm verbietet, findet er noch einen Ort, "über Abgründen"⁶⁰ zu schreiben. Zwar kann es eine Erlösung für ihn nicht geben, aber die Möglichkeit 'zu sagen, was er leidet', lindert doch die Verzweiflung und erhebt ihn in seinen Wahnvorstellungen sogar auf eine göttliche Ebene. Der Text als solcher demonstriert, daß Siemsen neben dieser therapeutischen Funktion fest daran glaubte, mit Literatur aufklärerisch wirken und die Menschen verändern zu können. In diesem Vertrauen klingt etwas an vom literarischen Idealismus der Jahrhundertwende, hier geläutert durch das Purgatorium des Krieges. Die Verantwortung, die der Dichtung somit zugeschrieben wird, bedeutet aber auch, daß sie Unheil anrichten kann, und auch in diesem Sinn wurde der Irre schuldig, vielleicht mehr noch als im 'Sterbewald', denn diese Schuld ist kein allgemeines Verhängnis, sie ist von ihm ganz individuell zu tragen. "Viel haben die Generäle Schuld", heißt es, "aber ist es nicht noch trauriger, währenddessen süß zu tun?"⁶¹ Statt Menschlichkeit einzufordern und Mißstände zu entlarven, hatte der Dichter Freude an gleisnerischer Verblendung und schrieb süße Melodien zum Totentanz der Zeit:

Ich spielte mit Worten. Ich dichtete umher. So fröhlich gaukelten wir durch die Welt!

Auf Seidenbetten saßen wir gern. Tranken. Musik. Und süßen Wein. Da klingelte oft die Gartentür! "Herein, Ihr liebenswerten Gäste!" Der Bettler mag vorüber schleichen! Seine verhungerten Tiere im Arm.

Da dichtete es sich süß. Da war es Wollust, zu vergehen. Da schrieben wir auf zärtlichem Papier:

⁶⁰ Ebd., S. 15.

⁶¹ Ebd., S. 12.

Du goldene Melatyle!
 Verwirrter Silberfinkenstrom!
 Die schwankenden Gefühle
 Entgeistern in den Dom.
 Die lieben Nebelfalter
 Umschmeicheln meinen Schmeichelsinn.
 Bald kommen Tod und Alter.
 Welt, nimm mich hin!

Recht gefällig, diese Melodie, nicht wahr? Zu gutem Essen und etwas Wein!⁶²

Mit solcher Lügenpoesie wurde der Literat zum "Schandmaul"⁶³; auch jetzt verfällt er manchmal noch in diesen Jugendstiljargon, aber mit einem bewußten Zynismus, der erst recht das Uneigentliche solchen Sprechens vorführt: "Wir ruhen so süß an unserer Brust. Komm doch, mein Täubchen! Laß länger mich nicht warten! Komm nur, du liebenswerte Sau, der Kaiser braucht Soldaten!"⁶⁴ Nicht nur der soldatischen, auch der literarischen Schuld ist der Irre sich jetzt bewußt; so ist auch seine Lyrik eine andere geworden:

Ach Gott, ich bin so einsam wie ein Watt
 Wie verloren gegangen in Paris-Stadt
 Wie ein lange gefangen gehaltener Adler
 Und wie ein Gott, der keine Mutter hat.⁶⁵

Im Gegensatz zum parodistischen "Melatyle"-Schwachsinn ist dies ein authentisches Gedicht von Hans Siemsen. Inwieweit er durch den einst 'süß dichtenden' Irren auch literarische Selbstvorwürfe formuliert, ist nicht zu sagen. Zwar kritisierte er während des Krieges seine "unselige sanfte Art"⁶⁶, aber es dürfte aus unserer Sicht kaum Texte von ihm geben, die wirklich den Vorwurf lügenhaften "Schmeichelsinns" verdient hätten. Aber natürlich sind gerade Dichter mit einem großen Anspruch und Verantwortungsbewußtsein oft am ungerechtesten gegen sich selbst. Wenn es so war, dann sind die 'Aufzeichnungen eines Irren' auch ein Stück literarischer 'Rechtfertigung': Selten ist die geist- und seelenzerstörende Wirkung des Krieges so hart, unerbittlich und wahrhaftig dargestellt worden.

Hans Siemensens zweite herausragende literarische Leistung und zugleich sein größter erzählerischer Erfolg ist die *Geschichte meines Bruders*. Sie erschien zuerst im September 1920 in sieben Folgen in der *Freiheit*, der Berliner Tages-

⁶² Ebd., S. 11f.

⁶³ Ebd., S. 11.

⁶⁴ Ebd., S. 22.

⁶⁵ Ebd., S. 13.

⁶⁶ Undatierter Brief Hans Siemensens an Anna Siemsen. In: Siemsen: *Schriften III* [Anm. 16], S. 44.

zeitung der U.S.P.D., für die Siemsen als Theater- und Filmkritiker tätig war, wurde erneut abgedruckt in der Weihnachtsausgabe 1922 des von Efraim Frisch geleiteten *Neuen Merkur*⁶⁷ und kam als schmales Buch 1923 in der Novellenreihe 'Der Falke' der Deutschen Verlags-Anstalt heraus. Vom Erfolg der Erzählung zeugt, daß sie 1925 eine zweite Auflage erfuhr und ihr Ruf bis ins Ausland drang, wo sie in englischen, französischen, spanischen, niederländischen, ungarischen, polnischen, russischen, norwegischen, schwedischen und sogar japanischen Übersetzungen erschienen sein soll. T. S. Eliot brachte sie im Juli 1929 in der von ihm redigierten Zeitschrift *Criterion* und bekundete, er habe "eine sehr hohe Meinung" von der Geschichte. Frisch nannte sie "kostbar" und "in ihrer Einfachheit ergreifend".⁶⁸ Solchen Urteilen wird man auch heute noch beipflichten können.

Anders als in *Auch ich – auch du*, wo Siemsen auf artifizielle Weise die literarische Konstruktion eines fremden Gedankenchaos unternimmt, die seine eigenen Intentionen lediglich vermittelt, sind Autor und Erzähler der *Geschichte meines Bruders* weitgehend identisch, was den Text in die Nähe seiner 'erlebnis- und bekenntnishaften' Feuilletons rückt. Das eminent Literarische der 'Aufzeichnungen eines Irren' fehlt, dafür entschädigt die rückhaltlose Authentizität. "Ich bin Hans Siemsen, ein Dichter"⁶⁹, sagt der Erzähler explizit, und wir irren uns wohl nicht, wenn wir in seinem arbeitslosen Freund 'Willi', dem ehemaligen Bettnachbarn im Lazarett, eine Spiegelung von Siemens langjährigem Berliner Geliebten Willi Schütte ('Pöttchen') vermuten.⁷⁰ Selbst des früh gestorbenen Freundes 'Charlie' (d.i. der Maler Charles Savary le Duc) wird liebend gedacht: "Ich erinnere mich daran, wie ich Charlie zum ersten Mal und auch wie ich ihn zum letzten Mal sah – und ich breite meine Arme aus."⁷¹

Wie Hans Siemsen an Efraim Frisch schrieb, freute er sich über die Verbreitung seiner "kleine[n] Geschichte", "weil es gut ist, wenn immer wieder und auf

⁶⁷ Nachdruck in der Sammlung: *Konstellationen. Die besten Erzählungen aus dem Neuen Merkur 1914–1925*. Hg. v. Guy Stern. Stuttgart 1964; Taschenbuchausgabe: *Konstellationen. Deutsche Prosa von 1914–1924. Erzählungen aus dem Neuen Merkur*. München 1968, S. 322–339.

⁶⁸ Vgl. Kroboth [Anm. 4], S. 29f.

⁶⁹ Hans Siemsen: *Die Geschichte meines Bruders. Eine Erzählung*. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1923, S. 12.

⁷⁰ Über Willi Schütte, eine etwas zwielichtige Figur, ist wenig bekannt. Laut Ringelnatz (Brief an Muschelkalk vom 9.11.1923) war er "ein krankhaft arbeitsscheuer und egoistischer Bursche" (Joachim Ringelnatz: *Briefe*. Hg. v. Walter Pape. Berlin 1988, S. 306f.). Er schlug sich mit Gelegenheitsjobs durch, war zeitweise Theaterkomparse und wurde von Siemsen finanziell unterstützt, für den er auch den Haushalt besorgte. Bei seiner Emigration mußte Siemsen ihn in Berlin zurücklassen, ließ ihm aber weiterhin etwas von seinen Honoraren zukommen. Am Ende war Schütte eine menschliche Enttäuschung für Siemsen, der sich ausgenutzt fühlte; seinem Neffen Pieter, dem Sohn des Bruders August, schrieb er am 9.2.1948: "Willi Schütte war ein gräßliches Ekel, aber er hatte zwei Tugenden: er liebte mich und Peterhund [Siemens Hund]" (*Schriften III*, Anm. 16, S. 310).

⁷¹ Siemsen: *Die Geschichte meines Bruders* [Anm. 69], S. 18.

alle Weise die Menschen gezwungen werden, sich mit dem Begriff 'Gefängnis' auseinanderzusetzen".⁷² Er benennt damit das zentrale Thema der Erzählung, von dem er persönlich betroffen war (schon durch die Strafverfolgung nach § 175, aktuell durch die Haft des jüngeren Bruders des Freundes) und auf das er in dieser Zeit auch andernorts öfters zu sprechen kommt, so wenn er wünscht, jeder möge das traurige Buch *Gefängnis* von Emmy Hennings lesen: "Daß dann zuweilen in eure Gedanken, in euer Lachen und in euere Gespräche, einerlei, wovon ihr gerade spricht, eine leise Stimme sagt: 'Gefängnis'. Es gibt Gefängnisse – während du nachdenkst, lachst und dies liest."⁷³ Auf diese Bewußtwerdung läuft auch die *Geschichte meines Bruders* hinaus, doch wird die Absicht von der Ausführung weit überflügelt. Allein die 'politisch korrekte' Aussage kann den enormen Erfolg der schmalen Erzählung nicht erklären.

Die *Geschichte meines Bruders* ist vieles zugleich: sozialkritische Studie, Liebesgeschichte, Kriegserinnerung, Freundschaftsdiskurs, Landschaftsbeschreibung. Diese heterogene Erzählweise hat Siemsen mitunter den Vorwurf unreflektierter Plauderei eingetragen, doch erweist er sich in Wahrheit als ein genau beobachtender Flaneur, der hinter die Dinge sieht und Zusammenhänge erkennt, die sonst verborgen bleiben, weil sie nicht in unser Rasterdenken passen. Der Schlußappell gegen die Gefängnisse würde weit weniger stark wirken, hätte Siemsen ihn nicht so behutsam durch die menschliche Annäherung an die Betroffenen vorbereitet. Die Erzählsituation ist sehr einfach und selber eine 'Annäherung': Der Erzähler und Autor unternimmt an einem ersten Frühlingstag einen Spaziergang am Rande einer Hafenstadt (vermutlich Hamburg) und erfreut sich nach einem langen Winter an der Größe und Schönheit der Welt: "Man lebt. Und das ist schön. Die Welt steht uns offen. Man kann überall hingehen. Man kann sich überall auf die Erde legen. Überall ist es schön. Da es überall warm ist."⁷⁴ Er kommt auch zum Hafen, und wenn er wollte, könnte er von hier bis nach Amerika oder Japan reisen. Am Ende seines Weges aber steht "ein großes rotes Gebäude", wo alles anders ist, häßlich, zugemauert und kalt: "Mitten im Feld. Wie ausgestoßen. Weit von den anderen Häusern entfernt. Von großen roten Mauern umgeben, sieht es wie zugemauert aus. Es ist das Gefängnis. Da sitzt der Junge, dessen Geschichte ich erzählen will."⁷⁵ Siemsen beschreibt nicht das Innere des Gefängnisses und die elende Alltagsexistenz hinter Gittern, wie es die meisten Autoren mit seiner

⁷² Brief Hans Siemens an Efraim Frisch vom 17.11.1922. In: Siemsen: *Schriften III* [Anm. 16], S. 90.

⁷³ Hans Siemsen: *Zwei Postkarten und ein Buch*. In: Ders.: *Wo hast du dich denn herumgetrieben?* [Anm. 19], S. 87.

⁷⁴ Siemsen: *Die Geschichte meines Bruders* [Anm. 69], S. 5.

⁷⁵ Ebd., S. 7.

Intention getan hätten; ihm genügt es, den "Begriff 'Gefängnis'" negativ zu definieren durch das, was es dort *nicht* gibt, um eine eindringliche Wirkung zu erzielen.

So wenig plakativ die Aussage und so unaufgeregt die Sprache ist, so reduziert ist auch die 'Handlung'. Im Grunde beschränkt sie sich darauf, daß der Erzähler überlegt, ob er den Bruder seines Freundes Willi im Gefängnis besuchen soll. Er hat ihn nie *gesehen*, ist ihm nur einmal im Lazarett begegnet, damals als er nach einem Gasangriff erblindet war und Willi kennenlernte; 'Kalla' hatte seinen Bruder besucht und Apfelsinen mitgebracht, einige Tage später war er wegen Diebstahls von Lebensmitteln verhaftet worden: Untersuchungshaft, Erziehungsanstalt, jetzt Strafgefängnis. Auch Angehörige von Strafgefangenen werden gesellschaftlich diskriminiert: Als der Erzähler von einem alten Mann gefragt wird, ob er auch jemanden im Gefängnis habe, verneint er hochmütig, und obwohl er damit strenggenommen die Wahrheit sagt, wird ihm gleich danach bewußt, daß er mit dieser Verleugnung gelogen hat. Wie schon in den 'Aufzeichnungen eines Irren' postuliert Siemsen die 'Brüderlichkeit' aller Menschen, der auch der Titel der Erzählung entspricht. Während der Irre dort versagte, kann der Erzähler seinen 'Verrat' am Mitmenschen hier sogleich korrigieren, indem er einer vorübergehenden Frau ungefragt bekennt, sein 'Bruder' sitze in dem Gefängnis, und sogar noch hinzufügt: "Das ist keine Schande. Das kann jedem passieren. Und vielleicht komme ich selber auch noch hinein."⁷⁶

Diese solidarische Haltung will der Erzähler auch im Leser auslösen. Er weiß, daß hierzu ein Umdenkungsprozeß nötig ist, denn wie aus seinen nun einsetzen den Erinnerungen und Reflexionen zu erkennen ist, war auch er lange befangen in den falschen Kategorien von Schuld und Unschuld, obgleich es sich hier doch noch dazu um den Bruder des geliebten Bettnachbarn handelte. Die homoerotische Beziehung zu Willi deutet Siemsen indes nur leise an, nicht aus Scheu, sondern weil er weiß, daß der 'Normalleser' sich sonst abwenden könnte und die eigentliche Absicht unerreicht bliebe. Von 'Freundschaft' ist daher die Rede, wenn im eigentlichen die 'Liebe' gemeint ist, durch die sich selbst die häßliche Wirklichkeit eines Krankenzimmers verwandelt:

Wenn man befreundet ist, dann ist es schön, beieinander zu sein und nebeneinander zu liegen. Bisher hatten wir nur so nebeneinander gelegen, weil unsere Betten nebeneinander standen. Jetzt war es schön, daß wir nebeneinander lagen. Bisher war dies Zimmer nur irgendein Zimmer in einem fremden Lazarett. Jetzt war es das Zimmer, in dem wir zusammen lagen.⁷⁷

⁷⁶ Ebd., S. 10.

⁷⁷ Ebd., S. 20.

Schöner als mit diesen einfachen Sätzen, die vom räumlichen über das emotionale 'Nebeneinander' zum 'Zusammen' finden, ist das Wesen der Liebe fast nicht zu beschreiben. Auch die Aussagen über das verstehende Schweigen der Freunde gehört in diesen Bereich. Die Liebe des Erzählers zu Willi erklärt den großen Anteil, den er am Schicksal von dessen Bruder nimmt. Sie erklärt am Ende auch, zusammen mit dem ebenso schlicht erzählten Phänomen blinder Welterfahrung, daß er seine Vorbehalte überwindet und auch zu einer universellen Liebe findet, zu 'brüderlichem' Mitgefühl; erst die Grenzerfahrung der Blindheit, die zu taktilem Erleben zwingt, macht ihm die Welt vertraut und damit liebenswert:

Es ist schön, zu sehen. Aber zu fühlen, das ist vielleicht noch schöner. Niemand, wenn er nicht blind ist, weiß, wie schön es ist, Hände zu haben und fühlen zu können. Etwas anfassen können – das ist sehr viel. Was wir berühren können, das ist uns nahe. Und was uns nahe ist, das wollen wir lieben. Wie schön, daß es uns nahe ist! Es ist uns vertraut. Unsere Welt ist klein. Aber sie ist uns vertraut.⁷⁸

Das Berühren meint auch inneres Begreifen und Fühlen. Die sprichwörtliche Vorstellung, Liebe mache blind, ist falsch und wäre kausal eher umzukehren:

Liebe macht blind? Was ist das für ein Unsinn! Liebe macht sehr scharfsichtig. Man sieht so scharf, wenn man liebt, daß man durch alle Fehler und Schwächen hindurch auch das noch sieht, was hinter ihnen ist, die Gründe, die Ursachen, die Entschuldigungen.⁷⁹

Während wir es heute gewohnt sind, nach der Sozialisation eines Kriminellen zu fragen, war diese Sicht damals noch keineswegs selbstverständlich, schon gar nicht in der Strafverfolgung. Siemsen spricht den jungen 'Kalla' nicht frei, aber die Frage persönlicher Schuld wird belanglos angesichts gesellschaftlicher Faktoren, die hier mit Stichworten wie Armut, Arbeitslosigkeit, Alkoholismus oder Kriegshunger angedeutet werden. Wichtiger als die gesellschaftlich zu verantwortende Tat ist die Erinnerung an eine menschliche 'Berührung', die den Erzähler das Wesentliche 'begreifen' läßt:

Ich dachte an die kleine Hand, die aus der Dunkelheit in meine kam, die in der Dunkelheit nach meiner Hand suchte. Und ich lernte mit einemmal, daß das gar keine Frage ist: Schuld oder Unschuld? Recht oder Unrecht? Daß das gar keine Frage ist, ob einer schuldig oder unschuldig ist? Daß nur das Schlechte in uns so fragt. Alles Gute in uns kennt nur die Frage: Kann ich ihm helfen? und wie kann ich ihm helfen?⁸⁰

Identifiziert man richtigerweise den Erzähler mit dem Autor, so hat Siemsen ihm damit geholfen, daß er seine Geschichte aufschrieb, die in einem alles sagenden

⁷⁸ Ebd., S. 17.

⁷⁹ Ebd., S. 36.

⁸⁰ Ebd., S. 28f.

Satz lautet: "Er ist sechzehn Jahre und sitzt im Gefängnis."⁸¹ Hiermit könnte die Erzählung enden, aber da Siemsen beim Leser nicht sein eigenes, durch Blindheit und Liebe 'geschärft' Mitempfinden voraussetzen kann, wechselt er zum Schluß Perspektive und Tonfall und formuliert eine moralische Anklage, in der er zugleich mit insistierenden Wiederholungen die Solidarität mit den Ausgestoßenen einfordert:

Ihr habt die Welt so eingerichtet, daß es Gefängnisse geben muß. Ihr habt euer Leben so eingerichtet, daß es Gefängnisse geben muß. Ihr könnt diese Mauer hier nicht verleugnen.

Ihr habt sie gebaut. Aber sie nützt euch nichts. Sie trennt euch nicht von euren Brüdern. Sie trennt die "Schuldigen" nicht von euch ab. Ihr gehört zusammen. Keine Mauer trennt euch in Gerechte und Ungerechte. Keine Mauer trennt Recht und Unrecht. Keine Mauer trennt Schuld und Unschuld.

Hier hinter der Mauer das sind eure Brüder. Sie haben euch mitgeholfen, die Mauer zu bauen. Sie haben euch mitgeholfen, Gefängnisse zu bauen. Sie haben mit euch zusammen, wie ihr, gelebt. Sie haben mit euch zusammen die Welt gebaut. Sie haben sie *so* gebaut und *so* gelebt, daß es Gefängnisse geben muß.

Sie haben ihren Lohn.

Und *ihr*? Was habt ihr? Ihr geht vorüber?

Der Erzähler aber hat sich entschlossen, diese Solidarität zu leben und zu Willis Bruder zu gehen: "Ich ziehe den Klingelzug an der Mauer. Und langsam öffnet sich mir die Tür."⁸²

Was an Hans Siemsens *Geschichte meines Bruders* so berührt und offenbar auch die Zeitgenossen beeindruckte, ist ihre schlichte Eindringlichkeit. Anders noch als in *Auch ich* – auch *du* verzichtet der Autor auf (fast) jeden schrillen Effekt, der sich auch hier anböte (eine Ausnahme bildet die Schilderung der 'Fürsorgeerziehungsanstalt', wo die Jungen 'Kettenhosen' tragen und in verborgenen Eisenfesseln das 'Wort Gottes' hören müssen); statt dessen hat er eine leise Parabel über Freundschaft, Liebe und Brüderlichkeit, über die Schönheit der Welt und die Not der Eingeschlossenen geschrieben, bei der sich die menschlichen Wahrheiten für den 'mitfühlenden' Leser ganz von selbst ergeben, ohne Pathos, Sentiment und Schrei. "Er ist sechzehn Jahre und sitzt im Gefängnis."

Wir wollen Siemsens publizistische Arbeiten, seine Feuilletons, Reportagen und Kritiken, nicht geringschätzen – wo sie wirklich 'Erlebtes' wiedergeben und nicht nur tagesaktuelle Themen reflektieren, sind sie noch heute lesbar –, aber unter literarischen Gesichtspunkten scheinen uns doch die Prosatexte *Auch ich* – auch *du* und *Die Geschichte meines Bruders* seine größte Leistung zu sein. In

⁸¹ Ebd., S. 41.

⁸² Ebd., S. 53.

ihrer Unterschiedlichkeit – der eine Text die experimentelle Konstruktion einer verwirrten Psyche, der andere eine subtile Annäherung an das Schicksal der Strafgefangenen – deuten sie zugleich an, wozu der Dichter Hans Siemsen noch imstande gewesen wäre, hätte seine persönliche Situation ihn nicht zu permanenter Arbeit für die Journale gezwungen. Allen seinen Texten gemeinsam aber ist eine zutiefst humane, sozialistische Haltung, eine bedingungslose Solidarität mit den Ausgestoßenen und den Opfern des Krieges, der Gesellschaft und jeder Form von Unterdrückung.

In Berlin war Hans Siemsen eine Zeitlang im Kunsthandel tätig, u.a. als "Privat-Angestellter einer bescheidenen kleinen Kunstgesellschaft"; für diese Aufgabe, die ihm "nebenbei noch Zeit [ließ] für [seine] eigenen Arbeiten"⁸³, prädestinierten ihn sein privates Kunststudium und die Erfahrungen am Montmartre, vor allem aber seine zahlreichen Kontakte zu bildenden Künstlern der Zeit. Eine besonders enge und freundschaftliche Beziehung verband ihn bald mit der Bildhauerin und Zeichnerin Renée Sintenis und ihrem Mann, dem Buchkünstler Emil Rudolf Weiß, über diese wiederum auch mit Asta Nielsen und dem Ehepaar Muschelkalk und Joachim Ringelnatz.⁸⁴ Anonym sollte Siemsen 1935 im Rowohlt Verlag den *Nachlaß* von Ringelnatz herausgeben, den er auch als Maler schätzte. Renée Sintenis schuf 1923 eine Steinbüste von Siemsen, er wiederum trat publizistisch für sie ein. Nachdrücklich versuchte er, das gängige Klischee von der 'Königin der Kleinplastik' zu korrigieren, die zwar reizende und niedliche, letztlich aber belanglose Figürchen schaffe: "Klein ist an diesen Kleinplastiken nur das Format. Innerlich sind sie nicht nur groß gesehen und groß geformt, sondern oft gerade das, was man monumental nennt."⁸⁵ Siemsen liebte diese Welt der kleinen Tiere und zarten Menschenfiguren, weil sie ihm ein Vorschein des Paradieses war, eine unschuldige Gegenwelt zur 'verdorbenen' Wirklichkeit des 'kultivierten' Europa. Seine Würdigung der Freundin ist in mehr als einer Hinsicht typisch für sein Kunst- und Weltverständnis; Voraussetzung ist die Sympathie (ggf. auch Antipathie) für den einzelnen Künstler, der Zweck der Kritik bleibt zweifelhaft, an die Stelle von Theorien und Zuweisungen in bestimmte Kunstrichtungen tritt die unmittelbare Betrachtung und Intuition, die innere und (wenn möglich) äußere 'Berührung':

⁸³ Brief Hans Siemens an Walter Blumenstock vom 3.11.1920. In: Siemsen: *Schriften III* [Anm. 16], S. 84.

⁸⁴ Aus späteren Briefen geht sogar hervor, daß Siemsen sich eine heterosexuelle Beziehung mit Renée Sintenis vorstellen konnte; in einem Brief an Fritz Heine vom 3.4.1948 (ebd., S. 315) bezeichnet er die Bildhauerin geradezu als die "einzige große Liebe [seines] Lebens". Wie ernst man diese Aussage nehmen kann, ist allerdings fraglich.

⁸⁵ Hans Siemsen: *Die unbekannte Renée Sintenis*. In: *Der Cicerone* 16, Bd. 1 (1924), S. 306.

Hat es Zweck [...], über Kunst zu schreiben? In meiner Hand liegt das kleine Bronze-Fohlen von Renée Sintenis, das seinen Vorderfuß so kokett und unschuldig von sich streckt. Es hält den großen Kopf so doof und stolz, wie ein beleidigtes, mutwilliges Böckchen. Als ob es sich gleich auf den Rücken wälzen wollte oder einen kurzen Seufzer durch die Nüstern prusten. Dumm und edel ist es wie ein junger Griechengott. Scheu und zärtlich.

Es ist (aus Bronze) so gemacht, daß man, wenn man es in die Hand genommen hat, sich nicht entschließen kann, es wieder herzugeben. Es macht zärtlich. Man muß es anfassen! Und kein Mensch denkt daran, daß das, was er in der Hand hält, nur ein Stück Metall, nur ein Stück Bronze ist.

Soll ich mich nun hinsetzen und auseinanderpolken, weshalb dieses Stück Bronze ein Kunstwerk ist? Weshalb es "schön" und lebendig, weshalb es etwas Neues, weshalb es nicht naturalistisch, weshalb es – ich weiß nicht was, ist? Soll ich ein paar weise Worte über die Bedeutung von Renée Sintenis orakeln?

Ich gucke mir lieber zum tausendsten Mal das kleine Fohlen an!⁸⁶

Siemenss Vorliebe für die Kunst der Renée Sintenis war kein Zufall. Ihre ätherischen Darstellungen rührend-schöner, 'unschuldiger' Jünglingsgestalten entsprachen, ähnlich wie die Arbeiten der ebenfalls mit Siemens befreundeten Künstler Ernesto de Fiori und Otto Schoff, ganz dem exquisiten Geschmack eines gebildeten homosexuellen Publikums, das eindeutig pornographische Werke verabscheute und die erotische Phantasie lieber an andeutenden Zärtlichkeiten entzündete. Zu einer in diesem Sinn kongenialen Zusammenarbeit, bei der Bild und Text eine wirkliche Synthese eingingen, kam es 1923, als Renée Sintenis zehn Radierungen für Siemenss *Das Tigerschiff* anfertigte, eine bibliophile Sammlung homoerotischer 'Jungensgeschichten', die als Druck der Galerie Flechtheim in einer einmaligen Auflage von 250 Exemplaren erschien.⁸⁷ In wenigen, sich auf die Kontur beschränkenden Linien zeichnet Sintenis allein oder im Paar, ruhend oder in der Bewegung die klassische Schönheit junger männlicher Körper, deren Sexualität aber nur in harmlosen Gesten zärtlicher Zuwendung angedeutet wird.

So verhalten erotisch wie die Aktzeichnungen sind auch die 'Jungensgeschichten' selbst, von denen zwei (*Schmied*, *Senlis*) bereits 1920 im ersten Sammelband *Wo hast du dich denn herumgetrieben?* erschienen waren. Während in diesem etwas sorglos kompilierten Band, benannt nach einer Redewendung des Vaters und wie *Auch ich – auch du* bei Kurt Wolff verlegt, unter dem Oberbe-

⁸⁶ Hans Siemens: *Renée Sintenis*. In: Ders.: *Schriften II* [Anm. 28], S. 143f.; zuerst in: *Frankfurter Zeitung* (6.6.1926).

⁸⁷ Weniger des Inhalts als des Preises wegen richtete sich die Ausgabe nur an wirkliche 'Liebhaber': Die Edition in Halbleder kostete 40 Reichsmark, die Luxusaufgabe in Oasenziegenleder war mit 400 Reichsmark fast unerschwinglich. 1982 brachte der Berliner Foerster Verlag einen Reprint heraus, außerdem ist der Text vollständig in den *Schriften* [Bd. I, Anm. 55, S. 183-206] enthalten, leider ohne die Illustrationen.

griff 'Erlebnisse' Erinnerungen an Paris und den Frankreichfeldzug, Kriegsaufsätze und vor allem Reiseeindrücke vereint sind, konzentrieren sich die Geschichten im *Tigerschiff* auf mal flüchtige, mal intensive Momente homoerotischer Begegnung mit 'süßen Jungs'. Vorangestellt ist ihnen ein kleines, etwas sentimentales Gedicht, das den Titel illustriert:

Unter Palmen am Nil
 Unter Weiden am Schiffbauerdamm
 Wo du segelst
 Süße Jungs baden im Fluß.
 Trägt das gleiche, weiche Wasser,
 Das um ihre Hüften schaukelt
 Zwischen ihren bunten Beinen gaukelt,
 Kleine Niggerdschunke, Tigerschiff,
 Dich um Kai und Klippe Riff und Riff
 In den Ocean den unsagbaren
 Heiterer und festlicher Gefahren
 Dessen grenzenlosen Trauerabend
 Jeder kennt –
 Und keiner ganz begriff?⁸⁸

Das imaginierte Tigerschiff ist Chiffre einer exotisch-erotischen Fahrt in das wunderbare Land der Erinnerungen und alltagsentrückender Begegnungen. In den von Siemsen heißgeliebten Varietés treffen wir Artisten wie 'Reinhard und Sohn' oder die 'Fünf Grix Gregors' mit ihren athletisch ausgebildeten Körpern, wir lernen die ersten Knabenlieben des Osnabrücker Gymnasiasten kennen, durch die er in die erregende und zugleich verunsichernde Welt der Erwachsenen eingeführt wurde, und wir machen mit dem Dichter flüchtige Jungensbekanntschaften, die ihn für einen Moment beglücken und dann mit wehmütiger Trauer erinnert bleiben. Obwohl es um die erotische Anziehungskraft pubertierender Knaben geht und vor allem schwule Leser angesprochen sind, fehlt den Texten doch alles, was die Lektüre für einen heterosexuellen Leser peinlich machen könnte. Nichts Sensationelles ist hier zu lesen, alles eindeutig Sexuelle bleibt ausgespart⁸⁹, und so lassen sich diese 'Jungensgeschichten' eigentlich von jedem nachfühlend lesen als das, was sie sein wollen: 'Liebesgeschichten' wie andere auch. Ein besonders schönes Beispiel für diese Allgemeingültigkeit ist die Skizze *Simpelfranse!*, die ein alltägliches Erlebnis berichtet, das jedem vertraut sein wird:

⁸⁸ Hans Siemsen: *Das Tigerschiff* [Anm. 22], S. 5.

⁸⁹ Eine Ausnahme findet man allein in der Geschichte *Beppo*, in der ein junger farbiger Kohlentrimmer davon berichtet, wie er von anderen Seeleuten mißbraucht wurde, aber auch hier beläßt Siemsen es bei Andeutungen.

Ich habe heute eine Liebesgeschichte erlebt. Aber sie dauerte nur zwei Minuten.

Ein Junge begegnete mir. Und ich habe ihm nachgesehen solange ich konnte. Das war alles.

Von anderen 'Liebesgeschichten' unterscheidet sich diese Momentaufnahme nur im gleichgeschlechtlichen 'Liebesobjekt', aber auch dadurch werden keine Rezeptionsschranken aufgebaut, da die Beschreibung des Jungen übertragbar bleibt:

Ein stilles Gesicht. Ein verschwiegener Junge. Der Mund geschlossen. Schmale Lippen leicht aufeinandergelegt. Oder waren sie nicht ein wenig geöffnet? Erstaunt? Erwartend? Ich weiß es nicht. Ich sah sein Gesicht nur ganz flüchtig. Dann war es vorüber.⁹⁰

Keine sexuellen Hoffnungen werden mit dieser 'Begegnung' verbunden, es geht allein um den Zauber eines Moments, der gerade auch in seinem 'Höhepunkt' allgemein nachempfunden werden kann als das 'Vorübergehen' einer Lebensmöglichkeit, als ein uneingelöstes Versprechen in die Zukunft:

Ich sah ihm nach. Er ging ruhig weiter. Aber einmal blieb er stehen. Das war der Höhepunkt unseres Romans. Wie er so, während ich stehen geblieben war, ohne es zu wissen, ohne im geringsten zu wissen, daß ich stand und ihm nachsah, auch stehen blieb und einen Augenblick lang nicht weiter sich von mir entfernte. Er schlug seinen Mantel zurück und suchte etwas in seiner Hosentasche. Gerade lange genug, daß ich denken konnte: "Wenn er sich nun umdrehte, wenn er zurückkäme! Wenn wir nun aufeinander zuzogen, er und ich, und uns die Hand gäben? Im Nu: zwei Freunde!"

Aber schon geht er weiter. Und nun ist er verschwunden. Ich habe nicht einmal seine Stimme gehört.⁹¹

Weniger leicht dürfte es einem heterosexuellen Leser fallen, die Faszination nachzufühlen, die für Siemsen vom jungen männlichen Körper ausgeht. Aber selbst hier irritieren nicht die leisesten Appelle an 'niedere' Instinkte, wird nichts als eine fast pantheistische Euphorie über die Schönheit der Welt und ihrer Geschöpfe ausgesprochen, wie sie sich für den Autor in einem vierzehnjährigen blonden Artisten offenbaren kann, der sich selber durch die Luft schleudert:

Dieser Körper, dieser Rücken, dieser Kopf, und diese Beine – eine herrlichere Linie, eine edlere Bewegung hat die ganze Erde nicht. Der Schwung des Fudshijama, der Horizont des Meeres, der Flug des Adlers, der Sprung des Rehes, das Fohlen, das Windspiel, der Wasserfall, sie rufen ihm zu: Knabe, du bist schön. [...]

Und das Publikum hält den Atem an. Es weiß nicht mehr, was es tun soll. Und als der Vorhang fällt, fällt er über einem Paradies, über einer Welt, einem Wald voll Glück, voll Leben, Freude, Schönheit.⁹²

⁹⁰ Hans Siemsen: *Simpelfranse!* In: Ders.: *Das Tigerschiff* [Anm. 22], S. 16.

⁹¹ Ebd., S. 17.

⁹² Hans Siemsen: *Fünf Grix Gregorys.* In: Ders.: *Das Tigerschiff* [Anm. 22], S. 33.

Literarisch wollen die 'Jungensgeschichten' nicht 'weltbewegend' sein – obwohl die zugleich sachliche und poetische Diktion manchmal sogar an Kafka erinnert: "Und wirft sich in die Luft und schwebt schon wieder von einem Fuß zum anderen geschleudert, wie ein Reiter auf dem Regenbogen. Und die anderen springen und fliegen und reiten mit ihm."⁹³ Fast könnte man meinen, Siemsen habe die Geschichten nur zur eigenen Freude geschrieben, ohne einen weiteren Anspruch als den, Momente festzuhalten, die ihm in all dem Elend von Krieg, Armut oder Gefängnis wertvoll waren. Darüber hinaus aber scheint uns Siemsens *Tigerschiff* ein wertvolles Kleinod schwuler Dichtung, weil hier der Homosexualität jedes Odium des 'Abnormen' genommen ist. Vielleicht besser als noch so wissenschaftlich fundierte Essays können diese unscheinbaren Geschichten aus Erinnerung und Alltag verdeutlichen, daß Schwule nicht anders fühlen, lieben, hoffen und leiden als andere auch. Ohne eigentlich beabsichtigt zu sein, ist ihnen ein Appell zur Toleranz eingeschrieben, der noch heute gehört zu werden verdient.

Siemsens Zusammenarbeit mit Renée Sintenis am *Tigerschiff* war bereits das dritte Projekt, das er gemeinsam mit dem Düsseldorfer und Berliner Kunsthändler, Sammler und Verleger Alfred Flechtheim realisierte. Seine Edition der *Lieder des alten Morelli* von Rudolf Levy wurde schon erwähnt. Im selben Jahr 1922 hatte er ein Vorwort zu der Mappe *Das Wannseebad* mit Steinzeichnungen des Berliner Malers Otto Schoff geschrieben, der auch die Einbandzeichnung zu *Wo hast du dich denn herumgetrieben?* schuf. Die Zeichnungen Schoffs zeigen vor allem junge Mädchen, und vielleicht hängt es damit zusammen, daß Siemsen seinen Auftrag nicht ganz so ernst nahm. Er hält sich darüber auf, daß der Verleger ein ursprüngliches, viel schöneres Vorwort verschlampt ("verunnoselt") habe, erinnert sich an die gemeinsamen Sommerausflüge zum Wannsee, und einmal mehr betont er, wie unwichtig eigentlich die Kunstschriftstellerei sei: "Es steht ja alles in den Blättern selber."⁹⁴ Wie auch sonst verweigert sich Siemsen den Schemata geläufiger Kunstkritik. Interessant ist sein Vorwort, weil er an Schoffs Freibadzeichnungen genau das lobt, was auch ihn selbst auszeichnen konnte, nämlich den 'liebenden Blick', der hinter die häßlichen Fassaden dringt und manchmal sogar die Wirklichkeit selbst zu verwandeln vermag; waren es bei ihm vor allem Knaben und Tiere, so bei Schoff junge Mädchen:

Das ist das reizende Geheimnis dieses Malers: er sieht nur das, was er liebt. Und was er liebt – sind rührend reizend kindlich unschuldig verlangende Mädchen. [...]

Setzt ihn vor eine dreckige – na – sagen wir nicht eben saubere, nicht eben sehr gepflegte, nicht eben reizvolle Nutte aus Berlin NO; er zeichnet (wenn er sitzen bleibt)

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Hans Siemsen: *Wannsee*. In: Otto Schoff: *Das Wannseebad. Acht Steinzeichnungen*. Düsseldorf [1922], o. S.

ein rührend reines, kindlich unschuldig verlangendes Mädchen. Er zeichnet Nymphen, Engel, Grazien.

Alles "nach der Natur" – denn er sieht nichts anderes. Er sieht in jeder Frau, in jeder Hure dies reizende, unschuldige, schöne Mädchen.

Hat er Unrecht? Wer wollte behaupten, daß er Unrecht hat? Ein Schuft oder ein Idiot, der nicht in jedem Weib, in jeder Hure das Mädchen findet. Schoff ist zwar manchmal ein Schuft. Aber nie ein Idiot.⁹⁵

Wir haben keinen Zweifel, daß auch Hans Siemsen "manchmal ein Schuft" sein konnte (und wollte), ein "Idiot" aber war er schon deshalb nicht, weil er zu lieben und zu hassen wußte, wo es zu lieben und zu hassen galt.

In den Jahren der Weimarer Republik schrieb Siemsen für zahlreiche Periodika (u.a. *Berliner Tageblatt*, *Acht-Uhr-Abendblatt*, *Frankfurter Zeitung*, *Querschnitt*, *Die literarische Welt*, *Das Tage-Buch*) und wurde so zu einem der 'gegenwärtigsten' Publizisten dieser schillernden Epoche. Am wichtigsten war seine regelmäßige Mitarbeit an der Berliner *Weltbühne* von Siegfried Jacobsohn, für die er von 1919 bis 1933 rund siebenzig Beiträge verfaßte. Sie decken thematisch nahezu das gesamte Kulturspektrum der Zeit ab, doch fallen auch Verschiebungen auf. Hatte er für das *Zeit-Echo* eine Vielzahl von Literaturkritiken geschrieben, so traten diese nun deutlich zurück. Er selbst erklärte dazu: "Seitdem ich selber zu den Leuten gehöre, die Bücher schreiben, lese ich keine mehr. Ich lese wohl manchmal einen Vers von Gottfried Benn oder ein Kapitel von Döblin oder Hamsun oder Jack London. Aber das genügt dann gleich für ein paar Wochen."⁹⁶ Das Tempo der Zeit war schneller geworden; langatmige Romane wurden von Reportagen, Kurzgeschichten und Alltagslyrik verdrängt, statt ins Theater gingen die Menschen der Großstadt lieber ins Kino und Varieté, und anstelle klassischer Symphoniekonzerte hörte man die neueste Jazz-Musik. Hans Siemsen war in allen Bereichen auf der Höhe der beschleunigten Zeit (wobei es eine Rolle gespielt haben dürfte, daß er sich kulturell möglichst weit von der provinziellen Herkunft entfernen wollte und in der sich aufgeschlossen gebenden schwulen Subkultur heimisch war); er konnte über 'Dollie und Billie', den Tänzer Henri oder den großen Clown Grock genauso euphorisch schreiben wie über Döblin oder Piscator, und manchmal nutzte er eine 'Bücherbesprechung' kurzerhand zur Vorstellung neuer Schallplatten der Brox Sisters, der Julian Fuhs Follies Band oder von Edna Thomas (deren Spirituals ihn an die "Posaunen-Choräle des Gustav-Adolf-Vereins auf den Missionsfesten zu Mark bei Hamm in Westfalen" erinnerten): "Oft bringe ich mir eine neue Platte mit aus der Stadt. Selten ein neues Buch. Ein neues Buch von Edschmid, Bronnen, Radiguet? Es mag ja ganz

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Hans Siemsen: *Cook and Son*. In: Ders.: *Paul ist gut* [Anm. 21], S. 7.

nett sein, aber ich kaufe mir lieber 'What'll I do?' oder 'When Dixie Stars are playing peek-a-boo'. Da ist ja allein der Titel schon ein Gedicht."⁹⁷

Mehr als alles andere aber faszinierte Siemsen das Kino; fast die Hälfte aller seiner Beiträge für die *Weltbühne* gelten dem Film, und nimmt man seine weiteren Arbeiten auf diesem Gebiet hinzu (etwa in der einschlägigen Zeitschrift *Film und Volk*), wird man ihn als einen der frühesten und wichtigsten seriösen Filmkritiker bezeichnen dürfen. Gerade weil er den Film liebte und auf eine Stufe mit den traditionellen Kulturmedien stellte, waren seine Urteile oft rigoros und lösten heftige Kontroversen aus, namentlich 1921, als er behauptete, der "deutsche Film" sei (trotz solcher Meisterwerke wie *Das Cabinet des Dr. Caligari*) "der schlechteste, den es augenblicklich in der ganzen Welt gibt", weil ihm das große Geld den Geist ausgetrieben habe⁹⁸, und 1927, als er feststellte, es gebe in Deutschland "keine wirklich freie, keine restlos unabhängige Filmkritik".⁹⁹ Vermutlich wären Siemens Urteile über den deutschen Film günstiger ausgefallen, wenn er nicht bereits sehr früh ein unerreichbares Vorbild kennengelernt hätte, an dem sich für ihn nun alle zu messen hatten: Charlie Chaplin. Schon 1920, als noch keiner seiner Filme in Deutschland zu sehen war, hatte er angesichts einer Postkarte mit einer Szene aus *A Dog's Life* (1918) geschrieben:

Es ist eine Szene aus einem komischen Film. Alle Welt lacht darüber. Ich auch. Aber ich lache vor Rührung. Ich könnte auch weinen. So süß, so zart, so sentimental ist diese Photographie. Ein ausgestoßener Mensch, der mit seinem Hund vor einer Tür sitzt. Die ist verschlossen. Ein Vagabund und sein Hund. Weiter nichts. Ich kenne kein Bild von Picasso und kein Gedicht von Jammes und keine Geschichte von Charles Louis Philippe, die zarter und schöner und zärtlicher wären.¹⁰⁰

1926 sollte Siemsen im Auftrag des deutschen Verleihs die Zwischentitel für Chaplins *Hundeleben* schreiben (was er nur unwillig tat, da er Erklärungen hier für unnötig hielt), vor allem aber begeisterte er sich in zahlreichen Artikeln und Kritiken für diesen 'modernen Shakespeare oder Molière', dem es als erstem gelungen sei, den Film von den Gesetzmäßigkeiten der Theaterbühne zu befreien und eine eigene Kinoästhetik – als Schauspieler, Regisseur und Bühnenbildner – zu schaffen. Im Oktober/November 1922 veröffentlichte er in der *Weltbühne* eine fünfteilige Aufsatzreihe, in der er den 'Komödiendichter', 'Politiker', 'Schauspie-

⁹⁷ Hans Siemsen: *Bücherbesprechung*. In: *Die Weltbühne*, Berlin, 21 (9.6.1925), Nr. 23, S. 857; auch in: *Schriften II* [Anm. 28], S. 199f.

⁹⁸ Vgl. Hans Siemsen: *Die Filmerei*. In: *Die Weltbühne* 17 (27.1.1921), Nr. 4, S. 101-105; auch in: *Schriften II* [Anm. 28], S. 150-156 (152). Weitere Filmaufsätze ebd., S. 147-188.

⁹⁹ Vgl. Hans Siemsen: *Die Situation der deutschen Filmkritik*. In: *Die Weltbühne* 23 (26.7.1927), Nr. 30, S. 144-147.

¹⁰⁰ Siemsen: *Zwei Postkarten und ein Buch* [Anm. 73], S. 94.

ler' und 'Regisseur' Chaplin dem deutschen Publikum vorstellte; 1924 erschien sie zusammen mit einem kleinen Beitrag Chaplins über sich selbst und mehreren Szenenfotos als überhaupt erste deutsche Buchpublikation über das Filmgenie aus Amerika im Leipziger Feuer-Verlag. Dabei würdigte Siemsen nicht nur die neue Filmästhetik, sondern projizierte auch handfeste sozialpolitische Erwartungen in die Aufnahme durch das deutsche Publikum:

Erst wenn Chaplins menschliche Gestalt, dahintorkelnd durch alle blamablen Unfälle des Lebens, wenig kriegerisch, wenig heldenhaft und eher schüchtern als pathetisch, wenn, sage ich, dieser tragische Clown unsre Heldenbärte und Hindenburg mit einem erstaunten Blick und einer zaghaften Handbewegung weg-, aber radikal weggeschwischen hat: Dann erst wird es in Deutschland wieder so sein, daß wir wieder leben, wieder atmen, wieder denken können.¹⁰¹

Siemens Hoffnungen wurden enttäuscht: Zwar eroberte der 'weise Vagabund' (eine Art amerikanischer Peter Hille) in kurzer Zeit die deutschen Kinos, aber am Ende tauchte ein anderer 'Barträger' auf, verbot Chaplins Filme und den Deutschen das Denken, vielen sogar das Atmen und Leben.¹⁰²

Dieselbe Menschenfreundlichkeit und Hingabe an die kleinen Dinge des Alltags, die Siemsen an den rührend-komischen 'Film-Dichtungen' Chaplins schätzte, zeichnen auch seine 'Erlebnisse' in dem Sammelband *Paul ist gut* aus, den die Deutsche Verlags-Anstalt 1926 herausbrachte. Die politische Schärfe mancher Texte der ersten Sammlung fehlt hier fast ganz. Statt dessen begegnet uns ein liebenswerter Flaneur, der sich selbst nicht so wichtig nimmt und Augenblicke inneren Glücks findet bei Begegnungen mit einem gemeinsam alt gewordenen Paar, mit zerlumpten Gassenjungen oder streunenden Hunden, bei der Nachricht von der Geburt eines Mädchens (obwohl er Mädchen nicht mag), der sich erfreut am Blättern in einem Kursbuch oder italienischen Sprachführer, am Betrachten der Schätze in den Schaufensterauslagen, an Besuchen in Provinz- und Marionettentheatern, an Erinnerungen aus der Kinder- und Weihnachtszeit oder selbst am aus der Nachbarschaft herüberklingenden *Trauermarsch* Chopins, der an vergangene Tode und das eigene Sterben denken läßt. Das ganze Buch wirkt auf den Leser so wie auf den in der Titelgeschichte angesichts der Schlechtigkeit der Welt und der Dummheit der Menschen mutlos gewordenen Erzähler der eine, von Kinderhand mit Kreide aufs Pflaster geschriebene Satz "Paul ist gut":

Paul ist gut. Wie kann da die Welt denn so ganz hoffnungslos schlecht sein, wenn ihr an Paul glaubt, wenn ihr auf den Stein schreibt: Paul ist gut. Habt Dank! Ich will den

¹⁰¹ Hans Siemsen: *Charlie Chaplin*. Leipzig 1924, S. 11f.

¹⁰² Vgl. Hans Siemsen: *Fünfzig Jahre Chaplin*. In: *Die Zukunft*, Paris (14.4.1939); auch in: *Schriften II* [Anm. 28], S. 249-251.

Mut *nicht* verlieren. Ich will mir Mühe geben. Damit einmal, nach Jahren, auch auf meinen Stein eine liebevolle Hand schreibt: Hans war gut.¹⁰³

Die Prosaskizzen in *Paul ist gut* wollen nicht analysiert und kommentiert sein. In ihrer Diktion sind sie naiv, fast kindlich (wie mit 'Kreide' geschrieben), in ihrem Vertrauen auf menschliche Güte wirken sie – mit den Worten Annette Kolbs – wie ein "Märchenbuch für Erwachsene".¹⁰⁴ Eine lautere Gesinnung und tiefe Erlebnisfähigkeit spricht sich hier aus, eine Meisterschaft der 'kleinen Form', die an Polgar, Hessel, Tucholsky oder Kästner denken läßt. Am schönsten hat Theodor Lücke das Wesen dieser "kleinen, vielsagenden Augenblicksbilder" umschrieben:

Um es mit einem Bilde zu verdeutlichen, es ist so: du gehst an einem trüben, hoffnungslosen Tage über die Straße, bist selbst beschwert und hoffnungslos, und plötzlich steht da ein Mensch und streichelt einen kleinen häßlichen Straßenkötter, ist gut zu einem schmutzigen, zerlumpten Gassenbengel oder hat ein gütiges, schönes Wort für irgendwelche unbeachtete und geringgeschätzte Dinge seiner Umwelt; und es ist alles plötzlich ganz, ganz anders, die Sonne scheint, und du bist gar nicht mehr hoffnungslos wie vorher; nein, geradezu hoffnungsfreudig bist du jetzt und blickst bejahend und gläubig zu dem gleichwohl immer noch bewölkten Himmel auf, und all dies wegen eines einzigen Menschen.¹⁰⁵

Diese menschenfreundliche, fast charismatische Begabung ist seltener als man denkt; die genannten Feuilletonisten besaßen sie, Charlie Chaplin (zumindest in seiner Rolle als 'Tramp'), Peter Hille gewiß – und eben auch Hans Siemsen. Aber es war nur eine Seite seines Charakters, der – wie schon seine frühen Texte gegen Krieg und Unterdrückung zeigen oder seine oft polemischen Kritiken – auch zornig und alles andere als unverbindlich sein konnte.

Siemensens 'reizender Plauderton' änderte sich sofort, wenn es um den Kampf für die Menschenrechte ging. Hierher gehört auch sein Engagement gegen die Diskriminierung der gleichgeschlechtlichen Liebe und konkret gegen den § 175, von dem er selbst betroffen war. Die erfolglose Petition zur Abschaffung dieses menschenunwürdigen Paragraphen, die Magnus Hirschfeld 1922 dem Reichstag zuleitete, trägt auch die Unterschrift von Hans Siemsen, der Dichter selbst tritt in Artikeln (und indirekt in manchen Erzählungen) für gesellschaftliche Toleranz gegenüber Schwulen und Lesben, und vor allem veröffentlichte er 1927 unter dem treffenden Titel *Verbotene Liebe* in der Reihe 'Berichte aus der Wirklichkeit' des Berliner Verlags Die Schmiede die 'Briefe eines Unbekannten'. Inwieweit es sich bei diesen Briefen eines aus Straßburg nach England geflohenen jungen schwulen Schneidergesellen (Ernest Arno) an seinen in Deutschland lebenden

¹⁰³ Hans Siemsen: *Paul ist gut*. In: Ders.: *Paul ist gut* [Anm. 21], S. 185f.

¹⁰⁴ Annette Kolb: *Paul ist gut*. In: *Die Weltbühne*, Berlin, 22 (9.11.1926), Nr. 45, S. 753.

¹⁰⁵ Theodor Lücke: *Hans Siemsen liest*. In: *Die literarische Welt*, Berlin, 3 (1927), Nr. 8, S. 2.

Freund, den schweizerischen Maler Fred S., um authentische Dokumente oder nicht doch nur um eine Herausgeberfiktion handelt, ist ungeklärt – mindestens eine stilistische Überarbeitung ist anzunehmen. Andererseits sind die Briefe, gemessen an Siemsen's sozialpolitischer Intention, viel zu unspektakulär und mitteilbar in Nebensächlichkeiten, um erfunden zu sein. Zwar ist auch der Maler schwul, aber mit dem Briefschreiber verbindet ihn 'nur' eine durchs 'Sie' distanzierte Freundschaft. Die Briefe selbst berichten in einem unverbildeten, persönlichen Stil von den Freuden und mehr noch den Leiden eines jungen Menschen in der Fremde, der sich nach einer 'reinen Männerliebe' sehnt, aber immer wieder enttäuscht und als Sexualobjekt mißbraucht wird. Am Ende ist er so verzweifelt, daß er für sich nur noch eine Zukunft als Strichjunge sieht. Ernests unglückselige Verstrickungen in Männerbeziehungen erwecken Mitgefühl im Leser, doch keine Sensation, denn die geschilderten "Gefühle, Empfindungen, Leiden, Freuden, Sorgen, Gedanken" unterscheiden sich trotz der homosexuellen Ausrichtung in nichts von dem, was "jeder 'normale' Mensch verstehen und nachempfinden kann".¹⁰⁶ Die eigentliche Brisanz des Bandes *Verbotene Liebe* liegt – vorausgesetzt, es handelt sich tatsächlich um einen 'Bericht aus der Wirklichkeit' – nicht in den Briefen selbst, sondern in ihrer Überlieferung und im Nachwort des Herausgebers. Wie Siemsen dort schreibt, wurde der Maler Fred S. 1921 wegen seiner Homosexualität verhaftet; als Beweismaterial sollten der Staatsanwaltschaft auch die Briefe Ernests dienen. Ein Verfahren aufgrund des § 175 wurde eröffnet, es kam jedoch nicht zur Verhandlung, weil sich Fred S. einige Tage vorher in seiner Zelle erhängte. Sein letzter Wunsch an einen Freund war es, daß dieser die Briefe Hans Siemsen übergebe, auf den er durch einen seiner Aufsätze gegen den § 175 aufmerksam geworden war. Stimmt diese Darstellung, dann erfüllte Siemsen mit seiner Edition ein Vermächtnis und trat gewissermaßen als Anwalt des Toten auf, als er gegen den 'Moralparagraphen' polemisierte:

Ich fühle mich umso mehr dazu verpflichtet, als ja der, von dem ich diese Briefe erhalten habe, ein Opfer dieses Paragraphen geworden ist. Wenn auch die Briefe selbst wohl nicht die direkte Ursache seines Prozesses und Todes gewesen sind, so haben sie doch eine Rolle dabei gespielt und ganz sicher hat der Tote sie mir übergeben lassen, damit ich meine Stimme erhebe, um seinen Mörder anzuklagen. Dieser Mörder heißt: § 175. Und Fred S... ist ja, weiß Gott, nicht sein einziges Opfer. Dieser Paragraph bringt Jahr für Jahr hunderte von Menschen ins Gefängnis, er stößt Tausende in Unglück, Not und "Schande", er zwingt Hunderttausende ein Leben der Lüge und Heuchelei zu führen und er treibt Jahr für Jahr Dutzende von Menschen in den Tod, das heißt: zum Selbstmord.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Hans Siemsen: *Verbotene Liebe* [Anm. 15], S. 62.

¹⁰⁷ Ebd., S. 63.

Mag Siemsen den literarischen Wert der Briefe aus England auch überbewertet haben, so funktionieren sie doch in der Kombination mit einer Kampfansage gegen die Ächtung von Homosexuellen, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Dabei macht er klar, daß es nicht allein um die Problematik einer gesellschaftlichen Minderheit geht, an der die Masse vorbeisehen könnte, sondern um die private Integrität jedes Einzelnen – mindestens in dieser Hinsicht ist seine aufklärerische Kampfschrift noch immer aktuell:

Der § 175 ist eine verabscheuungswürdige Ungerechtigkeit. Er ist aber nur *ein* Glied in der Kette der "Moralparagraphen", von denen zum Beispiel der Abtreibungsparagraph noch viel gefährlicher und hassenswerter ist.

Es wäre falsch und töricht, den § 175 aus der Reihe der "Moralparagraphen" herauszugreifen und ihn allein zu bekämpfen. Der Kampf gegen ihn kann nur ein Teil des großen Aufklärungskampfes sein, dessen Ziel es ist, an die Stelle der verlogenen, ungesunden und schmutzigen Moral, die im heutigen Strafgesetz ihren Ausdruck findet, eine gesündere, vernünftige und menschenwürdigere Auffassung zu setzen und *jeden* Eingriff des Staates in das Sexual- und Liebesleben des Einzelnen als eine unerträgliche, unverschämte und unmoralische Anmaßung zu brandmarken.¹⁰⁸

Im Mai 1931, während eines Aufenthalts im Ferienhaus der Schwester Anna in St. Sulpice am Genfer See, schloß Hans Siemsen ein umfangreiches Manuskript ab, das er mit den Sätzen einleitete:

In Deutschland gibt es fünf Millionen Arbeitslose.

In Deutschland haben im letzten Jahr 16 036 Menschen Selbstmord verübt. Tagesdurchschnitt: 44 Selbstmorde.

Ich weiß nicht, wieviel Menschen täglich in Rußland sich das Leben nehmen. Arbeitslose gibt es in Rußland nicht.

Fünf Millionen Arbeitslose und 44 Selbstmorde pro Tag? Das System, in dem, mit dem, nach dem wir in Deutschland leben, scheint doch nicht ganz das richtige zu sein? Da wird wohl was geändert werden müssen? Oder es wird sich was ändern.¹⁰⁹

Siemsen war kein Kommunist, aber noch weniger ein Nationalist, und die durch die Weltwirtschaftskrise dringend gewordene Reform der maroden Weimarer Republik konnte er sich nur von linker Seite vorstellen – jahrelang der Sozialdemokratie nahestehend, trat er 1931 in die von seinen Geschwistern Anna und August mitbegründete Sozialistische Arbeiterpartei ein. Wie so viele andere, auch nicht-kommunistische, deutsche Intellektuelle blickte er mit Interesse auf die Entwicklungen in Sowjetrußland und stellte die Frage, was Deutschland von diesem System lernen könne. Halbwegs kompetent zu beantworten schien sie nur, wenn man sich nicht auf die zu dieser Zeit kaum noch überschaubare und meist

¹⁰⁸ Ebd., S. 79.

¹⁰⁹ Hans Siemsen: *Rußland – ja und nein*. Berlin 1931, S. 5.

ideologisch verengte Literatur über die Sowjetunion verließ, sondern selber einmal über den Ural reiste. Viele hatten das getan, 1928 sogar der westfälische Dichteraristokrat Adolf von Hatzfeld, und im September/Oktober 1930 war auch Hans Siemsen unterwegs auf einer sechswöchigen Tour, die ihn über Moskau nach Stalingrad ins Wolgagebiet und über Nord- und Transkaukasien zur Krim und in die Ukraine führte.¹¹⁰ Als Frucht dieser Reise erschien 1931 im Rowohlt Verlag der Band *Rußland – ja und nein*, bereits im Jahr darauf kam eine französische Übersetzung (*Russie pour au contre*, übertragen von Charles Burghard) bei Flammarion in Paris heraus.

Was Siemensens Reisebericht von den meisten damaligen Reportagen über die Sowjetunion unterscheidet, ist der unvoreingenommene, differenzierende Blick, den schon die Ambivalenz des Titels anzeigt. Auch das äußerlich Zersplitterte des Buches, das in neun Kapitel zerfällt, die wiederum in viele Abschnitte unterteilt sind, entspricht nicht nur der durchs Feuilleton eingeübten skizzierenden Arbeitsweise, sondern ebenso dem Bemühen, rigoros-einseitige Urteile zu vermeiden und dem gewaltigen Thema durch eine möglichst vielseitige Betrachtung gerecht zu werden. Leser, die nur ihre vorgefaßte Meinung bestätigt wissen wollten, mußten enttäuscht oder verärgert sein über die Widersprüchlichkeiten dieses Buches, in dem Ausrufe- und Fragezeichen eng nebeneinander stehen, dabei zeigt es nur die tatsächlichen Widersprüche des sowjetischen Systems auf.

Ein deutliches 'Ja' sagt Siemsen zu den Menschen der Sowjetunion, allen voran zu den 'Besprisorni', den verwahrlosten Kindern, denen er auf der Straße und später in pädagogischen Anstalten begegnet, wo mit außergewöhnlichen ('freiheitlich-demokratischen') Konzepten versucht wird, sie in die Gesellschaft zu integrieren. Ein offizieller Besuch in einem Gefängnis (einer 'Arbeitskolonie') vermittelt Eindrücke vom Leben der Strafgefangenen, die sogar 'Urlaub' bekommen; bei etlichen Gerichtsverhandlungen lernen wir eine neue, gerechtere Form der Strafjustiz kennen, und im Kalinin-Haus, dem Amtssitz des Präsidenten der allrussischen föderativen Sowjetrepubliken, in dem jährlich zehntausende Ratsuchender empfangen werden, findet sich für den Zuschauer soviel "Freiheit und Menschlichkeit" wie in keinem "behördlichen Verwaltungsbetrieb" Europas.¹¹¹ Das umfangreichste Kapitel ist dem Fünfjahresplan gewidmet. Siemsen erläutert Charakter und Bedeutung dieser neuen Wirtschaftsordnung und vergleicht, zwischen Skepsis und Begeisterung schwankend, die Theorie mit der Praxis, die er bei Besuchen in einer Traktorenfabrik des neu entstehenden Stalingrad, in einer

¹¹⁰ Siemsen soll die Reise im Auftrag der *Frankfurter Zeitung* unternommen haben; Reiseberichte ließen sich bisher aber nur in der *Weltbühne* und im *Berliner Tageblatt* nachweisen.

¹¹¹ Siemsen: *Rußland – ja und nein* [Anm. 109], S. 143.

Getreide-Sovchose in Nordkaukasien, einem gewaltigen Wasserkraftwerk am Dnjepr oder einem kleinen selbstverwalteten Betrieb in Abchasien kennenlernt. Der Aufbruch in eine neue Zeit faszinierte Siemsen, aber er sieht auch die Opfer, die der Fünfjahresplan fordert: "Ungeheure Entbehrungen legt er dem russischen Volke auf. Er verlangt von ihm, daß es sich oder seinen Kindern eine bessere Zukunft buchstäblich erhüngert."¹¹² Am Ende aller "Entbehrungen" aber könnte dann tatsächlich die "Weltrevolution" stehen, nach der es nirgends auf der Welt mehr Hunger gäbe: "Der Fünfjahresplan ist der erste Anfang eines gewaltigen Versuches, *das zu erarbeiten und zu erkämpfen*, was die politische Entwicklung [den Bolschewiki] bisher *nicht* geschenkt hat: die Weltrevolution des vereinigten internationalen Proletariats."¹¹³

Ein ebenso klares 'Nein' sagt Siemsen aber zu den Strukturen der staatlichen Diktatur und insbesondere zur Arbeit des sowjetischen Geheimdienstes:

Der, der die Wahrheit suchend durch Rußland wandert, stößt immer wieder auf eine unheimliche Mauer. Sie ist unheimlich, weil sie unsichtbar ist. Man fühlt sie, denn man stößt sich den Kopf an ihr. [...]

Diese Mauer ist die Diktatur. [...] Sie umschließt ganz Rußland und gibt dem, was ein Paradies sein soll oder werden soll, eine verfluchte Ähnlichkeit mit einem Gefängnis. [...] Diese unheimliche, unübersteigliche, finstere Mauer der Diktatur, selten sichtbar, immer spürbar, wird am spürbarsten und sichtbarsten in dem äußersten, heftigsten, konsequentesten Organ der Diktatur: in der G.P.U., der Geheimen Politischen Polizei. [...] G.P.U. bedeutet: Gewalt, Terror und Tod – die letzte unvermeidliche Konsequenz *jeder* Diktatur.¹¹⁴

Als Beispiel dieses Staatsterrors führt Siemsen die aktuelle 'Erschießung der Achtundvierzig' an, bei der Lebensmittelschieber unkontrolliert als 'Schädlinge' verurteilt und hingerichtet wurden, weil man Sündenböcke für Schwierigkeiten bei der Umsetzung des Fünfjahresplans brauchte. Eine solche Praxis aber stellt bei allen sonstigen Vorzügen auch das System selbst in Frage:

Solange die G.P.U. unentbehrlich ist, solange sie nicht verschwindet oder auf normale Machtbefugnisse beschränkt wird, solange ist Sowjetrußland nicht gesichert, nicht gesund, nicht konsolidiert. Solange steht hinter dem "Experiment des Bolschewismus" noch immer ein Fragezeichen. Ein unbeantwortetes, nicht zu beantwortendes.¹¹⁵

Wie wir heute wissen, hat die Geschichte diese Frage schließlich negativ beantwortet und Siemsen in seiner Skepsis recht gegeben. Den Zeitgenossen aber war die Zukunft noch ungewiß und vielen außerdem ideologisch vernebelt. Eine ge-

¹¹² Ebd., S. 152.

¹¹³ Ebd., S. 154.

¹¹⁴ Ebd., S. 96.

¹¹⁵ Ebd., S. 120.

rechte Würdigung hat Siemsen's Reportagebuch daher nicht finden können, am wenigsten von seiten der 'proletarischen' Linken. Spricht der Rezensent des gemäßigten *Neuen Rußland* immerhin noch von einem Buch, "das einen gefühlsmäßig wohl überwiegend gut gemeinten, aber verstandesmäßig reichlich schwankenden Eindruck macht"¹¹⁶, so geriet die Besprechung des linientreuen Kommunisten Kurt Kersten im *Roten Aufbau* trotz der guten persönlichen Beziehung zum Autor weit weniger moderat:

Siemsen, ein unpolitischer Mensch [!], etwas zur Dekadenz (im besseren Sinne) neigend, wollte sich nie entscheiden. Siemsen ist sensibel, kulturell äußerst verwöhnt, besitzt Geschmack, eine große Weichheit des Herzens, die vielleicht aber auch mit der Trägheit verwandt ist; was er schrieb, wirkte immer etwas verzärtelt. [...] Und überhaupt begreift er nicht, daß man zur Sowjetunion nicht "ja" und "nein" sagen kann, sondern *entweder ja oder nein sagen muß*; er handelt wie ein Mensch zwischen den Klassen, [...] ein Vertreter der müden resignierenden kultivierten bürgerlichen Europäer. [...] Und so sagen *wir* zu ihm: Nein!¹¹⁷

Kerstens Kritik ist ungerecht, aber doch nachvollziehbar: Sie erschien 1936, zu einer Zeit, als in Deutschland selbst eine andere, schlimmere Form der Diktatur erstanden war.

Das bewegte Schicksal Siemsen's nach 1933 kann hier nur verkürzt dargestellt werden.¹¹⁸ Äußerlich unterschied es sich wenig von dem der meisten Schriftsteller, die durch das Terrorregime und die eigene politisch-moralische Haltung gezwungen waren, ihr vertrautes Leben gegen eine ungewisse Zukunft einzutauschen, auch wenn sich die existentielle Situation für einen Schwulen besonders schwierig gestaltete. Aber nicht deswegen trug Siemsen sein Schicksal schwerer als andere und zerbrach schließlich daran, sondern weil er empfindsamer als die meisten war und nicht bereit, sich billiger Vorteile wegen zu arrangieren.

Während Anna und dann auch August Siemsen bereits im Frühjahr 1933 in die Schweiz gingen, zögerte Hans Siemsen lange, Deutschland zu verlassen, weil er sich dem Land und seinen Menschen verbunden fühlte. Zwar war er als Mitarbeiter der *Weltbühne* und Autor des Rußland-Buches, als Pazifist, Antinationalist und Homosexueller von Anfang an gefährdet (tatsächlich will er einer Verhaftung durch die SA im Februar 1933 nur entgangen sein, weil er kurz zuvor die Wohnung gewechselt hatte¹¹⁹), aber erst als sein Abscheu gegen die Barbarei so ge-

¹¹⁶ *Das Neue Rußland* (August/September 1931), Nr. 6/7, S. 92.

¹¹⁷ Kurt Kersten: *Ja und nein? Ja oder nein?* In: *Der Rote Aufbau*, Berlin, 4 (1936), Nr. 11, S. 524f.

¹¹⁸ Am aufschlußreichsten ist Siemsen's Briefwechsel im dritten Band der *Schriften* [Anm. 16], S. 143-327; im Gegensatz zur Zeit von Weimar, der produktivsten Phase des Schriftstellers, aus der nur äußerst wenige Briefe überliefert sind (S. 83-139), ist die Exilzeit hier relativ gut dokumentiert.

¹¹⁹ Vgl. Hans Siemsen: *Eine üble Bande*. In: Ders.: *Schriften II* [Anm. 28], S. 219.

wachsen war, daß ihm das Atmen in der verpesteten Luft schwerfiel, entschloß auch er sich zur Emigration. Schweren Herzens, Freunde wie das Ehepaar Ringelnatz und den Geliebten Willi Schütte zurücklassend, flüchtete er im Januar 1934 über die Schweiz nach Paris – aus dem einstigen Ort der Sehnsucht wurde eine erzwungene Zufluchtsstätte.¹²⁰

Das Pariser Exil war nicht leicht für Hans Siemsen, er hatte ständige Geldsorgen und litt an schweren Asthmaanfällen, aber die Lage war auch nicht hoffnungslos, denn die Stadt und viele der Emigranten waren ihm vertraut und lieb, er hatte Kontakt zu den Geschwistern und zu Freunden in Deutschland (Anfang 1935 besuchte er sogar noch einmal Berlin), und er machte auch hilfreiche neue Bekanntschaften, so mit der Familie des Marquis Jacques de Brion, des Neffen von Harry Graf Kessler. Mut und Energie verließen ihn daher (noch) nicht, er schrieb, reiste und engagierte sich in Emigrantenorganisationen.

Am 17. November 1934 war in Berlin Joachim Ringelnatz an Tuberkulose gestorben; in heimlicher Zusammenarbeit mit der Witwe Muschelkalk und dem Lektor Franz Hessel konnte Siemsen 1935 bei Rowohlt anonym den *Nachlaß* seines Freundes herausgeben, mit letzten Gedichten, dem Krankenhaus-Tagebuch, einem Romanfragment und Abbildungen seiner Gemälde. Nach dem Krieg hoffte Muschelkalk, Siemsen würde auch die Biographie ihres Mannes schreiben und sein Gesamtwerk edieren, doch war daran ernstlich nicht mehr zu denken.

Eine der ersten eigenen Veröffentlichungen, die Siemsen in Frankreich erlebte, war die Übersetzung seiner *Geschichte meines Bruders* für die Zeitschrift *Europe* (1935) durch Edouard Roditi, einen vielsprachigen Schriftsteller und Freund vieler Literaten, den er bereits in Berlin bei Renée Sintenis kennengelernt hatte.¹²¹ Unveröffentlicht blieb eine Gedichtfolge *Mes Adieux* (1934). 1936 wurde Siemsen Mitarbeiter des Exilblatts *Pariser Tageszeitung*, für das er Skizzen, Filmkritiken und eine Kriminalnovelle, *Der Fall Cochran*, schrieb – eine offensichtliche Auftragsarbeit, die dem Gelderwerb dienen sollte.¹²² Zwar konnten die Emigrantenzeitschriften nur schlecht zahlen, für einen deutschschreibenden Schriftsteller boten sie aber fast die einzige Möglichkeit, überhaupt zu publizieren.

Gegen Willi Münzenberg, den kommunistischen Presseorganisator, dürfte Siemsen anfangs einige Vorbehalte gehabt haben, aber als dieser 1938 mit Mos-

¹²⁰ Während seines Pariser Exils hielt Siemsen sich mehrfach in der Schweiz auf, in Zürich und in Chexbres am Genfer See, wo die Schwester Anna sich 1934 ein Haus gebaut hatte. Es wirft ein bezeichnendes Licht auf die schweizerische Emigrantenpolitik, daß er 1935 wegen seiner Homosexualität (!) des Landes verwiesen wurde. Vgl. Grötzinger [Anm. 7], S. 136.

¹²¹ Hans Siemsen: *L'histoire de mon frère*. In: *Europe*, Paris (Oktober 1935), S. 153-178. Vgl. Michael Fösters Gespräch mit Roditi, in: *Schul im Exil* [Anm. 5], S. 47-49.

¹²² Vgl. Hans Siemsen: *Der Fall Cochran. Kriminalnovelle*. In: *Pariser Tageszeitung* 1 (1936), Nr. 104-114.

kau brach und im Oktober die Pariser Exilzeitschrift *Die Zukunft* gründete, war er sofort zur Mitarbeit bereit. Viele seiner Beiträge hier sind gezielt antifaschistisch, daneben finden wir u.a. eine Würdigung zum 50. Geburtstag von Charlie Chaplin und Nachrufe auf die geschätzten Schriftstellerkollegen René Schickele und Joseph Roth; mit dem gelegentlichen Trinkkumpan Roth (und Jean Janès) hatte er noch am 22. Mai 1939, am Tag vor dessen Zusammenbruch (bei der Nachricht vom Selbstmord Ernst Tollers), in seinem Stamm-Café zusammengessen.¹²³ Wie hoffnungsvoll Siemsen noch war, während andere bereits verzweifeln oder sich gar wie Toller das Leben nahmen (an ebendiesem 22. Mai), zeigt sein Artikel über *Die deutsche Emigration in Frankreich 1848*, ein Schlüsseltext für sein Selbstverständnis in der Vertreibung, in dem er das Exil als "Aufgabe" begreift, die es zu bewältigen gelte, und zu Vorbildern in dieser Hinsicht Heinrich Heine und Karl Marx erklärt: "Im Unterschied zu vielen anderen verzehrten sie sich nicht in Trauer um die verlorene, suchten sie nicht eine neue Heimat. Mit vollem Bewußtsein erkannten sie die Tatsache ihrer Heimatlosigkeit (und ihre Gründe) und schöpften aus ihr die Kraft der Erkenntnis und die Verpflichtung zu ihrer weiteren Arbeit."¹²⁴ Eine besonders wichtige 'Aufgabe' sah Siemsen darin, über die barbarische Politik Nazi-Deutschlands aufzuklären; außer in Artikeln und Vorträgen tat er dies, vermutlich im Auftrag Münzenbergs, in einer anonym bei Éditions du Carrefour erschienenen Broschüre mit dem camouflierenden Titel *Was soll mit den Juden geschehen? Praktische Vorschläge von Julius Streicher und Adolf Hitler* (1936). Die Arbeit zitiert und kommentiert zahlreiche Äußerungen des *Stürmer*-Herausgebers Julius Streicher und aus Hitlers *Mein Kampf* zur 'Judenfrage'; anhand authentischen Materials läßt Siemsen die deutschen Verbrecher sich selbst entlarven, die das nur zu gutgläubige Ausland eben jetzt – es ist das Jahr der Olympischen Spiele in Garmisch-Partenkirchen und Berlin – über ihre wahren Absichten hinwegtäuschen wollen: "*Die Judenhetze enthüllt den Geist, die Moral, die Pläne und Absichten des Nationalsozialismus und der nationalsozialistischen Regierung. Die Judenhetze enthüllt das wahre Gesicht des Dritten Reiches. Nur wer den 'Stürmer' kennt, kennt Hitler-Deutschland.*"¹²⁵

Vielfältig war Siemensens Mitarbeit in den Emigrantenorganisationen. Sein Name findet sich (ebenso wie die Namen von Anna und August) auf einer Liste

¹²³ Diese und weitere Artikel aus der *Zukunft* sind nachgedruckt im zweiten Band der *Schriften* [Anm. 28], S. 222-259. Außerdem veröffentlichte Siemsen u.a. in den Pariser Exilblättern *Das Buch, Freie Kunst und Literatur, Deutsche Informationen und Deutsche Freiheit*.

¹²⁴ Hans Siemsen: *Die deutsche Emigration in Frankreich 1848*. In: *Die Zukunft*, Paris, 1 (3.3. 1939), Nr. 9, S. 7; auch in: *Schriften II* [Anm. 28], S. 238.

¹²⁵ [Hans Siemsen:] *Was soll mit den Juden geschehen? Praktische Vorschläge von Julius Streicher und Adolf Hitler*. Paris 1936, S. 85.

angekündigter Teilnehmer an einer Tagung zur Bildung einer Volksfront im Pariser Hotel Lutetia am 26. September 1935.¹²⁶ Bei der Generalversammlung des neugegründeten 'Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller' im Exil (SDS) am 18. Oktober 1937 im Café Mephisto wurde er zusammen mit Brecht, Kisch, Seghers u.a. in den Vorstand gewählt.¹²⁷ Außerdem war Siemsen seit 1938 als Generalsekretär des 'Bundes Neues Deutschland' (BND) tätig, einem vom Bankier Hugo Simon initiierten überparteilichen Zusammenschluß der Exilierten, und seit 1939 Mitglied der von Münzenberg gegründeten 'Union Franco-Allemande', die für Frieden und Demokratie streiten wollte. Wie zerstritten die Emigranten selber untereinander waren (und wie doktrinär vor allem die parteihörigen Kommunisten), ist den Rundschreiben abzulesen, die Siemsen als Funktionär des BND verfaßte. Die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen, das unmenschliche Verhalten der Bürokratien auch im westlichen Ausland und die unselige Appeasementpolitik gegenüber Nazi-Deutschland trugen zusammen mit seinen persönlichen Problemen dazu bei, daß ihn das Pariser Exil trotz gelegentlicher Fluchten nach Südfrankreich und in die Schweiz zusehends zermürbte; an den befreundeten schweizerischen Maler Max Hunziker schrieb er im Februar 1939 resigniert: "Es gibt auch schöne Stunden. Aber sie sind selten. Am besten gefällt es mir in meinem Bett. Ich werde alt."¹²⁸

Ein Lichtblick war für Siemsen im Februar 1936 die Begegnung mit dem jungen Rheinländer Walter Dickhaut, der eben aus Deutschland geflüchtet war und dringend Hilfe benötigte. Als ehemaliger Hitlerjunge und durch sein verstörtes, rohes Wesen machte er anfänglich nicht den besten Eindruck auf den feinsinnigen Dichter; in langen Gesprächen über seine interessante Vergangenheit erwies er sich aber bald als gutmütiger, hilfsbereiter Junge, und es entstand eine tiefe Freundschaft, die sich indirekt auch literarisch dokumentierte. Walter Dickhaut (der in Frankreich unter dem Namen 'Charles Walter' lebte) wurde die letzte große Liebe im Leben von Hans Siemsen; beide verbrachten eine lange Zeit des Exils gemeinsam, ehe die Umstände der Flucht sie trennten.

Auf der Grundlage von Walters Erzählungen über das geheime Innenleben der HJ schrieb Siemsen bis Herbst 1938 die dokumentarische *Geschichte des Hitlerjungen Adolf Goers*; vermutlich wegen der homosexuellen Thematik fand sie trotz der Fürsprache u.a. von Klaus Mann und Alfred Döblin lange Zeit kei-

¹²⁶ Die tatsächliche Teilnahme der Geschwister ist nicht verbürgt.

¹²⁷ An mehreren SDS-Veranstaltungen war Siemsen aktiv beteiligt. Am 24.2. und 7.3. 1938 sprach er zum 175. Geburtstag von Johann Gottfried Seume, am 14.10.1938 würdigte er neben Arnold Zweig, Ludwig Marcuse und Anna Seghers den 60. Geburtstag Döblins, und am 7.11.1938 nahm er als Jurymitglied und Redner an der Verleihung des neugestifteten Heine-Preises teil.

¹²⁸ Brief Siemens an Max Hunziker vom 28.2.1939. In: Siemsen: *Schriften III* [Anm. 16], S. 249.

nen Verleger. 1940 erschien bei Drummond in London eine englische Übersetzung von Trevor und Phyllis Blewitt (*Hitler Youth*), erst 1947 brachte der Düsseldorf-Komet-Verlag eine deutsche Ausgabe heraus, von der Siemsen selbst sich kaum noch etwas erwartete, weil das Buch als aktuelle Kampfschrift und nicht für deutsche Leser gedacht gewesen war. Manfred Kroboth hat den Inhalt wie folgt skizziert:

Der Bericht beginnt mit dem Januar 1933. Der achtzehnjährige Junge verliert durch die teils freiwillige, teils erzwungene Auflösung der alten Jugendverbände seine Bündische Jugendgruppe. Er sehnt sich nach einer Gemeinschaft und entschließt sich wie viele seiner Kameraden, der Hitlerjugend beizutreten. [...] Die Parole "Gemeinnutz geht vor Eigennutz" findet seine Zustimmung und Kameradschaft gibt es hier auch. Schon bald aber merkt er, daß es nur die "Führer" sind, die zählen. Er lernt, wie man Führer wird – er bezahlt bei Saufabenden die gesamte Zeche von seinem spärlichen Lehrlingslohn – und da er sich als geistig rege erweist, wird er zum "Sozialwart" ernannt, zu einer Art Propagandist in einer der HJ vorgelagerten "Lehrgefolgschaft". Als er aber eine naiv-begeisterte Rede hält, die Anlaß zur Denunziation bietet, verliert er seine Aufgabe. Eine romantische geheime Bruderschaft wird zum Ersatz für die wiederum verlorene Gemeinschaft. Sie bleibt zwar unentdeckt, doch eines Tages wird er abgeholt, soll andere, besonders Homosexuelle, denunzieren und muß vier Wochen in Einzelhaft verbringen. Anschließend wird er nach Berlin verbracht und brutal verhört. [...] Acht Wochen später wird er entlassen, aber weiterhin beobachtet. Einer erneuten Verhaftung entgeht er schließlich durch die Flucht nach Frankreich. Damit endet diese Geschichte eines jungen Menschen, der sich nicht einordnen kann in die Mechanismen der Macht, die Anpassung, Korruption, Prostitution und Selbstaufgabe von ihm verlangen, und der auf diese Weise zum Außenseiter, zum Opponenten wider Willen wird.¹²⁹

Als genuin *literarisches* Werk wird man die *Geschichte des Hitlerjungen Adolf Goers*, in der der Autor sich nur noch als Berichterstatter versteht, kaum werten können. Dennoch ist dieses Buch auch heute noch wichtig: Der Leser gewinnt nicht nur historisch relevante Einblicke in das Innenleben des deutschen Faschismus, er lernt auch etwas über gruppendynamische Prozesse, die in ganz ähnlicher Weise noch immer in neonazistischen und anderen antidemokratischen Jugendgruppen funktionieren.

Die *Geschichte des Hitlerjungen Adolf Goers* blieb das letzte Buch von Hans Siemsen. Alle weiteren literarischen Pläne machte der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zunichte, der ihn und Walter während eines Urlaubs in Sanary-sur-Mer überraschte. Zurückgekehrt nach Paris, wurden die beiden getrennt, nachdem sie zunächst wie die anderen deutschen Emigranten auch im Stadion Colombes bei Paris eingepfercht worden waren. Damit begann der schwere Weg durch

¹²⁹ Kroboth [Anm. 4], S. 43f.

die französischen Internierungslager. Von November 1939 bis Februar 1940 saß Siemsen im Camp de Sourieux, Vierzon/Cher; zwischenzeitlich wieder entlassen, wurde er nach dem Einmarsch der deutschen Truppen erneut inhaftiert und kam im Juli 1940 in das Lager Chambaran südöstlich von Lyon. Hier sah er zum letzten Mal Willi Münzenberg, der nach der Auflösung des Lagers am 20. Juni bei der Flucht vor den näherrückenden Deutschen auf noch immer nicht geklärte Weise ums Leben kam (vermutet wird ein stalinistischer Fememord). Siemsen selbst, inzwischen staatenlos, gelang es unterzutauchen, seinen Freund Walter aus dessen Lager zu holen und mit ihm im August nach Sanary-sur-Mer zu fliehen. Von dort aus richtete er Hilferufe an Hubertus Prinz zu Löwenstein, den Organisator der American Guild for German Cultural Freedom: "Bitte, tun Sie alles, damit ich und mein Freund und Sekretär Walter Dickhaut Einreise- oder Besuchs-Visum erhalten. Unser gemeinsames Buch 'Hitler Youth' ist Anfang Juni bei Lindsay Drummond in London erschienen. Wir sind beide gleich bedroht. In unserer Pariser Wohnung waren bereits die Himmler-Leute."¹³⁰ Untergekommen waren Siemsen und Dickhaut im Hotel Beau-Port. In Sanary trafen sie Franz Hessel, der dort am 6. Januar 1941, völlig entkräftet durch Inhaftierungen und die Entbehrungen des Exils, verstarb; Siemsen hielt dem Freund aus besseren Tagen die Grabrede.

Dank der Bemühungen der American Guild und des Emergency Rescue Committee bekam Siemsen die Papiere für die Einreise in die USA. Im Februar 1941 wartete er mit Dickhaut in Marseille (Hotel am Boulevard d'Athènes) auf seinen Transit; Ende März erreichten sie nach der Flucht über die Pyrenäen schließlich Lissabon. Zwei Monate dauerte es noch im Menschengewimmel verzweifelter Emigranten, ehe sie Ende Mai mit einem völlig überladenen Flüchtlingsdampfer, der SS Nyassa, die Reise über den Atlantik antreten konnten, zusammen mit Hans Sahl und Valeriu Marcu.

Als Hans Siemsen am 13. Juni 1941 in New York eintraf, war er fünfzig Jahre alt und hatte noch fast dreißig Jahre zu leben. Nur äußerlich war er gerettet, innerlich hatte er mit seiner Existenz abgeschlossen. Jeder Bericht darüber kann nur eine einzige Elendsgeschichte sein. Die Hauptursache für den raschen Verfall dürfte gewesen sein, daß Walter Dickhaut wegen seiner einstigen Zugehörigkeit zur Hitlerjugend die Aufenthaltserlaubnis in den USA verweigert wurde und daher im November 1941 nach Kuba (Habana) weiteremigrieren mußte. Dickhaut hatte sich unter dem Einfluß Max Hunzikers und durch Siemsen ermuntert inzwischen zu einem dilettierenden Maler entwickelt; 1946 sollte er wieder nach

¹³⁰ Brief Hans Siemens an Hubertus Prinz zu Löwenstein vom 9.9.1940. In: Siemsen: *Schriften III* [Anm. 16], S. 257.

Frankreich zurückkehren, wo er angeblich mit einer Frau zusammenlebte (in Kuba hatte er eine Beziehung mit einem gewissen 'Raimondo'). Siemsen blieben nach Walters Abreise aus New York nur noch einige seiner Bilder und gelegentliche Briefe. Die Trennung hat er nie verwunden.

Eine Unterkunft fand Siemsen bei dem emigrierten Historiker Heinz Paechter und seiner Frau Hedwig, die eine Altbauwohnung in der Westend Avenue, zwischen Hudson River und Broadway, bezogen hatten; das kleine schäbige Zimmer mit Blick auf den Fluß hing voll mit Walters Bildern. Zu den wenigen neuen Bekannten gehörten der Psychiater Ernst Schachtel und vor allem Karen Horney; die prominente Psychoanalytikerin überließ ihm in den Sommermonaten auch ihr Penthouse am Central Park West: Er nahm dann die Bilder mit dorthin, lebte etwas auf und soll hier sogar kleine Feste für 'Freunde' veranstaltet haben. In der ersten Zeit war er völlig mittellos und auf Unterstützung angewiesen. Von 1942 bis 1945 arbeitete er dann für den Sender 'Voice of America', verfaßte Nachrichten und unter dem Pseudonym 'Pfarrer Silesius' moralisierende Propaganda-Redigten für deutsche Hörer. Es drängt sich der Verdacht auf, daß mit diesem Rollenspiel, bei dem Siemsen sich gewissermaßen die pastorale Autorität des Vaters aneignete, eine psychische Regression verbunden war, die sich später dann als krankhaft erweisen sollte. Hierzu passen auch manche der Gedichte in dem autographierten Bändchen *Wo willst Du hin?* von 1947, etwa wenn er sich dort verzweifelt zurücksehnt in die Geborgenheit der westfälischen Kindheit: "Westfalenland, mein Heimatland, / Wird ich Dich jemals wiedersehen?"¹³¹ Schon einige der Titel bzw. Anfangszeilen sind in dieser Hinsicht sprechend: *Einmal noch in Deinen Armen schlafen, Kehre zurück!, Die Eltern, Die Mutter*. Schmerzvoll und hellsichtig zugleich heißt es in einem *Letzten Wort an den Leser*: "Böser und gefährlicher / als die Atombombe / ist unsere Herzensträgheit."¹³² Ansonsten schrieb Siemsen im amerikanischen Exil fast nichts (überliefert sind Ansätze zu einem 'Erinnerungsbuch'); an Veröffentlichungen ließen sich bisher nur anonyme Teilabdrucke des *Hitlerjungen*-Buches (1942/43), das Gedicht *Krieg* (1946) und eine Stellungnahme zum Fall Otto Strasser (1947) in der Emigrantenzeitschrift *Das Andere Deutschland* nachweisen, die der Bruder August in Buenos Aires herausgab. Der Dichter verstummte.

An die amerikanischen Lebensverhältnisse konnte Siemsen sich in keiner Weise anpassen, das Land blieb ihm fremd. Zu Amerikanern hatte er schon deshalb wenig Kontakt, weil er nur schlecht und ungern englisch sprach; aber auch bei den unvermeidlichen Treffen mit anderen deutschen Emigranten (u.a. Alfred

¹³¹ Siemsen: *Adee, du mein lieb Heimatland!* In: Ders.: *Wo willst Du hin?* [Anm. 11], o. S.

¹³² Ebd.

Kantorowicz, Hans Sahl, Annette Kolb, Richard Huelsenbeck, Kurt Pinthus) setzte er sich meist ab oder wurde gar ausfällig. Mit seiner Isolation einher ging ein exzessiver Alkoholkonsum, der wohl schon in Frankreich zur Abhängigkeit geführt hatte. "Ich bin ein dicker, verdrießlicher, alter Mann geworden", schrieb er in einem seiner wenigen Briefe aus New York¹³³, und ein anderes Mal: "Ich fühle mich hier unglücklich, allein und fremd. [...] Ich bin hier so allein und einsam, wie ich es noch nie in meinem Leben gewesen bin. Ich will nach Hause, d.h. nach Europa."¹³⁴ Deutlichere Aussagen über seinen desolaten Zustand finden sich in den Erinnerungen anderer Emigranten, am ausführlichsten bei Edouard Roditi, der seit 1942 ebenfalls für 'Voice of America' arbeitete:

Er war inzwischen viel, viel älter geworden, er sah soviel älter aus, daß ich ihn nicht gleich erkannt habe. Er war immer noch sehr nett, aber er hatte nichts zu sagen. [...]

In New York verkehrte er manchmal mit ein paar Schriftstellern, die ich auch kannte, so mit Hans Sahl und einigen anderen. Ich habe ihn ein paarmal zu mir eingeladen mit anderen zusammen, auch zusammen mit Schriftstellern, darunter Annette Kolb, und da sah ich, das ging nicht. Er hat nur getrunken und nichts gesagt. Man sah, daß er sich langweilte und daß die anderen sich dabei langweilten. Ich habe auch versucht, ihn mit ein paar homosexuellen Freunden einzuladen, Amerikanern, ich dachte, daß er vielleicht keinen Kontakt zu diesen Kreisen hat. Es stellte sich heraus, daß er auch keinen Kontakt mehr zu dem Kreis um Klaus Mann hatte.

Ich glaube, daß er sich mit Klaus Mann gar nicht gut verstand. Der gab im New Yorker Exil die Zeitschrift "Decision" heraus, an der ich mitgearbeitet habe, und ich fragte ihn einmal, wie es komme, daß Hans Siemsen nicht ständiger Mitarbeiter sei. Die Antwort war: "Ach, er hat doch nichts zu sagen." Und vielleicht stimmte das.¹³⁵

Kurt Kersten schloß seine Kritik des Bändchens *Wo willst Du hin?* mit den Worten:

So ist Siemsen: empfindsam und zweifelnd, einfach im Ausdruck, beschwert von Sorgen, ein tiefer Melancholiker aus westfälischem Land, der in der Welt herumziehen mußte, weil die Bosheit der Menschen nicht zu ertragen war.¹³⁶

Wohin er nach dem Ende des Krieges wollte, wußte Hans Siemsen genau (der für eine englischsprachige Ausgabe der Gedichte geplante Titel verrät freilich Skepsis: *There is no escape*). Zwar fühlte er sich als Kosmopolit ("Mir ist Leben, Schicksal und Wohlergehen eines Chinesen, Japaners, Negers, Indios *genau* so wertvoll und wichtig wie das eines westfälischen Bauern oder Arbeiters"¹³⁷), aber für ihn konnte es doch nur eine Rückkehr nach Europa, nach Frankreich oder

¹³³ Brief Hans Siemens an Max Hunziker vom 6.3.1946. In: Ebd., S. 283.

¹³⁴ Brief Hans Siemens an Max Hunziker vom 11.2.1946. In: Ebd., S. 280.

¹³⁵ Roditi, in: *Schwul im Exil* [Anm. 5], S. 47f.

¹³⁶ *Aufbau*, New York (25.7.1947); zit. nach *Schriften III* [Anm. 16], S. 380.

¹³⁷ Brief Siemens an Pieter Siemsen vom 9.2.1948. In: Siemsen: *Schriften III* [Anm. 16], S. 310.

Deutschland geben, erst recht, nachdem er in New York auch noch überfallen und mißhandelt worden war. Da Siemsen im falschen Verdacht stand, Kommunist zu sein, hatte er Schwierigkeiten, von den US-Behörden die nötigen Papiere zu erhalten. Erst am 24. Februar 1948 durfte er ein Schiff in die 'alte Heimat' besteigen. George Grosz schrieb seinem Malerfreund Rudolf Schlichter dazu in einem längeren Bericht über das Leben der Emigranten in den Staaten:

Hans Siemsen, Freund von Ringelnatz und von Rene Sintenis fuhr Amerika hassend nach Frankreich zurueck.... Er soff enorm, eigentlich dauernd, dabei ist er nicht schoener geworden, inwendig war er sehr weich & lyrisch, nun ist er weg und kommt nicht wieder..... Goodby Hans, happy landing.¹³⁸

In Paris hoffte Siemsen seinen Freund Walter Dickhaut wiederzusehen. Ob es wirklich zu einer Begegnung kam, ist nicht belegt. Sie kann für beide Seiten nur enttäuschend gewesen sein; für Siemsen wurde sie möglicherweise sogar zu einer Schockerfahrung, zum Auslöser eines psychischen Zusammenbruchs. Noch in Paris wurde jedenfalls eine 'Amnesia spiritualis' diagnostiziert. Er hatte keinen festen Wohnsitz, war mittellos und versuchte alles, die nötigen Papiere für die Einreise nach Deutschland zu bekommen.

Im Sommer 1948 traf der völlig heruntergekommene Dichter bei seinem Bruder Karl und dessen Frau Walburga in Düsseldorf ein. In ihrem Haushalt verbrachte er die nächsten fünf Jahre. Es gelang dem Bruder, ihm eine Rente zu sichern, die ihm ein angenehmes Leben ermöglicht hätte. Hans Siemsen aber war ein gebrochener Mann, psychisch gestört, dem Alkohol verfallen, ohne jeden Lebensmut. Immer weniger ansprechbar, verweigerte er sich jeder Hilfe und wurde so bald zu einem Pflegefall. Nach einem ärztlichen Gutachten litt er unter einer partiellen Störung des vegetativen Nervensystems als Folge seines Alkoholismus.

Im November 1953 brachte man Hans Siemsen in das Otto-Ruhe-Heim, ein Altenheim der Arbeiterwohlfahrt in Essen-Holsterhausen, wo er noch fast sechzehn Jahre dahinvegetierte, pflegebedürftig, apathisch und geistig isoliert trotz gelegentlicher Besuche der Verwandten. Seine Schwägerin Walburga schrieb 1958 über seinen Zustand: "Es ist dabei nicht so, als wäre er geistig nicht normal. Mir kommt es eher so vor, als sei irgendetwas verschüttet in ihm. [...] Ich war gerade [...] bei ihm, und er hat sich beinahe lebhaft mit mir über Theater und dergl. unterhalten. Eine solche Unterhaltung kann er offenbar nur kurze Zeit durchhalten, dann ermüdet und verstummt er wieder."¹³⁹ Ähnlich erinnerte sich die Osnabrücker Künstlerin Tud Majores an einen Besuch im Jahr 1968: "Hans

¹³⁸ Brief Georg Grosz' an Rudolf Schlichter vom 26./28.6.1948. In: Rudolf Schlichter: *Die Verteidigung des Panoptikums*. Hg. v. Dirk HeiBerer. Berlin 1995, S. 302.

¹³⁹ Brief Walburga Siemens an Wilhelm Sternfeld, 17.2.1958; zit. nach Kroboth [Anm. 4], S. 56.

Siemsen war apathisch. Er war schwer krank, konnte nicht mehr schreiben und lief herum wie ein Tiger in seinem Käfig. [...] Er redete kaum, saß stumm da, rauchte viel."¹⁴⁰ Wenn man ihn fragte, ob er nicht Papier zum Schreiben haben wolle, soll er gesagt haben: 'Nein, nichts mehr.'

Selbstzeugnisse aus dieser Zeit existieren nicht. Ein Dichter, der so oft gegen 'Gefängnisse' jeder Art angeschrieben hatte, mußte fast seine letzten beiden Jahrzehnte in einer 'geschlossenen Anstalt' verbringen; ein Mensch, der nicht mehr leben wollte und für den der Tod eine Erlösung gewesen wäre, überlebte fast alle, die ihm nahestanden: Bereits 1951 war die Schwester Anna gestorben, 1958 folgte August, 1965 Paula, 1968 Karl, auch Walter Dickhaut und Renée Sintenis gingen ihm voraus. Sein einziger Kontakt war zuletzt nur noch eine Pflegerin, nicht einmal der Pförtner des Altenheims kannte seinen Namen.

Hans Siemsen starb am 23. Juni 1969 im Alter von 78 Jahren. Obwohl die Leitung des Altenheims von seinem Jahrzehnte zurückliegenden literarischen Ruf wußte, erreichte keine Todesanzeige die Öffentlichkeit. Die Urne wurde am 10. Juli im Familiengrab auf dem Hasefriedhof in Osnabrück beigesetzt, neben Eltern und Geschwistern. Wenn man so will, war der aus Westfalen stammende Dichter, den es wie andere seinesgleichen in die Städte und in die Welt getrieben hatte, damit am Ende doch noch in seine Heimat zurückgekehrt. Eine andere Heimkehr ins Land der Kindheit hat Siemsen einmal in einer Skizze des Bandes *Wo hast du dich denn herumgetrieben?* beschrieben, in der Erinnerung an eine Fahrt mit dem D-Zug von Berlin nach Bremen, die ihn im Sommer 1914 auch durch Westfalen geführt hatte; der so schreibt, war vielleicht kein 'westfälischer Schriftsteller' im regionalistischen Sinn, ein Dichter aus Westfalen aber war er allemal:

Draußen drehte sich das Land vorbei, in dem ich aufgewachsen bin. Heide, Felder, Kartoffelfelder, ein kleiner Wald und wieder ein kleiner Wald und hinter einem Hügel, den wir Kinder Berg nannten, obwohl er kleiner als ein Hügel war, und hinter einem größeren Wald ein Kirchturm. Und vorn ein Bauernhaus. Und dann die gleiche Landschaft noch einmal und noch einmal und immer wieder, bis man nicht mehr weiß, wo man ist, und mit dem müdberuhigenden Gefühl, eigentlich schon zu Hause zu sein, immer noch weiter nach Hause fährt.¹⁴¹

¹⁴⁰ Zit. nach Thomas Kriegisch: "Schlimmer als die Atombombe..." Hans Siemsen – Vergessenes von einem Vergessenen. In: *Neue Osnabrücker Zeitung* (25.10.1985).

¹⁴¹ Siemsen: *Fremde Verse*. In: Ders.: *Wo hast du dich denn herumgetrieben?* [Anm. 19], S. 26.

VI. Übergänge

Unsere 'Besichtigung einer vernachlässigten Kulturlandschaft' wäre unvollständig, wenn wir nicht wenigstens kursorisch auf diejenigen Autoren hinwiesen, die unabhängig von ihrer jeweiligen literarhistorischen Bedeutung und ihrem ästhetischen Rang doch nur an den Rändern unseres Erkenntnisinteresses stehen können, sei es, weil sie sich gleichermaßen von der Avantgarde wie von der Regionalliteratur distanzierten und einen dritten Weg beschritten (Friedrich Sieburg, Hertha Koenig, Viktor Meyer-Eckhardt, Karl Röttger, Hugo Wolfgang Philipp), sei es, weil sie durch die politischen Zeitumstände an einer natürlichen literarischen Entwicklung gehindert wurden und mit ihren Hauptwerken daher erst in der zweiten Nachkriegszeit hervortreten konnten (Peter Paul Althaus, Erich Jansen, Ernst Meister). Letztere wären sinnvoller im Kontext literarischer Neuorientierung nach 1945 zu diskutieren, erstere gehören mit vergleichbaren Autoren wie Hermann Hesse oder Hans Carossa zu den Vertretern einer 'konservativen Revolution', die eine 'reine Dichtung' abseits modischer Strömungen intendierten und sich dabei bevorzugt an den Mustern der Klassik and Romantik (resp. ihren Wiederbelebungen um die Jahrhundertwende) orientierten. Daß sich von den überregional bekannten Schriftstellern Westfalens relativ viele gerade dieser Richtung zuordnen lassen (schon Jahrhundertwendeautoren wie Otto zur Linde und Max Bruns gehören dazu), scheint uns signifikant für die isolierte Entstehung hiesiger Literatur und ihre daraus folgende 'Rückständigkeit'; andererseits bot sich dadurch die Chance unabhängiger Entfaltung, und tatsächlich konnten einige dieser Autoren den selbstgestellten Anspruch einer überzeitlich gültigen 'reinen Dichtkunst' auch erfüllen und so gewissermaßen aus der Not eine Tugend machen. Freilich: Gerade das Interesse an einer 'zeitlosen Ästhetik' scheint heute besonders gering, verliert eine Literatur, die ihre historischen Entstehungsbedingungen leugnet, doch unweigerlich an Authentizität und existentieller Überzeugungskraft. In ihrer Zeit fanden diese Schriftsteller ihr Publikum vor allem im Bildungsbürgertum, dem sie eine willkommene Alternative sowohl zur verachteten Heimat- und Unterhaltungsliteratur als auch zu den irritierenden und provozierenden Experimenten der Avantgarde boten. Indem es ihnen gelang, solche weitverbreiteten Bedürfnisse zu befriedigen, konnten sie eine überregionale Wirkung erzielen. Ihre literarhistorische Bedeutung sollte daher nicht unterschätzt werden und verdiente eine gesonderte Untersuchung. Dabei wäre dann auch zu erörtern, inwieweit noch die Dichtung der 'konservativen Revolution' Anteil an der Literatur der Moderne hatte – nicht indem sie diese mit Inhalten ausfüllte, sondern indem sie ihr die Grenzen zog.

Ein Schriftsteller, der sich auf beiden Seiten der Grenze bewegte, der als Literaturrevolutionär begann und sich dann zu einem ebenso streitbaren wie umstrittenen Verfechter eines konservativen Ästhetizismus entwickelte, war der Journalist, Literaturkritiker und Essayist *Friedrich Sieburg* (18.5.1893 Altena – 19.7.1964 Gärtringen/Württemberg).¹

Neben dem ungleich weniger einflußreichen Hans Siemsen dürfte Sieburg der bedeutendste *Publizist* seiner Zeit gewesen sein, den Westfalen aufzuweisen hat. Mit Siemsen teilte er auch die lebenslange Begeisterung für die Kultur Frankreichs, die sich in zahlreichen Schriften niederschlug, von denen der gelungene 'Versuch' *Gott in Frankreich?* (1929) wohl noch immer am bekanntesten ist. Freilich hören damit die Gemeinsamkeiten zwischen dem linken Modernisten und dem rechten Traditionalisten auch fast schon wieder auf. Sieburgs Übertritt ins erzkonservative Lager war so vollständig, daß er seine dichterischen Anfänge, bei denen es am ehesten Berührungen gibt, später als peinliche 'Jugendsünden' verschwieг und keinen seiner frühen Texte wiederveröffentlicht sehen wollte; noch sein Nachlaßverwalter gab 1996 nur unwillig die Erlaubnis zum Neudruck der expressionistischen *Oktoberlegende*, die seit 1924 vergessen war.²

Sieburgs biographische und literarische Entwicklung legt die Vermutung nahe, daß auch er zu den nicht eben wenigen spätextpressionistischen Autoren gehörte, die durch erste Mißerfolge aus der zunächst eingeschlagenen Bahn geworfen wurden und sich den ersehnten Applaus dann von konservativer Seite erwarteten. Vor allem seine opportunistische Haltung im Dritten Reich verrät, wie leicht er sich vom Erfolg korrumpieren ließ, aber auch sonst diente er sich politisch wie literarisch den jeweiligen Machthabern und Wortführern an.

Der Kaufmannssohn Friedrich Sieburg besuchte Gymnasien in seiner Geburtsstadt Altena und in Düsseldorf und studierte ab 1912 Literaturgeschichte, Philosophie und Nationalökonomie in Heidelberg, München, Freiburg i. Br. und Münster. In dieser Zeit erfuhr der Student unterschiedlichste Prägungen, die vielleicht sein anfangs unentschiedenes Lavieren zwischen Moderne und Tradition, linker und rechter Ideologie miterklären können. Wichtig waren vor allem die

¹ Vgl. Monika Miehnickel: *Feuilletonistische Sprache und Haltung bei Friedrich Sieburg und Sigismund von Radecki*. Diss. Berlin 1962; *Schreiben ist Leben. Zum 70. Geburtstag von Friedrich Sieburg am 18. Mai 1963*. Stuttgart 1963; Margot Taureck: *Friedrich Sieburg in Frankreich. Seine literarisch-publizistischen Stellungnahmen zwischen den Weltkriegen im Vergleich mit Positionen Ernst Jüngers*. Heidelberg 1987; Tilman Krause: *Mit Frankreich gegen das deutsche Sonderbewußtsein. Wege und Wandlungen Friedrich Sieburgs in diesem Jahrhundert*. Berlin 1993; Gemeinde Gärtringen (Hg.): *"Die Schwalben fliegen hoch." Erinnerungen an Friedrich Sieburg zum 100. Geburtstag*. Gärtringen 1994.

² Friedrich Sieburg: *Oktoberlegende*. In: *Westfälische Erzählungen. Von Peter Hille bis Ernst Meister*. Hg. v. Dieter Sudhoff. Bielefeld 1996, S. 163-178.

Heidelberger Semester, in denen er einerseits über den damals noch deutschnational orientierten Germanisten Friedrich Gundolf Verbindungen zum elitären Kreis um Stefan George knüpfte, andererseits aber auch zu den Schülern des liberalen Soziologen und demokratisch gesinnten Sozialpolitikers Max Weber gehörte. Weitere Entwicklungsmöglichkeiten wurden angelegt durch die modische Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse und vor allem durch erste Begegnungen mit expressionistischer Prosa (namentlich mit Ernst Blass). Ein eingeborener Drang zur Selbstbehauptung ließ ihn den Weltkrieg begrüßen, den er fast ständig an der Front erlebte, die letzten zwei Jahre als Fliegeroffizier in Frankreich. Es zeugt hinreichend von Sieburgs charakterlicher Ambivalenz, daß er sich in Paris (wo er schon 1912 ein erstes Mal gewesen war) von der französischen Lebenslust anstecken ließ, sich zugleich aber auch willig zum 'soldatischen Mann' (im Sinne Klaus Theweleits) sozialisieren ließ. Zwischen diesen entgegengesetzten Polen koordinierte er auch sein weiteres Leben. Literarisch wurde ihm nun Gottfried Benn zu einer weiteren Leitfigur nach George, daneben waren noch Hölderlin und Rilke bestimmend für ihn und determinierten sein späteres emphatisches Bekenntnis zum 'Schönschreiben', das einherging mit der spöttischen Ablehnung der 'Gesinnungsästheten' jedweder Couleur. Das Kriegsende erlebte Sieburg als Verwundeter in Münster. Hier schrieb er 1919 auch seine Doktorarbeit über *Die Grade der lyrischen Formung*, gedacht als Beitrag 'zu einer Ästhetik des lyrischen Stils' (Phil. Diss. Münster 1919; Stuttgart: Union, 1920).

Von Stefan George ließe sich eine gerade Linie zu den Dichtern der 'konservativen Revolution' ziehen, interessanterweise ging Sieburg aber zunächst einen anderen Weg. Nach der Promotion zog es ihn wie so viele andere Autoren aus der Provinz nach Berlin, wo er sich als freier Schriftsteller etablieren wollte. Die Stadt war nach dem Krieg endgültig zu einer Metropole der Moderne geworden und übte offenbar einen Sog aus, dem sich selbst anders determinierte Autoren kaum entziehen konnten. Wer sich hier abseits der Unterhaltungsliteratur aktuell behaupten wollte, mußte 'modern' schreiben und seine Stimme dem Chor der Zeit leihen. Auch Sieburg beteiligte sich an der Revolutionseuphorie der Spätexpressionisten und veröffentlichte 1920 – gewissermaßen als Parallelaktion zu seiner Dissertation – im Potsdamer Kiepenheuer Verlag unter dem Titel *Die Erlösung der Strasse* einen ersten (und letzten) Gedichtband, den er zwar nicht (wie häufig behauptet) der ermordeten Rosa Luxemburg widmete, sondern seiner ersten Frau (Heirat 1921), der Schauspielerin Beate Finckh ("An Beate"), der aber doch in einem Maße von jugendlichem Aufbegehren und revolutionärem Veränderungswillen zeugt, wie man es einem später erklärten 'Feind der Moderne' kaum zutrauen möchte. Von ähnlichem Geist erfüllt sind auch noch die Erzählungen des Bandes *Oktoberlegende*, die Jakob Hegner 1924 in Hellerau verlegte, doch hatte sich der Elan der expressionistischen Generation inzwischen erschöpft, blieb das



Friedrich Sieburg



Hertha Koenig



Viktor Meyer-Eckhardt



Karl Röttger

Buch in einer sich nun 'sachlich' gebenden Zeit fast unbeachtet. Schon der Lyrikband war so wenig verkauft worden, daß er heute zu den seltensten Büchern des Expressionismus gehört.

Die ausbleibende Anerkennung seiner dichterischen Erstlingswerke, vor allem aber materielle Zwänge, führten dazu, daß Sieburg, der bereits seit Anfang der zwanziger Jahre Theater- und Filmkritiken geschrieben hatte (wie Siemsen u.a. für die *Weltbühne*), schließlich selbstkritisch seine Poetenrolle aufgab und fortan fast nur noch journalistisch arbeitete. Dank seines brillant pointierten, wenn auch konventionellen Stils, dank origineller Reportagen und rigoros wertender Kritiken konnte er sich hier rasch durchsetzen. Seit 1924 Auslandskorrespondent der *Frankfurter Zeitung* in Kopenhagen und Oslo, gelang ihm der endgültige Durchbruch, als ihn das renommierte Blatt 1926 auf den damals wichtigsten Korrespondentenposten nach Paris schickte. Dort blieb er mit einer Unterbrechung in London (1930-32) bis 1939 und machte in dieser Zeit durch vielgelesene kulturhistorische oder biographische Sachbücher und Reiseberichte wie *Gott in Frankreich?* (1929), *Vergessene Historie* (1931), *Die rote Arktis* (1932), *Es werde Deutschland* (1933), *Polen. Legende und Wirklichkeit* (1934), *Robespierre* (1935), *Neues Portugal* (1937) oder *Blick durchs Fenster. Aus 10 Jahren Frankreich und England* (1939), fast sämtlich im Frankfurter Societäts-Verlag erschienen, über die tagesorientierte Pressearbeit hinaus von sich reden. Zugleich wandelte er sich zu einem Ideologen nationalkonservativer Prägung, der sich dann auch widerstandslos vom nationalsozialistischen Unrechtsregime vereinnahmen ließ. Kann man aus der romanhaften *Robespierre*-Biographie noch eine historisch verfremdete Kritik am 'politischen Messianismus' Hitlers herauslesen, so liegt das Reisebuch *Die stählerne Blume. Eine Reise nach Japan* (1939) bereits ganz auf der offiziellen Parteilinie. Immerhin trat Sieburg, dem die *äußeren* Formen des Faschismus oft zuwider waren, aber erst 1941 in die NSDAP ein.

Während Autoren wie Hans Siemsen in Paris verzweifelt eine Zuflucht vor der deutschen Barbarei suchten, warb Sieburg ebendort im Gegenteil tagespublizistisch für das 'neue Deutschland', was ihm die Feindschaft der Emigranten, aber auch zweifelhafte 'Ehren' eintrug: Nach der deutschen Besetzung von Paris wurde er (neben Ernst Jünger) in den kulturpolitischen Koordinierungsstab der Okkupationsregierung berufen, bei Kriegsausbruch wechselte er in die neugegründete Informationsabteilung des Auswärtigen Amtes, das ihn nach Brüssel und im Juni 1940, nach der Niederlage Frankreichs, wieder nach Paris entsandte. Wegen persönlicher Differenzen mit dem Botschafter Otto Abetz verließ Sieburg Ende 1942 die Pariser Botschaft und ging in die Redaktionszentrale der *Frankfurter Zeitung*. Nach dem Verbot der Zeitung im September 1943 lebte er zunächst in Rübgarthen/Württemberg auf dem Schloß seiner zweiten Frau, einer geborenen von Bülow (Heirat 1942), nach der Scheidung 1944 in Bebenhausen, wo er 1945 von

französischen Militärs verhaftet wurde. Er mußte sich in 'résidence forcée' begeben, verbracht in Birkenfeld/Nahe, und erhielt vorerst Schreibverbot.

Aus heutiger Sicht ist es schwer verständlich, daß ein Journalist mit derartiger Vergangenheit seine Karriere schon bald fast bruchlos fortsetzen konnte, während Emigranten wie Hans Siemsen buchstäblich 'totgeschwiegen' wurden. Es verrät viel vom restaurativen Charakter bundesrepublikanischer Nachkriegswirklichkeit, wenn ausgerechnet ein Parteigänger des Faschismus hier zur führenden Kritikerpersönlichkeit avancieren konnte, noch dazu, ohne daß er je sein moralisches Versagen eingestanden hätte. Gleich nach der Aufhebung des Schreibverbots trat Sieburg 1948 als Mitherausgeber in die Redaktion der neugegründeten Halbmonatschrift *Die Gegenwart* ein, die er 1956 verließ, um bis zu seinem Tod das wöchentliche Literaturblatt der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zu leiten. In dieser einflußreichen Stellung wurde er zum bekanntesten literaturkritischen Apologeten der Adenauer-Ära, der aus seinem konservativen Ästhetizismus heraus heftig gegen die junge deutsche Nachkriegsliteratur um die 'Gruppe 47' oder gegen avantgardistische Einzelgänger wie Arno Schmidt opponierte. Die 'Anerkennung' solch affirmativer Haltung blieb auch diesmal nicht aus: 1953 ernannte ihn das Land Baden-Württemberg zum Professor h.c., 1959 erhielt er das Bundesverdienstkreuz und 1963 den Droste-Hülshoff-Preis des Landes Nordrhein-Westfalen. Spätestens jetzt wurde der selbsterklärte 'Kosmopolit' in zahlreichen Essays (u.a. im *Westfalenspiegel*) lokalpatriotisch für Westfalen 'annektiert'.

Nach 1948 lebte Sieburg in Tübingen und Stuttgart, seit 1957 auf dem Gut 'Schwalbenhof' bei Gärtringen in Württemberg (nahe Böblingen), das dem Industriellen Erich Kiefer gehörte, dessen Witwe Alwine er noch ein halbes Jahr vor seinem Tod heiratete. Seit 1993 erinnert in Gärtringen eine Gedenkstätte an den Feuilletonisten. An seinem Geburtshaus in der Lüdenscheider Straße in Altena befindet sich eine Gedenktafel. Eine 1987 in der Stuttgarter Deutschen Verlags-Anstalt begonnene *Werkausgabe* wurde nach dem siebten Band unvollständig abgebrochen. Das dichterische Frühwerk ist dort nicht enthalten.

Liest man Sieburgs seinerzeit als autoritativ geltende Literaturkritiken mit dem Abstand der Jahre wieder, muß man glauben, er habe mit moderner Literatur nie viel anfangen können und sich stets am wohlsten bei den Dichtern des 19. Jahrhunderts gefühlt, die noch von solchen 'Kardinaltugenden' wie Takt, Sitte und Anstand wußten. Bezeichnend genug, widmete er gerade seine größeren Essays nicht den Zeitgenossen, sondern über Grenzen und Genres hinweg solchen 'Altmeistern' wie Victor Hugo und Guy de Maupassant, Heinrich Heine, Stefan George oder Rainer Maria Rilke. Die Vermutung, neben der literarischen Sozialisation im George-Kreis habe auch die Herkunft aus dem kulturell 'rückständigen' Westfalen eine Rolle gespielt, liegt nahe und ist in unserem Argumentationszu-

sammenhang verlockend, trifft aber nicht den Kern. Betrachtet man das lyrische und erzählerische Frühwerk, also die beiden Bände *Die Erlösung der Strasse* und *Oktoberlegende*, wird rasch klar, daß Sieburgs Rückbesinnung auf die Tradition und die damit verbundene Ablehnung 'zeitgemäßer' Literatur das Resultat subjektiv empfundenen eigenen Scheiterns auf dem Feld der Moderne war.

Die Umschlagbinde des Lyrikbandes *Die Erlösung der Strasse* scheint prophetisch Sieburgs spätere Wandlung vorauszusehen: "Der Weg zur lyrischen Form", heißt es da mit Bezug zur theoretischen Erörterung der 'Grade lyrischer Formung', "führt in diesem Erstlingsbande einen jungen Dichter vom leidenschaftlichen und chaotischen Empfinden zeitlicher Erschütterungen zur Sichtung zeitlos gültiger Ziele des Ausdrucks und der Gestaltung. Hier ist eine Synthese erreicht, die endlich das neue Zeitgefühl mit den Ergebnissen der grossen Gestalter älterer Perioden zu verbinden verspricht."³ Vor allem zweierlei wird deutlich: das für Sieburg offenbar von Anfang an intendierte Primat einer 'zeitlos gültigen' Ästhetik des Stils und der später fallengelassene Versuch einer "Synthese" von Tradition und Moderne, der auch für viele andere westfälische Lyriker typisch ist. Ob Sieburg dieses Formexperiment tatsächlich gelang, ist fraglich. Eher macht das Nebeneinander freier und gebundener Rhythmen, einer wohlklingenden und einer ekstatischen Sprache, abgelauscht sowohl den Hymnen Hölderlins, den kultischen Gesängen Georges wie den Stileruptionen der Expressionisten, den Eindruck des Inkommensurablen und Eklektischen, bisweilen Epigonalen, der sich auch im Inhaltlichen fortsetzt, so wenn etwa im Eingangsgedicht *Frage mich nicht* das Revolutionselement der "roten Fahne" zugleich zum erotischen Signal wird, sowohl Revolte wie Romantik beschworen wird:

Das Mädchen sprach: Frage mich nicht!
 Wenn ich meinen Namen sage, stockt das Verhängnis.
 Wenn ich die Silben dem Wind gebe, blüht die gepanzerte Faust,
 Und klingend zerfällt die Revolte in sieben Blumen.
 Maifliches Glockenspiel regnet in die Grüfte der Stadt.
 Und o! Die Fahne!
 Die rote Fahne wird sich zärtlich bauschen
 Wie Kleiderseide vom Wind gegen schreitende Schenkel geschmiegt.
 Und hunderttausend Gesichter (eben noch rhythmisch im Takt der Empörung)
 Gefesselt im Sturz von Licht, wie silberne Masken starr nach oben gedreht,
 Werden wie schlafend meinen süßen Namen erwarten,
 Der mit magnetischem Funkeln und schwebend wie eine Taube
 Durch den gläsernen Raum fällt...
 Frage mich nicht!⁴

³ Friedrich Sieburg: *Die Erlösung der Strasse. Gedichte*. Potsdam 1920, Umschlagbinde.

⁴ Friedrich Sieburg: *Frage mich nicht*. In: Ebd., S. 5.

Vereint allein im pathetischen Tonfall, der viele dieser Gedichte heute nur noch schwer lesbar macht, äußert sich hier ein dissonantes Lebensgefühl, erwachsen aus dem Chaos von Krieg und Revolution, in dem die Ideale von Glaube, Liebe oder Kunst erstarben, und aus diesem Verlusterlebnis heraus neue Utopien einfordernd:

Sieh, ich bin rasend vor Kameradschaft zu dir.
 Ich bin der Freund, der vorangeht und folgt und beisteht.
 Abschwörend der Melodie singe ich unermesslich.
 Abschwörend der Insel Gottes bete ich drohend und steil.
 Abschwörend der Liebe bin ich voll Inbrunst.
 Rufend "Nieder der Dichter" proklamiere ich uns.
 Hinwerfe ich dich, o Bruder, ins fabelhafte Jahrhundert.⁵

Wie ernst es dem jungen Sieburg mit Revolutionspathos, Menschheitsverbrüderung und der utopischen 'Erlösung der Strasse' war, sei dahingestellt. Einige der Gedichte verraten Skepsis gegenüber einer Ästhetisierung des Chaos ("Du rettetest dich in Dichtung / Und schwebst befreit im Wirbel geistigen Blaus"⁶), in anderen scheut er sich dagegen nicht, noch die gewaltsamen Tode der revoltierenden Matrosen und Karl Liebknechts poetisch zu chiffrieren und gleichsam zu 'heiligen': "Himmelan flügeln die Leichen der Matrosen, / Sternennah schaudert Liebknechts Haar."⁷ Daß Sieburg in dieser Zeit mit den politischen Zielen der Revolution sympathisierte, ist anzunehmen; seine lyrischen Entäußerungen aber tendieren eher zu einer Harmonisierung des Chaos durch eine letztlich unverbindliche poetische Gestaltungskunst. Am deutlichsten wird diese Tendenz in den Gedichten über die Erfahrung der Stadt, wo die proklamierte 'Erlösung der Strasse' merkwürdig einhergeht mit einer kosmischen und naturmystischen Metaphorik:

Nelken und Moschus verbrodeln im Dunst des Asphalt.
 Rötlicher Rauch, von elektrischen Monden zerknallt,
 Speit chloroformige Süsse. (O blonde Frisur!)
 Weichliche Rehe zerfließen auf sterniger Spur.

Hochbahn verdonnert zu Häupten im mystischen Blau.
 Himmlisches Schreien der Geigen badet sich lau
 Mitten in irdischer Wildnis von Elfe und Tier.
 Wem klagt es: Nur uns, wer blutet am tiefsten: Wir!⁸

An der Unangemessenheit von Inhalt und Form kranken fast alle Gedichte, von denen keines in sich vollkommen ist. Auf positiver Seite fehlt es dagegen nicht an

⁵ Friedrich Sieburg: *Die Anrufung des Dichters*. In: Ebd., S. 11.

⁶ Friedrich Sieburg: *Nieder der Dichter!* In: Ebd., S. 20.

⁷ Friedrich Sieburg: *Prozesse*. In: Ebd., S. 27.

⁸ Friedrich Sieburg: *Die Erlösung der Strasse*. In: Ebd., S. 28.

kühnen und eindrucksvollen Bildvorstellungen, so wenn Sieburg in dem vielstrophigen Gedicht *Die Verfluchung des Kurfürstendamms* Christus als gewaltigen, ja gewalttätigen Kruzifixus aus der Gedächtniskirche in das großstädtische Sündenbabel treten und wie eine alttestamentarische Gottheit Vergeltung üben läßt – aus religiöser Sicht auch dies natürlich unangemessen, geradezu blasphemisch, aber doch von einer unerhörten Wucht des Bildes und der Sprache, die hier ihre Dynamik nicht zuletzt durch das Stakkato gleichförmiger Reime gewinnt:

Das Haupt eintauchend in die Wolkenwand,
Trug ihn das Kreuz mit Stampfen auf den Schienen.
Die Bäume bröckelten, zu Staub verbrannt.

Mir dröhnte das Gehirn wie Tanz von Bienen.
Mein Herz lag leergepresst und summt mit.
Die Häuser schmolzen krumm und ich mit ihnen.

Mein Traum verwuchs. Mit ungeheurem Schnitt
War das Gesicht der Stunde aufgerissen
Und überlieferte sich Christi Tritt.

Der aber schwang im Sturz aus Finsternissen
Den schrägen Balken jäh wie eine Keule.
Dass Draht und Kabel fein wie Garn zersplissen.

Hinstampfte er Kiosk und Litfassäule.
Die Pferde brachen krachend aus der Seele.
Am Fenster quoll der Dampf gepresster Fäule.

Er hieb zu stäubendem Mörtel Bar und Diele.
Den roten Geiger spie es in die Sterne,
Noch geil und voll von seinem süßen Spiele.

Und Häuser riss er auf zum stinkenden Kerne,
Und schillernd brach der Inhalt in die Gossen,
Dess Stank sich weigerte dem Wind der Ferne.⁹

Eine solche apokalyptische Vision, in der der 'Heiland' zum alleszerstörenden Golem wird, ist selbst im expressionistischen Kontext außerordentlich; freilich wäre der Eindruck noch stärker, wenn Sieburg ihn nicht dadurch abgeschwächt hätte, daß er sein lyrisches Ich zum hybriden Anwalt der "Niedrigen" und "Gerechten" macht, der sich Christus vorwurfsvoll-dreist entgegenstellt: "Von sieben Schwertern ist mein Herz durchstossen. / Du warst nicht gut. Ich habe dir verziehen".

Da brach er hell aus seinem schwarzen Stamme
Und neigte sich in seiner schwersten Stunde.

⁹ Friedrich Sieburg: *Die Verfluchung des Kurfürstendamms*. In: Ebd., S. 14.

Aus seiner Stirn sprang eine weisse Flamme.
Und süßes Blut aus seiner alten Wunde.¹⁰

Ähnlich wie Gottfried Benn, der ihm in seiner nüchtern registrierenden Diktion jedoch weit überlegen ist, erreicht Sieburg 'Originalität' durch ungewöhnliche Kombinationen, hier des christlichen Erlösers mit den dämonischen Kriegs- und Großstadtgötzen, wie sie zuvor schon Georg Heym beschwor. In der *Verfluchung des Kurfürstendamms* ist dieses Verfahren die Grundidee, in vielen anderen Gedichten dient es en detail einer innovativen Metaphernsprache:

Verschlossener Himmel starrt mit bösem Blick.
Kein Feuerwagen führt uns durch den Trubel.
Die Mörder funkeln, Stahlhelm im Genick.
Hinschüttert Auto, schnauft im rötlichen Jubel.¹¹

Eine derart konstruierte, fast mechanistische Metaphorik kann leicht mißlingen, schief oder sogar unfreiwillig komisch wirken ("Hinschüttert Auto, schnauft"), vor allem dann, wenn sie Zeitthemen wie Revolution und Utopie illustrieren soll, die dem Autor erkennbar weniger Herzensbedürfnis als ein Feld der artistischen Selbstdarstellung waren. Am überzeugendsten sind Sieburgs Gedichte daher immer dann, wenn er *nicht* in die allgemeine Aufbruchseuphorie seiner Generation einstimmt ("O Raumgefühl, o neue Dimension! / Der Dichter sprengt spiraligen Wahn der Städte. / Den engen Himmel stemmt die Menschtrompete / Zu neuer Heimat hoch, zu Tat, zu Ton!"¹²), sondern durch atmosphärische oder kosmische Bilder einen Ausdruck sucht für echte und unmittelbare Gefühlsregungen:

Begegnung

Melodische Wildnis, tauche auf und blühe
Um dies Versunkensein in zwei Pupillen.
Musik verwest und bröckelt ab im Stillen.
Nie mehr zerschlägt uns Schrei der salzigen Frühe.

Abrollt die Spule sausend der Vergängnis.
Blutstropfen deines Mundes wächst ungeheuer
Zu tönender Wölbung, rüttelt am Gefängnis.
Blick sinkt in Blick und Feuer stürzt in Feuer.

Atem entfährt gepresst aus Flötenhälsen
Und bläht sich weit zu schillerndem Gebläse.
Wir Herz, wir Blut, erlöst aus wolkigem Felsen,
Wiegen im Schwung der inneren Marseillaise.

¹⁰ Ebd., S. 16.

¹¹ Friedrich Sieburg: *Aufruf an Berlin*. In: Ebd., S. 24.

¹² Friedrich Sieburg: *Auf ein Buch*. In: Ebd., S. 33.

Silberner Sturz von Schlaf und Traumfiguren
Droht mit Gewalt und knisternder Verführung.
Die Engel brechen vor in brausender Rührung
Und überschatten das Gesicht der Uhren.

Die wallenden Hände gib! Das Auge bricht
Wie sinkender Mond und stürzt ins riesige Schweigen.
Stirb nicht! Verweile! Morgen wird ins Licht
Aus deinem Schoss die heilige Taube steigen.¹³

Freilich: diese Momente des Gelingens sind rar, und so hinterlassen die Gedichte Sieburgs insgesamt doch den Eindruck einer künstlichen Wirklichkeit, in der bei aller äußerlichen Dynamik (Spitzenstellung des Verbs) selbst noch der expressionistische Schrei als bloße Attitüde erscheint:

Schrei bröckelt sich los und poltert ins All.
Erloschen schwimmt die Sonne durch die Zeit.
Verblute flötend, glühe auf, Metall.
Tief in der Mitte bleibt der Mensch. Und schreit.¹⁴

Sehr viel authentischer als die kunsthandwerklich anmutenden Gedichte sind Sieburg die drei Erzählungen des "An Perdita" gerichteten Nachfolgebandes *Oktoberlegende* gelungen: *Oktoberlegende*, *Der verwunschene Dieb* und *Zwei Freunde und das Meer*. Der in der Lyrik bestimmende Einfluß übermächtiger Vorbilder wie Hölderlin, George, Rilke oder Benn tritt hier zwangsläufig zurück, und trotz der expressionistischen Diktion gerät die Sprache selten in eine exaltierte Schiefelage, nähert sich streckenweise sogar einer nüchtern konstatierenden, nur durch die Metaphorik überhöhten Sachlichkeit. Hierin erinnert Sieburg besonders an die Prosa Paul Zechs. Ein beliebiges Beispiel aus der Titelgeschichte mag diesen zugleich prägnanten und bildhaft-poetischen Stil illustrieren – es vergegenwärtigt ein Liebespaar in der Großstadt, überwältigt von chaotischer Wirklichkeit:

Die Stadt drohte mit rötlichem Zucken und verworrenem Klingeln. Donnernder Flug der Wagen sickerte fern in den murmelnden, unsichtbaren Horizont. Sie trieben am Ufer entlang. Zwei heran jagende Scheinwerfer faßten sie eisig von hinten, schleuderten ihre zackigen Schatten auf den Weg, überstürzten sie und ließen sie klein, blind zurück. Jäh zuckte im Lichtstrahl das dornige Gerank vor einer Brücke auf und versank.¹⁵

Die Erzählung *Oktoberlegende*, zuerst erschienen in der *Neuen Rundschau* (10. 10.1921), gehört zu den besten Prosadichtungen, die der Expressionismus über-

¹³ Friedrich Sieburg: *Begegnung*. In: Ebd., S. 34.

¹⁴ Friedrich Sieburg: *Gang in die Einsamkeit*. In: Ebd., S. 39.

¹⁵ Friedrich Sieburg: *Oktoberlegende*. In: Ders.: *Oktoberlegende*. Hellerau 1924, S. 11-63 (17).

haupt hervorgebracht hat. Daß sie gleichwohl fast ganz unbekannt ist, läßt sich wohl nur damit erklären, daß der Expressionismus beim Erscheinen der Buchausgabe (1924) bereits als eine 'überwundene' Stilrichtung galt und Sieburgs späteres konservatives Image seine 'modernistische' Vergangenheit verdeckte. Sieburg selbst wurde im selben Jahr Auslandskorrespondent der *Frankfurter Zeitung* in Dänemark und hatte wohl weder die Möglichkeit noch ein besonderes Interesse, sich für sein Buch einzusetzen.

Obwohl der Text heute in einer Anthologie mit entsprechendem Titel (*Westfälische Erzählungen*) greifbar ist, hat der 'Westfale in Berlin' natürlich keine 'westfälische Erzählung' geschrieben. Im Gegenteil läßt Sieburg seinen 'seltsamen Heiligen' mit dem wagnerianischen Namen Wölsung sogar unnötig weit aus Rußland kommen und von einer Moskauer Mutter abstammen: "Ich spüre das fromme und unermeßliche Blut"¹⁶, heißt es zu dieser exotischen Herkunft bedenkenswert, und das läßt dann doch die Vermutung zu, es handle sich dabei um eine Camouflage früher vulgär-christlicher Prägungen in westfälischer Provinz. Auch daß seine Fluchtbewegungen den Helden statt in die 'russische Heimat' wiederholt gen Westen führen, nach Düsseldorf und allgemein ins Rheinland, und daß er sein endliches Lebensziel in einer Kleinstadt irgendwo an dieser Bahnstrecke findet, womöglich also in Westfalen, scheint kein Zufall zu sein. Weitere, wenn nicht westfälische, so doch provinzielle Affinitäten lassen die naturmystischen Züge der Erzählung erkennen und vor allem ihre religiöse Transzendierung.

Anders als es der kryptische Titel vielleicht erwarten läßt, geht es in der *Oktoberlegende* trotz des zumindest 'halb-russischen' Helden nicht um ein Thema der Revolution, sondern wie bei so vielen Dichtern Westfalens um die Nähe und Ferne zu dem mit Leben und Liebe identifizierten Gott. Die Genrebezeichnung der 'Legende' verweist auf diese religiöse Dimension, ebenso tun dies die Selbststilisierungen des Helden, den sein Leiden an einer Stelle sogar soweit bringt, sich mit dem Gekreuzigten gleichzusetzen, ein Bild, das an die lyrische Traumvision in der *Verfluchung des Kurfürstendamms* erinnert: "Ich hänge am Kreuz. Aber ich werde herabsteigen, so wahr ich Gottes Sohn bin."¹⁷ Dabei sind Person und Schicksal des Helden, anders als sonst in expressionistischer Prosa (man denke an den Irren in Siemsen's *Auch ich – auch du*, der sich ebenfalls für Gott hält), keineswegs außerordentlich; gleich eingangs betont Sieburg vielmehr ausdrücklich die Allgemeingültigkeit seiner 'Legende':

Diese Geschichte beginnt nicht an einem schönen Sommertage, sondern jede Stunde, sie beginnt nicht bei Wölsung, einem Mann von fünfunddreißig Jahren, sie beginnt

¹⁶ Ebd., S. 20.

¹⁷ Ebd., S. 43.

beim Mörder und den Müttern, sie beginnt nicht in Berlin, sondern in jedem Raum von Golgatha.¹⁸

Wölsung ist ein Flaneur und ein 'Mann mit geringen Eigenschaften', nicht eben wohlhabend, zurückhaltend und anscheinend berufslos, aber auch gut gekleidet und wegen kleiner Hilfsdienste beliebt, ein "einfacher Mensch", der sich "aus Mangel an Nachdenken am Leben [hält]".¹⁹ Wenn ihn neben seiner undefinierbaren sozialen Stellung überhaupt etwas von der in den Tag hinein lebenden Masse unterscheidet, dann seine "dauernde Beunruhigung", die an ihm nagt, seit er als Schüler dem Vater gestehen mußte, nicht versetzt worden zu sein. Der "Weg zu seinem Vater" blieb das "einschneidendste Erlebnis seines Daseins"²⁰; seither entzog er sich den Prüfungen des Schicksals, denn: "An jeder Ecke des Lebens lauerte eine unsichtbare Katastrophe. Immer dröhnte ihm die schwarze Wolke lautlos im Nacken."²¹ Diese mit Versagensängsten konnotierte Lebensangst, betäubt durch harmlose Vergnügungen und unbedeutende sexuelle Affären, entfernte ihn auch von Gott, als dessen irdischer Stellvertreter ihm einst der Vater erschien. Im Innersten freilich scheint auch Wölsung von Anfang an ein 'Gottsucher' zu sein.

Wölsungs 'Geschichte' beginnt in dem Moment, als er einer jungen, gläubigen und unschuldigen Schauspielerin begegnet, die wohl nicht zufällig Maria Hensel heißt (neben der Gottesmutter ist an die katholische Lyrikerin Luise Hensel zu denken, die eng mit Westfalen verbunden war), und in die er sich sogleich verliebt. In der Erinnerung an das einstige Debakel vor dem Vater wird ihm diese 'unerhörte' Situation, der er sich nicht zu entziehen vermag ("Atem anhaltend versank er in ihrem Schicksal"²²), erneut zu einer 'Prüfung' und zum 'Gericht'; "auf eine unscheinbare, fast versteckte Weise" wird der immerhin schon Fünfunddreißigjährige, der bisher fast 'geschichtslos' dahinlebte, "zum ersten Mal daran erinnert [...], daß es Zeit sei, zu Gott aufzubrechen".²³ Zugleich sieht er alles voraus: "Liebe, Leid, Opfer, Gott und Verzweiflung".²⁴ Als er Maria gesteht: "Ich liebe Dich", beschließt er "flüchtig, an Gott zu glauben"²⁵, und als er mit der Geliebten erstmals in ihrem Schlafzimmer ist, ahnt er, "daß am dunklen Rand seiner Existenz Gott eben auftauchte wie eine Gefahr".²⁶ Vor der Macht und dem Anspruch Gottes wie der Liebe aber kann ein Mensch wie Wölsung, in dem "das

¹⁸ Ebd., S. 13.

¹⁹ Ebd., S. 15.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 16.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 14.

²⁴ Ebd., S. 16.

²⁵ Ebd., S. 18.

²⁶ Ebd., S. 19.

Gute" brennt "wie ein Knäuel von Tränen, erstickend, ratlos", nur versagen und schuldig werden. Im Moment, bevor er in die 'Jungfrau Maria' eindringt und sie so (in seiner Vorstellung) 'opfert', ist "die nagende Angst wieder da, die dunkle Tür des Vaters drohte, lautlos dröhnte ihm die Wolke im Nacken".²⁷ Hernach überfällt ihn Verzweiflung, er schluchzt "Verzeihung, Verzeihung" und bricht vor dem "reinen Anblick" Marias "vernichtet zusammen".²⁸ Noch vor dem Morgen verläßt er die Schlafende; bald darauf beschließt er, nach Düsseldorf zu fahren.

Bedenkt man, daß Maria Wölsung demütig liebt und also eine konventionelle Liebesgeschichte beginnen könnte, mutet sein Konflikt, den er nur durch Flucht lösen zu können glaubt, irrational an, erklärbar allein durch seine besondere, aus einer frommen Sozialisation und dem traumatischen Kindheitserlebnis resultierende Beziehung zu Gott. Und doch ist sein Schicksal nur die Übertreibung gewöhnlicher Menschenexistenz, die bestimmt ist durch die Furcht, falsch zu leben und dadurch sich und andere ins Unglück zu stürzen.

Mit seiner Liebe zu Maria, der Verbindung des eigenen mit einem fremden Leben, ist Wölsung gegen seinen Willen "über die dünne Schicht des Schicksals gegangen"²⁹ und nun erstmals in die soziale Welt gestellt. Seinem Schuldgefühl kann er auch in Düsseldorf nicht entgehen, im Gegenteil stürzt ihn in der "Stadt der Qual"³⁰ ein Varietébesuch, bei dem er in einem gequälten Äffchen und einer jämmerlichen alten Sängerin das demütige Antlitz leidender, zur Belustigung preisgegebener Kreatur erkennt, in einen regelrechten Paroxysmus des Mitleids – zweifellos der Höhepunkt der Erzählung, inspiriert vielleicht durch Dostojewskis Raskolnikow oder Nietzsches Umarmung des geschundenen Droschkengauls in Turin, literarisch in Situation und Aussage am ehesten Kafkas *Auf der Galerie* verwandt. Mag Sieburg in den Gedichten auch mitunter nietzscheanisch vom gestorbenen Gott reden, so zeigt sich doch spätestens in dieser Szene, daß die Frage individueller und allgemeiner Schuld für ihn immer in Relation zu Gott steht, vor dem sich der Mensch (wie Wölsung einst vor dem Vater) zu verantworten hat. Beinahe überdeutlich wird die religiöse Dimension, wenn sich die Bühne für Wölsung in ein Golgatha verwandelt, wenn er im angstvoll flehenden Blick des Äffchens das Auge des gequälten 'Erlösers' schaut und dessen Schmerz nachempfindet: "Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?"³¹ Es kommt zu einer Art 'Imitatio Christi', bei der Wölsung nicht mehr nur die persönliche, sondern die Schuld der ganzen Menschheit empfindet, und, als die Qual zu groß

²⁷ Ebd., S. 21.

²⁸ Ebd., S. 24.

²⁹ Ebd., S. 20.

³⁰ Ebd., S. 31.

³¹ Ebd., S. 34.

wird, mit dem Schrei "Verzeihung, Verzeihung!"³² – wie zuvor im Zimmer Marias – Einhalt gebietet: "Sein Leib brannte von allen Tränen der Welt. Engel mit dem Kelch und geflügeltes Kreuz warf er sich in die sausende Dämmerung des Schmerzes."³³

Ziellos reist Wölsung umher, erfährt in Dresden, daß seine ohnehin geringen Einkünfte durch einen Mißgriff des Bruders verloren sind und reist schließlich wieder nach Berlin, wo er noch einmal Maria wiedersieht. Seine Mitleidsfähigkeit ist erschöpft, alles Gute hat sich als vergeblich erwiesen, und so will er sich zynisch in das Gegenteil, ins Böse retten:

"Ich habe soviel Leid auf mich genommen. Alle haben mir ihre Qual zu halten gegeben. Ich trug ihre Krankheit und lud auf mich ihre Schmerzen. Sie aber werden mich für den halten, der geplagt und von Gott geschlagen und gemartert ist. Nie habe ich ein eigenes Schicksal gehabt. Immer war ich wehrlos dem Leiden der Kreatur ausgeliefert. Soll es nicht bald genug sein? Es ist Zeit, an mich zu denken. Ich will wehe tun. Ich rette mich ins Böse. Anspeien will ich meinen Nächsten. Treten will ich nach denen, die mich lieben."³⁴

Wölsungs Wille zum Bösen aber zerbricht an der demütigen Liebe Marias, die noch in derselben Nacht hinausgeht, ihren Körper um seinetwillen zu verkaufen. Zwar gerät sie an einen Freier, der nichts von ihr fordert und ihr allein aus Mitleid Geld schenkt, aber Wölsung weiß doch, daß sie durch seine Schuld nun selber schuldig geworden und auf eine falsche Bahn geraten ist. "In ihm war alles: Angstrufe, Choral des Schmerzes, tosender Rauch, huschendes Gedränge, Weinen und Pfeifen der Verzweiflung."³⁵ Momentlang denkt er an Selbstmord, erkennt aber sofort: "Sich töten, hieße sich Gott endgültig ausliefern." Zugleich findet er die ihm einzig noch vorstellbare Rettung, die im Grunde auf eine gesellschaftlich akzeptierte Regression in seine frühere 'geschichts- und gedankenlose' Existenz zielt: "Vielleicht gelingt es, von ihm vergessen zu werden. Wenn man sich nur fest vornimmt, niemanden zu lieben und weder gut noch böse zu sein, dann wird es sicher gelingen."³⁶ Entschlossen, keinen Schmerz mehr zu erleiden oder zuzufügen, verläßt er ein zweites Mal die schlafende Maria.

Der Schluß der Erzählung ist aussagekräftig für den Antagonismus von Großstadt und Provinz. Es ist Oktober, Herbst auch im Leben Wölsungs. Er nimmt Abschied von Berlin, und sein Herz füllt sich im Wirbel der Erscheinungen "noch

³² Ebd., S. 36.

³³ Ebd., S. 35.

³⁴ Ebd., S. 42f.

³⁵ Ebd., S. 50.

³⁶ Ebd., S. 51.

einmal tosend mit Möglichkeiten".³⁷ Die Großstadt wird mit dem Leben und dem Wagnis assoziiert; Wölsungs Bahnfahrt in Richtung Rheinland hingegen wirkt wie eine Fahrt ins Nichts:

Der Abend kam schnell und mit Traurigkeit. Die Bäume waren schon kahl und regungslos. Die kalten Bahnhofshallen waren fremd und wurden gleich vergessen. Städte rauschten verworren in der Dämmerung. [...]

[...] Das Dunkel brauste hohl. Ab und zu fiel ein Funken ins Nichts.

[...] Wölsung war ohne jeden Gedanken. Mit toter Spannung behorchte er den Takt der auf- und abschwellenden Schienen. Langsam wurden die Stöße schwächer und folgten in größeren Pausen. Er sah hinaus, kein größerer Bahnhof kündigte sich an.³⁸

Als der Zug auf freier Strecke halten muß und "im Ungewissen" die hellen Fenster einer kleinen Stadt zu sehen sind, ist das für Wölsung wie eine Fügung:

Das Leben geht zu Ende. Oktober ist gekommen. Es wurde Abend. Es ist Nacht.

Wölsung begann zu lächeln. Er würde jetzt alles heimlich tun. Gott sollte es nicht merken.³⁹

Wölsung tauscht seinen eleganten Reisemantel (und damit seine Identität) gegen den alten Soldatenrock eines Mitreisenden ein und steigt aus dem Zug, ohne auch nur den Namen der Station abzulesen. Acht Tage lebt er in einem Gasthaus, wo er sich als "Walter Holz, aus Kriegsgefangenschaft" angemeldet hat, und rührt sich lesend und schlafend fast nicht aus dem Bett. Dann geht er zum Bürgermeister des Ortes, bewirbt sich um eine kleine Stellung und bekommt einen Posten als Schreiber beim Lebensmittelamt.

Am andern Tage sitzt er schon über Zahlen und Namenszeichen gebeugt. Am Zeigefinger hat er einen kleinen Tintenfleck. Seine Federhalter und Lineale sind sorgfältig geordnet.

Immer wird er dort sitzen. Er wird auch sehr alt werden. Sicher. Denn wie sollte der Tod wohl an ihn denken!⁴⁰

Die letzten Zeilen der Erzählung lauten:

Schnellzüge sausen durch das Dunkel. Ein Zeitungswort blickt auf. Ein Gesicht hat Ähnlichkeit. Aber du lächelst nur. Gott kann dir nicht mehr schaden.

Du wirst nicht mehr geliebt.⁴¹

Was Sieburgs vordergründig wenig sensationelle Geschichte zu einer aufrüttelnden und lange im Gedächtnis haftenden Lektüre macht, ist ihr lichtloser Pessi-

³⁷ Ebd., S. 54.

³⁸ Ebd., S. 57f.

³⁹ Ebd., S. 59.

⁴⁰ Ebd., S. 62.

⁴¹ Ebd., S. 63.

mismus. Zwar irren sich die Nihilisten, wenn sie Gott für tot erklären, denn er ist gegenwärtig bei jeder Liebesbegegnung, aber von ihm kommt keine Erlösung, sondern nur Schmerz, den man erleidet oder zufügt. Es bringt keine Rettung, gut oder böse sein zu wollen; die einzige Möglichkeit, die Wölsung sieht, ist das Untertauchen in einer anonymen Alltagsexistenz, ohne Glaube, Liebe, Hoffnung, ohne jeden Idealismus. Die (ungestellte) Frage, ob ein solches 'totes Leben', in dem es zwar keinen Schmerz und keine Schuld, doch auch keine Liebe und kein Glück mehr gibt, überhaupt noch lebenswert ist, muß verneint werden. Dabei wird es zur erschütterndsten Erkenntnis, daß genau dieses gedankenlose und 'gottferne' Dasein die gewöhnliche Existenz der meisten Menschen ist.

Die beiden anderen Erzählungen des Bandes *Oktoberlegende* erreichen nicht die existentielle Dimension der Titelgeschichte, sind aber ebenfalls achtbare Beispiele expressionistischer Prosa. In der Novelle *Der verwunschene Dieb*, 1921 erstmals erschienen im *Neuen Merkur*, tritt ein ähnlich indifferenter Typus auf wie Wölsung. Diesmal heißt er Bernhard Lohe und ist ein wenig bemittelter Berliner Bankkaufmann, der fremdbestimmt bei seinem Onkel lebt und sich aus der Welt gefallen fühlt. Auch er gewinnt ein eigenes Schicksal erst durch die Liebesbegegnung mit einer Frau, der Kokotte Erna. Um sich von ihr nicht aushalten lassen zu müssen, unterschlägt er fast unbewußt 20.000 Gulden; statt dann aber mit der Geliebten wie geplant einen Wochenendausflug in den Spreewald zu unternehmen, flüchtet er in seine Heimatstadt Hamburg. Er gehorcht damit der gesellschaftlich plausiblen Kausalität seiner Situation und sieht sich erstmals ins wirkliche Leben verstrickt:

Er fühlte sich wichtig und dazugehörig, er spürte das neue Glück der Tatsächlichkeiten, als sei es nie anders gewesen, als habe es nie eine Anemonentrauer gegeben und Entschweifungen der Träume still in der Sonne. [...] Er spürte Großes, Entwicklung, Fortschritt, Glück. Er war etwas. Ein Europäer. Ein Täter. Ein Dieb. Ein Verwünschter.⁴²

Auch hier ist die Perspektive pessimistisch, muß Lohe den 'Ausflug ins Glück' bitter bezahlen: Von einem Detektiv verfolgt, wird er bei der Rückkehr nach Berlin verhaftet und in mehrmonatige Untersuchungshaft genommen. Seine Hoffnung, Erna würde ihn bei der Gerichtsverhandlung 'entzaubern', erfüllt sich nicht. Als sie, die doch Ursache und Sinn seiner neuen Existenz war, gar nicht vor Gericht erscheint, schreit er verzweifelt ihren Namen in den Saal. Am Ende findet er sich in einer Heilanstalt wieder. Man kann nur vermuten, daß auch er hier, wie Wölsung in der Kleinstadt, einen 'tödlichen Frieden' findet:

⁴² Friedrich Sieburg: *Der verwunschene Dieb*. In: Ders.: *Oktoberlegende* [Anm. 15], S. 65-123 (97).

"Ich bin so traurig, daß ich müde wurde. Die Erde ist meiner Hand entfallen."

Dies denkt Bernhard Lohe. Aber wieviel Zeit braucht es noch und wieviel Schlaf, bis alles zu Ende gedacht ist!?

Mittags sitzt er horchend auf der Bank und wartet.

Die Erde dreht sich.

Abends flüstern die Engel.⁴³

Die Geschichte *Zwei Freunde und das Meer*, eher eine elegisch gestimmte Skizze, ist der kürzeste und schwächste Text des eindrucksvollen Prosabandes. Der Ich-Erzähler, von dem wir außer seiner einsamen Traurigkeit wenig erfahren, erinnert sich hier an einen Inselaufenthalt im Norden und an seine unglückliche Liebe zu dem Freund Lucian, die scheitern mußte, weil dieser sich zu den Frauen, zur Schauspielerin Ina und zu einer Baronin, hingezogen fühlte. Um Lucian "gerecht" zu werden und "dazu[zu]gehören", unternimmt der Erzähler den "späten und traurigen Versuch, etwas nachzuholen"⁴⁴ und will die Hüfte der halbnackt am Strand liegenden Baronin küssen, wird aber verächtlich zurückgewiesen. Den wenig dramatischen Höhepunkt bildet eine Szene, in der der Erzähler Lucian daran hindern will, einen Ball der Baronin zu besuchen und nun ein entscheidendes weiteres Mal zurückgestoßen wird. Danach kommt es nur noch einmal zu einer flüchtigen, schweigenden Begegnung am Abendstrand. In ihr wird dem Erzähler bewußt, daß auch Lucian, trotz der Liebesnacht mit der Baronin, "unter dem Druck eines riesigen Leides" steht; dem Leser erscheint er somit als eine ähnlich indifferente Figur wie Wölsung und Lohe, fern von Gott und der Liebe:

Ich kam seinem Leben nahe. Ich begriff, daß all sein Stoß in die Welt nur in sein eigenes Herz zielte. Er liebte nicht mehr, weil er begriffen hatte, daß es vergeblich sei. Er kannte nicht Problem und Qual. Er wußte: zwei Menschen gehen vorüber und morden sich, zwei Menschen sprechen ein Wort und morden sich, zwei Menschen reichen sich die Hand und morden sich.

Selbsterstörung bleibt. "Verleugne deinen Nächsten" ist der Sinn des Lebens. Um sein verglühendes Herz standen ausgebrannt die Mauern der Welt. Ihre stumme und drohende Proklamation war: der Mensch.

Ich sah ihn still und krank im Gram des Mondes stehen. Ich verstand ihn. Mit einer schweigenden Verneigung trat ich zurück.⁴⁵

Das 'Verstehen' ist nur möglich, weil der Erzähler sich hier vom Alter ego des Autors verabschiedet. Ansonsten aber gilt: "Ich begreife nichts mehr von dem Geröll der Zeit", und: "Menschen wissen nichts mehr voneinander. Mein Leben ist zu Ende."⁴⁶

⁴³ Ebd., S. 123.

⁴⁴ Sieburg: *Zwei Freunde und das Meer*. In: Ders.: *Oktoberlegende* [Anm. 15], S. 125-154 (139).

⁴⁵ Ebd., S. 153.

⁴⁶ Ebd.

Die Erkenntnis- und Sinnkrise der Moderne wird in solchen Sätzen beinahe überdeutlich. Alle drei Erzählungen des Bandes *Oktoberlegende* demonstrieren letztlich die Wahrheit des Satzes der Rahel Varnhagen, den Sieburg ihnen als Motto vorangestellt hat: "Menschen wissen von einander nichts". Schon Gustav Sack hatte dies empfunden, der Krieg aber hatte die Hoffnungs- und Orientierungslosigkeit offenbar bis ins Unerträgliche wachsen lassen. Die frühen pessimistischen Erzählungen Friedrich Sieburgs stellen dem Chaos der Zeit dieselbe negative Diagnose wie die nihilistischen Dichtungen Josef Wincklers. Dieser rettete sich in den Humor und in vergangene Zeiten, jener in essayistische Prosa, Reiseberichte und historische Biographien, beide anfällig für rechte Erlösungsversprechungen, weil sie zutiefst das ideelle Vakuum der Nachkriegszeit empfunden hatten, beide von Werk zu Werk sich weiter entfernend von ihren 'modernen' Anfängen. Sieburgs erzählerische Begabung zeigt sich auch später immer wieder in der sprachlichen Prägnanz und novellistischen Zuspitzung seiner Prosabücher; der mit 'Herzblut' schreibende Dichter der *Oktoberlegende* aber ist nicht einmal mehr in einer klassischen Novelle wie *Hundertmal Gabriele* (Tübingen, Stuttgart: Wunderlich, 1953) wiederzuerkennen. Dort malt der Rokokokünstler Jean Baptiste Greuze seine geliebte Frau auch dann noch als mädchenhaft-anmutige 'Schäferin', als sie längst zur schmutzigen Dirne herabgesunken ist. Diese ästhetisierende Wirklichkeitsverzerrung, die wenig vom 'liebenden Blick' Hans Siemssens hat, ist auch dem späteren Werk Sieburgs anzulasten. Das Bedürfnis nach Illusion war offenbar so groß, daß er die nackte Schau auf eine kru- de Realität schließlich nicht einmal mehr bei anderen Autoren zu ertragen vermochte und als Literaturkritiker nach dem Zweiten Weltkrieg nicht nur einzelne Schriftsteller, sondern gleich eine ganze Generation verkannte. Nicht zuletzt auch den jungen Dichter, der er selbst einmal gewesen war und dessen Stern prophetisch schon in der *Oktoberlegende* untergegangen war:

Ein junger Dichter, der einsam und rein lebte, sah [...] eines Nachts vom Fenster seines Hauses in Halensee einen mondgroßen blutroten Stern, der mit melodischem Pfeifen die Luft durchschneidend in schöner Kurve auf die Stadt hinabsauste und dort im zuckenden Rauch zwischen den weißglühenden Lichtschnüren der Straßen verschwand.⁴⁷

* * *

Auf den erstaunlich geringen Anteil weiblicher Autoren aus Westfalen an der Entwicklung der Moderne wurde schon hingewiesen. Noch die Werke Margarete Windthorsts, Margarete zur Bentlages, Clara Ratzkas oder Grete Müller-Frerichs,

⁴⁷ Sieburg: *Oktoberlegende* [Anm. 15], S. 27f.

die immerhin aus der Massensliteratur herausragen, stehen der Regional- oder der Unterhaltungsdichtung näher als der Avantgarde. Die einzige westfälische Schriftstellerin der ersten Jahrhunderthälfte, die uneingeschränkt zur Moderne zählt, ist Elisabeth Hauptmann (20.6.1897 Peckelsheim bei Warburg – 20.4.1973 Berlin).⁴⁸ Eine gerechte Würdigung dieser außergewöhnlichen Frau, die heute fast nur noch als Bertolt Brechts 'linke Hand' bekannt ist, müßte daher an anderer Stelle dieser Arbeit erfolgen, scheint uns momentan aber, solange die Frage ihrer Autorschaft an den offiziell allein Brecht zugeschriebenen Werken nicht eindeutig geklärt ist, noch verfrüht.⁴⁹ An den Spekulationen über Elisabeth Hauptmanns Anteil daran können und wollen wir uns nicht beteiligen. Zweifelsfrei ist jedenfalls, daß Elisabeth Hauptmanns literarische Leistung weit hinausgeht über die Summe der 'Geschichten, Stücke, Aufsätze, Erinnerungen', die 1976 von der Akademie der Künste der DDR – gewissermaßen als späte Wiedergutmachung – unter dem Titel *Julia ohne Romeo* vorgelegt wurde.⁵⁰

Als 'westfälische Schriftstellerin' wurde Hauptmann, die ihre ganze Arbeitsernergie demütig in den Dienst Brechts stellte, bisher kaum wahrgenommen; Heydebrand erwähnt sie nicht in ihrem 'literarhistorischen Modell-Entwurf', und sie fehlt auch in dem Reader *Literatur von nebenan* und selbst in dem voluminösen Projekt *Literatur in den Rheinlanden und in Westfalen*.⁵¹ Aus regionalistischer Sicht ist fast nur ein Aufsatz von Paula Hanssen Andress in der Porträtsammlung "*Was für eine Frau!*" (1992) der Beachtung wert.⁵² Er endet mit den Sätzen:

⁴⁸ Die Tochter eines Landarztes arbeitete nach dem Lehrerinnenexamen einige Jahre als Hauslehrerin in Pommern. 1922 ging sie zum Studium nach Berlin, wo sie ihren Lebensunterhalt als Sekretärin und mit Privatunterricht verdiente. 1924 lernte sie Bertolt Brecht kennen und wurde bald darauf seine Sekretärin und engste Mitarbeiterin; bis 1933 war sie am Entstehen der meisten Stücke Brechts (u.a. der *Dreigroschenoper*) unmittelbar beteiligt, sie selbst autorisierte unter dem Pseudonym 'Dorothy Lane' das Musical *Happy End* (1929). Nebenher veröffentlichte sie Artikel, Geschichten und Gedichte in Zeitungen oder Zeitschriften und arbeitete für den Rundfunk. Seit 1929 Mitglied der KPD, mußte Hauptmann 1933 nach Amerika emigrieren. In St. Louis war sie von 1935 bis 1940 Lehrerin an der Missouri University; 1941 zog sie nach New York, wo sie wieder publizistisch tätig wurde, 1946 setzte sie in Los Angeles ihre Zusammenarbeit mit Brecht fort. Seit 1949 wieder in Berlin, wirkte sie mit Übersetzungen und Bearbeitungen, seit 1956 auch als Dramaturgin am Berliner Ensemble mit; 1967 gab sie in 20 Bänden Brechts *Gesammelte Werke* heraus.

⁴⁹ Vgl. John Fugie: *Brecht & Company. Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama*. New York 1994. Außerdem Astrid Horst: *Prima inter pares. Elisabeth Hauptmann, die Mitarbeiterin Bertolt Brechts*. Würzburg 1992, Paula Hanssen: *Elisabeth Hauptmann. Brecht's Silent Collaborator*. Bern, Frankfurt/M. u.a. 1995, und vor allem die biographisch wichtige Arbeit von Sabine Kebir: *Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*. Berlin 1997.

⁵⁰ Elisabeth Hauptmann: *Julia ohne Romeo. Geschichten, Stücke, Aufsätze, Erinnerungen*. Hg. v. Rosemarie Eggert u. Rosemarie Hill. Berlin, Weimar 1976.

⁵¹ Hingegen weist Winfried Freund in seiner *Literatur Westfalens* auf *Happy End* hin, und in der Anthologie *Westfälische Erzählungen* findet sich das Prosastück *Gastfeindschaft*.

⁵² Paula Hanssen Andress: *Elisabeth Hauptmann 1897–1973. Schriftstellerin, Dramaturgin, Muse*.

Die westfälische Heimat hat im Laufe des Lebens von Elisabeth Hauptmann keine große Rolle [...] gespielt. Aber die Jugend im elterlichen Hause hat sie entscheidend geprägt: Dort wurde ihre Liebe zur Literatur geweckt, dort erwarb sie ihre kritische Einstellung der Kirche gegenüber, die ihren Weg in den Kommunismus vorbereitete. Und wenn die Eltern es vermocht hätten, ihrer Tochter Elisabeth mehr Selbstbewußtsein zu vermitteln, dann hätte aus ihr eine große Schriftstellerin werden können.⁵³

Das Zitat deutet einige 'typische Merkmale' einer Literatur der Moderne aus Westfalen an: die Regionalfucht etwa (äußerlich sichtbar in der Übersiedlung nach Berlin oder in andere Metropolen, innerlich im Verzicht auf heimatliche Themen) oder das kritische Verhältnis zu Kirche und Religion (das oft zu einer neuerlichen 'Gottessuche' auf anderem Terrain führte – für Elisabeth Hauptmann wurden der Kommunismus und Brecht zum Lebenssinn). Am bemerkenswertesten scheint uns jedoch der Hinweis auf das mangelnde "Selbstbewußtsein". War dieses bei westfälischen Autoren, die kaum auf eine eigene Tradition verweisen konnten und wegen ihrer provinziellen Herkunft oft belächelt wurden, wohl generell wenig entwickelt, so galt dies für Schriftstellerinnen, deren gesellschaftliche Anerkennung seit den Tagen der Annette von Droste-Hülshoff noch immer nicht den Status der Gleichberechtigung erreicht hatte, fraglos in besonderer Weise. Die auch bei anderen Provinzschriftstellern beobachtbare Anpassungsbereitschaft an aktuelle Normen großstädtischer Literaturdoktrin (man muß nur an Sieburgs chamäleonhafte Wandlungen erinnern) ging bei Elisabeth Hauptmann schließlich so weit, daß sie nicht nur *wie* ihr Idol Bertolt Brecht schrieb, sondern sogar *für* ihn und seinen Ruhm – eine Unterwerfung, die man vielleicht nur einer liebenden Frau zutrauen möchte, die aber wohl *auch* durch die provinzielle Sozialisation vorbereitet war. Hinzu kam die materiell dürftige Situation, die sie schon vor der schicksalhaften Begegnung mit Brecht in die unterwürfige Rolle der Sekretärin zwang, eine Stellung, die sie im Grunde dann ein Leben lang beibehielt. Daß sich Elisabeth Hauptmanns Werk ganz anders entfaltet hätte, wäre sie nicht Brechts 'Sekretärin' geworden, sondern die eines anderen geliebten Autors, oder wäre es ihr gar gelungen, sich nach dem Studium auf eigene Füße zu stellen, steht für uns außer Frage. So aber bleibt sie wenigstens vorerst eine – wenn auch noch so wichtige – Fußnote in der kaum noch überschaubaren Brecht-Literatur.

Im Vergleich zu Elisabeth Hauptmann war die andere bedeutende westfälische Schriftstellerin der ersten Jahrhunderthälfte, *Hertha Koenig* (24.1.1884 Gut Böckel bei Bieren, heute Rödinghausen – 12.10.1976 Gut Böckel), als Tochter eines

In: Ann Brünink/Helga Grubitzsch (Hg.): *"Was für eine Frau!" Portraits aus Ostwestfalen-Lippe*. Bielefeld 1992, S. 245-256.

⁵³ Hanssen Andress [Ann. 52], S. 256.

großbürgerlichen Gutsbesitzers überaus privilegiert. Ihre Familie war im zaristischen Rußland des 19. Jahrhunderts durch industrielle Zuckerproduktion zu sagenhaftem Reichtum gelangt; Herthas Großvater, der 'Zuckerkönig' Leopold Koenig (1821–1903), besaß neben riesigen Ländereien in der Ukraine und Palais' in St. Petersburg einige Jahrzehnte lang auch die spätere 'Villa Hammerschmidt' in Bonn, heute bekannt als (ehemalige) Residenz des Bundespräsidenten, und ihr Onkel baute schräg gegenüber das 'Museum Alexander Koenig', das zu einem berühmten zoologischen Forschungsinstitut wurde.

Das Rittergut Böckel, zwischen Herford und Bünde gelegen, hatte Leopold Koenig 1874 von den Erben des Bielefelder Fabrikanten Delius erworben und es seinem Sohn Carl (1849–1929) und dessen Frau Julie geb. Helfferich (1851–1937), den Eltern Herthas, geschenkt. Die Künste, Malerei, Musik und Dichtung, spielten in diesem Haus eine selbstverständliche, doch vor allem repräsentative Rolle. Wenn es Hertha Koenig trotz ihrer bevorzugten sozialen Stellung und ihrer unzweifelhaften literarischen Begabung nicht wirklich gelang, ein dichterisches 'Selbstbewußtsein' zu entwickeln, so sagt das vielleicht noch mehr aus über die begrenzten Möglichkeiten einer schreibenden Frau in der ersten Jahrhunderthälfte als die Angestelltenexistenz Elisabeth Hauptmanns. Muse wie diese, konnte sie es sich zugleich leisten, auch als Mäzenin aufzutreten, namentlich für Rainer Maria Rilke, der ihr ein ähnlich dominantes Leitbild wurde wie Brecht für Hauptmann. Noch immer ist Herthas Koenig durch diese Beziehung bekannter als durch ihr eigenes Werk, das zwischen Tradition und Moderne einzuordnen ist. Vor allem die frühe Orientierung an der 'zeitfernen' Kunst Rilkes und seines Kreises dürfte verantwortlich dafür sein, daß sie später nur geringen Anteil an den Wandlungen der Moderne nahm, vom Expressionismus oder der Neuen Sachlichkeit fast unberührt blieb und in ihrer neuromantischen Lyrik oder dem poetischen Realismus der Prosa in einer für westfälische Literatur typischen Weise 'verspätet' wirkt.

Im Zuge regionaler Neubesinnung wird seit einigen Jahren versucht, Leben und Werk Hertha Koenigs neu zu bewerten. Auf Gut Böckel wurde 1994 eine Hertha Koenig-Gesellschaft ins Leben gerufen, der es u.a. um die Aufarbeitung des literarischen Nachlasses und die Erforschung ihres 'geistig-kulturell-historischen' Umfeldes geht, aber auch um den Deutsch-Russischen Kulturaustausch oder um die Durchführung kultureller Veranstaltungen auf Gut Böckel wie Hauskonzerten und Lesungen am Kamin – so als sei das westfälische Rittergut ein transponierter 'Barkenhoff' Heinrich Vogelers. Eine Werkausgabe im Bielefelder Pendragon-Verlag wurde 1992 bezeichnenderweise mit den erstmals 1978 bzw. 1963 erschienenen *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke* und *Rilkes Mutter* begonnen, die natürlich mehr über Rilke und seinen mehrmonatigen Aufenthalt auf Gut Böckel im Spätsommer 1917 aussagen als über die 'westfälische Dichterin'

selbst.⁵⁴ Mag diese Editionsentscheidung leicht nachvollziehbar sein, so ist es fraglich, ob es richtig war, 1993 als zweiten Band ausgerechnet Hertha Koenigs letztes Werk, die 'Familiengeschichte' *Der Fährenschreiber von Libau* aus dem Jahre 1964, folgen zu lassen. Zwar ist der genealogisch aufgebaute Roman, in dem Hertha Koenig ihre eigene Familiengeschichte verarbeitete und ihrem Großvater Leopold ein Denkmal setzte als einer vorausschauenden Unternehmerpersönlichkeit, die ökonomische Rationalität mit patriarchalischer und sozialer Verantwortung zu verbinden wußte, ein interessantes sozialhistorisches Dokument über das alte Rußland und die damals engen Beziehungen zwischen den deutschen Ländern und dem Zarenreich, literarisch aber enttäuscht die unausgewogene episodische Komposition, und auch der schwermütige Realismus wirkt antiquiert und will nicht recht zu einem Stoff passen, der laut Rahmenhandlung an den langen Herbstabenden des Kriegsjahres 1940 von einem aus dem Baltikum geflohenen Deutschen auf Gut Böckel erzählt wird.⁵⁵ Vor allem aber die allzu spezielle, heute wenig aktuelle Thematik dürfte verantwortlich dafür sein, daß die Wiederveröffentlichung des Romans kaum beachtet wurde. Eine Neubelebung der seither stagnierenden Rezeption läßt der 1999 erschienene dritte Band der Werkausgabe *Frühling im Herbst*, mit 'gesammelten Gedichten', erwarten, der sehr viel typischer für Hertha Koenigs Ästhetik ist als ihre letzten Arbeiten und eigentlich die Edition hätte eröffnen sollen.⁵⁶ Von einem grundsätzlichen Interesse an der 'ostwestfälischen' Dichterin zeugen neben einem Dokumentationsband von Gerhard Kaldewei (1986)⁵⁷ mehrere neuere Aufsätze, wobei die überwiegend regionalistische Sicht zwar Rezeptionsgrenzen aufzeigt, aber auch ein positives Zeichen eines gewandelten Literaturverständnisses in Westfalen ist.⁵⁸

Wie bei den meisten Autorinnen (nicht nur) Westfalens ist 'weibliches Schreiben' – Elisabeth Hauptmann ist hier die Ausnahme, bei den Heimatschriftsteller-

⁵⁴ Hertha Koenig: *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke sowie Rilkes Mutter*. Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Joachim W. Störck. Bielefeld 1992.

⁵⁵ Hertha Koenig: *Der Fährenschreiber von Libau. Eine Familiengeschichte*. Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Joachim W. Störck. Bielefeld 1993.

⁵⁶ Hertha Koenig: *Frühling im Herbst. Gesammelte Gedichte*. Mit Zeichnungen von Hertha Koenig. Hg. v. Günther Butkus u. Karen Leffers. Nachwort v. Ingrid Gründer. Bielefeld 1999.

⁵⁷ Gerhard Kaldewei (Hg.): *Hertha Koenig (1884–1976). Spuren einer westfälischen Dichterin*. Bielefeld 1986.

⁵⁸ Vgl. Brigitte Neuparth: *Hertha Koenig. Zum Leben und Werk einer westfälischen Schriftstellerin*. In: *Grabbe-Jahrbuch* 1986. Emsdetten 1986, S. 92–99; Ann Brünink: "Die vollkommensten Anfänge...". *Hertha Koenig 1884–1976. Die westfälische Dichterin*. In: Brünink/Grubitzsch [Anm. 52], S. 233–242; Detlev Kopp: *Hertha Koenig (1884–1976)*. In: *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 194–200; Alexandra Krzossok: *Hertha Koenig. Dichterin und Mäzenin im München der Jahrhundertwende und Räterepublik*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 4. Hg. v. Walter Gödden. Paderborn. München. Wien. Zürich 1998, S. 99–134.

rinnen ist es fast die Regel – auch bei Hertha Koenig vor allem autobiographisches Schreiben. Ihre Erinnerungen an Rilke und die Chronik der eigenen Familie sind hierfür markante Beispiele. Versteht sich die biographische Motivation der Rilke-Erinnerungen von selbst, so wäre wohl auch der *Fährenschreiber von Libau* nicht geschrieben worden, wäre Hertha Koenig nicht 1927 wegen der zunehmenden Kränklichkeit des Vaters nach Gut Böckel zurückgekehrt und hätte nach dessen Tod 1929 dieses Besitztum als Gutsherrin verwalten müssen. Spätestens jetzt sah sie sich verantwortlich in die Familientradition gestellt. In ihrer Novelle *Die Letzten*, 1919 zuerst in der *Neuen Rundschau*, 1920 als Buchausgabe bei S. Fischer erschienen und neuerdings wieder in der Anthologie *Westfälische Erzählungen* greifbar, hatte sie sich noch eine ganz andere, künstlerische und gottsucherische Existenz erträumt. Dort gibt ein reicher Gutsherr all seinen Besitz auf, befreit sich von bedrückender Pflicht und macht sich am Ende als ein armer 'Wanderer', als ein 'anderer Peter Hille', auf den beschwerlichen Weg zu sich selbst. Aber auch Hertha Koenigs reale Zukunft wird schon in der Entscheidung seiner Schwester antizipiert, nun selber verantwortlich das Gut zu leiten und damit ihre romantischen 'Blumenträume' zu begraben. Den Konflikt dieser beiden konträren Lebensansätze scheint Hertha Koenig nie wirklich für sich gelöst zu haben: Von Zeitzeugen wird sie als fähige, lebenspraktische Gutsherrin beschrieben, zugleich aber versuchte sie auch, aus Gut Böckel einen intimen 'Musentempel' zu machen, baute die ererbten Kunstsammlungen weiter aus (u.a. mit Werken von Picasso, Ferdinand Hodler, Emil Nolde, Heinrich Vogeler, Paul Klee), veranstaltete im privaten Kreis Dichterlesungen oder kleine Konzerte und unterhielt noch im Alter Beziehungen zu Persönlichkeiten wie Max Picard, Theodor Heuss, Carl Jacob Burckhardt oder Martin Heidegger. Ihre eigene künstlerische Entwicklung indes wurde durch die Alltagspflichten einer Gutsherrin, durch ihren eingeborenen Tätigkeitsdrang und ihr soziales Verantwortungsbewußtsein, nicht zuletzt auch durch die kulturelle Abgeschiedenheit ihrer ostwestfälischen 'Residenz', zwangsläufig gehemmt.

Es ist bemerkenswert, daß auch die 'westfälische Dichterin' Hertha Koenig ihre literarische Sozialisation außerhalb Westfalens erfuhr. Andernfalls wäre wohl auch sie bei ihrem autobiographischen Schreibansatz nichts anderes als eine Heimatschriftstellerin geworden. Ihr Beispiel zeigt einmal mehr, wie wichtig für westfälische Autoren literarische Begegnungen waren, die in der Provinz kaum möglich waren. Ab 1898 hatte Hertha Koenig nach anfänglichem Privatunterricht auf Haus Böckel die höhere Töchterschule in Bonn besucht, von 1901 bis 1903 sich in Freiburg (wo die Eltern eine Stadtwohnung besaßen) zur Krankenschwester ausbilden lassen. Nach dem Tod des Großvaters Leopold (1903), dessen Erbe ihr eine unabhängige Zukunft sicherte, war sie 1904 mit der Mutter bei den Verwandten in St. Petersburg gewesen; eine Bildungsreise führte beide Frauen

1906 nach Italien. Hertha Koenigs literarische Initiation jedoch dürfte wesentlich durch die Freiburger Begegnung mit dem über zwanzig Jahre älteren Ibsen-Forscher Roman Woerner (1863–1945) gefördert worden sein, der später in München (ab 1916) und Würzburg (ab 1925) lehrte. Wohl nicht zufällig fiel das Erscheinen ihres ersten Lyrikbandes *Sonnenuhr* in der Beck'schen Verlagsbuchhandlung (München) zusammen mit der Heirat 1910, und als sie sich nach nur drei Jahren wieder einvernehmlich von Woerner trennte, erschien bei S. Fischer in Berlin ihr erster Roman *Emilie Reinbeck*. Mit dem historischen Vorbild der Romanheldin, die durch ihre Verbindung mit dem 'schwäbischen Dichterkreis', vor allem aber mit dem unglücklichen Dichter Nikolaus Lenau, bekannt ist, war sie als Urgroßnichte mütterlicherseits entfernt verwandt, und sicher teilte sie auch ihr romantisches, schwermütiges Lebensgefühl. Nicht zuletzt aber diente ihr das am Ende tragische Schicksal Emilie Reinbecks als Folie ihrer eigenen Identitäts- und Ehekrise; an ihrem Beispiel konnte sie demonstrieren, "wie massiv gesellschaftliche Konventionen die bürgerlichen Frauen des 19. und auch noch des frühen 20. Jahrhunderts daran hinderten, eigene Individualität und aktive Formen der Selbstverwirklichung zu entfalten":

Aus "selbstgeforderter Pflicht", die bis zur Selbstverleugnung jedes vernünftige Maß überschreitet, verzichtet Emilie auf eine Entfaltung ihrer Möglichkeiten, unterdrückt ihr künstlerisches Talent und findet sich – ihr Schicksal fatalistisch ertragend – in eine lieblose Ehe. Trost bezieht sie allein daraus, sich der Aufmerksamkeit und Anteilnahme eines platonisch geliebten Künstlers, des selbst psychisch kranken Nikolaus Lenau, sicher sein zu dürfen. Ihre Einsicht, sich letztlich selbst um die Möglichkeiten eines [...] selbstbestimmten Lebens gebracht zu haben, kommt [...] zu spät.⁵⁹

Auch in Hertha Koenigs zweitem Roman, *Die kleine und die große Liebe*, 1917 ebenfalls bei Fischer erschienen, geht es um das weibliche Selbst- und Rollenverständnis. Handlungsort dieser Entwicklungsgeschichte eines jungen Mädchens ist die norddeutsche Heidelandschaft mit ihren verschlossenen Menschen, was das schmale Buch für uns interessant machen könnte, wäre es literarisch weniger enttäuschend. Die Sinnsuche der Heldin, ihr Streben nach Wahrheit und Erkenntnis (für das die dumpfe Umwelt natürlich kein Verständnis hat), endet hier in fast trivialer Weise versöhnlich, wenn Hertha Koenig sie ihre berufliche Erfüllung als pflichtbewußte Krankenpflegerin finden läßt und ihr privates Glück in der "großen Liebe" zu ihrem Vetter und Kindheitsgefährten, der gegenüber alle anderen Begegnungen zur "kleinen Liebe" verblassen. Im Vergleich zu *Emilie Reinbeck* wird die Problematik weiblicher Identität durch solche Klischees, die den persönlichen Sehnsüchten der Autorin entspringen, dann doch allzu sehr banalisiert,

⁵⁹ Kopp [Anm. 58], S. 197f.

und man versteht, daß der Roman schon bald nach dem Erscheinen in Vergessenheit geriet. Hertha Koenigs Erstlingsroman hingegen hätte wohl mehr Aufmerksamkeit verdient, besonders seitens der Frauenbewegung, auch wenn die "melancholische, fast depressive Grundstimmung" nur wenig dazu angetan sein mag, "Hoffnungen auf eine Veränderbarkeit der für Frauen unerträglichen Situation zu wecken".⁶⁰

Hertha Koenig wollte nicht wie Emilie Reinbeck der 'Lebenslüge' erliegen und verabschiedete sich daher 1913 aus der für sie fragwürdig gewordenen Institution der Ehe. In den folgenden Jahren hielt sie sich, wenn sie nicht gerade die Sommer auf Gut Böckel verbrachte oder auf einer ihrer vielen Reisen war (im Mai 1914 besuchte sie Picasso in Paris), überwiegend in München auf, von 1913 bis 1917 in der Widenmayerstraße 32^{III}, danach in der Leopoldstraße 8^{III}. Bereits 1910 hatte sie in Berlin mit Roman Woerner bei einem Fest des Verlegers Samuel Fischer den elegischen Dichter Rainer Maria Rilke kennengelernt, in München kam es im ersten Kriegswinter 1914/15 zu einem Wiedersehen und zum Beginn einer Freundschaft, die sich vor allem auf ihr lyrisches Werk auswirken sollte. Im Sommer 1915 (14.6.–11.10.), während Hertha Koenigs Aufenthalt in Böckel, wohnte Rilke einige Monate als 'Wächter am Picasso' (kurz zuvor hatte die Dichterin das berühmte Bild *La Famille des Saltimbanques* von 1905 erworben) in der Widenmayerstraße. Zum äußeren Höhepunkt der Beziehung wurde im Spätsommer 1917 (25.7.–4.10.) dann Rilkes Aufenthalt auf Gut Böckel – wohl das einzige Mal, daß es den Prager Dichter ins ostwestfälische Land verschlug, mit dem er sich nicht recht anfreunden konnte, weil er es als "schwer und unklar" empfand und "umso weniger übersehbar [...], als diese alten westphälischen Guts-höfe, hinter Wassergräben und alten Linden, an den tiefsten und muldigsten Stellen des Landes liegen": "Man erlebt von ihnen aus gar keine Umgebung, und so bleibt das Draußen unzusammenhängend und fremd, ein schaukelndes Auf und Ab von Feldern und Wiesen mit einzelnen dichten Waldschöpfen dazwischen".⁶¹

Rilke dankte seiner Gönnerin nicht nur mit der Zueignung seiner fünften, durch Picassos Gauklerbild inspirierten *Duineser Elegie* von 1922 ("Wer aber *sind* sie, sag mir, die Fahrenden, diese ein wenig / Flüchtigen noch als wir selbst"...) ⁶² oder Empfehlungen ihrer Gedichte an den Insel-Verlag Anton und Katharina Kippenbergs, sondern auch dadurch, daß er Hertha Koenig in die literarischen und künstlerischen Zirkel Münchens einführte, sie mit Lou Andreas-Salomé, Clara Rilke-Westhoff, Elsa Bruckmann, Wilhelm Schenk von Stauffenberg, Her-

⁶⁰ Ebd., S. 198.

⁶¹ Brief Rainer Maria Rilkes an Marie von Thurn und Taxis vom 18.8.1917; zit. nach Kaldewei [Anm. 57], S. 78.

⁶² Rainer Maria Rilke: *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*. Frankfurt/M. 1976, S. 24–28 (24).

mann Graf Keyserling, Karl Wolfskehl und anderen bekannt machte. (Auf einem Faschingsfest bei Wolfskehl lernte sie 1913 auch den baltischen Dichter Otto von Taube kennen, der ihre 'unglückliche Liebe' wurde.) Auch wenn Hertha Koenig schon vorher mit Schriftstellerkolleginnen wie Mechtilde Fürstin von Lichnowsky oder (über Roman Woerner) mit der hochbetagten Marie von Ebner-Eschenbach befreundet war, scheint es doch vor allem Rilke gewesen zu sein, der die personellen Voraussetzungen dafür schuf, daß die im Gespräch eher zurückhaltend-aufmerksame Dichterin in der Leopoldstraße einen kleinen, aber illustren 'literarischen Salon' unterhalten konnte.⁶³ Daß ihre vermögende Stellung ein wesentlicher Faktor solcher Geselligkeit war, versteht sich von selbst. Gegen Kriegsende unterstützte sie, zum Teil noch über Jahre hin, so unterschiedliche Schriftsteller wie den derben Realisten Oskar Maria Graf oder den abgehobenen 'Kosmogonen' Alfred Schuler. Der eigentlichen Bohème hingegen stand sie ihrer konservativ-religiösen Haltung wegen eher fern. Seit 1921 bis zur dauernden Rückkehr nach Westfalen lebte Hertha Koenig auf dem einsam gelegenen Einödhof Aich bei Prutting im Chiemgau.

Über ihren autobiographischen Schreibansatz hat Hertha Koenig rückblickend einmal gesagt:

In allem, was ich schreibe, kann und will ich immer nur vom Wirklichen, Persönlichen ausgehen; und wenn ich von einer Bettlerin oder von einer Kaiserin erzählen sollte, – irgendwo, wenn auch im winzigsten Punkt, stecke ich doch selber darin. Kennen kann man ja nur sich selbst.⁶⁴

Diese Sätze gelten, wenngleich weniger auffällig als in der erzählenden Prosa, auch für Hertha Koenigs Lyrik, in der wir ihr dichterisches Hauptwerk sehen. Ihre Gedichte finden sich gesammelt in den Bänden *Sonnenuhr* (München: Beck, 1910), *Sonette* (Leipzig: Insel, 1917), *Blumen* (Ebd., 1919), *Die alte Stadt* (Berlin: Kaemmerer, 1925) und *Alles ist Anfang geworden* (Iserlohn: Holzwarth, 1946); zahlreiche weitere Gedichte befinden sich im Nachlaß, der seit 1986 im Deutschen Literaturarchiv in Marbach aufbewahrt wird. Eine Auswahl der Lyrik, wie sie der Band *Frühling im Herbst* bietet, ist wohl der geeignetste Weg, Hertha Koenigs literarische Leistung zu würdigen. Zwar ist der übergroße Einfluß Rilkes besonders in den formstrengen Sonetten unverkennbar, und die oft sentimentalen lyrischen Bilder dürften schon den Zeitgenossen wenig originell erschienen sein; der naheliegende Vorwurf einer epigonal verspäteten Romantik wird aber im-

⁶³ Vgl. hierzu Gerhard Kaldewei: ...*Über den Lenbachplatz wie über eine Wiese. Hertha Koenig durchlebte mit Rainer Maria Rilke die Münchener Kriegszeit.* In: *Literatur in Bayern*, Pfaffenhofen, Ilm (Juni 1991), Nr. 24, S. 12-15.

⁶⁴ Brief Hertha Koenigs an den japanischen Rilke-Forscher Satoshi Tsukakoshi vom 6.12.1963. In: Koenig: *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke* [Anm. 54], S. 23.

merhin relativiert durch die existentielle Wahrhaftigkeit, die sich in fast allen Versen ausspricht. Vor allem in den zahlreichen Naturgedichten (weitere 'klassische' Themen sind Liebe und Religion) verschränken sich Landschaftseindrücke oder Pflanzenimagos mit existentiellen Seinsfragen, die auffällig oft in Appelle an das 'bessere Ich' münden – Gedichte wie die folgenden haben bei aller düsteren Schwermut der Bilder und Stimmungen eine tröstende und ermutigende Funktion, die sich auch noch dem heutigen Leser mitteilen kann:

Herbstnebel schläfert Wald und Acker ein.
Die Stille tönt von feinen Silberklängen,
Von Tropfen, die an kahlen Zweigen hängen
Schmal zieht des Mondes blassen Schein,

Als wär es Nacht. Ich wandre durch dies Land,
Das meine Heimat war. Des Bodens Schwere
Hemmt meinen Schritt, und schwarze Rabenheere
Umschwingen mich wie dunkles Schicksalsband.

Unheimlich wird mir, bang das Weitergehn
Auf meinem Wege, der so schwer zu finden;
Werd ich den nächsten Schritt noch deutlich sehn?

Denn auch die Bäume neben mir entschwinden
Im ungewissen, grauen Nebelwehen.
Ich muß die Dunkelheiten überwinden.⁶⁵

*

Gladiole

Meine Kraft trägt mich noch höher...
Muß ich gleich an meinem Glühen
Ungezählte Tode sterben –
Meine Liebe überdauert.
Ungestillt am vollen Mittag
Ragt sie in die leichten Lüfte,
Und vom Wind herabgebogen,
Bricht sie flammend aus dem Dämmer.
Welten wirbeln.
Wenn sich auch im Ungewissen
Heimatlos der Glanz verschwendet –
Ich muß lieben.⁶⁶

Auch wenn in vielen der Gedichte die Stimmungen westfälischer Landschaft gespiegelt scheinen, sind sie doch von einer Allgemeingültigkeit und mitunter auch

⁶⁵ Zit. nach Kaldewei [Anm. 57], S. 82.

⁶⁶ Koenig: *Frühling im Herbst* [Anm. 56], S. 12.

Zeitlosigkeit, die sie weit entfernt von der üblichen Heimatlyrik. Formulierungen wie "Heimatlos" oder vom "Land, / Das meine Heimat war" deuten im Gegenteil eine Verlusterfahrung an, die wohl nicht nur erklären kann, weshalb Hertha Koenig sich schließlich aus dem 'leuchtenden' München wieder in das abgelegene Land ihrer Kindheit zurückzog, sondern auch die tiefere Ursache dafür sein dürfte, daß sie in ihrem Werk eher sehnsüchtig rückwärtsgewandt blieb und sich den Wagnissen einer zukunftsgerichteten Moderne weitgehend verschloß. Von den radikalen politischen und sozialen Umbrüchen ihrer Zeit, von zwei Weltkriegen und dem Abgrund des Dritten Reiches oder von den Alltagssorgen einer Gutsherrenin ist ihrem Werk jedenfalls nur wenig eingeschrieben, obwohl sie sich im Leben hier (u.a. als Krankenschwester im Ersten Weltkrieg und durch die Unterstützung sozialistischer Siedlungsprojekte) durchaus bewährte. Dichtung aber blieb ihr, ähnlich wie für Rilke, ein der Welt des Alltags entgegengesetztes Refugium, ein buchstäblicher 'Garten' der Träume, Erinnerungen, Märchen und ungestillten Sehnsüchte. Solcher Romantizismus macht bei entsprechender Stimmungslage den besonderen Reiz der Lyrik Hertha Koenigs aus; wer aber genauer liest, wird vielleicht hinter den Naturbildern, die ihr das Prädikat einer 'westfälischen Dichterin' eintrugen, doch auch den Schmerz erahnen, den ihr in einer Zeit und in Gesellschaftskreisen, wo weibliches Aufbegehren gar nicht und Begehren nur passiv geduldet war, der Verzicht auf privates Glück bereitet haben muß:

Gras

Nur dies, Geliebter: unter deinem Schritt
 Das Sanfte sein, das deine Wege mildert,
 Und vor dir der beruhigte Anblick weit hinaus.
 So zart im ungestörten Morgenfunkel,
 Der fernen Sonne schwesterlich vertraut,
 So stark im Gang der Winde, tief gebeugt
 Und wieder aufgerichtet, neu und blank.
 Und immer stark im Dasein und Bestehn.
 Ermutigend.
 So bleibt mein Los vor dir –
 Und dieses kleine Wohltun meine Lust.⁶⁷

* * *

Eine literarisch gegenwartsflüchtige und im Leben zugleich 'weltläufige' Existenz führte der sauerländische Lyriker, Erzähler und Reiseschriftsteller *Viktor Meyer-Eckhardt* (22.9.1889 Hüsten – 2.9.1952 Breyell/Niederrhein), der eigentlich Jo-

⁶⁷ Ebd., S. 16.

sef Meyer hieß, aber den interessanteren Vornamen eines seiner Paten annahm und seinem ebenfalls wenig originellen Nachnamen den Geburtsnamen der Mutter hinzufügte – beides zweifellos in der Absicht, die provinzielle Herkunft zu kaschieren, die in den verschrobenen Eigenheiten seiner rückwärtsgewandten Bücher doch immer wieder durchscheint.

Viktor Meyer-Eckhardt hat ein umfangreiches Werk vor allem von historischen und psychologischen Romanen und Erzählungen veröffentlicht. Sein im Düsseldorfer Heinrich-Heine-Institut bewahrter Nachlaß enthält zudem noch zahlreiche unbekannte Prosawerke, Gedichte, Dramen, Aufsätze und Reiseberichte (u.a. *Das große Reisebuch*, vollendet 1942). Daß dieser 'Schatz' einst gehoben wird, ist eher unwahrscheinlich, muten Meyer-Eckhardts Arbeiten in ihrer zeitentrückten Thematik und neoklassizistischen Formung dem Leser doch ungewöhnliche Anstrengungen zu, die schon den Zeitgenossen zu strapaziös waren. Die Unbedingtheit, mit der dieser Dichter sein idealistisches Literaturkonzept ungeachtet rezeptioneller Erwägungen verfolgte, verdient immerhin Respekt und hat fast schon etwas von 'westfälischer Sturheit'. Der Preis dieser solipsistischen Haltung war hoch: Nach Meyer-Eckhardts Tod erschienen zwar noch die Sammlungen *Wanderfahrten* mit 'Reisebriefen' (1964) und – herausgegeben vom Sohn Karl Röttgers – *Der Herzog von Enghien* mit Nachlaßtexten (1973)⁶⁸, seither aber geriet der Dichter in Vergessenheit, vertreten nur in neueren Westfalen-Anthologien⁶⁹ und auch sonst ganz entgegen seinem kosmopolitischen Selbstverständnis fast nur in regionalem Zusammenhang wahrgenommen, in der westfälischen Literaturgeschichte Winfried Freunds etwa oder in Heimatzeitschriften wie dem *Westfalenspiegel*, dem *Suerländer* und *Sauerland*.⁷⁰ Literarischer Anspruch und tatsächliche Rezeption könnten kaum weiter auseinanderklaffen.

Daß Viktor Meyer-Eckhardt von einigen Lokalpatrioten fürs Sauerland beansprucht wird, ist nicht selbstverständlich, verließ er doch bereits dreijährig mit seiner Mutter das Haus Hammeke am Hüstener Markt (heute Neheim-Hüsten) und kehrte nie wieder in seine Geburtsstadt zurück, zu der er auch keine ver-

⁶⁸ Viktor Meyer-Eckhardt: *Wanderfahrten. Reisebriefe*. Ausgewählt, hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Wilhelm Willige. Heidelberg, Darmstadt: Schneider, 1964; ders.: *Der Herzog von Enghien. Unveröffentlichte Gedichte, Prosadichtungen, Aufsätze und Essays aus dem Nachlaß*. Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Helmut Röttger. Ratingen, Kastellaun, Düsseldorf: Henn, 1973.

⁶⁹ Viktor Meyer-Eckhardt: *Der Krötenstein*. In: *Westfälische Erzählungen* [Anm. 2], S. 123-132; ders.: *Der Sternenspiegel*. In: *"Auf meinem Herzen liegt es wie ein Alp". Literatur in den Rheinlanden und in Westfalen 1919-1945*. Hg. v. Volker C. Dör, Norbert Oellers u. Monika R. Schloz. Frankfurt/M., Leipzig 1997, S. 279-287. Beide Texte wurden der Novellensammlung *Die Gemme* entnommen.

⁷⁰ Vgl. auch Dietmar Rost: *Sauerländer Schriftsteller des kurkölnischen Sauerlandes im 19. und 20. Jahrhundert*. Schmallenberg-Holthausen 1990, S. 139-141.

wandschaftlichen Beziehungen mehr hatte. Immerhin fühlte er sich seiner Herkunft aber so weit verbunden, daß er einem Freund einmal sagen konnte: "Es ist schon lange her, daß ich Hüsten verließ. Aber das gibt es doch, daß man im frühen Alter von drei Jahren schon Eindrücke aufnimmt, die ein Leben lang haften." Noch seine letzte zu Lebzeiten erschienene Novelle *Die Geschichte von den zwei Gürteln oder Die Abenteuer des Johannes Meier von Soest* (Düsseldorf, Köln: Diederichs, 1951; Erstdruck allerdings schon 1936 in *Stern über dem Chaos*), die von einem mittelalterlichen Kreuzfahrer aus unerfüllter Liebe erzählt, der bei seiner Rückkehr aus Palästina die Geliebte im Kloster wiederfindet, ist seiner westfälischen Heimat gewidmet und enthält das Bekenntnis: "Ärger als alles Weh ist das Weh nach dem Lande, in dem man geboren ist."⁷¹

Viktor Meyer-Eckhardts Vater war Kunstmaler und kam aus einer alteingesessenen Bauernfamilie in der Nähe von Brilon; der Sohn hat ihn nicht mehr kennengelernt, denn er starb fünf Monate vor dessen Geburt. Die Mutter, zu der das Verhältnis um so intensiver war, stammte aus einer Düsseldorfer Malerfamilie und war Erzieherin am belgischen Königshof gewesen; nach dem Tod ihres Mannes mußte sie mit ihren zwei Kindern von den bescheidenen Einkünften aus einem Weißwarengeschäft leben. 1892 zog sie mit den Kindern nach Olsberg, dann nach Brilon und Daseburg (bei Warburg), 1900 schließlich nach Düsseldorf, in die Heimat ihrer Väter. Josef/Viktor besuchte dort das Kgl. Gymnasium und bestand 1909 das Abitur. Anschließend studierte er Literaturgeschichte, Philosophie und Romanistik in Bonn, München, Berlin, Jena und Leipzig und promovierte 1913 mit einer Arbeit über *Platens Gaselen* zum Dr. phil. Das Thema der Leipziger Dissertation ist aufschlußreich sowohl für Meyer-Eckhardts klassizistisches und formstrenge Kunstverständnis wie für seine Sehnsucht nach fernen Zeiten und Ländern wie dem alten Orient.

Zu entscheidenden, das spätere Werk prägenden Erlebnissen wurden während der Universitätsjahre besonders Goethe und die Klassik, die Musik Bachs und nicht zuletzt die künstlerischen Ikonen der griechischen Antike, also die hohen Kulturideale des Bildungsbürgertums. Ihnen wollte er dann auch in seiner eigenen Kunst nacheifern, die er daher möglichst fernhielt von existentieller Gegenwartsnot und persönlicher Problematik. Symptomatisch für diese 'Bildungskunst' sind bereits die zuchtvoll-feierlichen, symbolhaft verinnerlichten Verse des lyrischen Erstlings *Der Bildner* (1921). Eine Ausnahme bildet dagegen in jeder Hinsicht die frühe Novelle *Das Vergehen des Paul Wendelin. Aus den letzten Tagen eines Soldaten* (Braunschweig: Piepenschneider, 1922). In ihr reflektiert Meyer-Eckhardt das eigene Erlebnis des Weltkriegs, den er als Unteroffizier an der

⁷¹ Zitate ebd., S. 139.

französischen Westfront verbrachte, zeitweise als Dolmetscher in einem Infanterie-Regiment, und dessen äußeren und inneren Anstürmen sich offenbar auch ein klassizistischer Ästhet nicht völlig entziehen konnte. Freilich ist diese halbbiographische Novelle um einen couragierten Feldwebel, der als Opfer seines Mutes zur Wahrheit und Reinheit fällt, alles andere als ein pazifistisches Werk, vielmehr eine ressentimentgeladene Anklage selbstgefälliger Offiziere, deren eitles Ständedenken und verantwortungsloses Handeln vor dem Schicksal der Nation und den zukünftigen Generationen Meyer-Eckhardt hier zu den menschlichen Gründen der deutschen Niederlage rechnet. Nur mit einem wirklichen 'Volksheer' – so seine damals weitverbreitete Überzeugung – hätte der Weltkrieg erfolgreich geführt und gewonnen werden können.

Nach dem 'verlorenen' Krieg war Meyer-Eckhardt einige Jahre Bibliothekar in Düsseldorf, gab diese ungeliebte 'Zwangsarbeit' aber 1923 wieder auf und zog in das niederheinische Örtchen Leutherheide bei Krefeld, nahe der niederländischen Grenze (heute Nettetal), um fortan als freier Schriftsteller zu leben. Ausgedehnte Bildungsreisen führten ihn nach Frankreich, England, Italien, Griechenland oder in den Vorden Orient; auf den Inseln des östlichen Mittelmeeres wanderte er hunderte von Kilometern, um Spuren der griechischen Kunst, der Kultur der Antike zu entdecken. Führer auf seinem inneren Weg waren ihm Goethe, Hölderlin, Stifter, Bach und Nietzsche, in späteren Jahren vor allem Homer, Aischylos und Shakespeare. Seinen Lebensunterhalt finanzierte er durch Reiseberichte, die er in namhaften Zeitungen und Zeitschriften unterbringen konnte. Nebenher schrieb er weltanschauliche Essays, hielt zahlreiche kulturelle Rundfunkvorträge und beschäftigte sich mit so unterschiedlichen Wissenschaftsgebieten wie der Farbenlehre Goethes oder der Relativitätstheorie Einsteins. Seine Sprachbegabung brachte ihn außerdem zur russisch-slawischen Literatur und ließ ihn in Fachkreisen zu einem geachteten Kenner und Übersetzer Puschkins werden.

Über Meyer-Eckhardts Haltung zum Dritten Reich ist kaum etwas bekannt; jedenfalls konnte er nicht nur ungehindert weiterschreiben, was angesichts seiner historischen Interessen und politischen Indifferenz wenig verwunderlich ist, sondern veröffentlichte gerade in dieser Zeit die meisten seiner Werke, seit Kriegsausbruch im Berliner Verlag Die Rabenpresse von V. O. Stomps. Der gebürtige Krefelder 'VauO' verkörperte wie er selbst das bürgerliche Ideal persönlicher Bildung durch Kunst und Literatur und wurde so zu seinem zweiten wichtigen Förderer, nachdem er seine erste Heimstätte nach dem Krieg bei dem konservativen Verleger Eugen Diederichs gefunden hatte. Ohne das persönliche Engagement solcher Liebhaber exquisiter Dichtung wäre die Publikationskarriere Meyer-Eckhardts kaum möglich gewesen, kamen seine Bücher doch nie über bibliophile Auflagen hinaus und brachten ihm nur eine kleine Gemeinde gleichgesinnter Verhrer ein.

Nach dem Zweiten Weltkrieg lebte Viktor Meyer-Eckhardt isoliert, mittellos und krank in der Nähe von Düsseldorf. Die ärgste Not konnte er dadurch abwenden, daß es ihm dank der Vermittlung seines sauerländischen Schriftstellerfreundes Norbert Voß, Leiter des Düsseldorfer Kulturamts, gelang, seine Bibliothek und sein wertvolles Archiv an die Stadt Düsseldorf zu verkaufen. Seine monumentale 'Romantrilogie' *Der Herr des Endes* (1948) aber blieb ebenso ohne jede Resonanz wie sein letzter Roman *Madame Sodale* (1950) und seine Novelle um Johannes Meier aus Soest (1951), die beide wieder bei Diederichs erschienen.

Viktor Meyer-Eckhardt starb 1952 in Breyell, unweit von Leutherheide und heute ebenfalls nach Nettetal eingemeindet. Begraben ist er in Düsseldorf, neben seiner Mutter.

Vom Literaturbetrieb hielt Viktor Meyer-Eckhardt sich zeitlebens fern; er begriff sich als konservativen Außenseiter und opponierte, ähnlich wie Lulu von Strauß und Torney, Hanns Martin Elster, Karl Röttger oder Friedrich Sieburg, mit denen er korrespondierte, heftig gegen die jungen 'Modernisten' und andere ihm verhaßte 'Literaten' des Zeitgeistes. Sein elitäres Selbstverständnis als Sachwalter 'einzig wahrer' Dichtkunst und der Zuspruch weniger 'Jünger' trösteten ihn hinweg über das Ausbleiben großer Auflagenerfolge; er selbst bekannte einmal: "Wenn ich auch seit nun einem Vierteljahrhundert der Wirkung auf eine Gemeinde ausgezeichneten, wahrheitssuchender und unbeugsamer Menschen gewiß sein kann, so blieb mir der Massenerfolg nicht zum wenigsten durch die Unerbittlichkeit meiner Haltung gegenüber dem Wandel, den Moden, Parteien und Sensationen verwehrt."⁷² Damit annouciert Meyer-Eckhardt Eigenheiten, die nicht nur für ihn selbst, sondern auch für viele andere westfälische Autoren am Rande der Moderne Zielvorgaben waren: Wahrheitssuche, Unbeugsamkeit und Wertkonservatismus.

Vor allem seine zyklischen, formstrengen Gedichte, gesammelt in den Bänden *Der Bildner* (Jena: Diederichs, 1921), *Dionysos* (Ebd., 1924), *Das Marienleben* (Ebd., 1927), *Orpheus* (Berlin: Rabenpresse, 1939) und *Dionysos. Apollon* (Ebd., 1941), entwickelte Meyer-Eckhardt in bewußter Opposition zur als chaotisch und destruktiv empfundenen Lyrik der Moderne. Ausgehend von der christlich-humanistischen Kulturtradition und beeindruckt vom Harmoniestreben der griechischen Antike, zugleich beseelt von der drängenden Frage nach dem Sinn der Geschichte, versuchte er demgegenüber in seinen Gedichten eine idealistische Einheit christlicher und antiker Kunst zu schaffen, die zeitlose Gültigkeit beanspruchen darf. Der Titel des Lyrikerstlings, 'Der Bildner', ist in dieser Hin-

⁷² Zit. nach ebd., S. 141.

sicht programmatisch zu verstehen; hier und auch später kommt der Dichter als 'Bildhauer der Sprache' tatsächlich dem klassischen Formideal nahe, wobei die Sprachgestaltung jedoch oft gezwungen und maniert wirkt und die ekstatisch-mystischen Inhalte heute wohl gerade in der Kombination mit einer starren Metrik nur noch befremden können. Was das lyrische Gesamtwerk Meyer-Eckhardts zusammenhält, ist der ewige Lobpreis des Lebens aus der Erkenntnis, daß es der Geist ist, "der lebendig macht" und "die Hoffnung offen läßt, überall und allzeit selig werden zu können".⁷³ Ob es ihm wirklich gelang, antike und christliche Glaubens Traditionen und Heilserwartungen zu *einem* Weltbild zu vereinigen, scheint uns jedoch zweifelhaft, wenn wir etwa den hymnischen Zyklus an die Fruchtbarkeit *Dionysos*, in dem der allbeherrschende Daimon triumphiert, neben eine verinnerlichte Dichtung wie *Das Marienleben* stellen, einen feierlich-frommen Gesang auf das Leben und Leiden der Gottesmutter und auf die Mütterlichkeit überhaupt. Diese mythologischen Welten bleiben letztlich ebenso getrennt wie die feindlichen Prinzipien des Dionysos und Apollon, die auch nicht aufgehen können in Meyer-Eckhardts Vorstellung von einem 'Eingott des Alls'. Wenn der Dichter dennoch nicht müde wurde in solchen Harmonisierungsversuchen, so läßt das auf unbewältigte, hier nicht zu erörternde eigene Konflikte schließen.

Weniger unzugänglich als Meyer-Eckhardts Lyrik ist sein umfangreiches Prosawerk, was vor allem daran liegt, daß der Dichter hier auf der Grundlage intensiven Quellenstudiums und eigener Reiseeindrücke klare historische und geographische Koordinatensysteme errichten konnte. Zwar deutet er die Geschichte auch hier symbolistisch als 'Gleichnis der Gottheit', doch läßt er seine Helden bewußt ohne Tendenz und persönliche Stellungnahme lebendig werden und überläßt die Bewertung der geschilderten Ereignisse dem mündigen Leser.

Ähnlich wie Friedrich Sieburg war Meyer-Eckhardt besonders von der Geschichte Frankreichs fasziniert; in den Gestalten der Französischen Revolution sah er anfangs geradezu den Aufbruch zu einem großen, befreiten Menschentum verkörpert. Schon der erste Roman *Die Möbel des Herrn Berthélemy* (Jena: Diederichs, 1924) beschwört den Geist dieser wirren Epoche und fragt nach ihrer Bedeutung für die Gegenwart. Während um ihn herum eine Welt versinkt, kämpft der Titelheld, der genußsüchtige Ästhet Berthélemy, in dessen Wohnung Ludwig XVI. gefangengehalten wird, eigensüchtig und zeitfern spießbürgerlich nur um seine kostbaren Antiquitäten, ehe er sich innerlich wandelt und durch seine junge, idealistische Braut am Ende doch noch mit dem Neuen versöhnt wird. Kann man in diesem Roman, der deutlich jüngste Nachkriegsereignisse reflektiert, ein Plä-

⁷³ Zit. nach Franz Lennartz: *Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik*. Bd. II. Stuttgart 1984, S. 1209.

doyer für die Revolution und den 'neuen Menschen' sehen, das gar nicht so weit entfernt ist von den Postulaten des Expressionismus, so wurde Meyer-Eckhardts Blick auf die Französische Revolution in späteren Jahren zunehmend skeptischer – auch dies zweifellos unter dem Eindruck aktueller Zeitereignisse, die nun aber allenfalls noch zwischen den Zeilen erkennbar sind. In der Novelle *Der Graf Mirabeau* (Berlin: Rabenpresse, 1940) versucht der idealistische Graf, den Ausbruch der Revolution durch die Errichtung einer konstitutionellen Monarchie zu verhindern, verschuldet aber in der alles entscheidenden Unterredung mit Marie Antoinette durch eine falsche Antwort selber die Niederlage des Royalismus und damit auch den eigenen Untergang. Das Hauptwerk dieser 'französischen' Werkreihe schließlich, der Voltaire als dem Meister der Vernunft gewidmete Roman *Madame Sodale* (1950), über dessen Fortsetzung Meyer-Eckhardt starb, bietet einen leidenschaftlichen, phantasie-, episoden- und figurenreichen Querschnitt durch das Revolutionszeitalter, vergegenwärtigt nicht ohne Ressentiment den Untergang der 'alten Welt' und die Heraufkunft einer 'neuen Sorte Menschheit', "personifiziert in der skrupellosen Tochter eines geldgierigen Pariser Kleinbürgers, die durch ihre Heirat mit einem reichen Händler, den sie betrügt und zuletzt der Guillotine preisgibt, die Grundlage für wucherische Spekulationen legt, mit denen sie zur Residentin auf einem Schloß und Herrscherin über Riesenvermögen, Börsen und Banken aufsteigt".⁷⁴ Die Hoffnung auf ein neues Menschtum zerschellt an den menschlichen Urtrieben nach Macht, Reichtum und Selbstgeltung – das Thema hätte gerade in der zweiten Nachkriegszeit als besonders aktuell empfunden werden müssen und fand vielleicht eben deshalb wenig Interesse.

Kennzeichnend für Meyer-Eckhardts Prosa ist, daß er sich die Schauplätze seiner Romane und Novellen zuvor persönlich durch Reisen zu erobern suchte, seien es die italienischen in der Novellensammlung *Die Gemme* (Jena: Diederichs, 1926), deren Titelgeschichte poetisch die Ermordung des schönheitssuchenden 'Antiquars' Johann Joachim Winckelmann 1768 in Triest ausdeutet, oder die orientalischen in dem Märchen 'aus dem Morgenlande' *Das Glückshündlein von Adana* (Berlin: Atlantis, 1935) über die verzauberte Tochter eines Pantoffelhändlers, die einen König zum Mann gewinnt, und in den drei 'heroischen Novellen' aus dem Mittelalter *Stern über dem Chaos* (Leipzig: Quelle & Meyer, 1936), zu denen auch die *Geschichte von den zwei Gürteln* gehört. Leidenschaftliches Geschichtshandeln und tragische Verstrickungen walten in diesen Erzählungen, die in ihrer historisierenden, 'gewählten' Sprachgebung und der umständlichen, fast schon 'stifteresken' Beschreibungstechnik aber doch reichlich ermüdend wirken.

⁷⁴ Ebd., S. 1209f.

Dieser grundsätzliche Einwand gilt erst recht für Meyer-Eckhardts epische Hauptwerke, die zyklisch angelegten 'Begebenheiten aus zwei Jahrtausenden' mit dem Titel *Menschen im Feuer* (Berlin: Rabenpresse, 1939) und die späte 'Romantrilogie' *Der Herr des Endes* (Düsseldorf: Bagel, 1948), die dem Leser schon rein umfangsmäßig (680 u. 926 Seiten) mehr als üblich abfordern. In den einundzwanzig Geschichten *Menschen im Feuer* zeigt Meyer-Eckhardt mehr oder weniger berühmte historische Persönlichkeiten in der Stunde ihrer Prüfung: Christus und Pilatus, den heiligen Franziskus, Otto den Großen, Friedrich II., Molière und Racine, Cola di Rienzi, Napoleon und andere, und unternimmt zugleich den hybriden Versuch, anhand dieser Einzelschicksale die Entwicklung der abendländischen Geistesgeschichte nachzuzeichnen. Dahinter steht die zweifelhafte und unter Historikern heutzutage schon fast obsolete Überzeugung, Geschichte werde durch große Einzelne vorangetrieben, deren kulturelle und ethische Leistung wegweisendes Vermächtnis für die Nachgeborenen sei. Zudem offenbart sich hier ein Wille zur Größe, von dem fast alle Werke Meyer-Eckhardts beherrscht sind; wie bei manchen der Idealisten Westfalens zur Jahrhundertwende hat dieser Ehrgeiz hypertrophe Züge, die den Verdacht nahelegen, es handle sich um bewußte Gegenschöpfungen zu provinzieller Enge und kleingeistigem Alltag. Meyer-Eckhardts Erinnerungen an heroische Vergangenheiten und seine realen wie geistigen Reisen in exotische Fernen sind *auch* Fluchtbewegungen vor einer als unbefriedigend empfundenen Gegenwart.

Das in den 'Begebenheiten aus zwei Jahrtausenden' anklingende Thema der Entscheidung zwischen den Welten des 'Luziferischen' und 'Göttlichen' liegt auch der 'Romantrilogie' *Der Herr des Endes* zugrunde, hier konzentriert auf die Lebensgeschichte des Stauferkaisers Friedrich II. und seine Epoche. Im Mittelpunkt steht "die Zeitspanne 'schrecklichster Ballung' vom Juni 1245 bis zum Juli 1246 [...], welche die Ächtung des Kaisers durch seinen kongenialen Gegner Papst Innocenz IV., den daraus erwachsenden Mordanschlag der Tiara gegen die Krone und die Entscheidung zwischen den beiden konträren Welten umfaßt, wobei ein Vorspiel, zwei Zwischenspiele und ein Nachspiel jene Musik ertönen lassen, 'ohne deren Besänftigung solche Apokalypse die Herzen zerreißen müßte'."⁷⁵ Meyer-Eckhardts Überzeugung entsprechend, soll Geschichte auch hier den göttlichen Weltenplan demonstrieren.

Mit dem fast tausendseitigen Monolith *Der Herr des Endes* hat Viktor Meyer-Eckhardt sich zweifellos einen gewichtigen Platz in einer Literaturgeschichte des historischen Romans im 20. Jahrhundert erschrieben, und für Historiker oder Geschichtslehrer mag er in der sorgfältigen Auswertung der Quellen und in der

⁷⁵ Ebd., S. 1210.

Verbindung eines heroischen Einzelschicksals mit der atmosphärisch genauen Vergegenwärtigung einer Umbruchsepoche manche Qualitäten aufweisen. Dem normal interessierten Leser indes könnten aus dem erschreckend umfangreichen Werk Meyer-Eckhardts guten Gewissens nur einige wenige Titel empfohlen werden, die dem Dichter selbst womöglich eher Nebenarbeiten waren: die italienische Novellensammlung *Die Gemme* etwa, wo die historischen Geschichten heimlicher Laster und Leidenschaften einhergehen mit Formen des Reiseberichts, oder die 'Räubergeschichten' *Die Zecher von Famagusta* (Berlin: Rabenpresse, 1940), ein klassischer Erzählzyklus, in dem sich Zecher auf Cypem selbsterlebte Räuberabenteuer aus Griechenland und Kleinasien erzählen. So schwer dieses Urteil angesichts der Anstrengungen Meyer-Eckhardts und der Armut westfälischer Literatur an 'großgedachten' Konzepten auch fällt: Es wird wenig bleiben vom Werk dieses Dichters, der (mit Grimme und Pape) "zu den bedeutendsten Schriftstellern [gehört], die das Sauerland hervorgebracht hat".⁷⁶

* * *

Mit Viktor Meyer-Eckhardt und nach seinem Mentor Otto zur Linde gehört auch der Lyriker, Dramatiker, Erzähler, Essayist und Pädagoge *Karl Röttger* (23.12.1877 Lübbecke – 1.9.1942 Düsseldorf-Gerresheim) zu den 'verkannten Neo-Klassikern' aus Westfalen. Wie diese ein selbstbewußter Außenseiter im Literaturbetrieb, teilt er mit ihnen auch das Phänomen einer fast schon sektiererischen Gemeindebildung (die 1947 ihren symbolischen Höhepunkt in einem posthumen Aufruf zur Bildung einer 'Karl Röttger Gemeinde' fand⁷⁷), während das allgemeine Publikum seinem überbordenden und gedankenschweren Werk wohl allezeit desinteressiert, verständnislos oder ablehnend gegenüberstehen wird. Symptomatisch für dieses Mißverhältnis zwischen der Verehrung der wenigen und der Ignoranz der vielen ist die zweibändige Ausgabe *Ausgewählte Werke*, die 1958 von der Witwe Hella Röttger und dem Freund Hanns Martin Elster im westfälischen Verlag Lechte herausgegeben wurde⁷⁸. Obwohl es sich bereits um eine eng be-

⁷⁶ Rost [Anm. 70], S. 139.

⁷⁷ Vgl. *An die Freunde der Dichtung von Karl Röttger. Gedichte und Aufruf zur Bildung einer Karl Röttger Gemeinde. Karl Röttger spricht zu den Freunden seiner Dichtung. Biographisches und Bibliographisches*. Hg. v. Hella Röttger u. E. W. List. 15. Mai 1947. München 1947.

⁷⁸ Karl Röttger: *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*. Hg. v. Hella Röttger u. Hanns Martin Elster. Emsdetten 1958. Der erste Band enthält Gedichte und Legenden, die Erinnerungen *Das Unzerstörbare oder Die Vollendung des Einst*, den Franziskus-Roman *Der Heilige und sein Jünger* und die 'deutsche Legende' *Das Teufelskind*; der zweite Band das biographische *Buch der Gestirne*, Erzählungen und Dramen, das aus dem Nachlaß herausgegebene Romanfragment *Weisheit der Liebe* sowie ein Nachwort Hanns Martin Elsters und biobibliographische Daten zum Leben und Werk des Dichters von Hella Röttger.

grenzte Auswahl handelt, sprengen die Bände mit 669 bzw. 704 Seiten doch jedes übliche Maß und blieben von 'normalen Lesern' wohl schon deshalb unbeachtet. Auch der bisher letzte Versuch, 1978 mit *Zeitdichtungen*, Gedichten und Erzählungen der Jahre 1918 bis 1938, auf Röttger aufmerksam zu machen, war zum Scheitern verurteilt.⁷⁹ Ähnlich desolat verhält es sich mit der Literatur über Röttger: Das akademische Interesse beschränkt sich im wesentlichen auf mehrere unveröffentlichte Dissertationen aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs, denen deutlich ihre Entstehungszeit anzumerken ist.⁸⁰ Daneben haben seine Freunde verschiedentlich aus Jubiläumsanlässen an den Dichter erinnert.⁸¹ Eine umfassende, allgemein zugängliche Monographie aber fehlt und ist wohl auch nicht mehr zu erwarten. Indes mangelt es nicht an zahlreichen Aufsätzen, besonders in Zeitungen und Heimatblättern Westfalens und des Rheinlandes: Zwar stammen die meisten von treuen Weggefährten des Dichters, doch ist daneben unverkennbar, daß speziell die religiös-mystische Ausrichtung seines Werkes offenbar eine Zeitlang ganz den Erwartungen entsprach, die provinzielle Kulturvertreter an eine 'hehre Dichtkunst' stellten. Da konnte es nicht einmal schaden, daß Röttger selbst universelle Ansprüche stellte und sich nur selten Themen der Heimat widmete. Herleitungen seiner spezifischen 'Dichtkunst' aus 'westfälischem Wesen' ließen sich mit einiger Phantasie schließlich auch 'im freien Raum' konstruieren:

Er ist nicht Heimatdichter im engeren Sinn. Aber die Formen und Farben dieser Landschaft, ihr Rhythmus, ihre Atmosphäre finden sich wieder in den Konturen der Seenlandschaft des Dichters, reichen hinein bis in die Wurzeln seiner Geistgestalt, in die Struktur seines Wesens. Weiträumig ausholend, sich hinter Heide, Birke und Sandhügel immer wieder in eine Traumferne entgrenzend, ohne die jähren Akzente des "Interessanten", aber stark und wuchtig in dieser absoluten Pointenlosigkeit – so zeigt sich die Landschaft. Und so zeigt sich der Dichter, der ihr entstammt.⁸²

Und war es nicht das "Dämonium seiner westfälischen Stammesart", das diesen Dichter "immer an das Unsagbare, an das Geheimnis Gottes" rühren und "in der Wirklichkeit des lebendigen Christus: 'Siehe, ich bin bei euch alle Tage!'" fort-

⁷⁹ Karl Röttger: *Zeitdichtungen 1918–1938. Gedichte und Erzählungen*. Kastellaun: Henn, [1978].

⁸⁰ Wilfrieda Drucker: *Karl Röttger. Leben und Schaffen. Ein geistesgeschichtlicher Überblick*. Diss. Wien 1939; Kurt Berens: *Der Dichter Karl Röttger*. Diss. Jena 1939; Walter Behrens: *Karl Röttger. Über das lyrische, epische und dramatische Schaffen des Dichters*. Diss. Leipzig 1940; Walter Johann Meindl: *Karl Röttgers Legenden*. Marburg 1941.

⁸¹ Will Hermanns (Hg.): *Karl Röttger. Bekenntnisse zu einem Dichter. Festschrift zum 50. Geburtstag des Dichters*. Köln [1927]; *Karl Röttger. Dichter und Pädagoge. Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag*. Katalog [Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, 1977/78]. Hg.: Joseph A. Kruse. Katalogbearbeitung: Helmut Röttger. Düsseldorf 1977; H. Hüffmann (Hg.): *Karl Röttger zum Gedenken*. Lübbecke 1978.

⁸² Robert Jancke: *Karl Röttger*. In: *Die Neue Literatur*, Leipzig (Dezember 1933), Nr. 12, S. 675.

schreiten ließ?⁸³ Inzwischen freilich sind diese Zeiten selbst in Westfalen schon lange vorbei, haben sich Röttgers Inhalte überholt und ist seine 'Gemeinde' ausgestorben. In den neueren Anthologien westfälischer Literatur ist der stille 'Gottessucher' und 'Dichter der einsamen Seele' denn auch mit eher untypischen Arbeiten vertreten.⁸⁴

Die Entwicklung Röttgers beweist einmal mehr die Bedeutung literarischer Sozialisation durch überregionale Kontakte und großstädtische Erfahrungen, auch wenn sie in diesem Fall dank einer seit der Kindheit tief verwurzelten Innerlichkeit und Religiosität nicht ins Zentrum der Moderne führte, in der solche Überzeugungen fragwürdig werden. Von den existentiellen Erkenntnis- und Sinnkrisen eines Sack oder Hatzfeld scheint der glaubenssichere Dichter jedenfalls selbst in Zeiten des Chaos weitgehend verschont geblieben zu sein, und vielleicht war diese Immunität für viele seiner selbst verunsicherten Anhänger ein wesentlicher Faktor der Faszination. Andererseits hätte seine aus Herkunft und Beruf resultierende Geistesdisposition Röttger wohl nur zu einem Heimatschriftsteller werden lassen ohne frühe Begegnungen mit den arrivierten 'Dichtergrößen' seiner Zeit. Fast seine ersten drei Jahrzehnte verbrachte er immerhin in den engen Kreisen der Provinz.

Aufgewachsen in einem armen, aber behüteten Elternhaus in der Kleinstadtidylle Lübbeckes am Osthang des Wiehengebirges, besuchte der vierte Sohn des bieder-frommen Schuhmachermeisters Heinrich Röttger (selber ein einfacher Köttersohn) und der Gerbertochter Dorothee geb. Fischer nach Volksschule und Selecta (1883-92) eher unwillig bis 1898 die Präparande und das Lehrerseminar in Petershagen an der Weser, erfuhr also bestenfalls eine halbakademische Ausbildung. Die rationalistische Wissensvermittlung der dortigen 'Schriftgelehrten', unter der er schon als Schüler gelitten hatte, stieß ihn ab und weckte zugleich den eigenen 'pädagogischen Eros'. Schule sollte, wie er 1905 in seinen ersten 'Beiträgen zur modernen Pädagogik' mit dem programmatischen Titel *Das Leben, die Kunst, das Kind* (Bremen: Schünemann) schrieb, "wie ein Tempel sein, wie ein Haus Gottes, darin allen jungen Wünschen und Hoffnungen Freuden und Prophezeiungen beschert würden": "Ein Haus voller Schätze, voller Tröstungen, voller Liebe und Gelächter sollte die Schule sein mit ihrer Arbeit, ihren Anweisungen zum Verständnis der Natur, des Lebens und – Gottes".⁸⁵ Eine didaktische Theorie

⁸³ Hanns Martin Elster: *Karl Röttger. Sein Werk und sein Wesen*. In: Röttger: *Ausgewählte Werke in zwei Bänden* [Anm. 78], Bd. 2, S. 675.

⁸⁴ Karl Röttger: *Die Briefe der Helene Alberti*. In: *Westfälische Erzählungen* [Anm. 2], S. 35-40; ders.: *Kaspar Hausers letzte Tage oder Das kurze Leben eines ganz Armen. Ein dokumentarischer Roman* [Auszug]. In: *"Auf meinem Herzen liegt es wie ein Alp"* [Anm. 69], S. 599-614.

⁸⁵ Zit. nach Elster [Anm. 83], S. 658.

oder gar Methode vermochte Röttger daraus nicht zu entwickeln, doch vertrat er sein christlich-humanistisches Credo, das die Verantwortung des Erwachsenen und das Wohl des Kindes in den Mittelpunkt stellt und dabei der Kunst besondere Bedeutung beimißt, außer in seiner Dichtung noch in einer Reihe weiterer reformpädagogischer Schriften, von denen die Broschüren *Kind und Gottesidee* (Berlin: Modern-pädagogischer und psychologischer Verlag, 1908), *Die Religion des Kindes* (München: Georg Müller, 1918) und *Das Kindertheater* (Frankfurt/M.: Verlag des Bühnenvolksbundes, 1922) wohl die wichtigsten sind. Im pädagogischen Alltag, den Röttger zunächst als Lehrer im westfälischen Heidedorf Preußisch Ströhen bei Rahden (1898/99), dann in Schwenningdorf bei Rödinghausen (1899-1901), nach dem Tod des Vaters in seiner Heimatstadt Lübbecke (1901-05) und schließlich in Gerresheim (1905-08) erlebte, am Geburtsort des hochverehrten Wilhelm Schäfer (den er hier erstmals 1904 besucht hatte), mußten derart idealistische Ansichten auf Widerstände stoßen und zu Enttäuschungen führen, die sicher dazu beitrugen, daß er den Beruf nach zehn Jahren (vorübergehend) aufgab und um die Jahreswende 1909 mit seiner ersten Frau Julie geb. Kruse (Heirat 1908) wie so viele andere auch nach Berlin ging, um sich dort als Schriftsteller zu versuchen. Einem Menschen wie ihm, der sich schon damals in der 'Imitatio Christi' fühlte, muß dieser Weg aus der Provinz in die 'sündige' Weltstadt wie ein Gang nach Jerusalem erschienen sein – nicht zufällig ist von seinen 'Jüngern', allen voran Hanns Martin Elster, immer wieder ein christologischer Vergleich angestrengt worden, der den Dichter, wenn schon nicht gleich zum 'Heilsbringer' selbst, so doch zum Propheten kosmischer Gottesliebe stilisiert:

Karl Röttger war [...] immer allseitig, war immer eine Ganzheit. War von Anfang an das "Nun und immer": die Gegenwart und die Ewigkeit, die Vergänglichkeit und die Unsterblichkeit, die Zeit und die Zeitlosigkeit, der Raum und die Unbegrenztheit. War, solange er lebte und sprach, einfach das Sein in der unabänderlichen Spannung des Nüchterns und Nüchterns, das Sein als Mensch in der Polarität der Erde und des Himmels. Er war einfach die Wesenheit Mensch, die irdisch und in Gott lebt. Dies Leben aber ist die Liebe, die das Sein in der Weisheit offenbart.⁸⁶

Dieses hybride, heute nur noch schwer nachvollziehbare Verständnis des Dichters als 'Priester' und 'Prophet' war um die Jahrhundertwende – man denke nur an Stefan George und seinen Kreis – weitverbreitet; für Röttger war es zeitlebens die Konstante seines Schaffens, befördert schon im 'biblischen' Elternhaus und endgültig etabliert dann durch die Begegnung mit den Berliner 'Charontikern' um den Westfalen Otto zur Linde. Daß diese beiden 'kosmischen Denker' nicht zuletzt durch ihre gemeinsame Herkunft aus der westfälischen Provinz zueinander

⁸⁶ Ebd., S. 655.

fanden, wo seit jeher der Priester und der Lehrer in der höchsten gesellschaftlichen Achtung standen und vielleicht einzig die religiöse Dichtung traditionsbildend geworden war, scheint uns unabweislich.

Ein tieferes Interesse für Musik und Dichtkunst, die ihm 'innere' Gegenwelten zur als lieblos, unchristlich und materialistisch empfundenen Außenwelt boten, hatte Röttger schon während seiner Zeit am Lehrerseminar in Petershagen entwickelt und in erste dichterische, hauptsächlich lyrische Versuche umgesetzt. Als Dorfschullehrer war er kurz vor der Jahrhundertwende dem Dichter und Verleger Max Bruns in Minden begegnet, seinem ersten Anreger, mit dem sich ein langjähriger Briefwechsel entwickelte (ohne daß es je zu einer Zusammenarbeit kam). Weitere Korrespondenz, u.a. mit Detlev von Liliencron, Richard Dehmel, Bruno Wille, Richard Schaukal, Rainer Maria Rilke, Theodor Lessing und Wilhelm Schäfer, zeigt den unbedingten Willen, auch von der Provinz aus teilzuhaben am Chor der zeitgenössischen Kunst, vorerst freilich mit nur geringem Erfolg. Die liedhaften Gedichte dieser Jahre, gesammelt in den Bänden *Aus meinen Welten* (Leipzig: Friesenhahn, 1900) und *Glück und Anderes* (Wien, Berlin, Leipzig: Neue Literaturanstalt, 1902) und den *Poetischen Flugblättern* (Wien, Leipzig: Neue Literatur, 1903), bieten kaum mehr als kunsthandwerklichen Jugendstil, sind epigonal und im schlechten Sinn dilettantisch, mögen sie auch "erste Wortwerdungen seiner inneren Nöte"⁸⁷ enthalten. Erfolgreicher war Röttger mit seinen ersten pädagogischen Schriften, die sich mit dem neuen Interesse an einer Pädagogik 'vom Kinde her' trafen, und besonders mit seiner Anthologie *Die moderne Jesusdichtung* (München, Leipzig: Piper, 1907), für die er renommierte Autoren wie Gustav Falke, Richard Dehmel, Karl Henckel oder Christian Morgenstern gewinnen konnte. Es ist fraglich, ob Röttger ohne diesen Erfolg und den anerkennenden Zuspruch etablierter Kollegen den Mut gefunden hätte, nach Berlin zu gehen. Der Anstoß aber kam von Otto zur Linde, dem es wie ihm selbst nicht um artistische Literatur, sondern um geistige und seelische Bildung zu gehen schien, wenn auch mehr auf philosophischem als auf religiösem Wege.

Im Winter 1905/06 war Röttger erstmals mit der 'Charon'-Bewegung bekanntgeworden und hatte, beeindruckt von dem gleichgestimmten Seelenton, schon bald darauf Otto zur Linde in Groß-Lichterfelde aufgesucht. Mit seiner Übersiedlung nach Berlin wurde Röttger dann der produktivste und treueste Mitarbeiter zur Lindes, gab mit ihm zusammen (als Nachfolger des 1906 ausgeschiedenen Rudolf Pannwitz) bis 1911 den *Charon* heraus und gründete im Anschluß selber die weltoffenere 'Monatsschrift für Zeitinterpretationen' *Die Brücke* (Mitarbeiter u.a. Herbert Eulenberg, Wilhelm von Scholz, Johannes Schlaf, Theodor

⁸⁷ Ebd., S. 659.

Lessing, Otto zur Linde), die buchstäblich eine 'Brücke' schlagen sollte von einer glaubensleeren und haßerfüllten Gegenwart zu einer neuen geistigen Gemeinschaft, in der "Befreiung, Ausgleich, Weite des Blicks und zwangloses Ineinandergefügtsein des Lebens" ist.⁸⁸ Bis zum Weltkrieg konnten drei Jahrgänge dieses 'Ergänzungsorgans' zum *Charon* erscheinen.

Wie Röttgers umfangreiche Korrespondenz, seine Herausgeberstätigkeit und seine ständige Mitarbeit an zahlreichen, ihm meist persönlich verbundenen Zeitungen und Zeitschriften (*Charon*, *Masken*, *Kölnische Zeitung*, *Die Rheinlande*, *Deutsches Literaturblatt*, *Das Hochland* etc.) erweisen, besaß er ein großes Talent zur Freundschaft und zur literarischen Organisation, hielt sich aber tunlichst fern von den Kreisen der jungen Avantgarde und suchte statt dessen die Nähe zu den arrivierten Vertretern eines konservativen, neoklassizistischen oder neuro-mantischen Idealismus, unberührt von den neueren Stilwandlungen seiner Zeit, dem 'modernen Gestammel' – bei aller Umtriebigkeit entspricht er damit sehr der Vorstellung vom 'rückständigen' westfälischen Dichter. Anderen Entwicklungsmöglichkeiten, wie sie sich gerade im 'Literaturzirkus' Berlins aufdrängten (beispielhaft wäre hier die gegenläufige Karriere des fast gleichaltrigen Stramm unter dem Einfluß Waldens), verschloß Röttger sich spätestens seit seiner Begegnung mit Otto zur Linde, die ihm zur wichtigsten literarischen Initiation wurde und neben der religiösen Prägung sein ganzes weiteres Schreiben bestimmte.⁸⁹ Besonders die Gedichtsammlungen der folgenden Jahre (*Wenn deine Seele einfach wird*, 1909; *Tage der Fülle. Neue Lieder und Landschaftsgedichte und der Kreis des Jahres*, 1910; *Die Lieder von Gott und dem Tod*, 1912; *Sehnsucht und Schicksal*, 1915), sämtlich im Charonverlag erschienen, verraten die 'hohe Schule' des 'Meisters', kaum weniger später das *Buch der Liebe* (München: Georg Müller, 1928) und das *Buch der Mysterien* (Berlin-Grunewald: Horen, 1929). Ebenso wie zur Linde lehnte Röttger in der Lyrik jede wortspielerische Artistik ab und forderte eine Kongruenz von Form und Inhalt, bei der das innere Erlebnis sich gleichsam selbst die adäquate äußere Form schaffe – wobei die Vorstellung, 'es' solle im Dichter dichten, bei ihm noch durch die Idee eines schöpferischen Gottesdialogs gesteigert wurde. Im Ergebnis sind die meisten dieser 'inspirierten' Gedichte von einer einfachen, als 'echt' empfundenen musikalischen Sprache; in-

⁸⁸ Zit. nach Winfried Freund: *Die Literatur Westfalens. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Paderborn 1993, S. 193.

⁸⁹ Röttgers enge Bindung an Otto zur Linde schloß selbst noch seine Frau Julie Kruse ein, die ebenfalls für den *Charon* schrieb und im Charonverlag die Bücher *Julchen, ein Buch vom kleinen Leben* (1910) und *Frühwinter. Gedichte* (1912) veröffentlichte. 1921 erschienen posthum noch, eingeleitet von Röttgers 'Charon'-Freund Rudolf Paulsen, die *Gesänge der Einsamkeit* (Leipzig, Hartenstein: Matthes).

haltlich sind sie erfüllt von einer religiös-mystischen Grundhaltung, die sich bei allen äußeren Spannungen aufgehoben weiß im positiven Mysterium des Kosmos und in der Glaubensgewißheit "eines unendlich weltschaffenden, Werden und Vergehen, Freude und Leid, Sinn und Sinnlosigkeit zum 'Ausgleich' fügenden Gottes".⁹⁰ Die Trostfunktion solch spiritueller Verse für den einzelnen Leser soll nicht geringgeschätzt werden; die Frage, ob sie eine adäquate Antwort auf die fundamentalen Krisen der Zeit geben konnten, wird indes wohl eher negativ (im Sinne einer Affirmation bestehender Verhältnisse) zu beantworten sein:

Atme auf. Wir wollen leise gehen,
Durch die Stille dieses Abends gehen,
Durch das Licht.
Was am bunten Tage dich verwirrt
Von der Fülle aller Welt,
Ist geordnet, hingestellt,
Wenn am Abend deine Seele einfach wird.

Ist nicht alles sonderbar und klar?
Sich du staunst.
Da stehn Dinge traumumhüllt im Licht.
Das ist alles und mehr weiß ich nicht.
Mehr zu wissen ist ja auch nicht not. –
Diese Nacht durch bis zum Morgenrot
Deckt der Schlaf und Traum uns beide zu,
Löst sich aller Welt Sein auf in unsre Ruh.⁹¹

Neben den Gedichten begann Röttger, lyrisch gestimmte Legenden zu schreiben, intentional keine netten, pointierten Belehrungsgeschichten für das Volk, wie sie gerade in Westfalen Tradition haben, sondern "*Gesichte eines im Innersten vom Erlebnis 'Christus' Ergriffenen*": "Als Stimme im ewigen Raum des Geistes, als zeitloser Mythos und doch ganz Mensch geht Christus durch diese Legenden. Jenseits von Orthodoxie und Dogma wurde hier ein Evangelium vom neuen Menschen geschaffen."⁹² Auf die noch im Charonverlag erschienenen *Christuslegenden* (1914) folgten bei Georg Müller in München der weitverbreitete Band *Der Eine und die Welt. Legenden von Weisheit, Wanderung, Nacht und Glück* (1917) und *Das Gastmahl der Heiligen. Der Legenden dritter und letzter Band* (1920) – später noch *Zwischen den Zeiten* mit 'Erzählungen und Legenden' (München: Müller, 1928), die 'drei deutschen Legenden' *Opfertat* (Leipzig: List, 1935) und schließlich die Sammlung *Der Heilandsweg* (Berlin, Wien, Leipzig: Zsolnay,

⁹⁰ Renate von Heydebrand: *Literatur in der Provinz Westfalen 1815–1945. Ein literarhistorischer Modell-Entwurf*. Münster 1983, S. 199.

⁹¹ Karl Röttger: *Wenn deine Seele einfach wird. Gedichte*. Groß-Lichterfeld 1909, S. 114.

⁹² Janecke [Anm. 82], S. 678.

1935), in der das Wirken des Erlösers in gegenwärtige nordische Landschaft gestellt ist. An der Echtheit des hier vermittelten Jesus-Erlebnisses wird niemand zweifeln, zumal es Röttger weniger um die Christusgestalt des Neuen Testaments zu tun ist als um den 'Ersten der Menschheit', um die utopische Befreiung der zerstrittenen Welt im Geist und der Liebe eines Ideals – die eingeforderte 'Imitatio Christi' hat durchaus Parallelen zum 'neuen Menschen' der Expressionisten; dennoch dürften sich wohl gerade fromme Gemüter an der Selbstverständlichkeit stören, mit der sich hier ein 'moderner Autor' zu einem 'neuen Evangelisten' erhebt und den christlichen Mythos nach seinen Intentionen weiterdichtet. Sprachlich und formal auf 'klassischem' Niveau, erinnert diese Praxis dann doch fatal an eine Traktätchenliteratur, wo der lebendige Christus sich ebenfalls in die (meist kleinen) Gegenwartsschicksale der Menschen einmischt.

Sein in allen Werken spürbares Gottvertrauen half Röttger auch über private Schicksalsschläge hinweg, die ihn anfangs des Weltkriegs trafen. Seine Frau Julie Kruse starb nach schwerer Krankheit, er selbst durchlitt eine gesundheitliche Krise und verlor seine Existenzbasis in Berlin, so daß er Ende 1915 in den Schuldienst nach Düsseldorf zurückkehren mußte (bis 1926 lebte er in Wersten, Kölner Landstraße 12, danach Gerresheim, Friedingstraße 19a). Wie sehr Dichtung für Röttger eine utopische Gegenwelt zur Gegenwartsrealität war, zeigt sich daran, daß sich weder diese einschneidenden Ereignisse noch der Weltkrieg *bedeutend* im Werk niederschlugen. (Während der Behandlung seiner Krankheit in Bonn 1915 widmete er sich vielmehr einem unveröffentlicht gebliebenen Gedichtzyklus *An die Musik* und schrieb die Erzählung *Die Berufung des Johann Sebastian Bach*, die noch im selben Jahr in Wilhelm Schäfers *Rheinlanden* erschien.) Bedenklicher ist, daß Röttger dann auch in den Jahren des Dritten Reiches und des Zweiten Weltkriegs indifferent blieb und sich weiterhin mit 'prophetischen' Texten in ein kommendes 'Reich Christi' hinüberrettete. Das persönliche Versagen entspricht hier dem Versagen der Kirche in dieser Zeit, wobei Röttger immerhin familiäre Rücksichten zugute gehalten werden können: 1916 hatte er ein zweites Mal geheiratet, und aus der Ehe mit Hella Ströter waren drei Kinder hervorgegangen (1917 Helmut, 1919 Gerda-Maria und 1920 Rotraud).

Trotz der räumlichen Entfernung blieb Röttger auch nach seinem Wegzug aus Berlin in Verbindung mit Otto zur Linde, führte über Jahre hin die Düsseldorfer Ortsgruppe der 'Charonfreunde' und gab im Geist des 'Meisters' die Zeitschrift *Das Kunstfenster* heraus, eine 'Düsseldorfer kritische Wochenschrift für die Interessen aller Künste' (zu deren Mitarbeitern auch Hatzfeld gehörte). 1938 hielt er ihm die Grabrede auf dem Parkfriedhof Groß-Lichterfelde. Das Lebenswerk zur Lindes empfand er als Verpflichtung auch zu eigenem Schaffen, um so mehr, seit der depressive Freund 1925 verstummt war. Zwar war der Traum einer freien Schriftstellerexistenz verfliegen und sein Leben nun durch den Lehrerberuf und

die Dichterberufung doppelt belastet, doch änderte dies nichts an dem fast missionarischen Eifer, mit dem Röttger auch nach dem Krieg ein kaum noch überschaubares Werk hervorbrachte.

Im klaren Bewußtsein, auf diesem Gebiet am unmittelbarsten moralisch auf die Menschen einwirken zu können, wandte Röttger sich ab 1918 in Theorie und Praxis verstärkt dem Theater zu. Am Anfang steht das großgedachte Drama *Haß oder Das versunkene Bild des Christ* (München: Georg Müller, 1918), eine zeitenthobene Anklage des Gewaltmenschen, der ichtsüchtig seinen Gott vergessen und ein Chaos von Haß, Krieg und sinnlosem Blutvergießen gestiftet hat. Weitere Stücke im dramatischen Großformat folgten (*Simson. Ein Drama*. Leipzig, Hartenstein: Matthes, 1921; *Richmuthe von Aducht. Drama*, 1925⁹³), vor allem aber zahlreiche Kammer-, Märchen- und Legendenspiele (*Gespaltene Seelen. Ein Kammerspiel*. München: Georg Müller, 1918; *Das letzte Gericht. Sechs Spiele vom Leben mit einem Nachspiel im Jenseits*. Leipzig, Hartenstein: Matthes, 1922; *Der treue Johannes. Märchenspiel in fünf Akten*. Groß-Lichterfelde: Charonverlag, 1922; *Die sechs Schwäne. Märchenspiel*. Leipzig, Hartenstein: Matthes, 1922; *Die Krise. Drama in einem Akt*. München: Bayernverlag, 1925; *Die Heimkehr. Dramatische Legende*. München: Kaiser, 1926; *Die heilige Elisabeth. Ein Legendenspiel*. München: Callway, 1927; *Genovefas Heimkehr. Ein Legendenspiel*. München: Kaiser, 1931). Die meisten dieser Stücke erschienen in Buchform und erlebten schon bald nach ihrer Entstehung Aufführungen in Düsseldorf, Bonn, Krefeld, Kassel, Gera und andernorts; am Anspruch ihres Autors gemessen, war ihr Erfolg aber nur gering. Zwar mochten die christlichen Themen der Stücke, in denen es immer wieder um die Aufhebung tragischer Konflikte durch die 'Ausgleichs'-Kraft hohen Menschentums geht, ein Publikum ansprechen, das sich sonst kaum ins Theater wagte, ein breiteres Interesse war damit aber nicht zu wecken. Zudem war Röttger auch als 'kultischer' Dramatiker kein Stückeschreiber, sondern 'priesterlicher Dichter', mit einem gehörigen Zug von 'westfälischem Dilettantismus'. Gerade seine theoretischen Ausführungen zum Stil und Ziel des Dramas in seiner Schrift *Zum Drama und Theater der Zukunft* (Leipzig, Hartenstein: Matthes, 1921) bezeugen hinreichend die Naivität seiner Vorstellungen von einem idealen Bühnenwerk. Gibt es für ihn in der menschheitlich-metaphysischen Zielsetzung ohnehin kaum Unterschiede zwischen den Genres, weil es stets um die schöpferische Überwindung des Leidens in der Nachfolge Christi geht, so erkennt er außer der Dialogstruktur auch formal keine von der Gattung des Dramas vorgeschriebenen Gesetze an. Scheinbar unabhängig von Vorbildern (in Wahrheit reichen die Traditionen bis zum mittelalterlichen Mysterienspiel zu-

⁹³ Abgedruckt in: *Westdeutsche Monatshefte*, Bonn, I (März 1925), Nr. 3, S. 365-401.

rück) sieht Röttger sich als Schöpfer einer eigenen Dramenform, bei der es zwar – wie in der Lyrik und Epik – auf die von innen her gewachsene Einheit von Inhalt und Form ankommt, das äußere Handlungsgeschehen, die Bewegungen auf der Bühne und das Bühnenbild aber fast bedeutungslos werden. Das Drama ist für ihn also zuallererst ein Wortkunstwerk, ein 'Hör'- statt 'Schau'-Spiel, und Handlung nicht, daß die Schauspieler auf der Bühne "viel zu tun" haben, sondern "die durch die Worte des Dichters scheinende seelische Spannung".⁹⁴ Daß eine Bühnenszenierung solcher 'Ideendramen' eigentlich obsolet ist, scheint Röttger nicht erkannt zu haben. Vor allem aber hat er damit die tatsächlichen Möglichkeiten des Theaters mißachtet (die doch gerade in seiner Zeit durch visuelle, vor allem filmische Mittel wesentlich erweitert wurden) und seinen Stücken schon dadurch jede Bühnenzukunft genommen.

Am ehesten noch werden heutige Leser einen Zugang zu Röttgers psychologischen Erzählungen aus der Gegenwart finden, zu einigen der Novellen des Bandes *Die Allee* (München: Georg Müller, 1917), zu den 'Erzählungen aus den Stunden der Landschaft und des Schicksals' *Stimmen im Raum* (Ebd., 1920), den Kindheitserinnerungen *Die fernen Inseln* (Leipzig, Hartenstein: Matthes, 1921) und den 'drei Erzählungen' *Der Schmerz des Seins* (hier vor allem *Not und Ende einer Jugend*) (Ebd., 1921); aus späterer Zeit wären noch stimmungsvolle Schicksalserzählungen wie *Die Mörderin* (Berlin, Wien, Leipzig: Zsolnay, 1940) oder *Gnade vor Recht. Sinnbild und Gleichnis* (Chemnitz: Gesellschaft der Bücherfreunde, 1941) und vor allem die (freilich auch wieder legendarischen) Erinnerungen an die 'biblischen' Eltern und die erste Frau *Das Unzerstörbare oder Die Vollendung des Einst (Das schwere Leben, Das Auge der Mutter, Die Dichterin)* (Leipzig: List, 1937) zu nennen. Obwohl natürlich die religiöse Grundhaltung des Dichters auch hier allgegenwärtig ist, haben viele dieser Texte in ihrer lyrischen Durchdringung und der Vertiefung allen äußeren Seins zum seelischen Erlebnis doch einen eigentümlichen, immer noch wirksamen Reiz.

Tiefe Melancholie liegt über der Seelenlandschaft dieser Erzählungen [...]. Die Schwermut aber wird erhellt und von strahlender Schönheit durch die Reine der Frömmheit und durch die Herrschaft der Seele über Raum und Zeit, über den Einzelnen wie die Gemeinschaft, alles ohne jede Sentimentalität oder Weichlichkeit, sondern in strenger Klarheit und ernstester Verantwortlichkeit: mit der Rechtfertigung alles Lebens allein durch die Liebe.⁹⁵

In ähnlicher Weise problematisch wie die Legenden sind hingegen Röttgers biographische Erzählungen, gesammelt in den Bänden *Das Buch der Gestirne* (Leip-

⁹⁴ Zit. nach Janecke [Anm. 82], S. 679.

⁹⁵ Elster [Anm. 83], S. 675.

zig: List, 1933; erweiterte Auflage 1948) und *"Ihr schwebt, ihr Geister, neben mir."* *Begegnungen mit Beethoven, Friderike von Sesenheim, Clemens Brentano, Bettina und Jean Paul* (Leipzig: Amthor, 1937); einzeln erschienen u.a. *Hölderlin* (Chemnitz: Gesellschaft der Bücherfreunde, 1930) und *Die Berufung des Johann Sebastian Bach* (Leipzig: List, 1935). Die Anekdotenkramerei der meisten anderen Autoren, die sich in dem damals überaus beliebten Genre der Biographie versuchten (darunter auch viele Westfalen, wie Winckler oder Meyer-Eckhardt), tritt bei Röttger zwar zurück, der historischen Authentizität aber fühlte auch er sich wenig verpflichtet, wenn er etwa im *Buch der Gestirne* dem Leben 'großer Geister' wie Meister Eckehart, Rembrandt, Bach, Shakespeare und Hölderlin (in der zweiten Auflage auch Kleist und Grabbe) in ihren schöpferischen Stunden näherrückte. Die legendarische Struktur der 'Christuslegenden' wendet Röttger ohne weiteres auch auf diese historischen 'Künstlernovellen' an, die man einmal treffend als *"Mythographien"* bezeichnet hat, weil sie die historische Überlieferung mythisierend weiterdichten, um "in intuitiv-synthetischer Schau die geistigen Urbilder heraufzubeschwören, die in jenen Gestalten Wirklichkeit wurden".⁹⁶ Der leidende, über sich hinauswachsende Mensch und Gottes Gnade sind auch hier das von Röttger nie verlassene Thema, wo "das Menschsein der Großen" aus dem "Zufälligen" herausgehoben und eingebettet wird "in übermenschliche, kosmische Zusammenhänge, in das Geistschicksalhafte".⁹⁷ "Der Mensch ist Gottes, darum leidet er." "Nicht weil er Gottes ist, leidet er, sondern weil er nicht ganz Gottes ist."⁹⁸ Ob Röttger mit solcher religiösen Sinngebung der tatsächlichen tragischen Zerrissenheit gerade eines Hölderlin, Kleist oder Grabbe gerecht wurde, ist mehr als zweifelhaft – ohne daß es ihm selbst vielleicht ganz bewußt wurde, ging es ihm wohl auch hier, wo er sich von den 'Geistern' der Großen 'umschwebt' wähnte, eher um die tröstende Bestätigung seiner eigenen Künstlerexistenz.

Mindestens vom Umfang her wird man die Romane Röttgers als sein Hauptwerk ansehen können. Er trat mit ihnen erst sehr spät hervor, vielleicht weil er zuvor die ermutigende Zusprache gleichgesinnter Künstlerfreunde benötigte. Den sichtbarsten Ausdruck fand diese Anerkennung 1927 in der Festschrift zum 50. Geburtstag (*Bekenntnisse zu einem Dichter*), in der sich neben manchem heute namenlosen 'Jünger' auch Erich Bockemühl, Rudolf Paulsen, Albert Soergel, Werner Mahrholz und Walter von Molo zu dem 'Dichter' 'bekannten'; am wirkungsvollsten waren die Dichterlesungen, Vorträge und Musikabende, die er selber von 1926 an bis in die dreißiger Jahre hinein in seinem neuen Haus in Ger-

⁹⁶ Janecke [Anm. 82], S. 678.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Zit. nach Elster [Anm. 83], S. 675.

resheim veranstaltete. Mit ihnen wurde der Westfale zu einer Instanz im rheinischen Geistesleben, was ihn hinwegtröstete, vielleicht sogar hinwegtäuschte über das Ausbleiben eines großen Publikums. Röttger las bei diesen Abenden aus eigenen Dichtungen oder führte in die Werke geistesverwandter Dichter wie Otto zur Linde, Alfred Mombert, Alfons Paquet oder Johannes Schlaf ein; zu den lesenden Gästen gehörten Wilhelm Schäfer, Jakob Kneip, Josef Winckler, Hans Franck, Heinrich Burhenne und Viktor Meyer-Eckhardt, also vor allem rheinische oder westfälische Vertreter der 'konservativen Revolution'.

Röttgers erster Roman *Das Herz in der Kelter* (Berlin: Deutsche Buchgemeinschaft), in dem sich die für ihn typischen Elemente des Legendarischen, Lyrischen und Psychologischen verbinden, erschien 1927 mit einem Vorwort von Werner Mahrholz, der den Dichter (zusammen mit Hermann Stehr, Hans Carossa u.a.) zu den christlich-mystischen Vertretern eines 'heimlichen Deutschland' in der Nachfolge der Neuromantik rechnet. In wenig plastischem Stil schildert der halbautobiographische Roman einmal mehr das Ringen eines Menschen um religiöse Lebenserkenntnis und die Entsühnung von Schuld.

Gelungener scheint Röttgers zweiter Roman *Kaspar Hausers letzte Tage oder Das kurze Leben eines ganz Armen* (Berlin, Wien, Leipzig: Zsolnay, 1933)⁹⁹, der erfolgreich genug war, 1951 erneut (mit einem Nachwort Hanns Martin Elsters) beim Deutschen Bücherbund in Düsseldorf zu erscheinen. Das Leiden als Ausweis der Gotteskindschaft steht auch hier im Mittelpunkt, doch hält sich Röttger in diesem 'dokumentarischen Roman' zugleich eng an die historischen Quellen und relativiert so die sonst oft befremdende Legendenstruktur. Für einen Dichter wie ihn, dem das Kind und der zutiefst Einsame genauso am Herzen lag wie das Heilige und das Genie, konnte es zudem kaum ein besseres Sujet geben als das seltsame Lebensschicksal des Findels Kaspar Hauser, das schon so viele andere, meist weniger berufene Schriftsteller inspiriert hatte. So liest sich Röttgers Roman noch heute als eindrucksvolle Schilderung eines 'Seelenmordes', "den verantwortungslose Erwachsene an einer, an *der Kindesseele* begehen": "Die Heiligkeit der Kinderseele und die unbegrenzte Gewissensverantwortung der Menschen gegenüber dieser Heiligkeit werden hier zur unwiderlegbaren Wirklichkeit."¹⁰⁰ Wenn überhaupt ein Roman Röttgers, so verdiente dieser eine Wiederveröffentlichung – wozu es freilich schon deshalb nicht kommen dürfte, weil viele der dort benutzten Quellen inzwischen durch neueste Erkenntnisse überholt sind und auch das Geheimnis um Kaspar Hauser selbst entmythisiert ist.

⁹⁹ Ein Roman *Eva-Maria* (1928) blieb unveröffentlicht und befindet sich in seinem umfangreichen Düsseldorfer Nachlaß (Heinrich-Heine-Institut).

¹⁰⁰ Elster [Anm. 83], S. 676.

Im Vergleich zum Kaspar-Hauser-Roman mit seinem gebrochenen und am Ende zerbrochenen Helden kann der Franziskus-Roman *Der Heilige und sein Jünger* (Berlin, Wien, Leipzig: Zsolnay, 1934) eigentlich nur enttäuschen, bietet er in der Idolatrie des Heiligen doch kaum mehr als die eindimensionalen Legenden religiöser Erbauungsliteratur. Es ist gewissermaßen *das* Buch, das man schon von Adolf von Hatzfeld erwartete, als er 1917 unter dem Titel *Franziskus* die Leidensgeschichte seiner Jugend vorlegte. Nichts aber ist in dieser in südlicher Landschaft handelnden Legende von der Licht- und Farbenintensität, die in Hatzfelds *Positano* beeindruckt.

Einen Vergleich mit Hatzfeld und anderen westfälischen Schriftstellern könnte auch der Roman *Dämon und Engel im Land* (Leipzig: List, 1936) nahelegen, der als einziger im westfälischen Raum spielt. Vielleicht auch deshalb gilt er vielen regionalen Kritikern als Röttgers bestes Werk. In Wahrheit gerät diese dramatisch wirkende "Geschichte eines Mädchens, das an die Menschen glaubt und sie zu ihrem eigentlichen Selbst zurückführt, wenn der Satan sie in die Irre geleitet hat"¹⁰¹ – noch die schuldig gewordene Mutter wird von der frommen Tochter entsühnt –, durch die Übertragung des naiven, allenfalls für Heiligenlegenden taugenden Antagonismus von Engel und Teufel in das Milieu ebenso schlicht charakterisierter einfacher westfälischer Menschen doch bedenklich in die Nähe herkömmlicher Heimatdichtung, von der sie sich fast nur in der bewußteren Sprachgebung und der strengeren Struktur unterscheidet. Die Vermutung schließlich, Röttger habe hier aus "Angst vor den dämonischen Kräften" einer verdunkelten Zeit eine Allegorie auf "das zerstörerische Werk der neuen Machthaber" geschaffen und seiner "Hoffnung auf Frieden, der allem Schmerz folgen muß", Ausdruck verleihen wollen¹⁰², liegt angesichts der Entstehungszeit zwar nahe, verkennt aber die zeitlose Bedeutung des Gegensatzes Dämon – Engel im Schaffen des Dichters und wird kaum durch konkrete Bezüge im Roman selbst bestätigt. Mag Röttger die "neuen Machthaber" auch abgelehnt haben, so ignorierte er sie doch im Werk und dürfte sie auch in der Wirklichkeit nur als Vertreter einer größeren, seit jeher bestehenden luziferischen Gegenwelt wahrgenommen haben.

Politisch unverdächtig und fest im christlichen Glauben wurzelnd, hätte Karl Röttger nach 1945 mit Werner Bergengruen, Reinhold Schneider oder Gertrud von Le Fort wohl in die erste Reihe religiös-konservativer Gegenwartsdichtung aufsteigen können, die eine Zeitlang das geistige Vakuum füllte zwischen der noch nicht heimgeholten Exilliteratur und den noch nicht allgemein akzeptierten

¹⁰¹ Wilhelm Schulte: *Westfälische Köpfe. 300 Lebensbilder bedeutender Westfalen. Biographischer Handweiser*. Münster ³1984, S. 268.

¹⁰² Vgl. Freund: *Die Literatur Westfalens* [Anm. 88], S. 193.

Schriftstellern des 'Kahlschlags'. Wenn es trotz mancher Bemühungen der Freunde nicht dazu kam, daß auch Röttger für die Lesebücher der Restaurationsjahre entdeckt wurde, so vielleicht nur deshalb, weil er das Ende des Krieges nicht mehr erlebte und nicht mehr selber in den Chor der Zeit einstimmen konnte.

In seinen letzten Lebensjahren wurden dem Dichter manche Ehrungen zuteil. Hatte es schon 1927 zum 50. Geburtstag eine Feier der Stadt Düsseldorf gegeben, bei der Hanns Martin Elster die Festansprache hielt und Friedrich Castelle die Glückwünsche der westfälischen Dichter überbrachte, so wurde zehn Jahre später auch der 60. Geburtstag mit einer offiziellen Feier im Düsseldorfer Schauspielhaus begangen, diesmal mit einer Festrede Will Hermanns'. Beide Veranstaltungen demonstrieren, daß Röttger inzwischen als rheinischer Dichter galt und seine konservativ-christliche Dichtung dem Literaturverständnis der Honoratioren entsprach. Für westfälische Verhältnisse dagegen dürfte das mystisch raunende und sprachlich umständliche Werk dann doch zu wenig volkstümlich gewesen sein. Immerhin wollte man zumindest in seiner Heimatstadt Lübbecke nicht hintanstehen und benannte 1937 eine Karl-Röttger-Straße – für einen Dichter zu Lebzeiten eine seltene Ehrung, die den meisten von uns vorgestellten Autoren noch posthum verwehrt blieb.

Der Versuch hingegen, dem dichtenden Schullehrer 1940 den vorzeitigen Eintritt in den Ruhestand zu ermöglichen, damit er Zeit und Ruhe zu seinem Schaffen habe, scheiterte an der Ungunst der Kriegsverhältnisse. Erst als Röttger im Sommer 1941 schwer erkrankte, mußte er zwangsläufig in Pension geschickt werden, doch blieb ihm danach nur noch wenig Zeit.

Vermutlich schon seit Kriegsbeginn arbeitete Röttger an seinem letzten großen Werk, einem 'biographischen Roman' über *Wolfgang Amadeus Mozart*, für den er 1940 eine Studienreise nach Salzburg und Wien unternahm. Obwohl er auch hier die legendarische Verklärung über die historischen Fakten stellt und so zu manchen Verzeichnungen kommt – im Vergleich mit Wolfgang Hildesheimers anti-legendarischem 'Essay' *Mozart* (1977) könnte man meinen, es ginge um zwei verschiedene Personen –, wurde der Roman dank des populären Sujets sein erfolgreichstes Buch: Nicht nur erlebte die Erstausgabe von 1941 (Leipzig: List) noch im selben Jahr eine Zweitaufgabe, auch eine Neuauflage des Stuttgarter Verlags der Deutschen Volksbücher wurde in zwei Auflagen (1952 und 1956) gedruckt. Heute, wo die biographische Literatur über den Musik-Genius aus Salzburg ins Uferlose gewachsen ist, würde auch dieser Versuch, in dem "absoluten Musiker" den "absoluten Menschen" zu gestalten, der "vom Himmel her" kommend nur "Gott und seine Liebe" ausdrückt¹⁰³, antiquiert und irrational wirken.

¹⁰³ Elster [Anm. 83], S. 676.

Daß Röttger sich bei aller Anerkennung, die er im Rheinland erfuhr, doch auch in der Tradition westfälischer Dichtung sah, zeigt u.a. ein fast schon obligatorisches Gedicht auf *Anna Elisabeth von Droste Hülshoff* (1922)¹⁰⁴ und eine Würdigung Peter Hilles (den er bezeichnenderweise mit Christus und Franziskus vergleicht)¹⁰⁵, mehr noch die Erzählung *Mutter und Sohn* (1941) über das tragische Schicksal Christian Dietrich Grabbes (aufgenommen in die Zweitaufgabe des *Buchs der Gestirne*), eine seiner letzten Arbeiten, ehe er inmitten des Krieges am 1. September 1942 in Gerresheim starb. Für Röttger, wie auch für Viktor Meyer-Eckhardt und andere, gilt, daß er künftig, wenn überhaupt, wie die Heimatschriftsteller wohl nur noch in diesem regionalen, sei es rheinischen oder westfälischen Zusammenhang wahrgenommen werden wird. Sein Freund Hanns Martin Elster hatte ihm noch eine ganz andere Zukunft prophezeit, aber die Zeiten und Menschen waren und sind nicht so, wie es sich die christlichen Idealisten erträumten:

Karl Röttgers Wesen und Werk gehören jeder Zeit und jeder Generation der Menschheit an, die begreifen und anerkennen, daß der Sinn aller Dichtung die Menschwerdung auf Gottes Erde und in Gottes Liebe ist. Darum werden sie über Raum und Zeit hinweg immer leben und wirken, denn sie stiften und offenbaren das Rettende.¹⁰⁶

* * *

Von Karl Röttger geht die Legende, er sei 'an gebrochenem Herzen' gestorben, weil sein geliebtes deutsches Volk Christus verraten und ihn "das Schicksal seiner fast ausschliesslich jüdischen Freunde" zertrümmert habe.¹⁰⁷ Selbst wenn man annimmt, daß der Dichter Anteil nahm an der Deportation jüdischer Nachbarn, handelt es sich hier doch um eine posthume Verklärung, denn in den literarischen Kreisen Westfalens und des Rheinlandes, in denen er nach seinem Rückzug aus Berlin verkehrte, gab es so gut wie keine Juden; die "fast ausschliesslich jüdischen Freunde" reduzieren sich auf einige wenige Briefpartner wie Felix Langer.

Die Situation ist typisch für die Verhältnisse in Westfalen. Die meisten Juden lebten hier in ländlich strukturierten Gebieten, hatten entsprechend geringe Bildungs- und Aufstiegschancen und waren so vereinzelt, daß sie kaum ein jüdisches Selbstbewußtsein entwickeln konnten; mehr als andernorts assimilierten sie sich daher ihrer Umgebung, wofür diese sie wiederum mit gesellschaftlicher Anerkennung belohnte. Antisemitische Affekte blieben bis zum Heraufziehen der Nazis

¹⁰⁴ Vgl. *Stimme Westfalens. Poesie und Prosa*. Hg. v. Karl Schulte Kemminghausen u. Hans Thieckötter. Hanau 1956, S. 238f.

¹⁰⁵ Karl Röttger: *Peter Hille*. In: *Der Tag*, Berlin (1923), Unterhaltungsbeilage Nr. 9.

¹⁰⁶ Elster [Anm. 83], S. 684.

¹⁰⁷ Brief des mährischen Dramatikers und Erzählers, Exilanten und 'Röttger-Jüngers' Felix Langer an Nanette Klemenz vom 25.10.1964 (Privatbesitz).

ebenso Ausnahmen wie jüdische Selbstbekundungen. Auch für die (ohnehin nur wenigen) schriftstellernden Juden gilt, daß die meisten sich eher als Westfalen denn als Angehörige einer besonderen Rasse oder Religion betrachteten. Mit dem Fehlen eines dezidiert jüdischen Identitätsgefühls aber konnte sich auch keine spezifisch jüdische Literatur entwickeln. So trugen die jüdischen Autoren Westfalens vornehmlich zur nur lokal beachteten Heimatdichtung bei, wobei einige, wie der 'Possendichter' Eli Marcus (1854 Münster – 1935 Münster) oder der populäre Vortragskünstler Joseph Plaut (1879 Detmold – 1966 Detmold), sogar mit plattdeutscher Mundartdichtung hervortraten. Eine Ausnahme könnte Jakob Loewenberg (1856 Niederntudorf – 1929 Hamburg) sein, der in seinen Gedichten, in realistischen Dorfgeschichten und dem autobiographischen Roman *Aus zwei Quellen* (Berlin 1914) sehr konkret seine doppelte Identität als Deutscher und Jude problematisiert, doch ist er zugleich noch so sehr den Schreibmustern des 19. Jahrhunderts verpflichtet, daß man ihn guten Gewissens wohl nicht einmal den Randbezirken der Moderne zurechnen darf.

Einige weitere jüdische Autoren aus Westfalen sind erinnerenswert, obwohl auch sie aus verschiedenen Gründen nicht in unser Erkenntnisinteresse fallen. Ihre Schicksale sind exemplarisch für die zerbrochenen Lebensläufe der meisten Juden in Deutschland. Eher in die unverächtliche Sphäre gehobener Kinder- und Unterhaltungsliteratur gehört Josefa Metz (1871 Minden – 1943 Auschwitz; *Wehrlose. Novellen*, Charlottenburg 1916; *Ruth Webers Erlebnisse. Roman*, Berlin 1917); sie wurde 1941 nach Theresienstadt deportiert und kehrte aus den Todeslagern nicht zurück. – Zwei bedeutende Journalisten, der auch als Reise-schriftsteller bekannte Alfons Goldschmidt (1879 Gelsenkirchen – 1940 Cuernavaca, Mexiko; *Moskau 1920. Tagebuchblätter*, Berlin 1920; *Auf den Spuren der Azteken. Ein mexikanisches Reisebuch*, Berlin 1927), sozialistischer Propagandist und wichtiger Mitarbeiter der *Weltbühne* und des *Tage-Buchs*, und der heute vor allem für seine Verdienste um die Erforschung der Exilliteratur geschätzte Wilhelm Sternfeld (1888 Unna – 1973 London; *Deutsche Exilliteratur 1933–1945. Eine Bio-Bibliographie*, Heidelberg, Darmstadt 1962, zus. mit Eva Tiedemann) entgingen den 'Mordgesellen' Nazi-Deutschlands nur durch ihre rechtzeitige Flucht. – Hauptsächlich als Journalist, seit 1928 als Redakteur der *Düsseldorfer Lokal-Zeitung*, arbeitete auch Friedrich Heymann (1897 Bocholt – 1943 Auschwitz); am bedeutendsten ist sein mehrfach aufgelegtes Exilwerk *Der Chevalier von Geldern. Eine Chronik vom Abenteuer der Juden* (Amsterdam 1937), in dem er eindrucksvoll die bizarren Lebensläufe jüdischer Abenteurer und Außenseiter nachzeichnet. Auch er war 1933 emigriert, zunächst ins Saarland, zwei Jahre später nach Amsterdam, wurde dort aber, nachdem er seit der deutschen Besetzung im Mai 1939 im Untergrund gelebt hatte, schließlich doch noch von den Häschern Hitlers eingeholt. – Über ihre eigenen 'Erlebnisse in den deutschen

Konzentrationslagern im Osten', denen aus ihrer Familie nur sie selbst und eine Tochter entkamen, berichtet die Journalistin, Erzieherin und sozialdemokratische Politikerin Jeanette Wolff (1888 Bocholt – 1976 Berlin) in ihrem Buch *Sadismus oder Wahnsinn* (Greiz 1947), dem posthum noch das 'Gedenkbuch' *Mit Bibel und Bebel* (Bonn 1980) folgte.

Es spiegelt die allgemeine Situation jüdischer Intellektueller in Deutschland, wenn relativ viele jüdisch-westfälische Autoren journalistisch arbeiteten und sich politisch oder sozial engagierten. Vor allem in diesem Bereich könnten noch eine Reihe weiterer Namen genannt werden. Abgesehen von dem zu einer älteren Generation gehörenden Jakob Loewenberg, dürfte es in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aber nur *einen* jüdischen Dichter von Rang gegeben haben, der aus Westfalen stammt: *Hugo Wolfgang Philipp* (2.2.1883 Dortmund – 18.3.1969 Zürich). Daß auch er der klassisch-konservativen Dichtung eines Viktor Meyer-Eckhardt oder Karl Röttger näher stand als der Großstadtavantgarde, in der bekanntlich das 'jüdische Element' eine hervorragende Rolle spielte, hat mit seinen westfälischen Wurzeln zu tun und indiziert die in Westfalen übergroße Assimilationsbereitschaft jüdischer Intellektueller.

Hugo Philipps Exilschicksal trug dazu bei, daß er heute womöglich noch vergebener ist als Meyer-Eckhardt und Röttger. Immerhin konnte auch er durch sein eigentümliches, vielseitiges Werk in den Schweizer Exiljahren einen kleinen Kreis treuer Anhänger gewinnen (darunter den späten Freund und Förderer Lee van Dowski), aus dem sich nach seinem Tod eine eigene Philipp-Literatur-Stiftung in Zürich formierte. Von ihr wurde 1973 eine erste und bis heute maßgebliche Monographie über Philipps *Leben und Werke* gefördert, die Renate Heuer auf der Grundlage des Nachlasses in der Zentralbibliothek Zürich erarbeitete.¹⁰⁸ Danach sind im wesentlichen nur noch eine Bibliographie von Elazar Benyoetz und eine Broschüre Lee van Dowskis über *Hugo Philipp im Spiegel der Nachwelt* zu verzeichnen, beides erschienen in Philipps Heimatstadt Dortmund und somit vielleicht ein bis dahin kaum vorhandenes lokales Interesse anzeigend.¹⁰⁹ Der nötige Anstoß ging in allen Fällen von Lee van Dowski aus, und ihm ist es auch zu verdanken, daß nach Philipps Tod wenigstens noch die Nachlaßtexte *Lehmans Flohzirkus* und *Zürcher Testament* sowie eine Neuausgabe der Euripides-Bearbeitung *Die Bacchantinnen* erscheinen konnten.¹¹⁰

¹⁰⁸ Renate Heuer: *Hugo Wolfgang Philipp [1883–1969]. Leben und Werke*. Mit einer Bibliographie von Elazar Benyoetz. Hg. u. eingeleitet v. Lee van Dowski. Bern 1973.

¹⁰⁹ Elazar Benyoetz: *Hugo Wolfgang Philipp geb. 2.2.1883 in Dortmund, gest. 18.3.1969 in Zürich. Eine Bibliographie*. Dortmund 1975; Lee van Dowski (Hg.): *Hugo Philipp im Spiegel der Nachwelt*. Dortmund 1979.

¹¹⁰ Hugo Wolfgang Philipp: *Lehmans Flohzirkus*. Aus dem Nachlaß hg. v. Lee van Dowski. Darm-

Ähnlich wie bei Meyer-Eckhardt und Röttger gelang es auch den Freunden Hugo Wolfgang Philipps nicht, den Dichter nach seinem Tod in das Langzeitgedächtnis der Nachwelt zu retten. Seit Anfang der achtziger Jahre hat es keine Neuveröffentlichung mehr von ihm gegeben und ist kaum noch über ihn geschrieben worden. Sein Züricher Nachlaß, der immerhin 95 Mappen mit Manuskripten, Entwürfen, Tagebüchern, Briefen und Dokumenten enthält, ist bis heute weder gründlich gesichtet noch gar ausgewertet worden. Auch von Aktivitäten der Philipp-Literatur-Stiftung hat man seit den Anstrengungen Lee van Dowskis nichts mehr gehört. Dafür ergibt sich die merkwürdige Situation, daß eine Wiederentdeckung auch dieses jüdischen Emigranten ehestens unter regionalem Aspekt möglich scheint. Von der westfälischen Literaturgeschichtsschreibung, die den Rang Meyer-Eckhardts oder Röttgers anzuerkennen mußte, wurde er bis in neuere Zeit kaum wahrgenommen, was niemanden verwundern wird, der weiß, wie lange hier die Kulturdoktrin des Dritten Reiches nachwirkte. Der Verdacht, hier hätten rassistische Vorurteile eine Rolle gespielt, ist nicht von der Hand zu weisen, und wird etwa durch Bergenthals 'Deutung und Auslese' *Westfälische Dichter der Gegenwart* (1954) bestärkt, wo man zwar Josefa Berens-Totenohl und Maria Kahle, nicht aber Hugo Philipp oder andere jüdische Autoren findet. Die westfälische Literaturgeschichte hat also etwas gutzumachen, und tatsächlich gibt es bereits einige Anzeichen zur Besinnung auf den jüdischen Dichter. In den Geschichtsbüchern Heydebrands und Friends ist er jedenfalls ebenso selbstverständlich vertreten wie in neueren Anthologien.¹¹¹ Dringend zu wünschen bleibt eine Werkauswahl; zumindest manche der Prosagrotesken verdienen eine Wiederveröffentlichung und könnten auch heutigen Lesern zur Entdeckung werden.

Wie die meisten Juden Westfalens wuchs auch Hugo Philipp, der Sohn eines ursprünglich aus Berlin stammenden Möbelfabrikanten (die Mutter kam aus einer bäuerlichen Familie in Lütkenortmund), in nahezu völlig assimilierten Verhältnissen auf. Zwar besuchte er in Dortmund vor dem Gymnasium eine jüdische Elementarschule und feierte seine Bar-Mizwah, ansonsten aber findet man in seinen autobiographischen Aufzeichnungen keinerlei Hinweise auf jüdische Riten, Bräuche und Feste, und erst recht fehlt dort (wie im Werk) jede Problematisierung seines Judentums, das ihm also wohl erst sehr viel später durch die Verfolgung bewußt wurde. Statt dessen hält er es in seinem 1931 diktierten *Material zu*

stadt: Bläschke, 1973; ders.: *Zürcher Testament*. Aus dem Nachlaß hg. v. Lee van Dowski. Ebd., 1975; ders.: *Die Bacchantinnen. Ein Nachtstück in vier Vigilien*. Neuausgabe v. Lee van Dowski. St. Michael: Bläschke, 1979.

¹¹¹ Vgl. Hugo Wolfgang Philipp: *Dorftrottel*. In: *Westfälische Erzählungen* [Anm. 2], S. 69-72; ders.: *Gedichte aus Melodie der Fremde*. In: *"Auf meinem Herzen liegt es wie ein Alp"* [Anm. 69], S. 823-826.

Lebenserinnerungen für erzählenswert, daß ihn das Hausmädchen als kleinen Jungen des öfteren in die katholische Kirche mitnahm: "Möglich, daß von diesen ersten und starken Eindrücken her mir stets eine heimliche Liebe zum Katholizismus und zu seinem wundersamen Kultus haften geblieben ist."¹¹² Auch Philipps besonderes Heimatgefühl für Westfalen (das sich im Werk selten niederschlug) ist durch seine Aufzeichnungen bezeugt, etwa durch liebevolle Schilderungen der damals noch ländlichen Gegend um Dortmund, wobei es auffällt, daß auch er seine Empfindungen und Sehnsüchte, die im eher geist- und lieblosen, vor allem geschäftsorientierten Elternhaus unbefriedigt blieben, in die Natur, in die Tiere, Pflanzen und Landschaften der Heimat hineinprojizierte, ganz wie Sack oder Hatzfeld. Im Unterschied zu diesen aber, denen es schreibend zuallererst um existentielle Selbstfindung ging, war Philipp, nicht nur hierin dem Vorbild Goethes und der deutschen Klassik folgend, von Anfang an um eine Objektivierung seiner Erlebnisse bemüht und wollte auch am eigenen Einzelschicksal das Typische und Allgemeine aufzeigen. Schon das Tagebuch des Fünfzehnjährigen, der sich zur gleichen Zeit bereits an ersten Gedichten und Theaterstücken versuchte (zu denen er sich auf einsamen Waldspaziergängen inspirieren ließ), verrät die Eigenart, das persönliche Leben als literarischen 'Stoff' zu behandeln, wenn er etwa in einem 'Vorwort an mein Tagebuch' schreibt: "Jedoch weit davon entfernt, Dir alles, was in mir vorgeht, zu erzählen, will ich nur Deine Gesellschaft, wenn ich das Verlangen in mir fühle, jemandem etwas mitzuteilen, das er mir einst wieder erzählen soll."¹¹³ Neben dieser narrativen Perspektive ist noch ein anderes Element, das man für ein 'jüdisches Erbteil' halten möchte, bereits in den ersten Schreibversuchen des Gymnasiasten ausgeprägt: eine "gesunde Selbstironie, mit der er das Komische einer Situation oft auf eigene Kosten akzentuiert und so dem Pathos wie der Schwärmerei entgeht".¹¹⁴ Das tatsächliche Erleidnis einer einsamen Kindheit in verständnisloser Umwelt wird verdeckt und bewältigt durch eine humoristische Weltsicht, die den Dichter auch späterhin schlimmere Zeiten überstehen ließ.

Wenn Hugo Philipp sich schreibend nicht ganz entäußerte, so wohl auch deshalb, weil er noch mit weiteren Talenten, im Zeichnen und Malen, vor allem aber im Singen, Musizieren und Theaterspielen, begabt war. Sie wurden im Elternhaus, in der Schule und der kleinbürgerlichen Umgebung nicht gefördert, nicht einmal besonders beachtet, aber auch nicht behindert. So war er ganz auf sich allein gestellt, ein richtungslos übender Dilettant, einzig vorangetrieben durch das

¹¹² Zit. nach Heuer [Anm. 108], S. 16.

¹¹³ Zit. nach ebd., S. 11.

¹¹⁴ Heuer [Anm. 108], S. 11.

Ziel, es zu etwas zu bringen – unter welchen Bedingungen auch immer. Ein Vorbild war ihm hier sein älterer Bruder Julius, zu dem das Verhältnis zwar nie besonders eng war und erst recht belastet, seitdem dieser sich nach dem frühen Tod der Mutter 1897 an ihm und der jüngeren Schwester pädagogisch versucht hatte, der ihm aber doch früh einen Fluchtweg aus der merkantilen Kleinstadtwelt wies, indem er schon vor der Jahrhundertwende als Redakteur nach Berlin gegangen war und hier unter dem Namen Julius Philipp-Hergesell schriftstellerte.¹¹⁵ Diesen Weg aus der Kaufmanns- oder Fabrikantenwelt der Eltern in die Kreise großstädtischer Intelligenz, der typisch war für viele junge Juden seiner Generation, wollte auch Hugo gehen. Zwar folgte er dem Rat des Bruders, wenigstens noch seinen Schulabschluß zu machen, ehe er sich in die Bohemewelt der Hauptstadt wage, begann aber doch bereits in Dortmund damit, sich durch fleißiges Rezensieren (unter dem Pseudonym Walter Wolfgang Vidal) einen bescheidenen Platz im Literaturbetrieb zu schaffen und zog dann gleich nach dem Abitur nach Berlin. Gemeinsam mit Bruder Julius gab er hier 1901/02 die Zeitschrift *Arkadien* heraus, mit dem Untertitel 'Neue Monatsblätter für schöngeistige Litteratur'.

Die ersten Berliner Jahre Hugo Philipps muten reichlich abenteuerlich an; treffend, aber auch etwas euphemistisch, sind sie als die Zeit bezeichnet worden, in der er sich "mit planloser Zielstrebigkeit" weitergebildet habe:

Er begann bei der Firma Gerson eine Lehrzeit. Er hörte Universitätsvorlesungen, ohne an ein abgeschlossenes Hochschulstudium zu denken. Er rezensierte für Zeitungen. Er schloß für seine ersten Theaterstücke Verträge mit dem Drei-Masken-Verlag ab, nahm Vorschüsse an und geriet in erhebliche finanzielle Schwierigkeiten. Er begann auf Provinzbühnen als Schauspieler zu arbeiten. Er nahm im Sternschen Konservatorium in Berlin Gesangunterricht und bildete sich weiter als Geiger aus. Bis zum Ersten Weltkrieg trat er dann wieder als Schauspieler und Sänger auf, übte sich als Hilfsregisseur und sicherte sich mit den bescheidenen Gagen den Lebensunterhalt. Bei Kriegsausbruch zog er als gemeiner Soldat ins Feld und kämpfte an der Somme. 1915, während er in Hirschberg stationiert war, heiratete er die Sängerin Elisabeth Liebrich. Kurz vor der Eheschließung hatte er sich protestantisch taufen lassen.¹¹⁶

In all diesen Jahren lebte Philipp finanziell höchst bedrängt. Erst in der Inflationszeit soll er zusammen mit einem Bekannten durch allerlei geschäftliche Unternehmungen zu einigem Vermögen gekommen sein.

¹¹⁵ Julius Philipp, geboren am 9.2.1875 in Dortmund, arbeitete bis 1933 mit mäßigem Erfolg als Journalist, Theaterkritiker und Schriftsteller in Berlin, lebte danach im Exil (1933 England, 1934 Jugoslawien, 1936 Italien, seit 1938 wieder England) und starb am 8.1.1962 in Tankerton-on-Sea. Seine Novellen und Romane (*Der blonde Herr Wiesener. Novellen*, 1909; *Der steinerne Zeuge. Roman aus Berliner Architektenkreisen*, 1909; *Den Hals voll Lügen. Novellen*, 1909; *Tom und die Welt. Roman*, 1913; *Die 3. Generation. Roman*, 1932) bewegen sich auf dem Niveau gehobener Unterhaltungsliteratur.

¹¹⁶ Heuer [Anm. 108], S. 17f.

Philipps praktische Theaterarbeit als Schauspieler, Sänger und Regisseur vermittelte ihm wesentliche Kenntnisse und Erfahrungen, die dann seinen eigenen Dramen zugute kamen. Auf der anderen Seite mußte der Vielbegabte, der zeitlebens für jede neue Herausforderung zu begeistern war, sich durch das Lernen und Arbeiten auf unterschiedlichen Gebieten zwangsläufig verzetteln und kam schon rein zeitlich kaum zu konzentrierter literarischer Arbeit. "Was er schrieb, mußte er 'nebenbei' schreiben, und es konnte nicht ausbleiben, daß manche seiner Arbeiten Mängel haben, die die Art ihrer Entstehung anzeigen, aber auch Züge eines Denkens und Schreibens aufweisen, das an der Oberfläche der Erscheinungen blieb und Interesse vor allem am stetig Wechselnden nahm."¹¹⁷ Zu den Kreisen der Avantgarde fand er keinen Zugang, und ebenso fehlte ihm ein Mentor, der richtungsweisend hätte sein können. Seinem Werk haftet daher bei allen Reizen und Vorzügen doch etwas Uneinheitliches und Dilettantisches an.

Die skizzierten Lebensumstände führten dazu, daß Hugo Philipp mit seinen wichtigeren Arbeiten erst sehr verspätet an die Öffentlichkeit trat. Die Jugendstilgedichte des Bandes *Ver Sacrum* (Berlin: Juncker, 1902) verraten zwar, daß er sich schon während der Schulzeit einige Fertigkeit im Reimen und in der Metrik erworben hatte, müssen ansonsten aber als 'Jugendsünde' gewertet werden, die mit Recht unbeachtet blieb – auch wenn ein Dortmunder Kritiker bereits hier "ein starkes und ausgesprochenes Talent" zu bemerken glaubte, das "alle seine hiesigen Kollegen" überrage.¹¹⁸ Nicht weniger kritisch sind die Theaterstücke zu sehen, die vor und während des Weltkriegs entstanden und von denen – mit einer bemerkenswerten Ausnahme aus der Schulzeit (*Das glühende Einmaleins*) – nur das 'deutsche Trauerspiel' ...*Mit ihm sein Land Tirol* (Berlin: Sack, 1918) regulär veröffentlicht wurde; Philipp selbst hat diese Dramen, die (zum Teil unter seiner Mitwirkung) von Provinz- und Wanderbühnen aufgeführt wurden und oft nur mit ihren Titeln überliefert sind, als jugendliche Vorübungen zu seinem eigentlichen Schaffen bewertet, und es gibt keinen Anlaß, diesem Urteil zu widersprechen.

Fast scheint es, als habe es erst des Weltkriegs bedurft, um am Ende den Dichter Hugo *Wolfgang* Philipp zu befreien. Unter diesem Namen, dessen Erweiterung der Schwester und der gemeinsamen Mozart-Verehrung zu danken war, veröffentlichte er 1919 im Berliner Kranz Verlag den Novellenband *Der Herr in Grün*, in dem er u.a., teils auf groteske Weise, eigene Kriegserlebnisse verarbeitete. Diesem literarischen Durchbruch, den er mit der 'seltsamen Geschichte' *Der Sonnenmotor* (1922) und dem 'Band Grotesken' *Bocksprünge* (1923) fortsetzen konnte – wie alle weiteren Bücher bis zur Emigration im Berliner Spitzbogen-

¹¹⁷ Ebd., S. 18.

¹¹⁸ Wilhelm Büring: *Ein Dortmunder Lyriker*. In: *Westfälische Revue* (15.4.1904).

Verlag erschienen¹¹⁹ –, folgte 1921 dann endlich auch der große Publikumserfolg mit der 'grotesken Komödie' *Der Clown Gottes*. Durch dieses Stück, das nach der gleichzeitigen Uraufführung an den Stadttheatern in Dortmund und Magdeburg am 6.1.1923¹²⁰ einen langjährigen Siegeszug über alle bedeutenden Bühnen der Republik antrat, wurde aus dem 'Gelegenheitsarbeiter' über Nacht ein arrivierter Autor, dem alle Möglichkeiten offen zu stehen schienen. Ob Philipp sie richtig nutzte, muß indes bezweifelt werden, denn der Erfolg der 'grotesken Tragödie' konnte dann zwar auch sein Jugendwerk *Das glühende Einmaleins* (1923; Uraufführung durch das Mainzer Stadttheater am 17.11.1922) einigermaßen populär werden lassen, aber schon die nachfolgende eigenwillige Euripides-Bearbeitung *Die Bacchantinnen* (1924; Uraufführung durch das Württembergerische Landestheater Stuttgart am 17.1.1925) überforderte das auf leichte Kost eingestellte Publikum, und danach ist keine erfolgreiche Inszenierung eines neuen Stückes mehr zu verzeichnen. Auch an Buchveröffentlichungen gab es bis zur Emigration nur noch den 'Sang von der Zeitenwende' *Schlacht am Birkenbaum* (1931; Neuauflage Emsdetten: Lechte, 1966), eine leidenschaftliche Anklage des Völkerrasses, die freilich auch schon unmittelbar nach dem Krieg geschrieben war. Will man es positiv sehen, daß Philipp den einmaligen Erfolg mit dem *Clown Gottes* nicht wiederholen konnte, so ließe sich sagen, daß er, stets auf Wechsel bedacht, sich nur um des Erfolges willen nicht wiederholen wollte. Entscheidender war aber wohl, daß es ihm nach Jahren der Entbehrung und existentieller Unsicherheit dank seines Theatererfolgs endlich gelungen war, sich in einem halb-bürgerlichen Beruf zu etablieren. Seit 1923 arbeitete er als Hauptbühnenleiter, seit 1927 als Direktor am Albert-Theater in Dresden, eine verantwortungsvolle und zeitintensive Tätigkeit, die seine literarische und publizistische Energie absorbierte. Zehn verdienstvolle Jahre später wurde der unpolitische, protestantisch gewordene Jude plötzlich 'untragbar' für die 'neuen' Zeiten und aus seiner Stellung entlassen. Von seiner nicht geringen, schon im Weltkrieg bewiesenen Courage zeugt, daß er noch nach der Machtergreifung Lessings *Nathan der Weise* auf den Spielplan setzte und sich so einen ehrenvollen Abgang verschaffte.

Die Tragigroteske *Der Clown Gottes* war in den zwanziger Jahren eines der meistgespielten Stücke auf deutschen Bühnen, der Titel wurde zu einem geflügelten Wort, und manche Kritiker überschlugen sich vor lauter Begeisterung: "Mit eruptiver Gewalt schleudert Philipp ein Drama heraus, in dem unsere Zeit mit einer so unerhörten Wucht gepackt wird, wie sie kaum einem anderen Dichter

¹¹⁹ Philipp war der erste und wichtigste Autor dieses jungen Verlags; ihm wurde im November 1922 daher auch das erste Heft der Zeitschrift *Spitzbogen* gewidmet.

¹²⁰ In Magdeburg war Philipp anwesend, am 7.1. folgte die Premiere am Landestheater in Prag.

unserer Tage eignen dürfte [...] ein Drama, das geradezu grandios genannt werden muß".¹²¹ Die Buchausgabe erschien mit neuen Vorworten 1927 und 1964 in zweiter und dritter Auflage (letztere ergänzt um einen *Prolog auf dem Theater*); in einer Neubearbeitung und unter der Regie des Autors wurde das Stück 1950 noch einmal vom Stadttheater Oldenburg aufgeführt. Spätere Inszenierungen der tragikomischen Farce ließen sich bisher nicht nachweisen; sie sind eher unwahrscheinlich, denn der enorme einstige Erfolg hatte viel damit zu tun, daß hier dem wirren Zeitgeist der Weimarer Epoche der Spiegel vorgehalten wurde, und ließe sich schon deshalb heute kaum noch wiederholen.

Wenn Philipp sein Stück eine 'groteske Tragödie' nannte, so war er überzeugt davon, hiermit eine ganz neue Dramenform gefunden zu haben; betrachtet man nur den äußeren Inhalt, könnten jedoch auch herkömmliche Begriffe wie Groteske oder Satire zur Kennzeichnung genügen:

Der Maler Aloysius Wolkenwind, der seit langem darben in einer Dachkammer haust und von Gläubigern bedrängt wird, entschließt sich, als auch der Hauswirt droht, ihn hinauszuerwerfen, durch ein tolles Spiel seine Situation zum Besseren zu wenden. Er macht sich selbst zum Schüler des Meisters Wolkenwind und richtet als Jeremias Siebenkäs dem angeblich toten Maler ein Begräbnis aus. Es ist ihm gelungen, einer gerade gefundenen Wasserleiche seine eigenen Papiere in die Tasche zu schmuggeln, und der unbekannte Ertrunkene wird nun als Wolkenwind begraben und als zu früh dahingegangenes Genie gefeiert. Wolkenwind hat ein Testament zugunsten seines geldgierigen Hauswirts gemacht, aber statt daß dieser nun die beträchtlichen Schulden des Malers zahlen müßte, verkauft er dessen Bilder zu hohen Preisen. Als die Nachricht kommt, daß der einzige lebende Verwandte des Malers gestorben ist und ein Testament zu dessen Gunsten hinterlassen hat, geht auch diese Erbschaft auf den Hauswirt über. Wolkenwind-Siebenkäs, der sich derart um den Erfolg seines Spiels geprellt sieht, versucht vergeblich, seine Identität wieder zu erlangen. Er sieht schließlich keinen andern Ausweg, als sich des Mordes an Wolkenwind zu bezichtigen; endlich wird er auch verhaftet, und es wird ihm der Prozeß gemacht. Aber während der Gerichtsverhandlung gelingt es ihm nicht, sich als Wolkenwind auszuweisen. Als dazu noch eins der gerichtsmedizinischen Gutachten Kopfverletzungen der inzwischen ausgegrabenen Wasserleiche als Todesursache konstatiert, scheint der Mord erwiesen, und Wolkenwind-Siebenkäs wird zum Tode verurteilt. Was er nun auch noch unternimmt, um seine Unschuld zu beweisen, er hat sich im Netz seiner eigenen Denunziation so verfangen, daß das Urteil vollstreckt werden wird. Im letzten Augenblick springt der Maler vom Schafott und gibt noch einmal seine Identität auf. Jetzt stellt er sich als Schauspieler vor, der hier nur eine Rolle gespielt hat.¹²²

Von diesem an Grabbe erinnernden Schluß aus (bei dem der Maler sich als Schauspieler von der Bühne entfernt mit dem Satz "Wenn ihr schon einen köpfen wollt,

¹²¹ Peter E. Schmitz in den *Lübecker Mitteilungen*; zit. nach Heuer [Anm. 108], S. 92.

¹²² Heuer [Anm. 108], S. 21f.

dann bitte den Dichter, der das ganze verschuldet!"¹²³), der den Todesernst der Situation abrupt ins Lächerliche wendet, bietet sich die Deutung an, das Thema der verlorenen Identität sei in dem Stück ebenso spielerisch behandelt wie am Ende gelöst. Der Eindruck wird verstärkt durch die Zitation literarisch vertrauter Namen und Embleme und den ludischen Umgang mit trivialen Topoi wie Scheintod und Maskenspiel. Vordergründig wirkt das Stück vor allem als Satire auf die merkantile Gesellschaft im allgemeinen und den saisonalen Kunstbetrieb im besonderen; formal trägt dazu bei, daß einzig der Held, der 'Clown Gottes', näher charakterisiert wird, alle übrigen Figuren aber als typische Vertreter gesellschaftlicher Mißstände agieren. In diesem eher schlichten Sinn dürfte das Stück auch vom damaligen Publikum rezipiert worden sein, und tatsächlich kommt der versierte Theatermann Philipp ja sehr bewußt den gängigen Erwartungen entgegen, wenn er etwa Spannungsbögen aufbaut und schließlich in heiterer Ironie auflöst.

Die eigentliche 'Bedeutung' des Stückes, das sich nicht umsonst eine 'Tragödie' nennt, liegt gleichwohl tiefer als 'Scherz, Satire und Ironie'; sie erschließt sich erst im Vergleich mit kunsttheoretischen Äußerungen in dem etwa gleichzeitig, um 1919/20 entstandenen Essayband *Die Welt im Blickpunkt. Versuch einer Kosmographie* (1921), für den Philipp 1923 den Hebbel-Preis erhielt. In diesem Buch vertritt Philipp, wenn auch weniger verstiegen als Otto zur Linde, dieselben 'kosmographischen' Ideale "von einem organischen Menschentum und einer mit den fundamentalen Lebenskräften verbundenen Ethik"¹²⁴ wie die Charontiker. Vom Künstler heißt es darin, daß er sich – "weit davon entfernt als Einzelexistenz eine Bedeutung zu haben" – allein "als das Sprachrohr, als der wahrhaftige Volksbeauftragte seiner Epoche", als "der Exponent seines Volkes" anzusehen habe.¹²⁵ Dieses Kunstideal wird auch vom Maler Wolkenwind eingefordert, der *Clown Gottes* wäre mithin, wie Philipp selbst in seinen Bemerkungen zur eigenen Inszenierung am Albert-Theater (1.12.1927) schreibt, das "dramatische Gegenstück" zu seiner *Welt im Blickpunkt*:

Wie diese, so entsprang auch "Der Clown Gottes" einer Weltanschauung, die in der Revolutions- und Inflationszeit den Urgrund unter den Füßen schwanken fühlte. In beiden Werken wird der Kampf mit allem Unechten, Unwahren aufgenommen, um einem neuen, wahren und besseren Dasein den Boden bereiten zu helfen.

Der Schluß, an dem der Schauspieler aus seiner Rolle schlüpft und auf den Dichter als eigentlich Schuldigen verweist, sei nicht als "romantische Ironie" gedacht,

¹²³ Hugo Wolfgang Philipp: *Der Clown Gottes. Eine groteske Tragödie*. Berlin, Leipzig ²1927, S. 89.

¹²⁴ Freund: *Die Literatur Westfalens* [Anm. 88], S. 191.

¹²⁵ Hugo Wolfgang Philipp: *Die Welt im Blickpunkt. Versuch einer Kosmographie*. Berlin, Leipzig 1921. S. 192.

vielmehr als "Bekenntnis" und "bitterste Anklage"; zugleich identifiziert Philipp sich eindeutig mit dem Maler: "das buntscheckige Schicksal dieses Malers ist nicht die Phantasiegeburt eines launigen Autors, sondern hinter diesem Maler versteckt er sein eigenstes Schicksal, wenn auch in grotesk verkleideter Form."¹²⁶

Das eigentlich 'Groteske' und 'Tragische' des Stückes scheint uns vor diesem kunsttheoretischen und autobiographischen Hintergrund im unauflöslichen Konflikt zwischen Anspruch und Wirklichkeit zu bestehen. Der Maler Wolkenwind lehnt wie der Dichter Philipp in seiner idealen, 'klassischen' Kunstauffassung die Ismen der Moderne als inhaltsleere Materialisationen der Industrie- und Profitgesellschaft ab (und muß irritiert feststellen, daß ausgerechnet ein ihm subjektiv mißlungenes Bild als Offenbarung einer neuen, 'kontrapunktischen' Kunstrichtung gefeiert wird). Nicht ohne heimliche Selbstüberhebung prononciert Philipp dabei, daß die "tragische Darstellung" dieses (autobiographischen) Künstlerschicksals sich "mit fast antiker Größe von dem lächerlich kleinen Hintergrund unserer unzulänglichen modernen Welt" abhebe und daß sich erst durch diesen Kontrast "jenes groteske Moment" ergebe, den das Werk verlangt.¹²⁷ Was Philipp offenbar selbst nicht recht bewußt war und die eigentliche Tragik des Künstlers (und mit ihm des Autors) ausmacht, ist die Unvereinbarkeit dieser elitären Situation mit der Forderung, der Maler oder Dichter solle der "wahrhaftige Volksbeauftragte seiner Epoche" sein. In diesem Widerspruch, nicht in dem vordergründigen Problem vertauschbarer Namen, ist der Verlust künstlerischer Identität begründet. Mag es Philipp auch gelungen sein, in seinem Stück satirisch den "Kampf mit allem Unechten, Unwahren" aufzunehmen und in den gängigen Schlagworten der Epoche einen Zeitgeist zu geißeln, der nur noch materielle Werte anerkennt, so sucht man doch vergebens nach einer Antwort auf die Frage, wie denn in einer solchen Zeit eine 'neue Kunst' auszusehen habe, und der desillusionierende Schluß kann nur bedeuten, daß der Versuch zum Scheitern verurteilt ist, hier und jetzt "einem neuen, wahren und besseren Dasein den Boden bereiten zu helfen". Wolkenwind ist noch einmal ein ahistorischer Künstler, dem die Kunst ein "Wachstumsvorgang" ist, "der sich vom Handgreiflichen des Lebens in das Prinzip hinein verflüchtigt und so – befreit von der Schlacke zeitlichen Alltags – ein Gleichnis ins Kosmisch-Göttlich-Überzeitliche hinein projiziert"¹²⁸, aber all seine einsamen Aktionen, mit denen er die Welt nach seiner Vorstellung 'psychisch-geistig' anregen und 'organisch' ergänzen will, setzen doch nur einen gesellschaftlichen Teufelskreis mechanischer Reaktionen in Gang, aus dem es am Ende keine

¹²⁶ Hugo Wolfgang Philipp, im Programm des Albert-Theaters Dresden, Spielzeit 1927/28, S. 13f.

¹²⁷ Philipp im Vorwort zur zweiten Auflage von 1927 [Anm. 123], S. 2.

¹²⁸ Philipp: *Die Welt im Blickpunkt* [Anm. 125], S. 188.

Befreiung mehr für ihn gibt. Nur der Schauspieler kann sich noch retten, indem er aus der Rolle des Künstlers herausspringt.

So paradox es klingt, ist die Tragigroteske *Der Clown Gottes* trotz der anti-modernistischen Haltung des exemplarisch gemeinten Künstler-Helden ein durchaus 'modernes' Stück geworden. In ihm widerlegt der Dramatiker Philipp gegen sein inneres Wunschdenken den Theoretiker Philipp, indem er dessen Alter ego nicht nur tragisch scheitern läßt, sondern schlußendlich sogar in einer grotesken Pointe existentiell aufhebt. In einer sinnentleerten, den Menschen entfremdenden Gegenwart kann auch der Künstler nichts mehr ausrichten und nicht mehr "Exponent seines Volkes" sein. Die Wahrhaftigkeit, mit der Hugo Philipp dieses tragische Problem (auch) seiner eigenen künstlerischen Identität behandelt (immerhin wären triviale Scheinlösungen denkbar, die den idealistischen Maler doch noch obsiegen lassen), verdient jeden Respekt. Respekt verdient aber auch die Unbedingtheit, mit der er mindestens theoretisch an seinen idealistischen Postulaten festhielt, obwohl er damit zwangsläufig immer mehr 'aus der Zeit fallen' mußte. Einen zweiten 'Versuch einer Kosmophie' freilich konnte es nicht geben, und es dürfte auch kein Zufall ein, daß dem Dichter die Groteske und späterhin das 'heitere Darüberstehen' zu wesentlichen Metiers wurden.

Mit der im *Clown Gottes* spürbaren, unbewältigt gebliebenen künstlerischen Identitätskrise könnte es auch zusammenhängen, daß Philipp danach mit dem antiken 'Sommertagstraum' *Das glühende Einmaleins* ausgerechnet auf ein Lustspiel zurückgriff, das er bereits als achtzehnjähriger Gymnasiast geschrieben hatte. Das Publikum nahm auch dieses Stück mit tosendem Beifall auf, und der Autor selbst, offenbar ohne Distanz zu seinem Jugendwerk, war von ihm so überzeugt, daß er in der Vorbemerkung zur Buchausgabe von einem der ganz wenigen "wertvollen deutschen Lustspiele" sprach¹²⁹ und sich zu der Selbstdeutung verstieg, hier werde im Gewand der altgriechischen Mythologie nicht weniger als "das Liebesproblem der Gegenwart" behandelt, "so, wie es uns heute, an der Grenzscheide der Kulturepochen, auf den Nägeln brennt: der Naturbursche, der Kulturmensch, der Mann der Zivilisation und der zivilisierte Geistesprolet [...] werden in Wechselbeziehung zum Weib gesetzt, eine Beziehung, in der schließlich alle Menschheitszukunft begründet bleibt".¹³⁰

Der Publikumserfolg scheint uns begreiflich, denn über weite Strecken bewegt sich das Lustspiel auf niederem Schwankniveau, die Einheit von Ort und Zeit (ein Tag in arkadischer Landschaft mit Seeausläufer und Felsengrotte) macht

¹²⁹ Hugo Wolfgang Philipp: *Das glühende Einmaleins. Ein Sommertagstraum. Lustspiel*. Berlin 1923, S. V.

¹³⁰ Ebd., S. VII.

das neckische Spiel überschaubar, und die wenigen Gestalten der griechischen Mythologie, die Götter und Nymphen, aber auch der selbstverliebte Knabe und der Philosoph in der Tonne, die Philipp hier ungeachtet des mythologischen Vorwurfs heiter-unverbindlich miteinander agieren läßt, dürften mindestens den humanistisch gebildeten Zuschauern wie altvertraute Bekannte vorgekommen sein. Philipps hochtrabende Selbsteinschätzung, er habe im *Glühenden Einmaleins* das erotische Zeitproblem gestaltet, ist dagegen kaum nachvollziehbar, es sei denn, er habe Kritik üben wollen an der modernen Mechanisierung der Liebe, wenn er sie einzig darauf reduziert, sich zum Zeitvertreib einen attraktiven Geschlechtspartner auszuwählen und gefügig zu machen. So jedenfalls handelt hier der 'Schlingel' Apollo, der die Nymphenschwestern Echo und Hydora gleichermaßen begehrt, der auch schon einmal eine Sonnenfinsternis herbeiruft, wenn sie seinen lüsternen Zwecken dient, und der sich erst dann für die Wassernymphe entscheidet, als er die Felsennymphe aus Rache für ihre Zurückweisung zum nachplappernden 'Echo' verflucht und so für sich selbst unattraktiv gemacht hat. Die Nymphen bilden hierzu keinen Gegenpol; ihr schlichtes Liebesideal besteht darin, einen schönen Mann zu besitzen, mit dem einzigen Unterschied, daß Hydora einen vorzieht, der nicht 'dumm' ist, während Echo gerne mit dem tumben Narziß vorliebnimmt, dem sie überlegen ist und der stets zu ihr aufblicken wird. Aber auch der Hirtenknabe darf sich am Ende glücklich schätzen, kann er doch "ein Weib sein eigen nennen", "Das niemals widerspricht und immerdar / Der gleichen Meinung mit dem Manne ist!"¹³¹ Einzig der Tonnen-Philosoph, der sich durch ein Mißverständnis erotische Hoffnungen auf Echo (die auch Liebesschwüre wiederholen muß) gemacht hat, muß für sich bleiben, weil er wegen seines Alters und seiner Häßlichkeit für das naive Geschlechterspiel nicht in Frage kommt.

Die klischeehafte Darstellung dieser Liebesverwicklungen, vorangetrieben durch schwankhafte Reaktionen, Mißverständnisse und Machinationen eines Gottes, die dilettantische Sorglosigkeit, mit der hier aus dem Fundus der Mythologie geschöpft wird, und selbst die reaktionäre Geschlechtertypologie (zu den 'Weibern' meint der 'Zivilisationsmann' Hermes: "Und nochmals: nicht zu spröde! Und weshalb auch? / So oder so, ihr tut's ja schließlich doch!"¹³²) wird man einem Achtzehnjährigen nachsehen dürfen – daß aber noch der Vierzigjährige meinte, hier sei ihm eine bleibende literarische Leistung gelungen, ist schwer begreiflich.

Der ungerechtfertigte Erfolg des 'Sommertagstraums' dürfte damit zu tun haben, daß der griechischen Mythologie hier jede ursprünglich dort angelegte Tragik ausgetrieben ist und die einstmals hehren Gestalten der Antike zu lächerli-

¹³¹ Ebd., S. 128.

¹³² Ebd., S. 17.

chen Karikaturen verkommen sind, preisgegeben dem Spott eines Publikums, das zu einem großen Teil unleidliche Erinnerungen an die eigene humanistische Schulbildung hatte. Diese Rezeptionshaltung erklärt auch, weshalb Philipps nachfolgende Euripides-Bearbeitung *Die Bacchantinnen* ohne solchen Publikumserfolg blieb. Aus dem mythologischen Fundus ließ sich in moderner Zeit vielleicht noch ein Götterschwank zaubern, der zum 'deutschen Lustspiel' taugte. "Ein Trauerspiel" aber "konnte mit den Figuren aus dieser Welt nicht mehr glaubwürdig gemacht werden. Zu lange schon war die Zeit vorbei, da die Tragödie Furcht und Mitleid erregte, zu lange schon waren die Götter vom Menschen entmachtet, der tragische Raum, der einst Himmel und Erde umschloß, war längst zerfallen."¹³³ Der Dramatiker Philipp, auch nach 1945 noch mit Stücken wie der Tragödie *Cherub des Unheils* (Wiesbaden: Limes, 1948), der 'Simultan-Komödie' *Gagarin oder Tristan und der Spion des Jenseits* (München: Laokoon, 1963) und der 'dramatischen Paraphrase' *Der Golem oder: Napoleon und Bonaparte* (Emsdetten: Lechte, 1967) hervorgetreten, scheint uns bereits mit den *Bacchantinnen* endgültig gescheitert zu sein. Daß Philipp ausgerechnet diesen Versuch, den antiken Stoff von der Rache des Dionysos am unbotmäßigen König von Theben zu modernisieren (wie in der Vorlage wird Pentheus von den Mänaden, angeführt von der eigenen Mutter, zerrissen, zugleich aber ist Dionysos umgedeutet in einen Gott der Liebe und Verkünder neuer Zeiten), für sein bestes Werk hielt¹³⁴, zeugt einmal mehr von falscher Selbsteinschätzung, hier wohl auch fehlgeleitet durch die eigene Hochschätzung der antiken Mythologie.

Auch wenn Hugo Philipp ein verdienter Theaterpraktiker und Schauspiellehrer war, wovon vor allem seine über Jahre entstandene vierbändige *Grammatik der Schauspielkunst* (Bd. 1-2, Wiesbaden: Limes, 1948/51; Bd. 1-4, München: Laokoon, 1964) zeugt, sehen wir seine eigentliche Begabung doch auf dem Gebiet der kurzen Erzählung und der Groteske, wo er sich durchaus mit 'Meistern des Absurden' wie Scheerbart, Meyrink oder Mynona messen kann. Schon einige Erzählungen des frühen Prosabandes *Der Herr in Grün* (1919) verraten eine Hineigung zu grotesken Situationen, entsprungen aus dem schmerzlichen Bewußtsein, daß die Welt nicht mehr im Einklang mit sich ist. Philipp selbst hätte diese wirklichkeitsverfremdende Sichtweise wohl mit dem westfälischen Erbe des 'Zweiten Gesichts' begründet, das ihm "das Zeichen einer größeren Gesundheit, eines höher entwickelten Menschenschlages mit feineren Sinnen" schien.¹³⁵ Tatsächlich haben manche der Geschichten etwas von einer urtümlichen 'Spökenkie-

¹³³ Heuer [Anm. 108], S. 58.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 93.

¹³⁵ Hugo Wolfgang Philipp: *Ahasver*. In: Ders.: *Der Herr in Grün*. Berlin 1919, S. 70.

kerer', wenn etwa dem Erzähler bei einem Besäufnis in der Etappe ein schwadronierender 'moderner Münchhausen' begegnet und sich am Ende als Chimäre verliert (*Münchhausen*) oder der auf einem uralten westfälischen Adelsgeschlecht lastende Fluch des Ahasver bis in die Gegenwart fortwirkt (*Ahasver*). Das Groteske zeigt sich hier zu vordergründig, um beunruhigend wirken zu können; es ist, als ob Geistergeschichten aus der Kindheit erinnert würden. Eindrucksvoll und verstörend sind dagegen die Texte, in denen Philipp seine Kriegserlebnisse reflektiert. Man sucht dort vergebens nach einer pazifistischen Anklage, und doch ist sie immanent überall vorhanden, wenn der Krieg selbst als groteske Erfahrung beschrieben wird, die von der dichterischen Intuition kaum noch überholt werden kann. Dort, wo die Wirklichkeit selbst aus den Fugen geraten ist, bedarf es keiner künstlichen Verschiebung mehr, um Irritation zu erzeugen. Beispielhaft dafür ist die Erzählung *Der Tote*, in der ein bereits verwesender Soldat erst Ruhe findet, nachdem er noch einmal zurückgekehrt ist und den Giftmord an seinem Vater gestanden hat. Diese irrealen Szene ist nicht grotesker als die vorhergehende realistische Beschreibung des Toten, den eine Granate aus der Erde aufgewühlt und kopfüber zu den Kameraden in den Schützengraben geworfen hat:

Er lehnte an der Lehmwand mit den Beinen nach oben, von denen das eine halb abgescmettert war. Der entstellte Kopf lag mit einer Wange auf der Grabensohle und war von dem Gewicht des Körpers, das auf ihn drückte, schief gequetscht. Die gebrochenen Augen waren angstvoll aufgerissen und die Zunge bleckte aus dem schwarzen Munde. Dieser schaudervoll-grotesk [Hervorhebung D. S.] auf dem Kopfe stehende Körper bot einen grauenhaften Anblick.¹³⁶

Ein anderes Beispiel ist die Geschichte *Der Freundschaftsdienst*, in der sich ein Musketier vom Gespenst seines Kameraden verfolgt glaubt, weil er es nicht über sich brachte, den entsetzlich Verwundeten durch einen gnädigen Schuß zu erlösen. Auch hier wirkt die realistische Beschreibung des Verletzten, verstärkt durch eine 'unpassende' Metaphorik, grotesker als jede blanke Gespensterfurcht:

"Das erste, was mir an meinem Kameraden auffiel [...], war, daß er in einem Loch stehen mußte, weil er kleiner war als ich. [...] Es war, als ob man ihm auf den Kopf geschlagen und wie einen Nagel in die Erde getrieben hätte. [...] Als er den ersten Schritt machen wollte, sah ich, daß die Granate ihm beide Füße weggerissen hatte. Er stand auf den blutigen Stümpfen! Ich hörte, wie die Knochensplinter, auf denen er stand, beim ersten Schritt knisterten und klirrten! [...] Ich wollte Hilfe bringen [...] und rannte davon. Aber er brüllte hinter mir her, rief und rief – und als ich mich umdrehte, da sah ich [...], daß er mir nachkam – auf seinen blutigen Stümpfen – in jeder Hand ein Gewehr als Krücke. Wie eine blutende Spinne kroch er über die Straße."¹³⁷

¹³⁶ Hugo Wolfgang Philipp: *Der Tote*. In: Ebd., S. 45.

¹³⁷ Hugo Wolfgang Philipp: *Der Freundschaftsdienst*. In: Ebd., S. 175-177.

Solche Erlebnisse können in der literarischen Gestaltung eigentlich nur zur Groteske werden, weil sie selbst schon jeder Normalität entthoben sind. Ob diese und andere Erzählungen des Bandes *Der Herr in Grün* von Philipp überhaupt als Grotesken im engeren Sinn gedacht waren, ist daher fraglicher als später beim *Sonnenmotor* oder den *Bocksprüngen*, wo er das Genre bewußt ins Recht setzt.

Nur in dem Sinne 'grotesk', daß Inkommensurables zusammengebracht wird, sind Erzählungen wie die Titelgeschichte, in der ein westfälischer Bauerntölpel, der in der Lotterie gewonnen hat und sich den Traum von einer Kur auf Sylt erfüllt, zum Gespött einer gelangweilten Adelsgesellschaft wird und sich hoffnungslos in eine Komtesse verliebt. Diese kann ihn zwar bewegen, zu seiner häßlichen Braut aufs Dorf zurückzukehren und sie zu heiraten, muß dann aber in der Zeitung lesen, daß er sich am Tag nach der Hochzeit erhängt hat. Obwohl mit den Augen der Komtesse als schweinsähnliche Karikatur beschrieben ("So erinnerte die niedrige Nase, die [...] wie gewaltsam emporgeklappt war, so daß man in die großen schwarzen Nasenlöcher hineinsah wie in die Mündungen einer Doppelflinte, überraschend an einen Schweinsrüssel"¹³⁸), bleibt der 'Herr in Grün' als der einzige menschliche Charakter im Gedächtnis: Für ihn allein ist das Leben kein Spiel, und seine Liebe zur Komtesse ist so groß, daß er in paradoxer Weise ihretwillen nicht nur eine Ungeliebte heiratet, sondern dann auch in den Tod geht.

Von der Liebe des Autors zu den einfachen, von der Natur vernachlässigten und von der Gesellschaft verachteten oder gar ausgestoßenen Menschen zeugt schließlich auch die Geschichte von den westfälischen *Dorftrotteln*, dem gutmütigen Hieronymus "Kalüttkendreier" mit dem Wasserkopf und der hexenhaften alten Trinkerin "Pöttken Suermuus", die beide von der Dorfjugend drangsaliert werden, aber doch erst spät in einer anrührenden Szene zueinanderfinden, nachdem die erboste Alte den sie unwissend foppenden Idioten mit einem Porzellantopf am Kopf getroffen hat. So lächerlich die Situation ist, und so 'grotesk' ihr Umschlagen in einen Moment heiliger Erhabenheit auch anmuten mag, wenn der heulende Idiot im Schoß der plötzlich mitleidig-mütterlichen Alkoholikerin einschläft – die so entstandene Pieta der 'Trottel' zeigt doch mehr als viele Worte, was der Mensch dem Menschen sein soll:

Sie blickte noch lange auf ihn herab, bis sie vor Dunkelheit nichts mehr sah. Da neigte sie sich leise und behutsam auf ihn nieder und küßte ihn. Hieronymus wachte halb auf und legte wie im Traum seinen Arm um ihren Hals. –¹³⁹

Wenn es einen Kanon westfälischer Dorfgeschichten gäbe, diese Geschichte vom 'Glück der Armen' gehörte unbedingt dazu. Im Band *Der Herr in Grün*, der wie

¹³⁸ Hugo Wolfgang Philipp: *Der Herr in Grün*. In: Ebd., S. 13.

¹³⁹ Hugo Wolfgang Philipp: *Dorftrottel*. In: Ebd., S. 147.

kaum ein anderes Buch Philipps aus der Wirklichkeit geschöpft ist, ist es fast die einzige versöhnlich endende Geschichte. Das eben erst überstandene, noch allgegenwärtige Grauen des Krieges zwang offenbar selbst einem vom Naturell her humorbegabten Dichter wie Philipp einen düsteren, pessimistischen Blickwinkel auf. Daß er dieses Leid nicht ewig tragen konnte und wollte, ist leicht zu verstehen, und so verwundert es auch nicht, wenn er sich schließlich von einer immer grotesker werdenden Wirklichkeit den Phantasieräumen der 'wirklichen' Groteske zuwandte – am Ende bis hin zur Verleugnung gegenwärtiger Realität.

Die 'seltsame Geschichte' *Der Sonnenmotor* (1922), noch an die Erfahrung des Weltkriegs gebunden und zugleich eine futuristische Phantasie, stellt in diesem Sinne ein Werk des Übergangs dar, wohl auch des Scheiterns, denn ursprünglich wollte Philipp seine Idee von einer letalen Waffe, welche die ganze kriegführende Welt in eine Wasserwüste verwandeln, zugleich aber auch das sagenhafte Atlantis, die 'Wiege eines neuen Menschengeschlechts', aus den Fluten heben würde, zu einem umfänglichen Roman ausgestalten. Ethische Bedenken dürften bei diesem Scheitern eine Rolle gespielt haben, mehr noch aber die Unvereinbarkeit historischer Fakten (selbst Hindenburg und der deutsche Kaiser haben Auftritte) mit einer phantastischen Utopie – wobei es eine eigene, auch von Philipp nicht vorausgeahnte Pointe ist, daß der hier noch als Fieberphantasie nach einem Gasangriff deutbare 'Sonnenmotor' in Form der atomaren Bedrohung später tatsächlich zu einem geschichtslenkenden Faktor werden sollte.

In dem 'Band Grotesken' *Bocksprünge* (1923) gibt es solche Widersprüche und Widerstände allenfalls noch in Ansätzen. An die Stelle historisch handelnder Personen sind merkwürdige 'Menschenfresser' und unheimliche 'Ledergelbe' getreten oder ein futuristischer 'Rekordbrecher', der ein Flugzeug mit Raketenantrieb konstruiert hat. Ein außerhalb der unterhaltenden, heiteren oder gruselnden Geschichten selbst liegendes 'Anliegen' fehlt; Philipp überläßt sich hier ganz seiner Erfindungskraft, "und die Realität wird nicht mehr zum Gegenbild verwandelt, sondern ist lediglich Absprungspunkt, von dem aus er in das neue Gebiet" reiner Phantastik "gelangt".¹⁴⁰ Die spielerische Lust am Skurrilen und Absurden ist in diesen 'Bocksprüngen' allgegenwärtig; ihr auch lesend nachzugeben, macht den besonderen Reiz der 'Grotesken' aus, mehr aber sollte man von ihnen nicht erwarten: Realität ausdeuten oder gar Existenzfragen stellen, wie in manchen Geschichten des Bandes *Der Herr in Grün*, wollte Philipp schon hier nicht mehr.

Wie sich die literarische Entwicklung Hugo Wolfgang Philipps ohne den großen Zerstörungsschnitt von 1933 fortgesetzt hätte, ist nicht zu sagen. 1936 emigrierte

¹⁴⁰ Heuer [Anm. 108], S. 73.

er über Jugoslawien nach Italien; seit 1938 lebte er dann in der Schweiz, wo er sich zum Drucker ausbilden ließ, da ihm andere Arbeitsmöglichkeiten, am Theater oder als Schriftsteller, verwehrt waren. Erst nach dem Krieg konnte er in der Züricher Gerechtigkeitsgasse wieder als freier Schriftsteller wirken, außerdem leitete er eine Schauspielschule und gab Gesangsunterricht. Seine Bücher erschienen wieder in deutschen Verlagen (in einer Geste der Wiedergutmachung wurde ihm 1967 sogar das Bundesverdienstkreuz verliehen), aber die zwölf Jahre des erzwungenen Schweigens hatten ihn doch jeder echten Wirkungsmöglichkeit beraubt, eine Brücke in die Gegenwartsliteratur war nicht mehr zu schlagen. Sein Name, der seit dem *Clown Gottes* etwas gegolten hatte, war längst vergessen, und am Ende mußte der über fünfundachtzigjährige Mann sich mit dem – treffenderweise erst posthum erschienenen – *Zürcher Testament* (Darmstadt: Bläschke, 1975) sogar noch den eigenen Nekrolog schreiben:

Ich bin tot. Schon längere Zeit. Zunächst nur für die Theater, für die Dramaturgen, für die Verleger, für die Lektoren, für die Zeitungen – kurz: für die gesamte Öffentlichkeit. Bald auch in Wirklichkeit, denn ich bin inzwischen sehr alt geworden. Und dann hat die liebe Seele Ruhe. Und die Theater auch, und die Dramaturgen auch; und die Zeitungen auch; – kurz: die gesamte Öffentlichkeit auch. Aber das ist eine dumme Floskel, vom rhetorischen Schwung der Sequenz verursacht; denn die Theater, die Dramaturgen, die Verleger, die Lektoren, die Zeitungen und die gesamte Öffentlichkeit haben meinewegen schon lange keinen unruhigen Herzschlag mehr; für sie bin ich längst gestorben.¹⁴¹

Zu dieser Situation, die selber etwas Groteskes hat, trug bei, daß die Bücher, mit denen Philipp nach dem Krieg hervortrat, schon den damaligen Lesern verschroben und hypertroph erscheinen mußten, auch dies eine Wirkung des Exils, das den ohnehin weltfremden Autor offenbar jeden Gegenwartssinn verlieren ließ.

Es scheint, daß Philipp im Exil, zwangsweise aller Bühnenverpflichtungen enthoben, produktiver war denn je. Unermüdlich schrieb er Gedichte, Dramen, Romane und theaterpraktische Studien, widmete sich gleichsam den 'Spielplänen innerer Erfahrungen', und konnte doch in dem langen Zeitraum von 1931 bis 1945 nichts veröffentlichen außer einem Privatdruck des Gedichts *Die Wiese* (Zürich 1940). Was dies für einen von seiner künstlerischen Berufung erfüllten Menschen wie ihn bedeuten mußte, läßt sich ebenso wie die schmerzliche Erfahrung der Fremde und das unstillbare Weh nach der Heimat nur errahnen. Im Werk Philipps sprechen einzig die Verbücher *Melodie der Fremde* (Zürich: Europa, 1945) und *Melodie der Heimkehr* (Zürich: Schwarzenbach, 1947) hier eine deutliche, wenn auch wenig individuelle Sprache – so das Gedicht *Heimatlos*:

¹⁴¹ Zit. nach Heuer [Anm. 108], S. 9.

Das läßt sich nicht erklären,
warum das Herz sich quält
und bitter und mit Zähnen
die Zahl der Tage zählt.

Es braucht doch nicht verzagen;
warum ist es beklemmt
und kann nicht Wurzel schlagen
und fühlt sich immer fremd?

Ist doch von Lieb umgeben
wie in der Erd' ein Keim;
die Lippen aber beben
nur immer: ich will heim...¹⁴²

Literarisch zu 'retten' sind derart kindlich anrührende Reimereien allein durch die hinter ihnen stehende Authentizität; ihre Wirkung mußte sich auf einen Leserkreis beschränken, der dasselbe Flüchtlingsschicksal erlitten hatte und ähnlich genug empfand, um in solch gemütvoller Verinnerlichung persönlichen Trost zu finden. Heute bleibt fast nur die Perspektive des Mitleids.

Das Spätwerk Philipps ist ein Beispiel dafür, daß das Exil, wenn nicht den Autor selbst (davor bewahrte ihn sein selbstironischer Humor), so doch seine literarische Entwicklung brechen kann. Mochte Philipps idealistische Kunstauffassung auch seit jeher gestrig und seine Formensprache konventionell gewesen sein, dem theoretisch geschmähten 'Zeitgeist' hatte auch er sich nicht völlig entziehen können, und so finden sich in seinen Erzählungen und Grotesken, aber auch im *Clown Gottes*, durchaus Ansätze zu einem modernen, experimentellen Schreiben; selbst eine Jugendetüde wie *Das glühende Einmaleins* besitzt noch Widersprüche und Zwiespältigkeiten genug, um den Leser oder Theaterbesucher zu irritieren und alles andere als brave Langeweile zu verbreiten. Diesen immerhin vielversprechenden Weg vermochte Philipp im Exil nicht nur nicht weiterzugehen, mit seinem großangelegten 'humoristischen Roman' *Auf den Hintertreppen des Lebens*, den er von 1942 bis 1944 in seiner 'résidence forcée' zu Hinteregg bei Zürich verfaßte, schritt er geradezu zurück zu den längst obsoleten Kunstvorstellungen des 'bürgerlichen Realismus' im 19. Jahrhundert. Die Werkgeschichte ist denn auch fast interessanter als der Roman selbst.

Während um ihn herum eine Welt unterging, schuf der vertriebene deutsche Jude sich in der Abgeschiedenheit seines dörflichen Asyls eine neue (alte), träumte er sich zurück in ein Berlin der Vorkriegszeit, das es in dieser heiteren Unbeschwertheit wohl nie gegeben hat. Bei jedem neuen Abschnitt vermerkte er sorg-

¹⁴² Hugo Wolfgang Philipp: *Melodie der Fremde. Lieder aus dem Exil*. Zürich 1945, S. 24.

fältig das Datum der Niederschrift, als wolle er sich der Gegenwart vergewissern, aber dies ist auch schon fast der einzige aktuelle Bezug in einem Roman, den man mit Recht als das vielleicht am wenigsten 'zeitgemäße' Werk bezeichnet hat, das in der Epoche von 1933 bis 1945 geschrieben wurde.¹⁴³ Der beinahe psychotische Schreibzwang, mit dem hier einer aus der ihm sonst unerträglichen Wirklichkeit floh, zeigt sich schon am Umfang, der sich schließlich auf acht Bände auswuchs. Der erste Band, allein schon über 500 Druckseiten stark, erschien bereits kurz nach dem Krieg unter dem Gesamttitel *Auf den Hintertreppen des Lebens* bei Oprecht in Zürich; heimgekehrt aus dem verlegerischen Exil, folgte erst 1960 der zweite Band *Apoll Lehmann* im Wiesbadener Limes Verlag; zuletzt gab Lee van Dowski 1973 bei Bläschke in Darmstadt posthum eine schmale Auswahl aus den ersten drei Bänden mit dem Titel *Lehmans Flohzyklus* heraus. Das Gesamtwerk aber ist bis heute unveröffentlicht geblieben und nicht einmal vollständig entziffert worden. Ob die hier erforderlichen editorischen und verlegerischen Anstrengungen sich überhaupt lohnen würden, machen indes schon die bislang bekannten Romanteile zweifelhaft.

Daß der Roman *Auf den Hintertreppen des Lebens* kaum Leser fand, ist wenig verwunderlich. Schon der Umstand, daß hier ein von den Deutschen vertriebener Jude ein 'Werk der Liebe zum deutschen Volk' (dem Philipp sich bis zuletzt zugehörig fühlte) geschrieben hatte, mußte irritieren. Hinzu kam, daß der Autor über weite Strecken die Perspektive seines Helden, des wie er selbst aus der Provinz stammenden, aber längst zur 'Berliner Type' gewordenen arbeitslosen Gemüse- und Kleiderhändlers Apoll (eigentlich 'Justaf') Lehmann einnimmt und diesen also im 'jemütlichen' Berliner Jargon erzählen läßt. Die eigentlichen Gründe für das Scheitern liegen indes tiefer. Philipps Absicht war es, "aus der Froschperspektive, aus der Tiefe des fünften Standes heraus ein politisches Bild [zu] entwerfen"¹⁴⁴, aber ganz abgesehen davon, daß der 'fünfte Stand' längst aufgehört hatte zu existieren, fehlt dem Roman doch jede politische oder auch nur sozialpsychologische Dimension, er zerfällt – wie die 'Volksbücher' Josef Wincklers – "in Anekdoten und Reminiszenzen, die wohl Einblicke in das Leben und Denken der einstmals niedrigsten Gesellschaftsschicht geben, aber keine Durchdringung und Klärung des völkischen Aufbaus": "Deutlich wird nur, daß diese Schichten ärmlich und apolitisch von der Hand in den Mund lebten, mit einem gewissen Mutterwitz auf ihren Vorteil bedacht waren und ihre Vergnügungen bei Bums und Schwof in Bierlokalen oder bei Prügeleien fanden".¹⁴⁵ Selbst wenn Philipp

¹⁴³ Vgl. den Klappentext zu Heuer [Anm. 108].

¹⁴⁴ Hugo Wolfgang Philipp: *Apoll Lehmann. Zweiter Band des achtbändigen Romans "Auf den Hintertreppen des Lebens"*. Wiesbaden 1960, S. 7.

¹⁴⁵ Heuer [Anm. 108], S. 69.

uns in das Berlin der zwanziger Jahre führt, spüren wir nichts von den Turbulenzen dieser Zeit, weder von ihrem 'goldenen' Schein noch vom Inflationselend, das doch gerade für den 'fünften Stand' verheerende Folgen hatte und den Sumpf entstehen ließ, aus dem dann das Gespenst des Faschismus kroch. Während die Erzählzeit ins Endlose zu tendieren scheint, wird die erzählte Zeit fast nirgends greifbar, schon gar nicht in der durchweg konventionellen Erzählstruktur.

Nicht einmal dann, wenn man den ausufernden Text nur als 'humoristischen Roman' nimmt, der bewußt an Traditionen des 19. Jahrhunderts, an Raabe, Fontane oder auch nur Glaßbrenner, anknüpfen will – so wie es Winckler für das westfälische Milieu versucht hat –, vermag Philipps *Hintertreppen*-Roman wirklich zu überzeugen. Zwar ist sein Held Apoll Lehmann eine durchaus originelle Ganoventype, und seine Erlebnisse in der Berliner Unterwelt können immer wieder zum Lachen reizen, aber damit hat es auch schon sein Bewenden. Als Typus ohne innere Entwicklung und überschaubares Lebensschicksal kann er allenfalls Amüsement, aber keine Anteilnahme wecken, und so erscheint auch der Humor, der sich durch ihn mitteilen soll, aber notwendig einer humanen und individuellen Vertiefung bedürfte, zumeist nur als vordergründige Situationskomik oder – durch den Berliner Jargon – als Darstellungskomik. Der Roman hat somit pikareske Züge, die abenteuerlichen oder witzigen Situationen, in die der Held stolpert, sind wichtiger als er selbst und sein Charakter. Neben dem literaturpsychologischen Moment ist auch dieses Strukturprinzip verantwortlich dafür, daß der Roman keinem organischen Schluß zusteuert und endlos, mit immer neuen Episoden aus dem 'Volksleben', weitergehen könnte.

Hugo Wolfgang Philipp, im Exil trotz eines kleinen Freundeskreises isoliert vom literarischen Leben, hat das Mißlungene seines 'großen' Romans nicht empfunden und war sogar überzeugt, mit ihm einen Beitrag zur Völkerverständigung geleistet zu haben, da nur der Humor in der Lage sei, "zwischen Mensch und Mensch, zwischen Volk und Volk, ja, selbst zwischen den Rassen jenen versöhnenden Ausgleich zu schaffen, ohne den kein Friede möglich ist".¹⁴⁶ Nicht darüber hinwegtäuschen aber konnte sich der einsame alte Mann, daß er 'den Anschluß verpaßt' hatte und seine Bücher wirkungslos blieben. So setzte er sich also hin und schrieb sein *Zürcher Testament*, in dem er – mit ähnlich nostalgischen Gefühlen wie im Berlin-Roman – noch einmal in die glückhafte Zeit zurückkehrte, als er durch den *Clown Gottes* über Nacht arriviert war. Bei allem anekdotisch schweifenden Erinnern ist diesem merkwürdigen 'Testament' eine Bitternis eingeschrieben, die auch den heutigen Leser noch berührt, so wenn Philipp das Restmeesseines Schaffens zieht und am Ende eines langen Lebens fragt:

¹⁴⁶ Philipp: *Apoll Lehmann* [Anm. 144], S. 5f.

Was aber ist hier an Erbschaft vorhanden, die zu hinterlassen wäre? Wer und wo sind die Erben? Diese Fragen sind schwer zu beantworten. Erben sind ja nur zur Hand, wo es etwas zu erben gibt; wo Werte vorhanden sind, deren Erwerb sich lohnt. Nun stehe ich aber heute nicht hoch im Kurs. Wenn nun meinem Werke der Wert abgesprochen bleibt? Wer wird da erben wollen?!¹⁴⁷

Auch wir wollen und können (ohne die vollständige Kenntnis des Nachlasses) diese Fragen nicht beantworten. Zu befürchten ist, daß außer einigen Erzählungen und Grotesken tatsächlich kaum etwas bleiben wird, und auch diese sind erst noch aus dem Vergessen zu retten. Am Anspruch Philipps gemessen, wäre das 'Erbe' also gering, aber nach unserer Überzeugung ist das nicht dem Autor anzulasten, sondern seiner 'Epoche' und seinem 'Volk', die ihn, den erklärten 'Exponenten' und 'Volksbeauftragten' seiner Zeit, buchstäblich in die 'Fremde' trieben und um alle noch in ihm angelegten Möglichkeiten brachten. Mit diesem Schicksal stand Hugo Wolfgang Philipp nicht allein, und auch das mag er mitgedacht haben, als er sich und sein vielbändiges Werk im *Zürcher Testament* als "gestorben" bezeichnete und seiner eigenen Erfahrung – wie es stets seinem dichterischen Selbstverständnis entsprochen hatte – eine überindividuelle, exemplarische Bedeutung abzugewinnen suchte: "Mein Schicksal scheint mir [...] Symbolwert zu haben und für manchen ähnlich gelagerten Fall Geltung zu besitzen."¹⁴⁸

* * *

Einen "ähnlich gelagerten Fall" könnte man im Schicksal Jenny Alonis (geb. Rosenbaum, 7.9.1917 Paderborn – 30.9.1993 Ganei Yehuda) erblicken, die den Judenverfolgungen 1939 nach Palästina entkam und dort zur vielleicht überragendsten deutschsprachigen Dichterin des Landes wurde. Zweifellos ist Jenny Aloni auch eine der bedeutendsten Schriftstellerinnen aus Westfalen: Nicht zufällig erhielt sie 1991 gleich beide Droste-Preise (neben dem westfälischen Annette-von-Droste-Hülshoff-Preis auch den Droste-Preis für Dichterinnen der Stadt Meersburg), und in ihrem realistischen Werk hat sie nicht nur den Aufbau des Staates Israel und die Probleme seiner Menschen thematisiert, sondern sich immer wieder auch mit kritisch genauem Blick an ihre Jugendjahre in Deutschland und an ihre Heimatstadt Paderborn erinnert.¹⁴⁹ Wenn wir dennoch darauf verzichten, das Leben und Werk Alonis hier zu würdigen, so nur aus chronologischen Gründen. Als sie nach Palästina kam, war sie eben erst 22 Jahre alt, und in ihrem zionistischen Bewußtsein ging sie nicht ins Exil, sondern kehrte heim nach 'Erez Jisrael',

¹⁴⁷ Zit. nach Heuer [Anm. 108], S. 19.

¹⁴⁸ Zit. nach ebd., S. 20.

¹⁴⁹ Vgl. zu diesem Aspekt Hartmut Steinecke: *Fremde Heimat. Die "westfälischen" Erzählungen der Droste-Preisrätgerin Jenny Aloni*. In: *Literatur in Westfalen 4* [Anm. 57], S. 199-217.

wo für sie das Leben und auch das Schreiben erst eigentlich beginnen sollte. Zwar hatte sie im Gepäck außer ihren Tagebüchern auch schon einige Dramen, Erzählungen und vor allem Gedichte bei sich, aber davon hätte sie mit ihren jungen Jahren wohl auch in besseren Zeiten noch kaum etwas in Deutschland veröffentlichten können. Armeedienst, Ausbildung, Sozialarbeit und Beruf verzögerten ihre literarische Entwicklung weiterhin, so daß sie erst seit Mitte der fünfziger Jahre mit Buchveröffentlichungen hervortreten konnte (u.a. *Gedichte*. Ratingen: Henn, 1956; *Zypressen zerbrechen nicht. Roman*. Witten, Berlin: Eckart, 1961; *Der blühende Busch. Roman*. Ebd., 1964; *Der Wartesaal*. Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1969). Die Resonanz war so gering, daß spätere Bücher im Eigenverlag in Ganei Yehuda erscheinen mußten (*In den schmalen Stunden der Nacht* [Gedichte], 1980; *Die braunen Pakete* [Erzählungen], 1983) und nur mühsam ihren Weg nach Deutschland fanden. Eine intensive Rezeption Jenny Alonis, befördert durch die Paderborner Literaturprofessoren Kienecker und Steinecke, begann erst 1987 mit einem Auswahlband zu ihrem 70. Geburtstag und fand ihren vorläufigen Höhepunkt in den neunziger Jahren mit einer zehnbändigen Edition *Gesammelter Werke*.¹⁵⁰ Nur die Anfänge dieser 'Wiederentdeckung' (die eher eine 'Entdeckung' ist) hat Jenny Aloni noch selbst miterleben können.

Gehört Jenny Aloni also einer neuen Zeit und der Nachkriegsliteratur an, so gilt dies mehr oder minder auch für drei andere Autoren aus Westfalen, für Peter Paul Althaus, Erich Jansen und Ernst Meister. Letzteren könnte man sogar zur Generation Alonis zählen, wenn das Jahr 1933 nicht ein Einschnitt wäre, der noch so geringe Altersunterschiede zur Kluft werden läßt: Beim Machtantritt der Nazis war Jenny Aloni nicht einmal 16 Jahre alt, der noch nicht 22jährige Ernst Meister hatte immerhin im Jahr zuvor noch mit seinem Gedichtbuch *Ausstellung* debütieren können. Daß auch die älteren Autoren Althaus und Jansen erst nach 1945 mit ihren Hauptwerken hervortraten, hat zum Teil persönliche Ursachen, aber auch *ihr* Auftreten wäre ohne die dunklen zwölf Jahre weniger verspätet gewesen. Die literarische Entwicklung aller drei, die auffällige Übereinstimmungen aufweist, ist exemplarisch für den Bruch, den der Faschismus selbst für eher unpolitische Autoren bedeutete, und sei auch deshalb kurz in den Blick genommen, weil diese Überlebenden stellvertretend stehen für die vielen anderen, denen es nicht wie ihnen gelang, die Errungenschaften der literarischen Moderne in eine neue Zeit hinüberzuretten, die sich vielmehr in eine tote Heimatkunst flüchteten, ganz verstummten oder erst gar nicht zum eigenen Wort fanden.

¹⁵⁰ Jenny Aloni: *Ausgewählte Werke 1939–1986*. Hg. v. Friedrich Kienecker u. Hartmut Steinecke. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh, 1987; dies.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hg. v. Friedrich Kienecker u. Hartmut Steinecke. 10 Bde. Ebd., 1990–97.



Hugo Wolfgang Philipp



Peter Paul Althaus



Erich Jansen



Ernst Meister

Am wenigsten beschädigt durch das 'tausendjährige' Reich und dessen Literaturdoktrin wurde der vielseitige Lyriker, Hörspielautor, Übersetzer, Kabarettist und Schauspieler *Peter Paul Althaus* (28.7.1892 Münster – 16.9.1965 München), den seine Freunde PPA nannten und der als (letzter) 'Poet von Schwabing' in die Literaturgeschichte und – was ihm gewiß mehr bedeutet hätte – ins Gedächtnis der Nachwelt einging. Mag sein, daß ihn sein Talent zur Lebenskunst, von dem ungezählte Anekdoten künden, die düsteren Zeiten halbwegs glimpflich überstehen ließ, mehr noch wohl der Unernst, mit dem er ohnehin jahrzehntelang ludisch die Dichterei betrieb, eigentlich von Anfang an außerhalb solcher Kategorien wie Tradition und Moderne stehend. Er selbst schrieb dazu:

Ich spiele gern. Mit Worten, mit Klang, mit Farbe. Sonderbarerweise kommt in dies Spielen immer 'von selbst' ein tieferer Sinn hinein. Ich bin dann stets erstaunt. Stau-
nenkönnen muß wohl eine Voraussetzung für künstlerisches Schaffen sein.¹⁵¹

Der spielerische, kindlich-naive Umgang mit der Wirklichkeit, eskapistischer Züge nicht entbehrend, gipfelte darin, daß PPA sich 1948 zum 'Ersten Bürgermeister' der von ihm erdachten 'Traumstadt' ernannte; noch in seinen letzten Lebensjahren versuchte der schwerkranke, hoch über den Dächern von Schwabing an seine 'Matratzengruft' gefesselte Dichter, die Vision einer poetischen Gegenwart mit Leben zu erfüllen und rief gleichgesinnte Künstler und Freunde zu einer 'Traumstadt-Bürgerversammlung' zusammen. Man kann das belächeln und für den nostalgischen Versuch halten, noch einmal die Atmosphäre des alten Schwabing heraufzubeschwören. Schon 1922 war München für den Westfalen – eher zufällig – zur Wahlheimat geworden; 1930 hatte er hier das literarische Kabarett 'Der Zwiebfisch' mitbegründet und nach dem Krieg war er zur Galionsfigur der Schwabinger Künstlerszene geworden, indem er deren Traditionen mit den Kleinkunsthöfen 'Schwabinger Laterne' und 'Monopteross' und im Künstlerkreis der 'Seerose' fortsetzte. Manch Schrulliges ist ihm dabei unterlaufen, aber die eigentliche 'Traumstadt' wird man ohnehin nicht in Schwabing suchen dürfen, in dem schon damals (sehr zu PPAs Verdruß) der Kommerz Einzug gehalten hatte; man findet sie nur in den fünf späten Gedichtbänden *In der Traumstadt* (1951), *Dr. Enzian* (1952), *Flower Tales – Lasst Blumen sprechen* (1953), *Wir sanften Irren...* (1956) und *Seelenwandertouren* (1961, alle Karlsruhe: Stahlberg) und in einigen posthumen Büchern.¹⁵² Ein unverwechselbares poetisches Flair durch-

¹⁵¹ Peter Paul Althaus: *Unter den Dächern von Schwabing*; zit. nach Walter Gödden: *Der Traumstadtbürgermeister. ...oder Nachsatz auf PPA, den "Poeten von Schwabing"*. In: *Jahrbuch Westfalen '94*. Red. Rainer A. Krewerth. Münster 1993, S. 174.

¹⁵² Peter Paul Althaus: *PPA lässt nochmals grüßen. Gedichte aus dem Nachlaß*. Bearbeitet v. Ludwig Kusche. Karlsruhe: Stahlberg, 1966; Jobst A. Kissenkoetter (Hg.): *"Was weißt, oh Onkel Theo, Du..."* Emsdetten: Lechte, 1968; Peter Paul Althaus: *Traumstadt und Umgebung. Sämtliche Ge-*

weht diese phantasiereichen, fast surreal anmutenden lyrischen Gebilde, die mit ihrem skurrilen Humor und verspielten Sprachwitz an Morgenstern oder Ringelnatz erinnern; zugleich wirkt hier eine leise, im Alter noch resignativ verstärkte Schwermut, stößt sich die 'imaginäre Beglänzung' der Welt immer wieder an der phantasielosen und unpoetischen, ja widersinnigen und feindlichen Wirklichkeit, so in seinem berühmtesten Gedicht vom 'Lächeln in der Traumstadt':

In der Traumstadt ist ein Lächeln stehn geblieben;
Niemand weiß, wem es gehört.
Und ein Polizist hat es schon dreimal aufgeschrieben,
weil es den Verkehr, dort wo es stehn geblieben, stört.

Und das Lächeln weiß auch nicht, wem es gegolten;
Immer müder lächelnd steht es da,
kaum beachtet, und gescholten
und geschubst und weggedrängt, wenn ja.

Langsam schleicht es sich von hinnen,
doch auf einmal wird es licht verklärt;
und dann geht es ganz nach innen –
und du weißt, wem es gegolten und gehört.¹⁵³

Mit solchen Traumstadt-Phantasien, die nichts von einer 'heilen Welt' haben, wohl aber Poesie und Phantasie ins Recht setzen und den Leser animieren, selber originell, schöpferisch und traumversponnen zu denken, hat der späte PPA sich bleibend in die Herzen der Menschen geschrieben. Noch heute finden 'Traumstadt-Abende' statt, und auch sonst erinnern seine Freunde gern an den 'Schwabinger Dichter aus Westfalen', zuletzt aus Anlaß seines 100. Geburtstages.¹⁵⁴

Das in der Öffentlichkeit vorherrschende Bild vom 'Schwabinger Original' und kauzigen Humoristen – zu dem PPA selber mit Arbeiten für einschlägige Schwabing-Anthologien und obskure Bücher wie *Lob der Faulheit. Ein Almanach für Manager und solche die es nicht werden wollen* (Frankfurt/M. 1955) oder *Gauditorium maximum. Eine Lästerschule für Akademiker* (Frankfurt/M. 1958) beigetragen hat – bedürfte freilich der Korrektur. Übersehen wird nicht nur die fast nihilistische Resignation, die den Dichter im Alter überwältigte ("wir sind

dichte. Mit einem Vorwort v. Rolf Flügel. München: Süddeutscher Verlag, 1975. Neuausgaben von *In der Traumstadt* und *Dr. Enzian* gab PPAs Neffe Hans Althaus 1992 und 1991 im Essener Verlag Winter heraus, in dem 1991 auch eine Arbeit des späten Freundes Karl Norbistrath über *Das Leben des Dichters Peter Paul Althaus* erschien. Vgl. Henrike Gundlach: *Peter Paul Althaus (1892–1965). Eine Bibliographie*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 2. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woessler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1994, S. 155–184.

¹⁵³ Althaus: *Traumstadt und Umgebung* [Anm. 152], S. 20; zuerst im Band *In der Traumstadt*.

¹⁵⁴ Vgl. Walter Gödden/Georg Bühren (Hg.): *Ansichten aus der Traumstadt. Der Dichter Peter Paul Althaus (1892–1965)*. Münster 1992.

ein Häuflein ausgebrannter Schlacken; / wir sanften Irren tragen Schlüssel in den Taschen unsrer Jacken / für Türen, die es nicht mehr gibt") und Trost allein noch im Gedicht finden ließ ("Und weil es Gedichte gibt, / möcht' ich noch leben").¹⁵⁵ Übersehen wird auch die existentielle und geistige Orientierungslosigkeit, die Althaus schon seit seinen westfälischen Anfängen begleitete und die Tragik, die darin liegt, daß es ihm erst in seinen späten Jahren – verzögert durch eigene Abschweifungen wie durch Faschismus und Krieg – mit seinen Traumstadt-Phantasien gelang, ein Asyl für seine Sehnsucht nach unendlicher Vollendung zu finden. Glaubt man dem Publizisten Jobst A. Kissenkoetter, einem Schulfreund aus Münster, entstand das Schlußgedicht der *Sanften Irren* bereits in der Frühzeit des Dichters, wäre mithin noch auf seine westfälische Lebenssituation zu beziehen:

Ich lebe in einem Land,
in das ich nicht gehöre –
ich wohne in einer Wohnung,
in der ich störe.
Ich trage einen Anzug,
in den ich nicht passe –
ich habe einen Körper,
den ich bereits verlasse.
Ich trage einen Hut,
der mir zu weit ist –
ich habe ein Herz,
das zu eng zuzweit ist.¹⁵⁶

Man geht wohl nicht fehl, wenn man hier eine Existenzkrise bemerkt, die für Althaus (wie die Aufnahme Jahrzehnte später in den Band *Wir sanften Irren...* indiziert, dort mit der Vorbemerkung "Dies hinterließ der sanfte Irre PPA – den wir gestern begraben haben" und der Schlußzeile "Addio!"¹⁵⁷) offenbar unheilbar und nur *erträglich* zu machen war, durch Ausflüchte in Witz und Spott, in Traumwelten und diverse Daseinsexperimente. Die enge Atmosphäre Münsters, die schon in dem Gymnasiasten den kritisch-satirischen Widerspruchsgeist geweckt hatte, wird bei dieser Bewußtseinsbildung ebenso eine Rolle gespielt haben wie die sinnzerstörende Erfahrung des Ersten Weltkriegs. Sein Erlebnis unterscheidet sich darin nicht grundsätzlich von dem eines Hatzfeld oder Sack, doch ging Althaus, von Beginn an literarisch umtriebig, einen durchaus eigenen Weg. Statt sich (wie später in seinen Traumstadt-Phantasien) in sein eigenes Innere zurückzuziehen, sorgte der Sohn eines biedereren Eisenwaren-, Leder- und Polstergroßauf-

¹⁵⁵ Zit. nach ebd., S. 49 u. 47.

¹⁵⁶ Zit. nach Kissenkoetter [Anm. 152], S. 39.

¹⁵⁷ Zit. nach ebd.

manns¹⁵⁸ nach wechselhafter Schulkarriere, Apothekerlehre in Ahlen und Kriegsteilnahme als Student der Philosophie, Literatur, Kunst- und Musikgeschichte für "Revolution und Unfug" "in der kleinen Westfalenstadt".¹⁵⁹ Schon seit 1916 Mitarbeiter des Münchener *Simplicissimus* (bis 1933), unterlief er die Behördenmechanismen und rief 1919 mit seinem Bruder Joseph und Freunden wie Kissenkoetter und Klaus Siebenkotten eine obskure 'Heeresgutsammelstelle' ins Leben, die später sogar als Außenstelle in das Reichsschatzministerium eingegliedert worden sein soll, aber nicht so sehr sachliches, sondern menschliches 'Heeresgut' 'sammelte', nämlich aus dem Krieg heimkehrende junge Künstler und Studenten, die Althaus zu einem literarisch-künstlerischen Freundeskreis formierte. Hier wurden nicht nur tolle Streiche gegen die Münsteraner Spießer ausgeheckt, die dem 'tollen Baron' Gisbert von Romberg oder dem 'unwiesenen Professor' Hermann Landois Ehre gemacht hätten, hier wurde auch der etwas absonderliche Verlag "Der weiße Rabe" gegründet, "der als erstes Erzeugnis eine mit der Schreibmaschine geschriebene und umgedruckte polemisch-satirische Zeitschrift 'Das Reagenzglas' herausgab. Der literarische Freundeskreis der 'Heeresgutsammelstelle' schrieb, druckte und verkaufte die Nummern der allerlei Aufsehen erregenden kleinen Zeitschrift an der Universität und auf den Straßen der Stadt. Groß waren die finanziellen Erfolge keineswegs, größer oft die Wirkung innerhalb der geistig interessierten Kreise in den gerade beginnenden 'goldenen zwanziger Jahren' unseres Jahrhunderts."¹⁶⁰ Auf diese erste Zeitschrift (deren Titel eine Reminiszenz an Althaus' Apothekerzeit ist) folgte 1921/22 eine zweite, nun richtig gedruckte, die nach den Jahrmärkten Münsters benannt war: *Send. Eine Zeitschrift für die spanischen Dörfer*. Von ihr sind (im Gegensatz zum gänzlich verschollenen *Reagenzglas*) wenigstens die letzten beiden Hefte (1922) überliefert. Althaus ist dort u.a. mit den skurrilen *Geschichten von Herrn Jemand* vertreten, spielerisch inszenierten, zugleich nachdenklich stimmenden Alltagsepisoden, die in vielem, etwa in der Erfindung einer Rollenfigur oder im Wörtlichnehmen der Sprache, schon den Dichter der *Traumstadt* oder des *Dr.ENZIAN* ankündigen:

Der Herr Jemand ging abends spät durch die grünen Straßen, erläuterte mit seinem Spazierstock die nächtliche Stille und dachte an nichts, d.h. er dachte verschwommen.

Plötzlich hatte er eine Geruchsvision.

Er hatte noch nie eine Geruchsvision gehabt und wußte daher nicht, wie er sich verhalten sollte, d.h. er wußte nicht, ob er sich die Geruchsvision durch die Nase oder durch seine Augen vermitteln sollte.

¹⁵⁸ Der Vater Franz Althaus kam aus dem sauerländischen Medebach, die Mutter Elisabeth geb. Fandreyer aus der Kreisstadt Büren im ehemaligen Hochstift Paderborn.

¹⁵⁹ Althaus, zit. nach Gödden/Bühning [Anm. 154], S. 118.

¹⁶⁰ Kissenkoetter [Anm. 152], S. 13.

Da die Geruchsvision sich nicht in Anspruch genommen sah, verschwand sie unbe-
nutzt.¹⁶¹

Ansonsten ist nur wenig bekannt von den hintergründig-sarkastischen Dichtungen PPAs aus seinen Nachkriegsjahren in Münster, kaum mehr als eine Reihe von Gedichten, Prosastücken und Fragmenten; manches davon ist überhaupt nur mündlich durch die Freunde überliefert, da Althaus in dieser Zeit (und noch lange danach) höchst sorglos mit seinen Manuskripten umging: Er liebte die Improvisation und meinte wohl, jederzeit Besseres 'aus dem Ärmel schütteln' zu können.

Beinahe wichtiger als PPAs (verschollenes) Frühwerk selbst scheint uns, daß sich hier überhaupt einmal einer aufmachte, öffentlich gegen die Verkrustungen westfälischer Bürgerkultur zu opponieren, sich nicht in seine stille Kammer zurückzog, sondern einen Verlag und Zeitschriften ins Leben rief, um mit ihnen dem 'Sturm und Drang' seiner im Krieg gebeutelten Generation ein Forum zu schaffen. In Westfalen und Münster, wo man gerade in dieser Zeit anfang, besonders heftig zu 'tümeln', stand Althaus mit diesem Unternehmen (zu dem auch der Versuch gehörte, im Dörfchen Gimble an der Ems eine Künstlerkolonie zu gründen) fast allein auf weiter Flur. Sein Versuch zeigt die Chancen und Grenzen einer wie auch immer 'revolutionären' literarischen Gruppenbildung in Westfalen: Offenbar war es für einen wagemutigen Einzelnen nicht nur im Rheinland oder im Ruhrgebiet, sondern dank des studentischen Publikums sogar im 'verschlafenen' Münster möglich, mit antibürgerlichen Zeitschriften hervorzutreten; einen ebenso wagemutigen Verleger dafür konnte er hier jedoch kaum gewinnen. Das finanzielle Risiko eines Eigenverlags aber war so groß, daß es schon viel bedeutete, wenn der *Send* das erste Jahr überstand. Im Unterschied zu Berlin, wo die meisten Avantgardezeitschriften ähnlich kurzlebig waren, scheiterten solche Projekte in der westfälischen Provinz nicht an der Konkurrenz mit anderen, ähnlich oppositionellen Blättern, sondern an der geringen Zahl der Abonnenten. Entscheidend hinzu kam, daß es in Münster und ähnlichen Städten an einem geeigneten Autorenpotential fehlte. Wenn wir die 'moderne Dichtung' aus Westfalen als eine Literatur von Einzelgängern sehen, so macht auch der frühe Althaus hier keine wirkliche Ausnahme. Kaum anders als später die Schwabinger Faschingsgesellschaften funktionierte schon der Kreis von Münster und Gimble mehr über private Allotria als über literarische Gemeinsamkeiten oder gar programmatische Ziele. Die von Kissenkoetter angeführten Namen der Freunde und Beiträge für *Reagenzglas* und *Send* sind bezeichnend genug: Neben Kissenkoetter selbst und

¹⁶¹ Peter Paul Althaus: *Geschichten von Herrn Jemand*. In: Kissenkoetter [Anm. 152], S. 53-58 (54); zuerst in: *Send. Eine Zeitschrift für die spanischen Dörfer*, Münster, 2 (Februar 1922), Nr. 2, S. 38ff.; auch in: *Westfälische Erzählungen* [Anm. 2], S. 145-148 (145f.).

Siebenkotten, neben dem immerhin schon bekannten niederdeutschen Dichter Karl Wagenfeld und dem Romancier Hans Roselieb (1884 Oberhagen-Eilpe – 1945 Holtfeld), der 1920 mit einer Biographie über Peter Hille und den expressionistisch beeinflussten Romanen *Der Erbe* und *Die Fackelträger* hervortrat, waren das vor allem Hobby-Poeten, Laien-Musiker und Münsteraner Originale, darunter "der Rechtsanwalt Hippe Beisenkötter, der ewige Referendar Pit Franke und dessen Bruder Türk, Natz Bietendüwel, der spätere langjährige Leiter der Niederdeutschen Bühne Münster, Wilm Böckenholt, Toni Mondorf, Ede Bufé, die Musiker Wilhelm Schlichting, Ernst Brüggemann und Kuno Stierlin", nicht zuletzt der Sänger und Bierbrauer Pinkus Müller; auch ausgesprochene Heimatdichter wie Heinrich Luhmann und Friedrich Castelle standen dem Kreis nahe.¹⁶² Eine literarische 'Revolution' war mit solchem Personal nicht anzuzetteln.

Es verwundert nicht, daß Althaus nach dem Scheitern seiner westfälischen 'Revolution' die erstbeste Gelegenheit ergriff, der engen Heimat zu entkommen und 1922 nach München ging, wo er bald in die Schwabinger Boheme eingebürgert wurde. Die Isarstadt blieb ihm – unterbrochen nur von Auslandsreisen und Rundfunkarbeiten (u.a. von 1939 bis 1941 als Chefdramaturg des Berliner Deutschlandsenders) – zeitlebens Wahlheimat; Münster sah er nur noch bei seltenen Besuchen wieder und an eine Rückkehr dachte er wohl nicht einmal in seinen Träumen, auch wenn er seiner Geburtsstadt im Alter noch manche Lobeshymne sang.

Betrachtet man PPAs Veröffentlichungen von seiner Übersiedlung nach München bis zum *Traumstadt*-Buch von 1951, so fällt auf, daß die meisten in keinem inneren Zusammenhang stehen. Von einem organisch gewachsenen Werk kann keine Rede sein; in vielen Fällen, so bei den Nachdichtungen *Mystischer Lyrik aus dem indischen Mittelalter* (München: O. C. Recht, 1923) oder *Altrussischer Kirchenlieder* (Jena: Diederichs, 1927), der Edition einer 'Volks- und Jugendbücherei' mit *Lebensgeschichten großer Menschen* (Dürer, Bach, Sachs; Berlin: Reiß, 1924ff.) und verschiedenen Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen, dürfte es sich um Auftragsarbeiten gehandelt haben. Sie brechen denn auch nach 1928 ab: Seither arbeitete Althaus fast ausschließlich für den Rundfunk und sicherte sich sein Einkommen durch die Moderation 'Bunter Abende' und durch zahlreiche Funkszenen und Hörspiele. Ob außer ökonomischen Zwängen auch ein 'westfälischer Dilettantismus', der sich überall erproben will, die Heterogenität des Werkes verschuldete, sei dahingestellt. Althaus selbst scheint es geglaubt zu haben: "Westfalen reifen und vollenden spät".¹⁶³

¹⁶² Kissenkoetter [Anm. 152], S. 18.

¹⁶³ Tonbandbrief PPAs an Klaus Siebenkotten; zit nach Kissenkoetter [Anm. 152], S. 2.

Von Althaus' Rundfunkarbeit abgesehen, die sich wegen der mangelhaften Quellensituation einer Bewertung entzieht, können im Grunde nur zwei Werke dieser Zeit als originär gelten: die 'rund zwei Dutzend Lieder' *Jack der Aufschlitzer* (Berlin: Gottschalk, 1924; Neuausgabe München: Renner, 1982) und die 'Symphonie' *Das Vierte Reich* (München: Dornverlag, 1930). Aber auch von ihnen führt kein direkter Weg in die 'Traumstadt': *Jack der Aufschlitzer*, "Wedekind dem Ersten!" gewidmet und mit obsessiven Zeichnungen Rudolf Schlichters versehen, die schon bald nach dem Erscheinen zur Indizierung führten, zeigt Paul Althaus wie nirgends sonst in der Attitüde des 'Bürgerschrecks'; angeregt durch den legendären 'Jack the Ripper', das Lustmord-Motiv in Wedekinds Lulu-Tragödie *Die Büchse der Pandora* (1902/06) und durch die aktuellen Diskussionen um den Massenmörder und Polizeispitzel Friedrich Haarmann, schwelgen die parodistischen Verse hemmungslos in der Sphäre sexueller Bluttrunst:

Morgengesang

Du Schwert an meiner Linken,
was soll dein heitres Blinken?
Schaust mich so freundlich an,
morgen kommt Anna dran.
Hurra! Hurra! Hurra!!!¹⁶⁴

Die (mit dessen Einverständnis) "Prof. Albert Einstein gewidmet[e]" 'Symphonie' *Das Vierte Reich* schrieb Althaus original in englischer Sprache (*The Fourth Dimension*) und übertrag sie erst dann ins Deutsche. Diese Entstehungsweise ist beinahe das einzige Kuriose des Bändchens, das – ferner noch vom spielerischen Wortwitz als die Lustmord-Phantasien – metaphysisch den Fragen menschlichen Seins, dem Sinn von Leben, Lieben und Sterben nachgrübelt:

Nachruf

Wie wenn in ungreifbaren Dunkelheiten
Des Nachts ein Baum die Zweige leis bewegt,
so fühlen manchmal wir aus Ewigkeiten
den Flügelschlag, der uns hinüberträgt.
Dann glauben wir, was wir nicht sagen können,
und wissen, was in tiefsten Träumen wir erahnten,
dann sind die Brücken, die uns tags vom andern Ufer trennen,
herabgelassen, und wir gehen den Verwandten
entgegen, welche wir die Seligen nennen.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Paul Althaus: *Jack der Aufschlitzer. Rund zwei Dutzend Lieder*. Berlin 1924, S. 10.

¹⁶⁵ Peter Paul Althaus: *The Fourth Dimension / Das Vierte Reich*. In: Kissenkoetter [Anm. 152], S. 95-115 (101).

In dieser unerhörten Spannung zwischen der antibürgerlichen Provokation eines Münchener Bohemiens und den existentiellen Sinnfragen eines westfälischen 'Spökenkiekers', zwischen krudem Lustmord und kosmisch-spirituellem Entrückung, bewegten sich die extremen Möglichkeiten des Paul Althaus vor dem Herinbruch des Dritten Reiches. Literarisch wird man hier wie dort manches rügen können, hier die Banalität der Sprache, dort das abstruse Ideengut einer überholten Zeit, und in beiden Fällen eklektische Abhängigkeiten – Alltag und Poesie, Humor und Transzendenz zu vereinen, ist PPA erst mit den *Traumstadt*-Gedichten gelungen. Angelegt aber war beides schon in ihm, und wir zweifeln nicht, daß eine Synthese dieser diametral anderen Erfahrungen schon weit früher gelungen wäre, hätte es nicht die Zäsur durch den Faschismus gegeben.

Der Bruch in der literarischen Entwicklung PPAs, die noch kaum begonnen hatte, fällt in den biographischen Darstellungen wenig auf, da er gerade in den dreißiger Jahren besonders rege für den Rundfunk und das Kabarett arbeitete. Er tat dies mit Lust und Liebe und einigem Erfolg, das sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß ihm speziell der Rundfunk auch als existentielle Nische diente und seine 'eigentliche' dichterische Arbeit stagnierte. In der ersten Zeit nach 1933 konnte er immerhin noch einige wenige Hörspiele und Stücke, teils nur als Manuskript, veröffentlichen; nach 1936 bis zu den *Traumstadt*-Gedichten (1951) aber, also in einem Zeitraum von 15 Jahren, ist kein einziges Buch von ihm erschienen. Schlimmer noch: Als Goebbels 1941 erfuhr, daß der Chefdramaturg des Deutschlandsenders ein (durchaus unpolitisches) Versbuch mit dem Titel *Das Vierte Reich* geschrieben hatte, das auch noch dem emigrierten Juden Albert Einstein gewidmet war, wurde er als 'politisch untragbar' entlassen und zum 'Kulturbolschewisten' abgestempelt; weiterer Verfolgung konnte er nur dadurch entgehen, daß er sich ein zweites Mal freiwillig-unfreiwillig zum Kriegsdienst meldete. Der Dichter PPA verstummte für lange Zeit, wollte nicht teilhaben am vaterländischen Gesäusel und durfte doch auch seine Stimme nicht dagegen erheben.

Aus dem Krieg, der ihm weitere wichtige Entwicklungsjahre stahl, kehrte Peter Paul Althaus als ein Anderer in die Trümmerstädte Deutschlands zurück und ging daran, hier seine eigene 'Traumstadt' zu erbauen. Der Rest ist Legende, wie auch er selbst zur Legende Schwabings wurde. Aber PPA endete krank und verbittert, als gescheiterter Dachkammerpoet, dem es nicht gelungen war, die Menschen zu bessern. Das 'Lächeln in der Traumstadt' erstarrte. Was sonst hätte sein können, wenn die Zeit nicht gegen diesen Dichter und seine Träume gewesen wäre, läßt sich nicht sagen; davon aber, daß PPA auch so weit mehr war als ein moderner Eulenspiegel und sein Werk neben 'Scherz, Satire, Ironie' auch erfüllt ist mit 'tieferer Bedeutung', zeugen seine letzten Gedichte:

Meine Kehle
Ist manchmal zu.

Meine Seele hat keine Schuh,
geht barfuß wandern,
ist oft in andern,
ist dort fremd.
Ungekämmt
Steh ich vor Gott!¹⁶⁶

* * *

In jeder Beziehung merkwürdig ist es mit dem Lyriker, Prosaisten und Apotheker *Erich Jansen* (31.10.1897 Stadtlohn – 28.8.1968 Stadtlohn).¹⁶⁷ Bei allem inneren Reichtum war sein ereignisarmes Leben ganz das eines in der Provinz verwurzelten 'Sonntagsdichters' und hätte ihn eigentlich zum Heimatschriftsteller bestimmen müssen. Sein Geburtshaus im münsterländischen Stadtlohn, die alte Adler-Apotheke am Markt (Nr. 4), wo seit 1987 eine Schrifttafel mit dem Gedicht *Grenzstadt in der Dämmerung*¹⁶⁸ an die heimliche Profession des Apothekers erinnert, war zugleich auch sein Sterbehaus; seine letzte Ruhe fand er auf dem Städtischen Friedhof, wie vor ihm schon die Eltern. Diese stammten beide aus dem Jülicher-Land, die Mutter aus dem Städtchen Linnich; Jansen hat jenem Ort beglückender Kindersommer bei den Großeltern viele Gedichte und Prosaerinnerungen gewidmet, es poetisch umschaffend zu seiner persönlichen 'Traumstadt'. Die Apotheke in Stadtlohn hatte der Vater 1897, ein halbes Jahr vor Erichs Geburt, gekauft.

In seiner Heimatstadt besuchte der Apothekersohn die Volksschule und die Rektoratsschule. Bei Kriegsausbruch meldete der Siebzehnjährige sich freiwillig, um das Einjährige zugesprochen zu bekommen; er nahm am Rußlandfeldzug teil und wurde zuletzt nach Frankreich und Belgien verschlagen. Jansens Blick auf die Welt muß schon damals poetisch gewesen sein, er lernte Jessenin und Rimbaud lieben, und statt Blut und Dreck nahmen seine Sinne in den russischen Sümpfen das alte, fromme und brünstige Reich des Zaren wahr, das er sich er-

¹⁶⁶ Zit. nach Gödden/Bühring [Anm. 154], S. 53.

¹⁶⁷ Vgl. Albert Klein: "Aus den Briefen eines Königs". Das 'liber mirabilis' des Erich Jansen. In: Gerhard Rademacher (Hg.): *Becker – Bender – Böll und andere. Nordrhein-westfälische Literaturgeschichte für den Unterricht*. Essen 1980, S. 41-51, 189f.; Winfried Freund: "Imaginäre Beglänzung". Die lyrische Dichtung Erich Jansens. In: Erich Jansen: *Die nie gezeigten Zimmer. Lyrik und Prosa*. Aachen 1987, S. 100-120; Walter Gödden: 'Lyrische Rezepturen'. *Erich Jansens Wortmosaik und seine Gedichtsammlung "Der Schildpattkamm"*. In: *Jahrbuch der Ernst Meister Gesellschaft* 1990/91. Aachen 1991, S. 89-102; ders.: *Erich Jansen (1897–1968)*. In: *Literatur von nebenan* [Anm. 57], S. 172-177.

¹⁶⁸ Jansen: *Die nie gezeigten Zimmer* [Anm. 167], S. 51: "Ich sah die Toten / in ihren Blechgewänden / von den Türmen / herabsteigen. / Ich hörte die Glocken, / gelb, aus Abendmessen / und Fledermausangst, / und die Häuser / bewegten sich nicht. / Und der Bischof vom Platz / verzeichnete alles / in den Annalen." Das Gedicht bezieht sich auf den Marktplatz von Stadtlohn.

träumt hatte: "Am Morgen kamen die Dorfprinzessinnen des Zaren in ihren Sonntagshüten aus Gold, Achat und Lapislazuli – die Kirchlein aus verstaubten Himbeergärten."¹⁶⁹ Neben den Kinderwelten in Stadtlohn und Linnich sollte es vor allem die Begegnung mit Rußland sein, die später seine Poesie beflügelte. Die eigentlich prägende Entwicklung, so wußte Jansen selbst, war mit dem Ende der Jugend abgebrochen: "Mit zwanzig Jahren hatte ich das Wirken der Welt erfahren. Was sich später noch an Bildern zeigte, war Wiederholung, war die Variante einer bereits stattgefundenen Begegnung." Und nicht ohne Bitterkeit fügte er hinzu: "Die Welt kennt keine Poesie."¹⁷⁰

Nach dem Krieg studierte Jansen Pharmazie in Berlin und Braunschweig, nahm während der Berliner Zeit auch Sprach- und Schauspielunterricht. Ein Ausweg aus der Provinz schien sich anzudeuten, den wir typisch gefunden haben für fast alle westfälischen Autoren der Moderne. Aber Jansen wurde eine die Regel bestätigende Ausnahme: Widerspruchslos gehorchte er dem Vater, stellte seine musischen Neigungen zurück und wirkte zunächst einige Jahre als Apotheker in Vreden an der Berkel, "einem Städtchen mit zwei Kirchtürmen, einer Apotheke und drum herum achthundertsiebzig roten Häusern".¹⁷¹ Nach dem Tod des Vaters übernahm er die Adler-Apotheke in Stadtlohn und begann hier eine lebenslang unauffällige Existenz als angesehener Bürger, pflichttreuer Apotheker und lebenswerter Vater einer Familie mit Tochter und Sohn. Kaum einer ahnte, daß Jansen in Mußestunden und auf langen Spaziergängen Dichtungen entwarf, und die wenigen, die davon wußten, belächelten ihn als harmlosen Hobby-Poeten.

Die Öffentlichkeit wurde auf den dichtenden Provinzapothecker erst aufmerksam, als Hans Bender 1962 drei seiner lyrischen Texte in den *Akzenten* veröffentlichte¹⁷² und Dieter Wellershoff im Jahr darauf unter dem programmatischen Titel des Prosastücks *Aus den Briefen eines Königs* einen Gedichtband für den Kölner Verlag Kiepenheuer & Witsch lektorierte – mit rabiatischen Eingriffen in die Textsubstanz. Dafür, daß es sich bei den *Briefen* um Gedichte eines völlig unbekannten Autors handelte, waren sie erstaunlich erfolgreich (2. Auflage 1965), allerdings aus eher außerliterarischen Gründen. Zum einen hatte der international renommierte Lyriker Johannes Bobrowski den Westfalen in einem Privatbrief, den dieser stolz für Redaktionen und Kollegen vervielfältigte, als seinen 'bewunderten älteren Bruder' bezeichnet, dessen "Genauigkeit im sprachlichen Kalkül" zu rüh-

¹⁶⁹ Erich Jansen: *Mit zwanzig kannte ich die Welt*. In: Ders.: *Die nie gezeigten Zimmer* [Anm. 167], S. 90.

¹⁷⁰ Ebd., S. 98.

¹⁷¹ Ebd., S. 94.

¹⁷² Erich Jansen: *Gedichte: Preislied auf das Bild einer Zigarrenkiste, Frühstück, Aus den Briefen eines Königs*. In: *Akzente. Zeitschrift für Dichtung*, München, 9 (1962), S. 506-508.

men sei wie überhaupt seine "Kunst" und sein "Charme".¹⁷³ Zum anderen ließ mehr noch die Verlagsangabe aufhorchen, der 'königliche' Verfasser dieser ausgereiften Verse habe erst im erstaunlichen Alter von 60 Jahren mit dem Schreiben begonnen – eine Mystifikation, die auch von Jansen selbst genährt wurde, und dies nicht nur wegen des sicheren Publikumseffekts.

Tatsächlich kann man davon ausgehen, daß Erich Jansen schon sehr früh, vermutlich während des Studiums, spätestens aber mit Beginn seiner Apothekerlaufbahn, daran gegangen war, sich eine poetische Gegenwelt zur unbefriedigenden Gegenwartswirklichkeit zu schaffen. Wenn er dennoch erst sehr spät mit seinen literarischen 'Rezepturen' nach außen trat – zwar Jahrzehnte vor dem Pensionsalter, aber doch so spät, daß er strenggenommen trotz seines frühen Geburtsjahres herausfällt aus unserem zeitlich begrenzten Interesse¹⁷⁴ –, so hat dies neben persönlichen Bedingtheiten zweifellos mit den besonderen Orts- und Zeitumständen zu tun. Falls Jansen überhaupt einmal daran gedacht haben sollte, als Schriftsteller zu reüssieren, war dieser Plan erledigt mit dem Entschluß, in Westfalen, im "kargen, still in sich gekehrten Münsterland"¹⁷⁵ zu bleiben. Später stand dann auch die nationalsozialistische Kulturpolitik einer freien Literaturkarriere entgegen; mehr denn je wurden die westfälische Kleinstadt und der Apothekerberuf zur Existenznische, aus der Jansen sich schließlich erst lange nach 1945 wieder herauswagte, und auch dies zunächst viel zu zaghaft, um bemerkt zu werden. Er könnte somit als typischer Vertreter zahlloser anderer Freizeitdichter im Abseits der Provinz gelten, würde ihn nicht die Qualität seines Werks deutlich herausheben aus der anonymen Masse.

Bis zu seinem Auftritt in den *Akzenten* war der Provinzapothecker nahezu völlig isoliert vom Literaturbetrieb gewesen. Kaum einer wußte, daß er bereits Bücher veröffentlicht hatte, und auch er selbst verleugnete sie als Dokumente einer überwundenen Werkphase. Es fiel nicht schwer, sie geheimzuhalten, denn statt in renommierten Literaturverlagen waren sie in Spezialverlagen erschienen, die nur unter Apothekern und Medizинern einen Namen hatten, im Deutschen Apotheker-Verlag in Berlin, im Hamburger Govi-Verlag und bei den Gebrüdern Storck in

¹⁷³ Vgl. Johannes Bobrowskis Brief an Erich Jansen vom 3.9.1963. In: *Die Welt kennt keine Poesie. Erich Jansen 1897–1968*. Hg. v. Dieter Breuer, Walter Gödden, Reinhard Kiefer. Zusammengestellt von Bernhard Albers. Aachen (*Osiris. Zeitschrift für Literatur und Kunst* 3/4) 1997, S. 132. Der Briefwechsel mit Bobrowski ist abgedruckt im ersten Band der Zeitschrift *Osiris* (1995), S. 43–50.

¹⁷⁴ Die extreme Diskrepanz zwischen der Entstehungszeit seiner Werke und ihrer Veröffentlichung macht eine zeitliche Einordnung Jansens fast unmöglich. In der Entscheidung, ihn hier zu berücksichtigen, folgen wir Bernd Kortländer, der ihn ebenfalls in seinen *Reader Literatur von nebenan. 1900–1945* aufgenommen hat; auch in unserer eigenen Sammlung *Westfälische Erzählungen* ist Jansen vertreten, mit dem Prosastück *Die Strohblumen. Tante Settchen*.

¹⁷⁵ Jansen: *Mit zwanzig kannte ich die Welt* [Anm. 169], S. 83.

Oberhausen. Einzelne Prosastücke und Gedichte hatte der 'Sonntagsdichter' lediglich in regionalen Schriften unterbringen können, in *Kreis Ahaus. Vom Werden unserer Heimat* (Gelsenkirchen 1938), im *Heimatsbuch Stadtlohn* (1951) und im *Westfalenpiegel* (seit 1961).

Das Werk Jansens ist schmal, überschaubar und im wesentlichen begrenzt auf wenige, schon früh in Kindheit und Jugend gefundene Motive, die in immer neuen Variationen und Zusammenhängen wiederkehren, als "Varianten einer bereits stattgefundenen Begegnung", und so deutlich eine literarische Weiterentwicklung erkennen lassen. Der retrospektiv verklärende Blick ähnelt dem der Heimatdichter, aber Jansens Gedichte und Prosastücke sind nirgends affirmativ oder nur sentimental, der poetischen Imagination vergangener Harmonie ist stets auch deren Brüchigkeit eingeschrieben, verbunden mit der Klage über ein technisch-rationales Zeitalter, das den Menschen in seinem natürlichen Bedürfnis nach Schönheit und personaler Sinngebung verkümmern läßt. Einer entfremdenden Wirklichkeit stellt der Dichter beglückende Phantasien entgegen, so schon in den frühen (lange vor ihrer Veröffentlichung entstandenen) 'Pflanzen- und Landschaftsbildern' *Die grüne Stunde* (Berlin: Deutscher Apotheker-Verlag, 1937), die in der Verbindung subjektiven Empfindens und kostbarer Bildlichkeit bereits den lyrischen Grundakkord des weiteren Werks anschlagen. Wie fremd und sonderbar diese impressionistischen Prosaminiaturen in der sachlich gewordenen Zeit standen, beleuchtet das Vorwort von Felix Diepenbrock:

Uns Menschen einer modernen Zeit ist es vielfach nicht mehr gegeben, besinnliche Erzählungen in uns aufzunehmen. Wir lieben vielmehr die rasche Handlung [...]. Uns fehlt die Muße, uns in die Feinheiten kleinster und an sich unbedeutender Begebenheiten zu versenken und vielfach fehlt uns auch die Phantasie, den Phantasien eines Dichters zu folgen, der vor unserem geistigen Auge Blumen, Schmetterlinge und andere winzige Geschöpfe als handelnde Persönlichkeiten erstehen läßt. Dichter solcher Art begegnen uns nicht alle Tage. Sollten wir nicht einmal versuchen, tiefer einzudringen in ihr Schaffen, ihren "Gesichten zwischen Tag und Traum" mit unserem Inneren zu lauschen, sie auf uns wirken zu lassen, so, wie wir es tun mit neuer, noch nie gehörter Musik?¹⁷⁶

Von eigentlichen 'Erzählungen' wird man bei Jansens Kindheitserinnerungen, glückhaften Augenblicksvisionen und exotischen Traumgespinnsten (mit so sinnigen Titeln wie *Die Strohblumen*, *Dunkelrote Dahlien*, *Die weiße Lilie* oder *Die kleinen Kakteen*) kaum sprechen können; vielmehr handelt es sich um synästhetische *Stilleben*, um szenische Arrangements optischer, akustischer, haptischer und auch osmischer Reize. Das Gegenständliche löst sich in ihnen auf in der Abstrak-

¹⁷⁶ Felix Diepenbrock, in Erich Jansen: *Die grüne Stunde. Pflanzen- und Landschaftsbilder*. Berlin 1937. S. 5.

tion zum Wesen- und Zeichenhaften und der atmosphärestiftenden Gleichzeitigkeit sinnlicher Eindrücke. Der Mensch tritt hier nicht als handelnde, sondern als empfangende Person auf, beinahe ehrfürchtig die Mysterien der Natur beachtend und beobachtend, die "Wunder einer leuchtendgrünen heißpulsierenden Welt":

Da waren grüne Flächen, die wie Riesensmaragde gleichsam aus sich selber leuchteten. Dunkelgrüne Turmaline von kühlen Abstand gebietender Vornehmheit flankierten sie und hielten *ein Auge* darauf, daß keiner die Berührung wage und der Beschenkte fühle das Wunder dieses Leuchtens. Oft zuckten diamantene Blitze wild durcheinander – das Zimmer erhellend – gleich aber ertrinkend im Dämmer schläfrig müder Schatten. Über die sterbenden Feuer aber sandten chrysoprasgrüne Lanzenblätter mit fuchsroten Rändern erregt ihre flackernden Pfeile voll blendenden Lichts. Und besänftigend rauschte dann oft der Sommerwind durch das traumbewegte Grün, wohl schonend die kleinen verängstigten Sonnenkringel auf der Fensterbank, die sich aber dann doch mit einem heimlichen Husch in der Mauerritze versteckten.

Alles war wieder ruhig geworden. Nur winzige Lichtflecken sanken noch melancholisch nach unten ins braune, trockene, scheintote Gehölz. Ab und zu raschelte es darin. Und zu einer bestimmten Zeit, wenn es im Garten und Hause ganz stille geworden war, knisterte es da geheimnisvoll den Stundenschlag der Gartenuhr.

Unweit des Fensters floß ein Bach durch den Garten. Der Geruch seines Wassers drang bis ins Zimmer und brachte von der Hecke den Jasminduft mit herüber. Überall war ein herrliches Wachsen und freudiges Drängen der Kräfte.¹⁷⁷

Die Beschreibungskunst solcher alle Sinne ansprechenden Kompositionen – Jansen selbst nannte sie 'Musikbildchen' – sucht ihresgleichen und kann sich mit den Naturschilderungen eines Sack oder Hatzfeld messen. Im Vergleich mit diesen zeigt sich aber auch eine grundsätzliche, aus der 'Erfahrungsarmut' des Apothekers resultierende Schwäche: Das ästhetische Erlebnis korrespondiert nicht wirklich mit einem existentiellen Schicksal; ohne die Einbindung in eine Fabel aber bleiben die 'Bildchen' isoliert und wirken selbst dann beliebig, wenn sie authentisch erinnern sind. Dem entspricht Jansens poetische Arbeitsweise, das bewußte 'Suchen' nach Metaphern in seiner Alltagswirklichkeit, die ihm dann eben auch nur zufällig zufielen: "Auslöser konnten Blumen, der Nachthimmel, Bilder aus Märchen, Kindheit, Varieté und Jahrmarkt, Kunstobjekte und Stadtansichten sein, sehr häufig auch Frauengestalten"¹⁷⁸ – wobei Menschen und Pflanzen (auch Tiere und Gegenstände) dann oft auf *einer* metaphorischen Stufe stehen: "Am Horizont irrlichtert ein Radfahrer, als führe ein Einsamer in drückender Stille mit großer Vorsicht über die Erdenkante. Modernde Sumpfpflanzen blicken mich an wie Gespenster."¹⁷⁹ Die so *gefundenen* Impressionen ("Gestern nachmittag auf mei-

¹⁷⁷ Erich Jansen: *Die grüne Stunde. Aus den Kindheitserinnerungen*. In: Ders.: *Die grüne Stunde* [Anm. 176], S. 9f.

¹⁷⁸ Gödden: 'Lyrische Rezepturen' [Anm. 167], S. 96.

¹⁷⁹ Erich Jansen: *Schierling*. In: Ders.: *Die grüne Stunde* [Anm. 176], S. 16.

nem Spaziergang schenkte mir der Wald draußen vor der Stadt ein ungeahntes wunderschönes Bild¹⁸⁰) durchliefen danach, oft über Jahre und Jahrzehnte hin, verschiedene Stadien eines Reifeprozesses, ehe sie eine tragfähige, als gültig erkannte Form gewannen und sich zur dauernden 'Erinnerung' manifestierten.¹⁸¹ Noch die Bildfindungen der letzten Bücher datieren vielfach aus frühester Zeit.

"Aus längst vergangenen alten Tagen, / Daran nun bald die Mäuse nagen" stammen laut lyrischer Vorrede¹⁸² auch die vier *Scurrilia* (*Die Traumfahrt im Luftballon des Herrn Oberlehrer Funke, Im Banne der silbernen Göttin, Der hölzerne Dirigent, Die Chinafahrt des alten Eisennagels*); nur die widrigen Zeiten verzögerten ihr Erscheinen im Govi-Verlag bis ins Jahr 1950. Die statischen Arrangements der 'Pflanzen- und Landschaftsbilder' sind hier dynamisiert durch die Fliehkräfte des Traums. Die geschaute Wirklichkeit wird durchsichtig und zum Ausgangspunkt naiv-expressionistischer Ausflüge in teils spuk-, teils märchenhafte Gegenwelten, sei es, daß eine Ballonfahrt des liebeskranken Gymnasiasten Edgar mit seinem Oberlehrer geschildert wird, ein Besuch im Linnicher Zaubergarten der 'silberbleichen Liebesgöttin Lundi', die am Ende glückliche Liebe eines Holzdirigenten zur Zirkusreiterin oder die unfreiwillige Chinareise eines Eisennagels. So amüsant die skurrilen Einfälle aber im einzelnen auch sind, auf die Dauer wirken sie in ihrer Kumulation doch ermüdend, ohne innere Logik addiert und ohne echte Steigerung. Allzu breit und pathetisch wird das Traumversponnene ausgemalt, allzu oft stehen die lyrischen Impressionen einer epischen Entwicklung im Wege, so wenn wir den Schüler Edgar in fremdem Land durch einen "Garten voll der merkwürdigsten Geheimnisse" begleiten (der sich dann doch nur als "kunstvoll erdachte Maschinerie" entpuppt):

Grüne Riesenblätter mit wunderlichem Geäder, darin man die Säfte wandern sah, welkten mir über meinem Kopfe wohlthuende Kühlung zu und rosenzarte handgroße Blüten entfalteten wie zu einem kurzen Blick ihre Blätter und schlossen sie wieder. Zu meinen Füßen durchstießen schmale Silberfische in entgegengesetzter Richtung die lebhaft fließenden Wasser eines Baches, und die Gräser des ganzen Gartens, die mit myriaden opalenglänzender Wassertropfen übersprenkelt waren, sangen das Lied der ewig drängenden, ewig unruhvollen Liebe, die wir nicht begreifen und nicht stillen können, auch wenn alle Wünsche sich in den Tränen der Glückseligkeit verlören.¹⁸³

¹⁸⁰ Erich Jansen: *Das Herz des Waldes*. In: Ebd., S. 23.

¹⁸¹ Signifikant für dieses 'lyrische' Verfahren sind die Wandlungen im Motiv der strohblumenhaften 'Tante Settchen', von ihrem ersten Auftreten im Prosaporträt *Die Strohblumen* (1937) über das 'Scurrilium' *Im Banne der silbernen Göttin* (1950) und die Gedichte *Tante Settchen und die Nachtlibelle* (1956) und *Tante Settchens Tod und Wandlung* (1959) bis zur letzten Erwähnung in der *Biographie eines Lyrikers* (1966).

¹⁸² Erich Jansen: *Scurrilia*. Hamburg 1950, S. 4.

¹⁸³ Erich Jansen: *Die Traumfahrt im Luftballon des Herrn Oberlehrer Funke*. In: Ebd., S. 11.

Dieselben Einwände sind auch gegen die 'Legende' von *Michael Orsenjew* (Oberhausen: Storck, 1956) vorzubringen, Jansens (mit 48 Seiten) längste Prosaarbeit, in der vor der romantischen Kulisse der rumänischen Kleinstadt Bialawa an der russischen Grenze – einer Spiegelung des westfälischen Stadtlohn – die schwierige Liebe des musisch hochbegabten, aber armen Orsenjew zur schönen und stolzen Anna Wybrowa, einem Mädchen aus reichem Haus, geschildert wird. Die Erzählung leidet zusätzlich unter dieser klischeehaften Figuration, mag sie in der Antinomie von künstlerischem Idealismus und bürgerlichem Materialismus auch der eigenen Erfahrung des Autors entsprechen. Der hat sich mit seinem Helden Michael Orsenjew deutlich ein Alter ego geschaffen:

Ein beseligendes und zugleich schmerzhaftes Ausgeliefertsein an die Macht des schönen Objekts, ein unerklärliches Sehnsuchtsgefühl beherrschten ihn. Nie war es Freude allein, die er beim Anblick einer Blume empfand, sondern immer waren es die zum Symbol erhobenen Mahnzeichen Gottes, die aus Blüte, Blatt oder Kristall zu ihm sprachen.¹⁸⁴

Symptomatisch für Jansens Verspätung in seiner Veröffentlichungspraxis ist, daß schon der Erstlingsband *Die grüne Stunde*, fast zwanzig Jahre zuvor, zwei impressionistische Auszüge aus dem damals noch als 'Novelle' bezeichneten Text enthält (*Blühender Pfirsich*, *Das Licht in der Landschaft*).

Insgesamt weisen Jansens Anfangsversuche in der Prosa den Dichter als einen literarischen Autodidakten aus, dem die progressive Gestaltung epischer Vorgänge nicht gegeben war. Seine Hinwendung zur Lyrik, zuerst dokumentiert in dem Bändchen *Die Galerie* (Oberhausen: Storck, 1956), war daher nur folgerichtig. In dieser 'Traumbildgalerie', wo jede Handlung nur störend gewesen wäre und der Zwang zur Kürze notwendig auch die Prägnanz und Intensität der Bilder förderte, konnte er sein eigentliches, lyrisch-metaphorisches Talent entfalten. Das Traumhafte der Verse mit ihrem verspielten Witz und ihrer präziösen Bildlichkeit verliert sich nicht mehr ins Beliebige, es wird reglementiert durch eine bewußte Montagetechnik, bei der jedes Wort auf seine atmosphärische Stimmigkeit geprüft und sorgsam plaziert wird. Störend wirken nur die eintönige Metrik und der konsequent durchgehaltene Endreim, eine antiquierte Prosodie, durch die Jansens ansonsten eigengesetzlich flutende Bildsequenzen unnötig eingezwängt werden, so im Gedicht *Die Nacht*:

Der Mondstein leuchtet sonderbar,
ist noch umstellt von Rauchtopen.
Da steigen Engel lilienklar,
aus blauen amethystnen Vasen.

¹⁸⁴ Erich Jansen: *Michael Orsenjew. Eine Legende*. Oberhausen 1956, S. 8f.

Entrollen schweigend, mit Bedacht,
 das dunkle Tuch der Juweliere.
 Wie nur die Stickerei gemacht?
 Unzählbar strahlen die Saphire!
 Nun schläft im Park die Sommernacht,
 perlmuttern die Fontänen springen.
 Erschauernd in der Wasserpracht
 Am Himmel die Saphire singen...¹⁸⁵

Jansen selbst erkannte später das mechanische 'Reimgeklapper' als fundamentalen Mangel und datierte seinen literarischen Beginn vor allem deshalb erst auf die Gedichte *Aus den Briefen eines Königs*; in einer autobiographischen Notiz bekannte er 1962 freimütig:

Meine Bemühung, Gedichte zu schreiben, war ein [...] Fehlschlag. Die Scheinkunst des Reims wollte mir nicht gelingen. Da entstand das erste reimlose Gedicht: "Der rote Pfahl". Der Dichter Emil Barth rühmte es über alle Maßen: "Das haben nur Sie gesehen!" Alle übrigen Gedichte, die ich bisher geschrieben, verwarf er als "nichtssagend". Von dieser Stunde an kannte ich meine Arbeit.¹⁸⁶

Das besagte Gedicht, in dem eine Leuchtbake im Meer zu einem mythischen Bild wird ("Immer wieder / schlagen die Wasserlöwen / mit ihren Kähnen / voll schreiender Mundharmonikas / aufheulend / gegen den roten Pfahl, / gegen den starren Pfahl, / damit er sich löse / aus dem Fleische / der schwarzen Fluten"¹⁸⁷), findet sich mit einigen Varianten bereits in der Sammlung *Der Schildpattkamm* (Oberhausen: Storck, 1959), die somit als der Wendepunkt in Jansens lyrischer Entwicklung gelten kann. Wohl enthalten auch diese 'Bilder aus einem alten Tagebuch' noch einmal eine Reihe gereimter, nun anachronistisch wirkender Gedichte, der Schwerpunkt aber liegt eindeutig auf dem neu gefundenen Ton.

Der Verzicht auf den Reim wirkt wie eine Befreiung. Jansen entwickelt seine Reduktionstechnik weiter, die sich im Fortlassen einzelner Verse oder ganzer Strophen kundtut. *Die Sprache gewinnt an Dichte und Präzision, seine Bilder an metaphorischer Stimmigkeit.* Jansen entdeckt die 'Poesie der Szene', sei es im Stadtgedicht oder auch im Gang einer Frau.¹⁸⁸

Exemplarisch für die im *Schildpattkamm* erreichte neue Schaffensstufe mag das Gedicht *Korallenmond* stehen, in dem sich auch schon die später perfektionierte Kunst des Enjambements andeutet:

¹⁸⁵ Zit. nach *Die Welt kennt keine Poesie* [Anm. 173], S. 34.

¹⁸⁶ Erich Jansen über sich selbst. In: *Westfalenspiegel* 11 (1962), Nr. 5, S. 12.

¹⁸⁷ Erich Jansen: *Der rote Pfahl*. In: Ders.: *Aus den Briefen eines Königs. Gedichte*. Köln, Berlin 1963, S. 23.

¹⁸⁸ Gödden: 'Lyrische Rezepturen' [Anm. 167], S. 98.

Ein Fetzen Tuch,
 korallenrot,
 wie angehängt versteinter Nacht. –
 Der fetten Kohle Schuppenglimmer
 noch ganz erregt
 vom Strom der Totenkerzen. –
 Zur Beichte gingen da
 die letzten Nachtigallen,
 zu singen
 am verstaubten Rosenbach.¹⁸⁹

Mit dem Übergang zum reimlosen 'freien Vers' und der sprachlichen Reduktion ging eine zunehmende Verschlüsselung der Aussage einher, und auch die strukturbildende Metaphorik entzog sich nun dem spontanen Verständnis. Beim allgemeinen Publikum, gerade in der Provinz, mußte das Irritationen auslösen; aus unserer Sicht aber dokumentiert sich erst hierin Jansens verspätete Ankunft in der Moderne. Das Eindeutige und Vordergründige ist in dieser 'befreiten Lyrik' ebenso aufgehoben wie jede frühere Verschwommenheit und Sentimentalität. Gerade aus ihrer Vieldeutigkeit beziehen Jansens späte Gedichte ihren wesentlichen ästhetischen Reiz. Gemeinsam ist ihnen die "Harmonisierungstendenz, der schöpferische Versuch, natürliche Schönheit inmitten eines unpoetischen Alltags zu etablieren": "Aus der Trauer über den realen Verlust der Harmonie erwächst die harmonisierende Imagination des Künstlers. Das Gedicht wird zur ästhetischen Gebärde des sensiblen Melancholikers in einer dissonant zerrissenen, die Schönheit mißachtenden Welt."¹⁹⁰

Das Gesagte gilt durchweg für die Texte des Bandes *Aus den Briefen eines Königs* (Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963), in dem sich wiederum sieben von neunzehn Gedichten aus dem *Schildpattkamm* wiederfinden.¹⁹¹ Den eigentlichen Durchbruch erwartete sich Jansen dann von der Sammlung *Die nie gezeigten Zimmer* (Hamburg, Düsseldorf: Claassen, 1968), deren Erscheinen er aber nicht mehr erleben durfte, nachdem er noch sorgsam die Zusammenstellung und Gestaltung überwacht hatte. Der Band enthält die um einige Gedichte erweiterten und leicht überarbeiteten *Briefe eines Königs*, eingerahmt durch die vorangestellte neue Gedichtfolge *Der Engel* und die lyrisch durchsetzten Prosaerinnerungen *Mit zwanzig kannte ich die Welt*. Er darf als das eigentliche Vermächtnis des Dichters gelten. Danebenstellen läßt sich die 1997 anlässlich seines 100. Geburtstags ebenfalls bei Rimbaud erschienene Werkauswahl *Die Welt kennt keine Poesie*, die auch einige bisher unbekannte Fotos und Rezeptionszeugnisse prä-

¹⁸⁹ Zit. nach *Die Welt kennt keine Poesie* [Anm. 173], S. 58.

¹⁹⁰ Freund: "Imaginäre Beglänzung" [Anm. 167], S. 106.

¹⁹¹ Vgl. Klein [Anm. 167].

sentiert. Eher überflüssig ist ein Taschenbuch 'Ausgewählter Gedichte', das wiederum die *Briefe eines Königs* und wenige weitere Versdichtungen bringt (1998).

Die nie gezeigten Zimmer sind noch einmal und in letztgültiger Form mit all den Motiven der Erinnerung möbliert, die Jansen sein Leben lang benötigte, um sich in einer unpoetischen Gegenwart wohnlich einzurichten. Die Phantasielosigkeit des Alltags wird verdrängt durch scheinbar schwerelose, anmutige und oft einfach 'schöne' Miniaturen, durch märchenhafte Phantasien über Landschaften (das enge Westfalen und das weite Rußland, das idyllische Linnich der Großeltern), über verwandte Dichterseelen wie Rimbaud, Jessenin oder die Droste, über bezaubernde Schauspielerinnen wie Marina Vlady oder Grace Kelly und den 'Schatten junger Mädchenblüte'. Im Zyklus *Der Engel* rekurriert Jansen noch einmal auf seine 'Legende' *Michael Orsenjew* und fügt beinahe pointillistisch Augenblicksimpressionen ("Die Klasse eines Mädchengymnasiums zieht vorüber. / In ihrer Mitte eine Schülerin / – kraftvoll gewachsen –, / die sich im Gehen umsieht"¹⁹²) zu einer Liebesgeschichte in russischer Szenerie zusammen, erfüllt von Sehnsucht und Trauer, Resignation und Erinnerung:

Dein braunes Spinett,
die Klage der Veilchen,
deine schönen Hände,
laß schlafen mich.

Ich will wieder sein
der Knabe in weißen Glacé-Handschuh
am Himmelfahrtstage
im Graben vorm Schloß.

Im Rauch deines Blicks
will ich dir erzählen
vom seidigen Mond
und den Tränen im blauen Basalt.

Laß schlafen mich.¹⁹³

So wie hier die Tageswirklichkeit im hermetischen Raum des Schlafes versinkt, öffnet sich die Perspektive auch in den *Briefen eines Königs* einer beglückend erinnerten Vergangenheit, die allein noch 'erzählend' wiederholt werden kann. Die reale Unerreichbarkeit der poetischen Gegenwelten bleibt dabei fühlbar und verleiht den Gedichten ihren schmerzlichen Ton. Neben der hochartifizialen Metaphorik ist es dieses Bewußtsein, das Jansens Lyrik grundsätzlich von der nostalgischen Provinzliteratur unterscheidet.

¹⁹² Jansen: *Die nie gezeigten Zimmer* [Anm. 167], S. 31.

¹⁹³ Ebd., S. 28.

Immer wieder ist es das rheinische Linnich, die 'vergessene Stadt' der Kindheit, die für Jansen zur 'Traumstadt' auf seiner Suche nach der verlorenen Zeit wird – Signalwort manchmal schon im Titel der Gedichte (*Abend in Linnich, Linnicher Pferdemarkt*), und wohl am schönsten besungen in dem elegischen Gedicht von der *Tochter des Glasbild-Fabrikanten*:

Immer in der Nacht,
wenn sie in weißer Seide
über das mondne
Katzenkopfpflaster des Innenhofs
schreitet und
alle Uhren im Hause verstummen,
ziehen dreißig Künstler
ihre schwarzen Tellerhüte
und malen ihr Bild
in die Madonnen ihrer Glasfenster;
breitwangig,
mit dem Duft hellweißer Oblaten;
die Augen aber,
in Malvenwasser gebadet,
innen ganz blau,
und die Arme malen sie
rund, französisch kalt,
wie auch die Nächte sind,
wenn sie im weißen Kleid
den Innenhof durchschreitet
und zurückschaut.
Sie sieht nicht,
wie am Apfelbaum
das violette Blut entlangläuft.¹⁹⁴

Das Gedicht ist aufschlußreich für Jansens poetischen Umgang mit der Wirklichkeit. Wohl hat es in Linnich eine Glasbild-Fabrik gegeben, in deren Innenhof der Junge einst vom Fenster des großelterlichen Hauses aus hineinsehen konnte, aber auf der Brücke der Nacht verwandelt sich der reale Ort in einen imaginären, fast surrealen Bezirk innerlich geschauter Märchen und Träume, wo alle Uhren verstummen und allein die Kunst (hier der Glasmaler) zu herrschen scheint. Der Dichter selbst wird zu einem Madonnenmaler, indem er in einem einzigen langen und doch überschaubaren Satz und mit ausgesucht kostbaren Wörtern ("Oblaten", "Malvenwasser") die künstlerische Nachschöpfung der 'kalten Schönen' ins Bild setzt. Das real Wahrgenommene verwandelt sich im poetischen Prozeß in eine eigene Glasbildwelt. Aber die scheinbare Idylle ist trügerisch. Bei aller Sehnsucht

¹⁹⁴ Ebd., S. 49. Vgl. zur Interpretation Freund: "Imaginäre Beglänzung" [Anm. 167], S. 107-110.

nach Schönheit und Harmonie hat Jansen mit seinen metaphorischen Metamorphosen doch keine Fluchtpoesie geschaffen: Schon die regelmäßige Wiederkehr ("Immer in der Nacht") des Mädchens "in weißer Seide" und der immer gleichen Vielzahl von Künstlern mit "schwarzen Tellerhüten" gibt der Traumszene etwas Mechanisches, Automatenhaftes, das der Vorstellung vom individuellen Kunstakt elementar widerspricht und irritierend wirkt. Erst recht aber läßt der rätselhafte, syntaktisch deutlich abgesetzte Schlußsatz die zuvor evozierte Märchenstimmung brüchig erscheinen. Wie immer man ihn konkret deuten mag, in jedem Fall weist das Naturbild vom laufenden Blut am Apfelbaum (der das 'verlorene Paradies' assoziieren läßt) auf Verletzung und Schmerz hin und offenbart so, daß auch dieses mondbeschienene Zauberreich keineswegs eine 'heile Welt' ist. Die Traumbilder Erich Jansens sind weder hier noch sonst eindeutig; sie bewahren eine fragile Ambivalenz zwischen Wirklichkeit und Phantasie, das Heimelige wird immer wieder vom Unheimlichen eingeholt oder vom Bewußtsein des Verlorenseins. Noch dem Schmerz darüber aber vermag Jansen – hier in der effektvollen Farbsuggestion des "violetten Bluts" – einen ästhetischen Reiz abzugewinnen.

Wie in den Linnich-Erinnerungen verwandelt Jansen auch in seinen 'westfälischen Gedichten' die erlebte Provinz in einen wunderbaren, niemals gewesenem Traumraum; dahinter steht immer "die Sehnsucht nach der Provinz Arkadiens, auch wenn diese irgendwo im einsamsten Münsterland liegen sollte".¹⁹⁵ Jansens Kunst, Provinz zu zeigen, ist dabei niemals Provinzkunst, auch wenn er noch so vertraute Orte beschreibt, wie das Rüschaus der Annette von Droste-Hülshoff:

Annettes Kutsche auf Rüschaus

Wie graue Seide, Rosenrauch,
die Kutsche innen mit der hohen Lehne.
Die Polster träumen noch.
Nicht einer hat davon geschrieben:
wenn sich das Fräulein rückwärts lehnte,
und von Resedenbackwerk
träumte,
gleich einer Puppe, die im Waggehäuse
den Sommernachmittag versäumt.

Im Rüschaus waren dann die Bilder traurig,
im Garten wurden kaum die Bohnen reif,
und Jenny rief:
das aufgesparte Essen wird verderben.

Noch steht lebendig da die Kutsche
und wartet

¹⁹⁵ Klein [Anm. 167], S. 45.

wie ein abgedienter Gaul
 hart unterhalb Annettes Kammer,
 ob sich nicht doch
 noch einmal
 oben in der Wand
 das kleine Fenster öffnet:
 "Jetzt, stummer Wagen
 fahren wir!"

"Nie!"
 sprach der Sonnengott von draußen
 auf der Tenne.
 "Die Damen sind doch abgereist;
 auch Jenny,
 schon vor hundert Jahren!"¹⁹⁶

Wie in der Nachtvision von der *Tochter des Glasbild-Fabrikanten* und vielen anderen der ländlichen Gedichte Jansens vollzieht der poetische Prozeß sich auch hier in drei Phasen, denen der Wahrnehmung, der Verwandlung und der Entrückung: eine poetologische 'Rezeptur', die konstitutiv ist für die Dichtung des Apothekers insgesamt.¹⁹⁷ Szenerie und Atmosphäre des Rüschauses, mit der zierlichen dunklen Kutsche auf der Tenne "unterhalb Annettes Kammer", dem 'Schneckenhäuschen', lassen sich noch heute so nachempfinden, wie auch Jansen sie bei einem seiner Besuche erlebt haben muß.¹⁹⁸ Nur das "kleine Fenster", von dem aus die Droste einst nachschauen konnte, ob in der Küche das "aufgesparte Essen" aufgetragen war, hat dichterische Freiheit in die Wand der Tenne versetzt. Wesentlicher als diese äußerliche Korrektur des Wahrgenommenen ist die Verwandlung, die Belebung und Beseelung des biedermeierlichen Interieurs und der musealen Requisiten zu einer momentanen Traumerinnerung, zu einem Bild vom träumenden "Fräulein" in der Kutsche, in dem die Zeit stillzustehen scheint. Der historischen Persönlichkeit Annettes, von der auch Jansen wußte: "welch moderne Frau!"¹⁹⁹, entspricht es kaum, wenn er sie mit einer "Puppe" im "Waggehäuse" vergleicht und von "Resedenbackwerk" träumen läßt, wohl aber wieder seiner eigenen Harmoniesehe nach. Die phantastische Idylle eines 'locus amoenus', wo selbst die Polster träumen und die Bilder Anteil nehmen, ist freilich auch hier trügerisch. Schon mit dem Ruf der Schwester Jenny: "das aufgesparte Essen wird verderben", bricht die Banalität längst vergangenen Alltags in das Märchen ein –

¹⁹⁶ Jansen: *Die nie gezeigten Zimmer* [Anm. 167], S. 72f.

¹⁹⁷ Zur Interpretation des Gedichts *Annettes Kutsche auf Rüschaus* vgl. Klein [Anm. 167], S. 48-51, und Eckart Kleßmann: *Das kleine Fenster*. In: *Die Welt kennt keine Poesie* [Anm. 173], S. 134-136.

¹⁹⁸ Vgl. das Foto in *Die Welt kennt keine Poesie* [Anm. 173], S. 83.

¹⁹⁹ *Erich Jansen über sich selbst* [Anm. 186].

eines Alltags, der tatsächlich einst die in schwermütigen Visionen sich verlierende Dichterin bedrängte und ihr die Kutsche zum symbolischen Vehikel der Freiheit und der Phantasie werden ließ, von dem aus sie in die Weite träumte. Am Schluß wird die Traumerinnerung endgültig ferngerückt, wenn "der Sonnengott von draußen auf der Tenne" (der Sonnenuhr an der Hofseite des Rüschauses) dem Warten auf die Wiederholung des Vergangenen mit magischer Stimme sein unerbittliches "Nie!" entgegensetzt und die Szene so zur Allegorie für die unwiederbringlich verlorene Zeit wird:

"Die Damen sind doch abgereist;
auch Jenny,
schon vor hundert Jahren!"

Schmerz, Verlusterfahrung und Desillusion, mit denen so viele von Jansens Gedichten schließen, weil 'die Welt keine Poesie kennt', scheinen auch am Ende seines Lebens gestanden zu haben. Die Briefe aus den letzten Lebensjahren sprechen hier eine deutliche Sprache: "Die heutigen Menschen sind ja ohne Gemüt u. ihre Sprache hat keine Luft mehr, sie gleicht einem durchlöchernten Sieb. Nichts Bewahrendes läßt sich mehr feststellen."²⁰⁰ – "Der Leser hat keine Beziehung zu meiner, ihm fremden Bilderwelt. Dränge ich mich auf, d.h. werde ich gedruckt, antwortet er mir mit Unbehagen und oft genug mit Bosheit."²⁰¹ – "Habe übrigens der ganzen Literatur Adé gesagt; sie ist ein Irrtum; es ist nicht möglich, sich die Bedrängnisse des Herzens v. d. Seele zu schreiben."²⁰² Empfindlich gegenüber Kritik und Unverständnis, sah Jansen seinen bescheidenen Ruhm zum "Kartoffel-feuerrauch" werden, "der über die Abendfelder eines alten Mannes streift".²⁰³

Diese späte Resignation hat sicher einen persönlichen Grund in den Depressionen, die Jansen wegen seiner fortschreitenden Arteriosklerose überfielen. Eine wesentliche Ursache wird aber auch seine isolierte Situation in der westfälischen Provinz gewesen sein, die ihn abschnitt von aktuellen Literaturentwicklungen. *Briefkontakte und Besuchsreisen (die oft 'überfallartige' Ausbruchversuche waren)* konnten hier keinen wirklichen Ausgleich schaffen.

An Hans Bender schrieb Erich Jansen 1965: "Ich glaube, in Köln sind auch die Künste wärmer".²⁰⁴ Im selben Jahr wurde ihm "in Würdigung seines dichterischen

²⁰⁰ Brief Erich Jansens an Hans Bender vom 13.12.1965. In: *Die Welt kennt keine Poesie* [Anm. 173], S. 151.

²⁰¹ Brief an Norbert Johannimloh, 1967; zit. nach Norbert Johannimloh: *Erich Jansen 70 Jahre*. In: *Westfalenspiegel* 16 (1967), Nr. 10, S. 22f.

²⁰² Brief an Dieter Hoffmann, 1967; zit. nach Dieter Hoffmann: *Ungestillte Sehnsucht nach dem Engel. Erinnerungen an Erich Jansen*. In: *Die Welt kennt keine Poesie* [Anm. 173], S. 155.

²⁰³ Erich Jansen: *Biographie eines Lyrikers*. In: *Westfalenspiegel* 15 (1966), Nr. 1, S. 28.

²⁰⁴ Brief Erich Jansens an Hans Bender vom 13.12.1965 [Anm. 200].

schen Schaffens" ein Preis verliehen, freilich nicht in Westfalen: Statt des ersehnten Annette-von-Droste-Hülshoff-Preises erhielt er (auf Anregung von Hans Egon Holthusen) die Ehrengabe der Bayerischen Akademie der Künste. Heute wird das Werk des dichtenden Apothekers in Aachen betreut: Bis 1999 wurde sein Nachlaß dort von der Ernst Meister Gesellschaft aufgearbeitet; auch im Rimbaud Verlag stehen seine Bücher neben denen Ernst Meisters.²⁰⁵

Das Beispiel Erich Jansens zeigt nachdrücklich, wie rückständig der Literaturbetrieb in Westfalen noch in den sechziger Jahren war. Autoren seiner Art waren buchstäblich auf sich allein gestellt, und fast zwangsläufig mußte die allgemeine Verspätung westfälischer Literatur sich auch individuell in ihrem Werk abbilden. Der Dichtung Erich Jansens haftet daher etwas Dilettantisches, Unausgereiftes an, ebenso sehr aber etwas unverwechselbar Eigenes, sichtbar besonders in der naiv-versponnenen Mischung impressionistischer und surrealistischer Stilmzüge, das noch immer zu bezaubern vermag und für ihn außerhalb der Provinz (die ihm stets die Provinz des Vergangenen und der eigenen Kindheit blieb) wohl gar nicht zu finden gewesen wäre.

* * *

Die posthume Nachbarschaft Erich Jansens mit *Ernst Meister* (3.9.1911 Hagen-Haspe – 15.6.1979 Hagen) ist kein Zufall. Ungeachtet einer sehr unterschiedlichen Werkresonanz dürfen beide doch als die bedeutendsten Lyriker Westfalens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelten; zudem sind sie in ihrer surrealistischen Bildwelt und sprachlichen Reduktion auch poetisch sehr verwandt. Was diese zwei lyrischen Einzelgänger aus der Provinz trotz des Generationsunterschieds beinahe mehr noch verbindet, ablesbar auch ihrem Briefwechsel²⁰⁶, ist jedoch ihr ähnliches Schicksal. Nicht nur konnten beide erst sehr verspätet mit ihren wesentlichen Veröffentlichungen hervortreten, weil ihre Stimmen im Dritten Reich zum Schweigen verurteilt waren; in unserem Zeitraum sind Jansen und Meister auch fast die einzigen modernen Dichter Westfalens, die – von Studium und Kriegsteilnahme einmal abgesehen – zeitlebens in ihrer Heimat, ja sogar in

²⁰⁵ Seit 2001 bildet der Nachlaß Jansens zusammen mit dem Ernst Meisters den Grundstock eines 'Westfälischen Literaturarchivs' in Münster. Die Aachener Ernst Meister Gesellschaft nimmt sich auch wissenschaftlich Erich Jansens an. Vgl. Gödden: 'Lyrische Rezepturen' [Anm. 167]; Marc Houben: "Die Substanz der Seele fühlbar machen". Zum poetologischen Selbstverständnis Erich Jansens. In: *Ernst Meister Jahrbuch 1992/93*. Aachen 1993, S. 99-109; Gerrit-Jan Berendse: *Worträume. Regionalismus bei Erich Jansen und Ernst Meister*. In: *Erstes Ernst Meister Kolloquium 1991*. Aachen 1993, S. 213-226.

²⁰⁶ Vgl. *Aus einem Briefwechsel zwischen Ernst Meister und Erich Jansen*. In: *Ernst Meister Jahrbuch 1990/91*. Aachen 1991, S. 15-26.

ihrer Vaterstadt seßhaft blieben und von der Provinz aus ihre eigenwillige Poesie durchzusetzen versuchten. Mag dies für Lyriker, die nach landläufiger Meinung ohnehin in der einsamen Abgeschlossenheit eines 'Elfenbeinturms' sich selbst und einem exquisiten Leserkreis zur Freude dichten, auch leichter gewesen sein als für die weit mehr auf die Distribution ihrer Werke, auf Verlage und Theater angewiesenen Romanciers und Dramatiker, so waren die Schwierigkeiten, wie das Beispiel Jansens zeigte, doch noch groß genug. Ein wirklicher Durchbruch, sehr spät und in seiner ganzen Dimension erst post mortem, gelang nur Ernst Meister. Mit einem Fuß noch in der Zeit vor 1933 stehend, gehörte er doch bereits einer neuen Generation an und besaß Energie und Selbstbewußtsein genug, den buchstäblichen 'Übergang', den Schritt in eine neue Zeit zu wagen, allen Widerständen, an denen noch der verzagtere Jansen gescheitert war, zum Trotz.

Im Rückblick will es fast scheinen, als markiere erst das erfolgreiche Auftreten Ernst Meisters in den fünfziger Jahren den Eintritt Westfalens in die literarische Moderne.²⁰⁷ Ihm erst wurde auch in der Heimat die Anerkennung zuteil, die manch andere der von uns vorgestellten Autoren schon früher verdient gehabt hätten. Ohne das Verdienst Ernst Meisters um die Neuorientierung westfälischer Literaturpolitik schmälern zu wollen, ist doch festzustellen, daß auch sein Erfolg nicht möglich gewesen wäre, wären ihm nicht andere vorangegangen, die erste Breschen schlugen, und wäre er nicht in einer historischen Situation aufgetreten, die nach dem Desaster von Faschismus, Krieg und Holocaust (und der damit verbundenen Diskreditierung 'heimatbewegter' Kunst) einen Neuanfang zumindest unter den jungen Autoren zur *Conditio sine qua non* machte. Schon die Verleihung des Annette-von-Droste-Hülshoff-Preises im Jahre 1953 an Adolf von Hatzfeld und Josef Winckler setzte hier ein erstes Signal, wurden damit doch erstmals zwei Autoren ausgezeichnet, die – der eine mehr, der andere weniger – zur Literatur der Moderne rechneten, während 1946 mit der Vergabe an Augustin Wibbelt und Margarete Windthorst noch eine 'westfalenbewußte' Dichtung geehrt worden war, die schon im 'braunen Reich' preisverdächtig gewesen war. Mochte der restriktive Ungeist der Vergangenheit sich in der Provinz auch besonders lange halten können, so mußten sich die gesellschaftlichen und kulturellen Wandlungen der 'Kahlschlag'-Jahre schlußendlich doch auch hier bemerkbar machen. Nicht allein finanzielle Gründe, auch die zunehmenden Proteste gegen die reaktionäre Kulturpolitik führten dazu, daß der Westfälische Literaturpreis nach 1947

²⁰⁷ Diese Ansicht vertritt Walter Gödden in seinem auch für die literaturpolitische Situation Westfalens in der zweiten Nachkriegszeit bemerkenswerten Aufsatz *Von den Schwierigkeiten schwieriger Lyrik in schwierigen Zeiten. Ernst Meister, Schmallingenberg und der Droste-Preis 1957*, in: *Literatur in Westfalen 2* [Anm. 152], S. 185-211.

zweimal überhaupt nicht vergeben wurde.²⁰⁸ Autoren wie Ernst Meister profitierten von dieser Situation: Nach 1953 war es nur eine Frage der Zeit, wann auch er den Annette-von-Droste-Hülshoff-Preis erhalten würde.

Die späten Ehrungen dürften Ernst Meister nur wenig darüber hinweggetröstet haben, daß er durch die politischen Umstände um wichtige Schaffensjahre betrogen worden war. Als er nach dem Krieg mit seinem Gedichtband *Unterm schwarzen Schafspelz* (1953) ein zweites Mal an die Öffentlichkeit trat, war er immerhin schon zweiundvierzig Jahre alt und hatte seit seinem lyrischen Debüt *Ausstellung* (1932) außer den 'für Freunde' bestimmten sechs 'Mitteilungen' *Gehn und Sehn in der Mütter Geheiss* (1946/47) über zwanzig Jahre lang kein Gedichtbuch mehr herausbringen können. Diese verlorene Zeit war nachzuholen, und man versteht, daß Meister fortan bis zu seinem Tod fast jedes Jahr mit einem neuen Lyrikband präsent war. In einem Zeitraum von sechsundzwanzig Jahren veröffentlichte er über zwanzig Bücher, eine auch für einen Lyriker außerordentliche Produktivität. Möglich war sie für den im 'Windschatten' des literarischen Geschehens stehenden Dichter nur durch die freundschaftliche Förderung einiger weniger Kollegen und Verleger, allen voran des westfälischen Landsmanns V. O. Stomps, mit dem ihn Hans Bender bekannt gemacht hatte. In 'VauOs' Eremiten-Presse (Frankfurt/M., seit 1954 Stierstadt i. Ta.) erschienen, in winzigen Auflagen nur, Meisters erste Gedichtbände nach dem Krieg, damals noch kaum beachtet (*Unterm schwarzen Schafspelz*, 1953; *Dem Spiegelkabinett gegenüber*, 1954; *Der Südwind sagte zu mir*, 1955; *Fermate*, 1957; *Pythiusa*, 1958). Den Durchbruch brachten dann die Bücher im Wiesbadener Limes Verlag (...und Aarar, 1956; *Zahlen und Figuren*, 1958; *Die Formel und die Stätte*, 1960), von dem Meister sich aber nicht hinreichend vertreten sah, so daß er schließlich, vermittelt durch Günter Grass, zum Luchterhand Verlag (Neuwied, Berlin, seit 1972 Darmstadt, Neuwied) ging, der bis zu seinem Tod sein 'Hausverlag' bleiben sollte (*Flut und Stein*, 1962; *Gedichte 1932–64*, 1964; *Zeichen um Zeichen*, 1968; *Es kam die Nachricht*, 1970; *Sage vom Ganzen den Satz*, 1972; *Im Zeitspalt*, 1976; *Ausgewählte Gedichte 1932–1976*, 1977, *Wandloser Raum*, 1979). Von 1985 bis 1999 kamen sämtliche Lyrikbände, nebst bis dahin nur verstreut oder gar nicht veröffentlichten Gedichten und Hörspielen, in kommentierten Neuausgaben im Rimbaud Verlag heraus; außerdem erschien 1989 bei Lambert Schneider in Heidelberg eine Sammlung der noch wenig bekannten *Prosa von 1931 bis 1979*. Nachdem es nach dem Tod Meisters eine Zeitlang so aussah, als würde der Dich-

²⁰⁸ Vgl. Dieter Sudhoff: "Die bedeutsamsten lebenden westfälischen Dichter der Gegenwart". Adolf von Hatzfeld, Josef Winckler und der Droste-Preis 1953. Eine Dokumentation. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 3. Hg. v. Walter Gödden. Paderborn, München, Wien, Zürich 1995. S. 153-193.

ter in Vergessenheit geraten, braucht man sich inzwischen also um seine literarische Nachwirkung keine Sorgen mehr zu machen. Ähnliches gilt für die wissenschaftliche Rezeption, die nach zögerlichen Anfängen seit 1989 vor allem von der Ernst Meister Gesellschaft getragen wird und in deren Jahrbüchern ein ständiges Forum hat.²⁰⁹ Selbst der abstrakt dilettierende Maler Meister wurde schon in Ausstellungen gewürdigt.²¹⁰ Nur ein größeres Lesepublikum wird die schwierige, als hermetisch geltende Lyrik des Hagener Dichters wohl nie erreichen.

Angesichts der guten Forschungslage könnten biographische und poetologische Darlegungen zu Ernst Meister an dieser Stelle nur redundant sein. Überdies gehört er schon generationsbedingt, aber auch durch die Gegenwartsnähe seiner Dichtung, weit mehr der Nachkriegsliteratur an als der vergangenheitsseelige Apotheker von Stadtlohn. Einige Blicke auf Meisters Anfänge und seine Durchsetzung in Westfalen scheinen immerhin lohnend, weil sie noch einmal etwas von den Schwierigkeiten der Moderne in der Provinz erkennen lassen.

Während Ernst Meister in seinen Gedichten von Anfang an auf eine Entgrenzung seiner Erfahrungen aus war, die ihn schließlich in einem 'wandlosen Raum' anlangen ließ, hat er doch nie seine westfälische Herkunft und seine Seßhaftigkeit verleugnet, sich vielmehr des öfteren in Essays, Interviews und Festreden liebevoll-ironisch, bisweilen auch zynisch mit seiner engen Heimat auseinandergesetzt. Er wußte sehr wohl, vielleicht mehr als manche seiner Exegeten, die in ihm den überhaupt 'raum-losen' Welten-Dichter sehen möchten, "daß der Lichtstrahl der Geburt an einem bestimmten Ort nicht unmaßgeblich ist, abgesehen von eines Menschen fortgesetztem Leben in Westfalen".²¹¹ Als ihm 1957 auf dem Westfalentag in Iserlohn der Droste-Preis verliehen wurde, fand er ein treffendes Bild für diese regionale Identität: "Der Weg in Westfalen ist [...] hell für mich geworden, und oft habe ich schon gedacht: ein Apfel, der fällt, kann ganz an den

²⁰⁹ Vgl. neben den seit 1991 erscheinenden *Ernst Meister Jahrbüchern* und den zugehörigen Kolloquiumsbanden: *Ernst Meister. Hommage. Überlegungen zum Werk. Texte aus dem Nachlaß*. Hg. v. Helmut Arntzen u. Jürgen P. Wallmann. Münster 1985; *Ernst Meister (text + kritik 96)*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1987; Christian Soboth: *Todes-Beschwörung. Untersuchungen zum lyrischen Werk Ernst Meisters*. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1989; *Ernst Meister 1911–1979. Leben und Werk in Texten, Bildern, Dokumenten*. Zusammenestellt v. Bernhard Albers u. Reinhard Kiefer. Aachen 1991; Reinhard Kiefer: *Text ohne Wörter. Die negative Theologie im lyrischen Werk Ernst Meisters*. Aachen 1992; Ewout van der Knaap: *Das Gespräch der Dichter. Ernst Meisters Hölderlin- und Celan-Lektüre*. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1996; Beate Laudenberg: "Zärtliche Wissenschaft". *Zur Lyrik Ernst Meisters*. Köln, Weimar, Wien 1996; Andreas Kautz: *Mythos und Tod im lyrischen Werk Ernst Meisters*. Aachen 1998; Hans-Günther Huch: *Sage vom Ganzen den Satz. Philosophie und Zeichensprache in der Lyrik Ernst Meisters*. Würzburg 1999.

²¹⁰ Vgl. *Zeichen um Zeichen. Der Lyriker Ernst Meister als Maler*. Katalog Münster 1990.

²¹¹ Ernst Meister: *Gewiß, es sind die Worte...* In: Ders.: *Prosa 1931 bis 1979*. Hg. u. mit Erläuterungen versehen v. Andreas Lohr-Jaspermeite. Mit einem Vorwort v. Beda Allemann. Heidelberg, Darmstadt 1989. S. 40.

Stamm zu liegen kommen, er kann aber auch durch besondere Verhältnisse in größerem Abstand von ihm gebettet werden [...]: In beiden Fällen ist und bleibt der Apfel doch immer Apfel des Baums."²¹² Dem Zitat läßt sich nicht nur Meisters 'Heimatverbundenheit' ablesen, es impliziert auch, daß sein "Weg in Westfalen" keineswegs immer "hell" war; für die meisten der von uns behandelten Dichter wäre dies kein Problem gewesen, weil sie sich andernorts verwirklichten, im Fall Meisters aber war der Apfel "durch besondere Verhältnisse" zumindest topographisch "ganz an den Stamm zu liegen gekommen".

Wie eng für den kleinstädtischen Kaufmannssohn der äußere Erlebnisraum tatsächlich ein Leben lang war, läßt sich den Erinnerungen 'eines Hageners aus Haspe' (1968) entnehmen. Geboren "in Kückelhausen, einem Bezirk des völlig ruhm- und legendelosen, allerdings westfälischen Städtchens Haspe, gelegen an der Ennepe und bei Hagen", verbrachte er die ersten Kinderjahre in "einer kurzen Straße, die Lange Straße hieß": "Eines Tages sollte ich erkennen, daß sich in dieser Straße nebeneinander der Kindergarten und die Volksschule befanden; sie nahmen fast die ganze eine Seite ein. Fürs Elementare war also gesorgt. Die Schule: ein gräßlicher großer Ziegelbau".²¹³ Als die Eltern 1917 umzogen, "war dies keine Emigration aus Kückelhausen":

Das wäre zu herb gewesen. Wir befanden uns jetzt an der Berliner Straße. Sie war durchaus länger als die Lange Straße, handelte es sich doch um die Verbindung, sagen wir: Köln – Berlin. Nunmehr die Nadel in den Punkt "74a" gestochen (74a ist unsere Hausnummer der Berliner Straße, die zu einem Teil der B7 wurde), dann haben Sie [...] die Prosa beisammen, die den Geist von Lyrik stetig in die Raison bringt.

Aus diesem Satz geht hervor, daß das (1910 erbaute mehrstöckige, jugendstilverdächtige) Haus bis heute "mein" Haus blieb. Gut 50 Jahre.²¹⁴

Bis zuletzt, also noch gut zehn weitere Jahre, sollte Ernst Meister im Haus Berliner Straße 74a leben. Den dort in Haspe (nun Stadtteil von Hagen) verbrachten Alltag, zunächst unter einem Dach mit den Eltern, Ernst sen. (1884–1960) und Hedwig geb. Bremer (1888–1971), und den Geschwistern (Hanna, Siegfried, Gerhard), dann auch mit seiner 1935 geheirateten Frau Else geb. Koch (*1912) und den Kindern Ursula (*1936), Wolfgang (*1939), Reinhard (*1949) und Regina (*1953), kann man sich gar nicht banal genug vorstellen, mag es Meister auch eine heimliche Freude bereitet haben, bewußt das Klischee vom weltabgewandten Lyriker im 'Wolkenkuckucksheim' etwa durch die Beschreibung seines "Funktionsraumes" zu demontieren:

²¹² Ernst Meister: *Ansprache auf dem Westfalentag*. In: Ebd., S. 29.

²¹³ Ernst Meister: *Ein Hagerer aus Haspe*. In: Ebd., S. 61.

²¹⁴ Ebd., S. 62f.

Er ist von der Art, daß man hat: das Haus (in einem Block von Mietshäusern), den Arzt, den kleinen Allerleiladen mit Rauchwaren, Getränken, "Bild", dessen Bänkeleiserei ich hartnäckig studiere, die Kleiderreinigung, die Apotheke, den Supermarkt, die Straßenbahnhaltestelle und die Tankstelle.²¹⁵

Allzu oft führten Wege nicht heraus aus diesem industriell geprägten Provinztableau, wo der "rostbraune Qualm aus Hochöfen" dafür sorgte, daß die Bewohner die Karosserien ihrer Autos ständig "vom weißen Niederschlag befreien" mußten, am häufigsten noch in die 'herzynischen Wälder' des Sauerlands:

Ein Waldgebirge mit Wanderwegen. – Mir scheint, daß ich kein guter Fußgänger bin. Ich schätze zwar den Tannenozen sehr und öffne deshalb das Autofenster, steige in guter Begleitung auch aus für eine Promenade, z.B. rund um eine Talsperre (eine kleinere), bin aber, was alle Marschiermöglichkeiten hier auf Erden anbetrifft, mehr und mehr ein Mann des Zimmers geworden, nicht zuletzt in Pascals Sinne.²¹⁶

Das Leben Ernst Meisters hat seine Interpreten nie sonderlich interessiert, denn es war wenig aufregend; mehr noch: Die mindestens in Deutschland unerhörte Vorstellung, daß ein Lyriker seines Ranges zu den Autofahrern gehörte und nicht einmal Boulevardzeitungen verschmähte, störte so sehr, daß eine textimmanente Betrachtung den meisten geradezu geboten schien. Dabei wird man die lyrische Leistung Meisters erst dann gerecht würdigen können, wenn man sich bewußt wird, welcher Alltagsprosa seine Gedichte abgetrotzt sind: "schwierige Verse / in den Taschen / die erloschene Zigarette / in der zitternden Hand / so tappt er davon / Hölderlin in Hagen" (Wolfgang Hädecke).²¹⁷

Unterbrochen wurde der Alltag in Hagen all die Jahrzehnte lang nur durch einige Reisen, die meist in den Mittelmeerraum führten, vor allem aber durch die Studien- und Kriegsjahre. Meisters Elternhaus war streng protestantisch, ja pietistisch, und so begann er nach dem Abitur 1930 und einem kurzen Gartenbauvolontariat in Niederwalluf am Rhein im Wintersemester 1930/31 auf Drängen des Vaters in Marburg ein Theologiestudium. Obwohl zeitlebens ein 'Gottessucher', wie so viele andere westfälische Dichter, führten seine Zweifel an der Gottesexistenz jedoch bald zu einem Richtungswechsel. Nach einem Intermezzo in Berlin (1931/32) studierte er in Marburg, seit 1934 in Frankfurt am Main Philosophie, Germanistik und Kunstgeschichte. Intensive Studien zu einer geplanten Dissertation über die 'Seefahrt bei Nietzsche als geistige Metapher' konnte er aus gesundheitlichen und familiären Gründen, aber auch wegen zu erwartender Konflikte mit der nun herrschenden Ideologie, nicht abschließen. Statt dessen trat er, ob-

²¹⁵ Ebd., S. 63.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Wolfgang Hädecke: *In memoriam Ernst Meister*. In: *Ernst Meister. Hommage* [Anm. 209], S. 12.

wohl hierfür denkbar ungeeignet, 1939 (kurz vor Beginn des Weltkriegs) als kaufmännischer Angestellter in die Fabrik des Vaters ein und blieb dort bis zu dessen Tod im Jahre 1960. (Nach der Mitteilung Else Meisters dachte der jüngere Bruder Siegfried, seit längerem Mitinhaber der Firma, nicht daran, "die Großzügigkeit des Vaters fortzusetzen und nahm einen um 14 Tage überzogenen Urlaub [...] zum Anlaß, den Älteren fristlos zu entlassen": Keineswegs freiwillig nahm Meister die unsichere Existenz eines 'freien Schriftstellers' auf sich.²¹⁸) Wohl noch weniger eignete Meister sich für den Militärdienst, dennoch wurde er 1940 zur Wehrmacht eingezogen und stand seit 1942 als Soldat in Rußland, Frankreich und Italien, wo er zuletzt in amerikanische Gefangenschaft (Rimini) geriet, aus der er erst im Oktober 1945 entlassen wurde. Anfang der fünfziger Jahre versuchte er noch einmal, sein Studium in Heidelberg abzuschließen, kehrte aber schon 1952 als 'gescheiterte Existenz' in die väterliche Fabrik zurück.

Die im wörtlichen Sinn beschränkten Koordinaten des äußeren Lebens stehen in keiner vernünftigen Relation zum geistigen Innenleben Ernst Meisters, der sich seit Jugendzeiten einzig zum philosophierenden 'poeta' berufen wußte; was später, als seinen Texten durch freundliche Förderung erste Wege gebahnt waren, für den "Mann des Zimmers" vielleicht sogar eine Voraussetzung seiner 'Gedanken-spaziergänge' war, wirkte sich in den frühen Jahrzehnten so sehr als Hemmung aus, daß er froh sein konnte, eine Existenznische im Haus und in der Firma des Vaters zu haben: eine durchaus unwürdige Situation, an der freilich neben den provinziellen Verhältnissen ebenso sehr die düsteren Zeiten Schuld trugen. Signifikant dafür ist die Chronologie seines Schreibens und seiner Veröffentlichungen.

Im Nachlaß Meisters sind aus seiner frühen Zeit nicht allein zahlreiche Gedichte und ein Drama (*Peterchen kommt herein oder Wettlauf der Götter*) überliefert, sondern auch ein umfangreiches Romanfragment, aus dem erst 1989 zwei Auszüge in der Sammlung seiner Prosa erschienen (*Beerdigung einer Katze, Über die Garbo*; Meister selbst hatte den Roman zur Vernichtung bestimmt)²¹⁹, sowie wenigstens sechzehn zwischen 1928 und 1935 entstandene kürzere Erzählungen, von denen bisher einzig die surrealistische Geschichte *Der Vortrag* (Marburg, um 1931) Abdrucke erfuhr, im Prosa-Band und in der Anthologie *Westfälische Erzählungen*. Sprachlich und formal muten diese Texte noch recht dilettantisch an, inhaltlich fehlt ihnen wie den frühen Prosaarbeiten Erich Jansens das 'Ereignishafte', das hier wie dort durch die Ausweitung alltäglicher Erfahrungen in Traumbezirke nur ungenügend ersetzt wird. Für die Aussprache des Ich in

²¹⁸ Alice Koch [d.i. Else Meister]: *Ernst Meister – ein außerordentliches Leben*. In: *Ernst-Meister-Gymnasium Haspe. Festschrift zur Namensgebung 1980*. Red. Friedemann Rosdächer. Hagen-Haspe 1980, S. 24.

²¹⁹ Vgl. Meister: *Prosa 1931 bis 1979* [Anm. 211], S. 273-283.

provinzieller Situation mußte sich die traditionelle Erzählform als ungeeignet erweisen. Meister selbst hat das Problem metaliterarisch reflektiert, wenn er den Ich-Erzähler seines Fragments an einem Roman "Nature morte" schreiben läßt, der den Leser schon nach zwei Seiten einschlafen läßt: "Zweihundert Seiten lang rede ich in meinem Roman von mir, ohne daß im romanhaften Sinne etwas geschieht. Sie sind eigentlich nur die Beschreibung meiner Langeweile."²²⁰

Ein Unbehagen an der Gegenwart, das sich als Langeweile äußert, ist in vielen frühen Texten Meisters spürbar, so auch in der gleichwohl amüsanten Geschichte *Der Vortrag*, in der ein durchaus gewöhnliches Ereignis, der Besuch eines Vortragsabends zu dem Allerweltsthema "Gibt es einen Ausweg?", durch das unwillkommene Eingreifen des Protagonisten Ernst August Lange in einer höchst absurden Panik ausartet: Langes dem Vortragenden zugeflüsterte Erkenntnis, daß es (in existentieller Hinsicht) keinen Ausweg gibt, konsterniert diesen nicht nur so, daß er sich in sein Wasserglas stürzt, das tumbe Publikum mißversteht die Aussage auch noch und wähnt, der Saal habe keinen Notausgang. Wichtiger als das Erzählte ist freilich das Erzählen selbst, das die tollsten Kapriolen schlägt. Die Perspektive wechselt mitunter von Satz zu Satz, wenn der 'Held' mal als 'Ich', mal als 'Er' oder 'Man' angesprochen wird, und läßt so in dem 'ernsten August' ein Alter ego des Autors ahnen, der sich ebenfalls in seiner Alltagswirklichkeit langweilt und sich nun Abhilfe schafft durch das freie Spiel seiner Phantasie. "Man schwankt vor lauter Möglichkeiten"²²¹, heißt der erste Satz, und er legitimiert die spontane Alltagsgestaltung des Protagonisten ebenso wie die auf Augenblickseinfälle setzende Textgestaltung des Autors, die nur noch durch die Logik der Sprache organisiert ist und möglichst viele dieser Möglichkeiten ausspielt. Denn wenn es tatsächlich keinen 'Ausweg' gibt und die Welt also keinen Sinn hat, dann darf auch die dichterische Imagination sinnlos walten. So kulminieren auf engstem Raum, gefiltert nur durch die subjektive Wahrnehmung, die abstrusesten Einfälle, phantastische und komische Situationen, paradoxe und inkommensurable Assoziationen, die selbst noch einen James Joyce leibhaftig herbeizitierten, und konstruieren so einen geradezu dadaistisch anmutenden Text:

Die Sonne scheint. Menschen gehen durch die Sonne. Sie schleppen lange Schleppen hinter sich her und tragen Zylinder und rauchen Kanonen, zupfen sich am Bart und turnen an ihren Fingerringen.

Der große Platz dreht sich.

Der Schupo sieht aus wie ein Karussellagent.

Karussellagent? Gibt es das?

Gibt es mich? fragt sich der Schupo bestürzt, und schon ist ein Unglück geschehen.

²²⁰ Zit. nach ebd., S. 354.

²²¹ Ernst Meister: *Der Vortrag*. In: Ebd., S. 263.

Aber der hingestürzte und von einem königlichen Kinderwagen zermalmt Mensch richtet sich kaltblütig wieder auf und setzt als Hampelmann seinen Weg fort. Der Schupo gewinnt seine Kräfte dadurch wieder, daß er sich einen weißen Handschuh anzieht.²²²

Das Ganze hat etwas von einem studentischen Bierulk, doch "man braucht nicht erst betrunken zu sein", um sich die Welt zu seinem Amüsement imaginativ verfügbar zu machen: "Wenn man betrunken ist, schwankt man vor lauter trunkenen Möglichkeiten. Aber man schwankt gerade genug auch in steilster Nüchternheit."²²³ Bei allem heiteren Uernst, der an manche 'Scurrilia' eines PPA oder Jansen erinnert, entbehrt der 'höhere Blödsinn' zudem nicht der 'tieferen Bedeutung': Auch in ihm spiegeln sich in komischer Verdrehung die Erfahrungen der Moderne, Identitätskrise, Sinnverlust und Disharmonie mit einer ungeordneten Wirklichkeit, die 'todernst' in den Gedichten wiederkehren. Vielleicht war es diese Diskrepanz zwischen ernster Aussage und grotesker Gestaltung, die Ernst Meister davon abhielt, einen Text wie *Der Vortrag* zu veröffentlichen, denn: "Ich finde, das Leben ist zu ernst um zu lachen."²²⁴

Meister schrieb seine Geschichte *Der Vortrag* während des Marburger Studiums, also zeitnah zu seinem ersten und für lange Zeit letzten Gedichtband *Ausstellung*, der Juni/Juli 1932 im Verlag der *Marburger Flugblätter* erschien, einer nur vom Januar des Jahres bis zum Januar 1933 bestehenden Studentenzeitschrift. Für den jungen Studenten war es die entscheidende Phase seiner literarischen Initiation, die sich nicht zufällig außerhalb der heimischen Provinz vollzog; richtungsweisend wurden seine philosophischen Studien, die ihn vom theologischen Weg abbrachten, und in denen er vor allem von den Heidegger-Schülern Karl Löwith und Hans-Georg Gadamer gefördert wurde. Zugleich aber entzog ihm diese Neuorientierung auch den sicheren Boden früheren Glaubens an einen göttlichen Weltenplan und schürte eine nihilistische "Weltangst", die nicht frei war von pathologischen Zügen (auch wenn das Wort vom "negativen Advent" die historische Situation ins Schwarze trifft):

Ich selbst, der [...] in dem Erstaunen lebte, daß überhaupt etwas sei und nicht nichts, fürchtete mehr als Veränderung: daß plötzlich das Universum stillstand oder gar verschwand, mitsamt meiner noch nicht einmal mündig gewordenen Person. War ich neurotisch? Ich fühlte mich in einem spannungsvollen negativen Advent.²²⁵

Die Furcht vor der endlichen Heraufkunft des Nichts traumatisierte den sensiblen jungen Dichter, zugleich aber drängte es ihn, in paradoxer Schöpfungskonkurrenz

²²² Ebd., S. 263f.

²²³ Ebd., S. 263.

²²⁴ Ebd., S. 264.

²²⁵ Ernst Meister: *Fragment* (10.3.1971). In: Ders.: *Prosa 1931 bis 1979* [Anm. 211], S. 20.

zu dem verneinten (und doch immer mitgedachten) Gott, seiner Erkenntnis von der Brüchigkeit der Welt und der radikalen Endlichkeit menschlicher Existenz Wort zu verleihen, gemäß dem seinen Gedichten als Motto vorangestellten Jean-Paul-Zitat: "In der Tat ist das Leere unerschöpflich, nicht das Volle; aus dem Luftmeer ist länger zu schöpfen als aus dem Wassermeer; und dies ist eben die rechte schriftstellerische Schöpfung aus Nichts..."²²⁶ Geradezu programmatisch wird hiermit die Omnipotenz dichterischer Phantasie proklamiert, wie sie im Prosa-Text *Der Vortrag* waltet; in den Gedichten aber versagt Meister sich die 'kleinen Fluchten' eines Erich Jansen, geradezu monoman umkreisen sie das Leiden des Menschen an seiner Endlichkeit.

Monolog der Menschen

Wir sind die Welt gewöhnt.
Wir haben die Welt lieb wie uns.
Würde Welt plötzlich anders,
wir weinten.

Im Nichts hausen die Fragen.
Im Nichts sind die Pupillen groß.
Wenn Nichts wäre,
o wir schliefen jetzt nicht,
und der kommende Traum
sänke zu Tode unter blöden Riesenstein.²²⁷

Der noch den Expressionisten vertraute Glaube an eine mögliche Erneuerung des Kosmos ist einer negativen Eschatologie gewichen, in der auch jede Kausalität menschlichen und universalen Seins erstorben ist. Meisters frühe (wie seine späteren, hier in nuce vorweggenommenen) Gedichte sind ein Abbild dieser Sinndestruktion. Nicht nur inhaltlich entbehren sie jeglicher gewohnten Trostfunktion, indem sie die Existenz eines ganzheitlichen Menschen in einer festgefügtten Welt rigoros verneinen; konsequent wird auch jede formale und sprachliche Harmonisierung vermieden. Eine in sich zerfallene Welt läßt sich nicht mehr mit den konventionellen Mitteln von Metrum und Reim gestalten (die allenfalls noch in experimentellen Formen auftauchen); mit der Realität selbst zersplittert auch ihre lyrische Reflexion in alogische Einzelimpressionen, die ihrerseits oft wieder so atomisiert werden, daß noch die epigrammatischen Sätze zerfallen und im beschwerenen Einzelwort enden. Die Einflüsse Rimbauds und der Expressionisten, namentlich auch des Westfalen August Stramm, sind evident, ebenso die Analogien zum malerischen Expressionismus. Nicht zufällig nannte Meister seinen Gedichtband

²²⁶ Ernst Meister: *Ausstellung. Gedichte* [Reprint der Ausgabe von 1932]. Aachen 1985, S. 5.

²²⁷ Ebd., S. 7.

'Ausstellung' (auch wenn damit zunächst die 'Ausstellung' menschlicher Existenz gemeint war), oder sprach ein Kritiker "Kandinsky-Lyrik".²²⁸ Wie in der modernen Malerei schritt Meister "gelassen zur Auflösung der Kreatur, entband die Teile vom Ganzen und objektiverte sie, wie es [ihm] beliebte"²²⁹:

DIE TELEGRAFENDRÄHTE hängen über meinen Atem.
 Mein eines Bein liegt im Garten vor dem Haus.
 Mein eines Gesicht: Gesicht dieses Abends
 ist ausgebreitete Buntheit an der Wand.
 Mit meinem nächsten Gedanken zündet sich die elektrische
 Lampe an.
 Viele Dinge sagen kein Wort.
 Mein Monolog versteht sich von selbst.
 Wenn ich nicht an die Zeit dächte und an Notwendigkeiten
 meiner verpflichteten Erscheinung, wüßte ich nicht, wo ich
 jetzt eigentlich bin.²³⁰

Besonders deutlich wird der malerische Impetus solch dissoziierter Wirklichkeitsbilder in der intensiven Farbmethaphorik vieler Gedichte, so in *Toter Dichter auf dem Meeresgrund*, einem der 'Glasgedichte':

Die weiße Sonne. Glänzt das grüne Fenster? Glas.
 Ein bunter Tod im Wasser. Glas im Glase, das
 der rote Glanz im Wasser zudeckt: Schiffe sind es.

 Tote sind mit dem Gesicht nach oben aufgeschossen.
 Aus den Stirnen in die Flüsse rinnt es.
 Um die Augen fließen weiße Flossen.

 Blaues Glas. Der gelbe Dichter starb
 an zu reinen Worten. Wer beginnt es,
 zuzusehen, wenn ein Glanz verdarb?²³¹

Der ästhetische Schein bleibt hier trotz der destruierten Syntax erhalten, verstärkt noch durch den sonst seltenen Reim; die dahinterstehende Poetik aber negiert den Dichter 'reiner Worte' und postuliert statt dessen die kühle Beobachtung existentiellen Zerfalls – 'nature morte'.

Das Dunkel

Das Dunkel fragt man nicht,
 wie es ihm geht.
 Es singt nicht.

²²⁸ Fritz Schwiebert: *Neue deutsche Lyrik*. In: *Vossische Zeitung*, Berlin (5.11.1932).

²²⁹ Meister: *Fragment* (10.3.1971) [Anm. 225], S. 20.

²³⁰ Meister: *Ausstellung* [Anm. 226], S. 9.

²³¹ Ebd., S. 38.

Es hat keine Augen.
Dunkel ist ein toter Hund.²³²

Erlösung kann es für den transzendental obdachlosen Dichter nicht geben, das Leben ist ihm nicht mehr als ein 'Vorlaufen zum Tod'. Aber auch das Warten auf das Nichts will existentiell bestanden sein. In der *Ausstellung* ist Meister an diesem selbstgestellten Anspruch noch gescheitert; es gelingt ihm nur, sich sprachlich zu behaupten und sich seiner Existenz durch solipsistische Leidensgesten zu vergewissern: "ALLES BERUHT auf sich. / Ich beruhe auf mir."²³³ Auch sehr viel später, als die Gedichte zu immer konzentrierteren Gedankensubstraten wurden, lautlos, statisch und beinahe meditativ, behielt Meister die monologische Redeweise bei ('Dichten' als 'Ichten'), unübersehbar ist aber auch, daß er schließlich in der Liebe doch eine Antwort fand auf die 'im Nichts hausenden Fragen':

Hier,
gekrümmt
zwischen zwei Nichtsen,
sage ich Liebe.
Hier, auf dem
Zufallskreisel
sage ich Liebe.
Hier, von den hohlen
Himmeln bedrängt,
an Halmen
des Erdreichs mich haltend,
hier, aus dem
Seufzer geboren,
von Abhang
und Abhang gezeugt,
sage ich Liebe.²³⁴

Mag Ernst Meister auch ein 'Dichter der letzten Dinge' gewesen sein, ein Leben lang umgetrieben von dunklen Gedanken an den Sinn des Seins angesichts des Nichts – das letzte Gedicht, geschrieben zwei Tage vor seinem Tod (13.6.1979), ist doch eine Apotheose glückhafter Gegenwart:

O BLUMEN!
Hier auf dem Balkon
seh ich euch stehn
im Sonnenlicht gegen
das lösliche Gewölbe.

²³² Ebd., S. 36.

²³³ Ebd., S. 17.

²³⁴ Ernst Meister: *Sage vom Ganzen den Satz. Gedichte*. Aachen 1996, S. 88; zuerst 1972.

Ihr ändern auch
seid gegenwärtig.²³⁵

Die erste 'Ausstellung' seiner Gedichte sollte für Ernst Meister ein Anfang sein; sie markiert aber vor allem ein Ende: Die transzendentalen Hoffnungen auf einen kosmischen Einklang, die seit der Jahrhundertwende gerade auch von westfälischen Autoren gehegt wurden, waren hier endgültig gestrandet: "Die Träume träumen Träume ohne Grund."²³⁶ Danach durfte nicht einmal mehr das Scheitern beschrieben werden. Bemerkt wurde freilich weder der Anfang eines Dichters noch das Ende der 'Frühen Moderne': Die Marburger 'Ausstellung' fand fast ohne Publikum statt, die wenigen, die Meisters beunruhigende Bilder einer Endzeit beabsichtigten, waren vom neusachlichen Wirklichkeitskult geblendet und empfanden sie als 'unzeitgemäß', obwohl doch zeitgemäßer in diesem 'negativen Advent' kaum zu dichten war. 1935 erhielt Meister vom Marburger Verlag alle nichtverkauften Exemplare der *Ausstellung* zugeschickt, da sie nun auch aus politischen Gründen 'untragbar' geworden waren; bis auf wenige Bände, die Else Meister in ihrem Handarbeitskasten versteckte, sollen sie im Müll gelandet sein. Meister selbst hat später davon gesprochen, er sei "wie die Weimarer Verfassung faktisch zu nichts geworden in Gestalt dessen, was der Arzt eine Erschöpfung nennt", weil er "wenig haushälterisch zuviel in zu kurzer Zeit produziert" habe²³⁷, aber diese gesundheitliche "Erschöpfung" (die 1934 in einem Nervenzusammenbruch eskalierte) war eher die Folge als die Ursache einer allgemeineren Resignation angesichts seiner Erfolglosigkeit und der Zeitläufte, die ihn dann in die 'innere Emigration' trieb. In der *Frankfurter Zeitung* konnte er 1935 noch drei kurze Prosastücke (*Das Fischbassin*, *Die Chausee*, *Der Heimweg*) veröffentlichen²³⁸, danach mußte er für lange Zeit "Geduld mit [sich] selbst haben und [sich] von anderen schenken lassen".²³⁹ Verleugnet aber hat Meister seinen lyrischen Anfang nie: Als nach dem Krieg zu seinem eigenen Erstaunen die *Ausstellungs*-Gedichte aus ihrem Versteck geholt wurden, traf er Auswahlen für die Bände *Unterm schwarzen Schafspelz* (1953) und *Dem Spiegelkabinett gegenüber* (1954), und noch in den Sammlungen *Gedichte 1932–64* und *Ausgewählte Gedichte 1932–1976* räumte er ihnen relativ breiten Raum ein. Tatsächlich zeigen ja bereits die frühen Gedichte in ihrer existenzanalytischen Spannung zwischen Sein und Nichts den 'ganzen Meister'.

²³⁵ Ernst Meister: *Ausgewählte Gedichte 1932–1979*. Darmstadt, Neuwied 1979, S. 128; das Wort "gegen" in der vierten Zeile ergänzt nach einem Hinweis Else Meisters.

²³⁶ Ernst Meister: *L'homme machine bleue*. In: Ders.: *Ausstellung* [Anm. 226], S. 19.

²³⁷ Meister: *Fragment* (10.3.1971) [Anm. 225], S. 20.

²³⁸ Vgl. Meister: *Prosa 1931 bis 1979* [Anm. 211], S. 287–299.

²³⁹ Ernst Meister: [*Vorstellung*]. In: Ebd., S. 119.

Es könnte so scheinen, als sei Ernst Meister mit seinen Gedichtbüchern in den fünfziger Jahren 'wie ein Phoenix aus der Asche gestiegen'. Das Bild wäre freilich zu relativieren, denn die privaten 'Mitteilungen für Freunde' (1946/47, mit Gedichten der Jahre 1935 bis 1946) verraten, daß der resignierte Dichter eine Zeitlang in epigonal-anachronistische, allzu hölderlinhafte Sprechweisen zurückgefallen war, und die gottsucherischen Aufzeichnungen von 1948/49, die erst 1989 als *Gedanken eines Jahres* vollständig veröffentlicht wurden²⁴⁰, zeigen nachdrücklich, durch welches geistige Purgatorium er zu gehen hatte, um wieder zu einer unverwechselbar eigenen poetischen Sprache zu gelangen, zum existentiellen Gedankenstenogramm, das es mit der alltäglichen Sprachflut aufnehmen konnte.

In der Rezeptionsgeschichte Ernst Meisters spiegelt sich der entscheidende Umbruch in der Literaturentwicklung Westfalens in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Markiert der unbeachtete *Ausstellungs*-Band einen Endpunkt in der 'westfälischen Moderne' und könnte man die Privatdrucke *Gehn und Sehn in der Mütter Geheiss* als unfreiwilliges Beispiel für die sonst vorherrschende Rückständigkeit in diesem Landstrich nehmen, so müßte jede regionale Literaturgeschichte der Nachkriegszeit mit Meisters Gedichtbüchern *Unterm schwarzen Schafspelz* (1953) und *Dem Spiegelkabinett gegenüber* (1954) einsetzen. Mit ihnen begann, wieder einmal mit typischer Verspätung und von der literarischen Öffentlichkeit unbemerkt, eine neue, mit Aberrationen bis heute fortdauernde Phase 'westfälischer Literatur', einhergehend freilich mit einem Verlust an regionaler Identität. Ob dieser Preis zu hoch war, sei dahingestellt: Er war jedenfalls zu zahlen dafür, daß das neukonstruierte Bundesland Nordrhein-Westfalen bald nicht nur zur wirtschaftlich, sondern auch zur kulturell prosperierendsten Region der neuen Bonner Republik wurde, zu einem 'melting pot' mit fortan mehr ein- als auswandernden 'modernen' Schriftstellern. Meister hat vermutlich nie ernstlich daran gedacht, seine Heimat endgültig zu verlassen, entscheidend aber ist, daß 'avantgardistische' Dichter seinesgleichen dies auch gar nicht mehr mußten, um zu reüssieren. Widerstände gab es in den ersten Jahren freilich noch genug; vor allem die ältere Generation westfälischer Schriftsteller beharrte auf einem irrationalen 'Westfalenbewußtsein', das sich letztlich doch nur auf die inzwischen problematische Tradition der Heimatdichtung stützen konnte.

Entscheidende Wegmarken einer literarischen Neuorientierung in Westfalen waren das in einen Dichterstreit ausartende Schmallenberger Dichtertreffen im April 1956 und die letztlich daraus resultierende Vergabe des Droste-Preises im September 1957 an Ernst Meister.²⁴¹ Als Vordenker und Promotoren einer neuen

²⁴⁰ Vgl. Meister: *Prosa 1931 bis 1979* [Anm. 211], S. 139-260.

²⁴¹ Vgl. Gödden: *Von den Schwierigkeiten schwieriger Lyrik in schwierigen Zeiten* [Anm. 207].

Entwicklung hin zur Moderne dürfen der Münsteraner Germanistikprofessor und Herausgeber des *Droste-Jahrbuchs* Clemens Heselhaus und der moderate Chefredakteur des seit 1951 erscheinenden *Westfalenspiegels* Clemens Herbermann gelten, der diese Monatsschrift zu einem Forum *auch* für junge Talente gemacht hatte und als Leiter der Pressestelle des Landschaftsverbandes für die Planung und Organisation der westfälischen Dichtertreffen verantwortlich war. Eine erste Begegnung der Generationen (auf der einen Seite die im westfälischen Kulturleben noch immer tonangebende 'alte Garde' mit Josefa Berens-Totenohl, Maria Kahle, Heinrich Luhmann, Margarete Windthorst und Josef Winckler – daneben der seit Kriegende am Möhnesee lebende lettische Dichter Janis Jaunsudrabsch, auf der anderen Seite die 'Jüngeren' mit Werner Warsinsky, Walter Vollmer, Friedrich Wilhelm Hymmen, Paul Schallück, Erwin Sylvanus, Hertha Trappe und Hans Dieter Schwarze)²⁴² hatte im März/April 1955 in Marl stattgefunden und war zumindest nach außen hin harmonisch verlaufen, da man sich rasch darüber einig war, daß die Literatur Westfalens stärker gefördert werden müsse. Dennoch ist es erstaunlich, daß es abseits ästhetischer Fragen nicht schon in Marl zu einem offenen Konflikt kam, trafen hier doch wenig belehrbare ehemalige Propagandisten des Naziregimes wie Berens-Totenohl oder Kahle mit erklärten antifaschistischen Kämpfern wider die 'deutsche Vergeßlichkeit' wie Schallück zusammen. Es muß ein gespenstisches Klima im damaligen westfälischen Kulturleben geherrscht haben, wenn selbst ein Clemens Herbermann bedenkenlos Josefa Berens-Totenohls resümierende Sätze "Wir wollen einander gelten lassen" und "Wir wollen uns umeinander kümmern" zitieren und hinzufügen konnte: "Und wenn sie in der großen Erfahrung und in der Weisheit eines reichen Lebens sagte, das westfälische Dichtertreffen in Marl gehöre zu den schönsten Ereignissen ihres Lebens, dann ward es ganz still im Kreise, und auch die Jungen wurden nachdenklich über das Glück dieser Tage und Stunden."²⁴³ Von einer 'Aufarbeitung' der Vergangenheit war man in Westfalen offenbar noch weit entfernt. Einen Ansatz dazu gab es immerhin schon ein Jahr darauf.

Der Kreis westfälischer Dichter, der sich im April 1956 im sauerländischen Schmallenberg zum 'Gedankenaustausch' traf, war im wesentlichen derselbe wie in Marl, doch hatte die 'junge Generation' nun ein Übergewicht, da Margarete Windthorst und Josef Winckler fehlten und die 'Fraktion der Jugend' durch den gar nicht mehr so jungen, dafür aber noch fast ganz unbekannten Ernst Meister

Eine ausführliche Dokumentation hat Gödden zusammen mit Reinhard Kiefer vorgelegt: *Utopische Dichter. Der Schmallenberger Dichterstreit 1956, Ernst Meister und die Folgen*. Münster 2000.

²⁴² Eingeladen, aber ferngeblieben waren der erkrankte Adolf von Hatzfeld und Peter Paul Althaus.

²⁴³ C[lemens] H[erbermann]: *Erstes Treffen westfälischer Dichter*. In: *Westfalenspiegel* 4 (1955), Nr. 5, S. 20; auch bei Gödden/Kiefer [Anm. 241], S. 57f. (57).

erweitert worden war. Meister war (auf Vorschlag von Heselhaus) für den kranken Adolf von Hatzfeld gekommen (der ein Jahr später starb), was eines gewissen Symbolwertes nicht entbehrt: Der bedeutendste westfälische Lyriker der ersten Jahrhunderthälfte übergab den Stafettenstab der Moderne an den bedeutendsten westfälischen Lyriker der zweiten Jahrhunderthälfte. Auch sonst war es für Meister, der in der Schmallenberger Festhalle seine überhaupt erste öffentliche Lesung hatte (vor immerhin tausend zahlenden Zuhörern), der richtige Zeitpunkt, aus seiner Hagener Angestelltenexistenz herauszutreten, hatte sich doch bereits in den letztjährigen Vergaben des Droste-Preises (1953 Hatzfeld und Winckler, 1955 Vollmer und Schallück) eine literaturpolitische Umorientierung angedeutet, die ihm günstig werden mußte. Noch freilich war er selbst für die meisten der anwesenden Schriftstellerkollegen ein unbeschriebenes Blatt.

Ernst Meister las in Schmallenberg neben Maria Kahle, Josefa Berens-Totenohl, Hans Dieter Schwarze, Walter Vollmer und Paul Schallück – eine heute fast unfaßbare Kombination, die aber die ganze Bandbreite 'westfälischer Dichtung' dieser Zeit anzeigt. Gerade im Nebeneinander mit den Texten ungeläuterter Nazidichterinnen oder auch nur einer 'heiter-traurigen Sonderlingsgeschichte' von Walter Vollmer mußten seine trotz ihrer biblischen Motive nihilistischen Untergangsphantasien ...und *Ararat* für Aufsehen sorgen und das Publikum polarisieren. Für Herbermann und andere 'Wissende' war "die Entdeckung von *Ernst Meister*, dem wenig bekannten Lyriker aus Hagen, für eine größere Öffentlichkeit" geradezu "der wichtigste Gewinn" der Tage in Schmallenberg: "Als er das demnächst erscheinende Gedichtbändchen 'und *Ararat*' vorlas, war keiner im Raum, der nicht gepackt gewesen wäre von der Kraft und Kühnheit der Gedanken und von der zuchtvollen Form."²⁴⁴ Auch Erwin Sylvanus meinte später anlässlich des Droste-Preises 1957, es sei "tröstlich" gewesen, "zu erfahren, wie sich hinsichtlich der Anerkennung für Ernst Meister eigentlich alle einig waren, die Zeuge seiner ersten öffentlichen Lesung in Westfalen sein konnten".²⁴⁵ Solche Urteile sind freilich zu relativieren, denn natürlich gab es auch Reaktionen wie die des Pfarrers Stephan Ernst, der die vermeintliche Aufmerksamkeit eines 'hingegen' auf die "hypermoderne Dichtung der Herren Meister und Schwarze" 'lauschenden Publikums' als "das stumme Staunen eines Nicht-begreifen-Könnens" diagnostizierte:

Man kann bei dem Gedanken, daß das biedere, hausbackene Volk die Aufgeblasenheit dieser "neurotischen Existenzzuckungen" einfach nicht begreifen konnte, beruhigt aufatmen. Damit entschuldigt sich aber keineswegs die Geschmack- und Verantwort-

²⁴⁴ C[lemens] H[erbermann]: *Zweites westfälisches Dichtertreffen*. In: *Westfalenspiegel* 5 (1956), Nr. 5, S. 17; auch bei Gödden/Kiefer [Anm. 241], S. 70-72 (72).

²⁴⁵ Erwin Sylvanus: "Ich will weitergehen..." *Ernst Meister – Dichter und Kunder neuer Wirklichkeiten*. In: *Westfalenspiegel* 6 (1957), Nr. 10, S. 20-22; zit. nach Gödden/Kiefer [Anm. 241], S. 109.

tungslosigkeit, das im religiösen und christlichen Bereich so verwurzelte Volk mit nihilistischer Leere zu überfallen. "Zögerndes Christentum" wurde im "Echo der Zeit" diese, dem christlichen Grundgehalt längst entfremdete Selbstquälerei genannt²⁴⁶, die in ihrer strengen Formgebung am Ende nur eine selbstherrliche Täuschung einer verwirrten Existenz erblickt. Von kerniger westfälischer Dichtung war hier nichts zu spüren, indessen leider jedoch die modekranke Anlehnung an den nihilistischen Gottfried Benn, der die armselige Auffassung vertritt, die Formgebung sei ein Postulat des Nichts.²⁴⁷

Man muß auch solche Stimmen hören, um zu ahnen, mit welcher Geisteshaltung sich die 'modernen Schriftsteller' Westfalens konfrontiert sahen und gegen welche Widerstände nicht erst Ernst Meister zu kämpfen hatte. Ihm freilich standen gewichtige Fürsprecher zur Seite, allen voran Heselhaus, der in der westfälischen Literaturpolitik ein gewichtiges Wort mitzureden hatte, weil er sich nicht wie viele seiner Kollegen in der Nazizeit diskreditiert hatte (was freilich – das Beispiel Josef Bergenthals lehrt es zur Genüge – auch kein Ausschlußkriterium war).

Hatte schon die Dichterlesung den Gegensatz der Generationen überdeutlich gemacht, so kam es bei einer halböffentlichen Diskussion über vermeintliche 'Eigenzüge in der westfälischen Literatur', die in der Tagungsstätte, dem Schmallenberger Hotel Störmann, ausgetragen wurde, zum längst überfälligen Ausbruch offener Konflikte. Ausgelöst wurden sie durch einen Kurzvortrag von Professor Heselhaus, in dem er die Frage 'Was ist das eigentlich Westfälische an der westfälischen Literatur?' durchweg negativ beantwortete.

Er ließ schließlich kaum noch ein gutes Haar an der Vokabel 'westfälisch' und stellte – was für die damalige Zeit eine Provokation war – alles in Frage, was mit dem Begriff des 'Westfälischen' zu tun hatte: Die Dichter aus Westfalen hätten keinerlei Gemeinsamkeit, es gäbe keine innerregionale Traditionsbildung, vielmehr hätten die Autoren jeder für sich geschrieben, seien eher geniale Dilettanten gewesen als Repräsentanten ein und derselben westfälischen Literaturschule. Auch sei Literatur in Westfalen immer die Sache einer kleinen Minderheit gewesen; weder bei Grabbe, Freiligrath, Friedrich Wilhelm Weber oder der Droste sei etwas spezifisch Westfälisches auszumachen, ja das Westfälische sei überhaupt eine Mystifikation; es stehe ein für falsches Pathos, und auch der Geist von Blut und Boden schwinde noch gehörig mit.²⁴⁸

²⁴⁶ Vgl. Erich Kock: *Böotien oder Sparta? 2. Dichtertreffen in Westfalen*. In: *Echo der Zeit* (6.5. 1956), Nr. 19: "Mit Ernst Meisters 'Johanneischer Rhapsodie' erklang eine neue, bilderreiche Stimme zögernden Christentums."

²⁴⁷ Leserbrief von Pfarrer Stephan Ernst, in: *Westfalenspiegel* 5 (1956), Nr. 8, S. 26 (*Die Schmallenberger Ereignisse*).

²⁴⁸ Gödden: *Von den Schwierigkeiten schwieriger Lyrik in schwierigen Zeiten* [Anm. 207], S. 48. Heselhaus' skandalumwitterte Rede erschien erst 2000 im Druck, in der Dokumentation *Utopische Dichter* [Anm. 241, S. 63-70], nach einem Amateur-Tonbandmitschnitt. Einige seiner grundlegenden Thesen hatte er bereits auf dem Westfalentag 1955 in Siegen formuliert. Vgl. Clemens Heselhaus: *Das Westfälische Element in der deutschen Literatur*. In: *Westfälische Nachrichten* (8.9.1955).

Mag Heselhaus auch übertrieben haben, wenn er der 'westfälischen Literatur' jede regionale Identität absprach, so wird man ihm doch in den wesentlichen Aussagen immer noch zustimmen können. Eine nüchterne Betrachtung hätte vielleicht auch damals schon die Erkenntnis bringen können, daß der Anteil Westfalens an der Literaturgeschichte nicht geringer dadurch wird, daß es den Autoren an Gemeinsamkeiten fehlte. Aber die in Schmallenberg Anwesenden waren zu sehr persönlich betroffen, um abstrakt argumentieren zu können und bezeugten im polemischen Streit ungewollt eben dieses Fehlen eines 'Gemeinschaftssinns'.

Es bildeten sich zwei Fraktionen: auf der einen Seite die westfälischen Literaturpreis-träger der Vergangenheit, die immer im Sinne ihrer Heimat geschrieben hatten – entsprechend auch gefeiert worden waren – und die plötzlich nicht mehr verstanden, daß dies alles nun gegen sie ausgelegt wurde; auf der anderen Seite die Autoren der jungen Generation: Schwarze, Schallück, Sylvanus, die von alledem nichts mehr hören wollten, die für literarisches Formbewußtsein votierten und den Anschluß an die literarische Moderne forderten, an die gesamtdeutsche, ja an die europäische Literatur. Meister stand dabei auf der Seite der Jungen, ohne sich allerdings wortstark nach vorn zu drängen. Ein Bruch, eine tiefe Kluft, zwischen den beiden anwesenden Dichtergenerationen brach auf.²⁴⁹

Der polemisch geführte Disput blieb keineswegs auf die Schmallenger Tage beschränkt, sondern wurde auf den verschiedensten Schauplätzen, namentlich im *Westfalenspiegel*, weitergeführt. Die 'heimatbewegte' Fraktion mochte sich nicht abfinden mit dem provokanten Diktum des jungen Hans Dieter Schwarze, 'Westfalen' sei für ihn und seine Generation nichts weiter als ein 'Verwaltungsbezirk', und berief sich noch einmal lauthals auf ein westfälisches 'Stammes- und Heimatbewußtsein', stand aber in einer Zeit, in der solche Begrifflichkeit hoffnungslos diskreditiert war, letztlich doch auf verlorenem Posten. Viele der älteren Schriftsteller, denen in Schmallenberg ihr Thema genommen worden war, zogen sich zurück und resignierten, dafür witterten die jungen 'Nestbeschmutzer' ihre Chance – ohne sie freilich immer so zu nutzen, wie es die historische Stunde dieses Generationswechsels ermöglicht hätte. Zum eigentlichen Hoffnungsträger der neuen Generation konnte so ausgerechnet der gar nicht mehr so junge Ernst Meister werden, dessen schwieriges Werk seit der Schmallenger Lesung allorten kontrovers diskutiert wurde, weil es so gar nicht dem zu entsprechen schien, was man von einem 'westfälischen Dichter' erwartete, mochte er sich in einem Gedicht wie *Heimfahrt* ausnahmsweise auch der Heimat zugewendet haben:

Über die Schneefuder der Ängste
reisen wir, das Gefieder voll Ernte,
wie Tauben dem Zuge voraus,

²⁴⁹ Gödden: *Von den Schwierigkeiten schwieriger Lyrik in schwierigen Zeiten* [Anm. 207], S. 48.

um uns bald ins Haar der Mutter, der
roten Erde zu setzen.²⁵⁰

Vor allem auf Betreiben der Jurymitglieder Clemens Heselhaus und Erwin Sylvanus erhielt Meister 1957 den Droste-Preis zugesprochen, eine Initialzündung sondergleichen, der zahlreiche weitere Preise folgen sollten, zunächst im regionalen (Kogge-Spende 1961, Literaturpreis der Stadt Hagen 1962, Großer Kunstpreis von Nordrhein-Westfalen 1963), dann auch im überregionalen Bereich (Petrarca-Preis 1976, Rilke-Preis 1978, posthum Büchner-Preis 1979). Bei allen der Iserlohner Preisverleihung folgenden 'Stürmen um Ernst Meister' hat der Vorgang etwas für Westfalen einmaliges: Erstmals in diesem Maße wurde ein westfälischer Dichter der Moderne, der 'zuhaus' geblieben war, zuerst in seiner Heimat anerkannt und gefördert, ehe er von dort aus in ganz Deutschland und noch darüber hinaus wirken konnte.²⁵¹

Nicht besser also könnte die Wandlung der westfälischen Literaturpolitik dokumentiert werden als durch die Verleihung des Westfälischen Literaturpreises 1957 an Ernst Meister. Danach war nichts wie zuvor. Was rückblickend als ein 'Glücksfall' erscheint, hat freilich auch einen bitteren Beigeschmack. Denn wenn Ernst Meister von den Literaturkundigen des Landes als ein vermeintlich nie zuvor gewesener Typus des modernen, form- und problembewußten westfälischen Schriftstellers wahrgenommen wurde, so bedeutet das eben auch, daß ihnen die ganze, auf einsamen und verschlungenen Pfaden dorthin führende Traditionslinie entgangen sein muß. So wenig hatten die von uns vorgestellten Dichter, die dem Hagener Einzelgänger in ihrer je anderen Art seit Peter Hille auf dem Weg der Moderne vorausgegangen waren, in Westfalen Beachtung gefunden und so sehr waren sie im Dritten Reich vergessen worden, daß es schien, als hätte es sie nie gegeben. Ernst Meister aber wußte von der generellen Bedeutung literarischer Kontinuität:

Die meisten wollen überholen, aber die wenigsten denken daran, Getanes einzuholen und geziemend zu bedenken. Nur durch Ahnenschaft ist Solidität des Neuen gewährleistet.²⁵²

²⁵⁰ Ernst Meister: *Unterm schwarzen Schafspelz / Dem Spiegelkabinett gegenüber. Gedichte*. Aachen 1986, S. 58; zuerst in *Dem Spiegelkabinett gegenüber* (1954).

²⁵¹ Vgl. die Beiträge von Reinhard Kiefer (*Die Verleihung des Droste-Preises 1957 an Ernst Meister*) und Walter Gödden (*"Stürme um Ernst Meister" im "Westfalenspiegel"*) in: Gödden/Kiefer [Anm. 241], S. 40-54.

²⁵² Ernst Meister: *Brief an Wilhelm Lehmann vom 7.1.1965*. Erläutert v. Andreas Lohr-Jasperneite. In: *Ernst Meister (text + kritik)* [Anm. 209], S. 16.

Mit dem Blick auf Ernst Meister ist unsere 'Besichtigung einer vernachlässigten Kulturlandschaft' an ein Ende gekommen; es versöhnlich zu halten, stehe hier eines seiner Gedichte, das wohl noch einmal die von Hatzfeld und anderen erlittene Enge der westfälischen 'Provinz' evoziert ("Die Weite eines Sommermittags engt der Hahnenschrei"²⁵³), das in ambivalenter Weise aber auch von dem Aufgehoben-sein im begrenzten Raum spricht, den 'Heimat' zu nennen man sich nicht scheuen muß:

Geborgen und gefangen

Auf stummen Giebeln
standen weiße Hähne
regungslos.
Es glänzten
Schindeln und Gefieder
im Licht des Monds.

Im Strahl des Mondes
hielt und drehte ich
ein Kreuz.
Wie Lack
troff ab von ihm
zinnoberrotes Blut.

Ich fühlte mich
in einer großen Nuß,
mit Hähnen, Dächern,
Kreuz und Mondschein, Blut
– als Kern in ihr –
geborgen und gefangen.²⁵⁴

²⁵³ Adolf von Hatzfeld: *Westfalenballade*. In: Ders.: *Franziskus und andere Dichtungen. Lyrik, Prosa, Aufzeichnungen*. Mit einem Nachwort hg. v. Dieter Sudhoff. Paderborn 1992, S. 25.

²⁵⁴ Ernst Meister: *Zahlen und Figuren. Gedichte*. Aachen 1987, S. 32; zuerst 1958.

C. SCHLUSS

Wir haben an die zwei Dutzend westfälischer Autoren vorgestellt, die mit ihrem Werk mehr oder minder der 'Frühen Moderne' zugehören; nur wenige von ihnen sind durch die allgemeine Literaturgeschichte kanonisiert, manche wären selbst regional erst noch zu entdecken. So gering aber die Zahl 'moderner Schriftsteller' aus Westfalen auch ist, leichthin übertroffen von jeder der bekannten Literaturstädte, sie ist doch groß genug, das Klischee einer *insgesamt* rückständigen Literatur zu Fall zu bringen. Eher zu diagnostizieren ist eine allgemeine Verspätung, aber auch dieser Befund wird durch Protagonisten wie die Brüder Hart, August Stramm oder Ernst Meister zumindest relativiert. Westfälische Schriftsteller hatten also durchaus Anteil an der Moderne und vermochten sie teilweise sogar zu forcieren; wenn es nur verhältnismäßig wenige waren und diese noch dazu nur geringen Erfolg in der Heimat ernten konnten, so ist das weniger ihnen anzulasten als den provinziellen Strukturen und einem tatsächlich rückständigen Publikum, das fernab aller historischen Entwicklungen von seiner Lektüre weiterhin nichts anderes als Erbauung und Unterhaltung erwartete und sich in dieser Hinsicht dann auch bestens von der Heimat- und Unterhaltungsliteratur bedient fühlte. Dabei handelt es sich nicht um ein westfälisches Phänomen, sondern um ein generelles Merkmal der Provinz, das in Westfalen nur deshalb besonders ausgeprägt war, weil es hier keine kulturellen Zentren gab und intellektuelle Schichten in der Bevölkerungsstruktur gegenüber den Arbeitern, Bauern und Handwerkern hoffnungslos unterrepräsentiert waren.

Entgegen der modernistischen Diskursanalyse, die den Autor am liebsten für obsolet erklären würde, halten wir daran fest, daß jedes eigenständige, sich nicht in der Imitation erschöpfende Werk entscheidend durch die Biographie seines Verfassers beeinflusst ist. Hierzu gehört selbstverständlich auch seine Herkunft *und soziale Gebundenheit*, so daß allein schon diese Prämisse jede regionale Literaturbetrachtung sinnvoll erscheinen läßt. Entsprechend ausführlich haben wir daher die Lebensläufe der von uns behandelten Autoren vorgestellt, zumal sie in vielen Fällen kaum bekannt sind. Hier lassen sich erwartungsgemäß am ehesten Gemeinsamkeiten der modernen Dichter Westfalens feststellen, paradoxerweise gerade auch die, daß sie untereinander keine Gemeinschaften bildeten und vielfach Einzelgänger blieben. Für eine 'westfälische Schule' fehlten schließlich alle Voraussetzungen: Begegnungsräume, Veröffentlichungsmöglichkeiten, eine nötige Zahl der Gleichgesinnten und ein aufgeschlossenes Publikum. Ansonsten ist das Profil dieser Schriftsteller sehr ähnlich, wobei einzelne biographische Abweichungen nur die Regel bestätigen: Die meisten stammten aus dem Besitz- oder Bildungsbürgertum, ihre Väter waren Fabrikanten, Kaufleute, Juristen oder

Lehrer, im Einzelfall auch Gutsbesitzer, Pfarrer, Apotheker, Kunstmaler und Salinendirektor, nur ganz selten aber Handwerker (Petri, Röttger), Arbeiter (Grisar) oder Bauern (Müller-Frerich). In ihrer Bildung waren sie durch diese Abkunft von Anfang an privilegiert, sie konnten weiterführende Schulen besuchen und ein Universitätsstudium beginnen, das sie dann meist außerhalb Westfalens führte, wo eigentlich nur Münster eine Alternative bot. Wenngleich Ausnahmen wie Hille, Bruns, Stolzenburg oder Grisar zeigen, daß die akademische Ausbildung keine unabdingbare Voraussetzung für eine 'moderne' Schriftstellerexistenz war, liegt hier auch eine Erklärung dafür, weshalb nur so wenige Frauen sich literarisch emanzipieren konnten, blieb ihnen doch in der Regel ein Studium verwehrt.

Die bürgerliche Herkunft führte dazu, daß die meisten Autoren schon in der Jugend, wenn nicht im Elternhaus, dann in Schule und Universität, mit der Literatur vertraut wurden und hier oft genug einen Ausweg aus ihrer als beengend empfundenen Situation entdeckten. Umgekehrt dürfte vielen überhaupt erst die Begegnung mit weltoffener Dichtung das eigene stickige Provinzmilieu mit seinen restriktiven Normen bewußt gemacht haben. Das Leben in den großen Städten, namentlich in Berlin und München, wirkte daher auf viele wie eine Befreiung, erweiterte ihren geistigen Horizont und brachte Kontakte, die wesentlich zur literarischen Initiation beitrugen. Diese 'Westfalenflucht' war eine wichtige Voraussetzung für die Teilhabe an der Moderne, mochte sie nun bewußt ergriffen sein oder sich zwangsläufig durch das Studium ergeben haben: Wer in der Heimat blieb, konnte es sich entweder dank besonderer Umstände leisten (wie Max Bruns, der einen eigenen Verlag an der Hand hatte), war erfolglos und auf einen Brotberuf angewiesen (wie Erich Jansen) oder trat im schlimmsten Fall gar nicht an die Öffentlichkeit (wie Grete Müller-Frerich). Zuhause reüssieren konnten vor Ernst Meister nur die Heimat-, Arbeiter- und Unterhaltungsschriftsteller, von denen manche wohl auch eine andere Richtung, hin zur Moderne, eingeschlagen hätten, wenn sie nur rechtzeitig die Möglichkeit oder den Willen zur Flucht gehabt hätten. So aber ist es kein Wunder, daß wir nur wenige Autoren vorstellen konnten und man die ernüchternde Bilanz ziehen muß, daß es wohl eine Moderne *aus* Westfalen gab, aber keine Moderne *in* Westfalen. Ähnliches ließe sich zwar auch für andere provinzielle Landstriche konstatieren, nirgends aber war die Situation so extrem wie hier: Schon das nahe Rheinland war für viele westfälische Autoren (Hatzfeld, Winckler, Meyer-Eckhardt, Röttger) eine verlockende Alternative, durch Welten getrennt von der kulturellen Ödnis ihrer Heimat.

Die unvermeidliche Frage, ob es neben den biographischen, aus vergleichbaren Sozialisations- und Repressionserfahrungen resultierenden Parallelen auch evidente *literarische* Gemeinsamkeiten der modernen westfälischen Schriftsteller gab, muß prinzipiell negativ beantwortet werden. 'Geniale Dilettanten' wie Sack oder Hatzfeld gingen ohnehin ihre eigenen Wege, alle Autoren orientierten sich

überregional, oft sogar international (die hohe Zahl der Übersetzungen ist hier ein sicheres Indiz), vor allem aber verließen sie eben in der Regel früh und endgültig den westfälischen Bezugsraum und amalgamierten sich der je verschiedenen neuen Umgebung, sei es – um nur zwei extreme Beispiele zu nennen – der expressionistischen Avantgarde in Berlin (Stramm) oder der faschinghaften Boheme in München (Althaus). Gleichwohl vorhandene Übereinstimmungen müssen nicht zwangsläufig mit der gemeinsamen Herkunft zu tun haben und schon gar nicht mit einem westfälischen 'Stammescharakter', sondern erklären sich in den meisten Fällen durch ähnliche neue Milieus und gemeinsame Vorbilder. Das Land ihrer Geburt hatten diese Autoren gewöhnlich auch geistig hinter sich gelassen, westfälische Themen sind daher bei ihnen eher Ausnahmen und stiften ebenfalls nichts Gemeinsames. Den 'großen Westfalen-Roman' der Moderne hat niemand geschrieben, allenfalls Sacks *Verbummelter Student* und Hatzfelds *Franziskus* kommen ihm nahe, verbinden regionale Erfahrungen mit avantgardistischer Formsprache, während Josef Wincklers *Toller Bomberg* ein Beispiel dafür ist, daß ein regional akzeptiertes Westfalen-Buch offenbar nur in volkstümlicher Form möglich schien. Anders verhält es sich mit der Lyrik: Von Peter Hille bis Ernst Meister gibt es genügend Beispiele dafür, daß die karge westfälische Landschaft für moderne Dichter nicht weniger inspirativ sein konnte als jede andere. Ohne allzu große Mühe ließe sich daher eine Anthologie ausgesprochen 'westfälischer' Lyrik zusammenstellen, während unsere Sammlung *Westfälischer Erzählungen* den indirekten Beweis liefert, daß dies auf dem Gebiet der Prosa (vom Drama ganz zu schweigen) kaum möglich ist, will man nicht Lokalbezug über Qualität setzen.

Gibt es also keine autonome Identität moderner westfälischer Dichtung, so lassen sich doch zumindest einige Tendenzen beobachten. Sie gelten nicht für alle Autoren, werden im Gegenteil von einigen fast gezielt durchbrochen, und auch sie verweisen nach unserer Überzeugung (eine Beweisführung dürfte hier schwerfallen und interregionale Vergleiche erfordern) nicht auf einen westfälischen 'Stammescharakter', sondern auf Traditionsmuster einer verspätet entwickelten Literaturlandschaft und auf gemeinsame Sozialisationsfaktoren.

Wenngleich mit den Harts, mit Stramm oder Meister einige westfälische Autoren in der vordersten Reihe der Avantgarde standen, muß insgesamt doch festgestellt werden, daß der westfälische Traditionalismus sich auch in den Werken der Moderne niederschlug. Tradition und Moderne stoßen sich, formal wie inhaltlich, oft auf engstem Raum, die 'Übergänge' sind fließend und von Autor zu Autor, von Werk zu Werk sehr verschieden. Ein Dichter wie Adolf von Hatzfeld, der in seiner Bekenntnisprosa aufs heftigste gegen verkrustete Strukturen rebellierte und auch in seiner Lyrik das ekstatische Lebensgefühl der Expressionisten aussprach, hielt in seinen Gedichten doch weitgehend fest an einer konventionellen Formsprache; umgekehrt verbergen sich hinter den seinerzeit aufsehenerre-

genden Sprachexperimenten eines Stramm mitunter doch erstaunlich altvordere Wertvorstellungen. Weitere wichtige Beispiele für diese zum Konservativen hinneigende Zwischenstellung der 'westfälischen Moderne' haben wir im Kapitel *Übergänge* beschrieben. Sie zeigen unseres Erachtens auch, ebenso wie etwa die Autorenporträts von Sack oder Hatzfeld, daß eine rein auf die Form bezogene Dichotomie von Tradition und Innovation kein letztgültiges Wertungskriterium hergibt, mithin die Feststellung, in Westfalen sei traditioneller als andernorts geschrieben worden, noch keineswegs eine Abwertung impliziert. Während beispielsweise einige der realistischen, leicht als konventionell zu scheltenden Texte eines Siemsen oder Grisar den Leser in ihrer existentiellen Brisanz noch heute zu bewegen vermögen, hinterlassen so manche der Arbeiten in der bewußten Nachfolge Stramms und anderer Sprachneuerer doch nur den schalen Eindruck eines hohlen, epigonalen Formalismus. Daß andererseits eine engagierte Kunst auch ästhetischen Anforderungen zu genügen hat, will sie den Tag überdauern, versteht sich von selbst. Wertungsfragen konnten daher nur für den jeweiligen Einzelfall beantwortet werden.

Thematisch spiegelt sich in den Werken der modernen Schriftsteller Westfalens das allgemeine Krisenbewußtsein der Zeit, freilich mit Akzentverschiebungen, die wohl doch auf die provinzielle Herkunft zurückzuführen sind. So ist es auffällig, daß in der westfälischen Literatur spirituelle Lösungen eine größere Rolle als andernorts spielten. Ursächlich dafür war vor allem das seit Jahrhunderten eminent religiöse Milieu namentlich in den ländlichen Gebieten; an ihnen waren die Errungenschaften der Aufklärung scheinbar folgenlos vorbeigegangen, dafür lebten hier archaische Glaubensformen fort und verbanden sich nachhaltig mit der christlichen Doktrin. Die aus diesem Konglomerat entwickelte religiöse Dichtungstradition läßt sich bis in die Moderne hinein verfolgen, noch Ernst Meister hat Anteil daran. Auch dies kann man als konservatives Merkmal der westfälischen Literatur werten, dabei ist jedoch nicht zu übersehen, daß die transzendente Ausrichtung der meisten Autoren fernab der ausgetretenen Kirchenpfade verlief und auf der Suche nach existentieller Sinngebung oft geradezu konträre Wege beschritt. Der alte Gott, den viele nur in repressiver Gestalt kennengelernt hatten, war gestorben, nicht aber die Sehnsucht nach einer Heilsgewißheit, die sich nun Ersatzreligionen schuf, sei es in einem antirationalen Vitalismus, in kosmischen Menschheitsutopien, mystischen Gegenwelten oder pantheistischen Vorstellungen. All dies war gewiß auch andernorts virulent und besonders um die Jahrhundertwende und in der expressionistischen Ära Teil des Zeitgeistes, aber es scheint doch, als hätten die westfälischen Dichter mehr als andere unter dem Sinnvakuum des Industriezeitalters gelitten und die Wirklichkeit transzendieren wollen. Indirekt zeugen davon noch die Leidensgesten in den nihilistischen Dichtungen Wincklers oder Ernst Meisters. Ein typisches Charaktermerkmal gibt in-

des auch der Hang zur Transzendenz nicht her, dagegen sprechen allein schon die wirklichkeitszugewandten Werke Siemsens oder Grisars.

Mehr noch gilt diese Einschränkung für die sonstigen literarischen Motive. Regionale Besonderheiten bleiben rudimentär, was zumal im Vergleich mit der lokalen Arbeiter- und Heimatdichtung auffällt. Gemessen an der nicht nur industriellen, sondern auch sozialen Bedeutung der Entwicklungen im Ruhrgebiet, ist dieses Thema trotz der sehr heterogenen, das gesamte ideologische Spektrum von Verherrlichung über Dämonisierung bis zum Arbeiterprotest abdeckenden Dichtungen Wincklers, Zechs oder Grisars doch hoffnungslos unterrepräsentiert. Ursächlich dafür ist die bürgerliche Herkunft der meisten 'modernen Autoren'; die Welt industrieller Arbeit lag außerhalb ihres Erfahrungshorizonts, und daß die wenigsten Lust verspürten, hier Feldstudien zu betreiben, ist verständlich. Aus demselben Grund fehlen Arbeiten über die bäuerliche Lebenswelt fast ganz. So blieben beide für Westfalen typische Themen im wesentlichen solchen Schriftstellern vorbehalten, denen die Milieus von Kindheit an vertraut waren, also den sozial und intellektuell Benachteiligten. Den Autoren der 'westfälischen Moderne' ging es demgegenüber eher um existentielle Selbstvergewisserung.

Eine gemeinsame Domäne westfälischer Literatur kann man am ehesten in der Natur- und Landschaftsdichtung sehen. Zwar ist auch diese Beobachtung nicht zu verallgemeinern, aber es fällt doch auf, daß selbst bei den Emigranten aus Westfalen Großstadtszenarien keine sonderliche Rolle spielen und statt dessen die Natur, namentlich in der Lyrik, aber auch in der Prosa (Sack, Hatzfeld), als zentraler Imaginationsraum fungiert, dies freilich in wieder sehr unterschiedlicher Weise: als locus amoenus (ähnlich wie in der Heimatliteratur), als geistig-seelischer Projektionsraum oder in Verbindung mit pantheistischer Spiritualität.

All diese Tendenzen reichen nicht hin, die 'westfälische Moderne' modellhaft zu charakterisieren; bei nüchterner Betrachtung überwiegen die Unterschiede alle Gemeinsamkeiten. Wen auch, außer denen, die immer noch an einem genetischen 'Westfalentypus' festhalten wollen, kann dies überraschen bei Autoren, die es früh in alle Winde verstreute, die auf sich allein gestellt waren oder sich ihre Vorbilder außerhalb Westfalens suchten? Man kann das Fehlen eines markanten westfälischen Profils unter regionalen Gesichtspunkten bedauern, ein literarischer Mangel aber wird dadurch nicht beschrieben. Im Gegenteil scheint uns gerade die Heterogenität der von Westfalen geschriebenen modernen Dichtung einen angesichts der wenigen Protagonisten erstaunlichen Reichtum auszumachen. Gewiß hat Westfalen, trotz mancher Bemühungen in dieser Richtung, keine unverwechselbar eigene Literatur hervorgebracht; ohne die im einzelnen oft sehr eigenwillige Teilhabe westfälischer Autoren an der Moderne aber wäre diese nicht weniger gewiß um vieles ärmer. An diesen oft übersehenen Beitrag zu erinnern, war unser erstes Anliegen.

BIBLIOGRAPHIE

Die selbständigen Veröffentlichungen der Autoren der westfälischen Moderne wurden möglichst vollständig erfaßt und durch Autopsie geprüft. Auf eine Auflistung der unselbständigen Veröffentlichungen und der Werke anderer, westfälischer wie nicht-westfälischer Autoren mußte aus Umfangsgründen ebenso verzichtet werden wie auf umfängliche Sekundärbibliographien; hier sei auf die Angaben im Text und in den Fußnoten verwiesen, vor allem aber auf das *Westfälische Autorenlexikon* (Paderborn 1993ff.) von Walter Gödden und Iris Nölle-Hornkamp.

I. Primärliteratur

Peter Paul Althaus (1892 Münster – 1965 München)

[Hg.] *Das Reagenzglas*. Jg. 1. Münster i. W.: "Der weiße Rabe", 1919 [verschollen].

[Hg.] *Send. Eine Zeitschrift für die spanischen Dörfer*. 2 Jge. Münster i. W.: "Der weiße Rabe", 1921/22 [Jg. 1 verschollen; 1922 nur 2 Hefte, das letzte verantwortet v. Wilhelm Heinemann].

[Bearb.] *Sakuntala. Nachdichtung des indischen Dramas von Kalidasa*. [Hagen: Folkwang-Verlag, 1923].

[Bearb.] *Mystische Lyrik aus dem indischen Mittelalter. In Nachdichtungen*. Freie Übersetzungen aus dem Sanskrit und Panskrit. Mit einer Einleitung v. St. Schayer u. mit Anmerkungen v. W. Theilkuhl. München: O. C. Recht-Verlag, 1923. XXXI, 157 S., Abb.

[Übs.] François Marie Arouet de Voltaire: *Geschichte Karls XII., Königs von Schweden*. Mit einer Einführung v. Max J. Wolff u. 18 Abbildungen nach Kupfern der Zeit. Gotha: Der Flaming-Verlag, 1924. VII, 218 S., Abb.

Jack der Aufschlitzer. Rund zwei Dutzend Lieder. Mit Zeichnungen v. Rudolf Schlichter. Berlin: Elena Gottschalk [Die tollen Bücher 3], 1924. 31 S., Abb., Einband Hans Bellmer.

[Hg.] *Lebensgeschichten großer Menschen. Eine Volks- und Jugendbücherei*. 3 Bde. [Dürer, Bach, Sachs]. Berlin: Reiß-Verlag, 1924ff.

[Übs., zus. mit R. T. Gribble] George Dunning Gribble: *Masken in Venedig. Lustspiel in drei Aufzügen*. München: Allgemeine Verlagsanstalt, [1926]. 299 S.

[Bearb.] *Altrussische Kirchenlieder. In Nachdichtungen*. Jena: Eugen Diederichs, 1927. 76 S., 8 Tafeln.

Das Vierte Reich. Eine Symphonie [engl./dt.]. München: Dornverlag, Ullmann, [1930]. 29 S.

Speisenfolge bei der Eröffnung der Bibliothek des Deutschen Museums am 7. Mai 1932. [München: Bruckmann], 1932. 4 Bl., Abb.

Liebe, Musik und der Tod des Johann Sebastian Bach. Ein Hörspiel. München: Dr. Batschari, [1933]. 64 Bl., Notenbeispiele.

Der Zauber der Stimme. Eine groteske Komödie in vier Aufzügen. Musik v. Ludwig Kutsche. München: Valentin Höfling [Spiel und sing! 8091], 1935. 144 S.

[Übs.] J. B. P. Molière: *Tartuff. Komödie in fünf Akten 1667. Nachdichtung*. München: Valentin Höfling, 1936. 112 S., Abb.

Schaut her, ich bin's... München: Valentin Höfling [Spiel und sing! 8114], 1936. 16 S.

- Im Wasgenwald, im Sappenkopf. Funkszene.* München: Valentin Höfling, [1936]. 16 S.
- In der Traumstadt.* Karlsruhe: Stahlberg, 1951. 75 S.
- [Übs.] Alice A. Bailey: *Initiation.* Übersetzung aus dem Amerikanischen. o. O., [1952].
- Dr. Enzian.* Karlsruhe: Stahlberg, 1952. 67 S.
- Flower Tales – Lasst Blumen sprechen.* Karlsruhe: Stahlberg, 1953. 65 S.
- [Hg.] *Von der gelassenen Heiterkeit.* Freiburg i. Br.: Klemm [Die Seemannchen 8], 1953. 90 S., Abb. v. Asta Ruth-Soffner, 8 Tafeln.
- Zum Tag des Buches 1953. Was fehlt bei Meier-Maier-Mayer-Meyer?* [Frankfurt/M.: Börsenverein deutscher Verleger und Buchhändler-Verbände], 1953. 1 gefaltetes Bl.
- [Mithg., zus. mit Hansjörg Schmitthenner] *Das Nestroy-Seemannchen.* Freiburg i. Br.: Klemm [Die Seemannchen 10], 1955. 92 S., Abb. v. Asta Ruth-Soffner.
- [Hg.] *Das Lichtenberg-Seemannchen.* Freiburg i. Br.: Klemm [Die Seemannchen 12], 1955. 89 S., Abb. v. Asta Ruth-Soffner, 8 Tafeln.
- [Hg.] *Wunderseltsame, abenteuerliche, unerhörte Geschichten und Taten der Lalen zu Laleburg.* Aufs neue durchgesehen u. hg. v. Peter Paul Althaus u. mit schönen Bildern geziert v. Joseph Hegenbarth. Baden-Baden: Woldemar Klein, 1956. 80 S., Abb.
- Wir sanften Irren...* Karlsruhe: Stahlberg, 1956. 71 S.
- [Einl.] *Pitt Koch: Schwabing.* München: Süddeutscher Verlag, 1958. 4 Bl., 30 S. Abb.
- [Mitverf., zus. mit Karl Winkler] *Der richtige Benimm. Der heitere REVUE-Quiz für alle Situationen.* München: Kindler, 1959. 88 S., Abb.
- Seelenwandertouren.* Karlsruhe: Stahlberg, 1961. 86 S.
- [Einl.] *Werner Rukwid (Hg.): Geliebtes Schwabing.* München: Süddeutscher Verlag, 1961. 162 S., Abb.
- PPA lässt nochmals grüßen. Gedichte aus dem Nachlaß.* Bearbeitet v. Ludwig Kusche. Karlsruhe: Stahlberg, 1966. 77 S.
- "Was weißt, oh Onkel Theo, Du..."* [auch unter dem Titel *Peter Paul Althaus. Ein Schwabinger Dichter aus Westfalen*]. Eingeleitet u. hg. v. Jobst A. Kissenkoetter. Emsdetten: Lechte, 1968. 162 S., Abb.
- In der Traumstadt. Dr. Enzian. Gedichte.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag [dtv 560], 1969. 136 S.
- Traumstadt und Umgebung. Sämtliche Gedichte.* Mit einem Vorwort v. Rolf Flügel. München: Süddeutscher Verlag, 1975. 245 S., 1 Abb. u. Noten.
- Jack der Aufschlitzer. Rund zwei Dutzend Lieder.* Mit Zeichnungen v. Rudolf Schlichter. Hg. u. mit einem Nachwort v. Herbert Wiesner. München: Klaus G. Renner, 1982. 50 S., Abb., Einband Hans Bellmer.
- Dr. Enzian.* Hg. v. Hans Althaus. Essen: Gerhard Winter, 1991. 80 S.
- In der Traumstadt.* Hg. v. Hans Althaus. Essen: Gerhard Winter, 1992. 58 S.

Max Bruns (1876 Minden – 1945 Minden)

- Laut- und Formenlehre des Livre d'Ananhet in der hs. 2585 der k. k. Hofbibliothek zu Wien.* Phil. Diss. Halberstadt, Leipzig 1889. 65 S.
- Lyrisches Intermezzo. Erste gesammelte Gedichte nebst einem Anhang.* Minden: J.C.C. Bruns, [1893].
- Frühling und Liebe.* Minden: J.C.C. Bruns, [1894].
- Der tolle Spielmann. Ein Sang von Liebe und Leid.* Minden: J.C.C. Bruns, 1895. XII, 131 S.

Der Täufer. Eine Dichtung aus der Zeit des Messias. Minden: J.C.C. Bruns, 1896. XVI, 175 S.

Aus meinem Blute. Gedichte. Minden: J.C.C. Bruns, [1897]. 140 S.

Andachten. Fünf Bücher des Werdens:

[1] *Lenz. Ein Buch von Kraft und Schönheit. Gedichte.* Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler, 1899. 180 S.

[2] *Wir Narren! Ein Andachtbuch für Narren und solche die es werden möchten* [für 1899 im J.C.C. Bruns-Verlag angekündigt, nicht erschienen].

[3] *Zwei-Einheit. Ein Andachtbuch für Menschen.* Minden: J.C.C. Bruns, 1900. 60 S.

[4] *Verklärungen. Von den letzten Schönheiten der Liebe.* Leipzig: Eugen Diederichs, 1900. 90 S.

[5] *Himmelfahrt. Ein Andachtwerk des Geistes.* Minden: J.C.C. Bruns, 1901.

Laterna Magica. Ein Anti-Phantasmus. Gedichte. Minden: J.C.C. Bruns, 1901. XLV, 52 S.

[Übs., zus. mit Margarete Bruns] Charles Baudelaire: *Werke in deutscher Ausgabe.* 6 Bde. Minden: J.C.C. Bruns, [1901-]1910.

[Einkl., Anm.; Übs. v. Margarete Bruns] Ch[arles] [Jules] Castellani: *Das Weib am Kongo.* Minden: J.C.C. Bruns, [1902]. 283 S., Abb.

[Einkl.] Margarete Bruns: *Der Stil unserer Kleidung. Eine ästhetische Studie.* Mit einer Einleitung u. 24 Abbildungen. Minden: J.C.C. Bruns, [1902]. 117 S., Abb.

Kaleidoskop. Gedichte. Minden: J.C.C. Bruns, 1903.

Die Gedichte (1893–1908). Minden: J.C.C. Bruns, [1908]. 374 S.

[Einkl.; Übs. v. Paul Zifferer] Rachilde [d.i. Marguerite Vallette geb. Eymery]: *Die Gespensterfalle. Seltsame Geschichten.* Minden: J.C.C. Bruns [Meisterwerke der Weltliteratur 36], [1911]. 240 S. Titelbild, Vignetten v. Ludwig Enders.

[Nachw.; Übs. v. Berta Huber] Rachilde [d.i. Marguerite Vallette geb. Eymery]: *Der Liebesturm.* Minden: J.C.C. Bruns, [1913]. 201 S.

Feuer. Die Geschichte eines Verbrechens. Minden: J.C.C. Bruns, 1913. 231 S.

[Hg., zus. mit Margarete Bruns] Edmund Hofer: *Der Volksmund. Sprichwörtliche Redensarten.* Minden: J.C.C. Bruns, [1915].

Kriegsbetrachtungen über deutsche Dichtkunst. Minden: J.C.C. Bruns, 1915.

Die Lieder des Abends. Der "Gedichte" zweiter Teil. Minden: J.C.C. Bruns, [1916]. 341 S.

[Hg., Einkl.] *Deutsche Meister-Erzähler.* 2 Bde. Minden: J.C.C. Bruns [Meisterwerke der Weltliteratur 9/10], [1916]. Abb. Franz P[aul] Glaß.

[Hg., Einkl.] *Meister des deutschen Humors. Vom Eulenspiegel-Buche bis Keller, Raabe, Scheerbart.* Minden: J.C.C. Bruns [Meisterwerke der Weltliteratur 11], [1916].

[Hg., zus. mit Margarete Bruns] *Auf silbernen Saiten: Meister der Lyrik in Auswahl.* 19 Bde. Minden: J.C.C. Bruns, [1918-22].

Das Fest der Sonne. Eine Sommervision. Minden: J.C.C. Bruns, [1919]. 20 S.

Das Fest der Lemuren. Eine Tragi-Groteske [Phantastische Feste. Zwei Erzählungen vom lichten dunklen Leben]. Minden: J.C.C. Bruns, [1919]. 23 S.

Nacht-Sonette. Minden: J.C.C. Bruns, 1919. 64 S.

Die Arche. Von den Nächten der Flut, der Vernichtung und des Traumens. Minden: J.C.C. Bruns, [1919]. 173 S.

Über den Humor, seine Wege und sein Ziel. Minden: J.C.C. Bruns, 1921. 59 S.

[Übs., zus. mit Margarete Bruns] Charles Baudelaire: *Blumen des Bösen. Nachdichtungen.* Minden: J.C.C. Bruns, [1922]. 158 S.

Garten der Ghaselen. Minden: J.C.C. Bruns, [1925]. 192 S.

Selige Reise. Ein Terzinenkreis durch Raum und Zeit. Minden: J.C.C. Bruns, [1926]. 256 S.

An die Heimat. Nach Beendigung der "Seligen Reise". Minden: J.C.C. Bruns, [1926].

Totenmesse für ein Kind. Minden: J.C.C. Bruns, [1926]. 31 S.

Max Bruns. Sein Wesen und sein Werk. Mit Beiträgen v. Fritz Droop, Hermann Eicke, Hanns Martin Elster, Karl A. Kuhlmann, Hanns Meinke u. Will Scheller nebst einer Auswahl aus dem Gesamtwerk des Dichters. Minden: J.C.C. Bruns, [1926]. 125 S., Titelbild.

[Nachw.; Übs. v. Berta Huber] *Rachilde* [d.i. Marguerite Vallette geb. Eymery]: *Das Weibtier.* Minden: J.C.C. Bruns, 1929. 308 S.

Durchwallte Welten. Gedichte. Minden: J.C.C. Bruns, 1936. 383 S.

Das Leben geht weiter. Roman. Minden: J.C.C. Bruns, 1947.

Die Trauminsel. Roman. Minden: J.C.C. Bruns, 1948.

[Übs.] Charles Baudelaire: *Raketen. Mein bloßgelegtes Herz.* Aus den Tagebüchern übertragen. Heidelberg: Hermann Meister [Die kleinen Bücher 69], 1948. 63 S.

Anfang und Tradition. Essays. Minden: J.C.C. Bruns, 1948.

Klärung der Begriffe. Minden: J.C.C. Bruns, 1948.

[Übs.] Charles Baudelaire: *Das Schöne, die Mode und das Glück. Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens.* Berlin: Alexander-Verlag [Schriften zur Kunsttheorie 4], 1988. 50 S.

Paul Scheerbart: *Briefwechsel mit Max Bruns 1898–1903 und andere Dokumente.* Hg. v. Leo Ikelaar. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris: Peter Lang [Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 1124], 1990. 160 S., 10 Abb.

Erich Grisar (1898 Dortmund – 1955 Dortmund)

Morgenrot. Gedichte. Sulzbach in Obpf.: J. E. v. Seidel, [1920]. Geleitwort v. Dr. A. Bauer. 48 S.

Morgenruf. Leipzig: Reinhard Nuschke, 1923. 40 S.

Das Herz der Erde hämmert. Skizzen und Gedichte. Leipzig-Lindenau: Verlagsanstalt für proletarische Freidenker [Freidenker-Hausbücherei 4], [1923]. 75 S.

Unser ist der Tag. Ein Spiel im Geist derer die siegen werden. Leipzig: Die Wölfe, 1924. 31 S.; Zweite, durchgesehene Auflage Leipzig: Arbeiter-Theaterverlag Alfred Jahn, [1931]. 23 S.

Gesänge des Lebens. Jena: Thüringer Verlagsanstalt, 1924. 80 S.

Das atmende All. Gedichte. Leipzig: Roter Türmer, 1925. 67 S., Abb. v. Georg Kretschmar.

Freiheit. Ein Stück aus unseren Tagen in 9 Bildern und einem Vorspiel. Leipzig: Roter Türmer, 1925.

Schreie in der Nacht. Ein Buch der Besinnung. Leipzig-Lindenau: Verlagsanstalt für proletarische Freidenker [Freidenker-Hausbücherei 8], 1925. 77 S.

[Mitverf., zus. mit Alex Ante] *Gedichte vom Kampf mit Not und Tod.* Dortmund: Selbstverlag Alex Ante, [1926]. 53 S., Inhaltsverzeichnis nach Anzeigen.

Opferung. Sprech-Chor. Dortmund: Volksbuchhandlung Gerisch & Co., 1926. 15 S.; Dritte, durchgesehene Auflage Leipzig: Arbeiter-Theaterverlag Alfred Jahn [Sprech-

- Chöre 19], [1931]. 14 S.
- Das Tor. Sprechchor für Maifeiern und ähnliche Veranstaltungen.* Waldenburg-Altwas-
ser: E. Altenberger, [1929]. 15 S.
- Der Tag des Lichts. Sprechchor.* Waldenburg-Altwasser: E. Altenberger, [1930]. 4 S.
- Bruder, die Sirenen schreien. Gedichte für meine Klasse.* Hirsau/Württemberg: Die Arche,
1931. 62 S.
- Mit Kamera und Schreibmaschine durch Europa. Bilder und Berichte.* Berlin: Der Bü-
cherkreis, 1932. 136 S., Abb.
- Die Grenzen auf! Ein fröhliches Spiel für die arbeitende Jugend.* Bielefeld-Südbrack:
Arbeiter-Laienspieler-Verband e.V., [1932]. 11 S.
- Siebzehn Brückenbauer – ein Paar Schuh. Ein Werkroman.* Hamburg: Hans Köhler, 1938.
217 S.
- Monteur Klinkhammer und andere Brückenbauergeschichten.* Bayreuth: Gauverlag [Die
Kleine Glockenbücherei 18] 1943. 110 S., Abb. v. Willy Thomsen.
- Die Holtmeiers. Roman.* Hamburg: Hans Köhler, 1946. 255 S.
- Kindheit im Kohlenpott.* Karlsruhe: Volk und Zeit, [1946]. 112 S., Abb. v. G. Adolf
Rentschler.
- Zwischen den Zeiten. Ausgewählte Gedichte.* Hamburg: Hans Köhler, 1946. 62 S.
- [Hg.] *Denk ich an Deutschland in der Nacht. Eine Anthologie deutscher Emigrantenlyrik.*
Karlsruhe: Volk und Zeit, 1946. 72 S.
- Die Tat des Hilko Boßmann. Eine Erzählung aus dem Jahre 1945.* Offenbach/M.: Boll-
werk-Verlag, Karl Drott, 1947. 116 S.
- Die Hochzeit in der Kesselschmiede. Roman.* Marburg: Felsenburg-Verlag, 1949. 287 S.
- Zwischenfall beim Brückenbau. Erzählungen aus der Welt der Brückenbauer.* Kevelaer:
Butzon & Bercker [Berckers Kleine Volksbibliothek 33], 1951. 32 S.
- [Bearb.] *Arbeiter erzählen ihr Leben. Autobiographien und Romane aus dem Besitz der
Städtischen Volksbüchereien.* Dortmund: Städtische Volksbüchereien [Die Welt des
Arbeiters im Buch 1], 1951. 8 S.
- Der lachende Reinoldus. Alte und neue Anekdoten aus einer alten Hanse- und jungen
Industriestadt.* Dortmund: Wulff & Co. KG., 1953. 95 S.
- [Bearb.] *Westfalen. Bücher zur Geschichte, Kultur und Wirtschaft des Landes, unter be-
sonderer Berücksichtigung des Ruhrgebiets. Ein Auswahlverzeichnis.* Dortmund: Städ-
tische Volksbüchereien, 1955. 15 S.
- [Bearb.] *Dortmund. Bücher zur Geschichte der Stadt, ihrer Bauten und ihrer Wirtschaft.
Ein Auswahlverzeichnis.* Dortmund: Städtische Volksbüchereien, [1955]. 2 Bl.
- Rückkehr ins Leben. Erich Grisar zur Erinnerung an seinen 80. Geburtstag.* Hg. v. Fritz
Hüser u. Martha Neumann-Hansmann. Dortmund: Koffler-Druck GmbH, 1978. 6 Bl.

Heinrich Hart (1855 Wesel – 1906 Tecklenburg)

- [Mithg., zus. mit Julius Hart] *Deutsche Dichtung. Organ für Dichtung und Kritik.* Als
Vierteljahrsschrift hg. vom "Westfälischen Verein für Literatur". 3 Hefte. Münster,
Frühjahr-Herbst 1877.
- [Mithg., zus. mit Julius Hart] *Deutsche Monatsblätter. Centralorgan für das litterarische
Leben der Gegenwart.* 2 Jge. Bremen: Hinricus Fischer, 1878/79.
- [Mithg., zus. mit Julius Hart] *Allgemeiner Deutscher Literaturkalender für 1879 [1880-*

- 82]. 4 Jge. Bremen: J. Kühnmann's Buchhandlung [Jg. 3 Bremen: Hinricus Fischer, Jg. 4 Norden: Hinricus Fischer Nachfolger], 1879-82.
- Welpfingsten. Gedichte eines Idealisten*. Bremen: Hinricus Fischer, 1879. 71 S.
- [Mithg., zus. mit Julius Hart] *Das Buch der Liebe. Eine Blütenlese aus der gesamten Liebeslyrik aller Zeiten und Völker*. In deutschen Übertragungen. Leipzig: Wigand, 1882. XVI, 456 S.
- [Mitübs., zus. mit Julius Hart, W. Lange u. K. Telman] *Italienisches Novellenbuch*. Berlin, Leipzig: Unflad, 1882. 340 S.
- Sedan. Eine Tragödie in fünf Akten*. Mit einem Prolog. Leipzig: Wigand, 1882. 124 S.
- [Mithg., zus. mit Julius Hart] *Kritische Waffengänge*. 6 Bde. Leipzig: Wigand, 1882-84. 388 S. Reprint New York: Johnson, 1969, mit Vorwort v. M. Boulby.
- [Hg.] *Deutsches Herz und deutscher Geist. Eine Blütenlese aus vier Jahrhunderten deutscher Dichtung von Luther bis auf die jüngste Gegenwart*. Leipzig: Hoffmann, 1884. XXXI, 560 S.
- Kinder des Lichts. Novellistische Skizzen*. Berlin 1884.
- [Mitverf., zus. mit Julius Hart] *Friedrich Spielhagen und der deutsche Roman der Gegenwart*. Leipzig: Wigand [Kritische Waffengänge 6], 1884. 74 S.
- [Einl.] Karl Henckell: *Poetisches Skizzenbuch*. Minden: J.C.C. Bruns, 1885. XII, 188 S.
- [Hg.] *Berliner Monatshefte für Litteratur, Kritik und Theater*. Unter Mitwirkung der hervorragendsten Dichter und Kritiker. Erster Band. Minden: J.C.C. Bruns, 1885.
- Das Lied der Menschheit. Ein Epos in 24 Erzählungen*. 3 Bde. Grossenhain, Leipzig: Baumert & Ronge, 1888/96:
1. *Tul und Nahila*. 1888. XV, 118 S.
 2. *Nimrod*. 1888. XI, 170 S.
 3. *Mose. Epos*. 1896. VIII, 220 S.
- [Mithg., zus. mit Julius Hart] *Kritisches Jahrbuch. Beiträge zur Charakteristik der zeitgenössischen Literatur, sowie zur Verständigung über den modernen Realismus*. 2 Bde. Hamburg: Verlags-Anstalt, 1889/90. 294 S.
- [Hg.] *Die deutsche Bühne. Zeitschriften für dramatische Kunst und Litteratur, zugleich Organ der allgemeinen deutschen Bühnengesellschaft*. Jg. 4, H. 8-12. Zwickau: Förster & Borries, Mai-September 1898.
- [Mitverf., zus. mit Julius Hart] *Die Neue Gemeinschaft. Unsere Feste*. Leipzig, Berlin: Meyer, [um 1900], 13 S.
- [Mithg., Mitverf., zus. mit Julius Hart] *Das Reich der Erfüllung. Flugschriften zur Begründung einer neuen Weltanschauung*. 2 Bde. Leipzig, Jena: Eugen Diederichs, 1900/01:
1. *Vom höchsten Wissen. Vom Leben im Licht. Ein vorläufig Wort an die Wenigen und an Alle*. 1900. 94 S.
 2. *Die neue Gemeinschaft. Ein Orden vom wahren Leben. Vorträge und Ansprachen, gehalten bei den Weihefesten, den Versammlungen und Liebesmahlen der Neuen Gemeinschaft*. 1901. 88 S.
- Peter Hille. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler [Die Dichtung 14], [1904]. 79 S., 7 Tafeln, 2 Faks.
- [Mithg., zus. mit Peter Baum u. Julius Hart] *Peter Hille: Gesammelte Werke*. Hg. v. seinen Freunden mit einer Einleitung v. Julius Hart. 4 Bde. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler, 1904/05.
- Gesammelte Werke*. Hg. v. Julius Hart unter Mitwirkung v. Wilhelm Bölsche, H. Beerli, W. Holzamer, F. H. Meissner. 4 Bde. Berlin: Egon Fleischel, 1907. 1451 S. [1. *Gedich-*

te. *Das Lied der Menschheit: 1. Tul und Nahila, 2. Nimrod; 2. Das Lied der Menschheit: 3. Mose, 4. Fragment des "Menschheitsfrühlings". Prosadichtungen; 3. Literarische Erinnerungen. Ausgewählte Aufsätze; 4. Ausgewählte Aufsätze. Reisebilder. Vom Theater*].

[Mitverf.] F. Mann: *Wege hinauf*. Verse v. Heinrich Hart. Berlin: Cassirer, [1909]. 47 S. Vincenz. Wiesbaden: Staadt [Wiesbadener Volksbücher 138], 1910. 39 S.

[Mithg., zus. mit Peter Baum u. Julius Hart] *Peter Hille: Gesammelte Werke*. Hg. v. seinen Freunden. Eingeleitet v. Julius Hart. 2., veränderte Ausgabe. Mit 12 Bildern. Berlin: Schuster & Loeffler, 1916. 497 S., Abb.

Vom Naturalismus zur Neuromantik. Frankfurt/M.: Diesterweg [Quellenhefte zum Deutschunterricht], 1965. 67 S.

Julius Hart (1859 Münster – 1930 Berlin)

[Mithg., zus. mit Heinrich Hart] *Deutsche Dichtung. Organ für Dichtung und Kritik*. Als Vierteljahrsschrift hg. vom "Westfälischen Verein für Literatur". 3 Hefte. Münster, Frühjahr-Herbst 1877.

[Mithg., zus. mit Heinrich Hart] *Deutsche Monatsblätter. Centralorgan für das litterarische Leben der Gegenwart*. 2 Jge. Bremen: Hinricus Fischer, 1878/79.

[Mithg., zus. mit Heinrich Hart] *Allgemeiner Deutscher Literaturkalender für 1879 [1880-82]*. 4 Jge. Bremen: J. Kührtmann's Buchhandlung [Jg. 3 Bremen: Hinricus Fischer, Jg. 4 Norden: Hinricus Fischer Nachfolger], 1879-82.

Sansara. Ein Gedichtbuch. Bremen: Hinricus Fischer, 1879. 102 S.

Don Juan Tenorio. Eine Tragödie in fünf Aufzügen. Rostock: Meyer, 1881. 63 S.

[Hg.] *Eine Blütenlese aus spanischen Dichtern aller Zeiten*. In deutschen Übertragungen. Stuttgart: Spemann [Collection Spemann 257], 1882. 212 S.

[Mithg., zus. mit Heinrich Hart] *Das Buch der Liebe. Eine Blütenlese aus der gesammten Liebeslyrik aller Zeiten und Völker*. In deutschen Übertragungen. Leipzig: Wigand, 1882. XVI, 456 S.

[Mitübs., zus. mit Heinrich Hart, W. Lange u. K. Telman] *Italienisches Novellenbuch*. Berlin, Leipzig: Unflad, 1882. 340 S.

[Mithg., zus. mit Heinrich Hart] *Kritische Waffengänge*. 6 Bde. Leipzig: Wigand, 1882-84. 388 S.

Der Rächer. Eine Tragödie. Leipzig: Mutze, 1884. 112 S.

[Mitverf., zus. mit Heinrich Hart] *Friedrich Spielhagen und der deutsche Roman der Gegenwart*. Leipzig: Wigand [Kritische Waffengänge 6], 1884. 74 S.

[Hg.] *England und Amerika. Fünf Bücher englischer und amerikanischer Gedichte von den Anfängen bis auf die Gegenwart*. In deutschen Übersetzungen. Minden: J.C.C. Bruns, 1885. XXXVIII, 436 S.

[Hg.] *Orient und Occident. Eine Blütenlese aus den vorzüglichsten Gedichten der Welt-Litteratur*. In deutschen Übersetzungen. Minden: J.C.C. Bruns, 1885. XXIII, 588 S.

Der Sumpf. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Münster i. W.: E. C. Brunn's Buchdruckerei, 1886. 132 S.

[Hg.] *Diwan der persischen Poesie. Blütenlese aus der persischen Poesie*. Halle: Otto Hendel [Bibliothek der Gesamt-Litteratur des In- und Auslandes 143-145], 1887. 270 S.

Julius Wolff und die "moderne" Minnepoesie. Berlin: Eckstein [Litterarische Volkshefte],

1887. 47 S.

Fünf Novellen. Grossenhain, Leipzig: Baumert & Ronge, 1888. 264 S.

Die Richterin. Grossenhain, Leipzig: Baumert & Ronge, 1888.

[Mithg., zus. mit Heinrich Hart] *Kritisches Jahrbuch. Beiträge zur Charakteristik der zeitgenössischen Literatur, sowie zur Verständigung über den modernen Realismus.* 2 Bde. Hamburg: Verlags-Anstalt, 1889/90. 294 S.

Homo sum! Ein neues Gedichtbuch. Nebst einer Einleitung *Die Lyrik der Zukunft.* Grossenhain, Leipzig: Baumert & Ronge, 1890. XX, 139 S.

Sehnsucht. Berlin: S. Fischer, 1893. 118 S.

[Hg., Einl.] *Bruno Wille: Einsiedler und Genosse. Soziale Gedichte nebst einem Vorspiel.* Berlin: S. Fischer, 1894. VII, 103 S.

Geschichte der Weltliteratur und des Theaters aller Zeiten und Völker. 2 Bde. Neudamm: Neumann [Hausschatz des Wissens 15-16], 1894/96. 847, 1037 S., Tafeln.

Stimmen in der Nacht. Visionen. Das Hünengrab. Media in vita. Mit aesthetischem Nachwort. Florenz, Leipzig: Eugen Diederichs, 1898. 169 S.

Triumph des Lebens. Gedichte. Florenz, Leipzig: Eugen Diederichs, 1898. 223 S.

Zukunftsland. Im Kampf um eine Weltanschauung. 2 Bde. Florenz, Leipzig: Eugen Diederichs, 1899/1902:

1. *Der neue Gott. Ein Ausblick auf das kommende Jahrhundert.* 1899. 350 S.

2. *Die neue Welterkenntnis.* 1902. 324 S.

Eingangsgedicht zum ersten Weihefest der Neuen Gemeinschaft. Leipzig, Berlin: Meyer, [um 1900], 5 S.

[Mitverf., zus. mit Heinrich Hart] *Die Neue Gemeinschaft. Unsere Feste.* Leipzig, Berlin: Meyer, [um 1900], 13 S.

[Mithg., Mitverf., zus. mit Heinrich Hart] *Das Reich der Erfüllung. Flugschriften zur Begründung einer neuen Weltanschauung.* 2 Bde. Leipzig, Jena: Diederichs, 1900/01:

1. *Vom höchsten Wissen. Vom Leben im Licht. Ein vorläufig Wort an die Wenigen und an Alle.* 1900. 94 S.

2. *Die neue Gemeinschaft. Ein Orden vom wahren Leben. Vorträge und Ansprachen, gehalten bei den Weihefesten, den Versammlungen und Liebesmahlen der Neuen Gemeinschaft.* 1901. 88 S.

Leo Tolstoj. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler [Die Dichtung 5], 1904. 81 S., 6 Tafeln, 1 Faks.

[Mithg., zus. mit Peter Baum u. Heinrich Hart, Einl.] *Peter Hille: Gesammelte Werke.* Hg. v. seinen Freunden mit einer Einleitung v. Julius Hart. 4 Bde. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler, 1904/05.

Träume der Mittsommernacht. Jena: Eugen Diederichs, 1905. 195 S.

[Mithg.] *Heinrich Hart: Gesammelte Werke.* Hg. v. Julius Hart unter Mitwirkung v. Wilhelm Bölsche, H. Beerli, W. Holzamer, F. H. Meissner. 4 Bde. Berlin: Egon Fleischel, 1907. 1451 S.

Revolution der Ästhetik als Einleitung zu einer Revolution der Wissenschaft. 1. Buch: *Künstler und Ästhetiker.* Berlin: Concordia Deutsche Verlags-Anstalt, Engel und Toeche, 1909. 318 S.

Das Kleistbuch. Berlin: Lehmann, 1912. 535 S.

[Mithg., zus. mit Peter Baum u. Heinrich Hart, Einl.] *Peter Hille: Gesammelte Werke.* Hg. v. seinen Freunden. Eingeleitet v. Julius Hart. 2., veränderte Ausgabe. Mit 12 Bildern. Berlin: Schuster & Loeffler, 1916. 497 S., Abb.

- Kriegs- oder Friedensstaat?* Berlin: Arbeitsgemeinschaft für staatsbürgerliche und wirtschaftliche Bildung, [1919]. 28 S.
- Wie der Staat entstand.* Berlin: Arbeitsgemeinschaft für staatsbürgerliche und wirtschaftliche Bildung, [1919]. 33 S.
- Artur Landsberger.* Zürich: Altheer, [1919]. 26 S.
- [Einl.] *Karl Maertin: Opfere! Gedichte.* Geleitwort v. Julius Hart. Berlin: Concordia Deutsche Verlags-Anstalt, Engel und Toeche, 1922. 79 S.
- Führer durch die Weltliteratur.* Berlin: Mal- und Zeichen-Unterricht GmbH., 1923. 56 S.
- Die deutsche Seele. Auslese aus der deutschen Lyrik seit Luther.* Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, [1926]. 493 S.

Adolf von Hatzfeld (1892 Olpe – 1957 Bad Godesberg)

- Gedichte.* Leipzig: Xenien-Verlag, 1916. 42 S.
- Franziskus.* Berlin: Paul Cassirer, 1918. 150 S., mit Titelbild v. Ernst Barlach.
- Die Liebe.* München: Bücherstube am Siegestor (Horst Stobbe), 1918. 16 S.
- An Gott. Gedichte.* Berlin: Paul Cassirer, 1919. 92 S.
- Achim von Arnims "Kronenwächter" und der romantische Roman.* Phil. Diss. Freiburg i. Br., 1919. III, 91 S.
- Sommer.* Mit 4 Lithographien v. Marie Laurencin, einem Vorwort v. René Schickele u. einem Essay v. André Salmon über Marie Laurencin. Düsseldorf: Galerie Flechtheim [Ausgaben der Galerie Flechtheim 6], 1920. o. S. [4 Gedichte], Abb.
- Liebesgedichte.* Mit 10 Lithographien v. Karl Hofer. Düsseldorf: Galerie Flechtheim [Ausgaben der Galerie Flechtheim 21], 1922. o. S. [12 Gedichte], Abb.
- Gedichte.* Hannover: Paul Steegemann, 1923. 64 S.
- Die Lemminge. Ein Roman.* Hannover, Leipzig: Paul Steegemann, 1923. 189 S.
- Aufsätze.* Hannover, Leipzig: Paul Steegemann, 1923. 213 S.
- Jugendgedichte.* Köln: Rheinland-Verlag, 1923. 64 S.
- An die Natur.* Köln: Saaleck-Verlag G.m.b.H. [Saaleck-Blätter: Rheinische Köpfe, hg. v. D. H. Sarnetzki], 1924. 25 S.
- Gedichte.* Freiburg i. Br.: Pontos-Verlag, 1925. 42 S.
- Positano.* Freiburg i. Br.: Pontos-Verlag, 1925. 65 S., 21 Abb.
- Ländlicher Sommer.* Bielefeld: Bibliophilen-Vereinigung e.V. [Erste Jahresgabe], Frühjahr 1926. 23 S.
- Das zerbrochene Herz (nach John Ford). Ein Trauerspiel in drei Akten.* Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1926. 97 S.
- Gedichte.* Leipzig: Poeschel & Trepte [Zweiter Privatdruck von Ernst Rathenau], Herbst 1927. 20 S.
- Das glückhafte Schiff. Roman.* Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1931. 282 S.
- Felix Timmermans. Dichter und Zeichner seines Volkes [Felix Timmermans Buch].* Hg. v. Adolf von Hatzfeld. Mit 75 Bildern v. Felix Timmermans u. mehreren Fotos. Berlin: Rembrandt-Verlag G.m.b.H., 1935. 107 S., Abb.
- Gedichte des Landes.* Potsdam: Rütten & Loening, 1936. 66 S.
- Gedichte.* Hamburg: Verlag der Blätter für die Dichtung, Heinrich Ellermann [Das Gedicht, 2. Jg., 17. Folge], Juni 1936. o. S. [8 Gedichte].

Positano. Bekenntnis einer Reise. Mit 7 Fotos. Potsdam: Rütten & Loening, 1936. 53 S., Abb.

Der Flug nach Moskau. Potsdam: Rütten & Loening, 1942. 177 S.

[Übs.] *Das flämische Kampfgedicht.* Hg. v. Wies Moens. Gedichtübertragung v. Adolf v. Hatzfeld. Jena: Eugen Diederichs [Flämische Schriften], 1942. 99 S., flämisch-deutsch, mit einem Nachwort v. Wies Moens.

[Nachw.] *Otto Gmelin: Konradin reitet. Erzählung.* Mit einem autobiographischen Nachwort des Verfassers. Abgeschlossen v. Adolf von Hatzfeld. Stuttgart: Philipp Reclam jun. [Reclams Universal-Bibliothek 7213], 1951. 63 S.

Melodie des Herzens. Gesammelte Gedichte. Hattingen-Ruhr: Hundt-Verlag, 1951. 86 S.

Zwischenfälle. Erzählungen. Hattingen (Ruhr): Hundt-Verlag, 1952. 315 S.

Franziskus und andere Dichtungen. Lyrik, Prosa, Aufzeichnungen. Mit einem Nachwort hg. v. Dieter Sudhoff. Paderborn: Igel Verlag Literatur [Gesammelte Werke in Einzelausgaben 1], 1992. 253 S., 1 Tafel.

Die Lemminge. Ein Roman. Mit einem Nachwort hg. v. Dieter Sudhoff. Paderborn: Igel Verlag Literatur [Gesammelte Werke in Einzelausgaben 2], 1993. 228 S., 1 Tafel, 3 Abb.

Peter Hille (1854 Erwitzen – 1904 Berlin)

Die Sozialisten. Roman. Leipzig: Wilhelm Friedrich, [1886]. 395 S.

Des Platonikers Sohn. Erziehungsstragödie in fünf Vorgängen. Berlin: E. F. Conrad's Buchhandlung (O. Reuter), 1896. 76 S.

Semiramis. Berlin: Carl Messer & Cie., [1902]. 77 S., Abb.

Cleopatra. Ein Egyptischer Roman. Berlin: Carl Messer & Cie., [1902]. 92 S., Abb.

Gesammelte Werke. Hg. v. seinen Freunden [Peter Baum, Heinrich u. Julius Hart] mit einer Einleitung v. Julius Hart. 4 Bde. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler, 1904/05 [1. Blätter vom fünfzigjährigen Baum, 1904; 2. Gestalten und Aphorismen, 1904; 3. Dramatische Dichtungen, 1904; 4. Die Hassenburg, 1905].

Nachgelassene Schriften. Hg. v. W. Susmann. 1905.

Aus dem Heiligtum der Schönheit. Aphorismen und Gedichte. Mit einem einleitenden Essay hg. v. Fritz Droop. Leipzig: Philipp Reclam jun. [Reclam's Universal-Bibliothek. 5101], 1909. 60 S., Titelbild.

Gesammelte Werke. Hg. v. seinen Freunden [Peter Baum, Heinrich u. Julius Hart]. Eingeleitet v. Julius Hart. 2., veränderte Ausgabe. Mit 12 Bildern. Berlin: Schuster & Loeffler, 1916. 497 S., Abb.

Das Mysterium Jesu. Hg. v. Adolf Knoblauch. Leipzig: Insel-Verlag [Insel-Bücherei 330], 1921. 80 S.

Briefe Peter Hilles an Else Lasker-Schüler. [Hg. v. Else Lasker-Schüler.] Mit einer Einbandzeichnung der Verfasserin. Berlin: Paul Cassirer, 1921. 46 S.

Leuchtende Tropfen. Die schönsten Gedichte. Ausgewählt v. Hermann-Josef Berges. Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1924. 52 S.

Peter Hille. Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl. Von Erich Naused. Wiesbaden: Franz Steiner [Verschollene und Vergessene], 1957. 90 S.

Ausgewählte Dichtungen. Ausgewählt v. Alois Vogedes, bearbeitet u. hg. v. Hans Dieter Schwarze. Ratingen, Düsseldorf: A. Henn, 1961. 128 S., Titelbild.

Ein Spielzeug strenger Himmel. Lyrik, Aphorismen, Prosa. Ausgewählt v. Jürgen P. Wall-

mann. Recklinghausen: Bitter, 1970. 68 S.

Ich bin, also ist Schönheit. Versdichtung, Erzählende Prosa. Hg. v. Rüdiger Bernhardt unter Mithilfe v. Heidi Ruddigkeit. Leipzig: Reclam, 1975. 247 S., Abb.

Peter Hille – Ein Leben unterwegs. Dichtungen und Dokumente. Hg. v. Friedrich Kienecker. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh, 1979. 147 S., Abb.

Neue Welten. Gedichte, Prosa, Aphorismen. Auswahl u. Nachwort v. Friedrich Kienecker. Stuttgart: Philipp Reclam jun. [Reclams Universal-Bibliothek 5101], 1979., 85 S., Titelbild.

Gesammelte Werke in sechs Bänden. Hg. v. Friedrich Kienecker [Bd. 5 u. 6 v. Friedrich u. Michael Kienecker]. 6 Bde. Essen: Ludgerus Verlag Hubert Wingen GmbH & Co., 1984-86, Titelbilder [1. *Gedichte und Schriften*, 1984, 316 S.; 2. *Dramatische Dichtungen und Prosa-Fragmente (I)*, 1985, 306 S.; 3. *Romane*, 1985, 333 S.; 4. *Kurzprosa und Prosa-Fragmente (II)*, 1985, 295 S.; 5. *Essays und Aphorismen*, 1986, 466 S.; 6. *Texte – Briefe – Kommentare*, 1986, 410 S.].

Der Spökenkieker. Plaudereien über Dichter, Maler und ein Konzert. Hg. v. Rüdiger Bernhardt u. Friedrich Kienecker. Leipzig, Weimar: Gustav Kiepenheuer [Gustav Kiepenheuer Bücherei 74], 1986. 325 S.

An meinen Werken bin ich aufgenagelt. Hg. v. B. Langer. 2., erweiterte Auflage. Petersberg: Gallimathias, 1989. 52 S.

Die Hassenburg. Roman aus dem Teutoburger Wald. Leipzig: Forum [Forum-Archiv] 1992. 124 S.

Peter Hille – Der Bohemien von Schlachtensee. Hg. u. mit einem Vorwort v. Günter Albrecht. Berlin: Morgenbuch-Verlag [Märkischer Dichtergarten 18], 1994. 280 S., Abb.

Erich Jansen (1897 Stadtlohn – 1968 Stadtlohn)

Die grüne Stunde. Pflanzen- und Landschaftsbilder. Mit einem Vorwort v. Felix Diepenbrock. Berlin: Deutscher Apotheker-Verlag Dr. Hans Hösel, 1937. 48 S.

Skurrilia. Hamburg: Govi-Verlag, 1950. 35 S., Abb.

Michael Orsenjew. Eine Legende. Oberhausen: Gebrüder Storck, 1956. 48 S.

Die Galerie. Oberhausen: Gebrüder Storck, [1956]. 42 S.

Der Schildpattkamm. Bilder aus einem alten Tagebuch. Nachwort v. Fritz Usinger. Oberhausen: Gebrüder Storck, [1959]. 64 S.

Aus den Briefen eines Königs. Gedichte. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963. 44 S.

Die nie gezeigten Zimmer. Lyrik und Prosa. Hamburg, Düsseldorf: Claassen-Verlag [claassen poetica], 1968. 100 S.

Ville oubliée, Vergessene Stadt. Traduction de Pierre Garnier. Paris: Éditions André Silvaire [Collection Parallele 2], 1974. 63 S.

Die nie gezeigten Zimmer. Lyrik und Prosa. Nachwort v. Winfried Freund. Aachen: Rimbaud, 1987. 123 S.

Die Welt kennt keine Poesie. Erich Jansen 1897–1968. Hg. v. Dieter Breuer, Walter Gödden, Reinhard Kiefer. Zusammengestellt v. Bernhard Albers. Aachen: Rimbaud [Osiris. Zeitschrift für Literatur und Kunst 3/4], 1997. 168 S., Abb.

Aus den Briefen eines Königs. Ausgewählte Gedichte. Hg. v. B[ernhard] Albers. Aachen: Rimbaud [Lyrikaschenbuch 1], 1998. 85 S.

Hertha Koenig (1884 Gut Böckel bei Bieren – 1976 Gut Böckel bei Bieren)

- Sonnenuhr. Gedichte.* München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1910. VI, 56 S.
- Emilie Reinbeck. Roman.* Berlin: S. Fischer, 1913. 328 S.
- Sonette.* Leipzig: Insel-Verlag, 1917. 67 S.
- Die kleine und die große Liebe. Roman.* Berlin: S. Fischer [Fischers Bibliothek zeitgenössischer Romane 17, 12], 1917. 165 S.
- Blumen.* Leipzig: Insel-Verlag, 1919. 30 S.
- Die Letzten. Novelle.* Berlin: S. Fischer, 1920. 91 S.
- Die alte Stadt. Gedichte.* Berlin: Kaemmerer-Verlag, 1925. 47 S.
- Alles ist Anfang geworden. Gedichte 1938–1945.* Iserlohn: Holzwarth-Verlag, 1946. 47 S.
- [Hg.] Rainer Maria Rilke: *Zwei Spiele (1900).* Iserlohn: Holzwarth-Verlag 1946. 17 S.
- An jedermann. Gedanken auf dem Heimweg aus dem Film "Nachtwache".* Lingen-Ems: Van Acken-Verlag, 1951.
- Rilkes Mutter.* Pfullingen: Günther Neske [opuscula aus wissenschaft und dichtung 9], 1963. 31 S.
- Der Fährenschreiber von Libau. Eine Familiengeschichte.* Pfullingen: Günther Neske, 1964. 215 S.
- Erinnerungen an Rainer Maria Rilke sowie Rilkes Mutter* [Gesammelte Werke Bd. 1]. Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Joachim W. Storck. Bielefeld: Pendragon, 1992. 127 S., Abb.
- Der Fährenschreiber von Libau. Eine Familiengeschichte* [Gesammelte Werke Bd. 2]. Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Joachim W. Storck. Bielefeld: Pendragon, 1993. 188 S.
- Frühling im Herbst. Gesammelte Gedichte.* Mit Zeichnungen v. Hertha Koenig [Gesammelte Werke Bd. 3]. Für die Hertha Koenig-Gesellschaft hg. v. Günther Butkus u. Karen Leffers. Nachwort v. Ingrid Gründer. Bielefeld: Pendragon, 1999. 111 S., Abb.

Reinhard Koester (1885 Hagen – 1956 Berlin)

- Die Lieder des Einsamen. Ein Gedichtbuch.* München, Leipzig: Georg Müller, 1910. 95 S.
- [Anon., zus. mit Carl Georg von Maassen u. Rolf von Hoerschelmann] *Irma. Ein Fragment. München, am Tage Longini.* München: Gesellschaft der Münchner Bibliophilen [zum sechsten Jahrestage], 1913. 38 S.
- [Anon., zus. mit Carl Georg von Maassen u. Erich Mühsam, Titel und Handlung von Maassen] *Im Nachthemd durchs Leben. Ein süddeutsches Weihe Bühnen-Festspiel in 7 Bildern nebst Prolog und Epilog sowie Gesang und bengalischer Beleuchtung. Für die Holzbühne erdichtet und erdacht und an das Licht gebracht von drei Mitgliedern des Vereins süddeutscher Bühnenkünstler.* Als Manuskript gedruckt. München: Verlag des Vereins süddeutscher Bühnenkünstler, 1914. 23 S.
- Der Gang des Gottlosen. Roman.* München: Delphin-Verlag, 1919. 319 S.
- Peregrinus. Drama in neun Bildern.* Leipzig: Kurt Wolff [Drugulin-Drucke N.F. 2], 1919. 116 S.
- Komödie der Lüge. Ein Spiel in vier Aufzügen.* Leipzig: Kurt Wolff, [1919]. 96 S.
- [Karl Kinndt] *Benedikt macht nicht mehr mit. Dreissig grotesk-lächerliche Geschichten.* Mit einem Gedicht v. Joachim Ringelnatz. Berlin: Man, 1930. 255 S.

- [Karl Kinndt] *Es stimmt was nicht... Roman*. Berlin: Hermann Reckendorf [Die RV Bücher], 1931. 220 S.
- [Karl Kinndt] *Gesetz des Zufalls. Roman*. Berlin: Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag [Jahresreihe für die Mitglieder des Volksverbandes der Bücherfreunde. Allgemeine Jahresreihe 14, Bd. 4], 1933. 384 S.
- Lampen an – Lampen aus! Ein Berliner Film-Roman*. Berlin: Schützen-Verlag [BVZ-Bücherei 1], 1935. 213 S.
- Und alles um einen Hund –! Roman*. Berlin: Schützen-Verlag [BVZ-Bücherei 3], 1935. 200 S.
- Es stimmt was nicht. Roman*. Berlin: Schützen-Verlag [BVZ-Bücherei 9], 1935. 193 S.
- Jeder geht seinen Weg. Roman*. Berlin: Schützen-Verlag [BVZ-Bücherei 27], 1937. 226 S.
- [Anon.] *Die Weinfibel. Ein kleiner Wegweiser für Weintrinker, Weinwirte und alle, die den deutschen Wein lieben*. Berlin: Woldemar Klein, [1938]. 79 S., Abb.
- [Übs.] J. B. P. Molière: *Komödien*. Wien: Ullstein [Ewiges Wort], 1947. 285 S.
- [Karl Kinndt] *Antimelancholin. Acht kuriose Geschichten*. Berlin: Der Neue Geist [Ein Streifenbuch], 1948. 64 S.

Ernst Meister (1911 Hagen-Haspe – 1979 Hagen)

- Ausstellung. Gedichte*. Marburg an der Lahn: Verlag der Marburger Flugblätter, 1932. 64 S. Reprint Aachen: Rimbaud Presse, 1985. 70 S., Titelbild.
- Gehn und Sehn in der Mütter Geheiss. Mitteilungen für Freunde*. 6 Hefte. [Hagen:] Privatdruck, 1946[-47].
- Unterm schwarzen Schafspelz. Gedichte*. Frankfurt/M.: Eremiten-Presse, 1953. Neudruck [zus. mit *Dem Spiegelkabinett gegenüber*] Aachen: Rimbaud Presse, 1986. 69 S., Titelbild.
- Dem Spiegelkabinett gegenüber*. Stierstadt i. Ta.: Eremiten-Presse, 1954. 48 S. Titelgraphik Wolfgang Meister. Neudruck [zus. mit *Unterm schwarzen Schafspelz*] Aachen: Rimbaud Presse, 1986. 69 S., Titelbild.
- Der Südwind sagte zu mir. Gedicht*. Stierstadt i. Ta.: Eremiten-Presse, 1955. 8 Bl. Neudruck [zus. mit *Fermate*] Aachen: Rimbaud Presse, 1986. 63 S., Titelbild.
- ...und Ararat. Gedichte*. Wiesbaden: Limes [Dichtung unserer Zeit 9], 1956. 30 S. Neudruck [zus. mit *Pythiusa und Lichtes Labyrinth*] Aachen: Rimbaud Presse, 1987. 95 S., Titelbild.
- Fermate*. Stierstadt, Taunus: Verlag Eremiten-Presse, 1957. 31 S. Neudruck [zus. mit *Der Südwind sagte zu mir*] Aachen: Rimbaud Presse, 1986. 63 S., Titelbild.
- Pythiusa. Gedichte*. Stierstadt i. Ta.: Eremiten-Presse, 1958. 27 S. Neudruck [zus. mit *...und Ararat und Lichtes Labyrinth*] Aachen: Rimbaud Presse, 1987. 95 S., Titelbild.
- Zahlen und Figuren. Gedichte*. Wiesbaden: Limes, 1958. 116 S. Neudruck Aachen: Rimbaud Presse, 1987. 127 S., Titelbild.
- Der Bluthänfling. Erzählung*. Münster: Aschendorff; Bielefeld-Bethel: Giesecking [Kleine Westfälische Reihe VI/19], 1959. 24 S. Titelbild Erwin Hegemann, Abb. v. Wolfgang Meister.
- Lichtes Labyrinth*. Schrift v. Flora Klee-Palyi. Gießen: Walltor, 1959. [20] S. Neudruck [zus. mit *...und Ararat und Pythiusa*] Aachen: Rimbaud Presse, 1987. 95 S., Titelbild.
- [Einl. *Fragendes Sein*] *Hans Kaiser, Soest*. Ausstellung vom 11. Oktober bis 1. Novem-

- ber 1959. Hamm: Städtisches Gustav-Lübke-Museum [Ausstellungskatalog], 1959. 11 S., Abb.
- Die Formel und die Stätte. Gedichte.* Wiesbaden: Limes, 1960. 88 S. Neudruck Aachen: Rimbaud Presse, 1987. 95 S., Titelbild.
- Les yeux les barques.* Traduction de Flora Klee-Palyi et Louis Guillaume [dt./frz.]. Paris: Éditions André Silvaire, 1960. 61 S.
- Flut und Stein.* Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1962. 106 S. Neudruck Aachen: Rimbaud, 1988. 123 S., Titelbild.
- Au delà de l'au delà.* Traduction de Eckhart Koch et Louis Guillaume [dt./frz.]. Paris: Éditions André Silvaire, 1964. 71 S.
- Gedichte 1932–64.* Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1964. 271 S.
- Zeichen um Zeichen. Gedichte.* Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1968. 84 S. Neudruck Aachen: Rimbaud, 1999. 160 S.
- Schein und Gegenschein.* Drei Radierungen v. Emil Schumacher. Duisburg: Guido Hildebrandt [Hundertdruck 5], 1969. 12 Bl., 3 Abb.
- Es kam die Nachricht. Gedichte.* Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1970. 54 S. Neudruck Aachen: Rimbaud, 1990. 95 S., Titelbild.
- Sage vom Ganzen den Satz. Gedichte.* Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1972. 62 S. Neudruck Aachen: Rimbaud, 1996. 127 S.
- Schatten. Gedichte.* Mit Lithographien des Autors. Duisburg: Guido Hildebrandt [Das Hundertbuch 1], 1973. 22 Bl., Abb.
- [Einl., Übs. zus. mit Irena Demtröder] [*Album*] *Guillaume Apollinaire.* Iconographie réunie et commentée par Pierre-Marcel Adéma et Michel Décaudin [frz./dt.]. [Paris:] Gallimard; [Rolandseck:] Éditions Bahnhof Rolandseck, [1973]. 317 S., Abb., 1 Bildbeilage v. Pablo Picasso.
- Im Zeitspalt. Gedichte.* Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1976. 55 S. Neudruck Aachen: Rimbaud, 1994. 63 S.
- Ausgewählte Gedichte 1932–1976.* Nachwort v. Beda Allemann. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand [Sammlung Luchterhand 244], 1977. 127 S.
- Ausgewählte Gedichte 1932–1979.* Erweiterte Neuauflage. Nachwort v. Beda Allemann. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand [Sammlung Luchterhand 244], 1979. 140 S.
- Wandloser Raum. Gedichte.* Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1979. 75 S. Neudruck Aachen: Rimbaud, 1996. 95 S.
- Das Leben ist länglich, dachte ich kürzlich. Nonsense-Gedichte.* Erstveröffentlichung aus dem Nachlaß, zu Weihnachten 1980 vorgelegt v. Helmut Kohlleppl u. Jürgen P. Wallmann. Münster: Privatdruck, 1980. Faltblatt.
- Ernst Meister. Hommage. Überlegungen zum Werk. Texte aus dem Nachlaß.* Hg. v. Helmut Arntzen u. Jürgen P. Wallmann. Münster: Aschendorff, 1985. XII, 242 S., Titelbild, 4 Abb., 1 Faks.
- Sämtliche Gedichte.* Mit Nachworten hg. v. R[einhard] Kiefer. 15 Bde. [*Ausstellung*, 1985; *Unterm schwarzen Schafspelz / Dem Spiegelkabinett gegenüber*, 1986; *Der Südwind sagte zu mir*, 1986; *...und Ararat / Phytiusa / Lichtes Labyrinth*, 1987; *Zahlen und Figuren*, 1987; *Die Formel und die Stätte*, 1987; *Flut und Stein*, 1988; *Es kam die Nachricht*, 1990; *Im Zeitspalt*, 1994; *Sage vom Ganzen den Satz*, 1996; *Wandloser Raum*, 1996; *Anderer Aufenthalt*, 1997; *Schatten*, 1998; *Gedichte aus dem Nachlaß*, 1999; *Zeichen um Zeichen*, 1999]. Aachen: Rimbaud [Presse], 1985–99.

- Was liegt einem Snob ob. Drie nonsens gedichten. Drei Nonsens-Gedichte.* Handschrift und gedruckter Text. Utrecht: Athabasca, 1986.
- Der Tod zertritt das Heimweh. Gedichte.* Hg. u. übertragen v. Tadashi Otsuru [jap./dt.]. Tokio: Lisosha, 1987.
- Prosa 1931 bis 1979.* Hg. u. mit Erläuterungen versehen v. Andreas Lohr-Jasperneite. Mit einem Vorwort v. Beda Allemann. Heidelberg, Darmstadt: Lambert Schneider [Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 60], 1989. 368 S., Abb.
- Zeichen um Zeichen. Der Lyriker Ernst Meister als Maler.* Münster: Westfälisches Museumsamt [Ausstellungskatalog], 1990. 132 S., Abb.
- Sämtliche Hörspiele.* Mit Nachworten hg. v. R[einhard] Kiefer. 4 Bde. [1. *Schieferfarbene Wasser*, 1990; 2. *Apologie des Zweifels*. 1994; 3. 4.). Aachen: Rimbaud, 1990ff.
- Schieferfarbene Wasser. Hörspiele.* Aachen: Rimbaud, 1990. 127 S., Titelbild.
- Liebesgedichte.* Hg. u. mit einem Nachwort v. Reinhard Kiefer. Frankfurt/M.: Luchterhand Literaturverlag [Sammlung Luchterhand 957], 1991. 90 S.
- Der Gang und andere Gedichte aus dem Nachlaß.* München: Klaus G. Renner [Edition Petrarca, hg. v. Hubert Burda, Peter Hamm, Peter Handke, Alfred Kolleritsch u. Michael Krüger], 1992. 75 S.
- Apologie des Zweifels. Drei Hörspiele.* Aachen: Rimbaud, 1994. 128 S.
- Anderer Aufenthalt. Verstreut veröffentlichte Gedichte 1951–1964.* Aachen: Rimbaud, 1997. 87 S.
- Schatten. Verstreut veröffentlichte Gedichte 1965–1979.* Aachen: Rimbaud, 1998. 63 S., Titelbild.
- Gedichte aus dem Nachlaß.* Zusammengestellt u. mit Anmerkungen v. Irena Demtröder-Kutschera. Aachen: Rimbaud, 1999. 185 S.
- Lang oder kurz ist die Zeit. Ausgewählte Gedichte.* Hg. v. B[ernhard] Albers. Aachen: Rimbaud [Lyrikaschenbuch 2], 1999. 88 S.

Viktor Meyer-Eckhardt (1889 Hüsten – 1952 Breyell)

- Platens Gaselen.* Phil. Diss. Leipzig 1913. X, 102 S.
- Der Bildner. Gedichte.* Jena: Eugen Diederichs, 1921. 128 S.
- Das Vergehen des Paul Wendelin. Aus den letzten Tagen eines Soldaten. Novelle.* Braunschweig: W. Piepenschneider, 1922. 154 S.
- Dionysos. Ein Gedichtzyklus.* Jena: Eugen Diederichs, 1924. 71 S.
- Die Möbel des Herrn Berthélemy. Roman.* Jena: Eugen Diederichs, 1924. 320 S., 1 Tafel.
- Die Gemme. Novellen.* Jena: Eugen Diederichs, 1926. 182 S.
- Das Marienleben. Ein Gedichtzyklus.* Jena: Eugen Diederichs, 1927. 78 S., 6 Abb.
- Das Glückshündlein von Adana. Eine Erzählung aus dem Morgenlande.* Berlin: Atlantis-Verlag, 1935. 137 S., Abb.
- Der Tag des deutschen Handwerks. Lobpreis der Hand.* Düsseldorf: Staatliche Kunstakademie, 1935. 10 Bl.
- Gedichte. Eine Auswahl.* Langensalza: Julius Beltz [Deutsche Blätter 13], [1936]. 24 S.
- Stern über dem Chaos. Heroische Novellen.* Leipzig: Quelle & Meyer, 1936. 336 S.
- Merlin und der Teufel. Nach einer Sage aus dem 5. Jahrhundert.* München: Deukula, 1937. 26 S.

- Orpheus. Gedichte des Lebens.* Berlin: Die Rabenpresse, 1939. 224 S.
- An Zeus. Bibliophiler Phoenixdruck aus Anlaß des 50. Geburtstages des Dichters am 23. September 1939.* Berlin: Die Rabenpresse [Bibliophiler Phoenix-Druck 2], 1939. 14 S.
- Menschen im Feuer. Begebenheiten aus zwei Jahrtausenden.* Berlin: Die Rabenpresse, 1939. 680 S.
- Der Graf Mirabeau. Eine Novelle.* Berlin: Die Rabenpresse, 1940. 198 S.
- Die Zecher von Famagusta. Räubergeschichten.* Berlin: Die Rabenpresse [Die Kunst des Wortes 23], 1940. 60 S.
- Die drei Hochzeiten und andere Novellen.* Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, [1940]. 320 S.
- Dionysos. Apollon. Zwei Gedichtzyklen.* Berlin: Die Rabenpresse, 1941. 127 S.
- [Mitverf., zus. mit Th. Scheller] *Lobpreis der Hand. Den Freunden des Verlags aus Anlaß des fünfzehnjährigen Bestehens.* Berlin: Die Rabenpresse [Bibliophiler Phoenix-Druck 3], 1941. 14 S.
- Über die Erkenntnis des Frommen.* Düsseldorf: L. Schwann, 1946. 63 S., Titelbild.
- Der Herr des Endes. Eine Romantrilogie.* Düsseldorf: August Bagel, [1948]. 926 S.
- Madame Sodale. Roman.* Düsseldorf, Köln: Eugen Diederichs, [1950]. 440 S.
- Die Geschichte von den zwei Gürteln oder Die Abenteuer des Johannes Meier von Soest. Novelle.* Düsseldorf, Köln: Eugen Diederichs [Deutsche Reihe 154], [1951]. 86 S.
- Wanderfahrten. Reisebriefe.* Ausgewählt, hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Wilhelm Willige. Heidelberg, Darmstadt: Lambert Schneider [Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 32], 1964. 266 S.
- Der Herzog von Enghien. Unveröffentlichte Gedichte, Prosadichtungen, Aufsätze und Essays aus dem Nachlaß.* Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Helmut Röttger. Ratingen, Kastellaun, Düsseldorf: A. Henn, 1973. 320 S.

Julius Petri (1868 Lippstadt – 1894 Berlin)

- Der Agnes-Bernauer-Stoff im deutschen Drama; unter besonderer Berücksichtigung von Otto Ludwigs handschriftlichem Nachlaß.* Rostocker Inaugural-Dissertation. Berlin: Ullstein's Buchdruckerei, [1892]. 47 S.
- Pater peccavi! Roman.* Stuttgart: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger, 1892. 162 S.
- Dichter und Welt. Dramatische Dichtung.* In Musik gesetzt v. Waldemar von Bauszner. Heidelberg: Manuskriptdruck, 1894.
- Rothe Erde.* Aus seinem Nachlaß hg. v. Erich Schmidt. Berlin: Gebrüder Paetel, 1895. VIII, 423 S.
- Apostata* [zus. mit Ilse Frapan: *Der Sitter* u. Adalbert Meinhardt: *Aus dem Kriegsjahr*]. Berlin: Expedition der Deutschen Bücherei, H. Neelmeyer [Deutsche Bücherei 26], 1905. S. 95-127.
- Mutterlohn und andere Erzählungen.* Berlin: Weltgeist-Bücher Verlags-Gesellschaft [Weltgeist-Bücher 181-182], [1927]. 125 S.
- Pater peccavi! Roman.* Mit einem Nachwort hg. v. Dieter Sudhoff. Paderborn: Igel Verlag Literatur, 1995. 145 S., 2 Abb.

Hugo Wolfgang Philipp (1883 Dortmund – 1969 Zürich)

- [Mithg., zus. mit Julius Philipp-Hergesell] *Arkadien. Neue Monatsblätter für schöngestige Litteratur*. Berlin 1901/02.
- Ver Sacrum. Gedichte*. Berlin: Axel Juncker, 1902. 100 S., Abb. v. G. Toppel.
- [Einl.] *Georg Busse-Palma: Reif im Frühling und andere Novellen*. Leipzig: Philipp Reclam jun. [Reclam's Universal-Bibliothek 5461], [1912]. 99 S.
- ...*Mit ihm sein Land Tirol. Ein deutsches Trauerspiel in einem Aufzug*. Berlin: Hermann Sack, 1918. 31 S.
- Der Herr in Grün*. Berlin: Kranz, 1919. 189 S.
- Die Welt im Blickpunkt. Versuch einer Kosmosophie*. Berlin, Leipzig: Spitzbogen-Verlag, 1921. 211 S.
- Der Clown Gottes. Eine groteske Tragödie*. Berlin, Leipzig: Spitzbogen-Verlag, 1921. 59 S.
- Der Sonnenmotor. Eine seltsame Geschichte*. Berlin, Leipzig: Spitzbogen-Verlag, 1922. 52 S.
- Bocksprünge. Ein Band Grotesken*. Berlin: Spitzbogen-Verlag, 1923. 196 S.
- Das glühende Einmaleins. Ein Sommertagstraum. Lustspiel*. Berlin: Spitzbogen-Verlag, 1923. VII, 134 S.
- [Übs., Bearb.] *Die Bacchantinnen. Ein Nachtstück in vier Vigilien. Nach dem gleichnamigen Werk des Euripides*. Berlin: Spitzbogen-Verlag, 1924. 134 S.
- Schlacht am Birkenbaum. Ein Sang von der Zeitenwende*. Berlin, Leipzig: Spitzbogen-Verlag, 1931. 63 S.
- Die Wiese. Ein Gedicht*. Zürich: Privatdruck, 1940. 8 S.
- Melodie der Fremde. Lieder aus dem Exil*. Mit einem Vorwort v. Pfarrer Paul Vogt. Zürich: Europa-Verlag, 1945. 32 S.
- Auf den Hintertreppen des Lebens. Erster Band des achtbändigen gleichnamigen humoristischen Romans*. Zürich: Oprecht, 1946. 543 S.
- Melodie der Heimkehr. Heimweh-Lieder*. Zürich: Schwarzenbach, 1947. 32 S.
- Grammatik der Schauspielkunst. Eine Funktionslehre der Sprache*. 4 Bde. Wiesbaden: Limes [1. 1948, 192 S.; 2. 1951, 164 S.], München: Laokoon-Verlag [1.-4. 1964, 348 S.].
- Cherub des Unheils. Tragödie in drei Aufzügen*. Wiesbaden: Limes, 1948. 56 S.
- Die Urform der Zauberflöte. Versuch einer Neugestaltung*. Wiesbaden: Limes, 1949. 44 S.
- Apoll Lehmann. Zweiter Band des achtbändigen Romans "Auf den Hintertreppen des Lebens"*. Wiesbaden: Limes, 1960. 218 S.
- Gagarin oder Tristan und der Spion des Jenseits. Eine Simultan-Komödie*. München: Laokoon-Verlag, 1963. 77 S.
- Der Golem oder: Napoleon und Bonaparte. Dramatische Paraphrase um den Korsen*. Emsdetten: Lechte, 1967. 95 S.
- Belcantophon. Fernkurs der Italo-germanischen Gesangsmethode*. Vier Lehrhefte [39 S.] als Begleittexte zu sechs Schallplatten (33 t.). Zürich: Eigenverlag des Autors, o. J.
- Lehmans Flohzyklus*. Aus dem Nachlaß hg. v. Lee van Dowski [Auswahl aus den drei ersten Bänden des achtbändigen Romans *Auf den Hintertreppen des Lebens*]. Darmstadt: J.G. Bläschke, 1973. 170 S., 4 S. Anhang, Abb., Umschlagzeichnung Heinrich Zille.
- Zürcher Testament*. Aus dem Nachlaß hg. v. Lee van Dowski. Darmstadt: J.G. Bläschke, 1975. 80 S.

[Übs., Bearb.] *Die Bacchantinnen. Ein Nachtstück in vier Vigilien.* Neuausgabe v. Lee van Dowski. St. Michael: J.G. Bläschke, 1979. XVII, 160 S., Abb.

Karl Röttger (1877 Lübbecke – 1942 Düsseldorf-Gerresheim)

Aus meinen Welten. Ein Buch für stille Menschen. Gedichte. Leipzig: P. Friesenhahn Nachf. Emil Bettermann, 1900. 88 S.

Glück und Anderes. Gedichte. Wien, Berlin, Leipzig: Neue Literaturanstalt, Verlag neue Lyrik, 1902. 30 S., Umschlagzeichnung Heinrich Vogeler, Titelblatt v. Fidus.

Poetische Flugblätter. Gedichte. Wien, Leipzig: Neue Literatur, Szeliński & Cie., 1903. 4 S.

Das Leben, die Kunst, das Kind. Beiträge zur modernen Pädagogik. Bremen: C. Schünemann, 1905. 110 S.

[Hg., Einl.] *Die moderne Jesusdichtung. Anthologie.* Mit einer religiösen und literarischen Einleitung. München, Leipzig: R. Piper u. Co. [Die Fruchtschale 16], 1907. L, 147 S.

Kind und Gottesidee. Berlin: Modern-pädagogischer und psychologischer Verlag [Führer ins Leben 2], 1908. 148 S.

[Mithg., zus. mit Otto zur Linde] *Charon. Monatsschrift: Dichtung, Philosophie, Darstellung.* 3 Jge. Groß-Lichterfelde: Charonverlag, 1909-11.

Wenn deine Seele einfach wird. Gedichte. Groß-Lichterfelde: Charonverlag, 1909. 137 S.

Tage der Fülle. Neue Lieder und Landschaftsgedichte und der Kreis des Jahres. Groß-Lichterfelde: Charonverlag, 1910. 140 S.

[Hg.] *Die Brücke. Monatsschrift für Zeitinterpretationen.* 3 Jge. München: Seybold, 1911-14.

Die Lieder von Gott und dem Tod. Groß-Lichterfelde: Charonverlag, 1912. 134 S.

Christuslegenden. Groß-Lichterfelde: Charonverlag, 1914. 220 S.

Sehnsucht und Schicksal. Eine Gedichtsammlung. Groß-Lichterfelde: Charonverlag, 1915. 122 S.

Der Eine und die Welt. Legenden von Weisheit, Wanderung, Nacht und Glück. München: Georg Müller, 1917. 326 S.

Die Allee. Novellen. München: Georg Müller, 1917. VII, 382 S.

Die Flamme. Essays. München: Georg Müller, 1918. VIII, 313 S.

Haß oder Das versunkene Bild des Christ. Drama in vier Akten. München: Georg Müller 1918. 155 S.

Die Religion des Kindes. München: Georg Müller, 1918. 99 S.

[Hg.] *Wilhelm Schäfer. Zu seinem fünfzigsten Geburtstag.* München: Georg Müller, 1918. 288 S.

Gespaltene Seelen. Ein Kammerspiel. München: Georg Müller, 1918. 87 S.

Das Gastmahl der Heiligen. Der Legenden dritter und letzter Band. München: Georg Müller, 1920. 323 S.

Stimmen im Raum. Erzählungen aus den Stunden der Landschaft und des Schicksals. München: Georg Müller, 1920. 206 S.

[Hg.] *Das Kunstfenster. Düsseldorfer kritische Wochenschrift für die Interessen aller Künste.* Düsseldorf: Verlag Das Kunstfenster, 1920/21.

Zum Drama und Theater der Zukunft. Leipzig, Hartenstein im Erzgebirge: Erich Matthes, 1921. 88 S., Umschlagentwurf u. 4 Tafeln (Bühnenbilder) v. Walter von Wecus.

- Die fernen Inseln. Aus den Tagen der Kindheit.* Leipzig, Hartenstein im Erzgebirge: Erich Matthes, 1921. 116 S., Umschlagentwurf Walter von Wecus.
- Der Schmerz des Seins. Drei Erzählungen.* Leipzig, Hartenstein im Erzgebirge: Erich Matthes, 1921. 144 S.
- Simson. Ein Drama.* Leipzig, Hartenstein im Erzgebirge: Erich Matthes, 1921. 54 S.
- Das letzte Gericht. Sechs Spiele vom Leben mit einem Nachspiel im Jenseits.* Leipzig, Hartenstein im Erzgebirge: Erich Matthes, 1922. 181 S.
- Der treue Johannes. Märchenspiel in fünf Akten.* Groß-Lichterfelde: Charonverlag, 1922. 48 S.
- Das Kindertheater.* Frankfurt am Main: Verlag des Bühnenvolksbundes (Patmos-Verlag) [Schriften zur Kunsterziehung und Theaterpflege, hg. v. Wilhelm Carl Gerst u. Werner E. Normann], 1922. 51 S.
- Die sechs Schwäne. Märchenspiel.* Leipzig, Hartenstein im Erzgebirge: Erich Matthes, 1922. 68 S.
- Des Raumes Seele und des Traumes Sinn. Gedichte.* Köln: Saaleck-Verlag G.m.b.H. [Saaleck-Blätter: Rheinische Köpfe 6, hg. v. D. H. Sarnetzki], 1923. 19 S., 1 Abb.
- Das Antlitz des Todes. Drama in drei Akten.* Erfurt: Steiner, 1923. 84 S.
- Einzelseele, Drama, Gemeinschaftsbühne.* Gotha: Druckerei Fr. A. Perthes A.G., Privatdruck, 1924.
- Johann Sebastian.* Stettin: Hencke & Lebeling, 1924. 15 S.
- Die Krise. Drama in einem Akt.* München: Bayernverlag, 1925. 16 S.
- Die Heimkehr. Dramatische Legende.* München: Christian Kaiser [Münchener Laienspiele 25, hg. v. Rudolf Mirbt], 1926. 54 S.
- Das Herz in der Kelter. Roman.* Einleitung v. Werner Mahrholz. Berlin: Deutsche Buchgemeinschaft, 1927. 376 S.
- Die heilige Elisabeth. Ein Legendenspiel.* München: Georg D. W. Callway [Die Schatzgräber-Bühne 31, hg. vom Dürerbund], [1927]. 84 S.
- [Hg.] *Die moderne Jesus-Dichtung. Eine Anthologie.* Mit einer Einleitung. Erweiterte u. vollständig neu bearbeitete Ausgabe. Gotha: Leopold Klotz, 1927. XII, 244 S., 6 Tafeln.
- Zwischen den Zeiten. Erzählungen und Legenden.* München: Georg Müller [Zwei-Mark-Bücher 86], 1928. 203 S.
- Buch der Liebe. Gedichte.* München: Georg Müller, 1928. 106 S.
- Buch der Mysterien. Gedichte.* Berlin-Grunewald: Horen-Verlag, 1929. 99 S.
- Auf Sommerwegen.* Nachwort v. Christian Jenssen. Hamburg: Deutsche Dichter-Gedächtnis-Stiftung [Der junge Tag 10], 1929. 68 S.
- Hölderlin.* Chemnitz: Gesellschaft der Bücherfreunde [Jahresgabe der Gesellschaft der Bücherfreunde zu Chemnitz 1930, 1], 1930. 127 S.
- Die Lieder von Gott und dem Tod.* Berlin-Grunewald: Horen-Verlag, 1930. 126 S.
- [Jacobus van Rahden] *Genovefas Heimkehr. Legendenspiel.* München: Christian Kaiser [Münchener Laienspiele 75], 1931. 80 S.
- [Bearw., Nachw.] *Gustav Schwab: Fortunat und seine Söhne.* Nach der Schwab'schen Erzählweise bearbeitet u. mit einem Nachwort sowie Anmerkungen versehen v. Karl Röttger. Breslau: F. Hirt [Hirt's Deutsche Sammlung, Literarische Abteilung Gruppe 5, Bd. 10], 1932. 112 S., 10 Abb.
- [Bearw., Nachw.] *Gustav Schwab: Die schöne Magelone.* Nach der Schwab'schen Erzähl-

weise bearbeitet u. mit einem Nachwort sowie mehreren Anmerkungen versehen v. Karl Röttger. Breslau: F. Hirt [Hirt's Deutsche Sammlung, Literarische Abteilung Gruppe 5, Bd. 11], 1932. 47 S., 7 Abb.

Das Buch der Gestirne. Leipzig: Paul List, 1933. 332 S.

Kaspar Hausers letzte Tage oder Das kurze Leben eines ganz Armen. Dokumentarischer Roman. Berlin, Wien, Leipzig: Paul Zsolnay, 1933. 390 S.

Der Heilige und sein Jünger. Roman. Berlin, Wien, Leipzig: Paul Zsolnay, 1934. 220 S.

Die Berufung des Johann Sebastian Bach. Leipzig: Paul List [Lebendiges Wort 3], 1935. 60 S.

Der Heilandsweg. Legenden. Berlin, Wien, Leipzig: Paul Zsolnay, 1935. 369 S.

Opfertat. Drei deutsche Legenden. Leipzig: Paul List, 1935. 144 S.

Dämon und Engel im Land. Roman. Leipzig: Paul List, 1936. 385 S.

"Ihr schwebt, ihr Geister, neben mir." Begegnungen mit Beethoven, Friderike von Sesenheim, Clemens Brentano, Bettina und Jean Paul. Nachwort v. Friedrich Markus Huebner. Leipzig: Amthor'sche Verlags-Buchhandlung [Bücher der Besinnung 4], 1937. 120 S., Abb. v. F. Ahlers-Hestermann.

Die Magd. Erzählung. Eingeleitet u. hg. v. Karl Plenzat. Leipzig: Hermann Eichblatt [Eichblatt's deutsche Heimatbücher 118], [1937]. 38 S., Einbandzeichnung Carl Strelker.

Das Unzerstörbare oder Die Vollendung des Einst. Leipzig: Paul List, 1937. 190 S.

Legenden, Mythen, Gedichte. Ausgewählt u. eingeleitet v. Robert Jancke. Paderborn: F. Schöningh-Verlag [Der deutsche Quell; Schöninghs Textausgaben 226], 1938. 63 S., Abb.

Die Mörderin. Zwei Erzählungen. Berlin, Wien, Leipzig: Paul Zsolnay [Die hundert kleinen Bücher 13], 1940. 118 S.

Unterm Himmelsbogen. Aus unveröffentlichten oder unvollendeten Büchern. Nachwort v. Friedrich Markus Huebner. Düsseldorf: Privatdruck für die Freunde seiner Dichtung, [1940]. 64 S.

Am deutschen Strom. Rheinischer Heimatgruß. Berlin-Steglitz: Evangelischer Preßverband für Deutschland [Beschützte Heimat 6], 1940. 65 S., Abb. v. P. Dietrich.

Gnade vor Recht. Sinnbild und Gleichnis. Zwei Erzählungen. Chemnitz: Gesellschaft der Bücherfreunde zu Chemnitz [Jahresgabe der Gesellschaft der Bücherfreunde zu Chemnitz 1941, 1], 1941. 96 S.

Wolfgang Amadeus Mozart. Biographischer Roman. Leipzig: Paul List, 1941. 486 S., 7 Tafeln.

Gnade vor Recht. Erzählung. Leipzig: Paul List [Lebendiges Wort 51], [1945]. 62 S.

Das Buch der Gestirne. Zweite erweiterte Auflage. München: Paul List, 1948. 373 S.

Nun und immer. Gedichte. Kettwig: F. Flothmann K.G., 1952. 24 S.

Ausgewählte Werke in zwei Bänden. Hg. v. Hella Röttger u. Hanns Martin Elster. 2 Bde. Emsdetten: Lechte, 1958. 669, 704 S., 4 Abb.

Der Gast. Der Knabe und das Wunder. Zwei Erzählungen. Münster: Aschendorff; Bielefeld-Bethel: Giesecking [Kleine Westfälische Reihe VI/26], 1963. 26 S.

Jean Paul. Hamburg: Agentur des Rauhen Hauses [Die Stille Stunde 61], [1965]. 15 S.

Zeitdichtungen 1918–1938. Gedichte und Erzählungen. Kastellaun: A. Henn, [1978], 138 S.

Gustav Sack (1885 Schermbeck bei Wesel – 1916 Finta Mare bei Bukarest)

- [Ernst Schahr] *Olof. Ein Gedicht in sechs Gesängen*. Berlin: Gustav Schuhr, 1904. 130 S.
Ein verbummelter Student. Roman. Hg. v. Paula Sack. Mit einem Vorwort v. Hans W. Fischer. Berlin: S. Fischer, 1917. 299 S.
Ein Namenloser. Roman. Hg. v. Paula Sack. Berlin: S. Fischer, 1919. 250 S.
Gesammelte Werke in zwei Bänden. Hg. v. Paula Sack. Biographie v. Hans W. Fischer. Berlin: S. Fischer, 1920. 481, 327 S., 2 Tafeln, 1 Abb.
Die drei Reiter. Gedichte 1913 bis 1914. Hg. v. Paul Hühnerfeld. Hamburg, München: Heinrich Ellermann, 1958. 106 S.
Gustav Sack. Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl. Von Hans Harbeck. Wiesbaden: Franz Steiner [Verschollene und Vergessene], 1958. 102 S., 2 Tafeln.
Prosa, Briefe, Verse. Mit einem Vorwort v. Dieter Hoffmann. München, Wien: Albert Langen, Georg Müller, 1962. 675 S., 1 Tafel.
Paralyse. Der Refraktär. Neuauflage des Romanfragments und des Schauspiels mit einem Anhang v. Karl Eibl. München: Wilhelm Fink, 1971. 162 S.
Ein verbummelter Student. Roman. Stuttgart: Klett-Cotta [Cotta's Bibliothek der Moderne 60], 1987. 191 S.

Friedrich Sieburg (1893 Altena – 1964 Gärtringen)

- Die Grade der lyrischen Formung. Beiträge zu einer Ästhetik des lyrischen Stils*. Phil. Diss. Münster 1919. Stuttgart: Union, 1920. 48 S.
Die Erlösung der Strasse. Gedichte. Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1920. 47 S.
Oktoberlegende. Hellerau: Jakob Hegner, 1924. 154 S.
 [Übs., Bearb.] K[nud] Rasmussen: *Rasmussens Thulefahrt. Zwei Jahre im Schlitten durch unerforschtes Eskimoland*. Frankfurt/M.: Societäts-Verlag, 1926. 511 S., Abb.
 [Übs.] K[nud] Rasmussen: *Die große Jagd. Leben in Grönland*. Frankfurt/M.: Rütten & Loening, 1927. 176 S., 1 Karte.
Gott in Frankreich? Ein Versuch. Frankfurt/M.: Societäts-Verlag, 1929. 338 S., Tafeln.
Vergessene Historie. 2 Bde. [1. *Frankreichs rote Kinder*, 91 S. mit Tafeln; 2. *Vendée*, 108 S. mit Tafeln]. Frankfurt/M.: Societäts-Verlag, 1931.
 [Einl.] S. Márai u. L. Dormándi: *Zwanzig Jahre Weltgeschichte in 700 Bildern. 1910–1930*. Berlin: Transmare-Verlag, [1931]. 284 S., Abb.
Die rote Arktis. "Malygins" empfindsame Reise. Frankfurt/M.: Societäts-Verlag, 1932. 239 S.
Es werde Deutschland. Frankfurt/M.: Societäts-Verlag, 1933. 327 S.
Polen. Legende und Wirklichkeit. Frankfurt/M.: Societäts-Verlag, 1934. 62 S.
 [Übs., Hg., Einl.] Rasmussens Thulefahrt. *2 Jahre im Schlitten durch unerforschtes Eskimoland*. Aus dem dänischen Original. Frankfurt/M.: Societäts-Verlag, 1934. 349 S.
Robespierre. Frankfurt/M.: Societäts-Verlag, 1935. 337 S., 28 S., Abb.
Neues Portugal. Bildnis eines alten Landes. Frankfurt/M.: Societäts-Verlag, [1937]. 269 S., 12 Bl. Abb.
Afrikanischer Frühling. Eine Reise. Mit 48 Bildern und einer Karte. Frankfurt/M.: Societäts-Verlag, 1938. 413 S., 24 Tafeln, Abb.
Blick durchs Fenster. Aus 10 Jahren Frankreich und England. Frankfurt/M.: Societäts-

Verlag, [1939]. 319 S.

Die stählerne Blume. Eine Reise nach Japan. Frankfurt/M.: Societäts-Verlag, [1939]. 188 S.

France d'hier & demain. Préambule de Bernard Grasset. Paris: Péroud, 1941. 22 S.

[Mithg., zus. mit E. Benkard, B. Guttman u.a.; ab 1949, Nr. 13 zus. mit M. von Brück, M. Freund u.a.] *Die Gegenwart. Eine Halbmonatsschrift.* Freiburg i. Br.: Verlag der Gegenwart [ab 1950, Nr. 15: Frankfurt/M.: Verlagshaus der Frankfurter Societäts-Druckerei], 1948-55.

[Übs.] Henri Paul Eydoux: *Die Erforschung der Sahara.* Freudenstadt: Schwarzwald-Verlag, [1949]. 182 S., 5 Tafeln.

Schwarze Magie. Über die Freiheit der Presse. Tübingen, Stuttgart: Wunderlich [Brunner-Bücherei 5], [1949]. 123 S.

Unsere schönsten Jahre. Ein Leben mit Paris. Tübingen, Stuttgart: Wunderlich, [1950]. 405 S.

Was nie verstummt. Begegnungen. Tübingen, Stuttgart: Wunderlich, 1951. 264 S.

Geliebte Ferne. Der schönsten Jahre anderer Teil. Tübingen, Stuttgart: Wunderlich, [1952]. 447 S.

[Hg., Übs.] Georges Lenôtre: *Wenn Steine reden. Geschichten aus Alt-Paris.* Heidelberg: Palladium-Verlag, [1952]. 314 S.

Hundertmal Gabriele. Tübingen, Stuttgart: Wunderlich, [1953]. 57 S., 4 Tafeln v. Jean Baptiste Greuze.

Kleine Geschichte Frankreichs. Frankfurt/M.: Scheffler, [1953]. 192 S., 14 Abb. auf 8 Bildtafeln.

[Übs.] Honoré de Balzac: *Modeste Mignon* [Gesammelte Werke]. Reinbek: Ernst Rowohlt, 1953. 364 S.

Gott in Frankreich? Ein Versuch. Erweitert durch das Kapitel: *Frankreich und kein Ende.* Frankfurt/M.: Societäts-Verlag, 1954. 358 S., 8 Bl. Abb.

Die Lust am Untergang. Selbstgespräche auf Bundesebene. Hamburg: Ernst Rowohlt, [1954]. 374 S.

Wohin mit uns? Berlin, Bonn 1954. 32 S.

Nur für Leser. Jahre und Bücher. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, [1955]. 421 S.

Napoleon. Die 100 Tage. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, [1956]. 435 S.

Lob des Lesers. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, [1958]. 11 S.

[Hg., Einl.] Guy de Maupassant: *Meisternovellen.* Bremen: C. Schünemann [Sammlung Dieterich 173], [1958]. 881 S.

Robespierre. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1958. 380 S., 12 Bl. Abb.

Chateaubriand. Romantik und Politik. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, [1959]. 494 S.

Paris. Anblick und Rückblick. Stuttgart: Philipp Reclam jun. [Reclams Universal-Bibliothek 8293], [1959]. 92 S.

Das Geld des Königs. Eine Studie über Colbert. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, [1960]. 53 S., Titelbild.

Helden und Opfer. 5 historische Miniaturen. Wiesbaden: Insel-Verlag [Insel-Bücherei 715], 1960. 66 S.

Im Licht und Schatten der Freiheit. Frankreich 1789-1848. Bilder und Texte. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, [1961]. 438 S., 1 Titelblatt.

- Eine Maiwoche in Paris.* Frankfurt/M.: Scheffler, [1961]. 65 S., Abb.
- Lauter letzte Tage. Prosa aus 10 Jahren.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, [1961]. 386 S.
- Gespräche mit Napoleon.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag [dtv 94], 1962. 328 S.
- [Einl.] *Facsimile-Querschnitt durch die Gartenlaube.* Hg. v. Heinz Klüter. Bern, Stuttgart, Wien: Scherz, [1963]. 207 S.
- Gemischte Gefühle. Notizen zum Lauf der Zeit.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, [1964]. 220 S.
- [Einl.] Otto Flake: *Finnische Nächte. Die Erzählungen.* Gütersloh: Mohn, [1966]. 736 S.
- Verloren ist kein Wort. Disputationen mit fortgeschrittenen Lesern.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, [1966]. 387 S.
- Nicht ohne Liebe. Profile der Weltliteratur.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, [1967]. 160 S.
- Das Geld des Königs. Eine Studie über Colbert.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1974. 79 S.
- [Einl.] K. Roessing: *Holzstiche und Linolschnitte.* Ausstellung vom 8.9.79–27.9.79. Stuttgart: Galerie Valentien, 1979. 10 Bl.
- Zur Literatur. 1924–1963.* Hg. v. Fritz J. Raddatz. 2 Bde. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, [1981]. 479, 399 S.
- Abmarsch in die Barbarei. Gedanken über Deutschland.* Hg. v. Klaus Harpprecht. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1983. 397 S.
- Werkausgabe.* 7 Bde. [nach Bd. 7 unvollständig abgebrochen]. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1987ff.
- [Nachw.] Otto Flake: *Die Französische Revolution. 1789–1799.* Zürich: Manesse [Manesse Bibliothek der Weltgeschichte], 1988. 480 S.

Hans Siemsen (1891 Mark bei Hamm – 1969 Essen)

- [Red.] *Zeit-Echo. Ein Kriegs-Tagebuch der Künstler* [ab Jg. 2 ohne Untertitel]. Hg. v. Otto Haas-Heye [Schriftleitung: Friedrich Markus Huebner u. O. Th. W. Stein, Jg. 2 1915/16 Hans Siemsen], Jg. 3 hg. v. Ludwig Rubiner. 3 Jge. München, Berlin: Graphik-Verlag [Jg. 3 Bümpliz-Bern, Leipzig: Zeit-Echo Verlag Benteli], 1914–17.
- Auch ich – auch du. Aufzeichnungen eines Irren.* Leipzig: Kurt Wolff [Der jüngste Tag 75], 1919. 23 S. Reprint *Der jüngste Tag. Die Bücherei einer Epoche* Frankfurt/M.: Heinrich Scheffler, 1970; Frankfurt/M.: Societäts-Verlag, 1981, Bd. 6, S. 2935–2955.
- Wo hast du dich denn herumgetrieben? Erlebnisse.* München: Kurt Wolff, 1920. 111 S., Einbandzeichnung Otto Schoff.
- [Hg., Einl.] Otto Schoff: *Das Wannseebad. Acht Steinzeichnungen.* Düsseldorf: Galerie Flechtheim [Flechtheim-Druck 14], [1922]. 3 S., 8 Tafeln.
- [Hg.] Rudolf Levy: *Die Lieder des alten Morelli.* Mit einer Lithographie v. Rudolf Grossmann u. Zeichnungen v. Jules Pascin. Berlin: Otto von Holten [Flechtheim-Druck 18b], 1922. 54 S., Abb.
- Der große Betrug.* Flugblatt der Deutschen Friedensgesellschaft. o. O. u. J. [um 1922].
- Die Geschichte meines Bruders. Eine Erzählung.* Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt [Der Falke – Bücherei zeitgenössischer Novellen 7], 1923. 43 S.
- Das Tigerschiff. Jungensgeschichten.* Zehn Radierungen v. Renée Sintenis. Frankfurt/M.:

- Querschnitt-Verlag [Flechtheim-Druck 26], 1923. 34 [+10] S., Abb. Reprint Berlin: Foerster [Das andere Buch 2], 1982, Nachwort Joachim S. Hohmann. 37 [+10] S., Abb.
- Charlie Chaplin*. Mit 18 Bildern nach Film-Ausschnitten. Leipzig: Feuer-Verlag [Der Sammlung Meister 22], 1924. 45 S., Abb.
- Paul ist gut. Erlebnisse*. Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1926. 186 S., Einbandzeichnung E. R. Weiß.
- Verbotene Liebe. Briefe eines Unbekannten*. Berlin: Die Schmiede [Berichte aus der Wirklichkeit 5], 1927. 79 S.
- Rußland – ja und nein*. Berlin: Ernst Rowohlt, 1931. 263 S., Einbandzeichnung E. R. Weiß.
- [Hg., anon.] *Joachim Ringelnatz: Der Nachlaß*. Berlin: Ernst Rowohlt, 1935. 196 S., Abb.
- [Anon.] *Was soll mit den Juden geschehen? Praktische Vorschläge von Julius Streicher und Adolf Hitler*. Paris: Éditions du Carrefour, 1936. 94 S., Abb.
- Die Geschichte des Hitlerjungen Adolf Goers*. Düsseldorf: Komet-Verlag, 1947. 223 S. [engl. *Hitler Youth*, translated by Trevor and Phyllis Blewitt. With a foreword by Renie Smith. London: Lindsay Drummond, 1940, 279 S.].
- Wo willst Du hin?* [autographiert]. [New York 1947]. [31 S.].
- Die Geschichte des Hitlerjungen Adolf Goers*. Mit einem Nachwort v. Hellmut Lessing, Manfred Liebel u. Bruno Schonig. Berlin: LitPol Verlagsgesellschaft, 1981. 248 S.
- Schriften*. Hg. v. Michael Föster. 3 Bde. Essen: Torso, 1986/1988 [1. *Verbotene Liebe und andere Geschichten*, 1986, 261 S.; 2. *Kritik – Aufsatz – Polemik*, 1988, 301 S.; 3. *Briefe von und an Hans Siemsen*, 1988, 402 S.].

Wilhelm Stolzenburg (1879 Wetter – 1938 Essen)

- Gedichte*. Berlin, Leipzig: Modernes Verlagsbureau Curt Wigand, 1907. 64 S., Vignetten.
- Caviar für's Volk. Satiren*. Berlin, Leipzig: Modernes Verlagsbureau Curt Wigand, 1907. 74 S., Abb. v. Willi Geiger.
- Ernte*. Dortmund: 'Das Signal', [1910]. 38 S.
- [Hg.] *Die Ehrenschrift*. Erster Druck. Brakel i. W.: Lynkeus-Verlag, [November] 1918. 1 Tafel, 1 Bl. Text.
- Östlicher Divan. Umdichtungen chinesischer Lyrik*. Wolfach/Baden: Ferdinand Acker [Els-Druck 7], 1925. 22 Bl., Abb. v. X. Spiegelhalter.

August Stramm (1874 Münster – 1915 Horodec/Rußland)

- Das Welteinheitsporto. Historische, kritische und finanzpolitische Untersuchungen über die Briefpostgebührensätze des Weltpostvereins und ihre Grundlagen*. Halle a. S.: C.A. Kaemmerer & Co., 1910. VI, 104 S. [Phil. Diss. Halle 1909, unter dem Titel *Historische, kritische und finanzpolitische Untersuchungen über die Briefpostgebührensätze des Weltpostvereins und ihre Grundlagen*].
- Sancta Susanna. Ein Gesang der Mainacht [Drama]*. Berlin: Der Sturm [Sturm-Bücher 1], 1914. 18 S.
- Rudimentär [Drama]*. Berlin: Der Sturm [Sturm-Bücher 2], 1914. 31 S.
- Die Haidebraut [Drama]*. Berlin: Der Sturm [Sturm-Bücher 4], 1914. 24 S.
- Du. Liebesgedichte*. Berlin: Der Sturm, 1915. 35 S.

- Erwachen [Drama]*. Berlin: Der Sturm [Sturm-Bücher 5], 1915. 30 S.
- Kräfte [Drama]*. Berlin: Der Sturm [Sturm-Bücher 8], 1915. 31 S.
- Geschehen [Drama]*. Berlin: Der Sturm [Sturm-Bücher 11], 1916. 32 S.
- Die Unfruchtbaren [Drama]*. Berlin: Der Sturm [Sturm-Bücher 12], 1916. 43 S.
- Die Menschheit [Gedicht]*. Berlin: Der Sturm, 1917. 16 S.
- Tropfblut. Gedichte*. Berlin: Der Sturm [1919]. 44 S.
- Dichtungen*. 2 Bde. Berlin: Der Sturm [1920/21]. 148, 182 S.
- Welt-Wehe. Ein Schwarz-weiß-Spiel in Marmorätzungen von Hugo Meier-Thur zu einem Gedicht von August Stramm*. Hamburg: Kunstband [Hamburger Handdrucke 1], 1922. 15 S., Abb.
- Dein Lächeln weint. Gesammelte Gedichte*. Mit einer Einleitung v. Inge Stramm. Wiesbaden: Limes, 1956. 104 S.
- Das Werk*. Hg. v. René Radrizzani. Wiesbaden: Limes, 1963. 493 S., Abb.
- Dramen und Gedichte*. Auswahl u. Nachwort v. René Radrizzani. Stuttgart: Philipp Reclam jun. [Reclams Universal-Bibliothek 9929], 1979. 88 S.
- Die Menschheit. Ein Gedicht*. Mit 22 schwarz-weißen Linolschnitten v. Martin Felix Furtwängler. Forst: Forster Presse [Forster Presse 9], 1984. 76 Bl., Abb.
- Du. Liebesgedichte*. Zeichnungen v. Helge Leiberger. Hg. v. Reinhard Scheuble. Berlin: Quetsche, 1987. 49 S., Abb.
- Du. Liebesgedichte*. Faksimile der Ausgabe Berlin 1915. Mit einer Nachbemerkung v. Lothar Jordan. Münster: Kleinheinrich, 1988. 35 S.
- Liebeskampf*. Illustrationen v. Herbert Gutsch. Vorwort u. hg. v. Curt Grützmacher. Berlin: Achat Drucke, 1988. 48 S., 19 Siebdrucke.
- Tropfblut. Gedichte aus dem Krieg*. Neuausgabe. Hg. v. Michael Trabitzsch. Berlin: Edition Sirene, 1988. 39 S.
- Briefe an Nell und Herwarth Walden*. Hg. v. Michael Trabitzsch. Berlin: Edition Sirene, 1988. 150 S.
- Die Dichtungen. Sämtliche Gedichte, Dramen, Prosa*. Hg. u. mit einem Nachwort v. Jeremy Adler. München, Zürich: Piper [Serie Piper 980], 1990. 409 S.
- Alles ist Gedicht. Briefe Gedichte Bilder Dokumente*. Hg. v. Jeremy Adler. Zürich: Arche [Arche-Editionen des Expressionismus], 1990. 190 S., Abb.
- August Stramm*. Hg. v. Orplid & Co., Gesellschaft zur Pflege und Förderung der Poesie. Ausgewählt u. mit einem Nachwort versehen v. Peter Brasch. Berlin: Unabhängige Verlags-Buchhandlung Ackerstraße [Poet's Corner 7], 1992. 47 S.
- Gedichte Dramen Prosa Briefe*. Hg. v. Jörg Drews. Stuttgart: Philipp Reclam jun. [Reclams Universal-Bibliothek 9929], 1997. 242 S., Abb.

Josef Winckler (1881 Bentlage bei Rheine – 1966 Bergisch Gladbach)

- [Mitverf., zus. mit Jakob Kneip u. Wilhelm Vershofen] *Wir drei! Ein Gedichtbuch*. Bonn: Röhrscheid & Ebbecke, 1904. 109 S.
- [Mithg., zus. mit Wilhelm Vershofen] *Quadriga. Vierteljahrsschrift der Werkleute auf Haus Nyland*. 2 Jge., je 4 H. Jena: Vopelius, 1912-14.
- [Mitverf., zus. mit Franz M. Jansen u. Ernst Isselmann] *Industrie*. Jena: Vopelius, 1913. 20 Bl., Abb.
- [Anon.] *Eiserne Sonette*. Leipzig: Insel-Verlag [Insel-Bücherei 134; Nyland-Werke Bd.

1], [1914]. 48 S.

Kriegslegenden. Mönchen-Gladbach: Volksvereins-Druckerei, [1915]. 31 S.

Mitten im Weltkrieg. Leipzig: Insel-Verlag [Nyland-Werke Bd. 2], 1915. 106 S.; auch: *Mitten im Weltkrieg*. Erste Auflage für den Frauenbund zur Ehrung rheinländischer Dichter, 1915. 130 S.

[Mitverf., zus. mit Jakob Kneip u. Wilhelm Vershofen] *Das brennende Volk. Kriegsgabe der Werkleute auf Haus Nyland*. Jena: Eugen Diederichs, 1916. 119 S.

Ozean. Des deutschen Volkes Meergesang. Jena: Eugen Diederichs, 1917. 150 S., Abb.

[Mithg., zus. mit Wilhelm Vershofen] *Nyland. Vierteljahrsschrift des Bundes für schöpferische Arbeit*. 2 Jge., je 4 H. Jena: Eugen Diederichs, 1918-20.

Der Rheinische Maler F. M. Jansen. Leipzig: Seemann, 1921. 11 S., Abb.

Irrgarten Gottes oder Die Komödie des Chaos. Jena: Eugen Diederichs, 1922. 111 S.

Der chiliastische Pilgerzug. Die Sendung eines Menschheitsapostels. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1923. 300 S. Neuausgabe 1924 mit Abb. v. Franz M. Jansen.

Kunsttheoretische Untersuchung über die graphische, malerische und plastische Darstellung der Zahnheilkunde. Med. dent. Diss. Köln 1923.

Der tolle Bomberg. Ein westfälischer Schelmenroman. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, [1923]. 397 S.

Der Ruf des Rheins. Köln: Saaleck-Verlag G.m.b.H. [Saaleck-Bücher 6], 1923. 96 S.

Der Weltmensch. Köln: Saaleck-Verlag G.m.b.H. [Saaleck-Blätter: Rheinische Köpfe, hg. v. D. H. Sarnetzki], 1923. 19 S.

Trilogie der Zeit. Rudolstadt: Greifenverlag, 1924. 154 S.

Der tolle Bomberg. Ein westfälischer Schelmenroman. Ausgewählt u. bearbeitet v. Wilhelm Fronemann. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925. 238 S.

[Mithg., zus. mit Karl Dietz] *Schwarzer Greif. Ein Almanach auf das Jahr 1925*. Rudolstadt: Greifenverlag, 1925. VII, 214 S.

Pumpnickel. Menschen und Geschichten um Haus Nyland. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925. XI, 487 S.

[Mithg., zus. mit Josef Ponten] *Das Rheinbuch. Eine Festgabe rheinischer Dichter*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925. XIX, 388 S., Abb.

Der Ruf des Rheins. Bonn: Klopp [Strom-Bücher 6], 1925. 96 S.

De olle Fritz. Verschollene Schwänke und Legenden voll phantastischer Abenteuerlichkeit und schnurriger Mythe, gesammelt und herausgegeben als niederdeutsches Andachtsbüchlein. Bremen: C. Schünemann, 1926. 100 S., Abb. v. A. Paul Weber.

[Einl.] *Deutsche Heimat. Bilder aus Stadt und Land*. Hg. M. P. Block u. W. Lindner. Mit Geleitworten v. Hermann Stehr u. Josef Winckler. Berlin: Deutsche Buchgemeinschaft, 1926. XXIII, 296 S.

Im Teufelssessel. Erzählungen. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1928. 351 S.

Des verwegenen Chirurgus weltberühmt Johann Andreas Doctor Eisenbart Zahnbrechers, Bänkelsängers, Okultisten, Steinschneiders Tugenden und Laster auf Reisen und Jahrmärkten, mancherley bewährteste Artztneyen in Not und Tod sambt vielen Orakeln, Mirakeln, Spektakeln, insonderheit auch philosophische, politische, moralische, mythische Tractata und sehr bedeutsame Mitteilungen zahlloser erschrocklicher und lustiger Begebenheiten getreulich dargestellt und vorgestellt vom rechtschaffenen, rite approbierten Collegen Josef Winckler weiland Zahnarzt zu Mörs am Rhein, Anfertiger höchst kunstvoller Gebisse, gantz wie aus Natur, aus Kautschuk, Gold, Aluminium, Dr.

- med. dent. der Universität Köln, Polyhistor und großer Dichter, seßhaft und wohlbe-rechtigt, rechtmäßig geboren, gültig getauft vom nachmaligen Bischof Dr. Brinkmann zu Rheine in Westfalen.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1929. 590 S.
- Im Banne des Zweiten Gesichtes. Schicksale und Gestalten um Haus Nyland.* Nachwort Hanns Martin Elster. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1930. 381 S., Abb.
- Das heilige Brot. Ein Kinderbrevier.* Hg. v. Friedrich Muckermann. Münster: Helios-Ver-lag, [1930]. 56 S.
- Eiserne Welt. Gedichte.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1930. 102 S.
- Der Großschieber. Roman mit Kommentaren.* Berlin: Brunnen-Verlag Bischoff, 1933. 438 S.
- Ein König in Westfalen. Roman einer Staatsgroteske in Deutschland.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1933. 427 S.
- Der Alte Fritz. Ein niederdeutscher Volksmythus.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1934. 358 S.
- Die Weinheiligen. Eine fröhliche Legende.* Köln: Staufes-Verlag, 1934. 78 S., Abb. v. Felix Timmermans.
- Adelaide. Beethovens Abschied vom Rhein. Erzählung.* Stuttgart: Deutsche Verlags-An-stalt, 1936. 134 S.
- Wo der deutsche Wein wächst.* Mit 48 Bildern. Königsberg: Gräfe & Unzer [Deutsche Welt I], [1937]. 64 S., Abb.
- Triumph der Torheit. Fröhliche Legenden.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1938. 226 S., Abb. v. Felix Timmermans.
- Die goldene Kiepe. Die Welt ist voller Geschichten.* Berlin: Steuben-Verlag, 1939. 416 S.
- Das Mutter-Buch.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, [1939]. 397 S.
- Im Schoß der Welt.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1940. 357 S.
- Josef Winckler erzählt Schwänke vom Doktor Eisenbart, vom Pumpernickel und vom Alten Fritz.* Berlin: Siegmund, [1941]. 256 S.
- Das bunte Brevier. Ein ernst-fröhliches Buch von den letzten Dingen.* Wuppertal: Abend-land-Verlag, 1947. 271 S.
- Der kleine Topf. Erzählungen.* Düsseldorf: Die Fähre, 1947. 110 S.
- [Mithg., zus. mit D. H. Sarnetzki] *Rheinisches Athenäum. Jahrbuch für rheinische Dich-tung.* Jg. [1] 1948. Gedächtnis der Toten. Köln: Pick, 1948. 314 S.
- Fest der Feste. Weihnachtsfeiern auf Haus Nyland.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1948. 259 S., Abb.
- Mütter retten die Welt. Ein Buch der Liebe.* Mit einem Nachwort über das Leben und Schaffen des Dichters v. Hanns Martin Elster. Düsseldorf: Deutscher Bücherbund, 1950. 426 S.
- Der Westfalenspiegel.* Dortmund: Ardey-Verlag, 1952. 382 S., Titelbild.
- So lacht Westfalen. Auch eine Philosophie.* Honnef/Rhein: Peters-Verlag, [1955]. 103 S.
- Der tolle Bomberg. Ein westfälischer Schelmenroman.* Rudolstadt: Greifenverlag [1956]. 390 S.
- Das Lügenjökken. Anekdoten um Josef Winckler.* Zum 75. Geburtstag gesammelt u. hg. v. Ruth Walter. Rudolstadt: Greifenverlag, 1956. 98 S., Abb. v. Gerhard Vontra.
- Die Wandlung. Ausgewählte Gedichte.* Folge I. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1957. 109 S.

Ausgewählte Werke. Westfälische Dichtungen in vier Bänden. Emsdetten: Lechte, 1960-63 [1. *Pumpernickel – Fest der Feste*, 1960, 713 S.; 2. *Der Alte Fritz spukt in Westfalen – König Lustik von Westfalen*, 1960, 730 S.; 3. *Im Schoß der Welt – Das Mutterbuch*, 1961, 633 S.; 4. *Die Luther-Bibel – So lacht Westfalen – Westfalenspiegel*, 1963, 588 S.].

Warum schwieg ich zehn Jahre? Rede zu meinem 80. Geburtstag in der Bibliophilen Gesellschaft Köln. Köln: Nyland-Stiftung, 1961. 58 S., 4 Bildnisse.

Irrgarten Gottes / Der chiliastische Pilgerzug. Im Auftrage der Nyland-Stiftung hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Hanns Martin Elster. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt [Die Nyland-Bücher], 1967. 292 S.

Die heiligen Hunde Chinas. Erzählungen. Aus dem Nachlaß hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Hanns Martin Elster. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1968. 359 S., Abb.

Die Operation. Aus den Papieren eines Ungenannten. Im Auftrag der Nyland-Stiftung aus dem Nachlaß hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Hanns Martin Elster. Emsdetten: Lechte [Nyland-Bücher], 1974. 284 S.

Schneider Börnebrink. Döhnkes und Vertellkes. 2 Bde. Im Auftrag der Nyland-Stiftung hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Hanns Martin Elster. Emsdetten: Lechte [Nyland-Bücher], 1976. 222, 217 S., Abb. v. Frederike Lippert.

Gesammelte Werke in acht Bänden. Im Auftrag der Nyland-Stiftung hg. v. Hanns Martin Elster [1. *Doctor Eisenbart*, 1984, 480 S.], Hans Günther Auch [2. *Der tolle Bomberg*, 1986, 401 S.; 3. *Im Teufelssessel / Die goldene Kiepe*, 1990, 456 S.; 4. *Triumph der Torheit / Fest der Feste*, 1991, 452 S., Abb.; 5. *Pumpernickel*, 1992, 456 S., Abb.) u. Walter Gödden [6. *Briefwechsel 1912–1966*, 1995, 575 S., Abb.; 7. 8.]. Emsdetten, Köln: Lechte, 1984ff.

Paul Zech (1881 Briesen bei Thorn/Westpreußen – 1946 Buenos Aires)

Das schwarze Revier. Gedichte. Elberfeld: [Privatdruck], 1909. 28 S.

[Übs.] Jean-Arthur Rimbaud: *Auswahl seiner Gedichte.* Elberfeld: [Privatdruck], 1910. 24 S.

[Übs.] Paul Verlaine: *Auswahl seiner Gedichte.* Elberfeld: [Privatdruck], 1910. 24 S.

[Mitverf., zus. mit August Vetter u. Friedrich Kerst] *Gedichte.* Elberfeld: Bergische Druckerei u. Verlagsanstalt [Poetische Flugblätter der Literarischen Gesellschaft Elberfeld, F. 1 Nr. 1], 1910. 7 Bl.

[Mitverf., zus. mit Christian Gruenewald, L. Fahrenkrog u. Julius August Vetter] *Das frühe Geläut. Gedichte.* Berlin-Wilmersdorf: A.R. Meyer, 1910. 8 Bl.

Walddpastelle. Sechs Gedichte. Berlin-Wilmersdorf: A.R. Meyer [Das Lyrische Flugblatt], 1910. 4 Bl.

[Übs.] François Villon: *Auswahl seiner Balladen.* Mit einem literarkritischen Essay. [Privatdruck o. O.], 1911. 56 S.

Schollenbruch. Gedichte. Berlin-Wilmersdorf: A.R. Meyer, 1912. 64 S.

[Übs.] Charles Baudelaire: *Eine kleine Auswahl seiner Gedichte.* [Privatdruck o. O.], 1912. 24 S.

Rainer Maria Rilke. Berlin: Borngräber [Der moderne Dichter 2], [1913]. 67 S.

Das schwarze Revier. Berlin-Wilmersdorf: A.R. Meyer [Das Lyrische Flugblatt], 1913. 8

- Bl., Titelbild v. Ludwig Meidner.
- [Mithg.] *Das neue Pathos*. Hg. v. Hans Ehrenbaum-Degele, Robert R. Schmidt, Ludwig Meidner [nur Jg. 1, H. 1 u. 2] u. Paul Zech. Berlin: Tieffenbach (Officina Serpentis), 1913/14, 1920.
- [Übs.] Jean-Arthur Rimbaud: *Das trunkene Schiff. Ballade*. [Privatdruck o. O.], 1913. 16 S.
- Schwarz sind die Wasser der Ruhr. Gesammelte Gedichte aus den Jahren 1902–1910*. Berlin-Wilmersdorf: Druckerei der Bibliophilen, 1913. 48 S.
- Sonette aus dem Exil. Gedichte*. Berlin-Steglitz: Officina Serpentis, [1913]. 10 Bl.
- Die eiserne Brücke. Neue Gedichte*. Leipzig: Verlag der Weißen Bücher, 1914. 101 S.
- [Übs.] Léon Deubel: *Die rotdurchrasten Nächte. Acht Sonette. Deutsche Nachdichtungen*. Berlin-Steglitz: Officina Serpentis, 1914. 24 S., Abb. v. Waldemar Rösler.
- [Übs.] Stéphane Mallarmé: *Nachmittagstraum eines Fauns*. Berlin: [Privatdruck], 1914. 16 S.
- [Hg.] *Jahrbuch der Zeitschrift Das neue Pathos*. 3 Bde. [1914/15, 1917/18, 1919]. Berlin: Tieffenbach, 1914–19.
- Helden und Heilige. Balladen aus der Zeit*. Berlin: W. Drugulin, 1917. 32 S.
- Der schwarze Baal. Novellen*. Leipzig: Verlag der Weißen Bücher, 1917. IV, 94 S.
- [Übs.] Émile Verhaeren: *Die wogende Saat*. Leipzig: Insel-Verlag, 1917. 100 S.
- Zeitgemäße Worte über Verhaeren*. Leipzig: Insel-Verlag, 1917. 5 S.
- [Hg., Einl.] Hans Ehrenbaum-Degele: *Gedichte*. Leipzig: Insel-Verlag, 1917. 78 S.
- Gelandet. Ein dramatisches Gedicht. 1916/17*. Laon: Révillon-Presse, 1918. VI, 30 S.
- Vor Cressy an der Marne. Gedichte eines Frontsoldaten namens Michel Michael*. Laon: Révillon-Presse, 1918. 24 S.
- [Hg.] *Neue Weihnachts-Blätter*. Nr. 1–13. Berlin [Privatdruck], 1918–32.
- Der schwarze Baal. Zweite, umgestaltete Auflage*. Leipzig: Kurt Wolff, 1919. 213 S.
- Der feurige Busch. Neue Gedichte (1912–1917)*. München: Musarion-Verlag, 1919. 125 S.
- Das Ereignis. Neue Novellen*. München: Musarion-Verlag, 1919. 224 S.
- Das Grab der Welt. Eine Passion wider den Krieg auf Erden*. Hamburg, Berlin: Hoffmann & Campe [Die junge Welt 1], 1919. II, 204 S.
- [Übs.] Stéphane Mallarmé: *Herodias. Dramatisches Fragment*. Berlin: [Privatdruck], 1919. 21 S.
- Die Gedichte an eine Dame in Schwarz*. München: Musarion-Verlag, 1920. 16 S.
- Das Terzett der Sterne. Ein Bekenntnis in drei Stationen*. München: Kurt Wolff [Drugulin-Drucke N.F. 7], 1920. 52 S.
- Golgatha. Eine Beschworung zwischen zwei Feuern*. Hamburg, Berlin: Hoffmann & Campe, 1920. 136 S.
- Der Wald. Gedichte*. Dresden: Sibyllen-Verlag, 1920. 60 S.
- [Anon.] *Allegro der Lust*. Berlin: [Privatdruck], 1921. 4 Bl.
- Verbrüderung. Ein Hochgesang unter dem Regenbogen in fünf Stationen [Die Jacobsleiter. Ein heroisches Quartett 3; d.i. Sebastian oder die vier Weltkreise eines Geschlechtes 3]*. Hamburg, Berlin: Hoffmann & Campe, 1921. 109 S.
- Die glückliche Nacht. Roman*. Reichenberg: Stiepel, 1922. 96 S.
- Das schwarze Revier. Gedichte*. Neue, gänzlich umgestaltete Ausgabe. München: Musari-

- on-Verlag, 1922. 58 S.
- [Hg., Nachw.] *Der Mann am Kreuz. Geschichten zeitgenössischer Erzähler von Rhein und Ruhr*. Berlin: Zentralverlag, [1923]. 173 S.
- Omnia mea mecum porto. Die Ballade von mir*. Berlin: Officina Serpentis [Der Schatzbehalter 4], 1923. 11 Bl.
- [Übs.] Honoré de Balzac: *Tante Lisbeth* [Gesammelte Werke in Einzelausgaben]. 2 Bde. Berlin: Ernst Rowohlt, [1923]. 335, 325 S.
- Die ewige Dreieinigkeit. Gedichte*. Rudolstadt: Greifenverlag, 1924. 113 S.
- Der Kuckucksknecht. Ein sauerländisches Stück in drei Akten*. Leipzig: Schauspiel-Verlag, 1924. 120 S.
- Die Mutterstadt. Die unterbrochene Brücke. Zwei Erzählungen*. Kempten: Kösel & Pustet [Das Tor], 1924. IV, 56 S.
- Das Rad. Ein tragisches Maskenspiel* [Sebastian oder die vier Weltkreise eines Geschlagenen 1]. Leipzig: Schauspiel-Verlag, 1924. 64 S.
- Die Reise um den Kummerberg*. Rudolstadt: Greifenverlag, 1924. 178 S.
- Das trunkene Schiff. Eine szenische Ballade*. Leipzig: Schauspiel-Verlag, [1924]. 148 S.
- Der Turm. Sieben Stufen zu einem Drama* [Sebastian oder die vier Weltkreise eines Geschlagenen 2]. Leipzig: Schauspiel-Verlag, 1924. 139 S.
- Steine. Ein tragisches Finale in sieben Geschehnissen* [Sebastian oder die vier Weltkreise eines Geschlagenen 4]. Leipzig: Schauspiel-Verlag, 1924. 96 S.
- [Mithg., zus. mit Fred Antoine Angermeyer] *Das dramatische Theater. Eine Monatschrift für Theater, Literatur und Künste*. [Jg. 1]. Leipzig: Schauspiel-Verlag, 1924.
- [Übs.] Jean-Arthur Rimbaud: *Erleuchtungen. Gedichte in Prosa. Deutsche Nachdichtungen*. Leipzig: Wolkenwanderer-Verlag [Der Schatzbehalter 5], 1924. 33 S.
- Tierweib. Ein dramatisches Spiel in drei Teilen*. Leipzig: Schauspiel-Verlag, 1924. 104 S.
- Erde. Die vier Etappen eines Dramas zwischen Rhein und Ruhr*. Leipzig: Schauspiel-Verlag, 1925. 136 S.
- Die Geschichte einer armen Johanna. Roman*. Berlin: J.H.W. Dietz Nachfolger, 1925. 192 S.
- Peregrins Heimkehr. Ein Roman in sieben Büchern*. Berlin: J.H.W. Dietz Nachfolger, 1925. 385 S., Initialen v. Karl Seubert.
- Das törichte Herz. Vier Erzählungen*. Berlin: J.H.W. Dietz Nachfolger, 1925. 264 S.
- [Bearb.] Henry Marx: *Triumph der Jugend. Ein Schauspiel in drei Akten*. Leipzig: Schauspiel-Verlag, 1925. 154 S.
- [Hg., Einl.] Christian Dietrich Grabbe: *Werke in Auswahl*. 2 Bde. Berlin: Volksbühnen-Verlag, 1925. XLIV, 366, 379 S., Titelbilder.
- Ich bin Du oder Die Begegnung mit dem Unsichtbaren. Roman*. Leipzig: Wolkenwanderer-Verlag, 1926. 130 S.
- Jean-Arthur Rimbaud. Ein Querschnitt durch sein Leben und Werk*. Leipzig: Wolkenwanderer-Verlag, 1927. 135 S.
- Rainer Maria Rilke. Ein Requiem*. Berlin: Officina Serpentis, 1927. 33 S.
- [Übs.] Jean-Arthur Rimbaud: *Das gesammelte Werk*. Leipzig: Wolkenwanderer-Verlag, 1927. 330 S., Tafeln.
- [Übs.] Jean-Arthur Rimbaud: *Das trunkene Schiff. Ballade*. Bochum: Schacht-Verlag [Die Schacht-Maler 2], 1928. 21 S., Abb. v. Willi Geißler.

- Das Baalsopfer. Vier Erzählungen.* Hamburg: Deutsche Dichter-Gedächtnis-Stiftung [Der junge Tag 4], 1929. 61 S.
- Rotes Herz der Erde. Ausgewählte Balladen, Gedichte, Gesänge.* Mit einem Geleitwort v. Walther G. Oschilewski. Berlin: Arbeiterjugend-Verlag, 1929. 89 S.
- Neue Balladen von den wilden Tieren. Gesammelte Tierballaden.* Dresden: Wolfgang Jess, 1930. IV, 84 S.
- Morgenrot leuchtet! Ein Augsburger Festspiel für Einzelstimmen, Sprech-, Tanz- und Bewegungs-Chöre.* Augsburg: Kommissionsverlag Buchdruckerei Heinrich Heber, 1930. 51 S.
- Rainer Maria Rilke. Der Mensch und das Werk.* Dresden: Wolfgang Jess, 1930. II, 258 S., 1 Tafel.
- [Übs.] François Villon: *Die Balladen und lasterhaften Lieder des Herrn François Villon.* Weimar: Erich Lichtenstein, 1931. 152 S., Abb.
- [Timm Borah] *Berlin im Licht oder Gedichte linker Hand. Geschrieben für einen Herrn Smith.* Berlin: Die Rabenpresse [Die schwarzen Hefte 10-12], 1932. 51 S.
- Terzinen für Thino. Gedichte.* Berlin: Die Rabenpresse [Die Blaue Reihe 3], 1932. 18 S., 1 Abb.
- Das Schloß der Brüder Zanowsky. Eine unglaubliche Geschichte.* Berlin: Die Rabenpresse, 1933. 74 S.
- Bäume am Rio de la Plata. Gedichte.* Buenos Aires: Transmare-Verlag, [1936]. 30 S.
- Neue Welt. Verse der Emigration.* Buenos Aires: Quadriga-Verlag, 1939. 109 S.
- ...Ich suchte Schmied... und fand Malva wieder. Erzählungen.* Buenos Aires: Editorial Estrellas [Sterne-Bücherei 2], 1941. 96 S.
- Stefan Zweig. Eine Gedenk-Schrift.* Buenos Aires: Quadriga-Verlag, 1943. 46 S.
- Die schwarze Orchidee. Indianische Legenden.* Nacherzählt v. Paul Zech. Berlin: R. Zech [Legenden und Fabeln der Völker], 1947. 75 S., Abb. nach alten indianischen Vorlagen.
- [Bearb.] Louize Labé: *Die Liebesgedichte einer schönen Lyoneser Seilerin namens Louize Labé.* Den vierundzwanzig Sonetten der Erstausgabe von 1555 deutsch nachgedichtet. Mit einem Nachwort v. Kurt Erich Meurer. Berlin: R. Zech, [1947]. 31 S.
- [Übs.] Jean-Arthur Rimbaud: *Das Herz unter der Soutane. Prosa und nachgelassene Gedichte.* Mit einem Vorwort v. Viktor Otto Stomps. Lorch, Stuttgart: Bürger-Verlag, 1948. 64 S., 1 Tafel.
- [Karl Herb] *Occla. Das Mädchen mit den versteinerten Augen. Eine Geschichte der Indios. Erzählt von dem Gaucho Pablo Ché.* Niedergeschrieben von Karl Herb. Hg. v. Johannes Gaitanides. Frankfurt/M.: Schauer, 1948. 46 S.
- Sonette aus dem Exil.* 2. Auflage. Berlin: R. Zech, 1948. 31 S., 1 Tafel.
- Balladen von den Tieren.* Berlin: R. Zech, 1949. 6 Bl.
- Paul Verlaine und sein Werk.* Berlin: R. Zech, 1949. 43 S., Abb.
- [Übs.] Jorge Icaza: *Huasi-Pungo. Ruf der Indios.* Rudolstadt: Greifenverlag, [1952]. 341 S., Abb. v. Kurt Zimmermann.
- Kinder vom Paraná. Roman.* Rudolstadt: Greifenverlag, 1952. 459 S., Abb. v. Kurt Zimmermann.
- Das rote Messer. Begegnungen mit Tieren und seltsamen Menschen.* Rudolstadt: Greifenverlag, 1953. 176 S., Abb. v. Herbert Bartholomäus.
- Die Vögel des Herrn Langfoot. Roman.* Rudolstadt: Greifenverlag, 1954. 191 S., Abb. v.

Herbert Bartholomäus.

Die grüne Flöte vom Rio Beni. Indianische Liebesgeschichten. Rudolstadt: Greifenverlag, 1955. 271 S., Abb.

Die Ballade von einer Weltraumrakete. Berlin-Friedenau: Trias-Verlag, 1958. 10 Bl.

Abendgesänge und Landschaft der Insel Mara-Pampa. Kronenburg/Eifel: R. Zech, 1960. 30 S.

[Bearb.] *Die ewigen Gespräche.* Deutsche Variationen von Paul Zech nach Themen von Charles Péguy. Berlin: R. Zech, 1960. 48 S.

Die Sonette vom Bauern. Berlin: R. Zech, 1960. 20 S.

Venus Urania. Sieben Gesänge für Mirjam. Berlin: R. Zech, Daphnis-Press, 1961. 22 S.

[Übs.] François Villon: *Die lasterhaften Balladen und Lieder des François Villon.* Mit einer Biographie über Villon. München: Deutscher Taschenbuch Verlag [dtv 43], 1962. 180 S.

[Bearb.] *Altfranzösische Liebeslieder.* Berlin: Friedenauer Presse, [1965]. 8 Bl.

Hymnen von den zwölf Fenstern. Berlin-Friedenau: R. Zech, 1966. 18 Bl.

Die Häuser haben Augen aufgetan. Ausgewählte Gedichte. Mit einem Nachwort hg. v. Manfred Wolter. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1976. 175 S., Titelbild.

Deutschland, dein Tänzer ist der Tod. Ein Tatsachen-Roman. Aus dem Nachlaß hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Helmut Nitzschke. Rudolstadt: Greifenverlag, 1980. 512 S., 1 Tafel.

Menschen der Calle Tuyuti. Erzählungen aus dem Exil. Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Wolfgang Kießling. Rudolstadt: Greifenverlag, 1982. 320 S.

Vom schwarzen Revier zur Neuen Welt. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Henry A. Smith. München, Wien: Carl Hanser, 1983. 157 S.

Stefan Zweig / Paul Zech: Briefe 1910–1942. Hg. v. Donald G. Daviau. Rudolstadt: Greifenverlag, 1984. 328 S.

Michael M. irrt durch Buenos Aires. Aufzeichnungen eines Emigranten. Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Helmut Nitzschke. Rudolstadt: Greifenverlag, 1985. 464 S.

Von der Maas bis an die Marne. Ein Kriegstagebuch. Rudolstadt: Greifenverlag, 1986. 173 S.

Rimbaud. Hg. v. Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar u. Horst Wandrey. Rudolstadt: Greifenverlag, 1986, Abb.

Der Schatten vom anderen Ufer. Erzählungen. Hg. v. Klaus Hammer. Rudolstadt: Greifenverlag, 1989. 304 S.

Der schwarze Baal. Novellen. Hg. u. mit einem Nachwort v. Matias Martínez. Göttingen: Wallstein, 1989. 240 S., 1 Abb. v. Ludwig Meidner.

[Hg.] *Sämtliche Dichtungen des Jean Arthur Rimbaud.* Mit einem Nachwort v. Walter Helmut Fritz. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag [Fischer-Taschenbuch 9548], 1990. 209 S.

Otto zur Linde (1873 Essen – 1938 Berlin-Lichterfelde)

Heinrich Heine und die deutsche Romantik. Phil. Diss. Freiburg i. Br.: C.A. Wagner's Universitätsbuchdruckerei, 1899. 219 S.

Gedichte, Märchen und Skizzen. Dresden, Leipzig: E. Pierson's Verlag, 1901. 204 S.

Fantoccini. Dresden, Leipzig: E. Pierson's Verlag, 1902. 232 S.

- [Hg.] *Carl Philipp Moritz: Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782*. Berlin: B. Behr's Verlag [Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts 126], 1903. 167 S.
- [Mithg.] *Charon. Monatsschrift: Dichtung, Philosophie, Darstellung*. Hg. Rudolf Pannwitz u. Otto zur Linde [1907/08: Otto zur Linde, 1909-11: Otto zur Linde u. Karl Röttger]. Jg. 1-11. Berlin-Westend [1906: Leipzig; ab 1907: Groß-Lichterfelde]: Charonverlag, 1904-14.
- Die Kugel. Eine Philosophie in Versen*. 1. Bd. [Teildruck]. Gr[oß]-Lichterfelde: Charonverlag, 1909. 64 S.
- Gesammelte Werke*. Abt. 1: *Gesammelte Gedichte*. 10 Bde. Groß-Lichterfelde: Charonverlag, 1910-25 [1. *Thule Traumland*, 1910, 142 S.; 2. *Album und Lieder der Liebe und Ehe*, 1910, 142 S.; 3. *Stadt. Vorstadt. Park. Landschaft. Meer*, 1911, 142 S.; 4. *Charontischer Mythos*, 1913, 142 S.; 5. *Wege, Menschen und Ziele*, 1913, 143 S.; 6. *Das Buch "Abendrot"*, 1920, 143 S.; 7./8. *Lieder des Leids*, 1924, 287 S.; 9./10. *Denken, Zeit und Zukunft*, 1925, 288 S.].
- Arno Holz und der Charon. *Zugleich ein Versuch einer Einführung in das tiefere Verständnis vom Wesen des Charons*. Groß-Lichterfelde: Charonverlag, 1911. CLIX S.
- [Hg.] *Charon. Sonderheft*. Berlin-Lichterfelde: Charonverlag, 1920. 48 S.
- Charon-Nothefte. Der Kompass*. 13 H. Groß-Lichterfelde: Charonverlag, 1920-22. 32, 176 S.
- Die Hölle*. Groß-Lichterfelde: Charonverlag [Charon-Nothefte 3-13], 1921/22. 176 S.
- Die Kugel. Eine Philosophie in Versen*. Zweite, sehr vermehrte Auflage. München: R. Piper u. Co., 1923. 147 S.
- Charon. Auswahl aus seinen Gedichten*. Einführung v. Hans Hennecke. München: R. Piper u. Co., 1952. 219 S., Titelbild.
- Prosa und Gedichte*. Ausgewählt u. mit einem Nachwort versehen v. Helmut Röttger. Münster: Aschendorff; Bielefeld-Bethel: Giesecking [Kleine Westfälische Reihe VI/32], 1974. 72 S., 1 Tafel.
- Otto zur Linde. *Prosa, Gedichte, Briefe*. Ausgewählt u. mit einem Nachwort versehen v. Helmut Röttger. Wiesbaden: Franz Steiner [Verschollene und Vergessene], 1974. 229 S., 2 Tafeln.

Anthologien

- Bergenthal, Josef: *Westfälische Dichter der Gegenwart. Deutung und Auslese*. Münster: Regensburg, ²1954. 320 S., Abb.
- Freund-Spork, Walburga/Freund, Winfried (Hg.): *Im kleinen Schatten des Machandelbaums... Westfälische Lyrik aus zwei Jahrhunderten*. Wiedenbrück: Güth Verlagsgesellschaft; Münster: Heckmann, 1985. 126 S.
- Haas, Wilhelm (Hg.): *Antlitz der Zeit. Sinfonie moderner Industriedichtung. Selbstbildnis und Eigenauswahl der Autoren*. Berlin: Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag, [1926]. 237 S., Abb.
- Hartmann, Hermann (Hg.): *Schatzkästlein westfälischer Dichtkunst in hoch- und plattdeutscher Sprache und mit kurzen Lebensbeschreibungen der Dichter und erläuternden Anmerkungen versehen*. Minden: J.C.C. Bruns, 1885. XXVIII, 530 S.
- Hüser, Fritz/Oppenberg, Ferdinand: *Erlebtes Land – unser Revier. Das Ruhrgebiet in Li-*

- teratur, Grafik und Malerei. Duisburg: Mercator-Verlag Gert Wohlfarth, vormals Carl Lange Verlag, 1966. 72 S., Abb.
- Kortländer, Bernd (Hg.): *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Bielefeld: Aisthesis, 1995. 432 S., Abb.
- Kruse, Joseph A./Oellers, Norbert/Steinecke, Hartmut (Hg.): *Literatur in den Rheinlanden und in Westfalen – Literatur in Nordrhein-Westfalen. Texte aus hundert Jahren in vier Bänden*. Band 1: "Wir wollen unsere Sehnsucht teilen". *Literatur in den Rheinlanden und in Westfalen 1895–1918*. Hg. v. Norbert O. Eke, Walter Olma, Torsten Pätzold u. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M., Leipzig: Insel, 1996. 765 S.
- Dies. (Hg.): *Literatur in den Rheinlanden und in Westfalen – Literatur in Nordrhein-Westfalen. Texte aus hundert Jahren in vier Bänden*. Band 2: "Auf meinem Herzen liegt es wie ein Alp". *Literatur in den Rheinlanden und in Westfalen 1919–1945*. Hg. v. Volker C. Dörr, Norbert Oellers u. Monika R. Schloz. Frankfurt/M., Leipzig: Insel, 1997. 919 S.
- Dies. (Hg.): *Literatur in den Rheinlanden und in Westfalen – Literatur in Nordrhein-Westfalen. Texte aus hundert Jahren in vier Bänden*. Band 3: "Ich denke mir eine Welt". *Literatur in Nordrhein-Westfalen 1946–1970*. Hg. v. Christoph Hollender, Joseph A. Kruse u. Heike Sevens. Frankfurt/M., Leipzig: Insel, 1998. 1040 S.
- Dies. (Hg.): *Literatur in den Rheinlanden und in Westfalen – Literatur in Nordrhein-Westfalen. Texte aus hundert Jahren in vier Bänden*. Band 4: "Wir träumen ins Herz der Zukunft". *Literatur in Nordrhein-Westfalen 1971–1994*. Hg. v. Volker C. Dörr, Norbert O. Eke, Christoph Hollender, Joseph A. Kruse, Norbert Oellers, Walter Olma u. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M., Leipzig: Insel, 1995. 948 S.
- Schaefer, Thomas (Hg.): *Nordrhein-Westfalen im Gedicht*. Husum: Husum, 2000. 143 S.
- Schulte Kemminghausen, Karl/Thiekötter, Hans (Hg.): *Stimme Westfalens. Poesie und Prosa*. Hanau: Peters, 1956, ²1979. 288 S., Abb.
- Schulz, Hans (Hg.): *Zeitgenössische Autoren. Weggefährten aus dem Ruhr-Wupper-Raum*. Gevelsberg: Phil. Baltin, 1962. 336 S.
- Strack, Karsten Ernst (Hg.): *Mindener Lesebuch. 800 Jahre Literatur in Minden*. Mit einer Einführung u. einem Anhang. Paderborn: Igel Verlag Literatur, 1997. 228 S., Abb.
- Sudhoff, Dieter (Hg.): *Westfälische Erzählungen. Von Peter Hille bis Ernst Meister*. Bielefeld: Pendragon, 1996. 222 S.
- Uhlmann-Bixterheide, Wilhelm / Hülfert, Carl (Hg.): *Westfälische Dichtung der Gegenwart. Beiträge zur Würdigung westfälischen Geisteslebens*. Leipzig: Lenz, 1895. XVI, 269 S.
- Ders. (Hg.): *Westfalens Erzähler und Dichter. Des Westfälischen Dichterbuches hochdeutscher Teil*. Dortmund: Fr. Wilh. Ruhfus, 1922. X, 598 S.
- Ders. (Hg.): *Die Rote Erde. Ein Heimatbuch für Westfalen*. Sechste, umgearbeitete Auflage. Leipzig: Friedrich Brandstetter, 1929. X, 421 S., Abb.
- Wohlgemuth, Otto (Hg.): *Ruhrland. Dichtungen werktätiger Menschen*. Essen: Baedeker, 1923. 143 S., Abb.
- Ders. (Hg.): *Ruhrland-Almanach*. Erster Jahrgang. Essen: Ruhrland-Verlag [Baedeker], 1924. 128 S., Abb.

II. Sekundärliteratur: Westfalen

- Bell, Erpho (Hg.): *"Dank Gott und Fürstenberg, daß sie mich auf den Weg brachten". Anton Matthias Sprickmann (1749–1833). Ein Weltbürger aus Münster.* Münster 1999.
- Ders./Gödden, Walter (Hg.): *"Bin ich denn nur ein Schönschreyber?" Ein Anton-Matthias-Sprickmann-Lesebuch.* Münster 1999.
- Brepohl, Wilhelm: *Deutscher Geist in westfälischer Prägung.* Münster 1936.
- Breuer, Ulrich: *Weimar in Hopsten? Die Werkleute auf Haus Nyland als literarische Vereinigung.* In: *Westfälische Forschungen*, Münster, 47 (1997), S. 117-136.
- Broer, Werner/Kopp, Detlev (Hg.): *Grabbe im Dritten Reich. Zum nationalsozialistischen Grabbe-Kult.* Bielefeld 1986.
- Brünink, Ann/Grubitzsch, Helga (Hg.): *"Was für eine Frau!" Portraits aus Ostwestfalen-Lippe.* Bielefeld 1992.
- Carl, Rolf-Peter: *Heinrich Kämpchen. Bergarbeiter und Arbeiterdichter.* In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung.* Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woesler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1992, S. 89-104.
- Casser, Paul: *Das Westfalenbewußtsein im Wandel der Geschichte.* In: *Der Raum Westfalen.* Bd. II, 2. Hg. v. Hermann Aubin u. Franz Petri. Berlin 1934, S. 213-306.
- Delseit, Wolfgang: *Suche "Westfalen" und "Literatur" im Internet. Eine erste Bestandsaufnahme.* In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 5. Hg. v. Walter Gödden. Bielefeld 2000, S. 207-228.
- Ditt, Karl: *Raum und Volkstum. Die Kulturpolitik des Provinzialverbandes Westfalen 1923–1945.* Münster 1988.
- Ders.: *Die deutsche Heimatbewegung 1871–1945.* In: *Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven.* Bonn 1990, S. 135-154.
- Ders.: *"Mit Westfalengruss und Heil Hitler". Die westfälische Heimatbewegung 1918–1945.* In: Edeltraud Klütting (Hg.): *Antimoderne und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung.* Darmstadt 1991, S. 191-215.
- Ders.: *Der Westfälische Literaturpreis im Dritten Reich. Die Förderung westfälischer Schriftsteller/innen zwischen Literatur-, Heimat- und Parteipolitik.* In: *Westfälische Forschungen*, Münster, 42 (1992), S. 324-345.
- Ders.: *Der Westfälische Literaturpreis im Dritten Reich.* In: *Literaturpreise. Literaturpolitik und Literatur am Beispiel der Region Rheinland/Westfalen.* Hg. v. Bernd Kortländer. Stuttgart 1998, S. 39-66.
- Domke, Britta: *Anton Mathias Sprickmann als Dramatiker. Studien zur Interpretation seiner Werke und zum literarhistorischen Kontext.* Bielefeld 1999.
- Ehlich, Konrad/Elmer, Wilhelm/Noltenius, Rainer (Hg.): *Sprache und Literatur an der Ruhr.* Essen ²1997.
- Fennenkötter, Hans Christoph/Musga, Friedhelm (Hg.): *Literaten und Literatur aus Lippstadt [Lippstädter Spuren 14/1999].* Lippstadt 1999.
- Foerste, Lotte: *Westfälische Mundartliteratur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.* Münster 1987.
- Freund, Winfried: *Die Literatur Westfalens. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart.* Paderborn 1993.
- Gödden, Walter/Nölle-Hornkamp, Iris: *"Von den Musen wachgekößt...". Als Westfalen lesen lernte.* Paderborn 1990.

- Dies. (Hg. v. Rainer A. Krewerth): *Die westfälischen Dichter. Ein literarischer Führer durch ihre Werke und ihr Leben, ihre Landschaften, Städte und Dörfer*. In: *Jahrbuch Westfalen '91*. Red. Rainer A. Krewerth. Münster 1990, S. 5-104.
- Dies.: *Dichter – Stätten – Literatouren*. Münster 1992.
- Gödden, Walter/Woesler, Winfried (Hg.): *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung*. Paderborn, München, Wien, Zürich 1992.
- Dies. (Hg.): *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 2. Paderborn, München, Wien, Zürich 1994.
- Gödden, Walter (Hg.): *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 3. Paderborn, München, Wien, Zürich 1995.
- Ders. (Hg.): *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 4. Paderborn, München, Wien, Zürich 1998.
- Ders. (Hg.): *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 5. Bielefeld 2000.
- Ders./Nölle-Hornkamp, Iris, unter Mitarbeit v. Henrike Gundlach (Hg.): *Westfälisches Autorenlexikon 1750 bis 1800*. Paderborn 1993.
- Dies., unter Mitarbeit v. Henrike Gundlach (Hg.): *Westfälisches Autorenlexikon 1800 bis 1850*. Paderborn 1994.
- Dies., unter Mitarbeit v. Annette Gebhardt (Hg.): *Westfälisches Autorenlexikon 1850 bis 1900*. Paderborn 1997.
- Gödden, Walter: *Der Schwärmer. Die verschollene Lebensgeschichte des westfälischen Sturm-und-Drang-Dichters Anton Mathias Sprickmann*. Paderborn, München, Wien, Zürich 1994.
- Ders. (Hg.): *Westfälische Dichterstraßen. I. Südwestfalen. Ein Führer zu Originalschauplätzen der Literaturgeschichte zwischen Bad Driburg und Höxter*. Münster 1996.
- Ders. (Hg.): *Westfälische Dichterstraßen. II. Oberes Sauerland. Ein Führer zu Originalschauplätzen der Literaturgeschichte zwischen Arnsberg, Brilon und Schmallenberg*. Münster 2000.
- Ders./Nölle-Hornkamp, Iris/Van Coillie, Jan/Ghesquiere, Rita: *"Die Lust, 'Nein' zu sagen". Eine kleine Geschichte der westfälischen und flämischen Kinder- und Jugendliteratur*. Münster 1997.
- Gödden, Walter: *Spiegel der westfälischen Literatur. Eine Zeitschrift schreibt Literaturgeschichte*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 5. Hg. v. Walter Gödden. Bielefeld 2000, S. 85-132.
- Ders./Kiefer, Reinhard: *Utopische Dichter. Der Schmallenberger Dichterstreit 1956, Ernst Meister und die Folgen. Analysen und Dokumente*. Münster 2000.
- Gössmann, Wilhelm/Roth, Klaus-Hinrich (Hg.): *Literarisches Schreiben aus regionaler Erfahrung. Westfalen – Rheinland – Oberschlesien und darüber hinaus*. Paderborn 1996.
- Grisar, Erich: *Das Ruhrgebiet in der deutschen Dichtung*. In: Arno Scholz/Walther G. Oschilewski (Hg.): *Weg und Ziel. Ein Buch der deutschen Sozialdemokratie*. Berlin-Grünwald 1952, S. 141-145.
- Gunnemann, Hedwig (Hg.): *Dortmund – eine Stadt in Briefen und Manuskripten. Persönlichkeiten aus drei Jahrhunderten in Dokumenten der Handschriftenabteilung*. Dortmund 1982.
- Hallenberger, Dirk/Laak, Dirk van/Schütz, Erhard: *Das Ruhrgebiet in der Literatur. An-*

- notierte Bibliographie zur Literatur über das Ruhrgebiet von den Anfängen bis 1961. Essen 1990.
- Ders./Schütz, Erhard: "Schüsse bei Krupp". *Die Ruhrbesetzung 1923 in der Literatur. In: Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 3. Hg. v. Walter Gödden. Paderborn, München, Wien, Zürich 1995, S. 99-117.
- Ders.: *Industrie und Heimat. Eine Literaturgeschichte des Ruhrgebiets*. Essen 2000.
- Hanssen Andress, Paula: *Elisabeth Hauptmann 1897–1973. Schriftstellerin, Dramaturgin, Muse*. In: Ann Brünink/Helga Grubitzsch (Hg.): "Was für eine Frau!" *Portraits aus Ostwestfalen-Lippe*. Bielefeld 1992, S. 245-256.
- Hanssen, Paula: *Elisabeth Hauptmann. Brecht's Silent Collaborator*. Bern, Frankfurt/M. u.a. 1995.
- Happel, Reinhold (Hg.): *Der Expressionismus und Westfalen*. Münster 1990.
- Hasubek, Peter: *Oberhofgeschichten. Zur Literarisierung westfälischer Landschaft in Immermanns "Münchhausen"*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung*. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woessler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1992, S. 9-30.
- Hatzfeld, Adolf von: *Westfalen und seine Dichter*. In: *Frankfurter Zeitung* (20.12.1924), Nr. 949.
- Heller, Heinz-B./Zimmermann, Peter u.a. (Hg.): *Literatur im Wuppertal. Geschichte und Dokumente*. Wuppertal 1981.
- H[erberman], C[lemens]: *Erstes Treffen westfälischer Dichter*. In: *Westfalenspiegel* 4 (1955), Nr. 5, S. 19f.
- Ders.: *Zweites westfälisches Dichtertreffen*. In: *Westfalenspiegel* 5 (1956), Nr. 5, S. 17.
- Heselhaus, Clemens: *Ahnenprobe westfälischer Schriftsteller*. In: *Westfälische Nachrichten* (18.5.1954).
- Ders.: *Das Westfälische Element in der deutschen Literatur*. In: *Westfälische Nachrichten* (8.9.1955).
- Heydebrand, Renate von: *Literatur in der Provinz Westfalen 1815–1945. Ein literarhistorischer Modell-Entwurf*. Münster 1983.
- Horst, Astrid: *Prima inter pares. Elisabeth Hauptmann, die Mitarbeiterin Bertolt Brechts*. Würzburg 1992.
- Hoyer, Franz Alfons: *Die Werkleute auf Haus Nyland. Darstellung und Würdigung eines Dichterkreises*. Diss. Freiburg i. Br. 1939.
- Kebir, Sabine: *Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*. Berlin 1997.
- Kiefer, Reinhard: *Erinnerung als Verdrängung. Überlegungen zu Josefa Berens-Totenohl und ihrer Biographie*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 5. Hg. v. Walter Gödden. Bielefeld 2000, S. 67-83.
- Kirchhoff, Peter K. (Hg.): *Literarische Porträts. 163 Autoren aus Nordrhein-Westfalen*. Düsseldorf 1991.
- Klaus, Michael: *Otto Wohlgemuth und der Ruhrlandkreis. Eine regionale Autorengruppe in der Weimarer Republik*. Köln 1980.
- Klotzbücher, Alois (Hg.): *Literarisches Leben in Dortmund. Beiträge zur Geschichte von Literatur, Buchhandel und Vereinen*. Dortmund 1984.
- Knorr, Herbert: *Zwischen Poesie und Leben. Geschichte der Gelsenkirchener Literatur und ihrer Autoren von den Anfängen bis 1945*. Essen 1995.
- Kock, Erich: *Böotien oder Sparta? 2. Dichtertreffen in Westfalen*. In: *Echo der Zeit* (6.5.

- 1956), Nr. 19.
- Köhler, Mathilde: *Amalia von Gallitzin. Ein Leben zwischen Skandal und Legende*. Paderborn 1993.
- Koepper, Gustav: *Litteraturgeschichte des Rheinisch-Westfälischen Landes*. Elberfeld [1898].
- Kortländer, Bernd (Hg.): *Literaturpreise. Literaturpolitik und Literatur am Beispiel der Region Rheinland/Westfalen*. Stuttgart 1998.
- Kracht, August: *Die Weltanschauungsdichtungen Karl Wagenfelds*. Diss. Rostock 1933.
- Krause, Jochen: *Menschen der Heimat*. Teil I (1 bis 33). Olpe 1987.
- Ders.: *Menschen der Heimat. Kreis Olpe*. Teil II (34 bis 66). Olpe 1987.
- Ders.: *Menschen der Heimat. Kreis Olpe*. Teil III (67 bis 103). Kirchhundem 1989.
- Lenhard, Albin (Hg.): *Literatur einer Region. Dortmunder Autoren in Darstellungen und im Deutschunterricht*. Paderborn 1981.
- Maas, Ilse: *Grete Müller-Frerich (1886–1947)*. In: Hans Christoph Fennenkötter/Friedhelm Musga (Hg.): *Literaten und Literatur aus Lippstadt [Lippstädter Spuren 14/1999]*. Lippstadt 1999, S. 69–80.
- Meidinger-Geise, Inge: *Margarete Windthorst und Westfalen*. Emsdetten 1960.
- Metzler, Jan Christian: *Auswahlbibliographie zur Regionalliteraturforschung (1990–1999)*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 5. Hg. v. Walter Gödden. Bielefeld 2000, S. 181–206.
- Müller-Ahle, Monika (Hg.): *Christoph Wieprecht (1875–1942). Ein christlicher Arbeiterschriftsteller*. Dortmund 1993.
- Multhaupt, Hermann: *Die Hochstift-Dichterstraße*. Paderborn 2000.
- Niethammer, Ortrun: *Damen, Waschweiber und Vogelscheuchen – zur frühen Frauenliteratur in Westfalen*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung*. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woessler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1992, S. 131–143.
- Overwien-Neuhaus, Anita: *Mythos Arbeit Wirklichkeit. Leben und Werk des Bergarbeitersdichters Otto Wohlgemuth*. Köln 1986.
- Rademacher, Gerhard (Hg.): *Becker – Bender – Böll und andere. Nordrhein-westfälische Literaturgeschichte für den Unterricht*. Essen 1980.
- Rang, Bernhard: *Westfälische Dichter und Schriftsteller. Eine Übersicht*. In: *Die Gemeindebücherei in Nordrhein-Westfalen*, Hagen, 1 (1952), Nr. 2, S. 8–14; Nr. 3, S. 6–14; Nr. 4/5, S. 11–17.
- Rosbacher, Karlheinz: *Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende*. Stuttgart 1975.
- Rost, Dietmar: *Sauerländer Schriftsteller des kurkölnischen Sauerlandes im 19. und 20. Jahrhundert*. Schmallenberg-Holthausen 1990.
- Saal, Friedrich Wilhelm: *Persönlichkeiten und Vereinigungen im Dortmunder Kulturleben 1900–1933*. In: *Literarisches Leben in Dortmund. Beiträge zur Geschichte von Literatur, Buchhandel und Vereinen*. Hg. v. Alois Klotzbücher. Dortmund 1984, S. 89–174.
- Scheven, Ilsemarie von (Bearb.): *Hammer Autoren. Ein vorläufiges Bücherverzeichnis*. Hamm 1973.
- Schier, Manfred: *Levin Schücking. Westfälischer Schriftsteller zwischen Tradition und Moderne*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung*. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woessler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1992, S. 105–129.
- Schröder, Ludwig: *Aus dem Engeren. Litteraturbilder aus deutschen Einzelgauen. XVII.*

- Westfalen*. In: *Das litterarische Echo* 5 (1.8.1903), Nr. 21, Sp.1449-1463.
- Ders. (Bearb.): *Westfälische Heimatliteratur. Ein kritischer Wegweiser*. ²Münster [1926].
- Schütz, Erhard/Vogt, Jochen (Hg.): *Der Scheinwerfer. Ein Forum der Neuen Sachlichkeit 1927–1933*. Essen 1986.
- Schütz, Erhard: *Die ordentlich geheilte Welt. Bergbau- und Industrieromane zum Ruhrgebiet*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 2. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woesler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1994, S. 7-28.
- Ders.: *Projekt einer organischen Moderne? Die Zeitschrift Der Hellweg (1921–1927) und ihr Verleger Dr. Theodor Reismann-Grone*. In: *Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung in Literatur, Theater, Musik, Architektur, angewandter und bildender Kunst 1900–1933*. Hg. v. Dieter Breuer. Köln 1994, S. 133-149.
- Schulte, Wilhelm: *Zur Frage einer westfälischen Literaturgeschichte*. In: *Die Westfälische Heimat*, Dortmund, 12 (August 1930), Nr. 8, S. 225-230.
- Ders.: *Der Westfälische Heimatbund und seine Vorläufer*. 2 Bde. Münster 1973.
- Ders.: *Westfälische Köpfe. 300 Lebensbilder bedeutender Westfalen. Biographischer Handweiser*. Münster ³1984.
- Schulz, Petra, unter Mitarbeit von Erpho Bell (Hg.): *"Meine Seele ist auf der Spitze meiner Feder". Amalia von Gallitzin*. Münster 1998.
- Schulz-Fielbrandt, Hans: *Literarische Heimatkunde des Ruhr-Wupper-Raumes. 1600 Jahre Literatur-Geschichte*. Hagen 1987.
- Stadt- und Landesbibliothek Dortmund: *Dokumente westfälischer Literatur aus drei Jahrhunderten*. Ausstellungskatalog und Bestandsübersicht. Dortmund 1976.
- Stadtansichten, Stadteinsichten, Stadtaussichten. *Auf den Spuren Hammer Frauengeschichte[n]*. Hamm 1992.
- Steinecke, Hartmut/Aloni, Jenny: *"...man müßte einer späteren Generation Bericht geben". Ein literarisches Lesebuch zur deutsch-jüdischen Geschichte und eine Einführung in Leben und Werk Jenny Alonis*. Paderborn, München, Wien, Zürich 1995.
- Steinecke, Hartmut: *Fremde Heimat. Die "westfälischen" Erzählungen der Droste-Preisträgerin Jenny Aloni*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 4. Hg. v. Walter Gödden. Paderborn, München, Wien, Zürich 1998, S. 199-217.
- Ders. (Hg.): *"Warum immer Vergangenheit?" Leben und Werk Jenny Alonis. Eine Einführung*. Münster 1999.
- Sudhof, Siegfried (Hg.): *Der Kreis von Münster. Briefe und Aufzeichnungen Fürstenbergs, der Fürstin Gallitzin und ihrer Freunde*. Münster 1962.
- Sudhoff, Dieter: *Eine Frau flieht ins Schreiben. Das heimliche Leben der Erzählerin Grete Müller-Frerich*. In: *Jahrbuch Westfalen 1999*. Red. Rainer A. Krewerth. Münster 1998, S. 133-142.
- Uecker, Matthias: *Zwischen Industrieprovinz und Großstadthoffnung. Kulturpolitik im Ruhrgebiet der zwanziger Jahre*. Wiesbaden 1994.
- Wacker, Bernd/Kempf, Winfried: *Jakob Loewenberg 1856–1929. Erinnerung an sein Leben und Werk*. Salzkotten 1992.
- Wallmann, Jürgen P.: *Die Verwandlungen der Welt. Westfälische Literatur – gibt's die?* In: *Westfalenspiegel* 41 (1992), Nr. 4, S. 5-7.
- Ders.: *Wein und Wasser. Literatur in Westfalen und westfälische Literatur*. Bielefeld, Münster 2000.
- Wukadinović, Spiridon: *Franz von Sonnenberg*. Halle (Saale) 1927.

III. Sekundärliteratur: Autoren

Peter Paul Althaus

Gödden, Walter/Bühren, Georg (Hg.): *Ansichten aus der Traumstadt. Der Dichter Peter Paul Althaus (1892–1965)*. Münster 1992.

Gödden, Walter: *Der Traumstadtbürgermeister. ... oder Nachsatz auf PPA, den "Poeten von Schwabing"*. In: *Jahrbuch Westfalen '94*. Red. Rainer A. Krewerth. Münster 1993, S. 165–174.

Ders.: *Peter Paul Althaus (1892–1965)*. In: *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 25–31.

Gundlach, Henrike: *Peter Paul Althaus (1892–1965). Eine Bibliographie*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung 2*. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woesler. Paderborn 1994, S. 155–184.

Norbisrath, Karl: *Das Leben des Dichters Peter Paul Althaus*. Essen 1991.

Max Bruns

Droop, Fritz u.a.: *Max Bruns. Sein Wesen und sein Werk*. Mit Beiträgen von Fritz Droop, Hermann Eicke, Hanns Martin Elster, Karl A. Kuhlmann, Hanns Meinke u. Will Scheller nebst einer Auswahl aus dem Gesamtwerk des Dichters. Minden [1926].

Gressel, Hans: *Leben und Werk des Mindener Dichters Max Bruns. Zu seinem 100. Geburtstag am 13. Juli 1976*. In: *Mindener Tageblatt* (10.7.1976), Nr. 151.

Ders.: *Max Bruns als Kritiker seiner Zeit. Stationen einer Wandlung*. In: Friedhelm Sundergeld (Hg.): *Land und Leuten dienen. Ein Lesebuch zur Geschichte der Schule in Minden*. Minden 1980, S. 189–228.

Martens, Klaus (Hg.): *Literaturvermittler um die Jahrhundertwende: J.C.C. Bruns' Verlag. Seine Autoren und Übersetzer*. St. Ingbert 1996.

Sarkowski, Heinz: *J.C.C. Bruns in Minden. Hinweis auf einen fast vergessenen Verlag*. In: *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde*. N.F. Bd. VI. Frankfurt/M. 1969, S. 121–131.

Erich Grisar

Büscher, Josef: *Erich Grisar (1898–1955) [Der Ruf gilt dir, Kamerad! Deutsche Arbeiterdichtung XVIII]*. In: *Gewerkschaftliche Rundschau für die Bergbau- und Energiewirtschaft*, Bochum, 16 (1963), Nr. 6, S. 351–355.

H[erbertmann], C[lemens]: *Nachruf auf Erich Grisar*. In: *Westfalenspiegel* 4 (1955), Nr. 12, S. 34.

Jansen, Josef: *Erich Grisar (1898–1955)*. In: *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 114–119.

Heinrich und Julius Hart

Cepl-Kaufmann, Gertrude: *Heinrich (1855–1906) und Julius Hart (1859–1930)*. In: *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 120–129.

- Dupke, Thomas: *Aufbruch ins neue Jahrhundert. Zwei Dichterpriester aus Westfalen: Die Brüder Hart und die Neue Gemeinschaft*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 4. Hg. v. Walter Gödden. Paderborn, München, Wien, Zürich 1998, S. 175-198.
- Jürgen, Ingeborg: *Der Theaterkritiker Julius Hart*. Diss. Berlin 1956.
- Kaiser, Dagmar: *"Entwicklung ist das Zauberwort." Darwinistisches Naturverständnis im Werk Julius Harts als Baustein eines neuen Naturalismus-Paradigmas*. Mainz 1995.
- Ribbat, Ernst: *Propheten der Unmittelbarkeit. Bemerkungen zu Heinrich und Julius Hart*. In: *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*. Hg. v. Renate von Heydebrand u. Klaus Günther Just. Stuttgart 1969, S. 59-82.
- Ders.: *Genie und Gemeinschaft, Boheme und Utopie. Hinweise auf Heinrich und Julius Hart*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung*. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woessler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1992, S. 59-67.
- Tillmann, Curt: *Die Zeitschriften der Gebrüder Hart*. Diss. München 1923.
- Wolf, Leo Hans: *Die ästhetische Grundlage der Literaturrevolution der achtziger Jahre. Die "Kritischen Waffengänge" der Brüder Hart. Eine literaturgeschichtliche Studie*. Diss. Bern 1921.

Adolf von Hatzfeld

- Ansprachen bei der feierlichen Verleihung des Volksdeutschen Josef-von-Görres-Preises an den rheinischen Dichter Adolf von Hatzfeld aus Bad Godesberg am 11. Juli 1943* von K. J. Obenauer/A. v. Hatzfeld/K. F. Chudoba. Bonn 1943.
- Aubel, Heidi van: *Das Erlebnis in der Dichtung Adolf von Hatzfelds*. Diss. Bonn 1949.
- Bauer, Peter: *Adolf von Hatzfeld*. In: *Die Bücherwelt* 24 (1927), S. 350-354.
- Baukloh, Friedhelm u.a.: *Adolf von Hatzfeld [Dichter und Denker unserer Zeit 21]*. Mit einem Essay von Friedhelm Baukloh und einer Adolf-von-Hatzfeld-Bibliographie von Hedwig Bieber. Dortmund 1959.
- Bergenthal, Josef: *Der große Sänger Westfalens. Adolf von Hatzfeld 60 Jahre alt*. In: *Heimat am Mittag*, Hattingen (3.9.1952).
- Berges, H[ermann] J[osef]: *Der westfälische Dichter Adolf von Hatzfeld*. In: *Die Heimat*, Dortmund (1927), Nr. 12.
- Binz, Artur Friedrich: *Adolf v. Hatzfeld*. In: *Saarbrücker Zeitung* (29.8.1927).
- Brües, Otto: *Adolf von Hatzfeld*. In: *Hellweg*, Essen, 4 (25.6.1924), Nr. 26, S. 477f.
- Ders.: *Westfalenballade. Adolf v. Hatzfeld wird 60 Jahre*. In: *Der Mittag*, Düsseldorf (1.9.1952).
- Cremers, Paul Joseph: *Ein Besuch bei Adolf von Hatzfeld [Dichter zu Hause VII]*. In: *Rheinisch-Westfälische Zeitung* (30.5.1937), Nr. 200.
- Danwitz, Ludwig v.: *Straße des Überflusses. Eine Darstellung zum Schaffen Adolf von Hatzfelds*. In: *Westfälischer Kurier*, Hamm (6.12.1936), Nr. 286.
- Deinhard, Elisabeth: *Adolf von Hatzfeld. Mensch und Werk*. Turin 1982.
- Erkelenz, Carl Hanns: *Adolf von Hatzfeld*. In: *Die Heimat*, Dortmund, 10 (1928), S. 334-336.
- Eulenberg, Herbert: *Adolf von Hatzfeld. Ein Dichter*. In: *Feuer*, Saarbrücken, 1 (November/Dezember 1919), Nr. 2/3, S. 139-144.
- Fischer, Fiete: *Bücher von Adolf v. Hatzfeld (Franziskus, Die Lemminge, Gedichte, Aufsätze)*. In: *Das Tage-Buch*, Berlin, 4 (1923), S. 1351-1353.

- Flüter, Karl-Martin: *Blinder Seher aus Westfalen. Zum 100. Geburtstag wird der Dichter Adolf von Hatzfeld wiederentdeckt*. In: *Westfälischer Anzeiger*, Hamm (3.9.1992).
- Fröhling, C. P.: *Der Dichter Adolf von Hatzfeld vor 80 Jahren in Olpe geboren*. In: *Heimatstimmen aus dem Kreise Olpe* (1972), Nr. 89, S. 205-207.
- Gödden, Walter: *Kein Mensch wußte etwas mit mir anzufangen. Zum 100. Geburtstag von Adolf von Hatzfeld*. In: *Westfalenspiegel* 41 (1992), Nr. 4, S. 31.
- Ders.: *Ein Tropfen voll Andacht und Lust. Die Schriftsteller Adolf von Hatzfeld, Stefan Andres und Armin T. Wegner in der Künstlerkolonie Positano*. In: *Westfalenspiegel* 42 (1993), Nr. 4, S. 34-38.
- Hagelstange, Rudolf: *Der Blinde und der Lahme. Erinnerungen an Adolf von Hatzfeld und Curt Craemer*. In: *General-Anzeiger*, Bonn (5./6.12.1981), Nr. 27941, S. III.
- Hagen, Paul vom: *Adolf von Hatzfeld*. In: *Niederdeutsche Welt* 13 (1938), Nr. 2, S. 46-49.
- H[erbertmann], C[lemens]: *Abschied von Adolf von Hatzfeld*. In: *Westfalenspiegel* 6 (1957), Nr. 9, S. 19-21.
- hs.: *Adolf v. Hatzfeld*. In: *Berliner Tageblatt* (2.12.1919).
- Huebner, Friedrich Markus: *Adolf von Hatzfeld*. In: *Die neue Bücherschau* 4 (1923), 2. Folge, S. 71-74.
- Kneip, Jakob: *Adolf von Hatzfeld*. In: *Orplid*, Leipzig, 3 (1926), Nr. 4, S. 61-63.
- K[racht], Dr. [August]: *Ein westfälischer Dichter siedelt. Besuch bei Adolf v. Hatzfeld in seinem neuerbauten Heim auf dem Haarstrang bei Soest*. In: *Westfälische Landeszeitung – Rote Erde* (24.11.1935), Folge 322.
- Kracht, August: *Künder seiner westfälischen Heimat. Ein Vorwort zum 60. Geburtstag des Dichters Adolf von Hatzfeld*. In: *Heimat am Mittag*, Hattingen (16./17.8.1952).
- Ders.: *Begegnung in Soest. Zu Adolf von Hatzfelds 70. Geburtstag*. In: *Heimatkalender des Kreises Soest* 1962, S. 43-46.
- Mann, Thomas: *Adolf v. Hatzfeld*. In: *Frankfurter Zeitung* 67 (27.1.1923), Nr. 69, S. 1f.
- Michels, J[osef]: *Adolf von Hatzfeld*. In: *Westfälisches Volksblatt* (22.6.1953), Nr. 141.
- Mitzky, Dora: *Westfalen und sein Dichter Adolf von Hatzfeld*. In: *Die Hilfe*, Berlin, 26 (1920), Nr. 23, S. 348f.
- d'O[uckh], J[esa]: *Adolf von Hatzfeld: Franziskus*. In: *Das Reich*, München, 2 (Januar 1918), Buch 4, S. 785f.
- P., B.: *Westfälische Dichterfeier. J. Winckler und A. v. Hatzfeld erhielten Westfalenpreis*. In: *Kölnische Rundschau* (22.6.1953).
- Reinacher, Eduard: *Konflikt. Eine Studie über Adolf von Hatzfeld*. In: *Der Kunstwart*, München, 41 (1927/28), S. 399f.
- Reinhardt, Kurt: *Adolf v. Hatzfeld*. In: *Literarischer Handweiser* 59 (1923), Nr. 5, Sp. 277-282.
- Reiser, Hans: *Hatzfeld, Adolf von: Die Lemminge*. In: *Die schöne Literatur* 25 (1924), Nr. 1, S. 7.
- Rietzschel, Thomas: *Funkelnd im Halbschatten. Das literarische Schicksal des Adolf von Hatzfeld*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (19.12.1992), Nr. 295.
- Rombach, Otto: *Adolf von Hatzfeld: Das glückhafte Schiff*. In: *Das Deutsche Buch* 11 (September/Okttober 1931), Nr. 9/10, S. 294.
- Rost, Dietmar: *Dichtung mit den Augen der Seele. Zum 100. Geburtstag Adolf von Hatzfelds*. In: *Sauerland* (1992), Nr. 4, S. 136-138.
- Schardt, Michael M.: *Suggestiver Prosaist. Zum 100. Geburtstag des expressionistischen*

- Dichters Adolf von Hatzfeld (3. September). In: *Neue Zürcher Zeitung* (3.9.1992), Fernausgabe Nr. 203.
- Schmidtbonn, Wilhelm: *Adolf von Hatzfeld. Zum 50. Geburtstag des Dichters*. In: *Westdeutscher Beobachter*, Köln (28.8.1942), Abend-Ausgabe.
- Seiffert, Ilse: *Landschaft und Stammestum in der westfälischen Dichtung, insbesondere bei Adolf von Hatzfeld*. Diss. Bonn. Lengerich i. W. 1938.
- Sturm, Hans: *Vortrag Adolph von Hatzfeld*. In: *Dürener Volkszeitung* (14.3.1914).
- Sudhoff, Dieter: *"Der blinde Seher". Über Leben und Werk des westfälischen Dichters Adolf von Hatzfeld*. In: *Olpe in Geschichte und Gegenwart*, Olpe, 1 (1993), S. 66-77.
- Ders.: *Der blinde Seher ohne Heimat. Adolf von Hatzfeld – ein zerrissenes Dichterleben*. In: *Jahrbuch Westfalen '94*. Red. Rainer A. Krewerth. Münster 1993, S. 178-188.
- Ders.: *"Die bedeutsamsten lebenden westfälischen Dichter der Gegenwart". Adolf von Hatzfeld, Josef Winckler und der Droste-Preis 1953. Eine Dokumentation*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 3. Hg. v. Walter Gödden. Paderborn, München, Wien, Zürich 1995, S. 153-193.
- Ders.: *Adolf von Hatzfeld (1892–1957)*. In: *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 137-143.
- Sylvanus, Erwin: *Der Dichter der Westfalen-Ballade. Zu Adolf v. Hatzfelds 60. Geburtstag*. In: *Westfalenpost* (4.9.1952), Nr. 203.
- Völker, Klaus: *Der Dichter mit den toten Augen und den überwachen Sinnen. Adolf von Hatzfeld zur Erinnerung. Ein Sammelband seiner Lyrik und Prosa zum 100. Geburtstag des Expressionisten*. In: *Der Tagesspiegel*, Berlin (6.9.1992).
- Wiele, Jef van de: *Adolf von Hatzfeld. Zum 50. Geburtstag des Dichters*. In: *Heimat und Reich* 9 (1942), Nr. 7-9, S. 47-50.
- Wolf, Irmgard: *"Zwiesgespräch mit den Dämonen". Adolf von Hatzfeld und der Rheinische Expressionismus*. In: *Bonn und das Rheinland. Beiträge zur Geschichte und Kultur einer Region. Festschrift zum 65. Geburtstag von Dietrich Höroldt*. Bonn 1992, S. 507-526.

Peter Hille

- Bernhardt, Rüdiger: *Peter Hille. Ich bin, also ist Schönheit*. Leipzig 1975.
- Birkelbach, Helmut (Hg.): *Hille-Blätter. Ein Jahrbuch für die Freunde des Dichters*. Nieheim-Erwitzen, Paderborn 1984ff.
- Glunz, Franz: *Peter Hille. Der Lebensweg eines ruhelosen Dichters*. Höxter 1976.
- Hart, Heinrich: *Peter Hille*. Berlin, Leipzig [1904].
- Kienecker, Friedrich (Hg.): *Peter Hille. Dokumente und Zeugnisse zu Leben, Werk und Wirkung des Dichters*. Paderborn 1986.
- Lennemann, Wilhelm: *Peter Hille. Essays*. Leipzig 1908.
- Müller, Hans-Christian (Hg.): *"Programm habe ich nicht. Die Welt hat auch keins." Zum 125. Geburtstag des Dichters Peter Hille*. Dortmund 1979.
- Pfannmüller, Walther: *Der Nachlaß Peter Hilles*. Diss. Gotha 1940.
- Pohlmann, Bernward: *Spontaneität und Form. Romanstrukturen im deutschen Impressionismus – untersucht an den Romanen "Die Sozialisten" und "Die Hassenburg" von Peter Hille*. Frankfurt/M., Bern, New York 1985.
- Röttger, Karl: *Peter Hille*. In: *Der Tag*, Berlin (1923), Unterhaltungsbeilage Nr. 9; wie-

- derabgedruckt in: *Hille-Blätter*, Nieheim-Erwitzen, Paderborn, 9 (1992), S. 135-139.
- Roselieb, Hans: *Peter Hille. Eine Dichterseele*. Dortmund 1920.
- Schwarze, Hans Dieter: *Heimweh nach den Weiten. Die abenteuerliche Lebensgeschichte des Dichters Peter Hille*. Bielefeld 1957.
- Vogedes, Alois: *Peter Hille. Ein Welt- und Gottestrunkener*. Paderborn 1947.
- Vogt, Michael: *Peter Hille (1854–1904)*. In: *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 158-164.
- Weigert, Gertrud: *Peter Hille. Untersuchungen und Texte*. Diss. Königsberg 1931.

Erich Jansen

- Berendse, Gerrit-Jan: *Worträume. Regionalismus bei Erich Jansen und Ernst Meister*. In: *Erstes Ernst Meister Kolloquium 1991*. Aachen 1993, S. 213-226.
- Freund, Winfried: *"Imaginäre Beglänzung". Die lyrische Dichtung Erich Jansens*. In: *Grabbe-Jahrbuch 1984*. Emsdetten 1984, S. 126-138.
- Gödden, Walter: *'Lyrische Rezepturen'. Erich Jansens Wortmosaik und seine Gedichtsammlung "Der Schildpattkamm"*. In: *Jahrbuch der Ernst Meister Gesellschaft 1990/91*. Aachen 1991, S. 89-102.
- Ders.: *Erich Jansen (1897–1968)*. In: *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 172-177.
- Houben, Marc: *"Die Substanz der Seele fühlbar machen". Zum poetologischen Selbstverständnis Erich Jansens*. In: *Ernst Meister Jahrbuch 1992/93*. Aachen 1993, S. 99-109.
- Johannimloh, Norbert: *Erich Jansen 70 Jahre*. In: *Westfalenspiegel* 16 (1967), Nr. 10, S. 22f.
- Klein, Albert: *"Aus den Briefen eines Königs". Das 'liber mirabilis' des Erich Jansen*. In: Gerhard Rademacher (Hg.): *Becker – Bender – Böll und andere. Nordrhein-westfälische Literaturgeschichte für den Unterricht*. Essen 1980, S. 41-51, 189f.

Hertha Koenig

- Brünink, Ann: *"Die vollkommensten Anfänge..."*. Hertha Koenig 1884–1976. Die westfälische Dichterin. In: Ann Brünink/Helga Grubitzsch (Hg.): *"Was für eine Frau!" Portraits aus Ostwestfalen-Lippe*. Bielefeld 1992, S. 233-242.
- Kaldewei, Gerhard (Hg.): *Hertha Koenig (1884–1976). Spuren einer westfälischen Dichterin*. Bielefeld 1986.
- Ders.: *Hertha Koenig – Auf den Spuren einer westfälischen Dichterin*. In: *Westfalenspiegel* 36 (1987), Nr. 2, S. 33-36.
- Ders.: *... Über den Lenbachplatz wie über eine Wiese. Hertha Koenig durchlebte mit Rainer Maria Rilke die Münchener Kriegszeit*. In: *Literatur in Bayern, Pfaffenhofen, Ilm* (Juni 1991), Nr. 24, S. 12-15.
- Kopp, Detlev: *Hertha Koenig (1884–1976)*. In: *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 194-200.
- Krzosok, Alexandra: *Hertha Koenig. Dichterin und Mäzenin im München der Jahrhundertwende und Räterepublik*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 4. Hg. v. Walter Gödden. Paderborn. München. Wien. Zürich 1998. S. 99-134.

Neuparth, Brigitte: *Hertha Koenig. Zum Leben und Werk einer westfälischen Schriftstellerin*. In: *Grabbe-Jahrbuch 1986*. Emsdetten 1986, S. 92-99.

Reinhard Koester

Anon.: "Peregrinus." (*Dramatische Erzählung in neun Bildern von Reinhard Koester. – Uraufführung in den Kammerspielen des Deutschen Landestheaters.*). In: *Deutsche Zeitung Bohemia*, Prag, 92 (2.2.1919), Nr. 32, S. 3f.

Anon.: "Die Komödie der Lüge". In: *Neuer Kurier*, Nürnberg (13.12.1919), S. 5.

Keim, H. W.: *Reinhard Koester: Der Gang des Gottlosen*. In: *Das literarische Echo* 22 (1919/20), Sp. 754f.

Scholz, Hans Gerhard: *Reinhard Koester: "Peregrinus". Eine Uraufführung in den Prager Kammerspielen*. In: *Der Merker*, Wien, 10 (1919), S. 568f.

Steiner, Ludwig: *Peregrinus. Zur heutigen Aufführung in den Kammerspielen*. In: *Prager Tagblatt* 44 (1.2.1919), Nr. 28, Morgen-Ausgabe, S. 2.

[Steiner, Ludwig:] "Peregrinus." *Uraufführung gestern in den Kammerspielen*. In: *Prager Tagblatt* 44 (2.2.1919), Nr. 29, Morgen-Ausgabe, S. 5.

Teßmer, Hans: *Reinhard Koester: Der Gang des Gottlosen*. In: *Der Merker*, Wien, 11 (1920), S. 514f.

Ernst Meister

Albers, Bernhard/Kiefer, Reinhard (Hg.): *Ernst Meister 1911–1979. Leben und Werk in Texten, Bildern, Dokumenten*. Aachen 1991.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Ernst Meister (text + kritik 96)*. München 1987.

Arntzen, Helmut/Wallmann Jürgen P.: *Ernst Meister. Hommage. Überlegungen zum Werk. Texte aus dem Nachlaß*. Münster 1985.

Buck, Theo (Hg.): *Ernst Meister Jahrbuch 1990/91ff.* Aachen 1991ff.

Gödden, Walter: *Von den Schwierigkeiten schwieriger Lyrik in schwierigen Zeiten. Ernst Meister, Schmallenberg und der Droste-Preis 1957*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 2. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woesler. Paderborn 1994, S. 185-211.

Huch, Hans-Günther: *Sage vom Ganzen den Satz. Philosophie und Zeichensprache in der Lyrik Ernst Meisters*. Würzburg 1999.

Kautz, Andreas: *Mythos und Tod im lyrischen Werk Ernst Meisters*. Aachen 1998.

Kiefer, Reinhard: *Text ohne Wörter. Die negative Theologie im lyrischen Werk Ernst Meisters*. Aachen 1992.

Ders.: *Zum Stand der Ernst-Meister-Forschung (Mai 1993)*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 2. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woesler. Paderborn 1994, S. 213-222.

Ders.: *Zum Stand der Ernst-Meister-Forschung II (Herbst 1999)*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 5. Hg. v. Walter Gödden. Bielefeld 2000, S. 273-286.

Knaap, Ewout van der: *Das Gespräch der Dichter. Ernst Meisters Hölderlin- und Celan-Lektüre*. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1996.

Koch, Alice [d.i. Else Meister]: *Ernst Meister – ein außerordentliches Leben*. In: *Ernst-Meister-Gymnasium Haspe. Festschrift zur Namensgebung 1980*. Red. Friedemann Rosdächer. Hagen-Haspe 1980, S. 15-27.

Laschen, Gregor: *Ernst Meister*. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München, Stand 1981 (Bibliographie 1988).

Laudenberg, Beate: *"Zärtliche Wissenschaft". Zur Lyrik Ernst Meisters*. Köln, Weimar, Wien 1996.

Schwiefert, Fritz: *Neue deutsche Lyrik*. In: *Vossische Zeitung*, Berlin (5.11.1932).

Soboth, Christian: *Todes-Beschwörung. Untersuchungen zum lyrischen Werk Ernst Meisters*. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1989.

Viktor Meyer-Eckhardt

Keller, Karl Heinz: *Der Schriftsteller Victor Meyer-Eckhardt*. In: *Sauerland* (1983), Nr. 4, S. 144.

Rost, Dietmar: *Sauerländer Schriftsteller des kurkölnischen Sauerlandes im 19. und 20. Jahrhundert*. Schmallenberg-Holthausen 1990, S. 139-141.

Voß, Norbert: *"Das Weh nach dem Lande, in dem man geboren ist." Zum Tode Victor Meyer-Eckhardts*. In: *Westfalenspiegel* 1 (1952), Nr. 11, S. 15.

Ders.: *Victor Meyer-Eckhardt*. In: *De Suerländer*, Bigge, 1963.

Julius Petri

Heydebrand, Renate von: *Julius Petri. Ein Autorenporträt und ein Lehrstück über Kanonisierungsprobleme*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung*. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woesler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1992, S. 69-88.

Neumann, Alexander: *Pater peccavi!*. In: *Die Gesellschaft*, München, 9 (1893), S. 237.

Risse, Joseph: *Julius Petri*. In: *Westfälische Lebensbilder*. Bd. 5. Münster 1937, S. 132-144.

Straetmanns, Karlheinz: *O könnt' ich, was ich fühle, sprechen. Anmerkungen zu einem Operntextbuch des Lippstädter Dichters Julius Petri (1868-1894)*. In: *Heimatblätter*, Lippstadt, 75 (1995), Folge 20, S. 153-158.

Ders.: *Julius Petri (1868-1894): "Dichter und Welt" und "Memento mori". Texte des Lippstädter Dichters, die sein Freund Waldemar von Bauszern vertonte*. In: *Heimatblätter*, Lippstadt, 76 (1996), Folge 19, S. 145-152.

Walwei-Wiegemann, Hedwig: *Dr. Julius Petri: "Pater peccavi!" – ein vergessener Lippstadt-Roman*. In: *Heimatblätter*, Lippstadt, 74 (1994), Folge 1, S. 1-8.

Dies.: *Julius Petris bedeutendstes Werk, sein Lippstadt-Roman "Pater peccavi", neu aufgelegt!*. In: *Heimatblätter*, Lippstadt, 76 (1996), Folge 4, S. 30.

Dies.: *Julius Petri (1868-1894)*. In: Hans Christoph Fennenkötter/Friedhelm Musga (Hg.): *Literaten und Literatur aus Lippstadt [Lippstädter Spuren 14/1999]*. Lippstadt 1999, S. 25-40.

Zacharias, Josef: *Der Lippstädter Dichter Julius Petri*. In: *Heimatblätter*, Lippstadt, 48 (1967), Folge 9, S. 33f.

Ders.: *Früher Tod und grüner Lorbeer*. In: *Heimatblätter*, Lippstadt, 48 (1967), Folge 14, S. 53-55.

Ders.: *Aus dem Nachlaß Dr. Julius Petris. Briefe und Rezensionen des Lippstädter Dichters an Waldemar von Baußnern (1892)*. In: *Heimatblätter*, Lippstadt, 48 (1967), Folge 22, S. 85-87.

Hugo Wolfgang Philipp

- Benyoetz, Elazar: *Hugo Wolfgang Philipp* geb. 2.2.1883 in Dortmund, gest. 18.3.1969 in Zürich. Eine Bibliographie. Dortmund 1975.
- Büring, Wilhelm: *Ein Dortmunder Lyriker*. In: *Westfälische Revue* (15.4.1904).
- Dowski, Lee van (Hg.): *Hugo Philipp im Spiegel der Nachwelt*. Dortmund 1979.
- Heuer, Renate: *Hugo Wolfgang Philipp [1883–1969]. Leben und Werke*. Mit einer Bibliographie von Elazar Benyoetz. Hg. u. eingeleitet v. Lee van Dowski. Bern 1973.
- Schramm-Itzehoe, Werner: *Das antike Drama "Die Bacchantinnen" in der Neugestaltung durch Hugo Wolfgang Philipp*. St. Michael 1980.

Karl Röttger

- Behrens, Walter: *Karl Röttger. Über das lyrische, epische und dramatische Schaffen des Dichters*. Diss. Leipzig 1940.
- Berens, Kurt: *Der Dichter Karl Röttger*. Diss. Jena 1939.
- Drucker, Wilfrieda: *Karl Röttger. Leben und Schaffen. Ein geistesgeschichtlicher Überblick*. Diss. Wien 1939.
- Gössmann, Wilhelm: *Karl Röttger: Die Bedeutung seiner literarischen konservativen Position*. In: *Das literarische Düsseldorf. Zur kulturellen Entwicklung von 1850–1933*. Hg. v. Gertrude Cepl-Kaufmann u. Winfried Hartkopf. Düsseldorf 1988, S. 153–164.
- Heiss, Ernst: *Karl Röttger. Ein westfälischer Dichter*. In: *Heimat und Reich* 5 (1938), Nr. 3, S. 98–102.
- Hermanns, Will (Hg.): *Karl Röttger. Bekenntnisse zu einem Dichter. Festschrift zum 50. Geburtstag des Dichters*. Köln [1927].
- Hüffmann, H. (Hg.): *Karl Röttger zum Gedenken*. Lübecke 1978.
- Janecke, Robert: *Karl Röttger*. In: *Die Neue Literatur*, Leipzig (Dezember 1933), Nr. 12, S. 674–680.
- Kruse, Joseph A. (Hg.): *Karl Röttger. Dichter und Pädagoge. Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag*. Katalogbearbeitung Helmut Röttger. Düsseldorf 1977.
- Meindl, Walter Johann: *Karl Röttgers Legenden*. Diss. Marburg 1941.
- Röttger, Hella/List, E. W. (Hg.): *An die Freunde der Dichtung von Karl Röttger. Gedichte und Aufruf zur Bildung einer Karl Röttger Gemeinde. Karl Röttger spricht zu den Freunden seiner Dichtung. Biographisches und Bibliographisches*. 15. Mai 1947. München 1947.

Gustav Sack

- Bockemühl, Erich: *Aus der Heimat Gustav Sacks*. In: *Die Heimat*, Dortmund (1929), S. 38–41.
- Ders.: *Gustav Sack. Zum 40. Todestag*. In: *Heimatspiegel*, Wochenbeilage des *General-Anzeigers für Wesel, Kreis Rees und den Niederrhein* (1.12.1956).
- Ders.: *Vergessener Dichter des Münsterlandes: Gustav Sack zu seinem 40. Todestag*. In: *Westfalenspiegel* 5 (1956), Nr. 12, S. 24.
- Eibl, Karl: *Zur Entstehung von Gustav Sacks Romanfragment "Paralyse"*. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, N.F. 8 (1967), S. 201–263.
- Ders.: *Die Sprachskepsis im Werk Gustav Sacks*. München 1970.
- Gödden, Walter: *Gustav Sack (1885–1916)*. In: *Literatur von nebenan. 1900–1945*. 60

- Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen.* Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 292-297.
- Harbeck, Hans: *Gustav Sack.* In: *Das Tage-Buch*, Berlin, 4 (1923), S. 1788f.
- Sack, Paula: *Der verbummelte Student. Gustav Sack – Archivbericht und Werkbiographie.* München 1971.
- Scheffler, Helmut (Hg.): *Gustav Sack. Leben und Werk des Schermbecker Dichters im Spiegel der Literatur.* 2 Bde. Schermbeck 1985, 1991.
- Schütz, Hans J.: *"Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen". Vergessene und bekannte Autoren des 20. Jahrhunderts.* München 1988, S. 236-240.
- Wansch, Franz Georg: *Gustav Sack, Persönlichkeit und Werk.* Diss. Wien 1967.

Friedrich Sieburg

- Gemeinde Gärtringen (Hg.): *"Die Schwalben fliegen hoch." Erinnerungen an Friedrich Sieburg zum 100. Geburtstag.* Gärtringen 1994.
- Krause, Tilman: *Mit Frankreich gegen das deutsche Sonderbewußtsein. Wege und Wandlungen Friedrich Sieburgs in diesem Jahrhundert.* Berlin 1993.
- Ders.: *Friedrich Sieburg (1893–1964).* In: *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen.* Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 323-328.
- Miehlnickel, Monika: *Feuilletonistische Sprache und Haltung bei Friedrich Sieburg und Sigismund von Radecki.* Diss. Berlin 1962.
- Schreiben ist Leben. Zum 70. Geburtstag von Friedrich Sieburg am 18. Mai 1963. Stuttgart 1963.
- Taureck, Margot: *Friedrich Sieburg in Frankreich. Seine literarisch-publizistischen Stellungnahmen zwischen den Weltkriegen im Vergleich mit Positionen Ernst Jüngers.* Heidelberg 1987.

Hans Siemsen

- Anon.: Rez. zu *Rußland – ja und nein.* In: *Das Neue Rußland* (August/September 1931), Nr. 6/7, S. 92.
- Anon.: *Dichter Hans Siemsen †. Beisetzung auf dem Hasefriedhof.* In: *Neue Osnabrücker Zeitung* (8.7.1969).
- Berkholz, Stefan: *Melancholiker aus Westfalen. Empfindsam und zweifelnd: der Dichter Hans Siemsen.* In: *Der Tagesspiegel*, Berlin (2.4.1989), S. XII.
- Föster, Michael (Zusammenstellung): *Schul im Exil. Über den Schriftsteller Hans Siemsen.* In: *Torso*, Essen (Juni 1983), Nr. 6, S. 46-50).
- Ders.: *Hans Siemsen (1891–1969).* In: *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen.* Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 329-333.
- Hackl, Erich: *Hans Siemsen. Schriften I: Verbotene Liebe und andere Geschichten.* In: *Die Zeit*, Hamburg (29.5.1987).
- (jel): *Andenken an vergessenen Literaten. Nach 17 Jahren wird der Schriftsteller Hans Siemsen endlich geehrt.* In: *Osnabrücker Nachrichten am Sonntag* (14.1.1996).
- (jel): *Späte Ehre für "politische" Familie? Auf dem Hasefriedhof wurde die "Siemsen-Gedenkplatte" gestohlen.* In: *Osnabrücker Nachrichten am Sonntag* (8.6.1997).

- Kersten, Kurt: *Ja und nein? Ja oder nein?* In: *Der Rote Aufbau*, Berlin, 4 (1936), Nr. 11, S. 524f.
- Ders.: Rez. *Wo willst Du hin?* In: *Aufbau*, New York (25.7.1947).
- Kolb, Annette: *Paul ist gut*. In: *Die Weltbühne*, Berlin, 22 (9.11.1926), Nr. 45, S. 753.
- Kriegisch, Thomas: *Hans Siemsen: Ein vergessener Literat. Wer erinnert sich an seine Osnabrücker Jugendjahre?* In: *Neue Osnabrücker Zeitung* (31.8.1985).
- Ders.: "Schlimmer als die Atombombe..." *Hans Siemsen – Vergessenes von einem Vergessenen*. In: *Neue Osnabrücker Zeitung* (25.10.1985).
- Kroboth, Manfred: *Der Weg ins Verstummen. Der Schriftsteller und Journalist Hans Siemsen*. Masch. Osnabrück 1987.
- L[indemann], I[setraut]: *Osnabrücker Jugend. Hans Siemsen wiederentdeckt – Familie und Leben*. In: *Neue Osnabrücker Zeitung* (2.3.1987).
- Lücke, Theodor: *Hans Siemsen liest*. In: *Die literarische Welt*, Berlin, 3 (1927), Nr. 8, S. 2.
- Popp, Wolfgang: *Hans Siemsen: Schriften I-III*. In: *Forum Homosexualität und Literatur*, Siegen, 6 (1989).
- Ripkens, Martin: *Wo hast du dich denn herumgetrieben? Zur Wiederkehr der Schriften von Hans Siemsen*. In: *Frankfurter Rundschau* (1.11.1986).
- Zimmer, Wendelin: *Erinnerung an Hans Siemsen. Ein vergessener Dichter und politischer Schriftsteller*. In: *Neue Osnabrücker Zeitung* (27.3.1971).

Wilhelm Stolzenburg

- Sudhoff, Dieter: *Notizen über einen Vergessenen. Die Lebensstationen des Dichters Wilhelm Stolzenburg*. In: *Jahrbuch Westfalen 1997*. Red. Rainer A. Krewerth. Münster 1996, S. 153-157.
- Ders.: "Ein Verschwörer des Guten". *Über den Dichter Wilhelm Stolzenburg*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 5. Hg. v. Walter Gödden. Bielefeld 2000, S. 37-65.

August Stramm

- Adler, J[eremy] D./White, J[ohn] J.: *August Stramm. Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters*. Berlin 1979.
- Bozzetti, Elmar: *Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms*. Diss. Köln 1961.
- Hering, Christoph: *Gestaltungsprinzipien im lyrisch-dramatischen Werk August Stramms*. Diss. Bonn 1950.
- Jansen, Heinz: *Der Westfale August Stramm als Hauptvertreter des dichterischen Frühexpressionismus*. In: *Westfälische Studien. Beiträge zur Geschichte der Wissenschaft, Kunst und Literatur in Westfalen*. Hg. v. Hermann Degering u. Walter Menn. Leipzig 1928, S. 63-89.
- Jordan, Lothar (Hg.): *August Stramm. Literatur, Kunst, Kultur im Expressionismus. Eine interdisziplinäre Veranstaltungsfolge. 1. September bis 16. Dezember 1990*. Münster 1990.
- Ders. (Hg.): *August Stramm. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*. Bielefeld 1995.
- Mandalka, Kristina: *August Stramm – Sprachkepsis und Kosmischer Mystizismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert*. Herzberg 1992.

- Möser, Kurt: *Literatur und die "Große Abstraktion". Kunsttheorien, Poetik und "abstrakte Dichtung" im "STURM" 1910–1930*. Erlangen 1983.
- Neumann, Bernd Helmut: *Die kleinste poetische Einheit. Semantisch-poetologische Untersuchungen an Hand der Lyrik von Conrad Ferdinand Meyer, Arno Holz, August Stramm und Helmut Heißenbüttel*. Köln, Wien 1977.
- Perkins, C. R. B.: *August Stramm's Poetry and Drama: A Reassessment*. Diss. Hull 1972.
- Seel, Peter: *August Stramm (1874–1915)*. In: *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 348–355.

Josef Winckler

- Bab, Julius: *Josef Wincklers "Irrgarten"*. In: *Die Tat*, Zürich (1922), Nr. 6, S. 447–451.
- Benzmann, Hans: *Josef Winckler*. In: *Schwarzer Greif. Ein Almanach auf das Jahr 1925*. Unter Mitarbeit von Josef Winckler hg. v. Karl Dietz. Rudolstadt 1925, S. 164–166.
- Delseit, Wolfgang/Menne, Franz Rudolf: *Josef Winckler 1881–1966. Leben und Werk*. Köln 1991.
- Delseit, Wolfgang: *Der "tolle" Romberg – Sturz eines Mythos?* In: *Jahrbuch Westfalen '93*. Red. Rainer A. Krewerth. Münster 1992, S. 7–22.
- Ders.: *Josef Winckler (1881–1966)*. In: *Rheinische Lebensbilder*. Bd. 13. Köln 1993, S. 297–312.
- Ders.: *Josef Winckler und das Nyland-Archiv. Ein Forschungsbericht*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung 2*. Hg. v. Walter Gödden u. Winfried Woesler. Paderborn 1994, S. 135–153.
- Ders.: *"Jetzt kann ich in der Literatur Westfalens nicht mehr untergehen". Heimat als literarisches Konzept Josef Wincklers*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung 3*. Hg. v. Walter Gödden. Paderborn 1995, S. 119–151.
- Ders.: *Josef Winckler (1881–1966)*. In: *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 397–404.
- Ders.: *"Haus Nieland" in Hopsten – Töddenstube und Literatenwinkel*. In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung 4*. Hg. v. Walter Gödden. Paderborn, München, Wien, Zürich 1998, S. 313–323.
- Kosters, Heinz/Köpping, Walter: *Der Schöpfer der "Eisernen Sonette" wurde 80 Jahre alt*. In: *Bergbau und Wirtschaft* 14 (1961), Nr. 10, S. 472.
- Nyland-Stiftung (Hg.): *Josef Winckler. Festschrift anlässlich seines 75. Geburtstages*. Köln 1956.
- Stollenwerk, Anneliese: *Dr. Josef Winckler, ein Dichter geb. in Rheine in Westfalen. Versuch einer Biographie*. In: *Rheine. Gestern – Heute – Morgen* (1981), Nr. 1, S. 6–23.
- Tepe, Alfons: *Haus Nieland in Hopsten mit wechselvoller Geschichte*. In: *Kreisheimatbuch*. Steinfurt 1990, S. 15–20.

Paul Zech

- Eckardt, Uwe: *Paul Zech in Elberfeld*. In: *Romerike Berge* 46 (1996), Nr. 4, S. 2–23.
- Hübner, Alfred: *Das Weltbild im Drama Paul Zechs*. Bern, Frankfurt/M. 1975.
- Hüser, Fritz: *Seine Gedichte sind wie mit der Axt geschrieben. Zum 80. Geburtstag von*

- Paul Zech, dem Bergarbeiter und expressionistischen Dichter. In: *Bergbau und Wirtschaft* 14 (1961), Nr. 2, S. 91-93.
- Ders. (Hg.): *Paul Zech. 19. Februar 1881 – 7. September 1946*. Mit Beiträgen von Dr. Walter Huder, Professor Dr. Werner Bock u. einer Paul-Zech-Bibliographie von Hedwig Bieber. Dortmund, Wuppertal 1961.
- Lasker-Schüler, Else: *Paul Zech*. In: *Saturn*, Heidelberg, 3 (1913), Nr. 4, S. 116.
- Leis, Mario: *Paul Zech (1881–1946)*. In: *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 412-418.
- Lewis, Ward B.: *Poetry and exile. An annotated bibliography of the works and criticism of Paul Zech*. Bern, Frankfurt/M. 1975.
- Pantheil, Hans W.: *Pars pro toto – Zur Wirkung Paul Zechs*. Frankfurt/M. u.a. 1987.
- Pohl, Brigitte: *Studien zur Biographie und Lyrik Paul Zechs*. Diss. Jena 1977.
- Rademacher, Gerhard: *Avantgardist oder Schein-Avantgardist? Zur Marginalisierung des Lyrikers Paul Zech (1881–1946) in der allgemeinen und sektoriellen Literaturgeschichtsschreibung nach 1945*. In: *Wirkendes Wort* 41 (1991), Nr. 3, S. 454-471.
- Schütz, Hans J.: *Verse – wie mit der Axt geschrieben. Das immer noch unerschlossene Riesenwerk des Lyrikers Paul Zech* ["Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen" 7]. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Frankfurt (7.6.1983), Nr. 45, S. 1381f.
- Spitta, Arnold: *Paul Zech im südamerikanischen Exil 1933–1946*. Berlin 1978.
- Wegener, Karl Hanns: *Paul Zech*. In: *Der Hellweg*, Essen, 3 (1923), Nr. 19, S. 327-329.

Otto zur Linde

- Fall, Flora Julianna: *Die beiden großen Erneuerungsbewegungen der deutschen Dichtung um die Jahrhundertwende: Stefan George und Otto zur Linde*. Diss. Wien 1935.
- Knorr, Herbert: *Otto zur Linde (1873–1938)*. In: *Literatur von nebenan. 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Hg. v. Bernd Kortländer. Bielefeld 1995, S. 419-425.
- Kugel, Werner: *Weltbild und Lyrik Otto zur Lindes*. Diss. Köln 1959.
- Paulsen, Rudolf: *Otto zur Linde. Ein Kapitel aus dem deutschen Schrifttum der Gegenwart*. Groß-Lichterfelde 1912.
- Ders.: *Otto zur Linde. Ein vergessener westfälischer Dichter*. In: *Heimat und Reich* 6 (1939), Nr. 2, S. 44-50.
- Röttger, Helmut: *Otto zur Linde. Die Strukturen der Persönlichkeit und der geistigen Welt*. Wuppertal, Ratingen, Kastellaun 1970.

Bildnachweise

Die Funk-Stunde, Berlin (1927) (Siemens); Ullstein Bilderdienst, Berlin (Koester); Stadt- und Landesbibliothek, Dortmund (Grisar, Röttger, Stolzenburg, Winckler); Westfälisches Literaturarchiv, Hagen (Petri); Heinrich Hart: Peter Hille. Berlin, Leipzig [1904] (Hille); Erich Jansen: Die grüne Stunde. Berlin 1937 (Jansen); Deutsches Literaturarchiv, Marbach (Hatzfeld, Koenig, Meyer-Eckhardt, Sieburg, Zech); Kommunalarchiv Minden (Bruns); Dagmar Petersen, München (Philipp); Literaturkommission für Westfalen, Münster (Althaus, Meister); Universitäts- und Landesbibliothek, Münster (Stramm); Helmut Scheffler, Schermbeck (Sack); Albert Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus*. Leipzig 1925 (zur Linde).

Dieter Sudhoffs Monographie über *Die literarische Moderne und Westfalen*, die 2001 von der Universität Paderborn als Habilitationsschrift angenommen wurde, widmet sich einer vernachlässigten Kulturlandschaft und korrigiert das bisherige Vorurteil, Autoren aus der Provinz Westfalen hätten keinen Anteil an der Entwicklung der Moderne gehabt und nur zu einer konservativen Regionalliteratur beigetragen. Im Mittelpunkt der Arbeit, die eingeleitet wird durch allgemeine Darstellungen zur Entwicklung der westfälischen Literatur und Skizzen zu den innovativen Autoren der vorletzten Jahrhundertwende, den Brüdern Hart, Peter Hille, Julius Petri, Otto zur Linde und Max Bruns, stehen umfassende literarhistorische, biographische und werkanalytische Porträts markanter und doch oft randständiger oder vergessener Protagonisten der 'Frühen Moderne' aus Westfalen. Die genialen Dilettanten Adolf von Hatzfeld und Gustav Sack gehören ebenso zu dieser weitgehend unentdeckten und doch faszinierenden Topographie wie Josef Winckler, Paul Zech und Erich Grisar als Vertreter einer neuen Dichtung der Industrie- und Arbeitswelt oder die expressionistischen Sondergänger August Stramm, Wilhelm Stolzenburg, Reinhard Koester und Hans Siemens. An der Grenze zwischen Tradition und Moderne sind die Autoren Friedrich Sieburg, Hertha Koenig, Viktor Meyer-Eckhardt, Karl Röttger und Hugo Wolfgang Philipp zu entdecken, am verspäteten Übergang zur Gegenwart stehen Peter Paul Althaus, Erich Jansen und Ernst Meister. Eine gleichförmige literarische Landschaft konnten und wollten diese Autoren nicht formen, dazu waren sie zu sehr Einzelgänger und Solipsisten; ihrer westfälischen Eigenwilligkeit aber sind Konturen der Moderne zu danken, die fortan nicht mehr übersehen werden sollten.

DIETER SUDHOFF, Jahrgang 1955, Dr. phil., ist Privatdozent für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Paderborn und durch zahlreiche Arbeiten zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts ausgewiesen.