

FRIEDRICH WOLF

EIN DICHTER SEINER ZEIT

MIT BEITRÄGEN VON

LION FEUCHTWANGER UND WALTER EBEL

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED KANTOROWICZ



DER GREIFENVERLAG ZU RUDOLSTADT

ZUM GELEIT

*Alles weg, was deinen Lauf stört!
Nur kein düsteres Streben!
Eh' er singt und eh' er aufhört,
muß der Dichter leben.*

Goethe („Westöstlicher Divan“)

Es ist der Brauch, Jubilaren zumindest vom 60. Geburtstag an zu versichern, man sähe ihnen ihre Jahre nicht an, es sei ganz und gar unglaublich, daß ein an Geist und Körper so jugendlicher, lebensfreudiger, in der Vollkraft stehender Mann schon das sechste oder siebente Jahrzehnt hinter sich gebracht haben solle. Man möchte gerne von diesem festrednerischen Klischee abweichen; man tut sich doch etwas darauf zugute, nicht dasselbe zu sagen wie bei gleicher Gelegenheit alle anderen. Aber Friedrich Wolfs 60. Geburtstag bringt einen in die Verlegenheit, zunächst einmal gerade das zu sagen: es ist nämlich wirklich unglaublich, daß er schon sechzig sein soll. Was in bezug auf viele andere, denen man schmeichelt, überrascht zu sein, daß sie schon zu den Jubilaren zählten, eine Floskel ist, das wird angesichts Friedrich Wolfs zu einem ungeheuchelten Ausruf des Erstaunens. Dieser Mann mit dem schlanken, wohltrainierten Körper von der natürlichen Elastizität eines Jünglings, seinem ebenmäßigen, jugendlichen Gesicht mit den ganz jungen, unternehmungslustigen Augen darin, mit der Lebendigkeit seiner Gestik und mit seinem jugenhaften, herzhaften Lachen — diesem Mann sieht man seine sechzig Jahre wahrhaftig

nicht an, und man glaubt sie ihm nicht. Am allerwenigsten die jungen Frauen. Es sprengt wohl den Rahmen eines Jubiläumsartikels, das zu sagen, nun ja, er selber, Friedrich Wolf, sprengt diesen Rahmen. Es ziemt sich nicht, die Frage zu stellen, ob er den jungen Frauen und Mädchen noch wohlgefällig nachblicke, aber es ist einfach nicht zu übersehen, wie viele ihm wohlgefällig nachblicken.

Über Friedrich Wolfs bisheriges Werk ist viel zu sagen, und das Wesentliche wird gesagt in der nachfolgenden profunden biographischen und literar-kritischen Studie über den Dichter Friedrich Wolf in seiner Zeit, von Dr. Walter Ebel. Es gebührt sich nicht, in die kenntnisreiche Bemühung hineinzupfuschen. Aber ein Wort mag noch am Platze sein von einem, der Friedrich Wolf nicht nur als literarischen Waffenbruder, sondern als Kampfgefährten und Kameraden in schweren, prüfungsreichen Jahren kennen- und schätzen gelernt hat. Auch hier wäre mancher andere berufener als der Unterzeichnete, dem die große Freude geworden ist, als Herausgeber dieser Schrift zeichnen zu dürfen — insonderheit wohl einer von denen, die mit Friedrich Wolf in den Baracken des tödlichen Konzentrationslagers Vernet in den Pyrenäen zusammen gewesen sind, einer der Kameraden dieser Notzeit, die von jedem einzelnen die höchste und äußerste Bewährung forderte. Alle, die ich sprach, haben mit Freundschaft und Bewunderung erzählt, daß Friedrich Wolf den Besten nicht nachstand an Kameradschaftlichkeit, Standhaftigkeit, Kampfschlössenheit, Zuversicht und Todesmut. Sie haben damals Gelegenheit gehabt, nicht nur den Schriftsteller, nicht nur den antifaschistischen Kämpfer Friedrich Wolf nahe, unbarmherzig nahe kennenzulernen, sondern auch den guten, kenntnisreichen, unermüdlichen Arzt

Friedrich Wolf, dessen Hilfe die ausgemergelten, oft halb erfrorenen und unter wahrhaftig unmenschlichen hygienischen Bedingungen lebenden Barackengenossen so oft bedurften. Nehmen wir dies doch gleich vorweg: auch heute, hier in Berlin, ist Friedrich Wolf vielen seiner überlebenden Kameraden, die aus jenen Zeiten oft noch mit Wunden und Gebrechen behaftet sind, ein bisweilen unentbehrlicher ärztlicher Helfer und Berater geblieben — außerberuflich, denn seine vielfache literarische und kulturpolitische Tätigkeit läßt dem überbürdeten Manne jetzt keine Zeit, seine ärztliche Kunst und Wissenschaft beruflich auszuüben.

Wir, die diese Prüfungen der Standhaftigkeit und des Charakters in anderen Lagern oder in anderen Situationen abzulegen hatten, konnten uns der Gesellschaft Friedrich Wolfs in günstigeren Umständen erfreuen. Wenn ich *wir* sage, so meine ich jene, mit denen er in den Sommertagen des Jahres 1938 in dem kleinen an der Küste des Mittelmeeres zwischen Marseille und Toulon gelegenen lieblichen Orte Sanary zusammen gewesen war; es schließt dieses wir ein: unseren verehrten Arnold Zweig und unseren bedeutenden Freund Lion Feuchtwanger, auch Heinrich Mann war, aus dem benachbarten Bandol kommend, in jener Zeit oft in unserer Mitte; Ernst Toller sahen wir damals zum letzten Male unter uns; der Philosoph und Essayist Ludwig Marcuse war dort ansässig; Alexander Abusch und der tschechische Dichter André Simone kamen für ein paar Wochen aus Paris zu uns; Aldous Huxley war unser Nachbar an dem einen, René Schickele an dem anderen Ende des langgestreckten Ortes; Franz Werfel und seine Frau Alma Mahler siedelten sich etwa um diese Zeit gerade im Zentrum des attraktiven Örtchens an, in einem absonderlichen Turm; unsere Freundin Ellen Wil-

kinson, die englische Labourabgeordnete, die später Minister für das Unterrichtswesen im Labourkabinett wurde (sie ist vor etwa zwei Jahren eines allzu frühen Todes gestorben), verbrachte zwei Sommermonate mit uns. Es war keine unbeschwerte Zeit. Wir bangten für die, die noch in Spanien waren; wir wußten, daß Hitler den Krieg vorbereitete, und wir litten tief darunter, daß die westliche Welt, in der wir da lebten, unsere Warnungen überhörte. Aber wir lebten noch. Es war Sommer, das Meer war warm, azurblau (es ist keine *façon de parler*, sondern die genaue Definition) strahlte der Himmel über uns; ein *café au lait* an einem der im Freien stehenden Tische vor den Kaffees am Hafen kostete nicht viel, auch ein *pernod* oder *une fine*, ein Kognak, waren erschwänglich, eine *bouillabaisse* (eine Fischsuppe auf Marseiller Art) bei der „Fischerin“ im Hafen war für ein paar Francs zu haben und unübertrefflich. Es war gut zu leben, auch wenn unser Lachen nicht mehr frei und unbeschwert sein konnte. Vielleicht kann man den Kern eines Menschen in bösen und schweren Tagen am sichersten entdecken; aber auch in guten und vergleichsweise heiteren Zeiten zeigt sich im tagtäglichen Umgang viel von der Qualität eines Mannes. Alle die, die ich oben erwähnt habe, ich glaube, sagen zu dürfen, ohne Ausnahme, lernten Friedrich Wolfs Gesellschaft und gegebenenfalls Freundschaft in jenen Sommerwochen herzlich schätzen; sie erfreuten sich des heiteren, umgänglichen, stets eine gute Stimmung um sich verbreitenden Gefährten, des lebendigen, viel erfahrenen Erzählers, des fairen Streiters in literarischen oder weltanschaulichen Disputen. Er selber denkt gerne an diese Wochen zurück; er hat uns erst jüngst bei seiner Begrüßung Arnold Zweigs in Berlin wieder daran erinnert.

Das Bild des lebensprühenden, guten, damals noch nicht fünfzigjährigen Kameraden Friedrich Wolf hat sich auch mir insonderheit verhaftet. Ich kann nicht an ihn denken, ohne dieser erfreulichen Episode Erwähnung zu tun.

Was danach kam, sollten, wie gesagt, von Rechts wegen andere berichten. Aber da mir unverdienterweise zugefallen ist, die ihm zugeeignete kleine Festschrift mit ein paar Worten einzuführen, so will ich noch hinzufügen, daß wir uns dann später auch unter ganz anderen Bedingungen wiedergetroffen haben, beide gehetzt und vom Tode bedroht, gerade den Konzentrationslagern entkommen und in völliger Ungewißheit, ob und für wie lange Zeit es uns noch gelingen werde, Hitlers Schergen, die unser habhaft zu werden suchten, zu entgehen. Das war nach dem Zusammenbruch Frankreichs und vor unserer beider Entkommen aus dem Mahlstrom. Wolf hatte, wie schon bezeugt wurde, die hinter ihm liegenden Prüfungen in Vernet vorbildlich bestanden; welche Prüfungen noch vor ihm standen, war noch nicht zu übersehen. Aber ich fand ihn im Vollbesitz seiner Vitalität und Zuversicht; ja, er konnte sogar noch lachen. Es war erquickend, mit ihm in diesen fürchterlichen, schier hoffnungslosen Wochen zusammen zu sein. Ich habe seither neben der damals in Sanary erworbenen Freundschaft eine wirkliche Hochachtung für den guten Kameraden. Andere, die in den dann kommenden Jahren, nachdem es ihm gelungen war, ein Asyl in der Sowjetunion zu finden, zu Zeiten des großen Krieges mit ihm gemeinsam gekämpft haben, zeugen davon, daß Friedrich Wolf sich während der Schlacht bei Stalingrad in der eisigen Don-Steppe ebenso bewährt hat wie in Vernet: als politischer Kämpfer, ein aufrüttelnder Meister des Wortes und ein menschenfreundlicher Arzt in einem.

Nun ist er hier wieder in Berlin, in der Mitte seiner früheren und vieler neuer literarischer und politischer Kampfgefährten: ein Vorbild für die junge Generation von Arbeitern, Studenten und Schriftstellern, zu denen er erst jüngst auf der Tagung der jungen Aktivisten in Leipzig sprach, die ihm vertrauen und ihm nachzueifern bemüht sind. Wir denken, das wird ihn froh machen. Seine Biographie ist noch nicht abgeschlossen. Er hat noch viele Jahre vor sich. Wir wünschen ihm aus aufrichtigem Herzen viel Glück und viel Erfolg, und wir beglückwünschen uns alle selber, ihn in diesen schweren und prüfungsreichen Jahren, die vor uns liegen, in unserer Mitte zu haben.

ALFRED KANTOROWICZ
BERLIN, NOVEMBER 1948

FRIEDRICH WOLF
ZU SEINEM 60. GEBURTSTAG

I

Als ich Friedrich Wolf kennenlernte — es war erst während der Hitler-Jahre, im Exil — fiel mir sogleich auf die Einheit des Mannes und seines Werkes. Die gleiche unbedenkliche Frische, die in Friedrich Wolfs Theater die Hörer mitreißt, lebt in allem, was er tut und sagt. Er war hoch in den Vierzig, als wir uns das erstmal traf, aber es ging von ihm aus ein jugendlich revolutionäres Feuer, ein geradezu knabenhaft ungestümer Wille, die Welt aus dem, was sie ist, zu dem zu machen, was sie sein soll.

II

Der Wahlschwabe Friedrich Wolf ist ein literarischer Nachfahre Friedrich Schillers, und zwar hat der junge Schiller, der Dichter der „Räuber“ und der „Luise Millerin“, ihn geformt. Der kühne, alles fordernde Aufsatz Schillers „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“ ist das Gesetz, welches das Wirken Friedrich Wolfs für immer bestimmt hat.

Wenige verstehen es wie er, revolutionäre Gesinnung in spannende Handlung umzumünzen. Er hat den Griff des Theaterdichters, er preßt die Fabel seiner Stücke auf

ihr Wesentliches zusammen, läßt mit legitimer Unbedenklichkeit Zwischenstadien beiseite und springt von einem Höhepunkt kühn zum nächsten, höheren. Friedrich Wolf weiß seinen Menschen von seinem eigenen, ehrlichen, fortreibenden Glauben an die Möglichkeit einer besseren Gesellschaftsordnung Feuer genug mitzuteilen, daß sie auch ohne allzu viele Nuancen lebendig werden und bleiben.

Was Friedrich Wolf vor den meisten anderen deutschen Schriftstellern unserer Generation auszeichnet, das ist das Auge für das Brettergereehte, der vorwärtsjagende Atem, den er den Geschehnissen einzublasen weiß, die Kunst, mit der er jedes Abflauen vermeidet. Er ist der geborene Theaterdichter, er knetet mit sicherer Hand seine Menschen so lange, bis sie und ihre dramatische Funktion eins werden. Diese Fertigkeit bliebe Handwerk, wenn sie Selbstzweck wäre. Sie ist es nicht. Sie ist nur ein Mittel, sie dient dazu, des Autors brennende Liebe fürs Recht, seinen heftigen Willen, an der Errichtung einer besseren Welt mitzuwirken, auf den Leser und Hörer zu übertragen.

Es ist also nicht die ungeheuer spannende Handlung, die den Stücken dieses Autors zu ihrer Wirkung verhilft, und ebensowenig ihre eindeutige Tendenz, es ist vielmehr der Zusammenklang dieser beiden Eigenschaften. Die Handlung selber wird zur Trägerin der Botschaft; und die Tendenz, die kaum je leitartikelhaft verkündet wird, gibt den Menschen und den Situationen ihren Atem. So überträgt sich der biblisch kämpferische Eifer des Dichters für Gerechtigkeit ohne weiteres auf den Hörer und macht ihn seine geradlinigen Sympathien und Antipathien mitfühlen.

III

Es geht eine große Liebe durch alles, was Friedrich Wolf geschaffen hat, durch seine Stücke und durch seine Romane, die im Grunde erzählte Stücke sind. Er hat einem seiner Dramen als Motto vorangestellt den Artikel 1 der Verfassung der revolutionären französischen Republik: „Das Ziel der menschlichen Gesellschaft ist das Glück aller“, und dieser Satz könnte der Leitsatz aller seiner Werke sein. Ob es sich um „Professor Mamlock“ handelt, den großen Arzt, der von den Reaktionären mit Schimpf und Schande davongejagt wird, oder um die aufständischen „Matrosen von Cattaro“, ob um die Menschen seines böhmischen Dorfes in dem Roman „Zwei an der Grenze“ oder um die verbrecherischen Nazibeamten in dem Krankenhaus des „Doktor Wanner“, ob um den halben Revolutionär Beaumarchais des gleichnamigen Stückes oder um die französischen Rebellen dieses letzten Krieges in dem Drama „Patrioten“: im Grunde gibt es in allen Werken Friedrich Wolfs nur einen Helden: den Entrechteten im Kampf gegen seinen Unterdrücker.

Friedrich Wolf hat einmal eine theoretische Schrift veröffentlicht: „Kunst ist Waffe“! Sein ganzes Werk ist ein lebendiger Beweis für diese seine These. Er ist heute so jung wie nach dem ersten Krieg, da er seinen ersten großen Erfolg hatte; und er ist heute noch notwendiger als damals.

Er ist der rechte Schriftsteller für diese unsere Zeit.

EIN DICHTER SEINER ZEIT

von

WALTER EBEL

*Das Stück muß sein wie der Mann, der
es schreibt; und der Mann muß den Gei-
stern seines Stückes die Treue halten!*

(„Beaumarchats“, II. Bild)

URSPRUNG

Es hat schon vieles in der Welt als überwunden oder widerlegt gegolten, was seine eigentliche Wirksamkeit noch kaum begonnen hatte. Manches von der Kunst unserer Tage, mehr als die anderer Zeiten, dürfte von der Art sein. Ob ein bestimmtes Einzelwerk oder gar ein ganzes Lebenswerk dazuzurechnen sei, hängt offenbar davon ab, wieviel an ihm bedingt, wieviel bedingend ist. Ein von Marx entdecktes Bewegungsgesetz der Geschichte besagt, daß die menschliche Gesellschaft sich nur solche Aufgaben stellt, die sie lösen kann. Es werde sich stets finden, daß die Aufgabe nur da entspringt, wo die materiellen Bedingungen ihrer Lösung schon bereitliegen oder im Entstehen begriffen sind. Die Ursache davon mag sein, daß der Gemeingeist dem Irrtum und der Verkennung dieser Bedingungen nicht unterliegt, oder daß seine Kraftquellen unvergleichlich größer sind. Darum also gelingt das geschichtlich Notwendige im ganzen gesehen immer, wenn gleich oft auf schwer überschaubaren Wegen. Der Gang der großen gesellschaftlichen Kräfte weiß auch die privaten Leidenschaften der Einzelnen in seinen Dienst zu nehmen; aber nur die markantesten Erscheinungen des

Geisteslebens geben, dies erkennend und bejahend, ihnen das individuelle Gepräge, das jene Kräfte, noch ungestaltet, sich von ihren Trägern leihen müssen.

*

Es scheint eine reizvolle Aufgabe, dies an dem Beispiel des Dichters, Arztes und sozialistischen Kämpfers Friedrich Wolf aufzuzeigen. Ihm wie vielen anderen der Zeit blieb es, trotz glänzender Bühnenerfolge in der ganzen Welt, durch die politische Zerrissenheit der Epoche versagt, im ständigen Kontakt mit seiner Gemeinschaft an Kritik und Beifall, in Geben und Nehmen geruhig zu wachsen, so daß er kaum ein ebenmäßiger Parkbaum, sondern eher eine knorrige, sturmumbrauste Bergfichte geworden ist. Trotz des festlichen Anlasses möchte das hier dargebotene Porträt sich von falscher, aufschöndernder Idealisierung fernhalten. Innerhalb jeder Gruppe seines Werkes waren vielmehr die sinnbildlich und einweisend bedeutsamen Züge herauszuarbeiten, in denen seine stärksten Energien hervortreten. Dazu sollte möglichst vielseitig der Dichter selbst bekennen, wes Wesens er sei.

Kein Phänomen der Wirklichkeit läßt sich aus einem einzigen Prinzip ableiten; und vollends bei dem Geheimnis des dichterischen Schaffensvorganges gelangt man spätestens dicht davor an nicht weiter rückführbare Enderkennnisse. Der Einblick in die geistige und physische Herkunft eines Individuums und in die Zustände, denen es entsprang, muß als Voraussetzung gelten, um das ihm vom Gemeingeist Überkommene von dem zu unterscheiden, womit es über diesen hinausgewachsen ist, um sein Geschichtlich-Notwendiges zu erfüllen.

Friedrich Wolf wurde am 23. Dezember 1888 in Neuwied am Rhein im Bezirk Koblenz geboren. Die Stadt, im 30jährigen Krieg von einem Grafen Wied gegründet, war bekannt als Freistätte aller Vertriebenen. Seit 1626 lebten dort neben Katholiken, Protestanten auch Mennoniten, Wiedertäufer, Herrnhuter und Juden unverfolgt zusammen. Wolf ist rheinfränkischer Herkunft; ein Onkel mütterlicherseits war Julius Hülsen, Kustos des Goethehauses in Frankfurt am Main, Archäologe und Musiker. Einer der Großväter seiner Mutter freilich, ein fast zwei Meter großer westfälischer Riese, war ein alter Münsterer und ‚Achtundvierziger‘, der im ‚tollen Jahr‘ die Sturmglöcke mit läutete. Er hieß Guido Freckenhorst. Floß Friedrich Wolf von diesem Vorfahren sein fast übermäßiger Freiheitstrotz zu? Sonst weist der Mutter Herkunft auf Schierstein-Biebricher Weinbergbauern, die noch heute ihren Besitz haben. Die Großmutter war wacker demokratisch gesonnen und half des Knaben Schuleindrücke neutralisieren. Sie erklärte ihm bei den Schularbeiten: „Fritzche, das is nit der ‚Heldenkaiser‘ (Wilhelm I.), das is der Kartätscheprinz!“ (wegen der Rastatter Vorfälle am 7. August 1848 u. w.).

„Ihm kommt es vor, als sei der alte ‚Vater Rhein‘ wirklich sein Vater.“ Diesen Satz¹⁾ hat der Dichter später buchstäblich aus „seines Busens Blättern“ abgelesen; denn er fährt fort: „Der Strom hat ihn hundertmal auf seinem Rücken getragen, er hat im Sommer ihn täglich in seine mächtigen, feuchten Arme genommen, er hat ihm Fische geschenkt, er hat mit sich spielen lassen, wenn sie als Jungens die flachen Steine übers Wasser hinwarfen, er hat ihn manchmal auch gezüchtigt und in graubärtigen, zornigen Wogen ans Ufer geschleudert.“ Vereinheitlicht

durch die Naturmacht dieses „lebensgrünen“ Rheins, aber vermannigfaltigt durch das Einwohnen in den Tälern seiner Nebenflüsse, bilden die Franken den westlichen Grundpfeiler der Deutschen. Sie sind das Bindeglied zum romanischen Westen. Einige ihrer Wesenszüge in Charakter und Leistung wird man als römisch-keltischen Vorbesitz bezeichnen dürfen. Wir wollen darauf achten, wenn wir in Wolf klar ausgeprägtem Formensinn, gallischem Feuer, rheinischer Munterkeit begegnen, aber auch der Gefahr der Überproduktivität, weil das Schreiben zu wenig handwerkliche Schwierigkeiten macht — einer Gefahr, der auch der GröÙte des Stammes nicht entging.

Seines Vaters Vorfahren, aus Hessen, waren Sephardim (Süd- oder Westjuden), die etwa ein Zehntel der europäischen Judenschaft ausmachen und die einst aus Palästina über Nordafrika nach Spanien gekommen sind. Nach ihrer Vertreibung von dort haben sie sich nach Holland (sie schenkten uns Spinoza) und nach dem Balkan gewandt. Daran, daß sie einst in Spanien die höchsten Ämter der Rechtspflege und der Geistesführung inne hatten, wird man denken müssen, wenn man den von Wolf vertretenen Richteranspruch des wahren Dichters recht erwägt; ebenso an des ewigen Stammes Mittlerrolle zwischen Gott und Menschheit, wenn wir etwa sein dramatisches Gedicht „MOHAMMED“ lesen.

Auf der jüdischen Seite seiner Verwandtschaft verdient das „Öhmchen“ Erwähnung, der Landgerichtsrat Dr. Meyer in Hechingen, ein ausgesprochener Sonderling mit exzentrischen Charakterzügen, deren mehr als einen der Dichter später in Käuzen seiner Gestaltengalerie einverlebte. Zwar Phantast, doch an Rechtsgefühl der Goldwaage gleichend, ein wahrer „Volksrichter“, ein konse-

quenter Stoiker und von urdemokratischem Grundtrieb, besaß er alle Eigenschaften, die in seinem hochpreußischen Amtsbereich zu ewigen Dienstkonflikten und schließlich zu seiner Entlassung führten. Daneben war er ein ausgesprochen begabter Arzt, der im Lande als „Wunderdoktor“ galt, sowie noch manches andere in einem; er liebte sein „Fritzche“ besonders — seine Ermordung durch die SA im Jahre 1942 wird den intransigenten Zug in Wolfs Seele verstärkt haben²⁾.

Das Gymnasium seiner Vaterstadt, 1825 gegründet, hat ihm den stets dankbar anerkannten humanistischen Grundbesitz unserer Bildung vermittelt, wenngleich er später in einer Novelle die stockige Würde lebensfremder Schulphilologie anzapft mit der Schilderung eines Unterrichtsbetriebs, in dem ein Oberlehrer „vergebens versuchte, die 15jährigen Windhunde für die erhabenen Freuden des Greisenalters zu begeistern“, und eines hüffelnden Sekundaners, der Ciceros Schrift *De senectute* präparieren muß: „Die einzelnen Vokabeln müssen aus einer tausendseitigen Schwarte herausgeangelt werden, sie kommen wie dicke tote Karpfen mit verglasten Augen³⁾.“ Wolf, der Dichter, weiß recht gut, daß Vokabeln noch etwas ganz anderes sind; doch wie sollte einem sportbegeisterten rheinischen Jungen sein Ruderboot zu Zeiten nicht wichtiger erscheinen als der Sinn der edelsten Wortwerke! Welche Bücher ihn aber wahrhaft in ihren Bann schlugen, hat er in dem Gedicht „KNABENTRÄUME“ später ungeheuchelt dargestellt:

*Als Knabe hatt' ich meinen Berg am Rhein,
er sah nach Westen in die Eifellande,
an seinen Schieferhängen wuchs der goldne Wein,
die Sonne von des Stromes Spiegel brannte*

Dort las er die traditionelle Knabenlektüre vom wilden Westen — davon erzählt nur eine Strophe; alles andere handelt von der Literatur des zukunftschwangeren östlichen Riesen, von seinem Empörer Stenka Rasin, von Taras Bulba, vom Gefangenen im Kaukasus bis zu modernen Märtyrern der Zarendespotie:

*Ich las da eines großen Volks Geschichte,
und alles war so kühn und riesenhaft,
des Stenka Rasin Bauernplanen mischte
sich mit des Taras Bulba Hünenkraft.*

*Ich las von manch geheimer Kampfesgruppe,
Arbeiter und Studenten waren da,
die kein Verbot und keine Zarentruppe
zerbrechen konnt' und keine Katorga.*

*Ich sah Studentinnen mit zarten Augen,
mit Kirschenmund und blonder Zöpfe Paar
in finstern Kerkern untertauchen
und sie verlassen erst mit weißem Haar.*

Hier kann man den Finger auf eine Nahtstelle der Geschichtsperiodik legen. Der alte und der neue Glaube stoßen übergangslos aufeinander wie heute im großen.

AUFBRUCH

Nach der Reifeprüfung wurde Wolf Einjähriger bei den Pionieren, dann Kohlentrimmer auf einem Hollandkahn, sogar Heilsarmeesoldat in Amsterdam, endlich Wanderer in der italienischen Campagna. In München begann er Malerei und Bildhauerei zu studieren; die streng stilisierten symbolischen und historischen Bilder Hodlers, ihr Parallelismus der Flächenaufteilung und ihre motivische

Rhythmik zogen ihn mächtig an; schließlich sagte er aber der Kunst ab und wandte sich entschieden dem Studium der Medizin zu.

Daß Gesundheit der geometrische Ort alles Guten sei, diese Grundansicht kehrt auch in mancher seiner Dichtungen wieder. Er besingt nie Bennische Verfallsgestalten, liebt sich am meisten die vollen, frischen Wangen — wenn auch aus entgegengesetzten Gründen wie Mephistopheles. Hatte er sich gleich mit seiner Doktordissertation auf Nervenkrankheiten spezialisiert und eine Zeitlang als Chirurg gearbeitet, so wurde er doch unter dem Einfluß des Hechinger Ohms und des großen Berliner Chirurgen und Biologen August Bier in Ablehnung der starren Schulmedizin Naturarzt und Homöopath.

Vom Verbindungsstudententum, das den deutschen Wandel vom freien Achtundvierziger zum bierseligen wilhelminischen Untertanen am repräsentativsten verkörperte, fühlte sich Wolf wie viele geistige und nachdenkliche Naturen angewidert. Er gründete mit Gleichgesinnten eine Wandervogelgruppe voll von romantischem Abenteuer- und Freiheitsdrang, mystischem Pantheismus und Tolstojscher Erlösungstendenz. Im Jahre 1912 promovierte er zum Doktor der Medizin und wurde, seinem alten Wandertrieb nachgebend, Schiffsarzt beim Norddeutschen Lloyd.

Der Weltkrieg, den man damals den ersten zu nennen nicht einmal sich träumen ließ, brach aus und führte ihn als Truppenarzt an die Front. Aber erst 1917 begann er tiefer nachzudenken über den Sinn der Materialschlachten, als sein Freund, der junge Dresdner Architekt Bender, der einzig geliebte, am Steenbach bei Langemarck neben

ihm fiel. So entstand, ihm zum Gedenken, die Erzählung „DER SPRUNG DURCH DEN TOD“, in Kriegstagebuchblätter zerflatternd, aber im Dialog zwischen Hauptmann und Arzt bereits das Tiefste und Persönlichste enthaltend, was Wolf je über das Problem des Todes gedacht hat. Wie sein Vizefeldwebel Rudolph in der „NACHT VON BÉTHINEVILLE“⁽⁴⁾ kehrte er, der unter den schwarz-weiß-roten und grün-weißen Fahnen vom Ufer der Elbe ausgezogen war, 1918 wieder nach Dresden zurück und demonstrierte im Januar 1919 unter dem roten Banner gegen die Ermordung Karl Liebknechts und Rosa Luxemburgs. Schon im Oktober 1918 zum Vertrauensmann des Garnisonlazarettts Dresden vom illegalen Soldaten-Komitee gewählt, saß er bis März 1919 im Zentralrat der Arbeiter- und Soldatenräte für Sachsen. 1920 wurde er zum Stadtarzt nach Remscheid berufen, wo er den sozialhygienischen Aufbau durchführte. Im Kapp-Putsch 1920 auf seiten der Arbeiter kämpfend, wurde er 1921 aus seinem Dienste entlassen und lebte dann zwei Jahre als Landarbeiter.

In Dresden bereits war er an die Weltinterpretation Schopenhauers geraten, die mit ihrer faszinierenden Werbekraft auf kunstzugewandte Jugend auch ihm zur Leuchte wurde. Es ist überall aufs tiefste kennzeichnend und richtungsbestimmend, welches dieser beiden großen Urerlebnisse im jungen Menschen das stärkere ist: Der Durchbruch des Ich-Bewußtseins, oder das Urerlebnis des Du. Das erste: Die Klarheit darüber, ein Ich zu sein, ist ein Schmerzlich-Unbegreifliches; es entzieht sich am unbedingtesten jeder Vergleichbarkeit, da es das schlechthin Unmittelbare ist unter so viel Mittelbarem. Aber dichten heißt bildernd vergleichen . .

Das zweite, die beglückende Brücke zum Du, führt wei-

ter zur metaphysischen Tatsachengruppe der Entselbstung, zum erlösenden Aufgehen im Unbedingten. Gewöhnlich hält man wohl dieses, das mit der ersten Liebe sich zu verbinden pflegt, für das unser Leben im tiefsten gestaltende Faktum. Aber es scheint, daß geistig eingestellte Menschen das viel früher eintretende Ich-Erlebnis noch stärker erschüttert. Nichts Geringeres nämlich wählte sich Wolf zum Sujet seiner ersten Tragödie „DAS BIST DU“ als die Zurückführung der Individuation auf den Seinsnener des Weltganzen — eine irrationale Aufgabe: Sind alle Worte Tropen, so werden sie alle am Ich zuschanden, wie das Auge alles erblicken kann, ausgenommen sich selbst.

DAS BIST DU

„DAS BIST DU“⁽⁵⁾ — dieser genialische Erstling des damals immerhin 31jährigen Dichters, erlebte am Dresdener Staatstheater seine erfolgreiche Uraufführung am 9. Oktober 1919 und wurde 1920 von Oskar Walzel in seiner „Deutschen Dichtung seit Goethes Tod“ einer noch heute beachtlichen Würdigung unterzogen. Walzels Vergleich von Wolfs Stück mit dem geistlichen Drama des Mittelalters und mit Goethes Faust ist freilich nur formal und zielt auf die Bau-Eigenheit, daß Anfang und Schluß der in seinem zentralen Teil in der Menschenwelt spielenden Handlung in ein Jenseits verlegt werden. Dieses Jenseits ist aber etwas *toto genere* vom christlichen Himmel Unterschiedenes. Wie gesagt, kam Wolf eben von Schopenhauer her, dessen philosophisches Inventar er sich nach persönlichen und künstlerischen Bedürfnissen zurechtgebogen hatte. Dazu kamen Erinnerungen an Platon und an Strindbergs satanische Liebesmystik. Vorspiel und Schluß,

DIE DINGE SIND ZAHLEN

in raumzeitlicher Transzendenz gedacht, wollen die metaphysische Prinzipiengruppe herausheben, in der die Mittel- und Menschenhandlung hineinverwurzelt ist. Die Weltformel „*tat twam asi*“ (DAS BIST DU), vor der alle Scheidung von Ich und Du als Täuschung dasteht, führt hier keineswegs zum Willensquietiv, sondern zu Wolfs neuem ethischen Imperativ: Die Welt muß verwandelt werden! Gründe der theatralischen Darstellbarkeit zwingen den Dichter zu dem widerspruchsvollen Behelf, daß die Individuation am Anfang des Stückes schon da ist . . . nur: sie ist unfertig. Die uns vorgeführten Wesen sind einem guten Einfall gemäß erst gestaltlose Ziffern.

Ἄριθμὸς εἶναι τὰ πράγματα „Die Dinge sind Zahlen“ lehren auch die Pythagoreer. Besonders das erste Wesen ist noch im Vor-Ichzustand:

1. *Wesen (tonlos!): Was für ein Wort, dies: Ich!*
2. *Wesen (erstaunt): Warst Du nie Ich?*
1. *Wesen: Weiß nicht.*
3. *Wesen (sticht 1. Wesen mit einem langen Stachel): Spürst Du Dich jetzt?*
1. *Wesen: Wie meinst Du das?*
3. *Wesen (erstaunt): Fühlst Du keinen Schmerz?*
1. *Wesen: Was ist das: Schmerz?*

Dies Ineinander der Beziehungen von Larven- und Erinnerungswesen gehört zu Wolfs fesselndsten Eingebungen. Von der ersten Verwandlung ab jedoch sind die Ziffern mittels individueller Personen konkret geworden: in einem Gärtner und seinem Weibe, seinem Gesellen und dem Schmied; aber auch in den Dingen: der Bank, dem Kreuz, der Axt. Und nun hebt eine ganz erdenhafte Handlung an von der Frau zwischen zwei Männern, von Eheverschulden und Mord am Verführer. Das langsame Zusammenbrauen



DAS BIST DU

des Unheils wird von der szenischen Umwelt mitgespielt. Nach ländlicher Gartenszene am Bienenstand über eine morgendliche Bauernstube verdüstert sie sich zu den Nocturno-Stimmungen der letzten Verwandlungen, wo schließlich die Dinge Bank und Kreuz redend und handelnd eingreifen. Vor dem Morde gerinnt das Unheimliche zu Lauten und Gesichtern: „Rauschige Nacht . . . alles ruft und redet. Glaub, selbst der Mond wird laut, ruft Wachtet! — Mondnacht? — ja, reißt Herz uns auf, 's Blut rinnt ein, weißes Gift . . .“

Gestaltenzeichnung und Handlungsführung sind gewollt einfach; denn zu viel Einzelzüge würden diese Grunderkenntnis verwirren: daß nämlich überhaupt Menschen bei ihrer Wanderung über diese Erde in schuldhafte Verwicklung geraten. Dem antiken Hinrichtungsgerät des Kreuzes wird Erfüllung seines Wunsches: „Hei, ich muß wieder einmal Knochen knacken hören!“ — wozu es sich, donnernd niederstürzend, wie von selber anbietet. Felixmüllers kongeniale Bühnenskizzen zeigen hier, wie das vorher den verkrümmten Leib der Leidensgestalt Christi tragende Kreuz eine eigne Fratze aufgesetzt hat: Christus weicht, die Welt bleibt schlecht: „denn alles Leben erneuert sich erst wieder durch die Schuld“.

Wenn auch naturwissenschaftliche Einsichtsergänzung lehrt, daß das Leben jede Sekunde mordet, um zu leben, so sollen unsere Verwandlungen doch nicht in immer erneuten Qualen einmünden. Das große Geheimnis der Liebe, das auch der Dichter nur andeuten kann, umfängt endlich die sich Sehnenenden. Die visionäre Höhe dieser Darstellung erreichte Wolf später nicht wieder, hat sie auch kaum mehr erstrebt. „DAS BIST DU“ blieb so auch als Typus singulär. Es ist das einzige Erlösungs-drama, das er geschrieben

Weniger einheitlich im Werkstil fiel „DER UNBEDINGTE“⁽⁶⁾ aus, dessen Untertitel „Ein Weg in drei Windungen und einer Überwindung“ schon ein Programm ist. Sich selbst, den Stil seiner Jugend, galt es zu überwinden . . . Zuerst sind die Windungen des Handlungsfadens zu entwirren. Ein Dichter, der „Unbedingte“, wird in der ausgebrannten Dachkammer wegen zu leistender Zahlung bedrängt. Ein Gerippe tritt aus der Wand und bläst dem Geldverächter einen Goldklumpen in die Hand, der bald seine Nichtigkeit erweist, und schlägt ein „absolutes Haus“ (sechs Bretter) vor, die Verwandlung der Wohnräume in Grabsteine prophezeiend. Ein mitleidiges Mädchen schenkt dem mageren frierenden Dichter ihren Schal: das ist der menschlich sympathischste Vorgang in diesen Traumesetzen eines untiefen Schlafes. Das Elend einer Mietskaserne mit Waschfrauen wird beschworen, die mit ihrem Schweiß den Schaum von Ballnächten und Soupers beseitigen; Spekulanten streiten mit dem Dichter: „*Hoho! So einer ist das . . . großartig! Wenn Sie Hemdärmel keine Jacke haben und ich habe eine, zwei — na, soviel ein anständiger Mensch eben hat — und Sie Heuschreckenapostel „brauchen“ meine Jacke, dann gehört sie*“

Dichter: Mir!

1. Sanitätsrat: Gummizelle!

2. Sanitätsrat: Ein interessanter Fall!

1. Spekulant (zu Dichter): Freundchen, was ist dann — stehlen?

Dichter (trocken): Zu viel haben und es den Bedürftigen vorenthalten, also diese zum Besitzergreifen nötigen.

Für neues Zaubergold kauft er das Mietshaus zum Abbruch. In seinen Trümmern graben murrende Proletarier mühevoll nach einer Quelle; die Spekulanten gewinnen

wieder Oberhand. Der Steinhagel der Unzufriedenen trifft statt des Dichters das ihn schützende Mädchen.

Im „Erdbad“ sitzen die Kurgäste verschiedener armer und reicher „Klassen“ im Schlamm, erhalten Besuch einer Regierungskommission, der Dichter stürzt in den Schacht. Wurmartige Wesen schicken sich an, ihn zu zernagen, werden vom Gerippe vertrieben, das mit dem Dichter unter der Erde erörtert, ob man Menschen verändern könne. Der Dichter glaubt noch mit letzter Kraft an Überwindung. Seine Leiche, nochmals ans Tageslicht gebracht, gewinnt im Herzen des Volkes Leben im höheren Sinne. Der Unbedingte sucht nach einem Hebel zur Umformung der Welt und glaubt ihn in der Entwertung des Geldes (1919!) gefunden zu haben, da Geld seinerseits der „gemeinste Entwerter alles Vollkommenen, der Kerkermeister alles Unbedingten“ ist. Später wird Wolf unpathetisch sagen: „Immer geht’s um die Lohntüte“ (CYANKALI). Dann wird er den schwanken Grund der Strindbergschen Traum- und Zaubersphäre verlassen haben und der stürmischen, dramatischen Bewegtheit auch mit Figuren der Erdenwirklichkeit mächtig geworden sein, einer Wirklichkeit, die bisher wie durch Risse im Nebel stellenweise sichtbar wird. — Die Ideenträger der beiden bisherigen Dramen verhalten sich wie Faust als der Irrende, Liebende, endlich zu Erlösende zum Faust in Goethes späterer Auffassung: dem Mann der sittlichen sozialen Tat.

MOHAMMED

Da wir Faust erwähnten: Es fehlt, wie gesagt, in Wolfs Frühzeit eines jugendlichen Titanismus auch ein richtiger „MOHAMMED“⁽⁷⁾ nicht. Wenngleich dieses Drama erst 1924 gedruckt wurde, entstanden ist es in den Schützen-

gräben im „Flandernsommer“ 1917 und ist somit das früheste der bekannt gewordenen Dichtwerke. Durchaus unterscheidet es sich etwa vom „Mahomet“ Voltaires, der den Religionsstifter als Betrüger und grausames Ungeheuer dargestellt hatte. Es lag Wolf damals noch nicht, gleich Voltaire ein Kampfstück gegen den Fanatismus zu verfassen. Eher folgt sein Stück einigen Intentionen Goethes, der — nach den erhaltenen Fragmenten zu urteilen, die Loslösung des Propheten von der Vorstellungsweise seiner Umgebung, die Vertiefung seiner Gottesauffassung, sein Heranwachsen zum Träger und Verkörperer der Wünsche und Hoffnungen all seiner Brüder als Thema seiner Dichtung wählt. In einem Vorspiel läßt Wolf den 18jährigen Mohammed durch einen alten Mönch Bahirah in der Syrischen Wüste die Weihe der Berufung mittels des pindarischen Leitspruchs erleben: „Sei, der du bist!“ Erinnern wir uns, daß Pindar auch dem titanischen jungen Goethe der „ursprüngliche Seher“ war, den er zugleich wegen seiner Meisterschaft ehrte, „wegen der Sprachgewalt an sich, der Beherrschung des dichterischen Mittels“.

Der ethische Grundzug aber von Wolfs Mohammed ist unergründliche Menschlichkeit, die sich beim Überfall auf die Karawane der Kaufmannswitwe Chadidjeh als stärker erweist als die Habgier der Räuber, stärker sogar als der habsüchtige Geschäftssinn dieser Kaufmännin. Sie bekennt vor ihm: „Mein Herz, es neigt sich dir! Es floh dich! Doch wer kann seinem Urgrund fliehen? Des Mannes Güte ist der Grund der Welt!“ Er wirbt um sie und erhält sie. Im weiteren löst sich die geschlossene Führung der Handlung auf. Der Bau der Kaaba wird gezeigt. Ein Sklavenaufstand, der die Lehren Mohammeds mißverstand, wird durch einen Samum übermocht. Mohammeds



KOLONNE HUND

traumwandlerisches Meditieren hemmt sein zielbewußtes Handeln, das auch nicht durch die errungene tiefe Einsicht zu ersetzen ist, daß der Wille des Lichts sogar im Bösen zu spüren sei. Die Machenschaften der Gegner wiederholen sich. Mohammed rettet sich durch ein erneutes Mirakel, obwohl er endlich verkünden muß: „Sehet, euer Herz ist das größte Wunder!“ Mit der Aussicht auf das große Wagnis neuer Verkündigung schließt das Stück, das kein Drama ist (daher die abwegige Verlegenheitsbezeichnung „Oratorium“), sondern eine Reihe Stimmungsbilder aus dem Leben eines unfertigen, werdenden Propheten darbietet.

Charakteristisch jedoch ist, daß Wolf das Thema der Sklavenbefreiung, eines der wichtigsten seines Dichtens, bereits 1917 deutlich anklingen läßt, ohne es freilich noch zu meistern. So zeigt er sich von einem noch unklaren Formwillen, aber einem um so intensiveren Wertgefühl getrieben, das sich zu geradezu prophetischer Vorschau auf sein eigenes kommen des Emigranten-Schicksal steigert. Mohammeds Bruderliebe für die Bedrückten: „Ein einziger Tropfen der Linken meines Sklaven — er galt mir mehr denn alle Güter dieser Karawane“, dies Leitmotiv wird von Wolf hier erstmalig als Beweggrund der Hedschra (seiner Flucht von Mekka nach Medina) verwertet, nachdem ihm die Verfolgung durch seine grollenden Standesgenossen, die reichen Kaufherren und Karawanenbesitzer einschließlich Chadidjeh, das Leben in der Heimat unmöglich gemacht hatte.

ERSTE LYRIK

Wie für die meisten älteren Dichter der Gegenwart ist Wolfs geistiger Ursprungsbezirk das vielgeschmähte Zeitalter der „Ismen“, an dem die Häufigkeit des Wechsels stilgeschichtlicher Richtungen von je aufgefallen ist. Wahrscheinlich aber hat auch diese Epoche viel mehr inneren Zusammenhang und Kontinuität, als es nach den wechselnden Bezeichnungsweisen scheint, die offenbar nur Teilen der neu entstandenen Tatschengruppen gerecht wurden. Wie bereits G. Simmel erkannte, ist der Expressionismus lediglich in seiner Oberfläche der Gegenschlag zum Naturalismus. In der Umweglosigkeit des dichterischen Verfahrens ist er seine Steigerung, die das schaffende Ich in seiner Wesenhaftigkeit miterfaßte. Gesteigert ist auch der ethische Nachdruck in der Welterfassung, oft um den Preis der Wirklichkeitsnähe . . . Zwei Dinge hatte man ganz sicher, wie Gundolf es grotesk-zutreffend ausdrückt, „das Loch und den Schrei“^{7a}). Mit dem Schrei ist die (relativ) ungeformte seelische Entladung bezeichnet; als das Loch aber möchte ich die schadhafte Stelle in der sittlichen Weltverfassung ansehen, durch die der Weltkrieg zweimal über uns hereinbrach. Daher sind die meisten von der Generation der Expressionisten bereits, mit dem originellen Gleichnis Wolfs zu reden, dem „Nasenlosen“ anheimgefallen. Nur wenige, die alle Gefahren überstanden, gelangten aus gären-der Problematik zu neuer Formvollendung.

Weil Lyrik verspricht, uns tiefer in den dichterischen Zeugungsakt einblicken zu lassen als das objektivere Drama, greift man mit Spannung nach dem dünnen Gedichtband „FAHRT“⁸) von 1920. Ist doch der Dichter im lyri-

schen Gebilde Objekt und Subjekt zur gleichen Zeit — denn auch das Seelenbild der Geliebten oder die Landschaft sind nur Anlaß zur Gestaltung innerster Stimmungen.

Diese 17 Gedichte bieten äußerlich schon vielfach das Bild formaler Gelöstheit, die dem Expressionismus eignet. Es sind fragile Gebilde, an denen ein Baugesetz, das darüber stünde, am wenigsten erkennbar ist, da sie die unmittelbare Fortsetzung eines seelischen Fließens sein wollen, die das naturwissenschaftliche Prinzip des möglichst geringen Aufwandes an Weg, die „*lex parsimoniae*“ Kants, am striktesten befolgt. Der Stil ist dem Gesetz des Augenblicks untertan, der Wandel des Vorstellungsablaufs daher immens gesteigert, dafür oft dunkel und abrupt geworden; so daß die Grammatik nicht immer folgen kann — „Er trotzt die Hand ins Feuer“ („Über einem Bilde“) ist kein Einwand: So verfährt jeder Künstler, am konsequentesten der Expressionist, der die scheinbare Ungenauigkeit seiner Bezeichnungsweise, also genau genommen, einen Defekt, durch überlegene Handhabung in eine Tugend verwandeln kann. Wenn Kunst aber nichts weiter wäre als nur interessante Umwege zu alten Zielen, so wäre sie nicht viel. Sie nimmt sich jedoch das Recht, auch ein von Augenschein und Wirklichkeit verneintes Denkgebilde hinzustellen, wie die Mathematik ihre $\sqrt{-a}$. Der Wille zur Erweiterung des Darstellungsraumes ist programmatisch ausgesprochen in Wolfs Gedicht über den Irren am Klavier, den er beneidet ob der Kühnheit seiner im Wahn erlangten Ausdruckskraft:

*So sprach noch keiner, der mit Willen
seine Zunge zwingt zum Ziele,
so spricht die Gottheit, wenn im stillen
ein Mensch versank.
Irreer — spiele!*

Erreicht hat Wolf diesen Gipfel in dem Schlußstück der Sammlung:

SPRUNG

*Hoch, heller, hinauf
vom Bachlauf, Nebelgekröse, Tannenpfad,
weiter hinauf
droben
schimmernde Blöße
Felsgrat
Licht.
Schluchtgisch!*
*Vorn doch Bahn beblaut
Glanzscheibe Ozean,
schlummerglatter
ruhesatter
Schläfer?
He!
Dolch deine Haut durchspitzt,
Licht spritzt, Zündung,
Sprung
hinüber gerast getan hin
heller
hinan!*

Der Dichter irrte. Es ging für ihn hier nicht weiter „hinan“. Er stieg nachher wieder hinab in die Hütten des Tales und fing ganz von vorn an. Vorher steht ein Sonett in unverwundbarer Gefügtheit:

*In deinen Augen liegt solch helle Güte,
daß alles sich in mir vergessen will,
daß jede irre Not zu dir sich still
auftut, so wie dem Tau die Blüte .*

offenbar mehr dem anfängerhaften Suchen nach formalem Halt als der reifen Wahl füllender Meisterschaft entsprungen. Bemerkenswert ist hier übrigens für Wolfs instinktives Formtalent, wie er durch eine gewollte rhythmische Unebenheit (bei dem Worte aller) den Sinn der Stelle nachzeichnet:

*Also auch ich, Einsiedler aus der Menge,
in Deiner Augenzelle rasten lern',
ein Kind gelöst aller Zusammenhänge.*

*Was hab' ich nicht in diesem Aug' vergessen:
Fern ward das Nahste, nun es selber fern,
wer lehrt mich jetzt — dies eine Aug' vergessen?*

Reime tauchen meist nur wie zufällig auf oder als Sinnbild erreichter hymnischer Höhe, wie in der „GEBÄRUNG“, wo dies Motiv (echt wolfisch) zu einer dramatischen Szene erweitert wird:

*Und weiter noch, tiefer noch —
daß in den Korallen du blühst,
durch der Dünung Wellen du ziehst,
daß in den Wolken du feuchtest,
daß in den Blitzen du leuchtest,
daß, solange ein Licht, ein Hauch, eine Form nur ist,
kein einziges Sein dein Dasein vergißt!*

Sonst aber übernimmt Wolf den üblichen Wechsel der Verzlängen, einmal in einem langen Verse die Worte wie zum Feste versammelnd, um dann im kurzen die ganze Last des Ausdrucks von einzelnen Worten, ja einem Worte tragen zu lassen. Da Wolf die expressionistische Abstandslosigkeit zwischen Ich und Erzeugnis erweitert, gelingen ihm bequem hinfließende Zeilen von schlichter Volkstümlichkeit, wie: „LAUB FÄLLT“.

*Lene, das Laub fällt —
Goldene Taler fallen so in die armen Leute,
aber wir dürfen das goldenste Verhalten
nicht unser Heute mehr heißen,
Sterntaler-Lene.*

Eigentlich in spätere Zusammenhänge gehört das umfangreichste, von Verantwortung schwere Gedicht „WAS TATEN WIR?“ (zum 9. November 1919), das mit dem Erinnerungsbild von 1914 anhebt:

*Da vor Jahren wir über die Brücke zogen,
da aus unsern Gewehrläufen rote Rosen nickten —
— Liebesgebete —
die wir als Kugeln in fremde Leiber schickten . . .*

dem der trotz allem nicht hoffnungslose Ausgang des Krieges gegenübergestellt wird. Seither sei ein Jahr vergangen: Was ist getan? Unerbittlich werden die Widersprüche aufgedeckt:

*Wir haben Formen zerbrochen und — Formeln geschaffen.
Wir haben die Waffen verflucht — und sie gerufen, die
Formeln zu schützen.
Wir haben Völkergemeinschaft gelobt und — den Bruder
im Osten verleugnet.*

Weiter prasseln die Vorwürfe hernieder, und es zeigt sich: Schöne Grundsätze tun's nicht, man muß sie durch die Tat verwirklichen. Sich selber schon der Dichter am wenigsten, der Verse tönt, da nacktes Wort not. Denn: wir haben das Wichtigste nicht — wir haben u n s selbst nicht! Mit dem Aufruf zur Selbstbesinnung schließt der verantwortungstragende Ruf.

Die Welt ist, ontisch genommen, in ihrer sittlichen Wertigkeit neutral, weder sittlich vollkommen, noch schlechthin böse; die Menschen stehen im Spielraum der Werterstreckung zwischen beiden. Man kann also sagen: das Gute befindet sich in der Mitte zwischen Sein und Nichtsein, ist aber noch nicht vollkommen verwirklicht. Das Gute ist das Gesollte, das vom Menschen Gesollte; das Sollen ist das Fahrzeug zum Ziele: Wert. Dieser leiht sich seine Kraft zur Verwirklichung von dem wertfähigen aktiven Subjekt, so weit dieses dazu bereit ist. Als Kant, ausnahmsweise pathetisch, das Reich der idealen Forderungen in uns mit dem gestirnten Himmel über uns nebeneinanderstellte, hatte er im ersteren eine Einheit des Prinzips vor Augen, die auf seiner formalen Fassung beruhend uns inzwischen verlorengegangen ist.

Wir haben eine größere Mannigfaltigkeit von inhaltlicher Wertfülle, aber eine zunehmende Insuffizienz des Sollensbegriffs. Je unerfüllter das Sollen, je mehr in der Realität es Widerstand erfährt, desto stärker wird seine Tendenz.

„Tendenz“ in diesem großen allgemeinen Sinne ist jede Spannung zwischen Sein und Sollen.

Auch das vom Dichter abgespiegelte Sein enthält oft diese Spannung, mehr noch: in vielen Dichtern ist sie die eigentliche oder stärkste Triebfeder ihres Wirkens. Tendenzdichter im höchsten Sinne des Wortes war bekanntlich Schiller. Unbefangen hat er z. B. in einem Brief an seinen Freund Reinwald seine Absicht bekannt: „In Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen, ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu stellen und in einer Menschenart, die der Dolch der Tragödie bis jetzt nur gestreift hat, auf die Seele zu stoßen.“ Man fühlte dies aber vielfach erst wieder, als die in seinen

Menschheitsdramen gestalteten Sittengebote von unsrer verkommenen Epoche aufs neue schwer verletzt worden waren. Wenn die Ästhetik in der Goethe-Nachfolge des 19. Jahrhunderts ihr Ideal in der bekenntnisfreien Kunst sah, so folgt daraus nur, daß sie die Tendenz zur stillen Beschaulichkeit hatte, weiter nichts; denn es ist nicht einzusehen, warum sich ästhetische und ethische Werte im selben Werk nicht vertragen sollten, da sie doch auf verschiedenen Ebenen liegen und sich nicht zu stören brauchen, und warum ein reicher Inhalt auf die dünne Schnur einer einzigen Deutbarkeit gereiht werden müßte.

Es ist eine Bedingnis der Werke aus der eigentlich genialen Sphäre, daß sie in der Deutung unausschöpfbar sind und also vielerlei Deutungen, je nach Standpunkt des Betrachters, zulassen. Aber es folgt daraus nicht, daß sogenannte Tendenz, d. h. weltanschauliche Festgelegtheit mit dem Streben, diese zu verbreiten, das Werk von vornherein als nicht im eigenen Sinne künstlerisch indiziere.

Durch die Risse der Schlangenhaut seines „UNBEDINGTEN“ war bereits die Wandlung erkennbar, die Wolf nun vollzog; er sagte ihre Wirkung voraus: „Das ist ja Tendenz!“ so rufen die Biedermänner und glauben die Sache damit abgetan. „Ja, der Wind geht schärfer und schafft Halspein den Mümmelgreisen, aber er macht auch die Fahnen flattern und füllt die Segel.“ Das will heißen: Nennt es meinerwegen Einseitigkeit; aber der Künstler hat das Recht dazu, wenn sie ihn spornt, sich auf seinem Gebiete zu desto größerer Höhe zu erheben.

Und die Schwarzweißkunst in den Holzschnitten und Radierungen eines Hans Holbein („Totentanz“), eines Rembrandt, Dürer, Goya und Daumier sind bei der Zeitenwende die Kunstform, um am klarsten, streitbarsten und künstlerischsten einen Gedankeninhalt auszudrücken.



DER ARME KONRAD

DAS HISTORISCHE DRAMA

Die neue Höhe erstrebte Wolf nun im geschichtlichen Drama. 1923 entstand „DER ARME KONRAD“⁹⁾. Die anti-expressionistische Wiedereinbeziehung historischer Ereignisse in die Dichtung entsprach der Konsolidierung der wirtschaftlichen Verhältnisse nach der Zerrüttung des ersten Weltkrieges, die den Blick wieder frei machte für rückwärtige Zusammenhänge. Aber Wolfs Stück erschien z. B. ein Jahr vor Werfels „Juarez und Maximilian“ (1924), drei Jahre vor v. Unruhs „Bonaparte“ (1926).

Als Landarzt unter den verarmten Kleinbauern Schwabens lernte er eines Tages im Dorfe Großelfingen das alte Fastnachtsspiel vom „Narrengericht“ der aufständischen Bauern über ihre Unterdrücker, die Feudalherren, kennen. Der Übergang vom symbolischen Mummenschanz zum blutigen Ernst wurde der „Herzpunkt“ seines Dramas mit der Frage: Wann darf oder muß der Geknechtete das Banner der Empörung ergreifen, wann darf er Gewalt zur Erringung seiner Freiheit anwenden? Des Bauernhauptmannes Konz tiefreligiöser Sinn will erst alle friedlichen Mittel erschöpfen und zögert mit dem Kampf, bis der Herzog sich als vertragsbrüchig erwies. Was ist aber hier Tendenz und was geschichtliche Wahrheit? Die geschichtliche Wahrheit läßt sich ja nicht einfach aus der Quelle der Vergangenheit kopieren; sie ist vielmehr geistig aktive Formung, die solche Blickrichtungen erschließt, die für den Zuschauer ergiebig sind. So war es für Goethe lohnend, die Gestalt des „rohen wohlmeinenden Selbsthelfers“ Götzens in wilder, anarchischer Zeit in Shakespearischer Freude am bunten Leben naiv wie einen Räuberhauptmann vor uns hinzustellen, der unter anderem auch wider

mordbrennende und aufrührerische Bauern zieht, deren „Recht“ nicht weiter erwogen wird. Daher erklärt sich das bekannte wegwerfende Urteil von Marx über Götzens Charakter¹⁰⁾. Bei Hauptmanns „Florian Geyer“ macht die Vision eines Heldentyps, stark und doch mild, die sittliche Grundnote aus, aber die Bauern sind auch mehr passiv, sie scheitern an der Eifersucht ihrer Führer, dem Mangel an Selbstbeherrschung und ihrer Unfähigkeit, sich im Zaume zu halten. Mögen „Florian Geyer“ wie „Götz“ deshalb in anderer Hinsicht noch so reich entschädigen, so sind sie jedenfalls als gelungene Synthesen zwischen Drama von Einzelhelden und Volksdramen nicht anzusehen und bieten technisch nur ein lockeres Gefüge. Wolfs Zielbewußtheit wird seines Stoffes in konstruktiver Hinsicht völlig Herr. Was man dem Stück vorwerfen könnte: eine gewisse unpolyphone Geradlinigkeit des Geschehensablaufs und eine holzschnittartige Eckigkeit der Figurenzeichnung, erweist sich als angemessener Zweckstil und Vorzug, wenn man an die vom Dichter hier betonte Aufführung auch durch Laiengruppen denkt. Die Schlagkraft der Handlungsführung ist bereits unübertroffen; kaum schreit die von den Rittern überwältigte Res, da wird ihr schon todbrüderliche Hilfe:

Res: Konz . . . mein Dolch . . . wo seid ihr?

Konz: Gott gnad uns! Hier sind wir! (begräbt seinen Dolch in des Jägers Brust)

Jäger (fallend): Verdamm! mich hat's.

Doch diese äußere Vehemenz der Handlung ist nicht das Wesentliche des Stückes. Wesentlicher ist der innere Gehalt, die große Problemstellung, die uns auch heute noch berührt: die Frage der Notwendigkeit der Gewalt,

um eine gerechte Sache durchzusetzen, die Frage des „gerechten und ungerechten Krieges“, die Frage des abstrakten Pazifismus und des gerechten Befreiungs- und Verteidigungskampfes. Alle diese Probleme tauchen auch heute wieder auf. Und die qualvolle Frage des Bauernhauptmanns und Gerechtigkeitssuchers Konz: „Herre Gott, was schwingst Du Dein blutrot Banner durch die Wolken . . . Blut, Blut? Laß es nit überkochen, wann's nit muß, wann's nit muß!“ — Dieses „Wann's nit muß“ bewegt auch heute gewiß manchen unsrer Landsleute.

KREATUR

Der Roman als Zwischenspiel

Aus dem Jahrhundert Luthers und des Deutschen Bauernkriegs schwang Wolfs Leidenschaft wieder in die Gegenwart hinüber, der sie originär zugehört. 1926 erschien seine erste größere erzählende Arbeit, der Roman „KREATUR“¹¹⁾. Der Traum von der Herrschaft eines Reiches des Guten auf der Erde wurde trotz aller Enttäuschungen von seinen großen Wegbereitern immer wieder geträumt, und nie kann, wie man sieht, die Menschheit aufhören, an seiner Verwirklichung zu arbeiten. Der Plan, den das 19. Jahrhundert zu diesem Ziele entwarf, unterscheidet sich von allen früheren durch eingehende Wegweisung zu seiner Erreichung und den überraschend gelungenen Versuch, die dazu gebrauchten Kräfte anzukurbeln. Eine Weltkraft ist entbunden. In diese grundsanschauliche Entscheidung zweier Welten: die bürgerliche und die proletarische, sieht sich der Held des Wolfschen Romans, His Fischöder, gestellt. Als Werkstudent arbeitet er 6 Stunden täglich als Stanzer in einer Schuhfabrik

zur Sicherung des nächsten Semesters. Den gegenwärtigen Unterhalt bestreitet er durch Spatenarbeit im Dorf bei zur Stadt abwandernden Fabrikarbeitern. So lebt er mit diesen, als gehöre er zu ihnen.

Die beiden Gesellschaftsschichten ziehen ihn durch je eine Frau zu sich hinein. Genovef Ruoff, ein kräftiges einfaches Arbeitermädchen, siegt über die reiche kultivierte Fabrikbesitzerin; er entscheidet sich für jenes. Kraft und Elend des niederen Standes spielen durch diese Haupt-handlung: Sinnlose Plage um ein Möbelstück, als ehrlos empfundener Schacher um eine Blutübertragung, Fabrikdiebstähle und Feuersbrunst umsäumen realistisch seinen Weg. Traumbegebnisse verflechten sich mit wirklichem Leben. Adam, der ewige Erdenmensch, begegnet Christus, der trotz immerwährender Verehrung nach drangvollem Leben hungert. Dieser hofft von Adams schlichter Menschlichkeit erlöst zu werden. Rauhe irdische Speise geht ihm über des Himmels Manna. Und er gesteht vom Kreuz herab: er habe die Welt überschätzt mit seinen Forderungen. Das Leben ist nur „ein Beben zwischen Vollkommenem und Unvollkommenem!“ Er erkennt, nichts habe sich auf Erden gebessert durch seinen Tod. Darum will er nochmals geboren werden von einem starken Weibe, als Riese und Ackersmann. Das ist eine Heiligsprechung des jungen Lebens, in dem Adam und Christus sich verbinden müßten. Dem entspricht der Ausgang der Erzählung. His verschmäht die Bahn zu privilegierten Höhen und wählt das kraftgeladene Weib aus dem Volke. Seine politische Entscheidung beschwert und akzentuiert er durch diese Gattenwahl, ohne Furcht, es könne ihm umgekehrt gehen wie Saul, dem Sohn des Kis, der ein Königreich heimbrachte, obwohl er nach einer Eselin gefahndet hatte.



DIE MATROSEN VON CATTARO

Gemäß der Zuspitzung der politischen Gegensätze in Deutschland zeichnen sich auch in Wolfs Werk die Fronten immer schärfer ab. Der ungeheure Schatten Lenins wird in einer Debatte beschworen. Und schon die Vorrede lüftet das Visier: „Wir wagen auf jeden Verruf hin ‚Tendenzromane‘, die Fragen stellen, auch schneidende! Wir stehen da in unseren schon leise dröhnenden Tagen zu Solons Gesetz, das im alten Athen jeden für ehrlos erklärte, der bei einem Aufruhr sich neutral verhielt.“

Diese Worte wurden von Wolf 1926 geschrieben. Es ist heute erst zu ermesen, wie verhängnisvoll die Neutralität der breiten Mitte der Deutschen in den Jahren bis 1933 sich ausgewirkt hat. Angst und Zurückhaltung, sich resolut zu entscheiden, gebar das Verderben.

DIE MATROSEN VON CATTARO

Das Stück gegen den imperialistischen Krieg

Waren „DER ARME KONRAD“ und „KREATUR“ Wolfs schwer errungene Anfänge der sozialen Dichtung, so zeigt ihn sein sozialrevolutionäres Drama „DIE MATROSEN VON CATTARO“⁽¹²⁾ — ein Antikriegsstück mit klarer Ideologie und für eine ganze Generation das erste gültige Kunstwerk dieser Art — auf rasch erreichter Höhe. Die Abwesenheit von jeder weiblichen Person verleiht dem Stück schon lautklinglich einen dunklen, rauhen und sonoren Charakter. Stilgemäß ist auch das Seemännisch-Derbe, Männisch-Herbe besonders ausgeprägt.

Anders als etwa Reinhold Goering in seiner „Seeschlacht“, seiner „Scapa Flow“, der die Aufopferung fürs

Vaterland verherrlicht, ging Wolf dem Spruch des römischen Imperiums: *Dulce et decorum est pro patria mori* zu Leibe.

Franz: „Was ist nicht möglich, Leutnant? Daß 6000 Matrosen, die den Frieden wollen, 200 Offiziere, denen der Krieg Betrieb ist, absägen . . . daß 6000 Matrosen und Millionen Arbeiter und Soldaten sich nicht mehr drängeln, um zu sterben für ein paar tausend Kriegsverdiener . . . das ist nicht möglich, Leutnant?“

Der Bootsmannsmaat Franz Rasch ist die überragende Gestalt des Stückes. So wie er sich einst im Dienst bewährt hat, bringt er auch eine 7 Punkte-Resolution für Frieden und soziale Freiheit bei den Matrosen zustande, verhindert eine Fesselung und gibt so das Signal zur Empörung. Diese scheitert, da Franz gegen seine blindlings abmusternden Kameraden weder mit List noch mit Gewalt vorgehen will. Durch das Warten aber auf den zögernden Matrosenrat verpaßt er die Gelegenheit zur Ausfahrt aus der Bucht von Cattaro (der österreichischen U-Boot-Basis) und zur Vereinigung mit der anderen Flotteneinheit in Pola. So geht die Kriegsflagge der Donaumonarchie noch einmal hoch, nachdem er vor der niedergehenden roten Flagge abschiednehmend salutiert hat: „Kameraden, das nächste Mal besser!“ Als ein Sieger geht er in den Tod. Aber auch das Haupt der Gegenspieler, der Fregattenkapitän, ist dramaturgisch eine volle Gestalt. Es lag nahe, ihn als feuerspeienden Kriegsgott zu malen. Diese Rolle übernimmt bloß ein Leutnant. Und so heben sich auch diese beiden Figuren gegeneinander ab:

Fregattenkapitän: Sie müssen auch bei sich selbst mal was psy—cho—lo—gisch vorgehen . . . da stürzen Sie sich auf den Dienst, die Mannschaft, den Krieg, groß-

artig, doch wo bleibt mir das befreiende Lachen, das Herz, der Mensch!

Leutnant: Herr Fregattenkapitän, schließlich hat der Krieg . . .

Fregattenkapitän: Natürlich hat der „Krieg“, habe ich vielleicht den Krieg nicht erlebt?

Leutnant: Herr Fregattenkapitän . . .

Fregattenkapitän: Ach was, der Krieg ist ein Dreck, wenn das Herz dabei draufgeht.

Also, denkt man, einer jener jovialen Militärs, wie sie in solcher Kaiserstadt-Gemütlichkeit nur Alt-Österreich hervorgebracht hat. Wie er hervorblubbert und dann sich selbst im Satze unterbricht: „Natürlich hat der Krieg“, das ist nicht nur „psychologisch“, sondern geradezu psychographisch exakt zu nennen. Aber der gerissene alte Fuchs weiß seine Gefühle den einfachen Matrosen wie Honig ums Maul zu schmieren und scheindemokratisch sie gegen den aufrechten hellen Rasch zu lenken. Hingegen zeichnet sich der Leutnant neben seiner hohlen Schneidigkeit am meisten durch kolossale historische Fehlprognosen aus. So weissagt er, daß die aus verschiedensten Völkern zusammengeschnittene Donaumonarchie noch etliche 100 Jahrlein zusammenhalten werde, sowie: daß die rote Herrlichkeit in Moskau und Leningrad bald ein Ende habe. Daher nimmt Franz Rasch und die anderen drei dem Standrecht Verfallenen sein fades Urteil: „Das ist nun das Ende“ mit Recht für das Gegenteil, für die frohe Verheißung: „Wenn Sie sich da nur nicht schneiden, Leutnant; das ist nicht das Ende, das ist erst der Anfang!“

Wie schon aus diesen flüchtigen Umrissen ersichtlich sein dürfte, ist der Motor des Stückes wieder eine Spannung zwischen Sein und Sollen. Der Krieg ist, und sollte doch nicht sein.

Die Geschichtsschreiber, die an jedem Krieg „Ursache“ und „Anlaß“ zu trennen pflügen, geben damit zu, solch riesiger Ausbruch krasser Selbstsucht verlange nach einer Maske. Er ist nicht nur unmoralisch, er ist die Multiplikation aller Schandtaten, die einzeln streng verboten sind, er erzeugt Metastasen der Unmoral in nicht direkt betroffenen Gliedern des Volkskörpers für alle jene, die auf Moral pfeifen. Er ist auch gegen das wohlverstandene Interesse aller Beteiligten, eine Handvoll Berufsmörder und Waffenfabrikanten ausgenommen . . . trotzdem ist er. Und gegen ihn zu schreiben ist „Tendenz“. (Nicht Tendenz dagegen ist z. B.: Kriegsgedichte zu schreiben?! Was liegt hier vor? Dieses: Es kommt nicht nur auf den intendierten Wert, sondern auch auf seinen Gegensatz an. Ist dies ein unbestreitbarer Unwert, so ist die Sache leicht (aber auch wenig verdienstvoll). Nun ist der Friede freilich ein Höchstwert; doch der Krieg sei:

1. „eine geschichtliche und empirische Realität“,
2. ein von Menschheits-Kindesbeinen an hochgelobtes Phänomen; der „Vater aller Dinge“, ein „Stahlbad des Charakters“, der größte „Erzieher der Völker“ u. dgl.

Dies alles wöge als mörderisches Vorurteil nicht einmal so schwer, käme er nicht einigen der primitivsten Instinkte der Menschen entgegen: ihrer Rachsucht, ihrer Sensationslust, ihrem Geschlechtsneid, ihrem nationalistischen Dünkel, ihrem Zerstörungs-, ja Selbstzerstörungstrieb, kurz allem, was unvernünftig und irrational, grausig-schön und der abenteuerzugewandten Seite der Seele anziehend ist.

*

In den Jahren 1932/33 unternahm Wolf in Deutschland einen der letzten starken Versuche, sich der Flut des

braunen Wahnes entgegenzustemmen, die breiten Massen der Kleinbauern, verarmten Kleinbürger und reformistischen Arbeiter über die sehr nahe Gefahr des imperialistischen Krieges und Faschismus aufzuklären, sie wachzurütteln, ihnen ihre eigene Lage sichtbar vor Augen zu führen und ihnen den revolutionären Ausweg zu zeigen.

Die politische Revue „VON NEW YORK BIS SICHANGHAI“ sucht diese schon unlösbar gewordene Aufgabe durchzuführen. Ein „Agitprop“-Spiel mit Songs, Masken und Pantomime und der durchgehenden Figur des roten Agitators Wang aus Schanghai, stellt es zu diesem Hauptschauplatz eine Menge Parallelszenen aus Vorhitler-Deutschland, aus Marseille, Kalkutta, Detroit zu einem weltumspannenden Gesamtbild zusammen. Aber immer höher brandeten die Wogen des Nazismus. Auch das für seine Spieltruppe „Südwest“ geschriebene Stück „BAUER BÄTZ“, das die betrogenen Armbauern mobilisieren sollte, suchte vor dem Einbruch der braunen Flut zu warnen. In reißender Schnelligkeit jedoch ward das warnende Wort von den Ereignissen hinweggeschwemmt. In dem Gespräch der Krankenhausärzte im „PROFESSOR MAMLOCK“ (1933) ist der unfragliche Höchstwert: im Krieg an gefährlichster Stelle gestanden zu haben. Man schlägt sich fast um diese Ehre.

PROFESSOR MAMLOCK

Als Ausschnitt aus dem ewig denk- und fluchenswerten Jahre 1933 nimmt „PROFESSOR MAMLOCK“⁽¹³⁾ eine Sonderstellung als Zeitdokument ein; überdies ist er Wolfs meistgespieltes und bestgebautes Stück, das einzige auch mit einem passiven, dem äußeren Kampf bis zuletzt aus-

weichenden Helden, die Tragödie nobler Gutgläubigkeit gegenüber moralisch geblähten Rattenfängerparolen eines bluttriefenden verlogenen Verderbers. „Mamlock“ ist die Tragik einer reichen Innerlichkeit, die unpolitisch zu bleiben gedachte und doch von Hitlers politischer Vernichtungsmaschine gefaßt werden mußte. Wie Nachprüfung einer Rechenaufgabe durch Umkehrung des Verfahrens stattfindet, so läßt Wolf in diesem Drama die Probe darauf machen, ob, wie die Dinge jetzt stehen, ohne Tendenz (ohne Politik) ein Existieren möglich ist. Mamlock scheut die Gefahr, der ein demagogischer Politiker ausgesetzt ist: daß ihm das Empfinden für objektive Wahrheit ertötet wird, daß sich seine Äußerungen in Rhetorik auflösen und daß all sein Reden zum Überreden wird. Wer aber dann die Frage so platonisch-weltfremd formulieren konnte: „Soll nun das Leben über die Wissenschaft herrschen oder das Erkennen über das Leben?“ verfällt dem Fluch der Energielosigkeit. Trotzdem wirkt Mamlocks Gestalt ungewöhnlich positiv als Zentrum des Stückes, auf das alles vor- und zurückweist. In keinem Drama wird auch das atemlos Bedrückende, das entsetzlich Lastende der innerdeutschen Lage so stark fühlbar. Man hatte das schwanke Staatsschiff einem wahnsinnigen Abenteurer übergeben, der damit stracks in den Untergang segelte. Der Humor ist stilecht verbannt. Wie wenig Heiterkeit verbreitet selbst der kalauernde Redakteur Seidel, der seine Ängstlichkeit vor der Operation in gemachte Angst übertreibt: „Heil und Sieg, meine Herren! *Morituri te salutant!* Sind die Schwerter schon geschliffen . . .“ usw. Vergebens versucht Mamlock die listige begriffliche Einsperrung, die der körperlichen vorausging, das in seiner Unehrllichkeit so leicht durchschaubare Prinzip des Antisemitismus zu



PROFESSOR MAMLOCK

durchbrechen: „Es gibt im Osten Länder, wo die Juden Lastträger, Schmiede, Handwerker und Bauern sind. Unser Beruf, unsere Arbeit, die Luft des Landes, in dem wir atmen, das formt die Physis und den Menschen.“ Damit scheint er nicht ganz fern der These seines unversöhnlichen nazistischen Feindes Dr. Hellpach: „Es gibt keine Menschheit, es gibt nur Volk“ — wenn dieser nicht die Überheblichkeit und Unduldsamkeit des eigenen Volkes damit verknüpfte. Hier ist die stärkste Spannung: daß das Volk in der Naziauffassung sowohl dem Individuum als auch der Menschheit die Berechtigung verkümmerte. Real jedoch ist, daß individuelle Ansprüche, die von den nächsthöheren Instanzen — Familie, Volk — bestritten werden, sich letzten Endes an die höchste, die Menschheit, wenden und von dort die Durchsetzung ihrer Rechte erhoffen.

Dr. Inge: Das Recht des Einzelnen wiegt heute federleicht vor dem Recht der Nation . . .

Mamlock: Die aus Einzelnen besteht.

Aber die Gemeinschaft überdauert unzählige Einzelwesen, verkörpert die großen Werte und Ziele und hat die Macht, den Einzelnen diesen unterzuordnen. Der Einzelne tat dies sogar meist von selbst, ihre Überlegenheit anerkennend. Lange bevor der Nazismus die einseitige Verabsolutierung und Vergötzung des Volksbegriffs durchgeführt hatte, war vom jungen Wolf die Unentrinnbarkeit aus der historischen Tatsache des Volkstums richtig erkannt worden: „So viel er läßt, sein Volk kann niemand lassen“ (MOHAMMED). Denn auch das Fürsichsein des Individuums ist eine Abstraktion (es sei denn ein Robinson). Der Gemeinschaft verdankt es seinen Schutz, zieht aus

ihm die Säfte seines Aufbaus. Gesellig veranlagt, ist der Mensch meist geneigt, sie über seine Vereinzelnung zu stellen. So klagt denn später Wolfs politischer Flüchtling, auch in schlichter Alltagsrede ergreifend: „Weiß man denn, ob man es jemals wiedersieht, das Land, wo man geboren wurde, wo man die ersten Worte sprach, für das man blutete, in dem man die erste Freundschaft schloß, die erste Liebe erlebte, und in dem man zertreten wurde wie ein leeres Schneckenhaus?“ (ZWEI AN DER GRENZE)¹⁴).

Die Verlagerung des Akzents vom Einzelnen auf die Gemeinschaft kam eine lange Zeit dem staatlichen Gebilde zugute, blieb aber da nicht für immer stehen. Der Staat ist nicht die höchste Gemeinschaftsform; er muß seinen Anspruch an die Menschheit weitergeben, die erst die wahre Allheit ist und gegen die ein Volk zum individuellen Gebilde zusammenschmilzt. Keiner sträubte sich gegen diese Einsicht mehr als der Nazismus. Die Verabsolutierung und Heiligsprechung des Staatsapparates war auch da, wo sie nicht Maske ichtsüchtiger Strebungen war, ein Vergehen ebenso nach der Seite des vergewaltigten Individuums wie nach der Seite der beleidigten Menschheit.

Wie dem Wandernden immer neue Sternbilder am Himmel erscheinen, so tauchen neue sittliche Inhalte und Formen vor uns auf im Gang der Zeit, um zu immer größerer Höhe aufzusteigen, während andere hinter uns versinken. Darum gibt es Dichter der aufsteigenden und Dichter der untergehenden Ideale. Während also die Hervorbringungen der letzteren ebenfalls Tendenz, nur eben „reaktionäre“, enthalten, wird die häufig in tadelndem Sinne gebrauchte

Bezeichnung „Tendenzdichtung“ meist den Erzeugnissen der ersteren vorbehalten. In lobender Absicht könnte man sie, in Anlehnung an den Ausdruck „Zukunftsmusik“, aber auch Zukunftsdichtung nennen, was voraussetzt, daß sie wirklich Dichtkunst und ihre dichterische Form nicht etwa nur Hülle und Vorwand ist. Es wird zwischen diesen beiden immer Raum für jene dritte Kategorie von Schöpfungen geben, die es verschmähen, ihre Bedeutsamkeit aus irgendeinem Jenseits der ästhetischen Bezirke zu speisen. Sittliche Ziele bloß predigen ist leicht. Das Schöne aber ist bekanntlich schwer. Am schwersten ist aber das Sittlich-Schöne. Dieses Schwerste hat also mit dem Leichtesten das Bekenntnis zum ausgesprochen sittlichen Gegenstand gemeinsam, was bei der Fülle der Misch- und Übergangsformen eine Quelle vieler falscher Schätzungen ist.

Genau genommen begnügen sich die sogenannten zweckfreien Kunstwerke eben mit der Anerkennung der allgemeinen im Zenith der Achtung stehenden sittlichen Ideale oder senden höchstens ihre romantische Sehnsucht verstoßen den untergehenden nach. Manches ältere Werk gilt auch nur deshalb als tendenzlos, weil die damals intendierte Zukunft inzwischen längst Gegenwart geworden und die Tendenz nicht mehr fühlbar ist. Es ist auch der Fall denkbar, daß ein wirkliches Tendenzstück vom Dichter und denen, die seinen Standpunkt teilen, nicht als solches empfunden wird aus dem gleichen Grunde, aus dem für die in einem vom Sturm getriebenen Luftballon Fahren den vollkommene Windstille herrscht. Endlich kann es vorkommen, daß umgekehrt ein Buch vom Leser als tendenziös empfunden und verschrien wird, „aber leider“ — wie Wolf einmal im „Ulenspiegel“ sagt, „ist diese Tendenz bloß eine Beleuchtung von Tatsachen“. Dann handelt es

sich entweder um Beurteiler, die eine solche Ablehnung zu rechtfertigen haben, die in Abneigungen ganz anderer, nicht einzugestehender Herkunft verwurzelt ist, oder die Tendenz besteht tatsächlich: aber nur in der Gruppierung, in der Auswahl der an sich wahren Tatsachen.

Freilich, eine Dichtung ist nicht immer ein fertiges Gerichtsurteil, sie kann ebensogut bloß Anklage oder die Stimme des Beschuldigten sein und aus solcher Einseitigkeit ihre stärkste Wirkung ziehen. Wir werden später bei einem Wolfschen Drama („PATRIOTEN“) eine der intendierten entgegengesetzte Interpretation, eine Lesung „gegen den Strich“ vornehmen, um zu erfahren, ob damit der Rechtsanspruch der Titelhelden erschüttert wird.

Von einem Dichter, der sich wie Wolf zugleich als Richter fühlt, können wir jedenfalls nur eine Tendenz erwarten: die zum Richtigen und Rechten! Weist er uns aber weiter noch zu Idealen, die wir begrüßen können, das sind: weder niedrige, noch verstiegene, noch ausweichende, — so habe er die Kraft, sie auch bildnerisch zu bezwingen. „Denn es gibt nur ein Verbrechen: das ist die Talentlosigkeit!“ sagt sein Beaumarchais zur jungen Schauspielerin Michèle.

FORMELEMENTE SPRACHE UND STIL

Wie es allgemein genommen in Wirklichkeit kein deutlich abgrenzbares Ich gibt, so reichen auch die „klammernden Organe“ seiner seelischen wie physischen Erscheinungsweise im besonderen verschieden weit in die umgebende Natur- und Menschengemeinschaft hinein, wie auch diese verschieden tief in das Eigentum des Ichs eindringen.

Die Fähigkeit des Künstlers, mit Hilfe seiner Sinne aus der Fülle der äußeren Erscheinungen das zu erfassen, was Baustein und Balken für seine Gebilde werden kann, ist zwar nicht seine einzige Quelle (der absolute Musiker braucht sie gar nicht); aber in dem Maße, wie die Welt Hälfte des Ausgedehnten über die des Gedachten in Wissenschaft und Praxis gestellt wird, gewinnen die realistischen Elemente auch in der Kunst das Übergewicht, und sogar die Musik machte im 19. Jahrhundert diesen Wandel mit. Tat sich Goethe noch etwas auf seine Naturbeobachtung in dem Meistergriff seiner zwei Faustverse zugute:

*Wie traurig steigt die unvollkommene Scheibe
Des spätenmonds mit feuchter Glut heran,*

so ist er auf diesem Gebiete von Nachfolgern, wie der Droste, Eichendorff, Liliencron und anderen (von Franzosen und besonders Russen zu schweigen) erreicht, ja überboten worden. Für die Geltung solcher Funde als Wahrzeichen innerer Zustände (im vorliegenden Falle also, nach Goethe, des „düstern Zustandes des Lebensüberdrusses im Helden“), kann dies nicht so uneingeschränkt gesagt werden, und doch macht erst beides zusammen, wie bei der Metapher, die runde Kunstleistung aus.

So finden wir bei Wolf folgende rare Naturbeobachtung: „Der Mond steht als eine riesige Scheibe am hellgrünen Himmel, umkreist von einem mächtigen Hof. Jenseits des weißen Walles treiben Wolkenreste wie Eisschollen in einem Strom gegen die schwarzrandigen Ufer der Berge.“ Aber in welchem inneren Zusammenhang steht sie mit der Seele des Helden, oder ist sie um ihrer selbst willen eingefügt? Keinesfalls; und doch ist jener „*tune with the infinite*“ nicht mehr so stark wie bei Goethe, so über-

zeugen die Schilderung objektiv auch ist. Solche Akzentverschiebung heißt in der Kunsttheorie bekanntlich impressionistisch; und man könnte viele Seiten damit füllen, Wolfs Kunst anderer atmosphärischer Erscheinungen zu untersuchen. „Das Tageslicht dämmert durch Staub und Dampf in flauem Himbeerrot . . .“ oder „Hier kletterte das Blau vom zartesten Gelb über Smaragd zur azurnen Mitte“ (DER SPRUNG DURCH DEN TOD).

„Dort an der Grenze, wo der Himmel noch lichter in grün und rosa aufblühte, hinter den schwarzen Bergzinnen . . .“ (ZWEI AN DER GRENZE).

Das ist zugleich mit den Augen der Sehnsucht des Emigranten gesehen, der nach der Heimat schaut.

Aber „zu viel zu sehen ist des Sehens Fluch!“ sagt Wolf einmal, und das heißt hier: die selektive Funktion des künstlerischen Blicks, seine Tendenz zur Auslese ist es, die die einheitliche Linie, die Ökonomie der Kunstmittel, kurz den Stil im höheren Sinne verbürgt, während manchmal, etwa bei der Droste, der Eindruck entsteht, die Objekte seien durch ein Vergrößerungsglas beobachtet.

Wie Wolf überall das Statische in Bewegung versetzt, die dynamische Kraft des Verbums ausnutzt, sogar das Adjektiv auf die diesem einzig mögliche Art zur Aufgabe seiner Ruhe (durch Steigerung) bringt, das kann hier nur angedeutet werden. Die Schärfe des Gehörs ist womöglich noch besser ausgeprägt als die des Sehens. Hier eine Sinfonietta nächtlichen Schweigens: „Über die Kämme zieht der Mond eine silberscharfe Spur. Das ganze Land ist von tausendfachem Schweigen voll, von winzigen unhörbaren Geräuschen: von dem Nicken der Vögel in den Ästen, von dem Nagen der Würmer, die zu Abertausenden an den Würzlein zupfen, von dem Rauschen des fernen

Flusses, dem Atem der Menschen, dem Schlich der Katzen, dem Flug erster Fledermäuse“ (KREATUR). Gewiß, auch das ist schon erreicht, ja überboten worden, aber es kommt nicht nur auf das physiologische Vernehmen der Schälle an, sondern auf kontrapunktisches Verschmelzen zu einer Stimmungseinheit, die von der Subjektivität des Komponisten leise mitgetönt wird. Im Gebiet der niederen Sinne ist es auch Wolfs Nase ein leichtes, drei oder vier zusammen wahrgenommene Gerüche zu unterscheiden: „Wäschebrodem, Milchgeruch, Kleiderdunst und Tabaksgeruch erfüllen den niederen Raum.“ Wolfs Sachkenntnisse in den verschiedensten Regionen des Lebens sind enorm; so beschreibt er z. B. im selben Roman die Reparatur einer zerbrochenen Sensenklammer wie ein gelernter Schlosser; das Mähen kennt er so gut wie ein Bauer.

BILDKRAFT UND ÖKONOMIE DER SPRACHE

Die geistige „Handschrift“

Wie sich in der Medizin an eine neuentdeckte Reaktion, etwa an eine Blutprobe, oder einen ähnlichen diagnostischen Fortschritt neue therapeutische Methoden von größter Tragweite knüpfen können, so ist in der Literaturwissenschaft der Erweis der zentralen Stellung des Bildes in der Dichtung durch Pongs zum Schlüssel für tief erhellende Untersuchungen dichterischer Persönlichkeiten wie ganzer Epochen geworden. Nach diesem Verfahren könnten wir die geistige Gestalt Wolfs wie auf einer Gemme verkleinert zwar, aber mit erhöhter Schärfe zeichnen. Statt dessen wollen wir, auch nichtfachlichen Leserkreisen Rech-

nung tragend, nur in folgenden Andeutungen einen Begriff von der Leistungsfähigkeit der neuen Methode zu vermitteln suchen^{15a}). Die Wichtigkeit der *M e t a p h e r* für den Literaturforscher ist untrennbar von der Wichtigkeit, die sie für den schaffenden Dichter selbst hatte. Sie ist das Lot für die Tiefe, mit der er in die ewigen Grundfragen von Geburt und Tod, Liebe und Leid, Jugend und Alter, Natur und Geist eindrang.

Dem Arzt sind Eingang und Ausgang des Lebens vertrauter als anderen Menschen; so heißt es vom ersten Ton des Neugeborenen (in dem Gedicht „GEBÄRUNG“)¹⁶):

„Von oben, ein winziger, nadelfeiner erster Menschen-
spießt nieder durch die Wand . . .“ [Schrei

Der akustische Eindruck „Schrei“ wird nicht nur durch den optischen Vergleich „nadelfein“ aufs genaueste abgetönt, sondern noch durch das neugebildete Verb „nieder-spießen“ aktiviert. Das Sterben in seinen verschiedenen Erscheinungsweisen liegt ihm womöglich noch näher. Seine Darstellung erhebt sich zuweilen zu jenem biblischen priesterlichen Stil von „The Pilgrim's Progress“, der gar nicht mehr er selbst, sondern ganz Anspielung und Hindeutung auf die dem Frommen wie verschleiert sichtbaren letzten Dinge ist: „Er legt ein Stück nach dem andern ab; denn das forderte die weiße Balalaika: Zuerst den Mantel der Habgier, das Wams der Eitelkeit, das Linnen der Eifersucht, den Gurt des Schmerzes, der so fest an dieses Dasein bindet. Es ging ein Stück Haut damit fort wie bei des Nessus Hemd; aber leichter war ihm; wie gern gab er alles!“¹⁷) Wie anders dagegen bildert seine nüchterne unpathetische Realistik von 1939: „Der Oberkörper eines Verletzten hängt gleich einem Ballen Tuch in den Armen

des Jüngeren“ (ZWEI AN DER GRENZE). Hier wird eine konkrete Anschauung durch die andere interpretiert, während im vorigen Bild ein abstraktes Beziehungsnetz in allegorische Versinnlichung einging.

Dann erscheint wieder ein Bildwort volksliedhaft anheimelnd: „Ihn hungerte nach zwei klaren, stillen Augen“ (KREATUR). In der erhitzten Phantasie des gewalttätigen spanischen Comendadores nimmt es sich anders aus: „Du aber bist so stachlich wie ein Aloestamm. Seltsam, nur du allein bist so voll Starrheit, die anderen waren weich und wohligh wie frühes Gras“ (LAURENCIA)¹⁸).

Wie vom barocken Spanien in Wolfs Bearbeitung des Dramas von Lope de Vega, so atmet etwas von arabischer Gleichnisseligkeit in seinem MOHAMMED: die Kaaba ist der „nachtgeküßte Gnadenspender“, und geschimpft wird erst recht ausdrucksvoll: „Was steht ihr da mit Kälberaugen, als seid ihr trächtig ungeborener Torheit?“ Denken wir noch an Wolfs chinesische Stücke, wie er z. B. in TAI YANG das Opium „das Kraut der Stille“ nennen läßt, so erkennen wir die Wichtigkeit metaphorischen Bezeichnens zur Beschwörung fremdländischer Empfindungsweisen. Es wirkt nicht als eronnenes Hilfsmittel, sondern als atmendes Leben; es fügt sich organisch ineinander (vgl. zum „Kraut der Stille“ den Zusammenhang von „oberster Terrasse meiner Dankbarkeit“ bis „wackelt schnell nach hinten“ — wie gewachsen ist das!). Damit sei nicht gesagt, daß bei Wolf keine herkömmlichen, traditionellen Metaphern vorkommen; aus diesen besteht ja, in den Zustand der Verblaßtheit und Abgegriffenheit geraten, das gesamte abstrakte Vokabular einer Sprache, und wenn der Dichter etwas daraus koloristisch neu aufleuchten macht, läßt sich nachträglich ein Grund dazu finden.

Im Drama dient die Metapher mehr als anderswo der Charakterzeichnung; daher müßte es in jedem Stück so viele Arten bildlichen Ausdrucks geben als Personen sie gebrauchen. Beaumarchais betritt in Wolfs Drama die Bühne auf der Höhe seines Ruhmes und seiner Erfolge; im Verlaufe des Stückes gibt er sein Prestige an Michèle ab. Seine rückwärtsgewandte Blickrichtung, beginnende Ermüdung und übermäßige Selbstbespiegelung fängt Wolf in dem Gleichnis von den Falten auf seiner Stirn und um seinen Mund auf: „Es sind die Heerstraßen auf der Landkarte meiner Erfolge.“ Das Aufschlußreichste ist aber, daß es ein geographisch-strategisches Proportionsglied hat; das steht diesem politisierenden Kaufmann so wohl. Dagegen sagt sein unebenbürtiger Freund Gudin: „Alles schlangenbrütige Verleumdung, meilenlange Lügen! Das Stück bleibt bei uns! Zehn andere Theater werden danach springen wie der Hund nach der Wurst!“ Dieser Dichter Gudin ist ebenso grotesk wie bombastisch und versteckt hinter barockem Überschwang seine immer wieder etwas hohle Theatralik.

Hierhin gehören auch verschiedene Arten von Wolfs humoristischen Wirkungen, die wir im Zusammenhang einem späteren Kapitel vorbehalten. Wenn jemand eine „Sternenputzerstatur“ (TAVANNA RAY¹⁹) besitzt, so ist durch den metaphorischen Ausdruck die Witzwirkung, die hier im Vergleichen des Zuweisens eines Unendlichen an endliche Maßstäbe besteht, verstärkt worden. Eine ähnliche komik-durchblitzte Paraphrase, aber mit einem deutlichen Koeffizienten des Grausens, umschreibt die Wirkung flanderischen Trommelfeuers im „SPRUNG DURCH DEN TOD“. „Das Nachgefühl im Gedärm“ solcher „Gummi-schlacht“ war dies, „als sei die ganze Erde eine Erbse

auf dem Handteller eines Riesen, der schwabbernd lacht“. Dem Stabsarzt, dem Internisten liegen Vergleichen nahe, die der gewöhnliche Leser je nachdem für gesucht oder originell erklären mag. So marschiert die Landwehr aus Schützengräben, aus „dem grauen Gedärm der Kreide“ wieder in grünes Land; aber das stupend genialische „Nebelgekröse“ (in dem Gedicht „SPRUNG“) bleibt unvergeßlich.

Über neuentdeckte körperlich-kosmische Beziehungen könnte man Bogen füllen. Sie sind sicherlich eine der nobelsten Äußerungen seiner Bildphantasie: „Der runde Schnitt des Mundes zeigt jene keusche Form der jungen Mondsichel“, heißt es in dem Roman „ZWEI AN DER GRENZE“. Mehr nur eine feine Naturbeobachtung drückt sich in dem Satz aus: „Mit vollen Lungen trinkt er die felsige Luft“, während es als ein Kleinod von poetischer Naturbeseelung gelten muß, wenn „des Mondes Sichel mit leuchtendem Verlangen um den Stern der Frühe warb“ (MOHAMMED). Gegen solch morgendlichen Eros fällt freilich auch azurne Heiterkeit des Tages etwas ab: „In blauen Bannern hat der Himmel geflaggt“ (KREATUR); während eine „teerdicke Nacht“ höchstens den armen verfolgten Grenzüberschreitern willkommen ist (ZWEI AN DER GRENZE). An diesen letzten Beispielen ist besonders deutlich, wie sehr das Wesen der Metapher sich seit den Griechen verändert hat, und wie einseitig und ergänzungsbedürftig z. B. Schopenhauers Begriffsbestimmung daher geblieben ist. Parerga II, § 289 sagt er nämlich: „Gleichnisse sind von großem Werte, sofern sie ein unbekanntes Verhältnis auf ein bekanntes zurückführen.“ Dementsprechend sieht er den Wert der Homerischen Gleichnisse hauptsächlich in der sich in ihnen „so einzig aussprechenden Objektivität“, indem (angeblich) das Meer immer das „weindunkle“ ge-

nannt ist usw. (§ 230), während der Hauptfehler des Stils der Neueren ihre Subjektivität sei. Demnach wäre die rechte Metapher nichts anderes als eine mathematische Proportion, $a:b = c:x$, bei der es sich nur darum handelte, die vierte Proportionale zu finden.

Auch Jean Paul hebt hervor, daß die Metapher bei allen Völkern sich gleichen: keines nenne den Irrtum Licht und die Wahrheit Finsternis. Fügen wir nur den Grund hinzu: Das *tertium comparationis* ist dasselbe, denn das Licht wie die Wahrheit sind Voraussetzung für zweckmäßiges Handeln. Wo dieses fehlt, ist die Vereinbarung willkürlich und nicht allgemein gültig wie bei der Farbensymbolik. (Die Farbe der Trauer ist nicht bei allen Völkern schwarz usw.) Dies ist eine aus der Tradition des Gemeingeistes geborene Konvention. Aber daneben gibt es das individuelle dichterische Bild — und das ist eine Geburt aus Gemütskräften eines Schöpfers, die dabei zum Teil in jenes eingehen. Ersichtlich schwingen in der „teerdicken Nacht“ andere Funktionswerte als etwa in einer „pechschwarzen“ Nacht, abgesehen von der Verbrauchtheit des letzteren Ausdrucks: etwas von der Zugehörigkeit zum Kohlen- und Maschinenzeitalter, sowie das Schwunglose, Widrige einer bestimmten Situation²⁰). Im Gegensatz hierzu zielt das expressionistische Bild überhaupt nicht in erster Linie auf Klärung; es ist oft gar kein richtig proportioniertes Gleichnis, sondern Ausdruck eines trunkenen Überschwangs:

„Des Frühlings baumige Arme reißen
auch an deines Saales Eisengitter . . .“ („FAHRT“)

Für diesen Kairós, diese Zeitreife der prophetischen Verkündung aber gilt Wolfs plastisches Wort, das Waraka seinem Mohammed zuruft: „Willst Du den Sturm in Säcke fangen und versperren?“

DIE VERWENDUNG DER METAPHER

Das Leitmotiv

Ist die Metapher zur Schöpfung von Benennungen für Vorstellungskomplexe, für die noch keine adäquaten Bezeichnungen existieren, das unentbehrliche Mittel, so ist die Einbeziehung neuer Vorstellungen aus dem Bezirke der Technik und des sonstigen Fortschritts eine Quelle dauernder Bereicherung dieser Möglichkeiten für den Schöpfer, der die Kraft hat, sie seinem Verdichtungsprozeß einzuschmelzen. Das Nievorhererlebte des Stellungskrieges versucht eine buchstäblich neue Beleuchtung zu verewigen: „Immer wieder im azetylenlichthellen Krepieren der Granaten: die angstverzerzten, bestaubten Kerle, die Waffen, die greifenden Hände“ (KOHLENPOTT). Als mißglückt jedoch muß man den Vergleich des jungen Mamlock mit einem Torpedo bezeichnen in Ansehung des Umstandes, daß ein Torpedo vor dem Abschluß genau so gleichmütig und teilnahmslos daliegt wie zu jeder anderen Zeit: „Wie er da seinem Vater gegenüberstand, dampfend vor Zorn, Empörung, Mut, Angriffslust, Kampfesfeier, ein Torpedo vor dem Abschluß“ (MAMLOCK). Hochschätzung biologischer Wohlgeratenheit und Fülle bewegten Lebens spricht sich kräftig aus in den Worten: „Wie zwei Steinwürfe stoßen ihre Brüste gegen seinen Rumpf“ (KREATUR).

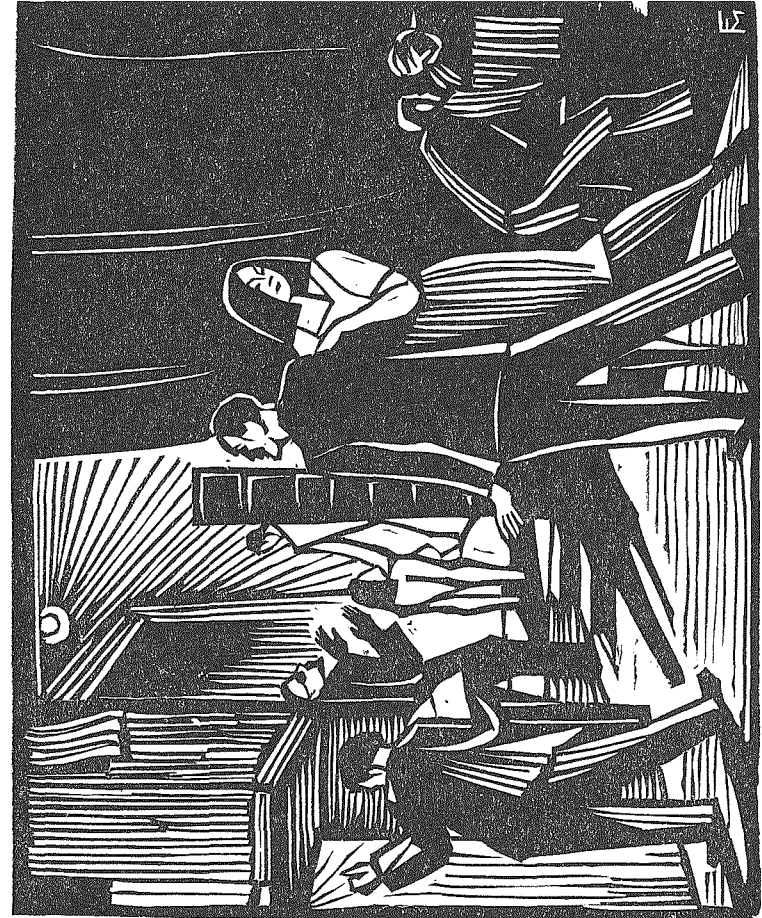
Was aber die Verwendung der Metapher zur Umschreibung von T a b u - D i n g e n angeht, so ist diese Art bei Wolf äußerst selten. Offenbar ist bei ihm der Gefühlszwist zwischen dem Heiligen und dem Unreinen nicht so ausgeprägt. Die Grenze des ihm nicht als anstößig Geltenden ist bedeutend hinausgeschoben. Wo

faßten. Häufiger wird ein bestimmter Ausschnitt, ein bestimmter Typ der Frau darstellerisch virtuos beherrscht. Oft ist auch hier gänzlich Versagen festzustellen. So ist behauptet worden, daß sogar den Frauengestalten unseres großen Schiller meist die letzte naturhafte Vollendung fehle; und man kann annehmen, daß die alte Zofe Elfi in Wolfs „LETZTER PROBE“ nicht ganz mit Unrecht darüber klagt, daß heutige Schriftsteller „zwar in allem sich auskennen, von der Hundezucht bis zur Politik, bloß nicht im Frauenherzen“.

Genauer besehen kann der Dichter zweierlei: Er kann uns neue Aperçus zur Sexualtheorie schenken. Oder er kann den Reigen der Liebenden in der Dichtung, insonderheit der Frauen, um einige atmende Gestalten vermehren. Letzteres — die unmittelbare Verlieblichung — schließt die bloß gedankliche Erfassung in sich ein, nicht umgekehrt. Wolfs Weg geht von der metaphysischen Spekulation über das Wesen des Eros zur abbildenden schöpferischen Freude an der realen Vielfalt seiner Erscheinungsformen. Einst, am Ende seines Jugenddramas „DAS BIST DU“ war ihm Liebe platonisches Wiedererinnern höherer Einheit und zugleich Sichselbstvergessen — Vergessen auch der in individualistischer Befangenheit verübten Verbrechen, die das „1. Wesen“ erlitten, das auf Erden ein Gärtner war und nun im Liebestod sein neues Erkennen ekstatisch ausströmt:

„Grenzen? (visionär) Grenzenlos! Brennend . . . mich verzehrend, ausgießend . . . mich erfüllend, vergessend . . . mich erneuend, ewig mich erneuend, verwandelt, Flamme in euch, Liebe!“

Sonst aber ist innerhalb der scharf gezeichneten auf den dramatischen Fortgang hin erfundenen Konturen seiner



BÜHNENPROBE ZU: WIE TIERE DES WALDES

Gestalten meist kein Raum für schwärmenden Gefühlsüberschwang. Wohl aber kennt Wolf die unwagnerische Liebe von antisentimentaler Tragik, die fähig ist, jeden Augenblick wieder in tödliche Gegenwehr umzuschlagen. Wolf übersieht dabei nicht, daß es sich um die wenngleich wohl häufigste, sicher nicht edelste Grundform aus der Phänomenologie der Liebe handelt, die aber dramentechnisch besonders brauchbar ist als zuverlässige, starke Feder im Radgetriebe des Kunstwerkes. Hatte doch schon Martha in „DAS BIST DU“ festgestellt: „Wenn einer lieben kann, morden muß er können!“ Das Mädchen in Wolfs erstem Roman versuchte ihre Schwester aus Eifersucht zu töten und wird zur Rede gestellt. „Vef, ist das Liebe, wenn man mordet?“ Sie aber weist auf den Unterschied zwischen bloßer „Scharwenzelei“ und Liebe hin: „An unserer Liebe muß man sterben, wenn man nicht lieben darf!“ Solche Nähe zum Verbrechen, solche Neigung zum Einbruch in die Rechtssphäre des Du von seiten des angeblich höchsten und edelsten der Triebe drängte von je zu der Frage, ob dieser Trieb nicht vielmehr die undurchdringlichste der vielen Masken des Egoismus sei. Wird ja auch in der „LAURENCIA“ von dem Spötter Mengo behauptet: „Das ist die einzige Liebe: jeder liebt nur sich selbst. Liebe ist Selbstsucht und also keine — Liebe!“ (Nebenbei bemerkt: Wolf läßt die Heldin hierauf ohne weiteres die Bemerkung Mengos als Köder und Angelhaken ablehnen und bleibt wahrer; der Gedankenfreund Lope de Vega läßt sie dem Streit der beiden gelehrten Platoniker als hübsche dialektische Auszierung eine neue Erklärung der Liebe beisteuern: „*Es un deseo de hermosa.*“) ^{25b)}

Es entspricht Wolfs Einsicht in die Verflechtung der Triebe schwerlich, Liebe einfach aus Ichsucht herzuleiten;

es sind ihm vielmehr Korrelate, die zwei Gesichter am Januskopf der lebendigen Moral, eines das andere voraussetzend.

Ähnliches gilt von dem Urverhältnis zwischen *L i e b e* und *T o d*, das den geborenen Tragiker so nahe angeht. Hier ist an erster Stelle ein Schauspiel von Hetzjagd, Liebe und Tod unserer Jugend „WIE TIERE DES WALDES“⁽²⁶⁾ zu nennen, das nach Motiv und Gefühlsgehalt etwa Wolfs „Romeo und Julia“ darstellt. Es spielt auf dem schrecklichen Zeitgrund der letzten Apriltage 1945 in der Umgebung von Berlin („an den Bäumen hängen jetzt Birnen mit zwei Beinen“). Der Panzerjäger Kurt desertiert. Hanne, seine Freundin, ist die Tochter eines überzeugten, schroffen Naziaktivisten. So ist der Konfliktstoff zur Handlung bereitet. Ein zweites harmloses junges Pärchen und ein originell altes sind hierin kontrapunktisch verflochten. Verkriechen im Walde; nur halb gelungener Doppelselbstmord; Standgericht und vermeintlich letzte Nacht im Gefängnis mit Versöhnung andeutenden Visionen; überraschende, aber wohl motivierte Freilassung und reale Aussicht auf Wandel zum Besseren: das sind die Hauptstationen eines Leidensweges, in dem erstmalig Natur und tiefer Wald als symphonische Füllstimmen mitspielen, eine ergreifende Anklage gegen die Zerstörer so viel jungen Glücks:

„Unser Leben, unser schönes Leben . . . Kurt, wenn nach dieser Hölle die Menschen immer noch nicht wissen, was sie brauchen zum Leben . . . ach, sie sollen im Wald sehen, wie die Bäume wachsen, nach oben und mit dem

Wurzelwerk tief in der Erde . . . und die Sträucher und das Gras . . . für alle ist Platz, denn das alles ist ja der Wald . . .“

Sogar die sogenannte „Große Liebe“ Welkers zu Karoline, die dreißig Jahre lang stark und tief, wenn auch mit manch „verteufelter Probe“ belastet, überdauert hat, fühlt ihre Endschaft:

Welker: Weil das zusammengehört.

Vera: Das Sterben und die Liebe?

Welker: Ja.

Vera: Aber es gibt doch auch eine unsterbliche Liebe?

Welker (über dem Buch mit Lupe): „Nur der Tod ist unsterblich“ (DIE LETZTE PROBE).

Noch sinnloser womöglich ist dem Dichter, etwa vor dem Einsatz in die Sommeschlacht, deren Dröhnen schon leise wie fernes Sargbrettersägen summt, letzter Zeitvertreib mit französischen Amüsiernädchen, ein Erlebnis, das ihn offenbar lang verfolgte, obwohl er sich wiederholt in Erzählungen davon zu befreien versuchte (DIE NACHT VON BETHINEVILLE).

Schon in seinem Frühwerk „MOHAMMED“ möchte dessen Frau Chadidjeh das Gesetz der erotischen Anziehung so erfassen: „Nein, Mädchen, Liebe ist nicht Dienst dem Schwachen; denn Liebe ist: den Stärkeren suchen!“ Sie kommt damit zu dem entgegengesetzten Ergebnis wie Shaws Candida. Aber die nazistische These, die der Sturmbannarzt Dr. Klemm so formuliert: „Nicht bloß die Völker beugen sich endlich dem Naturrecht des Stärkeren, sondern gerade auch die Frauen“, wird von Wolf in seinem späteren Drama „DOKTOR WANNER“ klar und gründlich

widerlegt. Daß freilich umgekehrt die Anziehung des Weibes von ihrer starken Vitalität abhängt, betont Wolf immer wieder mit der darstellerischen Lust des Künstlers am strahlenden Leben. „Ich habe mich in dir geliebt, du stolzes Holz, das Leben und den Menschen habe ich in dir geliebt, da die andern mir stets nur Puppen waren, Buckel, Bügelfalten und Klauen! Du aber schienst mir der Mensch einer jungen neuen Zeit, unbestechlich und klar! Du hattest dich in der Hand, du wachtest über dich, du erlagst nicht dem ersten Sturm des Blutes, du hieltest den Kopf stets oben“ (KREATUR).

Ob aber Ebenbild, ob Gegensatz: Was bedeutet dieses Eigenschaften-Verhältnis für den Bestand der Ehe? Ist etwa die charakterologische Gegensätzlichkeit Vorbedingung für die Stärke der Anziehung, die charakterologische Ähnlichkeit aber für die Dauer? Das wäre eine unlösbare Seins-Antinomie, die wie der kategoriale Gegensatz von Allgemeinheit und Einzigkeit im Wertbezirk keine günstige Prognose für das Glück der Beteiligten ergäbe. „Und nun steht dieses Weib da, wie ein mächtiges Tier, mit einem Schoß, Geschlechter zu tragen, und mit Brüsten, Riesen zu säugen!“ Vitalität des Weibes, sagt Direktor Hunschringer in „KREATUR“ zornig, weil ihm wegen der Hilflosigkeit seiner eigenen Frau das Leben ungenützt dahinfloß. Ist dies als Liebe schon ganz in gattungsmäßig-teleologischem Sinn gefaßt, so steigen wir vollends auf eine noch primitivere Stufe herab in dem guten Rat der Frau Klee an Hete in „CYANKALI“: „So 'ne Visage wie deine, so 'ne Figur, das ist 'n Kapital! Aber du merkst ja gar nicht, was die Männer für Augen machen, wenn du abends heimgehst.“

Psychologisch eindringend ist, wie Wolf ein der individuellen Zentriertheit seiner Gestalten übergreifendes Drittes fühlbar macht, das wir als das urtümliche Fluten durch die Geschlechterfolgen deuten können. Die Frau, tiefer eingesenkt in diesen Seinsstrom des Lebens, fühlt und spricht aus ihm heraus gerade Dinge, die ihr eine rätselhafte Überlegenheit verleihen, und die ihr selbst oft befremdlich erscheinen mögen. Dieser Widerspruch ist ihr mitunter sogar aus dem Gesicht zu lesen, weshalb folgende Darstellung in „LUCIE“²⁷) so wahr wirkt: „Du großer, dummer Junge . . . mein Dummerjan, bist Du meiner, bist Du meiner? stöhnt sie und schaut ihn mit riesigen Augensternen an, mit einem ganz kindlichen, fast erschrockenen Gesicht.“ Und wie die Liebe Gegenwart gewordene Zukunft heißen kann, so ist in besonderen Fällen der Frau von jeher die Gabe der Prophezeiung zugestanden worden, ihre Fähigkeit, als Hexe oder Dämon ihr Wesen zu treiben. Diesen Typus kennt Wolf sehr wohl, und z. B. Lilli im „DR. WANNER“ ist dessen Zeuge. Seherisch erkennt sie das Schicksal ihres Gatten in der fernen Russenschlacht, sogar die Art seiner Verletzung, seherisch weissagt sie dem ruchlosen Dr. Klemm das baldige Ende: „Auch Ihnen steht der Tod auf der Stirn geschrieben.“ Aber hier handelt es sich um ein wahrhaft dämonisches Weib: „Wenn sie zu Paul oder irgendeinem Mann sagt: ich will das! und sie schaut ihn dabei fest an, so führt der Mann jeden ihrer Wünsche aus, auch wenn er ihm zum Verderben gerichtet.“

Im gewöhnlichen Leben freilich beschränkt sich das Daimonion der Frauen darauf, in dem Hin und Her des Liebeshandels die letzte Entscheidung zu treffen. Sie nimmt in Wirklichkeit den Wahlakt vor, den der Mann

seiner Meinung und der Sitte gemäß sich selbst vorbehalten glaubt. Das tut auch Lucie. Wie sie Henri betrachtet . . . „fühlt sie plötzlich, daß in diesem großen Jungen sehr viel unbefreite Zärtlichkeit steckt, von der er selbst wahrscheinlich nichts weiß, daß dieser Mann ihr Partner sei, der Freund, der ihr das letzte Geheimnis des Lebens erschließen könnte“ (LUCIE).

Kein unbedeutender Quell weiblicher Tragik entspringt daraus, daß dies Verhältnis die Tendenz hat, nach der Vereinigung des Paares sich umzukehren, wie es Wolf einmal wie ein Gesetz der Physik mit klassischer Knappheit ausspricht: „War er der Eroberte gewesen, so war sie jetzt die Knechtin ihres Sieges.“ Hierzu sind die Gründe offensichtlich: Des Weibes Pfleg- und Hilfsbedürftigkeit durch das werdende Kind und die Inanspruchnahme des Mannes durch Beruf und Berufung, die Vera in der „LETZTEN PROBE“ ausrufen läßt: „Glauben Sie, daß ein Mann, der von einer großen Arbeit besessen ist, mit seinem ganzen Wesen noch eine Frau leben kann?“

Shaws Zweifel bewegen sich in gleicher Richtung: daß es romantische Übertreibung sei, anzunehmen, eine gute Ehe bestehe in „*stewing in love continuously from the cradle to the grave*“. Der Mann habe stets Ziele, die über die erreichte Frau hinausgehen, wie Wolfs MOHAMMED sagt: „Nie ist das Weib des Mannes letztes Ende!“, während Chadidjeh ihm bekennt: „Du bist mein Herr, mein Ziel, mein Anfang und mein Ende!“ Freilich verträgt keine Frau, vernachlässigt zu werden, im Gegenteil, sie will ewig umworben bleiben: „Ein Weib muß beliebt sein wie eine Blume im Sommer!“ (KREATUR). Da sie die Möglichkeit, zu wählen, im Ernste meist nur einmal gehabt, wird es



CYANKALI

ihr zum Bedürfnis, ihre Anziehung weiterhin spielend zu erproben. „Jede Frau freut sich ihrer Macht über den Mann“ (LUCIE).

*

Das Wesen der Koketterie aber hat Wolf kurz und schlagend umschrieben als „locken und verspotten“, womit sie also das Mittlere zwischen Reiz und Abweisung ist. Sie ist ein Widerschein davon, was in vergrößertem Maßstabe, in barbarischen oder halbwildem Zeiten, die Raubehe war, bei der die Braut der Heimführung heftigstes Sträuben entgegengesetzte, wie es noch das Ideal des brutalen Kommandors in Lope-Wolfs Drama weiblichen Heldentums „LAURENCIA“ ist: „Je ungezähmter für den Jäger das Wild ist, um so willkommener dann, wenn es am Boden zittert.“ Wie zu seiner Zeit, wie in den Tagen des von Wolf in sein Schauspiel gebannten Beaumarchais, entdeckt der Dichter noch in der Gegenwart den asozialen Mißbrauch des *jus primae noctis*, das Prosnik im „CYANKALI“ stilecht bemängelt: „Die Hengste in den Büros sollen uns nicht immer 's Frühgras fressen!“ Wollen wir Wolfs nüchterner Feststellung in „ZWEI AN DER GRENZE“ glauben, so schlägt auch die erschöpfende Arbeit eines modernen Ausbeuterbetriebes auf die Form der Liebe zurück: „Schnell lieben die Mädels in ihrer harten Arbeit, schnell vergessen sie.“

Ist Wolf also ein Wissender um tiefe Problematik der Geschlechtsliebe, so ist er andererseits weit entfernt etwa von der Monomanie in Strindbergs Darstellungen der Ehe, wo ihre ehrwürdige Struktur in lauter Fragwürdigkeiten zersetzt wird. Da ist die weinende Frau des alten sterbenden Schulmeisters Thaddäus, 30 Jahre jünger als

ihr Mann, die einst noch seine Schülerin gewesen und die zu dem weitgereisten Mann noch immer aufsieht als zu ihrem Lehrer. „Er war der Stamm, der ihre Früchte und ihr Laubwerk trug. So hatten sie 26 Jahre miteinander gelebt; ihre Ehe war eine einzige Sonntagsstunde gewesen, lautlos und windstill“ (THADDÄUS). Daß die Frau so oft zum bloßen Mittel des Genusses herabgewürdigt wird, daß ihr weiterhin die Liebe einen unvergleichlich viel höheren Wert darstellt als dem durchschnittlichen Manne, mögen die Gründe für manchen der sogenannten weiblichen Fehler sein, ihre sich vor dem Spiegel sättigende Eitelkeit (Veras „31 VORHÄNGE“), ihre Unzuverlässigkeit (KREATUR), ihre Unwahrhaftigkeit (Corinne in PATRIOTEN), ihre Neigung zur Verschwendung. In der Szene mit Peter, wo Vera den teuren Füllhalter zum Fenster hinauswirft, zeigt sich klar, daß ihr eben die Liebe über jeden ökonomischen Wert geht, und wir werden sie schwerlich schelten. Im selben Stück findet sich folgender kleiner Zug: Welker nennt seine ältliche Frau „meine Liebe“, und sie schmolzt: „Oh, früher, Albert, da sagtest du: ‚meine Liebste!‘“ Und Vera, die nicht ohne Luxus glaubt existieren zu können, ohne „diese meine Kleider und geliebten bunten Lappen“, wie sie mit etwas herabsetzender Zärtlichkeit sagt, kann nachher doch so viel mehr opfern. B e b e l s Ausspruch, daß „die Frau nur ist, wozu sie der Mann als ihr Beherrscher gemacht hat“, könnte man hier vielleicht dahin umändern, daß die Frau — bisher — nur war, wovon der Mann wünschte, daß sie es sei.

Jedenfalls hat der Zustand der jahrtausendelangen Abhängigkeit auch Eigenschaften in ihr entwickelt, die sie dem Manne in mancher Hinsicht überlegen machen. So manche hat, wie Laurencia, „im Munde statt einer Zunge

einen Dolch“. Die höhere Geistesgegenwart der Frau zeigt sich an vielen Stellen — ich nenne die Szene mit den Chrysanthemen in der „LETZTEN PROBE“ — sowie ihr Scharfblick für die kleinen Dinge des Alltags, besonders ihr Scharfblick der Liebe, Charakterzüge aus dem Äußeren wie aus einem Buch ablesend. In merkwürdigem Gegensatz dazu steht freilich Veras Bemerkung über Peters Augen: „Waren sie eigentlich braun oder grau oder blau?“ Ich weiß keine andere psychologische Erklärung als jene, die bei Gottfried Keller einmal in ähnlicher Situation vorkommt, daß die Erinnerungskräfte beim Offensichtlichsten schlau und hartnäckig ihren Dienst versagten, weil, wie dieser Dichter es erklärt, die Augen nach ihrem Recht und ihrer Lust verlangten („Romeo und Julia auf dem Dorfe“, gegen Ende).

Im Reigen der weiblichen Gestalten Wolfs fehlt auch jener extreme Typus nicht, der auf gar keinen individuellen Mann gerichtet ist und dennoch von starker Erotik durchströmt ist. Das für die metaphysische Verflochtenheit der Frau im Vergleich zum Manne wesenhaftere Verhältnis zum Kinde kann gegenüber ihrem viel mittelbareren Verhältnis zum Manne zu einer Ausschließlichkeit aufsteigen, die die andere Seite gänzlich in sich aufnimmt und zur Bedeutungslosigkeit, ja zur negativen Wichtigkeit herabdrückt. Shaw zeigte eine solche Frau in „Getting Married“, Hauptmann eine in den „Ratten“. Tiefe Sehnsucht nach dem Kinde, keine bewußte aber nach dem Manne — ein psychologisches Phänomen, dem Wolf schon im „MANN IM DUNKEL“⁽²⁸⁾ einer sonst weniger bedeutsamen Jugendarbeit, nähertrat. Zu unheimlicher Dämonie überhöht aber ist der Typ in der Doktorsfrau (in „ZWEI AN DER GRENZE“): „Wenn der Vollmond scheint, wird sie wie ein

Teufel; wie eine große Katze ist sie, sie miaut mit den Augen, und du bist die Maus, sie packt dich an der Kehle, erst ganz weich, aber sie würgt dich: Ein Kind, ein Kindchen will ich! beißt sie mir in die Ohren.“ Überhaupt erscheint die weibliche Energie und Willenskraft bei Wolf häufig so gesteigert, daß er einen eigenen Dramenband „FRAUEN“ zusammenstellen konnte („CYANKALI“, „TAI YANG ERWACHT“, „DIE LETZTE PROBE“, „LAURENCIA“). In dem trostlosen Milieu des gehetzten Treibens in Berliner Arbeiterquartieren zu Zeiten von Aussperrung, Not und gewaltsamer Selbsthilfe schildert „CYANKALI“ den Kampf eines Mädchens um eine Abtreibung, wobei sie, vom heuchlerischen, nur dem Reichen helfenden Arzt im Stich gelassen, durch Kurpfuscherei zugrunde geht. Der virtuos gehandhabte naturalistische Stil ist hier (1929) bereits historisches Kostüm, keine bloße Auffrischung von Vergangenen, sondern bewußte Tönung eines aufenthaltslos abrollenden, demonstrierenden Zeitstücks gegen den § 218 (Verbot der Schwangerschaftsunterbrechung). Wolf nennt als Ahnenreihe der Helden Hete im deutschen Drama H. L. Wagners Kindesmörderin Evchen Humbrecht, Gretchen im „Faust“, Hebbels Klara in „Maria Magdalena“ und Gerhart Hauptmanns „Rose Bernd“. Fr hätte u. a. noch die Klara in Wedekinds „Musik“ (1906) hinzufügen können, ein Stück, das noch näher an seine Problemstellung heranreicht: dieses Mädchen vollzieht die Abtreibung und wird verurteilt. Die Fortsetzung weicht aber nach Wedekinds Art der rein tragischen Erschütterung durch Einschaltung grell-komischer Elemente aus, ein Verfahren, das Wolfs ethischem Ernst, mit dem er gerade dieses Thema anfaßt, keineswegs gelegen hätte, wengleich einige ulkige oder galgenhumorige Situationen auch bei ihm nicht fehlen.



TAI YANG ERWACHT

Das zweite Frauenstück „TAI YANG ERWACHT“ versetzt uns in das Schanghai von 1930. Es ist ebenfalls ein durch und durch soziales und marxistisches Stück. Tai Yang entschließt sich, an Stelle ihrer 12jährigen Schwester, die von dem lüsternen Fabrikanten Tschu Fu bedroht ist, in die Spinnerei einzutreten, und wird dessen Teemädchen. Sie wird im Laufe erregender Ereignisse zur bewußten Kämpferin, befreit den gefolterten Funktionär Wan und entflieht mit ihm, um ebenfalls illegale Parteiarbeit zu übernehmen.

Peer: Und wenn sie dich fassen und foltern . . .

Chu: Ob eine Frau das aushält?

Tai (ruhig): Frauen gebären Kinder, Kollege Chu, das tut auch nicht immer gut: laßt mich gehen!

Vielen eine Überraschung bot das nächste Frauenstück „DIE LETZTE PROBE“²⁹ (1947, begonnen 1945), da es im Kern ganz unpolitisch in der privaten Sphäre spielt und einer Frau Verzicht und Selbstopferung aus Liebe feiert. Auch das ist also Wolfisch. Es ist ein Künstlerdrama: Sie ist Schauspielerin, er Dichter. (Schon zweimal vorher war ein Dichter der Dramenheld: im „UNBEDINGTEN“ und im „BEAUMARCHAIS“.) Untersuchenswert ist, wie Wolf — jedesmal anders — die bekannte Klippe der Künstlerstücke umschiffet und die Umsetzung einer persönlichen Binnenwelt in extensive, dramatisch wirksame Geschehensreihen vollbringt. Gleich Grillparzers Sappho verzichtet die gefeierte Vera zugunsten einer jüngeren, glücklicheren Nebenbuhlerin. Das Herz des Stückes ist dort wie hier jenes „Duell zweier Liebenden, bei dem das Opfer zärtlicher Sieger bleibt und Waffe und Kampfpfeil in sterbenden Händen hält“ (Vorwort). Zeitgeschichtliches: Die Besetzung Wiens von 1938 und nazistische Spitzelumtriebe

in der Schweiz bleiben im Hintergrund. Das vierte Stück „LAURENCIA“ spielt in Spanien um 1470 und ist eine Bearbeitung von Lope de Vegas „Fuente Ovejuna“ (Die Schafsquelle). Es ist wieder durchgängig politisch, letzte Steigerung des Typus der kämpfenden Frau zur revolutionären Anführerin und als geistige Patenschaft zum heutsprachigen Widerstand gegen die „Machtergreifung“ durch Franco gemeint: alle szenischen Veränderungen, Kürzungen, Erweiterungen dienen entweder der Verstärkung dieses empörerischen Grundgedankens oder entspringen Wolfs stringenterem Bauempfinden. Wie im „ARMEN KONRAD“ ist die geknechtete, unterdrückte Bauernschaft der Held des Stückes. Über alle Gestalten ragt als Seele der Empörung die unbezwingliche Figur der Laurencia, die schließlich das Bauernheer zur rächenden Mahd anführt.

*„Genug der Pein!
Was ihr Herren die Jahre beliebtet zu säen,
das werden wir Bauern jetzt mähen, jetzt mähen!
Sensen aufgesteckt, Bauern!“*

Das Original Lopes hatte die Zuhörer nach den versöhnlichen Worten des Königs unter Betonung des „Schicklichen“ und mit der schnörkelhaft, höfischen Wendung Frondosos entlassen:

*„Su majestad habla, en fin,
como quien tanto ha acertado.
Yaquí, discreto senado,
Fuente ovejuna da fin.“*

Hiermit schließt sich der Horizont dieses Kunstwerks, während er bei Wolf in vielsagendem Unterschiede dazu aufgerissen wurde, damit des Werkes Kraft überströme in die Hörerschaft und, beflügelt von ihrer Phantasie, als aktuelle Energien ins Leben einzugreifen vermöchten.

„BEAUMARCHAIS“

Das geistige Klima von Wolfs
Frankreichdramen

„Geist“ als *superadditum*, als freischwebende Zugabe und abschöpfbare Würze ist kein integrierendes Merkmal eines Dichtwerkes. Es gibt hohe Kunstgebilde, die sehr arm an „Geist“ in diesem Sinne sind oder ganz ohne ihn auskommen. Einige der stärksten Dramen Hauptmanns sind von der Art, zu denen, in scheinbar widersprüchlicher Weise, Lustspiele rechnen.

Wolfs poetischer Charakter ist von gänzlich anderer Beschaffenheit. Für seine Antithetik, seine Freude am geistreichen Spiel, seinen scharfen Blick für Komik müßte er Vorbilder vom „*esprit gaulois*“ namhaft machen, die Meister der Comédie, die Moralphilosophen, dazu deutsche und russische Einflüsse. Er hat seinen Dank für wertstarke Stammesmitgift an das holde Frankreich abgestattet, seiner Wesensart entsprechend allerdings weniger lyrisch (trotz manchem Kleinod stimmungspraller Landschaftsschilderei) als in objektivierenden Feststellungen, aus denen man ohne Mühe eine völkerpsychologische Studie über die Franzosen zusammenstellen könnte. Wie George galt ihm dies Volk als letzter Zufluchtsraum feinerer Bildung in Zeiten, da die Lichtverächter hausten: „Das Frankreich in uns, das wenigstens sollen sie nicht okkupieren!“ (PATRIOTEN)

Das ist um so bemerkenswerter, als er die Jahre 1940/41 in einem französischen Straflager für politische Gefangene im Camp du Vernet an der Pyrenäengrenze zubringen mußte, wo es nicht immer sehr freudig und freundlich

ohne ethischen Aspekt. Die Rolle des „Bösewichts“ in der Tragödie schien daher ebenfalls ausgespielt. Auch Schopenhauer erschien dasjenige Drama das beste, das nicht aus ungewöhnlicher Bosheit der Menschen, sondern aus der schlechten Einrichtung der Welt seine tragische Konstellation herleitete; und Hebbel meinte 1862, daß der dramatische Dichter um so weniger tauge, je mehr Bösewichter er brauche.

Strukturell anders beschaffen ist das Böse in Wolfs Auffassung. Befand sich der individuelle Bösewicht des klassischen Dramas in einem tiefgefühlten und zuletzt eklatant werdenden Gegensatz zum moralischen Weltgesetz, so schwimmen die Vertreter der ethischen Unwerte bei Wolf in einem viel allgemeineren Strom des Bösen, so daß sie sich persönlich oft gar nicht besonders böse vorkommen, sondern öfters eher verdienstvoll. Eine früher nie dagewesene Ruchlosigkeit hatte es durch neue Mittel der „Gleichschaltung“ zuwege gebracht, die Uhrzeiger der Moral selbst falsch zu stellen. Schuldloses fremdes Glück zu zerstören, wird gesetzmäßige Handlungsweise. Ins Ganze gerechnet bildet das Drama „WAS DER MENSCH SÄET“³⁸) den fünften Akt, das aus dem nächtigsten Herzen des Tragikers geborene Finale zu den vorangegangenen Großaufzügen aller seiner Nazidramen. Es ist sein König Lear: die Grenze, über die hinaus er die Grade des Schreckens nicht mehr steigern könnte.

Schon mit dem Titel kündigt sich diese letzte der „Bessinnungs“-Tragödien als die umfassendste und gewichtigste an, da sie sich unter das Wort des Apostels Paulus (Gal. 6, 7) und somit unter einen religiösen Gesamtaspekt stellt. Nicht freilich in dem Sinne, daß Gott irgendwo in

predigerhafter Weise um Ausdeutung des Geschehens bemüht würde — das Stück bleibt wie alle reifen Wolf'schen Werke ganz binnenweltlich. Es sei denn, man faßte die vermessene prahlerische Hybris des Sturmabführers Lippe als Herausforderung an die höchste Macht auf:

General: Nun gebe Gott, daß es auch diesmal gut geht!

Lippe: Wer kann daran zweifeln? Wenn das Genie und die weitgespannte Großschau des Führers die Sache anpackt, so wird auch Gott dazu Ja sagen müssen.

Wenn vor unseren Augen ein riesenhaftes System von Schuldverflechtung in ein wenn möglich noch riesenhafteres Verderben taumelt, und wenn es sich dabei nicht mehr um Einzelschicksale handelt, diese vielmehr uns rein typische Vordergrunderscheinungen vor einer ungesesehenen Anzahl gleicher, namenloser, unsichtbarer zu sein dünken, so ist das Apokalypse im biblischen Wortverstande: Aufdeckung kosmischen Geheimnisses und Weltuntergangs-gesicht.

Ein zunächst ganz unbestimmtes, aber dann immer stärker schattendes Grauen wird zuletzt zu wildestem Entsetzen gesteigert. Es ist das für die Zukunft gütigste der Dramen vom Nazikrieg, weil die Katastrophe keine Privatrache oder Notwehr einzelner (wie immer dazu von allgemeiner Sittlichkeit ermächtigt) verstanden oder mißverstanden werden kann, sondern als Teil eines historisch verankerten Zusammenbruchs. Dieses in der Tat ist hier Wolf am vollkommensten gelungen: mit einer begrenzten Zahl von Figuren den Untergang einer Weltmacht abzubilden, gegen den der Tod Rauchs, Feuchtenbeiners, Klemms noch als ganz singulär empfunden wird, als Bezahlung ihrer persönlichen Rechnungen.

Wie hinter schon bewegtem dünnen Vorhang droht hinter den Vorgängen auch bereits die ganze grauenhafte deutsche Gegenwart um 1945, die Symphonie der Verzweiflung vor den weit geöffneten Toren des Todes.

FORM UND INHALT

Der Schaffende — vorerst ein Erkennender

Ich fasse zusammen:

Auch die Seele der Wolfschen Tragik ist ein tiefes Erleidnis. Nicht als ob seine Tragödie die stürmische aktive Leidenschaft nicht kannte; aber sie ist Reaktion der Gequälten und Unterdrückten in unerträglicher Lage. Bedrückt vom feudalen Landesherrn empören sich im „ARMEN KONRAD“ die schwäbischen Bauern. Schlecht behandelt von den Offizieren, die Matrosen von Cattaro. Patriotische Leidenschaft entzündet sich in den Franzosen durch die ausbeuterische deutsche Besetzung. Unmenschliche SS- und Gestapo-Schreckensleute treiben in „DOKTOR WANNER“ den Ohm Eugen und seine Freunde zur Selbsthilfe. Feld und Kranz in „WAS DER MENSCH SÄET“ protestieren mit hohem Mut gegen ein verruchtes System. Sie alle bedürfen, um überhaupt in Bewegung gesetzt zu werden, eines starken, ja gewalttätigen Gegenspielers. Dieser ist, mit etwas hartnäckiger Regelmäßigkeit, der feudale oder kapitalistische Staat — oder was ihn repräsentiert: der Feudalherrscher, die Autorität des kaiserlichen Militärs, der Nazipartei usw. Nun das Bemerkenswerteste: so unverhohlenen Wolfs Sympathien den Unterdrückten gehören, so sind doch die Machthaber nicht durchweg als klischeehafte Bösewichte und Schurken aufgefaßt; sondern wir begegnen gerade auch hier noch einer großen

Mannigfaltigkeit von Charakteren, die zum Teil nur die Repräsentanten einer überlebten Staatsräson verkörpern. Einen noch viel größeren Reichtum von Erfindung verwendet Wolf allerdings an die Zeichnung der Ausgebeuteten, Beladenen und Geschlagenen in vielen Zonen und Zeiten, am liebsten aber in der Gegenwart. Um ihr Dolmetsch zu sein — wie viele Sprachen muß man sprechen! Ihre vielen Wertigkeiten aufzuzeigen, all dem Reichtum gerecht zu werden — wie viele Wertmesser hat er angelegt! Sie sind freilich keine Heroen im alten Sinne. Ihre tragische Schuld besteht darin, daß sie „Zufrühgeborene“ in einer bestimmten politischen und gesellschaftlichen Situation sind, wache Avantgarde eines noch schlafenden Heeres, langsam Erkennende, Zufrühhandelnde, Vorseilende, die oft den Kontakt mit der Masse verlieren. Wie diese oder ihre Stellvertreter in der jeweiligen konkreten Situation sich verhalten, das bestimmt die Typen der Wolfschen Tragik. Resignationstragik erkennt den Kampf gegen die Übermacht als aussichtslos und findet höchstens Trost in Unterwerfung und Selbstaufgabe, wie Professor Mamlock oder der General Westernhagen. Heroische Tragik ist der Fall der französischen Patrioten, des Konz im „ARMEN KONRAD“, des Pfarrers Kranz; so wird aus der Überkompensation der Trauer ein lustvolles Erleben der heldenhaften Unnachgiebigkeit. Schuldtragik versöhnt durch das Walten der Weltgerechtigkeit (Lippe, Rauch), während bei der Ideentragik die Vernunftserkenntnis den Stachel nimmt, wie es in der Cattaro-Tragödie der Fall ist.

*

Die Bewältigung der Weltinhalte durch die künstlerische Formung setzt, wie wir gesehen haben, ihre Erfassung

durch andere seelische Kategorien voraus, die mit ihrer Kraft und in ihrer Synthese dem Ergebnis jener gestalten- den Arbeit erst den eigentlichen Charakter verleihen. **D e r S c h a f f e n d e i s t v o r e r s t e i n E r k e n n e n d e r .** Er legt den von seiner Vernunft erkannten Grundriß des Weltablaufs, er sei zyklisch gerundet in sich zurückkehrend oder linear-fortschreitend gesehen, er sei dualistisch auf- gespalten oder streng auf einen Einheitspunkt bezogen, seinem Werke bewußt oder unbewußt zugrunde. Nächst- dem kommt er der Welt vertrauend entgegen, d. h. er be- ginnt mit einer Gesamtkonzeption von der Welt, mit einer Voraussetzung, die vor allem bloßen „Talent“ liegt: er hat eine Ansicht nicht nur vom Einzelnen, sondern anti- zipierend vom Weltganzen. Er fühlt seinen innersten Zu- sammenhang und hat zu ihm ein sittliches Verhältnis, gleichviel ob er sie von Gott oder einem anderen Prinzip durchwaltet meine oder sich in ewigem Suchertum zer- quäle. Er ist auch Teilhaber an Sinn und Aufgaben des ethischen Imperativs, der die Entscheidungen für Werte gegen Unwerte, und die schwerere: zwischen Werten und Gegenwerten zu treffen hat und ihnen in seinem Schaffen Anschaulichkeit verleiht. Endlich wird es wichtig sein, wie seine Mitgift vom lebenspendenden Eros, im natur- haften wie im geistigsten Sinne, beschaffen ist. Dies alles wird seine bildende Funktion auch da bestimmen, wo er es nicht mit ihren besonderen Ausformungen zu tun hat.

Der „Standpunkt“, den man gegenüber den verschie- denen Lebensgebieten und Zeitfragen vertritt, macht's freilich nicht allein. Auf die sich aus ihm ergebende Ge- dankenproduktion und ihre Verkörperung kommt es an. Die bildnerische, recht eigentlich schöpferische Fähigkeit bleibt das Primäre, Unableitbare, Eigenwüchsige, das er

mit niemandem teilt, zu dem ihm niemand verhelfen könnte. Der Sinn auch der künstlerischen Taten sind nicht ihre äußeren Erfolge, sondern die in ihnen greifbar gewordene geistige Substanz ihres Urhebers. Zwischen diesem und der seinem Wesen entsprechendsten Kunst- gattung bestehen wahrscheinlich tiefe charakterologische Zusammenhänge. Um sich der höchsten dichterischen Äußerungsform, des Dramas, zu bedienen, bedarf es eines Erlebnisses des tragischen Weltgegensatzes und hoch- geladener ethischer Energien, die seine von Tag und Zu- fall herangewehten Probleme mit tragischen Spannungen beladen. Nicht nur von Beaumarchais, sondern von Wolf selbst gelten die Worte Bergasses: „Das Stück muß sein wie der Mann, der es schreibt; und der Mann muß den Geistern seines Stückes die Treue halten!“ Ist so die axiologische Einzigkeit des individuellen künstlerischen Seins der eine Grundwert, so ist es in ebenso strengem Sinne der Kairós der gesellschaftlichen Kräftekonstellation, der Weltenstunde Gunst und Forderung, der andere. **U n d** in diesem Sinne lautet das Gebot, als die Hitlernacht sich verdichtete: „Gegen Unwissen und Verdummung gilt es zu kämpfen, zu leben für eine neue, helle Welt der Wahr- heit und der menschlichen Vernunft; **d e n n m a n k a n n n i c h t w a h r l e b e n u n d f a l s c h d e n k e n**“ (ZWEI AN DER GRENZE). Der sokratische Optimismus, daß Bosheit nur eine Art von Dummheit sei und daß, wer die Dummheit bekämpft, auch der Bosheit schade, be- seelt auch unsern Dichter.

Gleiche Verantwortung der Zeitkindschaft hat er schon in seiner Jugend wenigstens prinzipiell so ernst wie mög- lich genommen, sie im „UNBEDINGTEN“ gegen die des Arztes abwägend: „Ihr? Was wißt Ihr von Verantwortung!“

Wenn Ihr Chirurgen ein zuckend Herz zwischen den Fingern haltet, wenn Ihr vor Sterbebetten steht . . . das alles ist ein Spiel gegen die Gefahr einer Zeile, die ich schreibe!“ (DER UNBEDINGTE). Meinte er damit auch nicht das kaum geahnte Unglück der künftigen Verfolgung, so ging es um so mehr auf die Schwere der ethischen Verantwortung gegenüber sich selbst. Ihm ist sein Drama nicht bloß ein Kunstwerk, sondern auch Symptom einer soziologischen Geschehensreihe, ebenso aber ein ärztlicher Eingriff in organisches Leben der Gemeinschaft. So ist Wolf in wohlverstandendem Sinne zeitnaher Mensch und Dichter: Ist nur das Pünktchen Gegenwart das einzig Reale zwischen zwei unfaßbar weiten Erstreckungen, so ist die Verantwortung, es zu benützen, ungeheuer: recht erfaßt wird es dauernder Besitz. Das „*carpe diem!*“ („Ergreife den Tag!“) erweist seinen vitalen und sozialen Ewigkeitswert: „Wer wird nach tausend Jahren nach dieser zitternden Sekunde fragen? Wird sie verscherzt, so ist sie nie gewesen, wird sie ergriffen, so kann sie nie mehr vernichtet sein!“ (KREATUR). Von hier aus ergibt sich Wolfs Forderung der „Zeitnähe“ in der Dichtung, die also bedachtsam und mit wacher Vernunft zu führende Waffe ist um Ziele, die das heiße Herz der Gegenwart angehen³⁹):

*„Worte sind Hämmer, spart sie Euch,
Worte sind Fackeln, entfacht sie nicht gleich!
Wenn sie dann aber sich entzündend,
sollen sie Euer Leben künden,
Euer Leid, Euren Zorn, Euer Kampfesziel,
das entflamme droben in dem Spiel,
daraus Euer eigen Antlitz sich klärt,
Euer dumpfes Leben, so wie's Euch verzehrt,*

*Euer Schicksal, das ihr niederringen müßt,
Euern Kleinmut, den ihr bezwingen müßt.
Aufgewacht! Wir reichen Euch kein Schlafpülverlein,
wir stellen Euer Leben in Scheinwerferschein,
daß Ihr's endlich seht und Euer Antlitz sich straffe —
Kunst ist Waffe!“*

GESAMTASPEKT

*„Nichts entsteht plötzlich. Die Poesie
muß wie alles Lebendig - Wachsende
durch sämtliche Entwicklungsstufen
hindurchgehen.“ (Belinskij)*

Wie aber die kleinste spontane Tat, die in den Augenblick eingreift, dem Zeitverlauf dauernd eingefügt bleibt und aus ihm nicht entfernt werden kann, sondern in alle Ewigkeit weiter wirkt, so erst recht die gegenwartnahe künstlerische Aktion. Wolfs Frühdramen „DAS BIST DU“ und „DER UNBEDINGTE“, einst hypermodern, können heute schon als repräsentative Beispiele des Sturms und Drangs um 1918 angesehen werden. Es ist wohl keine Frage, daß die Bühne der Zukunft, wie alle Kunst, noch aus dem schöpferischen Experiment himmelstürmender Jugend schöpfen wird. Die Auswirkung der von ihm gemachten Entdeckungen ist noch nicht am Ende: im Gegenteil, sie hebt erst an. Das zeitnahe Kampfstück „CYANKALI“ wird nach Erreichung seines aktuellen Zweckes immer noch als ein lebendiges Dokument eines Berliner Scheunenviertels um 1930 gelten, und die Nazistücke werden Geschichtsspiegelungen der braunen Jahre mit künstlerischer Eigenberechtigung geworden sein.

Nur dem anarchischen Rebellen, der über der quellenden Fülle seiner Projekte nichts vom Erbe der Vergangen-

heit wissen will, erscheint es so, als ob das Gesetz der historischen Stetigkeit vor ihm abrisse — aber für den späteren Betrachter ist es auch da wieder vorhanden. Zunächst werden also wesenhafte Künstler immer „zeitnah“ sein, und diejenigen, die anders dächten, würden, um Plechanows Ausdruck zu brauchen, einer „Partei zur Förderung von Mondfinsternissen“ gleichen.

Wolf ist von erstaunlicher Wandlungsfähigkeit, die aber nicht Schwäche der bestimmenden Grundtriebe ist. Er ist kein Mensch des geschlossenen, sondern einer des unendlichen Horizonts. In ihm ist der Trieb zu Wagnissen und Gefahren stärker als der zur Sicherung der Daseinsordnung. Es scheint daher mißlich, ihm irgendeinen Ismus überzustülpen, der bestenfalls einen zutreffenden Wahrheitskern bedeckt, dessen Anwendung aber auf den ganzen Tatbestand sich nicht halten ließe. Irgendwie scheinen ihm selbst alle Ismen einem gelehrten Bürokratismus verwandt, und dann könnte man im Scherze sagen, Majakowskij habe unseren Dichter mit dem Vers im Auge gehabt:

„Wie gern ich,

ein Wolf,

den Bürokratismus zerbiß!“

(Verse vom Sowjetpaß.)

Viel eher läßt sich einem Menschen von der Spannweite Wolfs mit dem nach Heraklit nochmals von Goethe entdeckten Begriff der Polarität als der Zweieinigkeit sonst auseinander strebender Tendenzen beikommen, „dergestalt, daß keine ohne die andere weder gesetzt noch aufgehoben werden kann, dennoch aber so, daß sie nur in der Trennung und im Gegensatz bestehen, und ihre Vereinigung, nach der sie beständig streben, eben das Ende und Verschwinden beider ist⁴⁰⁾“.

POLARITÄT

Einheit der Widersprüche

Wir haben gesehen, wie die gesteigerte sinnliche Reizbarkeit in Wolf mit einer Einbildungskraft hohen Ranges sich verträgt, was, auf die Produktivität übertragen, den Schwebezustand zwischen objektivierender Erlebnis-Abschreibung und phantasievoller Ichbetontheit ergibt. Nichts anderes besagt der Vierzeiler über seiner letzten Gedichtsammlung „VOX HUMANA“, diesem Buche persönlichen Dankes an seine Liebe, seine Heimat, seine Wahlheimat und die anderen Grundmächte seines Lebens:

„Fragt nicht peinlich, wo und wie
sich dies alles zugetragen —
Leben kann mit Phantasie
nur vereint die Wahrheit sagen.“

„Wahrheit“ ist ihm nicht einfach die eindeutige Zuordnung von Erfahrungskomplexen zu logischen Urteilen, sondern ihre „Bewährung“ auf einer höheren Ebene, in der harmonischen Einfügung in den schaffenden Lebenszusammenhang, der Idee und Wirklichkeit versöhnt.

In gleicher Weise gelang ihm die Synthese in der dichterischen Grundhaltung zwischen den dialektischen und den konstruktiven Grundkräften, zwischen einem urkräftigen Bildnertum und dem, was Goethe „sittliche Sinnlichkeit“ nannte, zwischen kampfesfrohem Künstlertum und Friedensfreundschaft, zwischen Streitbarkeit und Beschaulichkeit; weiter der haushaltende Ausgleich eines glücklich überkommenen Reichtums mit einer durch harte, entsagende Anspannung hochgebrachten

Eigenkraft, der Ausgleich von Kampf und Ruhe. So kann er endlich der Mann sein, der aufgetaucht aus dem tiefen Born des tragischen Entsetzens der Aufforderung folgt:

*„Lieber Mann, ein Kindermärchen
singe mir zu guter Letzt!“*

der den aufhorchenden Jungen und Mädchen von Wolfshunden, Möwen und Spechten vorfabuliert⁴¹).

„Das Leben besteht gerade durch diese Widersprüche“, sagt zusammenfassend der alte Welker in der „LETZTEN PROBE“; aber schon sehr früh keimte in Wolf das Bewußtsein solcher wesentlich zur monistischen Versöhnung hinstrebenden Zwiespältigkeit, sie findet sich schon in seiner ersten Novelle: „Die Dinge selbst sind ohne Widerspruch; erst unsere eigene Zwietracht von Körper und Seele trennt auch die Dinge“ (DER SPRUNG DURCH DEN TOD⁴²). Ihre Überbrückung geschieht durch eine geheimnisvolle Konzeption der Form (— des Eidos —), die dem Jugendlichen einst auch das einzige mögliche Bild der Fortdauer unserer Existenz darstellte und worüber Wolf wie jeder nachgedacht hat, der sein Unternehmen das Maß des menschlichen Lebens übersteigen fühlt oder ein sinnlos vom Tode abgerissenes Leben betrauert. So kam er zu einer der Goethischen verwandten Auffassung der Unsterblichkeit, die denkbar sei, wenn schon der Leib zerfällt, da Leib und Form polar verschieden und doch das gleiche sind: „Zwischen Seele und Leib keines allein, doch beides zugleich. Aus beiden und beider Zeugnis — das ist die uns sonderliche Form, die nicht duldet, daß unsere

Seele im Stoff zermalmt werde, daß unser Leib im Formlosen zerwehe“⁴²). Das war die Entfaltung einer überreichen Vitalität in die Unendlichkeit der Zeit, bevor der junge Wolf die wichtigere Teilhabe am wesentlich erfüllten Augenblick entdeckt hatte, der ihm erlaubte, auf seine Weise eine Versöhnung von Idee und Wirklichkeit zustande zu bringen. Das geschieht durch erfolgreichen Kampf, sei es auch um den Preis, im vorderen Graben den ersten Stoß von Tücke, Dummheit und Barbarei aufzufangen und jene graue Unsterblichkeit zu erstreiten, die Schiller dem tagesmutigen Avantgardisten vorbehalten wissen will:

*Wer den Besten seiner Zeit genug getan,
der hat gelebt für alle Zeiten.*

Glücklich zu nennen ist derjenige Künstler, den sein Weg zu den Kraftquellen führte, die seiner innersten Natur die bekömmlichsten und fördersamsten sind. Wolfs künstlerische Kampfstellung konnte sich nur am riesigen Feinde zur vollen Höhe emporrecken. Das Geschick gewährte ihm die Gunst, ihm den furchtbarsten Gegner der Jahrhunderte entgegenzustellen. Er paktierte nicht wie viele. Er nahm den Kampf an. Er schuf seine Meisterwerke, in deren Überschau der finnische Schriftsteller Erkki Vala zu dem Schluß kommt: „Nach dem Tode von Gerhart Hauptmann ist Friedrich Wolf der bemerkenswerteste Dramatiker Deutschlands“ („Työkansan Sanomat“, Helsinki, 26. 3. 1948).

Wolf hat seinen Gegnern auf seine Weise gedankt. Denn erst so versteht man die souveräne Objektivität, mit der er auch sie auftreten und kämpfen läßt; er gab ihnen zur Verteidigung keine bleiernen oder pappenen Schwerter in die Hand, sondern ihre wahren. Da das Reich der „Dummheit und der Bosheit groß“ ist, so ist um neue Feinde nach Niederringung der alten keine Sorge. Unbegründet ist auch die Sorge, er werde aus Mangel an Feinden einst seine Freunde oder sich selbst anfallen. So nahe er auch manchmal der Selbstvernichtung gewesen sein mag, so spürte er doch immer wieder aufs neue die rettende Aufgabe: Zu versuchen, im Gang der Deutschen Tragödie mit der vereinten Kraft menschlicher Vernunft und Sittlichkeit eine Peripetie, einen Schicksalumschwung herbeiführen zu helfen. Dieser Glaube, dessen politische Leidenschaft umgeschmolzene Humanität ist, geht durch alle seine reiferen Werke. Daß dies der tiefste Grundzug seines Wesens ist, der seinen heftigen Willen zum helfen- den Eingreifen erklärt, den Drang zum immer wiederholten Sichmessen, der sein Werk bis in die Einzelfaser der Silbe erfüllt, dürften die vorausgegangenen Blätter ergeben haben.

FÜR DEN SOHN FÜR DES MENSCHEN SOHN

Wenn wir also in den Mienen der so leicht vergessenden Deutschen, wenn wir besonders auch in den notreifen Gesichtern der Jugend die bange Frage nach dem Schlüssel des heutigen Geschehens lesen, so mag man sie auf seines Schauspiels und seiner übrigen Dichtung hellen Spiegel weisen, in dem die Gegenwart mitsamt ihren Forderungen

sich so ungezwungen aus dem ihr Vorangegangenen verstehen läßt.

Auf der haarscharfen Auffassung der jeweiligen deutschen Gesamtsituation sind seine Stücke gestaltet bis hin- auf zu den beiden, die die tragische Zeitspanne „fünf Minuten vor bis fünf Minuten nach zwölf“ behandeln: „WAS DER MENSCH SÄET“ und „WIE DIE TIERE DES WALDES“.

Wie wunderbar jung muß Wolf innerlich geblieben sein, wenn er nahe an die Sechzig ein Stück von junger Liebe wie das letzte schreiben und dabei so die Partei der Jugend ergreifen konnte:

Mutter Krug: Kurt, mein Junge, du mußt am Leben bleiben, ihr, die ihr mit euerem jungen Leben soviel gelitten habt . . . ihr müßt darüber nachdenken, ihr dürft euch nicht wieder von den so klugen Alten beschwatzen, belügen und kommandieren lassen, nie wieder, sonst war alles umsonst.

Der Dichter ist auch hier wieder zweipolig beides: kritischer Richter und optimistischer Wegkürnder seinem Volke, das noch „im Dunkeln wandelt“. Über aller Zerstörung soll wieder das Leben triumphieren.

*

Friedrich Wolf trägt sich mit neuen dramatischen Plänen, in denen mitten durch das Keuchen und Stöhnen der von der Zeit Bedrängten und dem fern dröhnenden Donner, durch alle diese Widersprüche eine neue klare Glockenstimme erklingt — die Stimme einer neuen Welt, die unter harten Wehen geboren werden muß. Aber auch heute und hier steht der Mensch in der Mitte, geht es ihm um den Menschen und des Menschen Sohn:

G l ö c k e n s t i m m e

Es gibt Poeten, die sagen,
 Der Sturm setze die Glocken in Gang,
 oder:
 Geister, die in den Lüften klagen,
 zerrten am Glockenstrang.

Aber
 das ist faules Gerede,
 denn der Mensch ist es, der jede
 Glocke bewegt,
 der Mensch ist es, der Mensch.

Es gibt Reporter, die deuten
 mit zitternder Kehle darauf hin:
 Nur einmal
 im Jahr werde diese Glocke läuten,
 nur zu Weihnacht, das sei ihr Sinn.

Aber
 vielleicht wird gerade diese Glocke sprechen,
 wenn Menschen Kerkermauern zerbrechen
 in einer andern Nacht,
 weil es der Mensch ist,
 der die Glocke zum Schwingen gebracht,
 weil es der Mensch ist, der Mensch.

Es gibt Priester, die sagen:
 Jene Glocke läute nur ganz zart
 „Frieden auf Erden“,
 weil Maria das Kindlein getragen
 und Christus geboren ward.
 Aber
 wer sagt euch, daß nicht einmal eine Frau
 den Glockenstrang wird fassen,
 damit alle Frauen auf die Straßen eilen,
 mit Hämmern und Beilen
 den gierigen Kriegsgöttern das Maul zuzukeilen,
 damit kein Sohn mehr am Kreuz muß leiden,
 damit keine Söldnerlanze ihm öffnet die Seiten,
 daß nicht weiter die Herren schuldlos lächeln,
 derweil die Verdammten am Querholz verröcheln.
 Denn auch das ist Menschenstimme,
 wenn in wildem Grimme
 die zarte Glocke ihr Sturmlied gesungen,
 von einer Mutter am Strang geschwungen
 für den Sohn,
 für den Sohn,
 für des Menschen Sohn.

ANMERKUNGEN

- 1) In seiner Novelle, „DER RUSSENPELZ“, S. 144 (Aufbau-Verlag).
 2) Vgl. „DAS ÖHMCHEN“, in Memoriam Dr. M. M(eyer); Internat. Lit. Moskau 1944, Nr. 8.
 3) „KAMPF IM KOHLENPOTT“, Anfang; Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1928.
 4) Verlagsgesellschaft ausländischer Arbeiter, Moskau 1936.
 5) Verlag Die Neue Schaubühne, Dresden 1919.
 6) Rudolf Kaemmerer Verlag, Dresden 1919.
 7) „MOHAMMED“ (ein Oratorium), Chronos-Verlag, Ludwigsbg. 1924.
 7 a) F. Gundolf, George. S. 19. Berlin 1921.
 8) „FAHRT“, Gedichte, Rudolf Kaemmerer Verlag, Dresden-Berlin 1920.
 9) „DER ARME KONRAD“, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin 1924.
 10) Vgl. G. Lukacs, Marx und Engels als Literaturhistoriker. S. 27. Berlin 1948.
 11) „KREATUR“, Roman, J. H. W. Dietz Verlag, Berlin 1926.
 12) „DIE MATROSEN VON CATTARO“, Internat. Arbeiter-Verlag, Berlin 1930; jetzt im III. Bd. der Gesamtausgabe DRAMEN, Aufbau-Verlag, Berlin.
 13) Oprecht Verlag, Zürich 1935; ferner Gesamtausgabe DRAMEN, Bd. IV, Aufbau-Verlag, Berlin 1947.
 14) „ZWEI AN DER GRENZE“, Roman, Oprecht Verlag, Zürich 1938; jetzt Aufbau-Verlag, Berlin 1948.
 15) „DER SPRUNG DURCH DEN TOD“, Novelle, Deutsche Verlagsanstalt, 1925.
 15 a) Meine eingehende Auseinandersetzung mit ihr konnte nur in meiner umfassenden Wolf-Monographie erfolgen, aus welcher der vorliegende Fest-Beitrag lediglich einen verkürzten Auszug darstellt.
 16) Gedichtband „FAHRT“, 1920.
 17) „KAMPF IM KOHLENPOTT“ (Novelle: Thaddäus und seine Geigen), Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1928.
 17 a) Die Eindrücke der fünf Sinne sind schon immer darauf aus gewesen, voneinander Anleihen zu machen. Ed. Engel, in seiner „Stilkunst“ (S. 399), bemängelt Haeckels Satz: „Der Sonnenuntergang bot ein bezauberndes Konzert von Farbtönen“, aber solche Vertauschung der Sinneseindrücke wendet schon der alte Aischylos an: *Κτυπὸν δεδῶρα* „Ich habe einen Klang gesehen“.

18) Gesamtausgabe DRAMEN, Bd. II, Aufbau-Verlag, Berlin 1948.

19) „KAMPF IM KOHLENPOTT“.

20) Die zunehmende Differenzierung aber ist auch unser ästhetisches Schicksal. Außerdem ist nicht zutreffend, daß bei Homer der Ozean oder die Nacht stets mit gleichen Attributen auftreten; die *νύξ* heißt je nachdem: *ἀθάνατος, ἰερή, μέλαινα, θνοφερή, ὄρφραή*, weil sie finster ist; *κακή, ὀλοή* — die schädliche, weil sie der Mensch fürchtet; *δημίτεια θεῶν καὶ ἀνδρῶν* Bezwingerin der Götter und Menschen; *θυσσηδής* schaurig, weil Tau, Nebel und Reif den draußen Weilenden schädigen, *θοή* schnell einbrechend, weil im Süden die Dämmerung kurz ist. Das Meer hat gleichfalls viele Beiworte, die seine Ausdehnung, seine Bewegtheit, den Eindruck auf die Sinne, auch auf Ohr und Geschmack, bezeichnen; an *F a r b e n* allein zähle ich außer *ῥῶνον*, (rot)weinfarben, noch folgende auf: *πολιός*, grau, bei bedecktem Himmel, *ἰσιδής*, tiefblau, besonders wenn der Beschauer die Sonne im Rücken hat; *μέλαινα, μέλαν*, schwarz, von der sich kräuselnden *φοῖξ* (Woge); *ἠεροειδής*, luftfarben (gegen den Horizont hin); *πορφύρεος*, glitzern, wenn vom Winde zerstiebend bewegt. Also sind auch bei Homer subjektive Momente der Metapher nachweisbar, wenngleich sie uns in höherem Maße *λογιστικῶς*, rational feststellt, erscheint, und wie es übrigens, als Stilist, Schopenhauer selber war.

21) Auch Schopenhauers Spiegelgleichnis (Hauptwerk § 54) ist Notbehelf: es betrifft erstens nur die Erkenntnis, nicht die übrige Verflogenheit des Subjekts mit der Welt, und ist außerdem schief, da das Licht den Weg zweimal, zum Spiegel hin und von ihm zurück, macht.

22) Gesamtausgabe DRAMEN, Bd. IV, Aufbau-Verlag, Berlin 1947.

23) Gesamtausgabe DRAMEN, Bd. II.

24) (*Principes de la Nature*, Phil. Bibl. Meiner 14, 129.)

25) = „In denselben Strom kann man nicht zweimal hineinsteigen.“

25 a) Auch die Erkenntnis der psychischen Realitäten unterliegt wahrscheinlich konstitutionellen Fehlern: Die fertigen „Charaktereigenschaften“ z. B. sind Scheinbarkeiten. Fleiß bei einem ist nicht Fleiß beim anderen, und Geiz nicht Geiz; beides sind Funktionen. Wie die Zahl 24 das Ergebnis sein kann aus $20 + 4$, aus $4 \cdot 6$, aus $30 - 6$, aus $(-8) \cdot (-3)$. . . so ist jede „Eigenschaft“ auf mindestens ebensoviele analoge Faktoren zurückzuführen.

25 b) (Sie) ist ein Begehren nach Schönheit.

26) Als Bühnenmanuskript vorliegend.

27) „LUCIE UND DER ANGLER VON PARIS“, Novellen, Aufbau-Verlag, Berlin 1947.

28) „DER MANN IM DUNKEL“, Komödie, Chronos-Verlag, 1925.

29) Gesamtausgabe DRAMEN, Bd. II.

30) Sogar seine eigene Rettung glaubt der Dichter diesem seinem Stück zu verdanken, da französische Bewunderer seine Auslieferung an Hitler verhinderten. Welch bedeutenden Sinn erhalten damit die Worte seines Beaumarchais: „Es gibt heute nur eine Kunst, auf die es ankommt, das ist die Kunst, am Leben zu bleiben.“ Heute glaubt er ihn in einigen seiner Lieblingsverse aus Goethes „West-östlichem Divan“ wiederzufinden, die diesem Buche vorangestellt wurden („Dreistigkeit“). — Setzen wir noch Grillparzers grämlichere Bekräftigung hinzu: „So ist dir erloschen der Muse Gunst / Erlahmt dein ganzes Streben?“ / Mein Freund, ich übe die schwere Kunst / In diesen Zeiten zu leben. (II, 287, hrsg. von Hock.)

31) Die im Kunstwerk meist mißratende und deshalb sonst verpönte begriffliche Selbstcharakteristik steht ihm und seiner geistigen Helle gar nicht übel an:

Der König: Was sind Sie eigentlich, Herr von Beaumarchais?
Beaumarchais: Ein Mensch, Sire, belastet mit ein wenig Phantasie und Entschlossenheit, das zu tun, was man Glück nennt.

32) „DIE SCHWARZE SONNE“, Komödie, Rowohlt Verlag, Berlin 1921.

33) Die Leistung kann nur am Original ganz ermessen werden: Гусарский офицер, не улыбаясь, не изменяя выражения остановившихся глаз, с серьезным лицом смотрел на спину полкового командира и передразнивал каждое его движение. Каждый раз, как полковой командир вздрагивал и нагибался вперед, точно так же, точь в точь так же, вздрагивал и нагибался вперед гусарский офицер.

34) Von hier gesehen, erkennt Lukacs Hebbels eigne Tragik darin, daß er die praktischen Konsequenzen aus seiner geschichtsphilosophischen Einsicht nicht zog („Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur“, S. 92 f., Berlin 1947).

35) Ww. II, 264 (Hock).

36) Wohlbekannt ist die Auffassung, daß die Antike den Zufall als den Gipfel des Tragischen angesehen habe. — Allerdings macht ein kleines Vergehen zuweilen einen Berg von Unheil auf uns stürzen. Der umgekehrte Fall, daß selbst beträchtliche Versehen ohne schwere Folgen für uns bleiben, kommt aber zum Glück häufiger vor für modernes Empfinden. Die Welt ist vernunftdurchtränkter geworden.

37) Seine Wandlungen sind bekanntlich auch Meilensteine der Entwicklung der Tragödie. Das äußere „Erlebnis“ herrscht bei den alten Tragikern vor: *τοιάδε συμφορὰ πάθους* von dem Untergange des Heeres in Aisch. Pers. 436; *ἐπάθομεν πάθος δυσσάχες*, wir haben schweres Leid erlitten, sagt der Chor der Erinnyen in Aisch. Eumeniden 145 wegen des ihnen entgangenen Orestes! Und des Sophokl. Elektra schwelgt in Rachewünschen: Könnte Zeus den beiden Übeltätern besorgen *πόνημα πάθεια παθεῖν* rächende Leiden zu ertragen (v. 206). Seltener und später ist *πάθος* der subjektive Zustand der Seele, die von außen schmerzlich berührt worden ist (in des Aristoteles Ethik); noch später schlechthin die Empfänglichkeit für etwas. In diesem Sinne steht Pathos (vgl. Nietzsches „Pathos der Distanz“ = etwa „Fingerspitzengefühl für Rangabstand“) erst bei Dionysios von Halikarnassos in seiner Kritik des Thukydides (4): *τὰ δὲ αἰσθησέως ἄλλογον τοῖς πάθει καταλαμβάνόμενα*. — Aber obgleich die Rede des tragischen Helden das Leiden mit allen Kräften flieht, ist es das einzige Mittel zur Entsühnung. In dieser religiösen Auffassung stellt auch das Christentum die Passion in den Mittelpunkt seiner Heilsordnung (z. B. 1. Kor. 11, 32; Augustinus, Civ. Dei I, 8 f.).

Ungeheuer charakteristisch ist nun, wie der aktive romanisch-germanische Mensch die Passion ins Gegenteil wendet und sie als den Motor unserer Vorsätze ansieht, mit deren Erlöschen das Ziel uns entgeht. *What to ourselves in passion we propose,*

The passion ending, doth the purpose lose,

sagt im Hamlet der König im Schauspiel (III, 2). In Wallensteins Tod (III, 21) finden wir die Gleichsetzung, ja Steigerung:

Uns alle bewegt der Wunsch, die Leidenschaft.

(Hegels „List der Vernunft“!) Im Naturalismus erhält die Leidenschaft freilich wieder die passive Note von ehemals, zugleich aber die des Heillosen, ausweglos Determinierenden, es tritt sogar die Trunksucht u. ä. als tragische Leidenschaft auf.

*Loth: Es gibt Familien, die daran zugrunde gehen, Trinker-
Kahl: Euer Aaler, der treibts au a wing zu tull. [familien.
(Vor Sonnenaufgang, I.)*

38) Gesamtausgabe DRAMEN, Bd. IV, Aufbau-Verlag, Berlin 1947.

39) Aus der Streitschrift: Kunst ist Waffe! Berlin 1929.

40) Die Fassung Schopenhauers (Farbenlehre, § 6).

41) „MÄRCHEN FÜR GROSSE UND KLEINE KINDER“, Aufbau-Verlag, Berlin 1947.

42) „DER SPRUNG DURCH DEN TOD“, Novelle, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1925.