

NIEDERDEUTSCHE STUDIEN
HERAUSGEGEBEN VON WILLIAM FOERSTE
BAND 4

FEHRS'
KÜNSTLERISCHE LEISTUNG

Interpretation seiner plattdeutschen Erzählungen

VON
LOTTE FOERSTE



1957

BÖHLAU VERLAG KÖLN GRAZ

**Gedruckt mit Unterstützung des
Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe
und der Förderergesellschaft
der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster**

**Alle Rechte vorbehalten
Gesamtherstellung: Hof- und Waisenhaus-Buchdruckerei Kassel
Printed in Germany**

INHALT

	Seite
Zur Methode der Interpretation	1
 Interpretationen	
Vorbemerkung	19
Lütj Hinnerk	21
Dat Gewitter	38
Um hunnert Dâler	50
En swâren Droom	52
Hannes Frâhm	57
Sünnâbend	72
Binâh bankerott	75
Kattengold	83
In 't Fôrsterhuus	93
Johanni-Storm	105
Leben un Dood	116
Ehler Schoof	126
Dick-Trien	148
Maren	167
Abel als Trägerin der Idee im Kreise Maria-Sterlau	170
Die Erziehungsgeschichte Paul Strucks (Das Schäfergericht im Zentrum)	181
Die Ehegeschichte Marens (Das Traumgericht im Zentrum)	209
Die Nebenergebnisse im Dienste der Dichtungsidee	237
 Die künstlerische Gestalt in grundsätzlicher Schau	
Die innere Form	245
Die künstlerischen Konsequenzen	
für die interne Gestaltung	250
Psychologische Sicht (250) — Erscheinung als Ausdruck der Seele (251) — Unmittelbare seelische Kunde aus dem Unbewußten (253) — Symbol als künstlerische Mitte (256)	
für den Stil	264
Das Sinnliche als Ausdruck des Übersinnlichen: Beseelung der Na- tur und Dinge (264) — Anschaulichkeit durch Bild (266), Ver- gleich (267), sinnliche Redeweise (270), Wortpaarigkeit (276), das sinnliche Wort (285)	
Zusammenfassung	293

ABKÜRZUNGEN

B. b.	Bináh bankerott
D. G.	Dat Gewitter
D. Tr.	Dick-Trien
E. Sch.	Ehler Schoof
H. Fr.	Hannes Fråhm
I. F.	In't Försterhuus
Joh.	Johannistorm
K.	Kattengold
L. H.	Lütj Hinnerk
L. u. D.	Lēben und Dood
M.	Maren
Sw. Dr.	En swären Droom
Ü. h. D.	Üm hunnert Dåler

B.	Christian Boeck, Johann Hinrich Fehrs (1908)
Böd.	Jacob Bödewadt, Johann Hinrich Fehrs, sein Werk und sein Wert (1914)
H.	Gustav Hoffmann, Gott und Natur bei Johann Hinrich Fehrs (Masch. Diss. Hamburg 1953)
MB.	Heinrich Meyer-Benfey, "Maren" (Niederdeutsche Studien, Festschrift für Conrad Borchling, 1932, S. 126—137)
Pr.	Ulrich Pretzel, Johann Hinrich Fehrs' Maren als tragischer Schicksalsroman (1954)
Z.	Rudolf Zettler, Johann Hinrich Fehrs' dichterische Entwicklung (Masch. Diss. Rostock 1923)

ZUR METHODE DER INTERPRETATION

Ob es denn gar nicht möglich ist, bei der Dichtungsbetrachtung zu einem objektiv gültigen Ergebnis zu kommen? Das also frei ist von einer Subjektivität, die jederzeit durch eine andere Subjektivität sich wieder verkehren ließe? Wie geht es an, daß ich, um das stärkste Beispiel herauszustellen, sechs Interpretationen der Marendichtung vor mir habe und, anstatt es damit endlich genug sein zu lassen, gerade in ihnen meine Rechtfertigung sehe, es auch noch einmal zu versuchen? Man gestatte mir, hier zu Beginn zu grundsätzlicher Sichtbarmachung dessen, was mir not erscheint, näher darauf einzugehen. Denn erst die Erkenntnis des begangenen Fehlers eigentlich vermag auch hier voll ins Bewußtsein zu rufen, wo wir anzusetzen haben, wo die Aufgabe liegt und wie dringlich ihre Durchführung ist; wie überhaupt in einem so schwierigen Anliegen wie der Dichtungsinterpretation wahrscheinlich nur das Beispiel wirklich zu erleuchten vermag.

Man halte sich einmal vor Augen, welche Konsequenzen eine leichte Schwerpunktverschiebung hat: die Überschätzung der Selbstüberwindung Marens ("Ik bün Maren Struck", S. 403)¹, gegen die Pretzel im Zuge seiner eigenen Perspektive bereits Stellung nehmen mußte. Durch sie erfährt der Sinn von Marens Tod eine beängstigende Glorifizierung und also Verwischung. Durch sie sieht Meyer-Benfey Marens "Niederlage unter dem Schicksal in einen moralischen Sieg (verwandelt)" (136). Hoffmann geht noch einen Schritt weiter und erkennt Marens Tod – wie überhaupt den Tod bei Fehrs – im Drange seiner christlichen Sicht als "Durchgang zu einem besseren Sein der Seele". "Daher hat der Tod seinen Schrecken verloren", fährt er fort, "diesem Tod kann... (Maren) getrost entgegen gehen" (141). So gibt es für Hoffmann keine andere Lösung, als eben dem Tode Marens zweierlei Funktionen zu verleihen: die der Läuterung und Sühne. Es dürfte schwer fallen, dies Nebeneinander

¹ Es wird zitiert nach der zweiten Gesamtausgabe von Johann Hinrich Fehrs' Gesammelten Dichtungen in sechs Bänden, Verlag Georg Westermann, Braunschweig [1923]. Druckfehler sind stillschweigend berichtigt worden. Die Entstehungszeiten der Werke sind der Übersicht bei Bödewadt entnommen. — Hinsichtlich der übrigen Zitate sei ein für allemal auf das Abkürzungsverzeichnis auf S. VII des Buches hingewiesen.

von Besserung und Strafe, von Sieg und Niederlage zu begreifen. Doch das Bedenklichste ist, daß solch ein Doppelgesicht des Todes in unserer Dichtung auch nicht existiert. Es ist ein konstruiertes, das seinen Ursprung offensichtlich in der Neigung hat, Marens Selbstüberwindung zur Bejahung ihres zwar nicht gewollten, aber im Grunde doch selbst auferlegten Loses, die bei Zettler, Boeck, Hoffmann und Meyer-Benfey zur "demütigen" "Ergebung" ins "Schicksal" pointiert wird, etwa dem Akt einer Schillerschen Tragödin anzugleichen: mit "Buße" und "Erhebung" zugleich, so wie ja jenes Doppelgesicht zuvor schon bei Boeck erschien (104). Wie kann überhaupt der Tod als Sühne an einer bereits Gebesserten, Geläuterten, innerlich Sieghaften noch sinnvoll sein? Vermutlich liegt für Boeck und Hoffmann eben in diesem Paradoxon das Tragische ihres Untergangs.

Bei Pretzel lesen wir endlich einmal eindeutig und richtig: "steht der Tod hier nicht als Versöhner, geschweige denn Erlöser, sondern als Richter zu Füßen des Bettes" (23). Pretzel geht allerdings entschieden zu weit, wenn er praktisch nun diesen Schritt der Einwilligung Marens überhaupt ignoriert, indem eben die "n i c h t¹ in ihren freien Willen Aufnehmende und sich dem Schicksal Entgegenstimmende . . . in den tragischen Abgrund" gerissen werde (22). Man kann nicht leugnen nach jenem Gespräch mit Doortjn (Kap. 34), daß Maren sich schließlich ehrlich zu dem Willensentschluß durchgerungen hat, ihr "Schicksal" zu bejahen, wenngleich sie es dennoch nicht zu erfüllen vermag. Dies eindrucksvolle Kapitel kann ja nicht umsonst in der Dichtung stehen. Überdies kündigt schon längst vor dem Sprung des Glases die Sühne der Schuld in Maren sich an (vgl. 306). Sie ist also nicht etwa erst die Folge des "sich dem Schicksal Entgegenstimmens" – welches dichterisch ja mit der Auflehnung gegen das Kind erst Gestalt gewinnt –, worin Pretzel die eigentliche Ursache von Marens Tod erkennen möchte. Die Schuld, die hier gesühnt werden muß, beging Maren mit ihrer Eheschließung. Und die anfängliche Auflehnung gegen ihr "Schicksal" sodann, das eine ganze Struck von ihr fordert, ist ja nur die innere Folge jener Schuld, die geradezu naturnotwendig mit der Schwangerschaft einsetzt bei dieser Heirat ohne Liebe und die selbst Abel in der Szene des Gerichts Maren nicht zum Vorwurf machen kann: "recht hest Du: dat is würlklich keen Ehr för Di, en Kind to dreġen von Paul Struck!" (366).

Doch müssen wir den Weg jener ü b e r bewertenden Sicht zuende

¹ Soweit nichts anderes vermerkt, sind Sperrungen im Zitat von mir vorgenommen worden.

verfolgen. Hat sie doch der ganzen Dichtungsinterpretation die entscheidende Richtung gewiesen. Mit "Sieg" und "Läuterung" am Schlusse ist es ja natürlich, daß Meyer-Benfey die Marengeschichte "als ein stetiger Aufstieg" (129) erscheint; daß Zettler zu der Aussage gelangt: die Dichtung sei "in erster Linie Entwicklungsroman" (102); denn Marens "Größe besteht in der eigenen Erziehung und Entwicklung" (102). Diese nun einmal ergriffene Richtschnur verführt ihn wiederum dazu, auch dort eine Entwicklung herauszuarbeiten, wo überhaupt keine ist: Marens Heirat als ein "Herauswachsen" aus "reinem Egoismus" – den jener Jugendschritt der Untreue gegen den armen Geliebten noch erweise – zu "selbstloser Hingabe" (105) für die Familie zu interpretieren. Damit aber verdeckt er sich den Blick für die Schuld, welche eben die Jugendtat zu ihrer Verdeutlichung gerade in grundsätzliche Beleuchtung rückt, indem sie zeigt, wie charakteristisch es für Maren ist, das Geld wichtiger zu nehmen als die Liebe, die Ehe zu nutzen für äußeren Zweck.

Man sieht, eine ganze Kette von Konsequenzen hat hier die irrtümliche Erhebung eines Dichtungsschritts zum orientierenden Ausgangspunkt der Betrachtung des Ganzen. Denselben Fehler begeht auch Hoffmann, der aber noch weiter geht, indem er die Marengeschichte gar zum "Erziehungswerk des Schicksals" (130) macht – so wie zuvor die Geschichte Paul Strucks das Erziehungswerk Marens gewesen (vgl. 134) – und so also im Erziehungsgedanken "die tragende Leitidee" (128) der ganzen Dichtung findet, die eben im "Hinzuziehen der menschlichen Seele" zu Gott (140) durch jene "Läuterung" Marens ihr höchstes Ziel verwirklichte. In dieser Geschichte mit dem "göttlichen Erzieher" (134) an der Spitze ist aber der Tod als "Sühne" (141) nicht mehr haltbar!

Das Beispiel der Interpretation der Worte "Ik bün Maren Struck" zeigt so recht, wie leicht man auf Abwege gerät, wenn man die innere Gesamtstruktur des Kunstwerkes nicht sicher vor Augen hat, von daher nämlich die Einzelheit mit organischer Gesetzlichkeit ihren Platz empfängt. Die Entwicklung Marens ist ein Nebenarm der Dichtung, den man weder zum Hauptarm machen, noch funktionell völlig übersehen darf.

Es ist immer wieder instruktiv zu erkennen, wie eine einmal unternommene falsche Eingliederung ins Ganze fortzeugend Falsches muß gebären. Jene Konzentration auf die Entwicklung Marens, auf "demütige" "Ergebung" als das Ende der Entwicklung, ist es wiederum, die Hoffmann angesichts des Abelwortes: "vör unsen Herrgott bün ik lütt wärrn" die Geschichte Marens und Abels "deutlich" in "Parallele" setzen läßt: "Anlage, Durchführung und Lösung des menschlichen Schicksals beider

sind . . . einander gleich" (145). Hier ist ein Nebenstrang des Charakters zu seiner Mittellinie gemacht und dadurch eine Gruppierung geschaffen, die der inneren Form unserer Dichtung entschieden widerspricht. Es ist darüber die Bedeutung der Sterbeszene Abels für Maren verkannt. Und grotesk geradezu erscheint die Zusammenfassung der beiden "als Genossinnen ähnlicher Schuld" durch Boeck – "denn auch sie hat mit ihrem Leben gespielt" –, davon Abels Erscheinen in Marens Traum das Zeugnis sei (105). Dabei ist es doch gerade der Traum: diese höchste inhaltliche und künstlerische Stufe der Verdichtung der Marengeschichte, der das entscheidende Handeln dieser beiden Frauen in ihrer ganzen Gegensätzlichkeit ins Licht rückt und ins Absolute erhebt, so daß Abel – dieser Apostel der echten Liebe –, die niemals "gespielt" mit ihrem Leben, sondern vielmehr gerade im ernstesten Vertrauen auf die unbedingte Gültigkeit des Gefühls in "Schande" fiel, gar zur Repräsentantin der göttlichen Weltordnung und somit die Richterin über Maren zu werden vermag: über die nämlich, die ohne Liebe, ja, gegen ihr Gefühl, die Ehe schloß.

Pretzel ist "fast geneigt", in Abels Traum von den "Kontrahentinnen" (20) zu sprechen. Damit ist er der Wahrheit nahe gekommen. Daß er den Gegensatz aber nicht bis zu seiner letzten, dichtungserleuchtenden Prägnanz herausbekommt, erscheint mir erstens begründet in seinem Ansatz, den Maren-Konflikt, so wie der Traum ihn in Abels Anklage und Marens Verteidigung manifestiert, im Lichte historischer Epochen zu erkennen: als "Zusammenstoß des alten und neuen Ethos", des "Germanentums und Christentums" (20) – womit überdies, da ja die historische Orientierung weder Wertungsmöglichkeit noch Wertungsrecht in sich birgt, dem Abelspruch im Grunde die Richtgewalt entzogen ist, auf welche aber doch alles ankommt in dieser Szene des Gerichts –, zweitens jedoch, und dies verbindet ihn mit allen an unserer Dichtung bemühten Interpreten, in der zu v o r d e r g r ü n d i g e n Anschauungsweise des Kunstwerkes überhaupt. Das Kunstwerk ist ja eine letzthin in geistiger Schau geformte Welt, die wir Gestalt zu nennen pflegen. Und zu ihr müssen wir vordringen, um das Werk nicht nur bis ins Innerste richtig zu sehen, sondern um es auch kritisch sehen zu können.

Pretzel ist bisher auch der einzige, der in der Liebe die Lebensmitte Abels erkennt (vgl. 19). Aber er sieht sie nicht in ihrer funktionellen Bedeutung im Gesamtgefüge der Dichtung. Es scheint mir zu unserer Erleuchtung nicht wichtig, daß wir in den Worten der sterbenden Abel über die Liebe (Kap. 15) "die ethische Grundidee des Christentums . . . zu vollster, reinsten Entfaltung" kommen sehen (Pr. 19). Es wird im Gegen-

teil gerade diese Perspektive des Christlichen gewesen sein, die Pretzel übersehen ließ, daß Abel ja auch hier nur die Liebe zum andern Geschlecht im Auge hat.

Praktisch zwar, in ihrem ständigen Einsatz für das Wohl anderer – man denke vor allem an “Ehler Schoof” – verwirklicht sie die christliche Liebe im breiten Sinne. Und darin liegt ja auch Marens ganze Stärke! Es ist gerade diese christliche Kardinaltugend: die Caritas, die sie mit Abel verbindet, ja, die sie in ihrer Ehe in einem solchen Umfange betätigt, daß ihr gerechter Untergang infolge der Schuld dieser Eheschließung, die sich doch für alle – und vor allem für ihren Mann – als der größte Segen erweist, ein tragischer wird. Und doch hat dieses Abel und Maren so verbindende Moment der Caritas in der tieferen Seinschicht unserer Dichtung, wo die Idee nach letzter Gestaltung ruft, kein Gewicht mehr, und wir müssen uns hüten, diese vordergründige Gemeinsamkeit der beiden Frauen als ihre dichtungsentscheidende Gestalt anzusehen.

Über der Caritas steht Amor als die letzthin formende Kraft unseres Kunstwerkes. Als die einzige Voraussetzung wahrer ehelicher Bindung nur wird – von höchster Warte aus – die Liebe in unserer Dichtung bedeutsam. Und als solche nur bildet sie gleichsam das Schibboleth, daran sich Abel und Maren als “Kontrahentinnen” erweisen, auch in ihrer wirklichen Existenz, jenseits dieses Traumes also, der eben darin überdies die Grundspannung der ganzen Dichtung vor Augen stellt. Sieht man Abel aber im wesentlichen als Repräsentantin der Caritas und – in vordergründiger Beurteilung ihres Liebeslebens – zugleich als christliche Sünderin, so erkennt man sie nicht in ihrer dichtungszentralen Bedeutung: als Repräsentantin nämlich der Amor-Idee und somit als befugte Richterin der dagegen sündigenden Maren, wodurch ja der hier Gestalt gewordene Gegensatz erst vollends sichtbar wird. Im christlich-heidnischen Gegenüber erfaßt man ihn nicht.

Abel aber in jener soeben gekennzeichneten Funktion als Trägerin der Dichtungsidee zur Erscheinung zu bringen, ist der wesentliche Sinn jener Sterbeszene. Deshalb weist Abel Marens Beurteilung ihrer Warnung an Maria als Erweis ihres liebevollen Herzens – als welcher sie eben auch Pretzel zum Zeugnis dient¹, energisch zurück, pochend vielmehr auf egoistische Triebkraft. Denn jenes Moment der christlichen Fürsorge für Maria müssen wir gerade ignorieren, um den Blick für das Eigentliche freizubekommen: “wat Maria passeer, dat passeer m i” (157). So hebt

¹ Vgl. Pretzel 18/19: “die beiden Jungen sollen es glücklicher haben als sie”.

die Dichtung selbst unsern Blick ab von der Vordergründigkeit des Geschehens, darin Abels Warnung als Akt der Fürsorge erscheinen möchte, auf eine höhere Ebene, wo wir nur mit geistigem Auge zu schauen vermögen, daß in ihrer starken Liebe die beiden Frauen identisch sind! In Marens Traum, wo Abel sich putzt als Braut zur Hochzeit Marias – aus solcher reinsten dichterischen Kunde allein gewinnt man wahre Information, niemals aber außerhalb der Dichtung – wird diese Identifikation symbolisch wiederholt. Hier ist Abels Leben erfüllt, ihre Idee, welche die Idee unserer Dichtung ist, verwirklicht. Und es gilt abzusehen dabei von aller dinglichen Erfahrung: von ihrem Schicksal der doch gescheiterten Liebe, von ihrer Person, von ihrem Tod, um Abels Existenz in ihrer ideelichen Funktion inmitten des Kunstwerks zu begreifen, die sie schließlich zuinnerst beruft, über Maren zu richten.

In solcher Sicht aus dem organischen Gefüge der Dichtung heraus fällt alles Vordergründige ins Unwesentliche hinab. In solcher Sicht ist "das menschliche Bild dieser Sünderin voller Widersprüche" (Pr. 18), das auch Bödewadt (vgl. 103) betont, aufgehoben, sehen wir keine "gegensätzlichen Schichten in Abels Herz", haben "ihr sündiges . . . Leben" (Pr. 18), ihre "schwere eigene Schuld" (Böd. 103), ihre "immer tiefere Schande" (M. B. 130), ja, selbst ihre eigenen Worte von der Schande – all diese Registrierungen der bürgerlichen Sitte – an Bedeutung verloren. In dieser Sicht ist Abels Sterbeszene keine "Beichte" (Pr. 19, vgl. auch H. 145).

Gerade die Auffassungen der Abelgestalt und deren Konsequenzen scheinen mir erleuchtend dafür zu sein, warum es so unerlässlich ist, die dichterische Gestalt zu sehen. Man muß mit geistigem Auge gleichsam im Bilde das Urbild schauen, in der äußeren Gestalt die innere zugleich. Tut man das nicht, so bleibt man nicht nur vor den Toren, sondern schreitet oftmals gar durch falsche. Sieht man mit Meyer-Benfey Abels Geschichte als Beispiel dafür, "welche Folgen Zuchtlosigkeit hat in der Welt", so stehen Abel und Maria, diese auf höchster Ebene dichterisch identifizierten, mit einem Mal als "Gegenbilder" vor uns auf (130). Es rückt aber damit eine Gegensätzlichkeit in die Mitte, die nur Randbedeutung hat und die in der Perspektive der Dichtungsidee so wenig gilt wie Abels "wüstes Aussehen und übler Ruf", darin sie Meyer-Benfey wiederum "als das äußerste Widerspiel Marias erscheint" (130). Wie hoffnungslos wir damit bereits abgeirrt sind von der eigentlichen Gestalt, wird jedem offenbar, der sich die Konsequenz dieser Sicht Meyer-Benfey vor Augen hält, für den schließlich Abel und Maria, diese gerade in der Echtheit und

Stärke ihrer Liebe Zusammengehörigen, gar als Repräsentanten "falscher und echter Liebe" einander gegenüberstehen wie etwa Margot und Kathrien in "Johannistorm" und "Leben un Dood" (M. B. 130). Und es gibt doch im ganzen Fehrschen Dichtungsbereich keine größeren Antipoden in der Liebe als Abel und Margot! Wir stehen vor völlig falschen Ergebnissen.

Und davor ist niemand geschützt, der nicht die innere Mitte der Dichtung schaut. Von ihrem äußeren Antlitz her vermöchte auch Boeck leicht zu jener gegensätzlichen Gruppierung Abels und Marias hinzusteuern, wenn er nämlich Abels Leben als "trauriges Gegenstück zu Marias Glück" heraushebt, auf welches Abels Geschick wie ein "dunkler Schatten" gefallen sei (105). Das aber sind gerade Geschehnisse ganz vordergründiger Art, die den Interpreten gar nicht zu interessieren brauchten, die er jedenfalls nicht buchen dürfte als formende Glieder des Kunstorganismus. Abel selbst lenkt unsern Blick ins Absolute hinein, wo es unwesentlich wird für die Gültigkeit ihrer Sendung, daß ihr selbst die Erfüllung versagt geblieben.

Es dokumentiert auch eine beträchtliche Ferne von der inneren Form unserer Dichtung, wenn man Maria und Sterlau deswegen "als Gegenspieler zu Maren" sieht, weil jene "das Ideal mitten in der rauhen Wirklichkeit erreichen", während Maren "an der Wirklichkeit zerbricht" (105), abgesehen davon, daß sie ja im Grunde nicht an der Wirklichkeit, sondern an der geheimen Schuld zerbricht. Man hat erkannt, daß die Liebesgeschichte der künstlerisch schwächste Teil ist, aber man hat sie nie gesehen als Glied doch der innersten Dichtungsgestalt, die beherrscht ist von der Ehe ohne Liebe und im Zentrum Abel zeigt, die Ehe auf Liebe allein gründend.

Völlig unverständlich aber wird es jedem erscheinen, daß Meyer-Benfey diese Dichtungsmitte, die Ehe ohne Liebe, überhaupt nicht sah: was sich darin zeigt, daß ihn Marens Jugendschritt – diese doch nur bekräftigende Folie ihrer Heiratsschuld –, als "ein völlig abweichendes . . . Bild" von ihr, derartig überrascht, daß er ihn nur als "nachträgliche Änderung der Marengeschichte zu erklären vermag, "die in einem Wandel der Beurteilung ihren Grund" habe (137). Dem hat schon Pretzel widersprochen mit seinem "Glauben" an die "unerbittlichste Einsträngigkeit" der Dichtung (14). Nur in völliger Verkennung der Eheschuld ist Meyer-Benfey's Ansicht vorstellbar, daß "der eigentliche Kern des Romans" die Erziehungsgeschichte Paul Strucks sei, und sodann jene daraus resultierende frappierendste Behauptung, daß gerade da, wo doch auf dem

Höhepunkt des Marenschen Erziehungserfolges an Paul Struck Marens eigentliche, innerste Geschichte mit dem Sprung des Weinglases katastrophenverheißend an die Oberfläche dringt, die Dichtung "wirklich am Ende" (135) sei! Es zeugt auch von geringer Hochachtung vor der Eigen-gesetzlichkeit künstlerischen Schaffens, die ja tief im Werke selbst beschlossen liegt, wenn er meint, daß jener Erziehungsgeschichte "zur tiefsten poetischen Wirkung" nur eines fehle: "die dunkle, irrationale Tiefe des Lebens und die Ironie des Schicksals" (135) – was Hoffmann inhaltlich bereits ablehnte als "Zweck" des letzten Dichtungsteils (vgl. 138). Wie unorganisch ist solch ein Gedanke herangetragen! Ja, wie unangemessen dem künstlerischen Schaffen erscheint schon die Ausdrucksweise: Fehrs habe "auch dies hereingeholt" und "einen dritten Teil angesetzt, der ein neues Motiv einführt" (135). Wie kann überdies ein Fehrskenner annehmen, daß diesem Dichter, dem die Heirat ohne Liebe gleichsam der Fehdehandschuh in seinem gesamten Schaffen wurde, "jetzt erst Zweifel an der Berechtigung der Heirat Marens kommen"! Wie ist hier vor allem hinweggelesen über alle Zeichen des Protestes selbst aus dem Innern der Täterin heraus.

Die Frage der Schuld bedarf überhaupt einer gründlichen Erörterung. Zwar ist die Schuld an sich gesehen, am treffendsten formuliert bei Hoffmann (140). Aber ihre Beurteilung, die sich gründet auf die Ansicht des Tatmotivs und die der ganzen Interpretation das Gepräge gibt, zeitigt wiederum abwegige Ergebnisse. Sie beruhen darauf, daß man der rechtfertigenden Kraft des Heiratsmotivs vertraut, der Bruderhilfe, die Marens immer wieder zur Entkräftung ihrer Schuld in die Waagschale wirft. Selbst Hoffmann scheint sich Marens Feststellung zueigen zu machen, "daß nicht Geld und Ansehen", "sondern ihre starke tätige Liebe zu ihrem Bruder" "der Beweggrund . . . ihres Handelns" gewesen (136), und gefährdet praktisch damit erheblich seine Schuldauffassung – des Mißbrauchs der Ehe für äußere Zwecke –, die er theoretisch zwar dennoch beibehält. Es ist offenbar, wie die Anerkennung des guten Zwecks leicht die Mittel heiligt. Schon bei Bödewadt, diesem künstlerisch wohl Aufgeschlossensten, lesen wir: "in früher Jugend hat sie schon einmal ihrer Familie ein schweres Opfer gebracht . . . und damit alle Hoffnung auf eigenes Liebesglück begraben" (100). Im "Opfer" sehen wir die Schuld schon bald erstickt. Eine ähnliche Schwächung erfährt sie bei Boeck (vgl. 95). Und Zettler, beeindruckt ebenfalls von der "selbstlosen Hingabe" Marens "für den Wiederaufstieg ihrer Familie" (105), vollzieht eine völlige Verlagerung des Schwergewichts bis zur Enthüllung nämlich des tragischen Ge-

sichts: daß Maren "für die Idee" der Familienhilfe "den Tod erleiden muß" (102) ¹.

Diese Tragik ist auch die Konsequenz der Pretzelschen Sicht. Infolge seiner Überzeugung, daß "erst ein Rückblick in die fernste Vergangenheit der germanischen Welt und deren Sittenlehre und Lebensweisheit lehren kann", "worum es bei diesem Konflikt geht" (16), gelangt er dahin, in Marens "Handeln und Wandeln neben christlicher Ethik noch vergangene . . . Ideale . . . germanischer Kultur" (17) wirksam zu sehen, und schafft damit all jenen Ansichten des Heiratsmotivs als rechtfertigendem Moment ihre sichere Stütze. Indem wir nämlich erkennen, daß in vorchristlicher Zeit "die höchste . . . Verbindung zwischen Menschen . . . die Sippe, nicht die Liebe" schuf (17), erscheinen uns die Verlobung Marias mit Paul Struck, Marens Eheschließung, ja selbst ihr Jugendschritt als ein Ausdruck jenes Ideals zugleich. Durch diese historische Fundierung in christlich-germanischer Gegensätzlichkeit, darin beide "Richttriebe" (16) Marens zu sittlicher Gültigkeit erhoben sind – was nicht ausschließt, daß in der Dichtung christlicher Zeit das christliche Ideal siegt –, geht man notwendig mit "einerseits" und "anderseits" an die Beurteilung der Heirat um Geld und ohne Liebe heran, der Blick wird neutralisiert, die Schuld rückt in gebrochenes Licht, und Marens Taten werden wirklich "schwerste persönliche Opfer" für ihre Familie, der zu Liebe "sie auf das eigene Lebensglück verzichtet" (15). Ihre Schuld aus Liebe zum Bruder erhebt sich so zu einer wahrhaft tragischen, und tragisch erscheint ihr Tod letztlich infolge einer guten Sache.

Das Entscheidende aber ist dies: mit der historischen Orientierung wird eine Relativität des Urteils in die Dichtung hineingetragen, die im Werke selbst gar nicht existiert, obwohl in Maren. Beim "close reading" der Dichtung, bei intensiver Aufnahme der künstlerischen Gestalt – des Gehalts – wird vielmehr offenbar, daß die Dichtung Marens Heiratsmotiv der Bruderfürsorge, auf dessen *p o s i t i v e r* Bewertung all jene Auffassungen der Schuld, sowie die des Tragischen bei Zettler und Pretzel beruhen, in *n e g a t i v e r* Bewertung zum Ausdruck bringt und schließlich alles tut, ihm jede Rechtfertigungskraft zu entziehen. Ja, dies ist ihr zentrales Anliegen, so sehr sich Maren auch dagegen wehrt in jenen hervorragenden und formkräftigen Gesprächen der Dichtung: mit Tyge vor allem und schließlich im Traum mit ihrem besseren Ich in Abels Gestalt. Es ist die Idee der Dichtung, daß über allen äußeren Belangen das Innere

¹ Mit jener Entgleisung, daß anderseits auch "das Aufgeben der Idee in der Tat für Maren den Tod bedeutet" (104), womit der Gedanke ad absurdum geführt ist, brauchen wir uns nicht aufzuhalten.

des Menschen steht. Und diese durch und durch idealistische, unbedingt antimaterialistische Grundkonzeption unseres Kunstwerkes müssen wir sehen, um von daher – und niemals von außen her – die Wegweisung zu empfangen. Die Fehlgänge wurzeln letzthin alle darin, daß man nicht wach und dicht genug am Werke selber hängt; es ist das Lesen allein, welches uns die Sicherheit des Blicks zu bescheren vermag in unantastbarer Gesetzmäßigkeit.

Wieso es sich aber um eine Fehlsicht handelt, wird einleuchten, wenn wir uns die Schuld, die Maren dreimal in ihrem Leben beging, einmal dort besehen, wo die Tat, frei von jenem tragischen Schein, gewiß nicht "schwerstes persönliches Opfer" ist. In der Verlobung Marias mit Paul Struck zwingt Maren dieselbe Schuld der Aufopferung der Persönlichkeit für den Zweck der Geldbeschaffung gerade ihrer eigenen Familie auf. Hier wird offenbar, wieso wir nicht das Wesentliche treffen, indem wir Marens Handlungen mit ihrer "Liebe" zur Familie motivieren, bewirkt Maren doch hier im Grunde gerade die innere Zerstörung ihrer Familie um deren äußeren Ansehns willen! Das dichtungszentrale Motiv ist vielmehr – wie Maren im Traume (363) selber bekennt – ihre "stolte Årt", "nå bâben" zu müssen, die ihr die Kraft verleiht, das Innerste zu verleugnen, bei sich selbst wie bei anderen.

Daß Maren aber zur finanziellen Sicherung ihres Bruders diesen dazu verführt, seine Tochter preiszugeben: ihn, der selber "Huus un Hof" verlassen hätte, um die arme Kathrien zu heiraten (328): "dat geit em nå, so lang he lœvt" (365). In ihrer Schuld, bei der Eheschließung das Geld über den Menschen zu stellen, bildet Maren den äußersten Gegensatz zu Tyge. "Du büst mi mehr weert as teindusend Mark" (111), so versucht er noch in letzter Minute, Maren von ihrer Heirat zurückzuhalten. Man mache sich einmal bewußt, daß es gerade die Familie ist, von woher sich der Protest gegen Marens Taten erhebt, um die Abwegigkeit jenes Schrittes zu sehen, der unternimmt, in frühgermanischer Sitte, welche die Sippe über alles stellt, gerade in dieser Dichtung Erleuchtung zu finden, darin eben die Sippe in der Knechtung des Innern für ihr äußeres Ansehn ihre tiefste Verletzung erfährt. Die Tat um des Bruders willen führt zum unheilbaren Bruch mit dem Bruder, in der Sorge für sein äußeres Wohl verliert Maren sein Inneres. Es ist nicht die Tat der "Liebe" zur Familie, es ist die Tat des hoffärtigen Familienstolzes: der Preisgabe des Innern für das äußere Ansehn der Familie, die dem Bruder die Liebe zur Schwester zerstört!

Und was tut im übrigen die Dichtung alles, um die Nichtigkeit solcher

Fürsorge Marens für ihren Bruder zu erweisen – gegen welche dieser selbst sich ja wehrt mit seinem ganzen Wesen – und damit Marens Rechtfertigungsargument bis in den Grund zu entkräften! Dafür steht die Verlobungsgeschichte des Schustersohnes in unserm Kunstwerk, die Geschichte Wiebn Mollts, dafür ist Abel da in Marens Traum, ja, das ist das Grundanliegen auch mancher früheren Fehrsdichtung: daß das “Nåbåben-kåmen” nie am Gelde hängen könne und dürfe, sondern allein an der Persönlichkeit.

Im Blickpunkte dieser Idee empfängt auch die Paul-Struck-Geschichte ihre organische Eingliederung in die Struktur des Ganzen. Es ist die Überschätzung des Geldes, darauf die innere Einheit des Marenromans beruht. Man schaue die künstlerische Gestalt der ganzen Dichtung bis in ihre feinsten symbolischen Ausprägungen aus transzendtem Bereich, und man wird nicht zweifeln, wie in der Gestaltung der *S c h u l d*: Äußeres über Inneres gesetzt zu haben – die gar nicht tragisch ist –, und in der *S ü h n e* dieser Schuld das Zentrum unserer Dichtung liegt. Schon das Mäuslein, das in Marens Todesstunde hinter Paul Strucks Geldkiste verschwindet, vermöchte dies zu bestätigen.

Hier liegt aber auch der Grund, weshalb die Dichtung nicht ein Schicksalsroman sein kann, wie Pretzel meint. Der Schicksalsroman würde den Schuld-Sühne-Roman im Grunde wieder aufheben. “Ehler Schoof” ist solche Schicksalsdichtung, die widerspruchslos lebt von dem Zusammen von Freiheit und Notwendigkeit. Ja, in diesem ständigen Wechselbezug, den so organisch die Idee jenes Kunstwerkes erschafft, erweist es seinen höchsten Rang. Aber ich habe nicht gefunden, daß die Marendichtung “getragen (wird) von der Grundspannung der menschlichen Individuation” und zeigt, wie “Leben und Handeln . . . als Ergebnis eigenen Willens . . . in Wahrheit das Werk einer höheren Kraft” ist (Pr. 22). Wie könnte in solcher Dichtung “der Tod . . . als Richter” (23) über Maren noch wirkungsvoll sein, wo ihr Handeln zugleich “das Spiel” gewesen, “das das Schicksal mit diesem starken Menschen gespielt hat”? (22). Der Schicksalsroman würde notwendig zugleich die menschliche Schuld in Frage stellen, eben die zu gestalten das oberste Gesetz des Sühnerromans sein mußte.

Ich sehe dagegen den Dichter seine ganze Kunst aufbieten, uns die Sünder – Paul Struck und Maren, das Henn-Kark-Phantom in ihrer Mitte: dies Symbol des Fluches alles Bösen, das sie schließlich beide verfolgt – in ihrer vollen Verantwortlichkeit vor Augen zu stellen. Es sind die Szenen des *G e r i c h t s* über die Schuldigen, die das Zentrum un-

serer Dichtung bilden, ihren inhaltlichen wie künstlerischen Höhepunkt. Die Sühne ist, wenn man so sagen will, das einzig Schicksalhafte im ganzen Werk – sofern man nicht das blind-spielende darunter versteht –, “geschickt” nämlich aus göttlicher Weltordnung, deren Verletzung im Hebbelschen Sinne gleichsam der “Korrektur” bedarf. Diese ist im Falle Paul Strucks durch Lösung seines Innern von der Geldknechtschaft möglich, im Falle Marens nur durch den Tod. Denn auch der stärkste Wille vermag nicht die Liebe zu erzwingen.

Angesichts derartig verschiedener, widersprüchlicher und gegensätzlicher Interpretationsergebnisse, wie hier geradezu beispielhaft die Literatur über die Marendichtung darbietet, braucht man sich nicht zu wundern, daß uns Dichtungsinterpretieren immer wieder der Vorwurf gemacht wird, wir trieben keine Wissenschaft¹. Das ist es nämlich, was uns in so schlechten Ruf gebracht hat: daß der eine so sagt und der andere so, und daß ein jeder glaubt, er sage das Richtige.

Doch eine Wahrheit kann es auch für uns nur geben, und ihr entscheidendes Kriterium ist, wie längst gesehen und oftmals ausgesprochen, die künstlerische *G e s t a l t*. Von Natur fern jedem willkürlichen Zugriff, geht sie gleichsam als ein organisches Gebilde aus der Hand ihres Schöpfers hervor, das notwendig so ist, wie es ist, infolge der einmal konzipierten Idee. In diesem funktionsgesetzlichen Bezug zur Dichtungsmittle empfängt ein jedes in ihm seinen Platz und sein Gewicht, wodurch die Harmonie des Ganzen sich verbürgt. Und dieser Gestalt ist der Dichter verpflichtet. Weicht er irgendwo ab von ihr, greift er, persönlichen Tendenzen folgend, mit dem Willen ein in ihre Gesetzlichkeit, sei es durch Verschiebung des Gewichts in diesem Gefüge, so daß Nebenstränge überbetont erscheinen, Hauptstränge geschwächt, sei es durch abwegige Handlungsführung und inkonsequente Charaktergestaltung, die den Ausdruck seines Urbildes gefährden oder verhindern, oder sei es gar durch Einbeziehung gestaltfremder Elemente, so fühlen wir die Unstimmigkeit wie einen Gesetzesverstoß und buchen die Störung als ein künstlerisches Vergehen.

Es leuchtet ein, wie dringend der Interpret auf intensivste Erfassung dieser Gestalt angewiesen ist, bildet sie doch die Grundlage sowohl seiner Erkenntnis als seiner Kritik. Sie muß der Anfang all seiner Bemühungen

¹ Wir können uns nicht den Agnostizismus Wolfgang Mohrs zueigen machen, der in seinen Worten zum Ausdruck kommt, die Dichtungsinterpretationen “enthalten etwas von der ‘Wahrheit’ des Ganzen, aber keine die ganze Wahrheit” (Wirgendes Wort 2, 156).

sein. Sie geht notwendig jeder Einzelbetrachtung voraus. Denn in der Schau des Ganzen allein liegen Voraussetzung und Gewähr für die Richtigkeit auch dieser. Ja, in der Gestalt muß jede Dichtungsuntersuchung daher auch gegründet sein, soll sie Anspruch auf objektive Gültigkeit haben.

Man pflegt doch in der Wissenschaft überhaupt nur solche Behauptungen ernst zu nehmen, die man auch beweisen kann. Die Fundierung ihrer Erkenntnisse ist ihr oberstes Gesetz, womit sie steht und fällt. Ich glaube, es gibt keine andere Rettung auch für uns, wollen wir je Aussicht haben, den für unsere Wissenschaft so vernichtenden Subjektivismus zu überwinden, als unbedingte Hingabe an die "Sache" selbst. Wir müssen versuchen, die Dichtung so bis in ihre innerste Form zu durchschauen, daß sie uns mit derselben Notwendigkeit zu Erkenntnissen zu führen vermag wie etwa die Durcharbeit des Materials jene Wissenschaftler unumstrittener Disziplinen. Angesichts der Gestalt nämlich, dieser so sicher geformten und daher ehrfurchtgebietenden lebendigen Ganzheit, bestimmen nicht wir, sondern werden wir bestimmt. Angesichts der Gestalt muß alles Persönliche ausscheiden, was nicht ihren reinen Ausdruck bewahrt, ist unsere Arbeit also weitestens geschützt vor dem Zudrang subjektiver Momente. Solche auf die Dichtung allein basierte Untersuchung wird daher immer am ehesten imstande sein, Anspruch auf Objektivität erheben zu dürfen.

Diese Fundierung aber müssen wir sichtbar machen. Auch uns bleibt es nicht erspart, unsere Aussage zu "belegen", auch wir stehen und fallen mit diesem wissenschaftlichen Ethos. Es genügt nicht, daß wir nur unsere Ansicht vortragen; denn wer bürgt dafür, daß sie nicht etwa eine persönliche ist? Wir müssen sie so vortragen, daß der Leser noch den Boden sieht, aus dem sie erwuchs, und der allein ihn nämlich erst in die Lage des Verstehens sowohl als des Kontrollierens setzt. Mit feinem Empfinden hat beispielsweise Bödewadt auf die künstlerischen Höhepunkte der Marendichtung gewiesen; aber unsere Wissenschaft setzt eigentlich erst dort ein, wo wir den Versuch unternehmen, das künstlerisch Höchstrangige in seinen Gründen sichtbar werden zu lassen. Jeder empfängliche Leser vermag ja zu sagen, was ihm gefällt. Und leicht wird ein anderer kommen und sagen: es gefällt mir nicht. Es ist Sache unserer Wissenschaft, den künstlerischen Wert grundsätzlich zu beleuchten, so daß er unabhängig erscheint von aller persönlichen Sicht, indem er sich überdies offenbart rein durch die Sache selbst. Der Wissenschaftler müßte uns dahin führen, wo man zu erkennen imstande ist, warum etwas schön

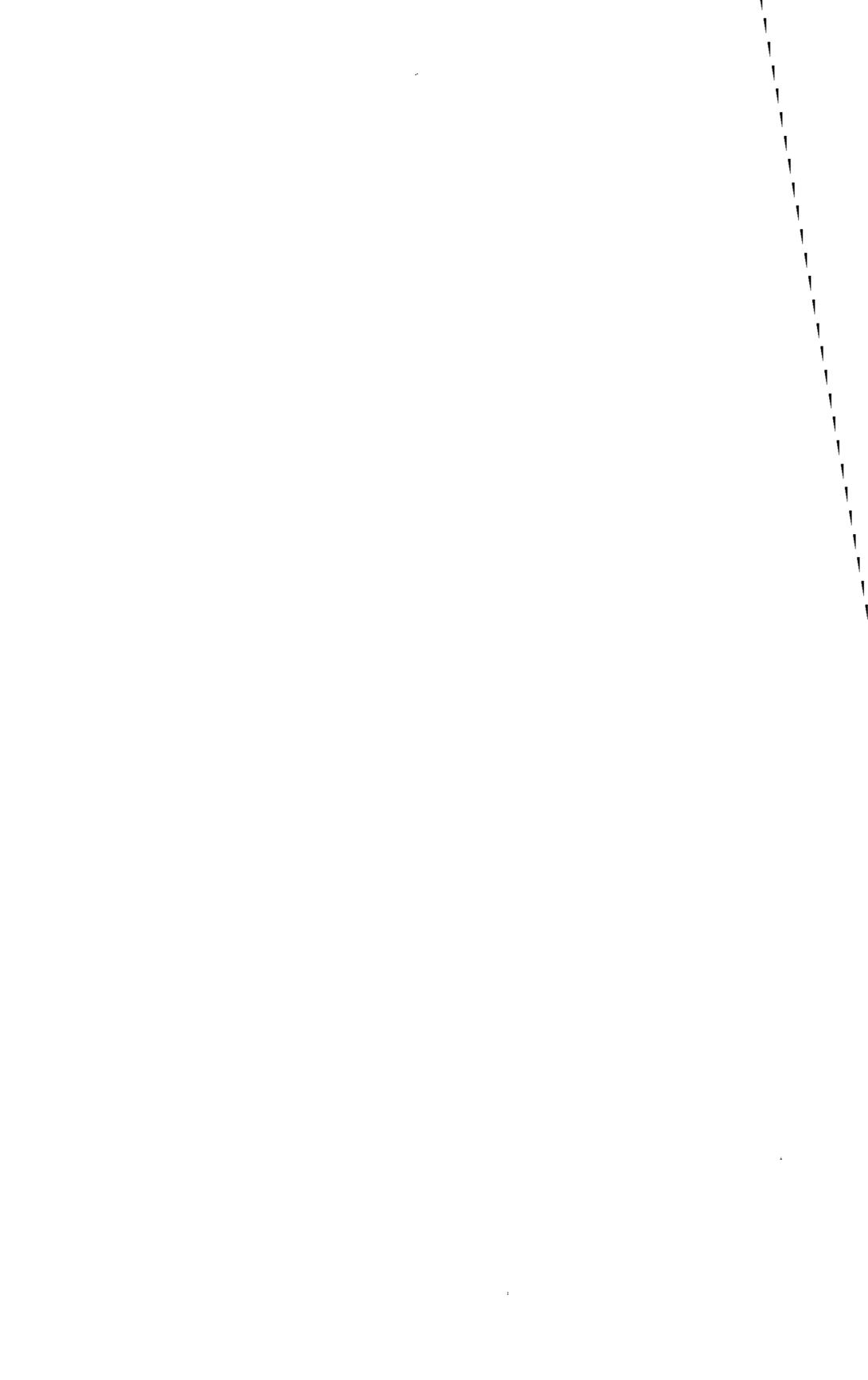
oder nicht schön ist. Nur so vermag er echte Kritik zu üben und zu schaffen.

Dazu bedarf es aber der Aufnahme der dichterischen Gestalt in ihren feinsten Äußerungen. Wir müssen lesen und lesen lehren zugleich. Je hochwertiger die Dichtung, je künstlerisch reiner ihr Ausdruck, desto dringender sind wir aufs Lesen angewiesen. Es ist letztlich die hohe künstlerische Qualität der Marendichtung, – welche nämlich durchgehend im Symbol ihr eigentliches Geschehen enthüllt und infolgedessen sensibelste Empfängnisbereitschaft für die Aussagekraft des Künstlerischen beim Leser voraussetzt – worauf jenes widersprüchliche Bild der Interpretationsliteratur zurückzuführen ist. Es spendet dem Marendichter höchstes Lob, wenn Pretzel sagt: "Fehrs selbst läßt die eigentliche Begründung ihres Todes im Ungewissen. Ob dieser nur aus äußeren physischen Gründen eintritt oder aus psychischen, . . . darüber verschweigt uns der Dichter 'das Letzte'" (21). Wir suchen in der Tat vergeblich nach direkter Kunde des Wesentlichen. Aber in umfassender Weise enthüllt dieses "Letzte" die dichterische Gestalt. Gerade in solcher Dichtung, die einer weniger eindringlichen Lektüre verschlossen bleibt, steht der Interpret noch vor der Aufgabe inhaltlicher Erschließung, die freilich wiederum auf der künstlerischen beruht. Man gehe nicht zur Sterbeszene Onkel Bräsigs, "um das eigentliche Gesicht" derjenigen Marens "ganz zu enthüllen" (Pr. 20). Man halte sich wach nur für die Kunde, die zwar nicht der Dichter, aber die Dichtung beschert in sublimster symbolischer Durchbildung ihrer Gestalt.

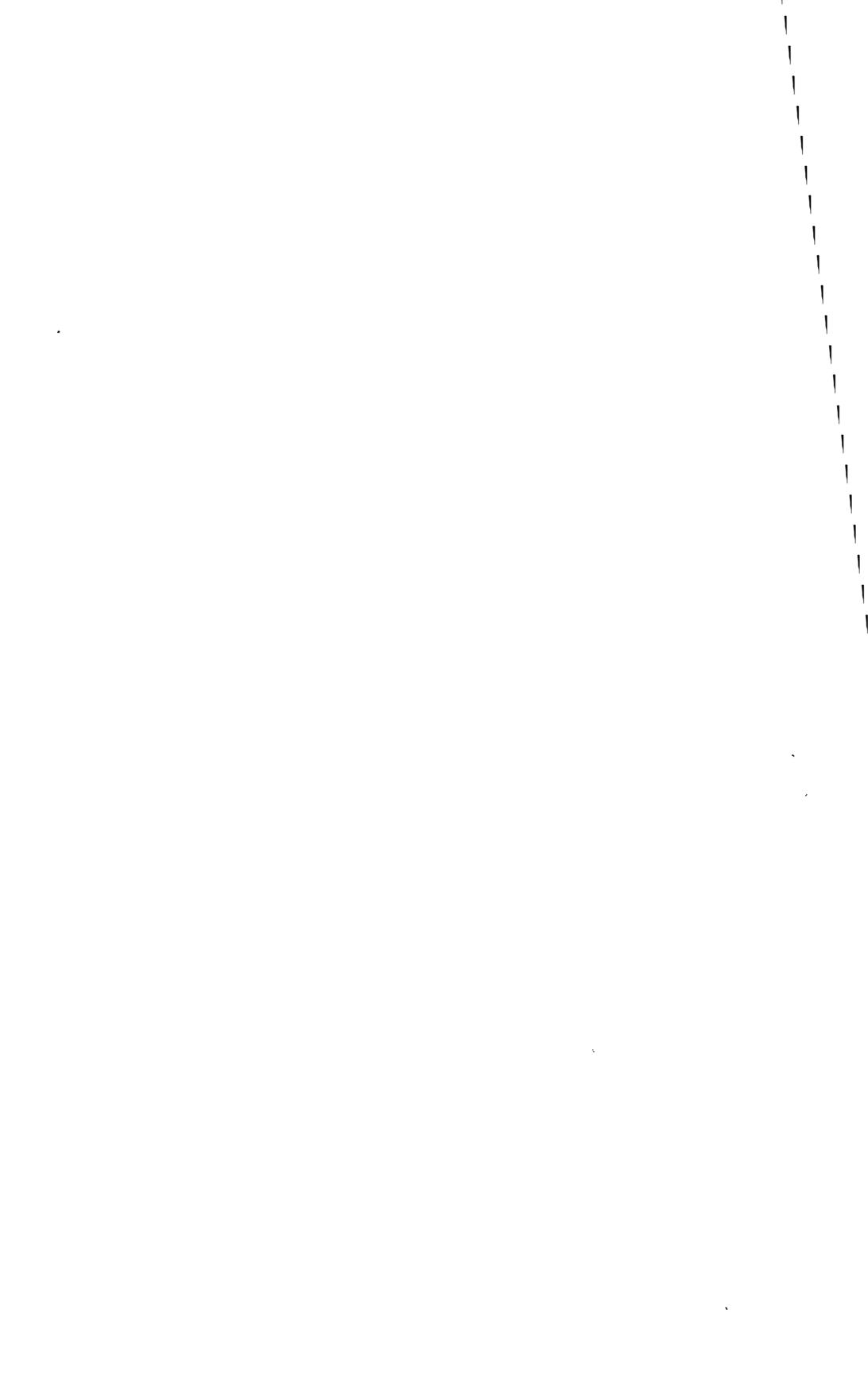
Eben diese zu erkennen, erweist sich also immer wieder auch als die Grundvoraussetzung tieferen inhaltlichen Verstehens, weil die gute Dichtung eben die gestaltete ist, die nicht unmittelbar, sondern gleichsam in einer geformten Lebensganzheit sich ausspricht. Es ist ja dies, was sie zum Kunstwerk macht, was das Dichtungsgeschehen über das Wirklichkeitsgeschehen erhebt und wonach wir also ihren Wert bemessen. Dies sichtbar zu machen, scheint mir daher die vornehmste Aufgabe des Dichtungsinterpreten zu sein.

Das Besondere, das Charakteristische der Kunst aber ist, daß sie sich nur anschaulich vermitteln läßt. Und dieses Gesetz kann m. E. auch der Interpret nicht ignorieren, wenn er zum Eigentlichen vordringen will, ohne ein Wesentliches zugleich zu verlieren oder gar zu zerstören. Der schönste und fruchtbarste Weg müßte daher wohl sein, eine Dichtung von innen her so nachzuzeichnen, daß diese Nachzeichnung gleichsam aus sich selber zu äußern vermöchte, was allein wesentlich ist. Man müßte versuchen, eine Nachgestaltung zu schaffen, derart, daß uns am Ende die innere Form dieser Dichtung bildhaft vor Augen steht und die Dichtung

von innen her so durchleuchtet erscheint, daß die Funktion ihrer Kräfte, die ihr Leben ausmacht und ihre Architektur erschafft, in ihrer inneren Gesetzlichkeit, in ihrer notwendigen Konsequenz aus der Idee ihres Schöpfers heraus *sichtbar* wird. Ein Ziel natürlich, das immer wieder unerreichbar scheint. Aber ich glaube dennoch, daß wir nicht aufhören dürfen, uns dieses Ziel zu setzen.



INTERPRETATIONEN



Vorbemerkung

Die künstlerische Entwicklung unseres holsteinischen Dichters, der von 1838 bis 1916 lebte, verläuft nicht stetig. Die erste plattdeutsche Erzählung "Lütj Hinnerk" läßt bereits die künstlerischen Möglichkeiten dieser Persönlichkeit erkennen und enthüllt in der Gestaltung seelischer Vorgänge den Schwerpunkt Fehrs'schen Dichtertums. Im "Gewitter" hat diese Gabe nahezu etwas Vollkommenes gezeitigt, das noch dem "Maren"-Dichter Ehre macht. Dann jedoch kommt eine ganze Reihe von Erzählungen, die zwar unterhaltsam sind, aber künstlerisch nicht ins Gewicht fallen. Deshalb tritt bei unserm Gang durch des Dichters Werk der chronologische Gesichtspunkt von selbst an Bedeutung zurück. Gelegentlich vermag er unsere Einsicht zu stützen. Öfter aber, wenn das innere Fortschreiten der äußeren Folge zuwiderläuft, oder auch in Rücksicht auf Zusammenhänge der Gestaltung, wird er ignoriert. Selbst die Anzahl der Dichtungen soll uns nicht verpflichten. Manche Erzählung bleibt unberücksichtigt, sofern sie im Rahmen unserer Betrachtung als Glied im Organismus dieser Künstlerschaft entbehrlich erscheint und sofern sie unsere Einsicht nur bestätigen, nicht aber weiterführen würde.

Es liegt uns ja daran, so an die Dichtung heranzutreten und sie so in uns aufzunehmen, daß die künstlerische Qualität jeden Bereiches in all ihren Nuancen fühlbar werde. Die Anschauung des Kunstwerks soll uns zugleich ein deutliches Gefühl für den Rang vermitteln, so daß sich uns am Ende mit dem Werk auch die Leistung runde. Natürlicherweise bildet daher der Werdegang des künstlerischen Schaffens, das Wachsen, einen Schwerpunkt unseres Interesses.

Auf diesem Wege müssen wir allerdings manches mit auflesen, das liegen bliebe, wollten wir nur das Hochwertige, das dichterisch allzeit Gültige in unserm Büchlein festhalten. Dies ist zwar letzthin unser einziges Ziel. Aber wir glauben nicht, daß wir in vollem Besitz unserer Urteilsfähigkeit auf diese enge Straße gelangen, wenn wir den Dichter in seinen wesentlichen Schritten nicht auch über Schlacken begleiten. Selten hängt ja in dem Werk eines Künstlers so innig – sowohl in Hinsicht auf den motivischen als auch geistig-seelischen Bereich – ein Einzelwerk am

ändern wie bei Fehrs. Und manchmal ist die Interpretation deshalb nicht ganz richtig geworden oder zu oberflächlich, weil eben diese Verbindung nur äußerlich gesehen wurde, wie sie sich etwa in der Wiederkehr der Personen oder in der Einheit des Ortes Ilenbøck von selber darbietet. Es geht für wesentliche Züge und Gestaltungsweisen der besten Werke unseres Dichters ein langes Atemholen durch andere Schöpfungen voraus – was vor allem den “Maren”-Roman betrifft –, und diese Stufen müssen uns fühlbar geworden sein, damit wir in sicherer Intuition auch das Letzte empfangen.

Im Grunde dient also die Mitaufnahme derjenigen Erzählungen, die wir als *b e t o n t* ethisch empfinden und die von dieser Grundanlage her künstlerisch mehr oder weniger stark betroffen sind, doch letzten Endes der Erschließung solchen Schaffens, das sich in reiner Kunstgestalt vor uns erhebt; geboren zwar, wie jene, aus dem Geiste sittlicher Verantwortlichkeit, jedoch von allen Schlacken persönlichen Zudrangs: des Tendenziösen, des Lehrhaft-Erzieherischen, des starken Auftragens befreit.

Lütj Hinnerk (1876)

Schon der ersten plattdeutschen Erzählung unseres Dichters ist in hohem Maße eigen, was all seine Dichtungen von Rang kennzeichnet: der Schwerpunkt liegt nicht im äußeren, sondern allein im inneren Geschehen. Die Seele des kleinen Hinnerk bildet von Anfang bis zu Ende die Mitte der Dichtung. In der Spiegelung aller Geschehnisse in ihr liegt die Wirklichkeit dieser Erzählung. Schon das erste Ereignis – welches die Kritik oftmals als irreführenden Beginn der Dichtung beurteilt –: die Bräutigamwerbung der Bauernwitwe Greetjn Gripp um den Knecht Klås Möller, steht nur scheinbar an sich, als eigengewichtiges da. Seine eigentliche Bedeutung verleiht ihm der Eindruck auf den kleinen Hinnerk, den der bloße Anblick des Beieinanders seiner Mutter mit dem Knecht bereits erschüttert. Wir sehen seine Augen “stiev un starr in en lütt bleek un bedrövt Gesicht” (13), und er flieht dem Dorfe zu, “as wenn he wat verbräken harr” (14). Als seine Mutter nach Hause kommt, “sleek ęhr lütt Hinnerk jüst dör den Gárn. He seeg ęhr, áwer keem ęhr nich in’e môt . . .” (15).

Das Hochzeitsereignis sodann, das äußerlich-räumlich wieder den Mittelpunkt zu bilden scheint, führt uns schon deutlicher der inneren Mitte der Dichtung zu. Abseits wiederum vom äußeren Geschehen, jenseits des lauten Hochzeitstrubels, den das ganze Dorf mitlebt, vollzieht sich das Eigentliche, worauf bezeichnenderweise Möller Dierks den Blick des Lesers lenkt. Dem alten väterlichen Freund entgeht nicht, “dat en lütten Jung in de Schündoer witschen dę; he seeg sik noch mál hastig üm un wies en blekes Gesicht mit verweente Ogen” (18). Hier in der Scheune, dem Feste fern, erschließt sich uns das *L e i d* des Jungen, das ihm angesichts der Wiederheirat der Mutter aus der Erkenntnis seiner nutzlosen Existenz erwächst und in der Selbstverspottung als “Stackel”, als “Kröepel” (19) verzweifelt zum Ausdruck gelangt. Zugleich gruppieren sich um ihn die seiner Seele Verbundenen: wie ihm bei der Werbung der Mutter die alte Abel zur Seite stand und sich bei ihr sogleich für ihn einsetzte: “denk an dien Jung!” (15), so ist während der Hochzeit der Müller mit seinem Einfluß und Trost bei ihm: „nęhm ik di näher as Kind in mien Huus . . .” (21).

Schon hier werden die beiden Gefühlssphären offenbar, die als Todesgewißheit einerseits und Lebensverheißung andererseits die Seele dieses Jungen zeitlebens im Wechsel beherrschen. Bei des Müllers Angebot weint er vor Freude. Nach gutwilligem Bemühen aber, der Hochzeit der Eltern beizuwohnen, flieht er auf dem Höhepunkt des Festes bei Mondschein in den stillen Hof zurück, und im Bilde bemächtigt sich des Lesers wieder das Leid, das in dem Jungen qualvoll arbeitet: "Sien Schatten leep vör em op, sien lütt smalle spittelige Schatten, denn op den hellen Sand, denn op dat frische gröne Gras. Hinnerk keek em lang an, toletz kunn he't ni mehr uthoaln: he smeeet sik an de Ejer un ween binäh luudhals . . ." (27). In künstlerischer Vollkommenheit spiegelt sich hier im Schattenbilde die Unruhe der verzweifelten Seele des durch körperliche Zurückgebliebenheit so Gezeichneten, sich zusammenballend sodann in die Worte: "en Stackel kann jo ni Buur warrn" und zu dem Schluß sich steigernd: "de kann jo gárnix warrn!" (27). So ist während des räumlich breiten Hochzeitsfestes der Schwerpunkt der Dichtung doch bereits ins Innere des kleinen Hinnerk verlagert. Während "dat Huus klung von Lachen un Spâßen wied hin", umfaßt doch der nächtliche Himmel zugleich den Gegensatz: "de Mân un de Steerns seggen stiev un still op dat Freudenhuus, op de slâprige Welt un op den armen Jung" (27). Besonders wirkungsvoll enthüllt sich so mitten im Hochzeitsjubel der Mutter, der ihr selbst Verheißung neuer Existenz bedeutet, die innere Not ihres Sohnes, den eben gerade angesichts dessen die Aussichtslosigkeit seines Lebens tief bedrückt.

Das nächste freudige Ereignis, die Geburt des Stiefbruders, bringt sie noch greller zur Erscheinung, und derselbe Gegensatz von Freude und Leid wiederholt sich hier. Weinend sitzt der kleine Hinnerk in seiner Kammer: "He keem sik vör as so'n lütten kranken Dannboom, de ni wassen will; un nu waßt em noch en annern Boom œwern Kopp un nimmt em de Sünn . . . un hollt em ganz dâl" (33).

Aber während das körperliche Untersetztsein immer wieder sein Grübeln beherrscht und selbst die Mutter sagt: "mien eerst Sprant is soor un will verdrögen" (29), hat sich auch von innen her das Bild des Jungen gerundet. "So lütt he ok is", sagt sein Stiefvater, "ik mutt em doch ümmer as'n groten Minschen ansehn, . . . in't ganze Dörp is keen een jung Bengel so vernünftig un verstännig as uns' Hinnerk" (31). Oder an anderer Stelle: "De Jung is mien recht Oog op'n Hof; dâr is nix, wat he nich wies ward, un dârbi so klook" (30). "In de School weer he de eerst", heißt es einerseits, "âwer op'n Spelplatz . . . de allerletz" (31) ander-

seits. Und damit ist die Erzählung schon ganz in ihren Kern gelangt, von daher sich ihr Weg bestimmt.

Es ist der Gegensatz von Geist und Körper, von bester i n n e r e r Anlage und dürftigster ä u ß e r e r Erscheinung, der bei dem kleinen Hinnerk zur Diskrepanz zwischen S e h n e n und E r f ü l l u n g führt, zwischen W o l l e n und K ö n n e n , zu ständigem Kampf daher, mit Einsatz letzter Kraft diese zu überwinden, zur ständigen Erfahrung aber zugleich der Unmöglichkeit, infolge der körperlichen Mängel etwas zu gelten und zu werden. Es ist der Wechsel somit von stärkster Initiative in Betätigung aller positiven Kräfte und lähmendstem Gedemütigtwerden sodann durch die Umwelt, von H o f f e n und E n t t ä u s c h u n g , Aufleben und Verzweifeln, der den Rhythmus dieses Jungenlebens und damit der Dichtung ausmacht, bis am Ende der Kampf ruht und, angesichts der Vernichtung des Körpers, die Seele sich darüber zu erheben vermag: "ik . . . bün nu ok so tofrøden" (68). Bis zu dieser Überwindung aber liegt das Gesetz des Tragischen über unserer Dichtung, ihren äußeren und inneren Lauf bestimmend, so wie es von Beginn an gegeben ist in dieser innerlich hervorragenden und äußerlich doch schicksalhaft zum Scheitern verurteilten Jungenexistenz. Wir werden sehen, wie die Dichtung bis zum Schluß immer so ihre Höhepunkte schafft, wie sie Schritte auf dem Wege braucht, diesen naturbedingten Konflikt aufs äußerste zu entwickeln.

Natürlicherweise tritt er am Konfirmationstag, dem Zeitpunkt der Wende von der Kindheit zum Erwachsensein, mit besonderem Gewicht in Erscheinung. Wieder liegt einerseits der Blick auf der besonderen Leistung des Jungen: "wat keen een wuß, dat wuß Hinnerk Gripp . . ." (35). Immer deutlicher wird offenbar: was die Natur ihm äußerlich versagte, bescherte sie ihm i n n e r l i c h um so reicher. Und wir erkennen in dieser Gegebenheit überhaupt die natürliche Voraussetzung dafür, daß das eigentliche Geschehen unserer Dichtung im Innern des Jungen sein Zentrum erlangt. So daß wir einen Satz wie diesen: "Dat de Hinnerk denn ok . . . , nå binn noch mehr as nå buten" (47) bald als schlechthin bezeichnend für ihn empfinden. Und wie gemäß ist ihm der Konfirmationsspruch "Der Mensch siehet, was vor Augen ist, der Herr aber siehet das Herz an" (35), der überdies eben den inneren Reichtum des Jungen zum allein Wesentlichen erhebt. Aber doch bedrückt ihn der Spruch zugleich, der ihm ein Trost sein sollte – "Hinnerk seeg bleek un still vör sik dâl" (35) –, und das Andererseits, das für ihn darin beschlossen liegt, gewinnt daneben wieder die Macht und drängt zur Sprache: "Ut en grotes

Stück Tüch lett sik en Jack oder en Bux mäken – ik kām mi vör as en Fliken . . . , dār kann nix ut warrn!” (36). Und schließlich bricht der Konflikt seiner Seele laut aus ihm hervor als wirksamstes Argument gegenüber der Mutter für seinen so dringenden Wunsch, zur Mühle überzusiedeln: “Oold warr ik nich, dat weet Se eben so good as ik, un vël Freud is för mi op de Welt ni to söken. Wenn de annern jung Lüd sik freut . . . , kann ik hungriq un dörstiq dārbi stān un tosehn, un wo en groot Wark uttorichten is, dār stā ik de Groten ünnern Föten! Lāt mi man nā Mael!” (37).

So als müßte er auf der Mühle frei sein von der Last dieses Konflikts, ergreift er bittend die Hand der Mutter: “ik bill mi in, dat ik dār wēt müch . . .” (35). Instinktiv fühlt er voraus. Und lange vor der Verwirklichung sehen wir seine *P h a n t a s i e* in reger Tätigkeit, die künftigen Bilder vorwegzuschauen: “Moder Dierks . . . harr so’n weke Hand, so’n fründlich Oog un so’n godes Hart” (34): “wek”, “fründlich” und “god” stehen schon in dieser Erstlingsdichtung als die seelisch wohlthuendste Gruppe von Eigenschaften beieinander, dem leidenden Hinnerk den Inbegriff des Trostes bietend. Und ebenso charakteristisch für den innerlich hochgradig entwickelten Jungen, wie beispielhaft für die rein dichterische, anschaulich-lebendige Gestaltungsweise des Künstlers ist das Bild Emmas auf dem Weg zum Melken “in en Beierwandrock un en witte Schört . . . De dicken brunen Flechten . . . danzt op un dāl bi jeden Schritt –” (34), so die innige Freude Hinnerks an der Schönheit, Reinheit und Beschwingtheit des Mädchens ausdrückend. Ja, in geradezu aufregender Vorfreude sehen wir ihn: “he müß rut in’t Feld, dat klopp em in de Bost, un sien Kopp wer hitt – ‘op’n Hungerkamp kann ik de Mael sehn!’” (34). Das sind ja alles Ausdrucksweisen seines seelischen Zustandes.

Und tatsächlich scheint der Aufenthalt auf der Mühle die Seele des Jungen zu lösen von der Schwere jenes Konflikts. Denn in demselben Maße, wie zuvor während der elterlichen Hochzeit das Leid, alles beschattend, in die Mitte rückte, so tritt nun auf der Mühle die *F r e u d e* des Jungen, alles belebend, in Erscheinung. Auch hier wird der Zustand der *S e e l e* der entscheidende, von daher alles seine Orientierung und Beleuchtung empfängt. Wir müssen dies besonders stark ausgeprägte Moment der Erstlingsdichtung in seiner inhaltlichen und künstlerischen Bedeutung erkennen, weil es charakteristisch, ja tragend bleibt in des Dichters weiterer Kunst. So ist es für die Hinnerkgestalt wie für ihren Schöpfer gleichermaßen bezeichnend, daß das Äußere der Spiegel des Innern wird. Ja, wir werden sehen, daß die Hinnerkdichtung geradezu lebt von der Macht der Seele im Körper, so daß das körperliche Befinden von selber über das

seelische informiert. Und das hat eminent künstlerische Konsequenzen, die wiederum für Fehrs' gesamtes Schaffen kennzeichnend sind.

Es enthebt den Dichter von vornherein dem unkünstlerischen Prinzip direkter Beschreibung. Unausgesprochen vermag das Abstrakte sich anschaulich mitzuteilen, die Erscheinung wird Ausdruck des Innern. Wie also am Hochzeitstag der Eltern Möller Dierks den Jungen "as so'n lütten kranken Vågel" fand und deshalb fragte: "Fehlt di wat?" (19) und nach der Geburt des Stiefbruders ebenso sein Stiefvater: "di mutt wat fehn – büst du krank?" (33), so spiegelt Hinnerks völlig veränderte Erscheinung auf der Mühle seinen hier gegensätzlichen seelischen Zustand. Schon auf der Fahrt dahin "lüch em" "de helle Freud . . . ut de Ogen" (vgl. 42), und beim Aussteigen erscheint er dem Knecht Hans-Jochen "op'n mål springlebennig as en Fisch in't Wäter", während er "to Huus (rümstunn) as en tobunnen Sack" (vgl. 43). Bald ist gesagt: "Hinnerk lev op as en Bloom in'n Sünnchien; dat de dat Glück . . . , dat duur ni lang, do kreeg he sogår rode Backen . . ." (44). – Von hier aus läßt sich auch bereits ermesen, welche Bedeutung dem Vergleich zukommt in Fehrs'scher Dichtung und wie dieser aus tief künstlerischem Anliegen heraus geboren ist: das Wesen durch die Erscheinung, also anschaulich zu offenbaren. – Als Tüchtigster und charakterlich Zuverlässigster, als der allgemein Beliebte und Umhegte – "he weer en Segen för't Huus" (44) – vermag Hinnerk bei Möller Dierks seine positiven Kräfte in solchem Maße zu betätigen, daß er wieder ins Gleichgewicht gelangt und daher mit allen Fasern seines Wesens voller Hoffnung neu ins Leben drängt.

Bezeichnend für seine innerlich stärkstens entwickelte Natur, genießt Hinnerk inmitten der Stille schöner Sommerlandschaft in t r ä u m e r i s c h e r Hingabe dies Glück des Wiederauflebens, das zugleich das Glück seiner erwachenden Liebe zu Emma ist: "Dår dröm Hinnerk mit wåken Ogen" (45), und während des Fischens im Kahn stellt auch Emma fest: "Du drömst al wedder!" (45). Sie weiß ja nicht, daß Hinnerk sie liebt und in dieser Liebe sich fühlt, "as wenn he verzaubert weer" (45). Aber von dem Inhalt seines Träumens her – "as müß he ok op'n mål verwannelt warrn in en Königskind, groot un schön" (45) – ahnt man schon, daß das Träumen im Grunde zugleich der in jenem Konflikt seiner Natur – zwischen Sehnen und Erfüllung – bedingte dichterisch-symbolische Ausdruck scheuer Zurückhaltung vor aller äußeren Verwirklichung ist. Wie entspricht es jener immer wieder in tragischer Zuspitzung erscheinenden Grundanlage seiner Existenz, daß ihm, noch ehe er sein Anliegen an der Wirklichkeit erprobt, seine Traumwelt in reichem Maße gewährt, was die wirkliche wo-

möglich wieder versagen könnte! So schafft ihm, dessen Schicksal zu sein scheint, im Bereich der äußeren Wirklichkeit beiseite zu stehen, seine dennoch immer wieder hoffende Seele kraft ihrer um so gesteigerteren Fähigkeit reiner Aktivität im Traumbereich eine Wirklichkeit, die das Maß des Sehnsens deutlichst spiegelt.

Je mächtiger aber das Hoffen wieder die Seele beherrscht, mit den beglückenden Traumbildern der Erfüllung den Konflikt überdeckend oder gar auslöschend, um so tiefer muß die Enttäuschung sein, wenn – dem Gesetze unserer Dichtung gemäß – das Verzichtenmüssen eines Tages wieder die Mitte bildet. Der gleichsam naturgesetzlich waltende Wechsel des Auf und Ab läßt der gestaltenden Künstlerhand nachspüren und offenbar werden, wie gerade in dem verheißungsvollen Bereich des Müllers, wo die Hoffnung Hinnerks sich zum äußersten entwickelt, unsere Erzählung mit ihrem doch nicht auszulöschenden Konflikt zu letzter Ausarbeitung gelangen muß: wie erst der vollkommenen Illusion die vollkommene Enttäuschung entspricht und erst die äußersten Erfahrungen also eine gründliche Auseinandersetzung schließlich ermöglichen. So wird das einmal wieder entfachte Hoffen noch gestützt und gestärkt durch die Erkenntnis seiner offenbar wirklichen Berechtigung: Hinnerk “stell sik an de Wand un meet sik, und wo lach sien Gesicht, wenn he seeg, dat he wussen harr” (46). “Jå, . . . he lä nå alle Kanten ut! Sien Büxen wårn em to kort, sien Jacken to eng” (47). Aber wie Hinnerk bald einsehen muß: “de pår Toll, de he gröter wårn weer, verslogten ni vël, he weer un bleev lütt . . .” (47), so wird ihm schnell auch die nächste Freude über seinen Bartwuchs genommen, der ihn als Ankündigung seiner Männlichkeit ebenso beglückt hatte. Schonungslos, in derber Drastik, wie Fehrs seine dreist-intimen und urwüchsig-hemmungslosen Dorfmenschen gerne darbietet, fällt der Müllergeselle über Hinnerk her, als dieser nach einem Rasiermesser verlangt, und die Komik und zugleich Grausamkeit seiner Worte leuchten grotesk dem *G e f ü h l s u m s c h w u n g* Hinnerks vom Jubel zur Niedergeschlagenheit voraus: “Dår stickst du keen Deern mit blödig, wenn du ehr küssen deist. Mien Grootmoder hett eben so vël ünner de Neş, un se lett dat ok stån” (48). Besonders schmerzlich tritt hier im Spott hervor, wie aussichtslos es für den Jungen ist, mit der Umwelt Schritt zu halten. Und wiederum fordert das Antlitz seiner Enttäuschung die Frage heraus: “Wat schull em wol fehl’n?” (48). Der alte Konflikt ist in Hinnerk wieder aufgestanden und schlägt sich äußerlich sogleich nieder, wie damals beim Hochzeitsfest.

Mit derselben Gesetzmäßigkeit wird schrittweis auch das Glück seiner

Liebe noch vor allem Sich-Hinauswagen aus der Heimlichkeit des eigenen Innern bereits von außen her beschattet. In der naiven Freude ihrer ersten Liebe erzählt die ahnungslose Emma Hinnerk in brüderlicher Vertraulichkeit, “dat Hans Rickels . . . fiefmål mit ðhr danzt harr, un dat he de smuckste Bengel wied un siet weer” (46). Wieder kommen über Hinnerk “de olen trurigen Schuurn” (46), und es ist nun Emma, “(de) seeg wol, dat em wat fehl, åwer wat dat weer, kreeg se ni rut” (46).

Es bedeutet eine äußerst feinsinnige dichterische Ausprägung der Hinnerk-Existenz, daß sein stärkstes Erlebnis: die Liebe zu Emma, die doch der geheime, starke, positive Antrieb all seiner Wesenskräfte ist, dem Traum verhaftet bleibt und die Erzählung, immer steigernd, dort ihre Höhepunkte erlangt, wo Hinnerk von stiller Vermutung bis zur letzten Gewißheit begreift, daß seine Liebe nie ins Leben dringen darf, weil er, der Untersetzte, nicht geliebt werden kann. So wird die Geschichte seiner Liebe gleichsam der rote Faden, daran die Dichtung fortan Gestalt gewinnt.

Als Hinnerk bei jener naiven Schwärmerei Emmas von ihrem Geliebten zum erstenmal ahnt, daß sein Hoffen nicht Erfüllung finden kann, kündigt der Dichter im Vergleich Hinnerks mit dem Schiffer auf hoher See, der den Himmel bisher so blau und das Wasser so still gesehen, – “de Welt schient to drömen, un de Schipper mit” – die i n n e r e W e n d e an: “Op eenmål süht he wied in de Feern en lütt swarte Wolk ut dat Wäter stigen, langsâm, still – de bedüid Storm, vellich Ünnergang un Dood. S i e n D r ö m e n i s u t; noch hett he de Segeln op, åwer sien tofrøden Gesicht un sien stilles Lachen is weg, he steit hoch un steil op un kiekst scharp nå de Wolk” (46). So wird im Bilde die gesamte innere Situation der Dichtung an dieser Stelle zusammengegrafft.

Aber ist auch das Träumen mit wachen Augen vorbei, das Innere läßt sich nicht schlechthin ausschalten. Wie im U n b e w u ß t e n die Macht des Gefühls immer wieder hochkommt, ihr Daseinsrecht behauptend, wo also der Verstand nicht dreinzureden vermag, ist durch alle Stufen dieser Dichtung hindurch eine psychologische Meisterleistung, die den Begabungsschwerpunkt unseres Erzählers eindrucksvoll enthüllt und für sein gesamtes Schaffen gewährleistet. So wird nach dem ersten Rückschlag des Hoffens das Träumen bei Tage nun abgelöst durch n ä c h t l i c h e s T r ä u m e n , worin Hinnerks Sehnen wiederum Erfüllung sucht: “Mi dröm, ik weer groot un smuck as Hans Rickels”, so vermag er am Ende des Weges, frei von allen realen Wünschen, Emma zu erzählen, “un du stunnst an mien Siet mit en Kranz op’n Kopp von Mirten un Rosen. Denn wåk ik op un weer trurig, dat mi dat man drömt harr; åwer ik sleep wedder in, un de

Droom keem wedder un ümmer wedder – äch mien lütj Emma, wat weer dat en Droom! wat weer ik tofrēden un glücklich an dien Siet . . . ” (68).

Manchmal noch flackert in Hinnerk das Hoffen auf. Aber gerade das Jahr seiner Mündigwerdung, das mit der Soldatenauslese die öffentliche und vollkommene Bloßstellung seiner körperlichen Unzulänglichkeit bringt, enthebt ihn jeder Illusion. Man fühlt wieder die tragische Spitze in der Groteske, daß der Zeitpunkt des Erwachsenseins gerade die kindliche Zurückgebliebenheit dokumentiert und somit, was allen sonst Anlaß zur Freude ist, für Hinnerk wiederum Ursache tiefsten Schmerzes wird. Es ist immer der Gefühlsumschlag in Hinnerk vom Froh- zum Traurigsein, der die Wege unserer Dichtung markiert und dessen Spanne – vom Hoffen bis zum Verzweifeln – in demselben Maße wächst, wie der Gegensatz von innen und außen zum Konflikt zwischen Wollen und Können sich entwickelt. Direkt und grausam, wie nie zuvor, erleben wir den Spott der gleichaltrigen Burschen schon auf dem Hinweg zur “Seschoon”. In lächerlicher Spiegelung wird jener Gegensatz in Hinnerk, der ihn im stillen bereits am Konfirmationstag bedrückte, ans Außenlicht der Straße gezerrt: “. . . büst du nich de lütte Klooksnuut, de uns bi den Paster all dat Best vör’n Mund wegfischen de? Un nu seggst gárnix?” (49). Und die rücksichtslose Grobheit, die hier mit der dörflichen Vertrautheit einhergeht – “Dat’s een för de Garr!” “Ne, en Kanonenproppen!” (49) – fördert ein Platt heraus, das Hinnerks zartes Wesen aufs äußerste strapazieren muß, überdies aber in der Burschikosität dieser ganzen Szene das typische Dorfmilieu verleiht.

Daß dann bei der Auslese ausgerechnet Emmas Geliebter, Hans Rickels, als größter Gegensatz zu Hinnerk erscheint und in demselben Maße körperlich hervorrägt, wie Hinnerk versagt, vertieft nach innen Hinnerks hoffnungslose äußere Situation: “em weer tomoot, he harr starbn mücht” (51). Während auf ihn der Spott erbarmungslos niederprasselt – “treck ni mien Büx an, du kunnst dārin versupen!” “Wat büst wārn? Husār? . . . hurrāh! de Stackel schall leben!” (50) –, wird Hans Rickels ausgerufen als der “schmuckste Kerl im ganzen Schwarm!” (50). Es liegt eine unerbittliche psychische wie gestalterische Konsequenz darin, daß Emma den sterbens traurigen Hinnerk bei seiner Rückkehr in höchster Erwartungsfreude mit den Worten empfängt: “Is Hans Rickels Soldāt wārn, Hinnerk?” (51). Wieder beeindruckt den Leser die prägnante und immer tragisch pointierte Herausarbeitung des inneren Stranges, der das Rückgrat dieser Dichtung bildet. Sie wird immer dadurch erzielt, daß äußerste Gefühlsgegensätze aufeinanderstoßen. Wie zuvor jene naive glückstrahlende Erzählung Emmas vom Tanz mit Hans Rickels den selig Träu-

menden skeptischen Auges in die Wirklichkeit zurückrief, so erhält nun in gesteigerter Groteske durch die ebenso naive Frage der noch immer Ahnungslosen Hinnerks *Verzweiflung* über die Geltungslosigkeit seiner Person vor der Umwelt wiederum durch Emma selbst, – im intimen und *sonnigen* Bereich der Mühle also! – die stille, aber sichere innere Bestätigung: Hinnerk begreift, daß seine körperliche Zurückgebliebenheit ihn dazu verurteilt, auch in der Liebe auszuschneiden.

Seine nun folgende schwere *Krankheit* ist wiederum allein Ausdruck des *seelischen* Zusammenbruchs und bietet auch in rein künstlerischer Sicht eine schöne Steigerung, die innerstem Gesetz verhaftet bleibt. In dieser Krankheit scheint Hinnerks Innenleben, dem er bisher im schönen Traum – zuerst bei Tag, dann bei Nacht – Existenz verschafft hatte, durch *Fieberphantasien* in die Wirklichkeit. Im Bereich des Bewußtlosen drängt wiederum das in Wirklichkeit für ihn Unmögliche in Hinnerk hoch, indem er zu Emmas Mutter lustig sagt: “Deern, ik harr de Mât! se hebbt mi to’n Husâr måkt – wat seggst nu? bün ik di nu groot nog?” (52). Hier erleben wir den Höhepunkt des seelischen Konflikts: hier tritt der Gegensatz zwischen Sehnen und Erfüllung in grotesker Verwirrung in Erscheinung, den verzweifelten Aufwand der Seele spiegelnd, ihn auszulöschen – im Grunde wie einst, als noch die Hoffnung mit den schönsten Erfüllungsträumen Hinnerks tägliches Leben auf der Mühle so sonnig durchflutete, damals ohne jeglichen Widerstand der Erkenntnis, jetzt dagegen, wo statt der Hoffnung die Verzweiflung die Urheberin ist, in letzter Steigerung äußersten Kampfes darum.

Aber wie eben solche Phantasien zeigen, daß Hinnerks Seele sich noch immer nicht zu lösen vermag von ihrem stärksten Anliegen, so bieten sie psychologisch zugleich die Basis für das Erwachen einer neuen großen Hoffnung in Hinnerk, als Hans-Jochen ihm am Krankenbett liebevoll zuspricht: “du mußt mit to’t Ringstêken kâmen un mit riden. Wies doch de Keerls mâl, de di för’n Narr hebbn wüllt, dat du ok wat kannst – verdammi, wat wull ik lachen, wenn du König wârst un Emma Dierks wâr Bruut, Junge!” (54). Und in einem Maße wie nie zuvor wird die Macht der nun durch neue Initiative wieder *auflebenden Seele* in dem kranken Körper des Jungen offenbar: “von den Dag weer dat, as wenn he en Simpathi bruukt harr – he wâr binâh von Stunn to Stunn bêter un weer in enige Dâg wedder op’e Been” (54). Die schwere Krankheit zuvor, wie nun die Genesung Hinnerks sind also Ausdruck, ja, Akte seiner Seele. Und wiederum sind auch diese, in konsequenter psychischer Fortführung, Steigerungen – nämlich zu jenen körperlichen Spiegelungen seelischer Vor-

gänge in Hinnerk zu Beginn – entsprechend der sich steigernden Spannung des Gegensatzes, die den inneren Gang unserer Erzählung kennzeichnet. Wir werden später erkennen, wie charakteristisch, ja, wie zentral dieses Moment in Fehrs'scher Dichtung ist, das schon hier in solchem Maße mit seelischer Vorherrschaft das Wesen der Hauptgestalt bestimmt und darin die Innerlichkeit des ganzen Kunstwerks fundiert und verbürgt.

Hans-Jochens verheißungsvolles "Lachen" aber – "wenn du König wärst un Emma Dierks wår Bruut" –, das Hinnerk so schnell wieder zu Gesundheit und Tatkraft verhalf, erscheint dem Leser bald in grotesker Beleuchtung. Während Hinnerk sich täglich im Reiten übt, um König zu werden, sehen wir Emma täglich im Garten beim Eierlaufen: "se seeg sik as Bruut un Hans Rickels as König, wat weer se glücklich!" (55). Der Drang nach tragischer Zuspitzung der Entwicklung, der wie ein Gesetz in unserer Dichtung waltet, führt hier bei ihrem letzten Gang zu prägnantester Gestaltung. Und doch ist dies künstlerische Formprinzip in derartiger Vollkommenheit in Leben umgesetzt, daß der Fortgang der Dichtung dem bewußten Leser als einfach n a t u r n o t w e n d i g e Auswirkung menschlicher Psyche erscheint. Das Geschehen ruht so tief und sicher in ihr, daß die Dichtung gleichsam aus sich selbst zuendefließt, frei, scheint's, von jeglichem ästhetischen Willen, der ihr zugrundeliegt. Und das ist reine Kunst, die allein wirkt aus der Macht des Lebendigen heraus, das aber gebunden ist im Wesen ihrer Menschen. Denn wie es innerlich notwendig ist, daß Hinnerk die letzte Chance des Reitens ergreift, um sich vor seinen Altersgenossen, vor allem aber vor Emma zu behaupten, durch hervorragende Leistung also jene bei der Soldatenauslese erfahrene Geringschätzung von selbst wieder aufzuheben, in der stillen Hoffnung zugleich, Emmas Liebe doch noch gewinnen zu können, – was alles ja wiederum nichts anderes bedeutet als ein letztes Ringen um das Auslöschung seines Konfliktes –, so muß Emma in ihrem starken Verlangen, Hans Rickels zu gefallen, ihr Äußerstes tun, um bei bestem Geschick im Spiel den Brautkranz zu erlangen. Daß sie vor Beginn des Festes Hinnerks Pferd mit roten und grünen Bändern schmückt, – was ganz naiver Ausdruck ihrer überschwenglichen Vorfreude ist, die sie, wie all ihre innersten Gefühle bisher, in brüderlicher Zuneigung an Hinnerk auslassen muß; was Hinnerk dagegen aber in seinem wieder stark entfachten Hoffen heimlich wie ein Entgegenkommen Emmas berühren und beglücken muß und steigern noch in seiner Zuversicht –, intensiviert, wiederum in bloßer Anschauung des Bildes, ohne Rede darüber, die Tragik der Situation. So vermag das bildhafte Motiv des Pferdeschmückens aus sich heraus zu sprechen dank der meisterhaften

psychologischen Geformtheit der Dichtungsgestalten! Es ist ebenso natürlich, daß sodann auf dem Fest ein jeder der beiden unter Einsatz seines ganzen Eifers im Wettspiel erzielt, was er will. Und so arbeitet sich unsere Dichtung unerbittlich ihrem Höhepunkt, der Katastrophe zu.

Wie sich nun vor aller Augen das Reiten abspielt, wie während der spannenden äußeren Darbietung ebenso spannungsvoll der innere Bezug der Menschen in die Mitte rückt und wie alles Geschehen atmosphärisch eingehüllt ist in den Festestrubel, der rote Faden der Dichtung aber dennoch unabirrbar seinem Ende entgegengesponnen wird, ist eine künstlerische Leistung, die den vielen dörflichen Volksszenen im Schaffensbereich unseres Dichters wieder beispielhaft voransteht.

Wie ein Projizierung des Hinnerk-Konflikts in zweierlei Gestalt sehen wir nun H i n n e r k und Hans R i c k e l s im Brennpunkt des Dichtungsganges: den "Stackel" neben dem körperlich Glänzenden. Und dies Gegenüber ergibt sich wieder innerlich zwangsläufig aus dem Wesen des letzteren, der von vornherein die Spielpartnerschaft zu einer m e n s c h l i c h e n G e g n e r s c h a f t macht, indem er schon vor Beginn so geringschätzig und spöttisch Hinnerks Absicht, mitzureiten, mit den Worten geißelt: "Schüllt de Jungs denn nich ok mitriden?" "Mennich Jung is jo gröter as he!" (57). Das ist dieselbe Gegnerschaft im besonderen also, wie sie Hinnerk im Burschenkreis bei der Soldatenauslese im allgemeinen erlebt hatte, wo – wie Väder Andrees zur Rechtfertigung Hinnerks dem Spötter ebenso spöttisch zurückgibt – "de langen Knäken un Leden" – also das Äußereres Menschen – "an höchsten in Pries sünd" (57). In seinem Hochmut kann Hans Rickels auch beim Wettreiten nicht davon ablassen, sich mit seiner körperlichen Überlegenheit zu brüsten – durch ständiges Höherfordern seines eigenen Hindernisbaumes – und Hinnerk zu demütigen. Als aber das Unerhörte sich ereignet, daß Hans Rickels bei jeder Tour verliert, Hinnerk dagegen fast immer gewinnt, – schon hier also wird die wahre Wertung des Menschen von i n n e n her Gestalt! – fangen wir an, in dieser Gegnerschaft eine ernste Gefahr zu wittern. Und sie wächst vor unserm Auge nun in demselben Maße, wie das Fest von einem Siege Hinnerks zum andern seinem Höhepunkt zustrebt, umhüllt von immer sich steigendem Jubel der Zuschauer: "Wat weer dat ümmer en Lēben un Lachen un Freun, wenn he wedder trügg keem, den Ring hooch op'n Stēker" (62). Über Abels Ausgelassenheit: "Kinners, nu spēlt een op, den lustigsten, den jī wēt! (59), ihren begeisterten Zurufen: "du büst jo en Bäs! Du warrst König" (60) und ebenso Hans-Jochens, den wir "rein unklook vör Freud" (62) über Hinnerk erleben, überhört man nicht die spärlichen,

aber immer gehässiger und lauter werdenden Bemerkungen Hans Rickels', die bei der Königsverkündung ebenfalls ihren Höhepunkt erreichen in jenem Schrei, darin zum Haß und Spott die Eifersucht sich gesellt: "Wo is de Bruut? Verdamm! vondåg wüllt wi mál en lütten Zegenbock mit en engelsche Toet tosám spannen!" (63). Und damit hängt diese Gegnerschaft des Hans Rickels, der in seinem aus körperlichem Ansehen erwachsenen Hochmut den Siegeranspruch auch in der Liebe erhebt, wie eine schwere Drohung über dem Ende des Festes, und zwar zum selben Zeitpunkt, als auch jener andere innere Spannungsstrang, der in der Liebesgeschichte Hinnerks und Emmas Gestalt gewinnt, zu seinem Gipfel gelangt und jähem Abbruch zugleich.

Denn Emma siegt beim Eierlaufen wie Hinnerk beim Reiten! Sie umfängt derselbe Jubel, der Hinnerks Siege begleitete, und dieselbe warme Zuneigung wird allerseits auch ihr zuteil. Sie beglückt in diesem Augenblick der "Braut"ernennung der Sieg wie Hinnerk der Lohn der "Königs"-würde: "So smuck harr Emma noch nich eenmál utsehn as nu in ęhr Freud" (62). Aber der Umschwung ist so unaufhaltbar und groß, wie der freudige Einsatzzeifer für Spiel und Sieg bei beiden gewesen. Wieder ist es Hans Rickels, der zwar nicht aktiv, aber doch still als allein ersehnter "König" der "Braut" inmitten auch dieses Ereignisses steht und seinen Ausgang bewirkt: so daß der höchste äußerliche Erfolg Hinnerks und Emmas für beide tiefste Niederlage bringt, die größte Freude zu größtem Schmerz umschlägt. Hier, bei Hinnerks letztem Unternehmen, mit äußerster Kraftanstrengung den Mangel seiner Natur zu überwinden, um dennoch zur Erfüllung all seines Wünschens zu gelangen, erleben wir auch den Höhepunkt tragisch pointierter Gestaltung. "Se stunnen all üm Hinnerk rüm un wünschen em Glück, ok vele Deerns. Een blot keem nich: Emma! . . . Hinnerk wuß, wat ęhr fehl. Sien Freud weer weg . . . !" (63).

Die eigentliche Katastrophe aber führt am Ende des Festes Hans Rickels herauf, wie sein bösertiges Wesen dunkel ahnen ließ, das mit jedem Siege Hinnerks hemmungsloser zum Ausdruck gelangte. Wie es sich nun im Zu-Tode-Strapazieren des "Stackels" in äußerster Steigerung offenbart – und damit ist auch diese Gestalt konsequent und völlig durchgezeichnet – so wird es zugleich gerichtet, indem sich Emma für immer von dieser blinden Liebe befreit. Das ist in der Dichtung zwar nur symbolisch angedeutet und im versöhnlich angehängten Zukunftsbild schließlich faktisch bestätigt, wo Emma mit Hans Räv verheiratet erscheint, der nach der Soldatenauslese den kleinen Hinnerk so tapfer vor dem grausamen Zugriff der spottenden Burschenschar bewahrt hatte; aber daß

Emma nach Hinnerks Mißhandlung durch Hans Rickels spontan den Brautkranz zertritt, ist ja im Grunde schon in dieser Fröhlichkeit die Folge jener Erfahrung, die motivisch und thematisch so manches spätere Werk unseres Dichters zentral durchdringt: daß am Ende über den Menschen doch nicht das Äußere, sondern das Innere entscheidet, da ja hinter äußerem Glanz sich allzu oft ein minderwertiges Inneres verbirgt.

Ja, letztthin hat die umfassende menschliche Herausarbeitung des Hans Rickels überhaupt diesen Sinn, den körperlich Makellosen, dem nie gleich sein zu können Hinnerks tiefes Leid gewesen, in seiner ganzen menschlichen Fragwürdigkeit neben dem körperlich Kleinsten, aber innerlich Hochstehenden zur Erscheinung zu bringen. Umgekehrt leuchtet während des Wettreitens gerade angesichts des abstoßenden Gegenbildes des Hans Rickels die warme Sympathie der Zuschauer für den siegenden Hinnerk in ihrer tiefen Berechtigung auf und beglückt überdies, eben durch jenes Gegenüber, wie eine große Genugtuung für Hinnerk nach soviel erlittener Demütigung gerade seitens jenes nur auf Äußeres pochenden Menschen-schlages, davon Hans Rickels die Spitze bildet. Darüber hinaus schließlich gewinnt die todbringende Mißhandlung Hinnerks erst ihre tragische Nuancierung durch das Maß eben, in dem zuvor sein Menschenbild sich strahlend abhob von dem seines hochmütigen Partners.

Wie also der Gegensatz Hinnerk-Rickels einerseits stark gestalterische Bedeutung für die innere Form unserer Dichtung hat, so kann der Fehrkennner zugleich nicht übersehen, daß sich darin bereits jenes große Gegenüber des innerlichen und äußerlichen Menschen anbahnt, welches schlechthin orientierend ist für des Dichters Grundhaltung in seinem gesamten Schaffen. Freilich haben wir in dieser Hinsicht noch keine gründliche dichterische Durcharbeitung in "Lütj Hinnerk" — sie hätte sonst wahrscheinlich in andere Bahnen gelenkt —, aber die Grundakkorde sind sozusagen hier schon angeschlagen. Und der körperlich Glänzende muß infolge seiner Minderwertigkeit ausscheiden.

Tatsächlich und bezeichnenderweise ist Hinnerk durch die gemeine Handlung des Hans Rickels seelisch tiefer getroffen als körperlich: "Dat brook em frilich ni dat Gnick, âwer dat Hart, un weer em dat Bloot nich ut'n Mund störrt, dat he hinfull un dêrleeg as en doden Hund: he weer wol in'n Mœlndiek sprungn, üm sik un sien Noot un Quâl to verdrinken" (67). Hinnerks spontane innere Reaktion ist also völlige Verzweiflung. Er wird ja nun das Opfer jener bösen Tat. Zugleich erscheint dieser Tod aber als die Folge der körperlichen Zurückgebliebenheit, den die Mißhandlung nur beschleunigt herbeiführte, wenn man einmal abzusehen vermag

vom hassenden Geist seines Urhebers. Denn "wo mennicheen harr sik al op de Perdek in'e Höch smiten läten rein ut Vergnügen!" (67). Und von der Krankheit nach der Soldatenauslese wissen wir ja: "oold kunn he ni warnn, de Bost weer arg" (52). Hatte er doch selbst zur Mutter gesagt: "Oold warr ik nich, dat weet Se eben so good as ik . . ." (37). Sein Gefühl der Todesbestimmtheit war also ganz real bedingt, und sein Tod ist, vom Ganzen her gesehen, der Gang seiner Natur, das Eintreffen seines immer dunkel erahnten Schicksals.

Das Ende ist eben im Grunde dies: daß sich trotz allen Auflehns dagegen, trotz allen Ringens darum, die körperliche Mangelhaftigkeit wettzumachen und so immer wieder die Todesahnung mit Lebenshoffnung zu überwinden, das Schicksal doch nicht aufhalten läßt. Auf dem Sterbebett muß Hinnerk dies ins Bewußtsein dringen und damit ihn lösen auch von der Verzweiflung. Denn hier gelangt er zur *Überwindung* seiner selbst, hier sehen wir ihn frei von all dem Sehnen, dessen Erfüllung ihm die Natur schicksalhaft versagte, frei also von jenem Konflikt, der sein Leben so ruhelos vom Verzweifeln zum Hoffen, vom Hoffen zum Verzweifeln trieb. Angesichts des Todes ruht der Kampf in Hinnerk in der Erkenntnis, daß all sein leidenschaftliches Wünschen im Grunde nichts als ein Traum gewesen; daß der Mensch eben nichts über seine Natur hinaus vermag: "De Droom is ut, he kommt ni wedder, dat weet ik un bün nu ok so tofreden" (68). Das Ende des kleinen Hinnerk ist also die Bescheidung, die Ergebung in das, was seiner Natur zugemessen ist. Und deshalb stirbt Hinnerk mit dem Blick auf die stille Welt der Sterne, mit der Aussöhnung in Gott. Das Ende ist der Friede der Seele. Der Tod des Hinnerk hat damit jede Spur des Tragischen verloren, der Sieg über sich selbst birgt nur noch Positives in sich: letzthin nämlich doch, im Tode noch, den Sieg des Geistes über den Körper, wie der Dichter einmal selbst betonte.

Wir können diese schöne Frühdichtung nicht verlassen, ohne uns noch etwas gründlicher auf ein paar künstlerische Momente zu konzentrieren, die so wegbeleuchtend sind für alles Kommende. Jedem Leser fällt auf, in welchem Maße die *Natur* die Dichtung mit erfüllt. Aber niemals ist sie da um ihrer selbst willen, sondern begleitet und durchdringt – so charakteristisch für Fehrs, dem die menschliche Seele das Hauptanliegen ist – immer dann und dort das Dichtungsgeschehen, wo es gilt, eine innere Situation zu intensivieren. Wie also die Dichtung sich organisch von innen her entfaltet, so organisch ist auch die Natur ihr eingegliedert. "Dat weer en stillen warmen Maimorgen" (38), als Hans-Jochen den hoffnungsvollen

Hinnerk zur Mühle fährt; "de Poggen . . . keken Kopp an Kopp rop nå'n Hēben, as weern se rein verbāst œwer dat schöne Wēder un den warmen Sünnschien" (41). Und darin eingehüllt empfängt uns auch das Haus der warmherzigen Müllersleute: ". . . de Wisch weer grön un bunt von Gras un Knüllblomen, von Hunn- und witte Kuckucksblomen" (42). Als Hinnerk vor Glück auflebt in der Mühle, wird zugleich gefragt: "weer dat de Wedderschien von de schöne Welt?" (44). So innig ist der Zusammenhang zwischen Natur- und Menschenleben. Inmitten solcher Naturschönheit war es ja, darin der einsame Hinnerk mit wachen Augen die schönsten Träume träumte. Die alte Abel hat ein "Sünndagsgesicht", als sie zusieht, wie die spielenden Kinder in der Sonne Blumen pflücken, und ihr Aussehen, das im Vergleich mit der Natur den tiefen inneren Bezug dazu offenbart, ist ein Spiegel ihrer Seele zugleich. "De Mütz weer so witt as en Osterbloom un de Schört so gēl as en Hunnbloom op'n Knüll" (24). Ruft man sich Seite 22 in Erinnerung, die umfassend zeigt, wie die Natur Tiere und Menschen belebt: "De Sommervågels flogen, un de Kinner repen und lepen achterher, de Katten seten an'n Wall in de Sün, spunnen un knepen mit de Ogen, de olen Lüd krœpeln sik ut de Dœr . . .", so hat man die innere Voraussetzung dafür, daß unser Dichter seelische Zustände überhaupt am liebsten durch Vergleiche aus der Natur veranschaulicht und vertieft. Wir erinnern uns: "Hinnerk lev op as en Bloom in'n Sünnschien" (44). Emmas Lachen "weih em warm an as en Fröhjāhrswind" (45), und vor ihren Augen "smölten sien Sorgen as Snee vör de Sün" (46).

Ja, die Vergleiche und Bilder überhaupt werden schon dem Leser der Hinnerkdichtung fühlbar als Charakteristika Fehrsscher Sprache und Gestaltung. Hier bereits wird in der *A n s c h a u l i c h k e i t* ihre künstlerische Bedeutung offenbar. Indem wir Abels "Sünndagsgesicht" vor uns sehen im Rahmen jenes farbenfrohen Naturbildes, dem sich ihre ganze Erscheinung einfügt, spricht Abels Seele daraus unmittelbar zu uns, und der Dichter braucht nicht zu erwähnen, daß sie von Herzen froh war. Und ebenso schauen wir in dem Satz: "sien Gesicht weer luter Sommer un Sünnschien" (29) mit den Sinnen die Seele. Der Vergleich Hinnerks mit dem "lütten kranken Dannboom" (33) haftet in uns wie jenes Bild vom "lütten smallen spitteligen Schatten" (27) oder von den tanzenden Flechten Emmas "op un dāl bi jeden Schritt" (34), denn immer sind diese Bilder erfüllt von innen her. Der Leser fängt sie in sich auf, selbsttätig, mit eigenem Anteil seiner Seele, wodurch er eben zum Erlebnis kommt. Und es bedarf seitens des Dichters keiner seelischen Analysen, die künstlerisch so unfruchtbar wären, weil nur der Verstand mit ihnen ginge. Wer in dieser Hinsicht ein-

mal aufmerksam geworden ist, der sieht unsern Dichter ständig bestrebt, seine Gestalten scheinbar ganz naiv, durch die bloße Erscheinung, so wie das Leben sie darbietet, sich mitteilen zu lassen. "Hans-Jochen seeg ganz verdreetlich ut", als er Hinnerk zur Mühle fährt, und "keek gârni hin", als Hinnerk auf den Kahn im Teich zeigt. Als der begeistert ausruft: "wat is dat hier schön!" (42), "brummt" der Knecht: "Åch wat, du büst ni klook!". Wie er aber heimlich dem Müllerjungen zuspricht: "hev en Oog op em, dat he ni to Schâden kommt" (43), sind wir ganz gewiß, daß er Hinnerk liebt und daß er leidet, weil er ihn verliert. So bespricht der Dichter nicht das Gefühl, sondern läßt die Menschen sich äußern im Aussehen, Handeln oder in Worten. Aber mit diesem Ausdruck rührt uns ihr Wesen direkt an.

Wie plastisch und bildlich eindringlich aber unserm Dichter für jenes oberste Gestaltungsprinzip seiner Kunst die Mundart zu Gebote steht, offenbart diese erste plattdeutsche Erzählung ebenfalls beispielhaft. Man erinnere sich nur an die dörfliche Brautfahrt zu Beginn. Wenn die herumschwärmenden Jungen und neugierigen Frauen "as de Flegen um en Honnigpott bi den Wâgen rümhüppen" (16), so wird ein geradezu veressener Eifer mit zum Ausdruck gebracht, und in dem Satz: "de ooln Wiwer stunnen mit beide Hann in'e Siet as Hangelpött" (16) gewinnen Ausdauer und Situationskomik zugleich Gestalt. Es sind eben oftmals kleinste Gefühlsnuancen, die im plattdeutschen Wort noch leben, der abgeschliffenen Hochsprache aber verloren gingen. Man übersetze "de ooln Wiwer", und das begleitende Schmunzeln ist daraus verschwunden, das unserm plattdeutschen Situationsbild gerade den Charme verleiht! Ebenso wenig ließe sich das so eminent dörfliche Bild mit den "Flegen um en Honnigpott" im Hochdeutschen zu solcher Wirkung bringen. Im Plattdeutschen steht es urwüchsig da. Und dazu gehört auch das "rümhüppen". Der Vergleich "as Hangelpött" prägt sich unsern Sinnen so ein, daß der Dichter ein paar Seiten später getrost noch weiter damit operieren kann, der komischen Wirkung gewiß: "un all de Hangelpött harrn de Öhrn verlärn" (18). Durch kein hochdeutsches Wort ließe sich auch das "Rümfluustern" der Hühner, "wo de Hund achter is" (49), wiedergeben, womit das Auseinanderjagen der jungen Mädels vor den ausgelassenen Burschen veranschaulicht wird.

In dieser Weise wirkt die Dichtung auf den Leser ein wie das bunte Leben. Wie von selber wird mit solcher bildlichen Rede auch das dörfliche Milieu Gestalt. Und schon hier in "Lütj Hinnerk" bildet die Volkstümlichkeit das heitere Moment, das sichtlich die Funktion über-

nimmt, vom Ernsten, Schweren abzulenken. Wenn beispielsweise Emmas Tanz sich ausnimmt, "as wenn en Kalv vör en Nudelkasten bang ward" (46), oder wenn zum Komischen sich auch noch das *D r a s t i s c h e* hinzugesellt, so wie es uns im Spott über Hinnerks Bartwuchs begegnete (vgl. 48), oder das die Vergleiche noch durch die Grobheit und Dreistigkeit eines ungehobelten Dorfcharakters intensiviert: "Du rittst jo dat Muul åpen, dat man dår'n hirschleddern Bux in spöln kunn!" (26). Gegebenenfalls übernimmt auch die bloße Beschreibung diesen Redestil: Jochen "måk en Muulwark as'n Tåbaksbüdel, de åpen trocken ward" (56). Oder wenn gar laufende Redensarten, die in niederdeutschen Dörfern noch heute in jedermanns Munde sind, die Dichtung durchwirken: "Vondåg sühst du jo ut, as wenn du een opfrëten hest un wullt den annern angån!" (43). "Dåvor kann ik nicht, wenn't Brei regent un hest kenen Lëpel nicht!" (40). Aus ihnen allen spricht ein starkes Bedürfnis der Versinnlichung. Und es erscheint schon hier für den Künstler bezeichnend, daß er sich diesen naturgegebenen Drang der Mundart weitestens zunutze macht.

Allenthalben werden also bereits in dieser Frühdichtung die Akzente fühlbar, die das Fehrs'sche Kunstwerk charakterisieren: von seiner inneren Form bis in den Stil.

Dat Gewitter (1881)

Äußerlich geschieht eigentlich nur zweierlei in dieser Erzählung: nach dem Gewitter die Abfahrt des Brautpaares Antoon und Minna zur Kirche; Antoons Rückkehr ohne Minna als Geistesgestörter. Daß Minna bald darauf ihren Liebsten, den Hamburger, heiratet, davon hören wir beiläufig erzählen, es steht schon außerhalb dieser Geschichte. Selbst wie es nun im einzelnen vor sich ging, daß Minna mit Antoon nicht zur Trauung kam, erfahren wir später nur vom Hörensagen, als die Geschichte eigentlich schon aufgehört hat: sie ist zu Ende, als Antoon allein, unverheiratet und krank von seiner Brautfahrt zurückkehrt.

Wir sind auch im wesentlichen über äußere und innere Situation informiert, ehe wir selbst in das Hochzeitshaus treten, ehe also die eigentliche Erzählung einsetzt. Mit außerordentlichem künstlerischen Geschick wird in der Eingangsszene, als die drei alten Weiber bei heraufziehendem Gewitter auf den Hochzeitswagen warten, des Lesers Blick auf alles Wesentliche gelenkt, und zwar miterlebend in der Perspektive der Beobachter, nicht durch Bericht. So wissen wir sogleich, daß der Bräutigam Antoon reich und schmuck ist und seine Braut Minna ihn doch nicht haben will; daß sie einen armen Hamburger liebt und noch immer hofft, er solle kommen und ihr helfen. Es wird durch die alte Abel, die auch in dieser Dichtung gefühlssicher das Rechte trifft, deutlich das Thema ausgesprochen – “De Minsch mutt eten, wat he mag, un frien, de em gefallt, sünst kâmt de Wehdâg achterher” (4) – und in seiner inneren Voraussetzung diskutiert: “Lewer mit en düchtigen Keerl drög Brod eten, as mit en Bengel, de mit Plumm un Pepernœt groot mâkt is, Torten un Brâden” (6). Mit dem Warten der Weiber schließlich, das etwas Ungeduldiges an sich hat – “Worüm dat wol nich loos geit?” (5) –, bemächtigt sich auch des Lesers bereits die Spannung, die die Dichtung dann wachsend bis zur Katastrophe beherrscht. Und mit dem heraufziehenden Gewitter kündigt sich schon hier zu Anfang die unheilvolle Atmosphäre an. Durch Abels Worte: “Wenn’t ni bald loos geit, kann de ganze Hochtied noch to Wâter gân!” (3) wird mit künstlerischem Feinsinn auf den inneren Gang der Dichtung vorweggeleuchtet, indem das menschliche Geschehen symbolisch durch das Naturgeschehen sich anzeigt. Die innigste künstlerische Verquickung von Natur-

und menschlichem Ereignis, die diese Dichtung wesentlich charakterisiert und darum im Mittelpunkt unserer Betrachtung stehen wird, findet bezeichnenderweise schon in der ersten Rede ihren sprachlichen Niederschlag.

Sicher im vollen Bewußtsein dessen, daß das Wesentliche dieser Dichtung sich innerlich vollzieht, hat der Dichter bereits vor ihrem eigentlichen Beginn die Bahn zum Verständnis aller inneren Vorgänge freigearbeitet. Alle Grundmotive sind angeschlagen. So brauchen wir beim Eintritt in das Hochzeitshaus die Personen in ihrer Situation vor der Kirchfahrt nur zu sehen, um sie zu erkennen: wir erleben sie sofort mit. Was der Dichter uns also als ein Stück anschaulichen Lebens vor Augen stellt, durchschauen wir zugleich. Und darauf kommt hier in der Tat alles an. Denn im Innern der Braut, die ohne Liebe vor der Hochzeit steht, liegt in dieser Dichtung das Gesetz des Handelns. Auf dieses Innere konzentriert sich daher von vornherein unser Blick. Der Inhalt ist ein seelischer, der als solcher unmittelbar auf uns einwirken muß. Denn Minna kann nicht darüber sprechen, was in ihr vorgeht: das wühlt gleichsam unter der Oberfläche. Dies künstlerisch durch bloße Anschauung zu gestalten, ist dem Dichter meisterhaft gelungen. Welche seelische Bedrückung teilt sich uns schon beim ersten Anblick mit: wie die Braut in der Hochzeitsgesellschaft heruntergebeugt dasitzt "un dat Gesicht in beide Hann" (7); gesteigert dann, als Antoon ihr den Hals streichelt: "åwer se ripp un rög sik ni" (7) (in poetischer Eindringlichkeit des Stabreims), und schließlich in Verzweiflung gipfelnd, indem Minna "so witt utseeg as de Dood" (8). Der Konflikt, der in der Seele des Mädchens arbeitet, ist das zentrale Moment dieses ersten Teiles der Dichtung.

Von bloßer Anschauung her begreifen wir wiederum, wie dieser Konflikt seine Kreise zieht. Von Minnas Seele her senkt sich die Stimmung lähmend auf alle Gäste. Schlächter Veits "goodmödigen Ogen segen vondåg so verdreetlich un schuulsch ümhër" (8), und Antoons Vater Jasper macht bei der Ankunft des Hochzeitswagens ein Gesicht, "as wenn en Unglück passeert weer" (8).

Wie bereits angedeutet, erhalten aber dieser seelische Konflikt Minnas und die von daher erwachsende Unruhe der ganzen Hochzeitsgesellschaft ihren stärksten künstlerischen Ausdruck durch die Gestaltung des heraufziehenden Gewitters. Man muß diese Stellen einmal herausgreifen aus der Dichtung, um das Geheimnis ihrer ungewöhnlichen Eindruckskraft zu erspüren. Schon der einfache Bericht: "de Per ward unbannig, se springt bi jeden Blitz op un dâl", bringt, auch rhythmisch, etwas Beunruhigendes

mit sich: "wo schall't warnn, wenn't slimmer ward . . . !" (10). Das Gewitter selbst bricht mit großer Macht herein. Es erfaßt all unsere Sinne, die Beschreibung hat etwas von der Realistik des Lebendigen.

"...de Windküsel wöhl in ęhr Röck un ęhr grisen Hår". "...hui! sloog ęhr en Blitz dat Woort af, un achterhęr störrt as en unkloken Bull de Donner, un denn slogen en pår grote Druppens op de Bløeder, dat dat klatschen dę." "Un dat drøehn man iimmerto ut wide Feern, as keem dår hooch to Wågen de gnęterswarte Nacht ranjågen un wull allens in Gruus un Müus stampen, wat blink un blöh un lęv un lach." "... denn störrt de Regen von håben hindål, dat sik Halms un Büsch un Böm deep dålbögen dę. Bald weer Gårn un Landstråt øwerhęr voll Wåter, un de Regen sloog dår rin, dat Schuum un Sprütten hooch opsprungn, as wenn't kåken dę. Dat bruus un suus un leih un gnatter un gnasch in een foort. un wo vör en Stunnstied de Sünnschien spēlt harr, steeg Damp ut de Eer, un dat wår so düster, as wenn de Sün n ęhr Oog slåten harr, üm ni mit antosehn, wenn ęhr lewen Kinner in Gårn un Feld in dütt Unwęder starben un verdarben müssen" (10/11).

Wie ist solch Leben in diese Beschreibung gekommen? Die ganze Natur erscheint personifiziert: die Nacht "hooch to Wågen", der Donner "as en unkloken Bull", die Sonne "(harr) ęhr Oog slåten", die Pflanzen sind "ęhr lewen Kinner". Die machtvolle Tätigkeit der wilden Elemente äußert sich in einer Fülle von Verben, die uns durch des Künstlers Hand leibhaftig anrühren. Wir h ö r e n – "hui!", wie der Blitz Stina das Wort "(af)sloog", wir hören den Regen "klatschen", den Donner "drøehn" und das ganze Getöse des Unwetters in "bruus un suus un leih un gnatter un gnasch" und zwar "in een foort" in dem wiederholten langen tonschweren uu und dem gleichsam dazwischen schlagenden wiederholten a mit vorangehendem Stabreim in "gnatter un gnasch", intensiviert noch durch den Gegensatz jener Natur, wo "de Sünnschien s p ę l t harr", in dem leichten heiteren Klang der Wörter "blink un blöh un lęv un lach". Wir s e h e n den Wind "wöhl(n) in . . . Röck un . . . Hår", den Regen stürzen, daß sich "Büsch un Böm . . . dålbögen", daß "Schuum un Sprütten . . . opsprungn". Keinen künstlerisch empfänglichen Leser wird die Macht solcher poetischer Spracheinheiten unbeeindruckt lassen. In dem zusammengefaßten "Büsch un Böm" begreift er die breite Gesamtheit des höheren Wuchses, in dem wiederholten langen ö des "bögen" der "Böm" die biegende Bewegung des Ganzen; in ü und u in "Sprütten" und "opsprungn" ist gleichsam das lange uu des "Schuum" zerrissen und hochgerissen und ebenso in den beiden spr das Sch, so daß sich lautmalersich das Aufpeitschen des Wassers und die Plötzlichkeit des Aufspritzens kundtun. Der Wille, durch die Sprache weitestens den Eindruck realistischen Erlebens zu schaffen, ist dem Dichter derartig zum Formprinzip geworden, daß man an dieser Gewittergestaltung geradezu die sinnliche Ausdrucksfähigkeit unserer Sprache ermessen kann.

Zugleich aber ist dies offenbar: was hier dichterisch vor uns steht, ist weit mehr als eine höchst realistische Wiedergabe der Natur. Sie ist nur Mittel zum Zweck. Denn dem inneren Gesicht seiner Dichtung verhaftet, hat Fehrs dies Gewitter erschaffen. Er hat nie isoliert, wie wir es eben taten, um uns der sprachlichen Ausdruckskunst bewußt zu werden. Er faßt bei seiner Gewittergestaltung wesentlich die seelische Einwirkung auf den Menschen ins Auge. Und was er so erschafft, ist gleichsam die *A t m o s p h ä r e*, die bei heraufziehendem Gewitter Mensch und Natur beherrscht. Der Akzent liegt auf dem *E r l e b n i s*. Es kommt darauf an, daß das Beunruhigende, Drohende, Spannungsvolle, Unheilvolle des Gewitters Gestalt werde. Eben darin liegt in unserer Dichtung die wahre Realität der Gewitternatur. So ist begreiflich, warum in großem Maße die düsteren Laute überwiegen: in sloog, störrt, jågen, hindål, Gårn, Stråt, Wåter, kåken, slåten . . . , schließlich gar in "starben un verdarben" poetisch ausklingend. Wer fühlte darin nicht symbolisch die Einstimmung auf das unheimlich-dunkle menschliche Geschehen, das wir auch nur zu errahnen vermögen, weil es untergründig sich vollzieht?

Wir sahen bereits in "Lütj Hinnerk", wie Fehrs die Natur nicht um ihrer selbst willen, sondern als künstlerisches Gestaltungsprinzip der Dichtung einverleibt. Und zwar vorwiegend dann, wenn es gilt, den Leser eindringlich seelische Zustände aufnehmen zu lassen. In unserer kleinen Novelle nun, die trotz der Geringfügigkeit äußerer Geschehnisse in der Intensität des *seelischen Konfliktes* geradezu etwas *D r a m a t i s c h e s* an sich hat, bietet sich dem Dichter bezeichnenderweise mit der Gewitternatur eine so willkommene Parallele zum menschlichen Zustand, daß der Aufruhr der Seele durch den Aufruhr in der Natur seinen Ausdruck zu finden vermag. So bedarf es auch hier keiner Beschreibung seelischer Zustände. Der Leser erfühlt sie vielmehr. Dieser allenthalben spürbare Drang des Dichters zur Unmittelbarkeit und damit zur Beanspruchung der "naiven" Kräfte des Lesers sichert nicht nur eine große Intensität des Eindrucks, sondern zeigt zugleich, daß hier eine Kunstauffassung höchsten Ranges waltet. Die Natur wird hier in vollendeter Weise Folie der menschlichen Seele, sie dringt *s y m b o l i s c h* ein in die Dichtung, so daß sie gar zur Mitte zu werden vermag und so mit innerem Recht der Dichtung ihren Namen gibt. In dem langsam heraufziehenden schweren Gewitter erleben wir spiegelbildlich die unaufhaltsame Steigerung des Konflikts in Minnas Seele – bis zur Katastrophe: nach dem Gewitter ist die Hochzeit nichtig.

So beherrschend liegt die Gewitternatur über dieser Dichtung, daß sich

die Menschen ihrer bedienen wie eines Schutzes vor dem unterirdisch wühlenden eigentlichen Geschehen. In vollendeter Kunst schuf der Dichter dies Übereinander von Natur- und menschlichem Ereignis, so daß das eine durch das andere zu sprechen vermag. So ist es scheinbar nur das Gewitter, das die Trauung des Brautpaares hinausschiebt. Ein jeder ist bemüht, diesen Schein vor der versammelten Hochzeitsgesellschaft aufrecht zu erhalten, weil er sich scheut, die Wahrheit auszusprechen, ein jeder findet im Gewitter den Ausdruck seiner Rechtfertigung. "In't Gewitter föhr ik nich!" sagt Minna. Und Antoon antwortet seinem Vater auf die bange Frage: "Wat is dat mit Minna?" "Oh nix! Se hett wol Angst vör't Gewitter", obwohl er erschrocken gesehen hatte, daß sie weinte, "nich in Tränen, . . . ne, nå binnen in't Hart rin" (9). Bis zur tragischen Ironie steigert sich dieser Gegensatz von Wahrheit und Schein am Höhepunkt der Dichtung, als Minnas Mutter auf der vermeintlichen Fahrt zur Kirche ihrer unglücklichen Tochter in großer Achtungslosigkeit vor deren Gefühl den "prächtigen Regenbågen" deutet als "de Ehrnpoort, Minna, dår schüllt ji hindörföhrn", "so een harr de König ni mål . . ." (19).

Zugleich kommt dem Gewitter, das als verzögerndes Moment wohlwätig warnend in den Ablauf des Geschehens eingreift, in der Dichtung eine schicksalhafte Bedeutung zu. Es gewährt nicht nur Minna, sondern auch Antoon Zeit. Wie beide diese Zeit ausfüllen, enthüllt ihre Gegensätzlichkeit aufs deutlichste. Und deren Gestaltung schafft die Grundstruktur unserer Novelle. Denn der Konflikt in Minnas Seele, der den eigentlichen Impuls im Leben unserer Dichtung bedeutet, basiert ja auf jenem Gegensatz zwischen Antoon und Minna, der angesichts des Gewitters ebenfalls zur Ausarbeitung gelangt. Wir müssen uns seiner bewußt werden; denn er gibt uns die psychologische Begründung für das, was geschieht. Wir werden erkennen, daß auch in dieser Dichtung der Gang des Geschehens kein willkürlicher, sondern ein innerlich notwendiger ist: die Konsequenz aus dem Charakter. Wir werden sehen, wie dichterisch wahr deshalb die Personen sind, weil ihr Verhalten Ausdruck ihres Wesens ist.

Während für Minna die gewonnene Zeit eine Wohltat ist – "Åch, ik heff keen II!" –, sehnt Antoon, der Liebende, nur ihr Ende herbei: "Denn köent wi bald föhrn, lütt Minna!" (12). Die Spannung, die die Verzögerung und der sichtliche Kampf in Minna für alle Beteiligten mit sich bringen, scheint Antoon gar nicht mitzerleben. Wohl beobachtet er seine unglückliche Braut, vertraut aber auf freundlichen Zuspruch. Denn

die Heirat ist ihm eine Selbstverständlichkeit. "Wenn Antoon wat in't Oog fât hett, denn lett he dat ni loos; he löppt so lang dâr achter her, bet dat möd un half dood is" (23). Veit-Ohms Worte lassen erkennen, wie Antoon Minna erwarb. Und wir begreifen, daß in Antoon keine Frage arbeitet, die doch allmählich sich aller Nahestehenden und aufs Beste Bedachten bemächtigt. Ein Mann wie Antoon kommt nicht zu neuer Auseinandersetzung. Das wird vollends offenbar, als andere die Frage an ihn herantragen und ihm raten, Minna aufzugeben. "Um mien Lēben nich!" (13) ist seine Antwort an Veit-Ohm. "Ik hev nu māl mien Kopp dârop sett, hebbn will ik ēhr, un wenn dat nich schüht, passeert en Unglück!" (14). Derartig Sklave seines Willens, hört Antoon nicht auf seines Onkels Worte "Glück oder Unglück stickt doch in den Minschen sülben" (14). Beiden Brautleuten ist so die Chance gegeben, das Schicksal selbst in die Hand zu nehmen und den Entschluß zu überprüfen. Aber während Minna im stillen begreift, daß sie ohne Liebe nicht heiraten kann, gibt es für Antoon kein Zurück. Die Gesetze der Psyche sind offenbar. Wie die Menschen sind, so müssen sie ihren Weg gehen. Und so nimmt die Dichtung innerlich notwendig ihren Lauf, wie Veit-Ohm es vorausgesagt: "Dat givt en Unglück, kann nich utbliben!" (14).

Als das Gewitter zu Ende ist und die Fahrt zur Kirche erfolgen muß, ist Minna fertig zum Handeln: sie hat Kraft gesammelt zum Entschluß, das ihr äußerlich Aufgezwungene in letzter Stunde von sich abzuschütteln. Mit großer Energie setzt sie durch, daß ihre Eltern mit in den Hochzeitswagen steigen, und jeder Einwand prallt ab von ihr, "de stiev un bleek merrn in'e Stuuv stunn un afsluuts nich von'n Placken wull, wenn se nich ēhrn Willn kreeg" (15/16). Mit derselben Unbeirrbarkeit, ja, geradezu stur behält Antoon sein Ziel im Auge. So ist mit dem Ende des Gewitters die Zeit des Bangens für ihn besiegt. Als er neben Minna im Hochzeitswagen sitzt und der Dichter – in demselben künstlerischen Bestreben wie oben, Schein und Wahrheit zur Intensivierung der unheimlich-zwiespältigen inneren Situation im äußersten Kontrast gegeneinanderzusetzen – diesen scheinbar glücklichen Vorgang der Kirchfahrt des Brautpaares von jubelnder Natur umhüllt – "De Sünn lach hell un warm von'n blauen Hēben hindäl . . . , de Swolken . . . snacken un saustern heel vergnōgt, un de Lerchen swōmmen dâr bâben in't depe Blau un sungn ēhr schönstes Leed" (18) –, da werden auch Antoons Augen "wedder hell". "Un . . . de warme Sünnschien (trock) ganz dōr sien Hart – he seeg de Poort to en selig Paradies wied âpen un sik sülben un sien Minna merrn dârin" (19). Damit ist der Gegensatz

aufs äußerste entwickelt: wir sind am Höhepunkt unserer Dichtung. Antoon glaubt mit Minna vereint zu sein, in demselben Moment, als Minna die Loslösung vollzieht und unverheiratet nach Hause fährt: das "unerhörte Ereignis" unserer Novelle.

Doch wir erleben es gar nicht mit! In feinsinniger Treue zum Charakter dieses Kunstwerks, das in der Verhaltenheit: im Hindurchscheinen des gleichsam unterirdisch sich vollziehenden seelischen Lebens an die Oberfläche der Tageswirklichkeit seine stärkste dichterische Kraft entfaltet, rückt der Dichter das dinglich-zentrale Ereignis der Novelle in den Schatten, und nur zur Ermöglichung des nötigsten Verständnisses für den Zusammenhang wird dem Leser nachträglich bericht- und bruchstückhaft die Kunde zuteil. Seit der Abfahrt des Brautwagens befindet sich das Hochzeitshaus im Ungewissen.

Wiederum wird vielmehr im Warten der Angehörigen auf seine Rückkehr der seelische Zustand dichterisch Gestalt, und die lähmende Bedrücktheit, die sich zu Beginn während des Wartens auf die Abfahrt wachsend schließlich aller bemächtigt hatte, lastet auch jetzt auf den Zurückgebliebenen, sich paarend am Ende mit bangem Ahnen kommenden Unheils. Sichtlich um sie davon zu lösen, schafft Antoons Schwester, Anna, einen Sitzplatz im Freien und scheut sich doch davor, den Grund zu sagen, "se meen, in de Stuuw weer't gâr to dumpig" (19). Und sichtlich aus demselben stillen Bestreben heraus, den Schein des Hochzeitsfestes aufrecht zu erhalten und die schwere Stimmung seiner Gäste zu heben, sehen wir Antoons Vater Wein bringen für Kiwitt und Veit-Ohm mit dem aufmunternden Zuspruch: "Nu drinkt, Kinners, drinkt!" – und ihn selbst doch außerstande mitzutrinken. "He leep wedder in't Huus", wie auch die Mutter nicht mit nach draußen mag: "Mien Gedanken sünd vondâg wat unrusig, buten loopt se mi ganz weg" (20). Mit psychologisch feinstem Instinkt sehen wir also auch diese Szene des Wartens auf die Rückkehr angelegt, darin das deutliche Gefühl einer nahenden Katastrophe die Menschen im stillen beschwert und doch der Hochzeitstag gebietet, es zu ignorieren.

Nur Schwager Veit, der immer das Herz auf der Zunge hat, spricht Kiwitt offen seine Sorge aus (vgl. 20). Aber der Wein enthebt die beiden zwangsläufig weiterer Hingabe an schwere Gedanken; vielmehr leuchtet grotesk Kiwitts Erinnerung an seinen "vergnögten" (21) Hochzeitstag hier hinein und das sonnige Bild seiner Ehe mit Mariken. So schafft also inhaltlich wie künstlerisch nun die Weinlaune der beiden Männer das für unsern Dichter so kennzeichnende leichte Gegengewicht zu der Schwere

der inneren Situation. Diese ruft die lange Zeit des Wartens zwar notwendig immer wieder zwischendurch wach; aber durch die köstlich gezeichnete Figur des Veit-Ohm, der auch in seinem Schmerze noch dem Leser ein Lächeln abzwingt, vermag sie doch jetzt nie ganz die Oberhand zu gewinnen. Wenn jener beispielsweise auf die angstvolle Frage: "Dat duurt jo schrecklich lang – schull dār wat passeert wēn, Veit?" seine Antwort: "Hebht wol ümsmēten!" in seinem Schlächterstil ergänzt: "Bertram un sien Wiwer harr ik dat geern gönnt, wenn se māl in Sand ümkehrt wārn as Pēkelfleesch in Solt" (23).

Mit der Rückkehr des Bräutigams wird das bange Ahnen zur Gewißheit. Was aber geschehen ist mit Antoon, ist im Grunde die katastrophale Folge seiner egozentrischen Einstellung. Daß ein Unglück kommen würde, falls er Minna nicht bekäme, hatte er instinktiv gewußt (vgl. 14). Auch Veit-Ohm hatte es aus guter Kenntnis seiner Person vorausgesagt: "... wenn māl en Storm kommt, un de mutt kämen, ... denn küselt de rüm als lerrige Strohhalms ... !" (20). Schon damals nach vergeblichem Bemühen, seinen Neffen vor der "Doorheit" zu bewahren, hatte Veit-Ohm in seiner weisen Einsicht gesagt: "... dat Gewitter, wat nu noch kommt, ward länger duurn" (14) und – wie wir nun sehen – mit besonderem Recht sich beim Hinweis auf das Unglück der symbolischen Ausdrucksweise bedient. Denn tatsächlich bleibt das Unglück, das während des ganzen Gewitters ahnungsvoll in der Luft liegt, auch am Gewitterhaften! Es ist dieser Spiegel der seelischen Erschütterung Antoons durch jenes Ereignis auf der Kirchfahrt, – statt des Ereignisses selbst also dessen innere Folge! –, der bezeichnenderweise wiederum die dichterische Mitte bildet.

Mit seelisch erloschenen Augen, "twe Finstern, worachter Licht un Lēben dood is, blot de blanke Schien, de vo'n Hēben hindāl kommt, spēlt noch dārop" (24), sehen wir Antoon zurückkehren, ohne Minna. Durch dieses Bild schon begreifen wir. Und nach langem, abwesendem Schweigen tritt plötzlich bei Nacht in Antoons Frage "Is dat Gewitter noch ni bald cewer?" (32) und in seiner Absicht, aus dem Bett zu springen: "Denn kann't loosgān!" (33), der zerstörte Geist erschreckend in Erscheinung: jenes ungeduldige und qualvolle Warten während des Unwetters auf die Vereinigung mit Minna wieder heraufbeschwörend, so als existierte kein Danach und kein Dazwischen, sondern noch immer allein das Vorher mit seinem Bangen und Hoffen. In jener einzigen Frage, die in äußerster Grotteske das Ende der Dichtung an ihren Anfang knüpft,

wird uns die Antoongestalt in ihrem Innersten zum Erlebnis, und niemals bedarf es näherer Erörterung.

Wie nun der kranke Geist – zwingend gebunden an jenes Naturereignis, welches das menschliche so innig begleitete, daß es dafür zu sprechen vermochte – bei jedem heraufziehenden Gewitter die unheimliche, bedrohliche, spannungsvolle Situation vor der Kirchfahrt mit ihrer Angst und Qual von neuem durchleben muß, verquickt und gesteigert zugleich mit wildem Sich-Aufbäumen der verwirrten Seele, die in dem Gewitter immer wieder das Hindernis der ehelichen Bindung an die Braut erfährt (was es doch nur scheinbar gewesen, als welches aber der trotzbare Wille, die wahre Einsicht abtötend, es schon damals nur hinzustellen vermochte); wie damit die Krankheit symbolisch spiegelt, daß Antoons Seele sich durch nichts zu lösen vermag von ihrem Sehnen, mit Minna vereint zu sein, und so also sein Charakter: nicht verzichten zu können auf die Erfüllung seines Willens und seiner Liebe, in seiner ganzen Unbeugsamkeit in Erscheinung tritt, ist eine außerordentlich eindrucksvolle künstlerische Leistung, ein vollendetes Zusammen gehaltlicher und künstlerischer Verdichtung.

“Opfalln weer’t, dat he jeden Ogenblick . . . nâ buten gung un . . . nâ’n Hêben keek, as wenn he dâr wat söch. Solang dat Wêder good weer, kunn man menen, dat he sien Freud harr an dat schöne Blau dâr bâben un an de witten Wolken, de dâr hooch œwer Woold un Toorn un Barg hinseiln doot — sien Gesicht weer still tofrêden, dat seeg wol gâr verklârt ut, wenn dat Âbendroot sik in de Wolken hung un êhr farben dē . . . Wenn’t âwer stickenwarm un bruttig weer, in de Feern graue un swarte Wolken sik sammeln, wenn’t oplüchten dē œwer dat lurige Feld un de Donner anfang to gnurn un to drehnen, denn wâr he hitt un hiddelig un unrusig, un je neger dat Gewitter keem, je dranger un duller gluup he nâ bâben, sien goodmôdigen Ogen wâr’n ümmer grôter un düsterer, he brumm un snack mit sick sülben un handsloog, un wenn toletz dat Unwêder loosbrook, denn wâr he ganz unkloug un grandessig: he huul mit den Storm un flök un schull gegen den Donner an, he wrung de Hann oder drau ok mit de Fuust gegen den Hêben, de Schuum stunn em vör’n Mund un he bêuwer an’t ganze Liev, as wenn dat Fewer em schütten dē. So leep he in’t Feld, hin un her, vörwärts un wedder trügg, dör Knick un Tuun, œwer Grâben un Bêk — wo de Blitz leih un de Donner brüll, dâr stôrrt he hin mit Draun un Flôken un Lästern. Grulich!” (35/36).

Niemand wird sich dem künstlerischen Zauber dieser machtvollen Schilderung mit ihrem geradezu dichterischen Rhythmus verschließen können, darin das Gewitter mit seinem Gegensatz von Düsternis und Blitzeshelle auch sprachlich-lautlich sich spiegelt: in betontem Wechsel zwischen den düsteren a oder oo und dem grellen u, welches schließlich im “huul mit den Storm” und dem “Grulich!” den Gipfel erreicht, das Miteingehen des Wahnsinnigen zugleich kündend. Das Zusammen des seelischen Aufruhrs mit dem Aufruhr der Natur, worin künstlerisch-gestalterisch ja das Wesen und das Besondere dieser Dichtung liegt, wird

so von dem geistig Überwältigten tatsächlich durchlebt und kehrt damit am Ende der Dichtung in höchster Steigerung wieder: wie sie eben nur möglich ist, indem der Mensch seine Basis verläßt.

Diese Katastrophe ist vom Dichter in weitem Rahmen gestaltet. Denn sie ergreift ja das ganze Haus. Schrittweis werden die Angehörigen davon betroffen; denn erst allmählich dringt in ihr Bewußtsein, was eigentlich geschah. Der erkrankte Antoon spricht ja nicht. Und der Dichter hat in großer künstlerischer Sicherheit den Gang der Handlung unterbrochen, wo die Novelle ihrer inneren Gestalt nach davon absehen muß. Während jenes allmählichen Eindringens der Katastrophe aber ins Hochzeitshaus rückt bezeichnenderweise, das Schwere zu erleichtern trachtend, wieder Veit-Ohm, der gute Geist des Hauses, mit dem Zwiegesicht seines ernstkomischen Wesens ganz in die Mitte. Er trägt die ohnmächtige Mutter ins Haus. "... he flök un schull un lach vör Dullheit" (31), um die über Antoon Verzweifelnden zu beruhigen. Er "kegelt" Emmas Vater, der den Kranken bringt, "merrn in de Strät rin, dat Gørn un Wiwer luud opschrien den" (25). Er spannt im Mondschein an, den Arzt zu holen. Er bringt den Pastor mit nach Haus: zu informieren und Trost zu sprechen. Und bis in die bangsten Stunden und seinen tiefsten Schmerz hinein bewahrt dieser poltrig-grobe und doch so gefühlsstarke Veit-Ohm, der nun "bet bâben an'n Hals voll von Unglück un Dullheit" (26) ist, seine Funktion, durch die Komik seiner Ausdrucksweise zugleich zu erheitern, so daß von seiner Persönlichkeit her immer etwas Sonne auf die schwere Bedrücktheit der Unglücksstätte fällt. "... ik heff em" – nämlich Minnas Vater – "schütt as en Plummboom", so erzählt er dem Pastor, "un as he denn noch sweeg, nâ Strät smeten" (31). Und wer müßte nicht auch lächeln über jene unsinnige Rede, die wiederum nur der Schmerz erschuf: "Ei wat, Herr Paster, de Düvel seet achter de Pêr. Wenn uns' Herrgott so'n Unglück nich anrichten deit, ... denn mutt de Düwel dat dân hebbn!" (31).

Manchmal freilich, besonders in der Szene bei der Fru Pastern, darin Veit-Ohm überdies in seiner wiederum so plastisch-anschaulichen und oftmals weit ausholenden Vergleichsrede lebendig auch das dörfliche Milieu reflektiert, ist dieser Tendenz, durch seine grobschlächtige Wesensart von der Schwere der Katastrophe abzulenken, reichlich viel Spielraum gegeben. So komisch und sprachlich beispielhaft zugleich in ihrer bildlichen Objektivation seine Charakteristik der Klatschbase sich ausnimmt ("De bâht allens an mit êhrn langen Snâbel, wo man en Worm in is", oder: "... wenn in mien Achterhuus en Katt von'n Bœn fällt, se weet

dat" 26) und so treffend und lebendig seine eigene Charakteristik in der Vergleichsgeschichte: "... wenn mien Nâwer Jochen Smidt ..." (27) zur Darstellung kommt: höchstem künstlerischen Anspruch ist dieser ganze Zwischenteil nicht gewachsen, der überhaupt mehr inhaltliche Bedeutung hat, nämlich eingehend zu informieren über das, was wir ja nicht miterlebten, und das Thema nochmals zu erörtern.

"Is dat en Hochtied, wo de Leev gârni to inlâden is? Dat is jo en Handel!" (28), so ereifert sich die Pastorsfrau. Und wir erinnern uns der Worte Abels ganz zu Beginn: "De Minsch mutt eten, wat he mag, unfrien, de em gefällt, sünst kâmt de Wehdåg achterher" (4), und später: "Verköfft is de arm Deern al lang – en âsigen Handel is't!" (18). Im Grunde ist ja auch Veit-Ohm dieser Ansicht, der jetzt so dagegen anbrummt mit seinen biblischen Belegen: "Uns' Herrgott geev Adam en Fru, åhn em to frâgen, ob he ehr ok liden much ..." (28). Hier zeigt sich so recht, wie das Gefühl mit ihm durchgeht, wie der Schmerz über das Unglück Antoons ihm im Augenblick jede Objektivität des Urteils nimmt, so daß er sich selbst widerspricht. Hatte er doch damals, in großer Besorgnis, das Unglück zu verhindern, zu Antoon gesagt: "Wenn ik ... en nüchtern Kalf köp", – immer wieder finden wir ihn mit seinen Gedanken in der Anschauungswelt seines Schlächterbereichs – "un dat will ni mit mi, denn versök ik allens, um dat ... nå Kellnhusen to locken. ... Åwer Minna is keen nüchtern Kalf ..." (13). Und Neels Kiwitt entgegnete er in jener Warteszene beim Wein auf dessen Feststellung "De Deern hett schuld to den ganzen Larm": "... un dochen kann ik de noch an eersten begripen" (23).

Wo immer das Thema besprochen wird, ist des Dichters Ansicht offenbar: das Gefühl, die Zuneigung allein darf eine Ehe binden. Wir werden später sehen, wie zentral dieses Anliegen sein gesamtes Schaffen erfüllt: bis hin zu dessen gründlichster und umfassendster dichterischer Gestaltung im Maren-Roman, wo Abel als letzte Verkünderin und Repräsentantin dieser Idee die Dichtung durchwirkt: im höchsten Ausdruck also der Funktion, die schon hier im "Gewitter" sich andeutet – der Dichtung von dem Mädchen, das nur seiner Liebe folgt – und die Abel dann in mancher anderen Dichtung steigernd innehat.

Und schließlich ist auch "Dat Gewitter", wie zuvor "Lütj Hinnerk", vom Anfang bis zu Ende ein starkes Zeugnis dafür, daß für unsern Dichter die menschliche Seele die Mitte bildet, so mächtig, daß sie auch den Körper beherrscht. Antoons bald taube Mutter versteht "op een mâl wedder jedes Woort un Teken" (30), als sie begreift, daß ihr Sohn

schwerkrank daniederliegt. Und "steil as en jung Deern stunn un gung se, ähn Stock un Stütt" (29) – die ohne diese sich niemals fortbewegen konnte –, um ihrem Jungen Liebe und Trost zu bringen. Die Geisteskrankheit des Sohnes bringt ihr den Tod – "Se harr dat ni dregen kunnt, dat harr ehr dat Hart afstött" (34) – und bald auch dem Vater, "(De) toletz kindsch (weer) un ganz von de Föt" (34).

Ja, der ganze Schlußteil der Dichtung seit der Rückkehr des Geisteskranken hat letzthin diesen Sinn, die Reaktion der Seele auf die Katastrophe zum Ausdruck zu bringen und damit deren bewegten Gang an diesem Hochzeitstag: von der dumpfen Gedrücktheit zu Beginn, von der Sorge und Spannung beim Gewitter während des Wartens auf die Abfahrt, von der ahnungsschweren Unruhe während des Wartens auf die Rückkehr bis zum Ende, zum Erlebnis der Katastrophe durchzuführen. "Dat hoolt wi alltosam nich ut" (33), hören wir Anna verzweifelt klagen, und durch die Mittengestalt dieses ganzen Teils gar, durch Veit-Ohm, dem "de Hår . . . witt wårn (weern) as Blöt op'n Slöndoorn" (35), scheint uns allenthalben, bis in die letzten Nuancen dieses Charakters hinein, der ohnehin "allens . . . op . . . sien Gesicht afspegelt" (21), die Tiefe des Schmerzes hindurch. Antoons Krankheit aber ist ja in unserer Novelle der stärkste Ausdruck dessen: daß sein Inneres ihn völlig beherrscht.

Es ist die Offenbarung der seelischen Vorgänge, darin die Einheit der ganzen Gestaltung liegt, und welche mit gesetzlicher Notwendigkeit daher die Dichtung abrückt von allem äußerlichen Geschehen, so daß selbst das zentrale Ereignis auf der Kirchfahrt dichterisch ausscheiden muß.

Ü m h u n n e r t D å l e r (1886)

Ein Blick ins Vorwort des Erzählungsbandes "Allerhand Slag Lüd" zeigt uns das schlichte Verhältnis unseres Dichters zu seiner Kunst. In gleichsam kindlicher Sammlerfreude ist er auf der Suche nach Menschen: "Kinner un ool Lüd". "Wenn ik mál alleen bün un in en rechte Luun, . . . denn moët se mi wat vertelln von ole Tiden, von Freuden un Smarten, de in't Minschenhart ut un in gât as Ebb un Floot . . ." (IX). "Üm hunnert Dåler" ist eine dieser kleinen Geschichten, deren Sinn es ist, das Bild der Menschen wiederzugeben, "dat lèvt un lacht un snackt un deit gråd ebenso lebennig, as weern se dat sülben" (IX). Da steht Henn Kark vor uns, der reiche Mann ohne Herz, wie er am Weihnachtsabend in die arme Hütte dringt, Spiel und Frieden der Kinder zerstört und von den Armen die Bezahlung der Schulden fordert oder aber die Wiese. Und ihm gegenüber Steffen Pähl, der so Bedrängte: "Wenn He mi de Wisch nimmt, denn snört He mi den Hals af" (44); der in Verzweiflung und Wut nicht mehr Herr seiner selbst ist und Henn Kark nachjagt in der Absicht, ihn niederzuschlagen. Und da ist wieder Abel, die sich der aufgeregten Frau Antje annimmt: "Se hâk ãhr in un bröch ãhr nå de warm Stuv un bleev bi ãhr" (45). Dem verzweifelten Steffen aber tritt Dierk Panjer in den Weg – "Steffen, du büst krank, ik bring di nå Huus" (47) –, dem er sein Herz ausschütten muß und der ihm das Geld leiht, damit er dem bösen Henn Kark aus den Krallen komme. Und da ist Dierks Frau, die zur Weihnachtsfreude seiner Familie einen großen Korb voll Eß- und Spielsachen einpackt.

Wir werden sehen, daß die Gestaltung eben dieser Menschenbilder für Fehrs charakteristisch ist. Das arme Haus mit den guten Menschen darin hat "Blomen in un ünner't Finster . . . – de Armoot kiek wol dör de Ritzen un Löcker, áwer se l a c h t" (39). Wichtig erscheint nie das Äußere, das Materielle, wichtig allein ist das Herz. Aus ihrem guten Herzen heraus wirkt die alte, arme, häßliche Abel. Und mit derselben Herzenswärme gibt Dierk Panjer sein Geld her, indem er spricht: ". . . mi is't jo en Freud, dat ik di bistân kann!" (51). Er und Abel laden die Verzweifelten zum Kaffee ein, "de w a r m t un quickt un mákt vergnógt" (47).

Zu ihnen allen bildet der herzlose Henn Kark, der reichste Bauer weit und breit, der "mit sien Geld Lütt un Groot regeer" (41), den äußersten Gegensatz. Und während uns in Dierks und besonders in Stefens Haus die Liebe als der innere Halt der Eheleute erscheint, lebt Henn Kark mit seiner Frau "as Katt un Hund, . . . toletz harrn se sik tosâm funnen op'n Geldsack, dår seten se nu oold un k o o l d bi enanner un weern sik so enig as twe Spitzbobenhann" (52). Welche plastische Charakteristik dieser Bindung nach außen allein in der Gemeinsamkeit des Geldinteresses! Solch ein Bild haftet in uns bis in den Maren-Roman hinein, wo diese Gestalt in den Visionen des alten Schäfers wieder vor uns ersteht. Berechnender Verstand und warmes Gefühl also sind einander in diesen Menschenbildern gegenüber, Eigennützigkeit und Hilfsbereitschaft, Egoismus und Nächstenliebe, B ö s e und G u t.

Daß – wie der Titel sagt – in der Verhinderung des Totschlags "üm hunnert Dâler" der Schwerpunkt unserer kleinen Geschichte liegt, ist gestalterisch nicht überzeugend, obwohl Dierks Darlegung der Sinnlosigkeit seiner Rache an dem Pferd, das seinen Sohn erschlug, im Dienste dieses Themas steht, das unsern Dichter auch späterhin nicht losgelassen hat: "ik harr dat en annern œwerlâten schullt" (49). Der Gedanke also, daß Rächen nicht Menschensache sei, drängt sich schon hier hervor. Indem der aufgebrauchte Steffen jene Geschichte des alten Dierk vernimmt – "dålbögt wårn se beid" (47) – mag er die Sinnlosigkeit auch seines Rachewillens empfunden haben. Aber dichterisch gestaltet wird das nicht. Wir fühlen am Ende nur die Beruhigung dessen, dem allenthalben durch den Freund geholfen wurde. Zum Erlebnis wird uns die kleine Erzählung nur im Sinne der Worte Abels am Schluß: "Wenn de Noot ranstörtt, Finstern un Dœrn insleit, un dår kommt denn de helle Freud as en hilligen Engel lisen rin gân, dat is wat, dat is de Selligkeit op Eern!" (54).

En swåren Droom (1885)

Wer müßte bei der Charakteristik des Trödlers Matten Krus, dem das Unglück anderer "good topaß (keem) in sien Handel" (89), nicht an den reichen Henn Kark denken, der die Armut Steffens ausnutzen will, um auch dessen Bauernstelle noch an sich zu reißen? Beides Menschen, für die nichts gilt als das Geld und der eigene Nutzen. Die Gestalt des Matten Krus noch intensiviert dadurch, daß er das Prinzip, "bi dat Elend sien Profiet" (90) zu haben, zu seinem Beruf schlechthin gemacht hat: "se müssen verköpen, woto also to veļ betåln?" (89). "He wuß mit twe Dingn good to reken: mit Noot un Lichtsinn" (90). Das Rechnen mit der Not wird mehr beschreibend charakterisiert, das Rechnen mit dem Leichtsinne erleben wir mit. Die Schändung der guten kleinen Emma bildet das Kerngeschehen unserer Erzählung, in der Weise, daß es den Täter zur Verantwortung zieht und zur Auseinandersetzung zwingt. Matten Krus wird mitten hineingestellt in die Situation, wo er sich entscheiden muß und ausweisen. Denn Emma bringt sein Kind zur Welt. Und damit wird diese Geschichte vom Bösewicht zu einer psychologischen Studie, die die Schlechtigkeit der Tat bis ins Letzte vor unsern Augen enthüllt. Wir erleben, wie er sich gewissenlos hin- und herwindet, um aus der Affäre zu kommen, zuerst gegenüber Emma, von dem Vorschlag: "Wi bringt dat Kind wol ünner" (92), über das Geldangebot – ". . . von Geld wull s' jo nix weten!" (93) – zur Heiratslüge; sodann angesichts der Hebamme mit Leugnen: "Wokeen seggt, dat dat mien Søhn is? Kenn ik de Moder?" (96), mit Überredung: "wenn du stillswiggst, denn het se dat nich seggt", und Bestechung: "Dat kommt mi jo op en gode Handvoll Geld nich an" (97), mit dem heuchlerischen Plan, Emma "an en goden Mann (to) bringn" (98) – "en Keerl", (wie die Hebamme uns informiert), "den en örndlich Fruunsmensch nich mit de Füertang anfåten deit!" (99) – und mit dem Entschluß des Meineids gar: "Ik will swörn" (101).

Wie in "Um hunnert Dåler", bildet auch im "Swåren Droom" das *G e g e n e i n a n d e r* von *G u t* und *B ö s e* das Kernmoment der Spannung, die Funktionsmitte. Aber während in jener Erzählung die Kraft des Guten – die Hilfe guter Freunde – den Willen des Bösen entwaffnet,

so daß die Gestalt des Henn Kark allmählich in den Hintergrund verdrängt wird, geht der Dichter im "Swären Droom" dem Bösen zum ersten Male direkt und bis ins Innerste zuleibe. Matten Krus steht im Mittelpunkt der Erzählung! Und mit ihm nun wird der Kreis des Bösen vollends ausgefahren. Er ist nicht nur der nimmersatte Reiche und Geizhals, nicht nur der leichtsinnige Schänder junger Mädchen, er ist auch ein "snickenfetten Pharisäer" (110): "Sünndag för Sünndag seet he ünner de Kanzel un hör Gottes Woort" (91). Ihm zur Seite steht wie zur Bekräftigung und Gewährleistung der letzten Entfaltung seiner bösen Kräfte die Haushälterin Telsch: "Segg ęhr mientwegen, dat du ęhr Geld utsetzen oder heiräten wullt – is jo enerlei!" (93). Und Matten Krus bleibt der Mittelpunkt der Erzählung bis zum Ende: das ist das Besondere. Was in der Henn Kark-Geschichte geschah durch das Dagegegenwirken danebenstehender guter Menschen, das vollzieht sich hier zum ersten Male im Innern des bösen Menschen selbst als Ausdruck seiner Gewissensmacht: im Traum.

Der Traum nimmt in Fehrs' Dichtung eine bedeutsame Stellung ein. Und das hat seinen tiefen Grund. Schon die bisher besprochenen Dichtungen lassen erkennen, wie sehr unserm Dichter daran gelegen ist, die innersten Gefühlsregungen des Menschen zu erlauschen und sichtbar werden zu lassen. Die elementaren Kräfte der Seele bilden für ihn den wahren Kern des Menschen, und der allein ist ihm wichtig. Ihn zu enthüllen, ist sein letztes dichterisches Anliegen. In der Bewußtseinsphäre jedoch bleiben jene Äußerungen des Innersten oftmals verborgen. Welch ein sinnvoller Schritt des Künstlers daher, in solchem Fall in die Sphäre des Bewußtlosen vorzustoßen und seine dichterischen Gestalten als Träumende oder Phantasierende ihr Letztes enthüllen zu lassen, was sie in wachem Zustande nicht zu tun vermöchten. Niemals sonst z. B. hätte ein Matten Krus die Stimme des Gewissens zu Worte kommen lassen. Man werde sich bewußt, daß es ihm in betrunkenem Zustande passierte, der Hebamme die Wahrheit zu verraten, was Telsch in bester Kenntnis seiner Person so ausdrückt: "Vondåg hest dat Unmögliche dån: du hest di de Neş afbeten!" (99). Im Bewußtsein seiner körperlichen Unzulänglichkeit könnte Lütj Hinnerk nie zu Erlebnissen seines tiefsten Bedürfnisses gelangen. Indem der Dichter aber die Traumzustände mit hineinnimmt in die Dichtung, vermag er das dringendste Anliegen der Seele mit zu beleuchten. Und wir erleben sodann, was sich sonst allenfalls beschreiben ließe. Das ist das Entscheidende. Wiederholt haben wir gesehen, wie der Dichter bestrebt ist, seine Dichtung als etwas Lebendiges zu gestalten,

darin weitgehendst alles unmittelbar anschaulich vor unsern Augen er-
steht, damit uns die Dichtung zum Erlebnis werde. Der Traum kommt
diesem Bestreben in besonderem Maße entgegen. Ist er doch die unmit-
telbare Äußerung der Phantasie. Und schließlich gibt er dem Künstler
die Möglichkeit, das in der Wirklichkeit Undarstellbare darstellbar zu
machen. Denn in der Sphäre des Traumes wird wirklich, was in der Wirk-
lichkeit des wachen Bewußtseins keine Existenzkraft hätte. Im Phantasie-
gebilde des Traums kann sich das Abstrakte in unbeschränktem Maße
versinnlichen. In der Traumwelt vermag man mit Symbolen wie mit
wirklichen Dingen umzugehen. So eröffnen sich dem Dichter große Mög-
lichkeiten lebendiger Tiefengestaltung.

Wir werden sehen, daß der Traum des bösen Matten Krus den Höhe-
punkt unserer Dichtung darstellt. In diesem Traum wird die Sprache des
Gewissens in Leben umgesetzt – so machtvoll, daß er sodann ins wirk-
liche Leben greift und Matten zu einem andern Menschen macht. Wir
werden freilich zugleich erkennen, daß dem Sündenspiegel in Mattens
Traum etwas von der Konstruiertheit eines Moralisten anhaftet. Bis zu
Marens Traum hin ist eben künstlerisch noch ein weiter Weg. Aber hier
ist der Ansatzpunkt der Entwicklung, die dort ihren Höhepunkt erreicht.
Und hier in dem Eifer, den Petrus bei der Bearbeitung seines Sünders
bekundet, mag man die Stärke des sittlichen Verantwortungsgefühls er-
messen, das unsern Dichter zeitlebens dazu trieb, das wahre Gesicht des
Menschen aufzudecken und das Gewissen wachzuhalten. Die Art und
Weise nun, in der sich dies in seiner Kunst vollzieht, erweist sich uns als
ein aufschlußreiches Kriterium für Reife und Rang. Ja, es wird uns ge-
hen wie immer beim Nebeneinander der Dinge: wir sehen das eine erst
ganz, nachdem wir auch das andere aufgenommen. Erst neben den gröberen
Stiften erkennen wir ganz den feinen.

Matten Krus ist in der Schar derer, die Einlaß in den Himmel begeh-
ren, und mit wachsender Bestürzung sieht er hier oben die Menschen in
ihrem wahren Wert. Die alte, häßliche Abel wird jung und schön, als
Petrus sie in den Himmel läßt. Und wärmste Aufnahme findet der arme,
alte Schäfer, den Matten zeitlebens als "armen Stackel" verachtete, und
der sich selbst nicht würdig fühlt, ins Himmelreich zu kommen: "Wat
schall so'n dummen eenfachen Scheper in düsse Herrlichkeit!" (102).
Seine Schrubber, die er mitnahm, um nicht mit leeren Händen zu kom-
men (vgl. 103), verwandeln sich in Gold. Der "Geldbüdel" des reichen
Matten dagegen ist plötzlich eine "giftige Adder, de . . . em biten will";
seine silberne Uhr an goldener Kette "en grote dicke Pußpogg . . . un

puaßt em giftig in't Gesicht" (105). Seine heuchelhaften Gebete sieht er in dem Haufen Blätter, die nicht zum Himmel fliegen, sondern dienen, "de Höll to böten"; seine Gaben "in den gēlen Hümpel" als "luter lerrig Stroh, allens för de Höll . . ." (111). So wird dem allem Äußerlichen verhafteten Bösewicht die Belanglosigkeit alles Äußerlichen in drastisch-allegorischer Umsetzung durch die Traumphantasie zu überwältigender Anschauung gebracht. Das Bewußtsein seiner tiefen Schlechtigkeit nun entfacht wahnsinnige Angst in Matten, die sich wiederum objektiviert in entsetzlicher Vorstellung des Teufelswagens "mit veer gñeterswarte Per vör" (106). Die Darstellung des Teufels als Ausdruck höchster Angst ist der Gipfel des Traums.

Wir wollen die Verkörperung des Bösen genauer besehen: Das Gesicht "eerdgēl", "de Mund . . . hard toknepen", "dat spitze Kinn", "de Hann . . . lang, knoekerig un mäger", "Mütz . . . un . . . Rock . . . root, as weern se mit Minschenbloot farvt" (109). Wer dächte nicht an jene gräßliche "Pußpogg", in die sich Silber und Gold verwandelten zum Zeichen daran haftender Schlechtigkeiten: "ganz swartgries un ünner Buuk gēlbunt" (105), oder an den "gēlen Hümpel" (111) heuchlerischer Gaben! Und man stelle sich den bösen Henn Kark wieder vor: "un de em seeg in sien gēln . . . Kneebüxen . . . un rode West . . . , sien aschgrisen Kopp, de bög em geern wied ut'n Wēgen" (Ü. h. D. 41). Die Farben gewinnen Bedeutung. Angesichts des Teufels mit dem "roden Bärt", seiner "glönigroden" Augen "scharp un bös" (109), sieht der Fehrskundige auch den gewissenlosen "Plünn-Jákob" "mit rode Hår" (D. Tr. 63) vor sich – den Anstifter desselben Verbrechens, das Matten Krus beging –, von dem Dick-Trien sagt: "sien scharpen Kniepogen wårn allens wies" (64). Auch Henn Kark war charakterisiert durch die "lütten scharpen Ogen" (Ü. h. D. 41)! Wer sich in dieser Weise anschaulich einliest in Fehrs' Gestalten, wird leicht schon von ihrer Erscheinung her das Innere mit erfassen. Mit seiner "groten Håkennes" (63) trägt Plünn-Jákob ebenfalls das Charakteristikum des Teufels, dessen "lange Neş" "krumm un scharp" "as en Rosendoorn ut en Stock" hervorspringt (D. Tr. 109) wie die der bösen Trina Mösch in der Geschichte vom Winter in Størkamp (77).

Mattens Angst wächst bei dem gräßlichen Anblick ins Unerträgliche. Verzweifelt ruft er Petrus an: "Dår is nix so swår un so hard, ik will dat hartensgeern doon, blot bewår mi vör den gresigen Fohrmann un sien Wågen!" (114). Damit ist nicht nur der Traum, sondern unsere kleine Novelle überhaupt dem Höhepunkt zugeschlitten: von den bösen Taten, die in der Schändung Emmas gipfeln, über Leugnungsversuche zur Be-

reitschaft zum Meineid; von der Erschütterung im Traum – als Ausdruck schwerer Gewissenskonflikte – zur Überwindung des Bösen: Matten Krus verspricht, den Handel aufzugeben, Telsch zu entlassen und Emma zu heiraten.

Der U m s c h w u n g ist gewaltig: Matten ist ein anderer Mensch geworden. Er verkauft all seinen Besitz und zieht mit Emma in die ärmlichste Kate, um selbst nichts zu sein als ein armer Schäfer, wie der alte Brammann es war. Und damit hat das Leben der Dichtung einen ganz anderen Atem empfangen: dem Aufruhr ist die Ruhe gefolgt, der seelischen Erstarrtheit die Regheit der Gemütskräfte, der Pein der Gewissenslast die Heiterkeit der Befreiung. Welche seelische Geborgenheit, welche Friede teilt sich uns im Anblick jener ärmlichsten Kate mit, die sich “duuk . . . ünner Appel- un Bërböm as en Hëhn ünnern Stickbërnbusch” (123)! Welche Versöhnung der höheren Mächte im Abendsonnenschein, der das Land “as en Moder, de èhr Kind bëden lätèn hett, . . . week todeckt un seggt: slåp söt, morgen fröh schast du wider spëln!” Und welche Verheißung für den neuen Lebensbeginn in dem lauen Wind: “as wull dat Fröhjåhr noch mål wedder kåmen un de Welt jung måken” (119). So spiegelt die Natur den Wandel zum Guten und verleiht ihm zugleich Gewicht. Mit dem plötzlichen Umschwung sind wir wie in eine andere Welt getreten, die mit der vorigen so wenig gemein hat wie der nun so edelmütige Matten mit dem bösen, wie der nun ärmste Idealist mit dem bisher zutiefst im Materiellen prassenden Pfandverleiher, dessen Leben uns noch so köstlich lebendig vor Augen ist in jener Gänsemahlzeit, “wo man em w’raftig bi doodslån kunn” und wobei dem ebenso maßlosen Trinker “de Ogen . . . blank (weern), as wenn se in Goosfett swømmen dën . . .” (95).

Auf die psychologische Unwahrscheinlichkeit der Verwandlung gleichsam einer Teufels- in eine Engelsingestalt ist wiederholt hingewiesen worden. Die Übertreibung, die Überspitzung des Gegensätzlichen, die Schwarz-Weiß-Anlage, die Simplifikation kennzeichnen eben Intensität und Schwäche zugleich der ersten Konzeption, ebenso wie jene schulmeisterlichen Fingerzeige im Traum. Und so ist der Wandel des Matten Krus wohl das stärkste Zeugnis für den Idealismus unseres Dichters: siegen muß das Gute, und käme es auch aus dem Innern eines Bösewichts! Angesichts solchen Glaubens läßt sich ermessen, welche Bedeutung für Fehrs der Erziehung zukommt.

H a n n e s F r ä h m (1887)

Der Gegensatz von Gut und Böse, dies Urphänomen menschlicher Existenz, ist in dem Schaffen unseres Dichters, sowohl in gehalts- als form-schöpferischer Bedeutung, der Quellgrund gleichsam, daraus die Flüsse und Bächlein ihr Wasser empfangen und es fortführen zu verschiedensten Zielen. "Hannes Frähm" ist eine leichte Spielart jenes Gegensatzes, die längst nicht das Schwergewicht und den Ernst der sonst in dieser Reihe stehenden Erzählungen hat und die daher auch nicht bestimmt ist, die Diskussion weiterzuführen. Erst "Binäh bankerott" nimmt, wie wir sehen werden, den Faden des "Swären Droom" von der moralisch vernichtenden Geldsucht des Menschen wieder auf. Und insofern steht die Hannes-Frähm-Erzählung wie ein kleiner Abstecher innerhalb der so gebundenen Gruppe auch unserer interpretatorischen Arbeiten. Aber jener Gegensatz von Gut und Böse, der in "Hannes Frähm" zu positiver und negativer Anlage gemildert erscheint, bedingt auch hier Konflikt und Form der Dichtung wie im "Swären Droom". Und gerade auf dieser Milderung und Abschwächung des Kontrastes, dieser Reduktion auf das natürliche Maß, beruht die Tatsache, die die Besprechung eben an dieser Stelle notwendig und aufschlußreich macht: daß "Hannes Frähm" in chronologisch unmittelbarem Anschluß an den "Swären Droom" eine Besserungsgeschichte darstellt, welche die oben herausgestellten größten Schwächen der Matten-Krus-Erzählung bereits überwunden hat.

Das Besondere der Hannes-Frähm-Gestalt, die einen Fortschritt hinsichtlich der künstlerischen Konzeption dokumentiert, tritt sofort in Erscheinung. Von Beginn an steht diese Person im Z w i e l i c h t. Erweckt soeben die Schulleistung des kleinen Hannes die Vorstellung: ". . . dat weer en prächtigen Jung mit . . . sanftmödige Ogen un en stille Årt", so bietet noch derselbe Satz die Antithese: "kreeg he em åwer to sehn, den lütten slanken Bengel (!) mit de slauen (!) Ogen un de grote krumme Neş (die bedeutet bei Fehrs' Gestalten selten etwas Gutes), denn verwunner he sik, un måk Hannes nu går een von sien dwallerigen Bocksprüng, denn wår he sik verfehrn". "Jå", so wird die Gegensätzlichkeit sogleich herausgestellt, "Hannes Frähm weer en ganz verdrehten Jung"

(81). Das Nebeneinander des Einerseits und Andererseits durchzieht die ganze Erzählung, es bildet den Grundstock ihrer inneren Form, die eben ruht in diesem Zusammen gleich starker positiver und negativer Wesenszüge des Jungen. Die charakterisierenden Sätze mit dem Aber in der Mitte sind daher bezeichnend für die gesamte innere Anlage der Dichtung. "He kunn so nett wēn, so glier un glatt snacken, so anstellig, flitig un fründlich doon . . . ! Åwer ęhr man sik verwährn kunn, weer de Jung mit en Schåwernack dår, rein ümkehrt as en Strümp . . ." (81). Und so sind auch die direkten Einblicke, die die Dichtung gibt, durch diese Polarität des Wesens bestimmt. Dabei sind wir nie im Zweifel darüber, daß es sich hier nicht etwa um ein schwerwiegendes Gegenüber von Gut und Böse handelt: "he weer ni falsch un booshaftig; neę, dat måk em Sp å ß un weer luter Węł . . ." (82). Und daher hat nicht nur das ganze Dorf, sondern auch der Leser Spaß an den Tätlichkeiten dieses Schalks! Ja, gerade sie verleihen der Dichtung ihren Reiz, der größtenteils eben in dieser Mischung mit dem Nürrisch-Amüsanten liegt.

Auf jeder Seinsebene tritt sie in Erscheinung: wie sie mit der geistigen Entwicklung des Jungen zu gesteigertem Ausdruck gelangt, ist psychologisch und formal eine beachtliche künstlerische Leistung. Mit Schmunzeln begleiten wir das nürrische Treiben des kleinen Hannes auf der Straße, die getreue Nachahmung zankender Hunde vor anderer Leute Fenstern, die ebenso vollendete des Nachtwüchters, welche die Dörfner narrt in der Zeitansage. Und meistens leuchtet durch die eine Seite auch die andere hindurch. Mit dem Narrentum tritt die Intelligenz in Erscheinung. Man denke an das naturgetreu gespielte Gespräch mit der Mutter in der Schummerstunde: "as wenn he de Våder weer" (82). Man denke an die Geschichte auf dem Dach (83), die mit dem schalkhaften Draufgüngerum zugleich auch die geistige Überlegenheit des Jungen enthüllt, welche durch sein Lachen trotz des Schmerzes auch den Vater bei seiner ernstesten Erziehungsmaßnahme zum Lachen zu zwingen vermag und so dessen ganze Bestrafung augenblicklich ins Lächerliche zieht und zunichte macht.

Auf der Schule gewinnen wir schon ein volleres Bild. "Hannes weer de hellste Kopp, . . . dat Lehrn weer Spęłkråm för em. Perseptę . . . weer in Hannes rein vernarrt" (83). Naturgemäß tritt nun der Bezug zur Umwelt wirksam mit hinzu. Das so auffällig Positive zieht von selbst weitere Kreise. Es verschafft Hannes Freunde, die sich seiner besonderen Ausbildung annehmen. "Åwer wenn de unkloken Schuurn cęwer Hannes kemen, denn måk he de ganze School rebelsch un bröch den ooln Mann rein ut't Spoor" (84). Auch das Bild des Schülers ist charakterisiert durch

die Gegensätzlichkeit seines Wesens, die sich spiegelt sogleich in angstvoller Sorge seines Lehrers. Wir erinnern uns an Hannes' spitzelnde Äußerungen in der Religionsstunde, wonach Persepters "truhartigen Ogen . . . em bang an(seegn), 'dien Gedanken gât gâr en gefährlichen Weg! De Bibel is keen Speltüch! Schall ik glöben, dat ik dat Heiligtuum de Hunn gëben hev?' " (84). Und schwerer noch schlägt sich die Gegenseite des geistig so ungewöhnlich Begabten nieder in seinem zweiten Gönner, dem reichen Vater seiner Jugendfreundin Kathrien, der Persepters Bitte um Finanzierung von Latein- und Griechisch-Stunden für den Jungen nur mit großer Skepsis zu begegnen vermag. "Dat Geld schall mi ni verdreten, . . . åwer wat wüllt wi ut den verdrehten Bengel mâken? En studeerten Uhlnspegel?" (85). Prägnant faßt er die doppelhafte Natur des Hannes ins Auge und läßt das gemeinsame Herrentum dieser Gegensätze in dem Jungen zum erstenmal als Grotteske erscheinen, die als solche nicht fruchtbar bestehen kann und daher die Entwicklung der positiven Anlage in Frage stellt. Erst Persepters Ansicht der Ausbildungsaufgabe als Erziehungsaufgabe zugleich – " 'Dat is't gråd', meen Persept, 'wat ik stürn wull: de Uhlnspegel mutt d'r rut!' " (85) – gibt Behrnd Harder die innere Rechtfertigung seiner Hilfsbereitschaft. "Ward he . . . in en gröttere Welt rinplant, wo sien Kopp mehr to doon hett . . . , denn slöppt de Spaßvâgel achter un kann keen Schâden mehr doon" (85). Hier wird schon offenbar, wie mit der Gegensätzlichkeit in Hannes' Charakter zugleich der Konflikt gegeben ist, der ja das Thema dieser Dichtung ist: wie er hier also von innen heraus erwächst – im Gegensatz zum "Swären Droom", wo er einfach vom Dichter in die Mitte hineingestellt erscheint, weil er im ganzen Zuvor jeder inneren Voraussetzung entbehrt. – Und wie von selbst ergibt sich angesichts der gegensätzlichen Anlagen des Hannes Frâhm also auch die Erziehungsgeschichte, durch den Willen der Lehrer nämlich, den Gang des Jungen so zu lenken, daß im Kampf beider Wesenskräfte das Positive siegen möge.

Persepters Voraussage scheint sich sogleich zu bestätigen: "Hannes . . . greep mit beide Hann to" (85) und setzt mit ganzer Kraft sein Positivstes ein. Ja, er verblüfft Behrnd Harder mit dem unbedingten Wunsch, Pastor zu werden, so daß dieser einerseits seines Urteils unsicher wird – "Schull de Jung doch . . ." –, anderseits sich nicht versagen kann, jene Grotteske vom "studeerten Uhlnspegel" seinem Pfliegling in nun von diesem selbst präsentierter äußerster Spanne ins Bewußtsein zu rufen: "müchst du wol mâl en Äp op de Kanzel sien Künst mâken sehn? oder en

Hanswurst vör'n Altår?" (86). Das Ziel des ernstesten Berufs in dem allem Spaß zugleich so Verhafteten fordert schon bei Beginn die Erziehungsmahnung heraus: "de Paster warrn müch un Fråhm heet, mutt ok fråm wən" (86).

Im Gespräch auf dem Schulweg mit Våder Ros, der von Hannes den Erweis seiner Tüchtigkeit wünscht, zeigt sich, daß jene andere Seite durch den Ernst des Lerneifers zwar in den Hintergrund gedrängt, aber dennoch durchaus in Tätigkeit geblieben ist. "Good!" sä Hannes, den de Ćewermoot ut de Ogen sprung, 'so will ik Em mål bewisen, dat ik mehr Plattdütsch verstå as He . . . Is de Hund sien Våder oder is He den Hund sien Våder?' " (89/90). Intelligenz und Schalk sind hier wieder gleichermaßen in Funktion. "Verdreihete Slüngel", so ruft der so Genarrte schließlich lachend aus, "de Hund is mien! . . . du büst en kåterdrellten, swienplietschen Racker!" (92). Ja, gerade dies Beispiel innigster Verquickung jener beiden Wesenszüge des Jungen überzeugt Våder Ros von der Notwendigkeit, Hannes durch Geld weiterzuhelfen.

Diese Geschichte von der praktischen und schelmischen Instruktion einer Kommabedeutung ist wieder eine von solchen in unserer Dichtung, die eben als Zeugnis des für Hannes so charakteristischen Zusammens von Klugheit und Eulenspiegelhaftigkeit das Amüsante und Komische betont in die Mitte stellen und in dem Ergötzen gerade an dem Schuß Narrentum der Dichtung ihre leichte Atmosphäre verleihen. Sie wird hier noch intensiviert durch die Gestalt des Våder Ros, der zusammen mit seinem Hund eine Lebensgemeinschaft darstellt, angesichts welcher oftmals über des Lesers Gesicht ein Schmunzeln zieht, weil das Tier wie ein Mensch behandelt wird. "As harr de Dokter em ok wat verschreben", so sehen wir auf den täglichen Spaziergängen des Våder Ros "sien Othello" "neffen oder achter em her (wackeln)" (vgl. 87). Und wenn der alte Mann stillsteht, "üm sik to verpuusten", so heißt es zugleich: "un Othello stunn ok still, un beide keken em (nämlich Hannes) an . . ." (88). "Komm man mit rin, Othello!", sagt Våder Ros, als er zur Beschwerde über jenen plattdeutschen Satz des Hannes das Pastorhaus betritt, "vondåg hörst du dāmit to" (91).

Hier enthüllt sich eine Innigkeit des Kontaktes zwischen Mensch und Tier, die schon vorausweist in die Marendichtung zu dem Schäfer und seinem Spitz. Våder Ros mit seinem Othello mutet uns an wie eine kleine Vorstudie dazu. Sie bleibt zwar weit zurück hinter jenem höchst dichterischen Kleinod inmitten des Marenromans, selbst wenn man ihre grobe Schwäche außeracht ließe (die sich übrigens auch später bei dem Papagei

in der Kattengolderzählung noch wiederholt): das Verhalten des Tieres öfter so menschlich zu interpretieren, daß dies seine Natur aufhebt. Wenn beispielsweise Othello Hannes anschießt, "as wenn he seggn wull: wat schall de arm Stackel opwisen! Näkt as en Pogg in Månschien!" (89), oder seinen Herrn, "as wenn he seggn wull: wat seggst nu? Wenn de Bengel di man nich op'n Stubben sett!" (91). Oder wenn Othello piept, "wat so veļ heten schull as: oha, de Ool patt em hellisch op'n Liekdoorn!" (89). Jeder fühlt, das sind unnatürliche Übertreibungen, welche die beabsichtigte komische Wirkung nicht auslösen können, sondern vielmehr nachteilig noch das dichterisch Positive dieses Mensch-Hund-Paares beeinflussen. Othello selbst erscheint viel wirkungsvoller dort, wo er als Opfer der Eulenspiegelei des Hannes so organisch der Dichtung einverleibt ist, ebenfalls mit Ausdruck seines Innern und doch getreu seiner Natur: "Othello kunn den œwermödigen Bengel nich utstån . . . Hannes arger em ok op jede Årt: denn nehm he em mål sien week Küssen weg, wo he op slåpen de, drüppel em iskoold Wåter op'n Kopp, wenn he sien schönsten Droom harr, oder strei em Snuuvtobak op de Neş, dat he gręsig pruusten müß" (95). Diese echte Spiegelung der närrischen Wesensseite des Jungen in der Hundeseele birgt eine leichte Komik in sich, die wiederum einen Strahl Sonne über das Negative schickt, es mit mildem Lächeln beschauen läßt und also ins Harmlose rückt.

Auf der Universität setzt in Hannes bald deutlich der Konflikt ein. Denn fern der Aufsicht seiner Erzieher, gelangt die bisher erfolgreich unterdrückte Gegenseite seines Wesens wieder zu vollem Leben. "He harr sik wat vörnåmen, as he nå Kiel gung, un de eerste Tied weer he ok ganz flitig. Å w e r as he dat friee, bunte Studentenlęben kennen lehr, . . . sprung (he) dår rin mit b e i d e Been toglięk". Er gesellt sich zu der lustigsten Gruppe, der "Rotte Korah" des "langen Låban", wo er den Kneipnamen Till erhält: "wiel he en wåhren Uhlnspegel weer". In leichtem Konflikt hat dieser die Oberhand bekommen: "In Anfang kropen em noch allerlei eernste Gedanken œwern Weg, gewöhnlich nå en lustige Nacht; å w e r se vergungen bald wedder as Blåsen in't Wåter" (94).

Und ähnlich wie auf der Schule seine ungewöhnliche geistige Begabung die verwandten Naturen anzug und begeisterte, so daß sie dieser Anlage zu voller Entwicklung verhalfen, so zieht nun auch die ebenso starke Eulenspiegelbegabung ihre Kreise in Hannes' Umgebung, ja, viel weitere als zuvor die geistige. Der Spaß zeigt sich wirksamer als der Ernst und macht sich schnell auch in der Heimat breit. "In Gesellschaft, Jöl un Gelag gröten em al von widen vergnögte Gesichter . . ." Ja, selbst den ahnungs-

losen Väder Ros erfaßt noch belebend der innere Schwung des so auf gefährliche Bahn Geratenen: "he . . . nehm em . . . heel fründlich op . . . Hannes wüß vël to vertelln un bröch Lëben in't Huus" (95). Ahnungslos ist auch Persepter, "de den fasten Globen harr, Hannes weer op'n besten Weg, . . . en gelehrten un düchtigen Paster to warrn" (96).

Nur Kathrien, die ihren Jugendfreund im stillen liebt, wie ihre heimliche Trauer uns enthüllt, schaut seinem Treiben auf den Grund. "Ehr eernhaft Wësen" (95) hat nicht Freude an Hannes' Schelmenliedern und drolligen Kunststücken beim Gelage: "so wår se still, scholu un gung heemlich weg . . . Seggn dę se nix . . ." Es bedeutet die leise Meldung der ernstesten Wesensseite in Hannes, die sich dem Mädchen zugehörig fühlt, daß er ständig Notiz davon nehmen muß, wie gerade Kathrien Abstand hält von den sonst alle so begeisternden Äußerungen seiner Eulenspiegel-natur: "Dat verdroot em . . ." (96). "Sunnerbår weer't", so heißt es an anderer Stelle, "dat Hannes jüst Kathrien Harder gefalln wull" (95).

Aber das sind allzu schwache Regungen seiner positiven Wesenskräfte, die gegen die voll entwickelte Macht der negativen nicht anzukommen vermögen. Im Gegenteil. In den zweiten Sommerferien, die Hannes zu Hause verbringt, hat sich auch dort bereits eine Gruppe lustiger Brüder um ihn geschart, die seiner Narrennatur das beste Lebensrevier bietet. Das zeigt die Geschichte mit dem Mann aus Krempe, den Hannes zum Vergnügen seiner Kneipgesellen – und wiederum auch zum Vergnügen des Lesers – in witzigem Schabernack mit dem ihm angeblich unbekanntem Ort Krempe aufzieht und zum höchsten Spaß aller bis zum Fensterzertrümmern in Wut bringt, so daß das Ganze endet mit Polizei, Studentenverhör, -arrest und -bezahlung.

Dieser Streich bleibt natürlich niemand verborgen, auch seinen Gönnern nicht: Väder Ros gibt Hannes weniger Geld, der Pastor wirkt moralisch auf ihn ein (vgl. 101). Am stärksten aber trifft ihn wiederum, daß seine Mutter darüber krank wurde und Kathrien sich nun ganz von ihm zurückzog: "sien Moder ehr blekes, mödes Gesicht un Kathrien ehr kole gliekgüllige Árt kunn he går ni verwinnen" (101).

Mit diesem Wachruf seiner guten Kräfte, mit der Forderung seines Gewissens: zu arbeiten und aufzuhören mit dem liederlichen Leben, setzt nun nach der Rückkehr auf die Universität in Hannes ein regelrechter Kampf zwischen den beiden Mächten seines Wesens ein. Denn auch die Gegenseite zerrt an ihm, sobald sie seine guten Vorsätze wittert. Die "Rotte Korah" duldet nicht die Lahmlegung ihres begabtesten Eulenspiegels und versucht auf alle Weise, ihn in ihren Kreis zurückzuziehen.

Ihr Schmeicheln ist erfolglos: "Dat kettel em, åwer he dwung sik, de Ulk schull nu ophooln" (101/102). Einladungen winkt Hannes ab. Und bei der Abschiedsfeier für den langen Låban, der er sich nicht entziehen kann, begegnet er standhaft dem allgemeinen Wunsch, dessen Nachfolger zu werden: "Hannes wunn sik hin un her un wehr af". Und noch einmal: "Låt den Unsinn! . . . du hörst jo, ik will nich!" (103). Aber der Kneipbrüder Spott sodann, er habe Angst vor den Philistern, wirft ihn schließlich um und in die alte Bahn zurück, auf der er sich nun betätigt mit einer Initiative wie nie zuvor. Diese Szene ist mit vollendetem psychologischen Geschick und in köstlichem Realismus lustigster und spritzigster Studentenatmosphäre gestaltet. Das Amüsante steht in der Mitte, nicht der sittliche Ernst des Rückfalls.

Im stillen flackert noch einmal die Unruhe des Gewissens auf: "åwer he kunn nu doch ni wedder trügghoppen, düch em. – Mit de ernste Arbeit weer't ut . . ." Und so schnell, wie er einst in der Schule bei ganzer Konzentration auf die Arbeit zur Spitzenleistung kam, sehen wir ihn auf der Universität nun auf abschüssiger Bahn bei ganzem Einsatz seines Narrentums ebenfalls an der Spitze, im Negativen nun alle überragend wie einst im Positiven: "he seet toletz so oft in den Karzer, dat he den Pedell ernsthaftig froog, ob he dat Ding nich hürn kunn, twe Wåhnungen weern em to veļ" (104). Sein letzter Streich, der seinem Studium zwangsläufig ein Ende macht, stellt auch den Höhepunkt der Komik dar. Wer könnte das Bild verlieren, wie Hannes in der Kirche plötzlich inmitten einer Kandidatenpredigt als "en ool Wiew" "in en blönte Nachtmütz, Hår en betjn flusig" "dår haben ut dat Lock" "neffen de Orgel" grinsend und eifrig nickend gegenüber der Kanzel erscheint und den Prediger aus der Fassung bringt, so daß dieser verzweifelt "Åmen" sagt (105)! Man werde sich bewußt, daß diese Groteske – darauf ja ihre Komik beruht – die schauspielerische Darbietung derselben Vorstellung ist, die einst Behrnd Harder ahnungsvoll quälte bei Hannes' Entschluß, Pastor zu werden: ". . . en Hanswurst vör'n Altår" (86). So geht dieser Streich des Hannes gleichsam als eigener Spiegel des Zusammens von Unvereinbarkeiten, als anschauliches Bild der Absurdität seiner so entwickelten Studentenexistenz, ja, als Symbol ihrer inneren Auflösung – "Den ripen Appel bringt en lütten Windstoot to Fall" (104) – der äußeren vorauf: dem Verweis nämlich durch den Rektor, der Hannes das Groteske seiner Berufsentscheidung nun definitiv ausspricht, so wie einst zu Beginn dieses Weges sein erster Gönner es angedeutet; ". . . wenn he

den Uhlnspegel speĴn wull, denn schull he lewer Komediānt warrn, Kark un Kanzel weer för sowat veĴ to heilig” (105).

Der harte Schlag hat das Gewissen wieder wachgerüttelt. Und wieder sind es die Mutter und Kathrien, die den Mittelpunkt seiner Gewissensqualen bilden. Denn sie stehen seinem Herzen am nächsten; sie erwarteten das Höchste von ihm und sind daher die zutiefst Betroffenen: “de kranke Moder stunn vör em as en bleek Gespenst, un Kathrien ģhr bāgen Ogen seeg he Dag un Nacht.” Aber nun ist es die Scham, die ihm die Umkehr verwehrt: “Nā Huus ģān? Dat kunn he nich! . . . in de Heimāt weern för em alle Dærn to” (105).

Und so geht er wirklich zu den Komödiānten! Damit vollzieht er auch den letzten Schritt auf dieser abschüssigen Bahn seines leichten und liederlichen Lebens. Denn nun macht er seine Eulenspiegelnatur so ausschließlich zu seiner eigentlichen, daß er allein durch ihren Einsatz noch lebt, ja, im Dienst der nackten Existenz auch nur zu leben vermag durch völliges Ignorieren und notfalls gewaltsames Abtöten aller nagenden Einwände jener Natur, deren Betätigung einst den Pastorenberuf als den allein erstrebenswerten zum Ziele hatte. Wie spiegelt sich in dem Gegenüber dieser beiden Berufsplanungen die Gegensätzlichkeit der Wesensanlagen! Und wiederum ist bei der Erfüllung auch des Komödiāntenberufes die Umgebung für Hannes der wirksame Helfer: die Gruppe der Kollegen, die seit langem das Lustigspielen, das Leicht- und Liederlichsein zum Lebenssinn erhob und infolgedessen “nā binn un buten verlump” (106) erscheint. Anfangs sehen wir Hannes betroffen von ihrem charakterlichen Tiefstand angesichts ihrer ständigen gegenseitigen Abgunst, schmerzlich berührt vor allem von dessen Spiegelung im Volk, die ihn als ihresgleichen nun mit umfaßt: von der “Minnachtung, womit se behandelt wārn . . .” (107). Und manchmal erhebt sich die Not seines Innern allmächtig: “denn biester he rüm in Nacht un Küll, üm wat to söken, wo he sik an hooln un wedder nā bāben kāmen kunn . . .” (107). Aber tatsächlich lebt er nun als einer ihresgleichen! Immer tiefer sehen wir ihn abwärtsschreiten. Bezeichnend für die innere Hohlheit dieses Komödiānentums, und in tragischer Ironie zugleich wird Hannes auf diesem Wege seines inneren Ruins zum “Glückspilz” und zum “Bringer des Glücks” ernannt, welches hier eben nichts als plattesten Lacherfolg bedeutet. “Ābend vör Ābend” geht dieser “Felix” ins Wirtshaus – “gewöhnlich āhn Geld, he weer nāģrād so wied kāmen, dat he sik von jeden Bengel wat tospöln leet” (106 f.).

Was dies aber im Grunde bedeutet, wird offenbar bei Hannes’ Begeg-

nung mit seinem Schulkameraden Neels Kiwitt, dem sonst allem SpaÙe Offenen – wie wir aus der Gewitterdichtung wissen –, aber angesichts dieses Zustandes tief Erschrockenen. Diese Begegnung ist die künstlerische Verdichtung äußeren und inneren Geschehens auf dem Höhepunkt der Entwicklung. Der allem moralischen Zuspruch nur spottende Komödiant gebärdet sich seinem Freund gegenüber als triumphierender Sieger im Kampf gegen seine bessere Natur. Und doch wird hier zugleich der immer betrunkene und daher immer lustige Hannes Frähm, dessen Trunksucht wir nun erkennen als das verzweifelte Mittel, die ewigen Anlagen des Gewissens – die Boten jener besseren Natur – zu ersticken, zu einer Fassadenerscheinung, die das wahre Gesicht doch nicht zu verbergen vermag. Wir bekommen gerade durch Hannes' hochmütige und sieges-sichere Worte über Vernunft und Gewissen tiefen Einblick in das hinter der Kulisse der Komödiantenverkommenheit sich abspielende seelische Geschehen; wir spüren die Macht des Kampfes zwischen den beiden Naturen, der sich im Innern dieses Menschen vollzieht, und zwar naturnotwendig um so heftiger, je mehr Hannes' leichtlebig-spaßhafte Natur ihn in den Abgrund zu ziehen droht: “Åwer weetst du, wat en Geweten is? Dat Geweten is en groten Tweernbüdel, de uns ümmer den sülwigen ooln stinkerigen Kees ünner de Neß hollt un Dag un Nacht edderkaut, wat wi mál vör Jährn utfreten hebbt. Åwer schast sehn, ik brek em dat Gnick, düssen Tweernbüdel, ik geet em so lang hitten Grock op'n Kopp mit allerhand fründliche Redensärten, bet he beet is un den Bärt hollt” (108). Wie stilecht kommt dies schwere innere Ereignis leichtfertig und in drastisch-komischem, verharmlosendem Gewande aus dem Munde des betrunkenen Spaßmachers! Aber der Leser schaut in den Ernst hinein. Er sieht, wie nur der gewaltsam durch Alkohol Betäubte sich in seiner liederlichen Komödiantenexistenz zu behaupten vermag. Ihr äußerer Sieg, der dem Freunde hier so triumphierend prophezeit wird, enthüllt sich schon jetzt als eine Illusion. Ein jeder begreift: dieser Sieg durch Trunkenheit und “fründliche Redensärten” kann nicht von Dauer sein, obwohl der anschließende Einblick in Hannes' Komödiantenleben wieder zu seiner Rede zu stimmen scheint und von dem Schluß überzeugt: “De Spåß kreeg em ünner de Föt un leet den rechten Earnst ni mehr opkåmen”. Und obwohl auch der Umgang mit einer minderwertigen Frau dies zu bestätigen scheint: “em weer't nog, wenn se Spåß verstån un lustig lachen kunn” (108).

Das ist eben der beachtliche Fortschritt dieser Erzählung gegenüber dem “Swåren Droom”, daß Hannes' Lebensgang wirklich aus seinem

Wesen resultiert. Um dies sichtbar werden zu lassen, haben wir so genau alle Schritte mitverfolgt. Es kam uns darauf an, den inneren Bezug des Geschehens ins Bewußtsein zu heben, ja, zu zeigen, daß eben darauf eigentlich das ganze Interesse beruht. Denn "Hannes Frähm" ist eine echte *E n t w i c k l u n g s*geschichte. Hannes' Leben bedeutet tatsächlich die Entwicklung seiner stärksten Anlagen. Aus dem Innern heraus also erwächst das Geschehen, dort sind alle Schritte fundiert.

Der Mangel eben solcher inneren Konsequenz war noch die grobe Schwäche des "Swären Droom" gewesen. Zwar ist auch die Besserung des Matten Krus gegründet auf das schlechte Gewissen, also auf eine innere Macht. Aber gerade dieses schlechte Gewissen, dessen machtvoller Ausdruck der Traum ist, bedeutet bereits eine völlige Überraschung in jener Erzählung. Man wundert sich über seine Existenz in solchem Erzböswicht, dessen sämtliche Taten absolut gewissenlos dem Ganzen voranstehen. Und wie konnte ein derartig guter Mensch aus diesem extrem bösen hervorgehen, zumal außerdem der tiefste Anlaß dazu eigentlich mehr die Angst vor den Folgen des Bösen war als reine Gewissenspein!

Wenn dagegen Hannes Frähm sowohl seelisch als körperlich zusammenbricht unter der Last seines Gewissens: als er nämlich den Tod seiner Mutter erfährt, der ja – wie zuvor schon ihre Krankheit – die Folge seines leichtfertigen Lebens ist, so überrascht uns das gar nicht. Bewirkt doch der Tod der Mutter nur die machtvolle Auslösung dessen, was seit langem in Hannes' Innern garte und um so heftiger, je tiefer er im Komödiantendasein unterging. Und das ist innerlich einleuchtend. Der Mutter Leid um ihn – und daneben Kathriens – war ja immer das Einzige gewesen, was mit Gewicht in das liederliche Leben seiner Streiche fiel und schon früher Reue und Besserungsvorsätze in ihm hervorrief, wirksamer als jeglicher moralische Appell. Aus dem Wesensbereich seiner Mutter und Kathriens kamen immer die wahren sittlichen Einwände gegen die Auswüchse seiner leichtlebigen Natur. Von daher empfing der versiegende Quell seiner guten Kräfte immer neuen Impuls. Daß also der Mutter Tod nun schlagartig das Ende des Komödiantenlebens bewirkt, ist in dieser Dichtung von der inneren Wahrheit einer Naturnotwendigkeit.

Und ebenso natürlich ist, daß Hannes sodann mit dem Erlebnis der aufopfernden Liebe Kathriens an seinem Krankenbett und ihres noch immer festen Glaubens an das Gute in ihm die Kraft zur *U m k e h r* findet, zurück zur Betätigung jener Anlage seines Wesens, deren Entwicklung

ihn einst zu höchstem Flug berechtigte; daß er also die Kraft findet, von vorn anzufangen, und nun, im Dienst allein seiner besseren Natur, im Ernst und in der Arbeit doch noch zum ursprünglichen Ziele gelangt und als Pastor schließlich in die Arme Kathriens zurückzukehren vermag. Auch dieser zweite Teil: des Umschwungs, der Besserung, der siegreichen Behauptung des Guten verläuft also innerlich wahr, wohlgegründet in der stärksten Anlage des Hannes, die sich zwar zeitweise unterdrücken ließ, als der Eulenspiegeltrieb die Oberhand bekam, aber niemals verleugnet oder gar ausgelöscht zu werden vermochte.

Und doch läßt sich nicht übersehen, daß gestalterisch dieser Teil abfällt gegen den ersten. Woran liegt das? Bödewadt spricht von gar zu leichter äußerer Lösung und hat dabei die gerade zu rechter Zeit an Hannes' Krankenbett auftauchende Kathrien im Auge: was sich ausnehme in der Dichtung wie der "deus ex machina der alten Tragödien" (Böd. 80/81). Diese äußerliche Überraschung, die das Geschehen schnell dahin lenkt, wohin man es wünscht, mag manchen Leser als etwas romanhaft zurechtgebogen stören, obwohl andererseits das Kommen des Mädchens innerlich wiederum ganz folgerichtig erscheint; denn Kathrien erfüllt damit ja die Bitte von Hannes' sterbender Mutter, sich um den gefallenen Sohn zu kümmern, den sie überdies noch immer im stillen liebt.

Aber es ist wieder das Wie, das künstlerisch entscheidend wird. Diese innere Rechtfertigung erfolgt wie eine Information, die ihren Sinn nicht verbergen kann, daß sie die Lücke schließen soll. Und wie aufdringlich und also unkünstlerisch zeigt sich direkt das Programmatische dieses zweiten Teiles, wenn Kathrien von der Doktorin mit der Unerbittlichkeit einer Gouvernante ins Verhör genommen wird ("Dann müssen Sie besondere Gründe haben, sich wochenlang einer beschwerlichen Pflege zu unterziehen — können Sie mir diese mitteilen, liebes Kind?") und Kathrien so peinlich deutlich ihren Zweck formuliert: "alles zu versuchen, ihn auf den rechten Weg zurück zu führen" (111). Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß eigentlich allen hochdeutschen Einschüben unseres Dichters die Lebensunmittelbarkeit und die urwüchsige Kraft ihrer plattdeutschen Nachbarschaft fehlen. Das ist selbst noch im Marenroman der Fall, in den Gesprächen mit Maria im Doktorhaus, wohin der Blick von hier aus sich ohnehin leicht lenkt. Überdies kann man sich schon bei jener Antwort Kathriens eines Anfluges von Sentimentalität nicht erwehren, die dann steigernd das Gespräch erfüllt, sowohl das von Kathrien tapfer zurückgewiesene Bedenken der Doktorin: "daß die arge Welt Ihr edles Tun übel deuten kann und wird", als sodann auch Kathriens begeisterte

Prophezeiung: "daß er (nämlich Hannes) nach der Genesung ein anderer Mensch sein wird. O, er ist im Grunde so gut, ich kenn ihn genau!" (111). Man wird nicht warm mit solchen Kundgebungen, die allzu deutlich deswegen erfolgen, damit kein Zweifel mehr bestehe, wie nun Hannes' Weg verlaufen wird.

Natürlich bietet auch der Künstler auf, was er vermag, um für das Umschwenken ins Positive sogleich die angemessene Atmosphäre mitzuführen. Als wir plötzlich Kathrien im Krankenzimmer sitzen sehen, scheint die Sonne "hell in't Finster, de sülwern Isblomen an de lütten Ruten weern opdaut" (109). Und ebenso doppelsinnig empfinden wir die ersten Worte des Kranken: "Is dat Fröhjäär kämen?", sowie Kathriens hoffnungsvolle Antwort: "Ne, Hannes, noch nich, åwer ik glöv, dat kommt bald" (110). Und während sie Hannes dann Mut zuspricht, zeigt sie auf den ersten Star im Lindenbaum und spricht: "Nu kommt de Sommer bald – åch, denn grönt un blöht allens wedder op!" (112). Später, kurz vor Ablauf der Wartezeit auf Hannes' Rückkehr, wird diese Natur-symbolik in demselben verheißungsvollen Sinne noch gesteigert wieder aufgenommen, als Kathrien und Persepter sich auf dem Wege zum Friedhof befinden. Während der lebensmüde alte Mann, der ohne Hoffnung ist auf seinen einstigen Zögling, spricht: "Dat is de Nettelkönig, mien Tochter, he singt sach den Winter in", ruft Kathrien voll festen Vertrauens aus: "Ne, he gröt den Sünnschien, Persepter!" (117). Und es bietet sich ihr unmittelbar vor Hannes' Rückkehr "dat schönste Bild an, wat Kellhusen hett . . . De Wischen . . . noch deepgrön, in de Stör spegel sik de blanke Heben, Grönhuud un Stellau drömen in hellen Sünnschien . . ." (117/18).

Dort, wo die Natur symbolisch an der Gestaltung mitwirkt, bereiten sich oftmals in Fehrs'scher Dichtung die wichtigsten Ereignisse vor. Und das ist auch hier der Fall. Am Anfang und am Ende dieses Teiles der Umkehr liegen seine Schwerpunkte. Sie setzen beide ein mit äußerlicher Überraschung. Der Anfang wird beherrscht von Kathriens plötzlicher Anwesenheit, der Schluß von Hannes' plötzlicher Wiederkehr. Ja, mit Kathriens Dasein am Orte seiner körperlichen und seelischen Gebrochenheit und mit Hannes' Rückkehr als körperlich und seelisch Wiederaufgestiegener ist überhaupt das Ganze umrissen. Ein Zwischenteil, nämlich die Gestaltung der weiteren Wege des Hannes zum neuen Ziel, existiert nicht. Vom Anfang zum Ende, vom Beschluß zur Erfüllung wird über vier Jahre hinweg der Bogen gespannt, und briefliche Information im Spiegel der zu Hause Wartenden schließt dürftig die sonst klaffende Lücke. Und damit stoßen

wir auf die wesentliche Ursache dafür, daß der zweite Teil dem ersten künstlerisch nicht ebenbürtig sein kann.

Mit Hannes' Zusammenbruch hört unsere Entwicklungsgeschichte auf, eine wirklich gestaltete zu sein und also eine erlebbare. Und auf dieser Tatsache beruhen nun all die Notstützen, die der Anfang des zweiten Teils schaffen muß, um die schließliche Rückkehr des Hannes als Pastor auch einleuchtend und lebenswahr erscheinen zu lassen. Daher also jene Beteuerungen Kathriens vor der Doktorin über ihren festen Glauben an Hannes und dessen gute Anlagen. Daher nach Hannes' Genesung noch ein zweites Gespräch im Doktorhause mit einem Fazit über die jetzigen, so veränderten Eindrücke des Hannes auf das Ehepaar und mit Konstatierungen, die wie tragende Pfeiler die weitere Entwicklung zu sichern vermögen. Wenn der Doktor beispielsweise sagt: "in dem jungen Mann steckt viel Federkraft" oder: "er ist begabt und frißt wie die Schwalbe im Fluge". Wieder erleben wir Hannes nicht selbst, sondern werden mit Urteilen über ihn abgespeist. Und wie blaß und eindrucklos steht die Feststellung der Doktorsfrau da: "Ich hatte mir einen heruntergekommenen Menschen vorgestellt . . . und finde einen jungen bescheidenen und intelligenten Mann mit einem hübschen Äußern . . ." (114). Aber das geschieht eben alles im Zuge der Tendenz, eindringlich durch theoretische Information vorausweisend zu ersetzen, was praktisch vom Dichter nicht mehr durchgestaltet wird. Es ist daher kein Wunder, daß man sich bei diesem zweiten Teil des Plan- und Ablaufcharakters nicht recht erwehren kann.

Selbst das Gespräch zwischen Hannes und Kathrien am Krankenbett, das sich so lebensecht und mit feinfühligem Takt zwischen den beiden vollzieht, hat ja letzthin den Sinn, der Bahn der Zukunft deutlich vorauszuleuchten. Hier jedoch ist die Zielsetzung ein inneres Gebot, das dringendste Anliegen dieser Menschen. Und es ist also natürlich, daß sie den Weg abstecken, von Kathriens Vorschlag: "fang von vörn an!" (112) bis zu Hannes' Beschluß: "Ik gå nu bald in de wide Welt" mit der Bitte um Vertrauen, "wenn ik en pår Jähr nix von mi hörn lât". Aber stünde solche Erklärung am Ende dieses Gespräches: "De Dåt, de Arbeit, denk ik, schall mi nå binn wedder gesund måken . . ." (113), wenn wir dies wirklich miterlebten?

Hinzu kommt etwas anderes. Eben weil der Weg so deutlich vorgezeichnet ist, eben weil wir im voraus schon wissen, daß Hannes, gestärkt überdies durch das Bewußtsein des Vertrauens und der Liebe Kathriens, auf diesem neuen Wege nicht mehr straucheln wird, stehen wir im

Grunde am Anfang des zweiten Teils bereits an seinem Ende. Der Umschwung von der Herrschaft des Eulenspiegeltriebes in die der ernsten und besseren Natur erscheint als etwas nun Gegebenes und Zuverlässiges, nicht mehr zu Erkämpfendes und Problematisches, als etwas, das wir am Schluß bei der Rückkehr des Hannes wie ein bestimmt Erwartetes nur freudig in Empfang zu nehmen brauchen. Auch daß Hannes als Pastor in Amt und Würden zurückkommt, liegt im Bereich unserer Erwartung wie die Vereinigung der längst füreinander bestimmten Liebenden.

Es ist schon die innere Spannungslosigkeit des zweiten Teils, die ihn künstlerisch schwächer erscheinen läßt als den ersten, in demselben Sinne wie beispielsweise die innerlich so klare und spannungslose Liebesgeschichte Sterlaus und Marias in der Marendichtung gegenüber der Maren-Struck-Geschichte. Was mit so deutlichen Wegweisern versehen ist wie der Besserungsweg des Hannes, ist uninteressant.

Denn eben darin lag das Interessante des ersten Teils, daß uns das dichterische Leben selbst erst in Kenntnis setzte, wohin der Weg führte und immer wieder der Konflikt von innen her den Weg durchkreuzte. Das Besondere lag in der psychologischen Leistung, die gerade diese Lebensgestaltung erforderte, die eine Entwicklung war.

Hannes' Rückkehr, mit Kathriens innerer Einstellung darauf unmittelbar zuvor: "von dår müß he kâmen" (118), die tatsächliche Umarmung Kathriens sodann im nächsten Augenblick gerade vor den Gräbern ihrer Eltern, wird manchen wieder als romanhaft zurechtgemacht beeindrucken. Aber von dem Moment an, wo Vâder Ros in diese Szene tritt: "Nu beļev ik wat! Bi helligen Dag?" (118) scheinen wir zugleich auch in das volle Leben des ersten Teils der Dichtung wieder eingetreten zu sein, und es schließt sich gleichsam nun der Kreis. Das Ende ist an den Anfang geknüpft, wo der Alte mit seinem Hund täglich den Schulweg des begabten und witzigen Hannes ging und Rechenschaft forderte über dessen Fähigkeiten. Dieselbe humorvolle Atmosphäre umhüllt uns wieder, wenn er nun zu dem Brautpaar sagt: "Denn will ik man mit Othello vörop gån un den Kaffi bestelln . . .", und wenn wir die beiden sodann losgehn sehen: "un Othello hechpech achter em an, denn de Ool leep as en Bessenbinner" (120).

In solcher Darstellung erleben wir die große Freude des Alten. Und solch Erlebnis ist stärker, als wenn der alte Pastor seine Befriedigung darüber, daß Hannes doch noch sein Ziel erreichte, nun steigern muß zu einem vollendeten Wohlgefallen über alles, indem er in sentimentaler Interpretation Hannes' frühere Entgleisungen mit eingliedert:

“de krusen Erfahrungen, de he sik op de brede Landstråt sammelt harr, wårn em hølpen, dat he nu anner Lüd den rechten Weg wisen kunn” (121).

Der künstlerische Höhepunkt aber des ganzen zweiten Teils ist die Gestaltung des Verlobungsfestes durch seine köstliche Spiegelung in der Hundeseele Othellos, der “nix harr von de lustige Gesellschaft as Verdruß un Arger. . . He kroop erst ünnern Åhm, dåmit se em nich op de Föt patten deñ, nåher sett he sik bi Våder Ros hin, un as de sik gårnich üm em kümmer, bi Kathrien, de he wol liden much. Åwer as he seeg, dat se blot Ogen un Ohrn harr för eñrn Brüdigam, kroop he rut. Buten vör de Dær ünner den Kastangboom sett Othello sik dål un keek in heel grote Verdreetlichkeit in’t Wøder, un op sien ruges fettes Hunngesicht stunn düdlich schrebn: ‘ . . . Hev nu all de Jåhrn achter den Ooln antöffelt, . . . åwer düsse Slüngel un Landstriker bruukt man goon Dag to seggn, denn is’t en groot Hölphooln”. Durch das Streiflicht auf den Eulenspiegel, der dem Hunde gegenwärtig bleibt, erscheint in hübscher Realistik und Geschlossenheit das Anfangsbild dem Schlußbild eingegliedert. “Un nu sitt se dår un slickt un kaut un quoost un slampampt, dat een dat Wåter in’t Muul tosåm löppt . . . Åwer för Othello keen Happen! . . . As de lütt Gesellschaft kort dårop wedder ruttren de, schockel Othello gau üm de Eck von’t Huus un seeg sik gårnich üm” (121 f.).

S ü n n a b e n d

Wir wollen das Idyll von 1896 schon an dieser Stelle betrachten, weil es als künstlerisches Kleinod so rein und eindrucksvoll einmal in die Mitte rückt, was im Weltbild unseres Dichters das Positive bildet, gleichsam den ruhenden Pol, die Oase, den Boden alles Guten und Schöpferischen, so wie es in den Erzählungen vom Gegensatz der Welt neben dem Negativen immer wieder Beleuchtung empfängt. Es ist das Zu-Hause in inniger Bindung mit Mensch und Natur. Während nach getaner Arbeit im einfachsten Beieinander von Vater, Mutter und Kind die alltäglichsten Verrichtungen und Reden vor uns ablaufen, spüren wir die Geborgenheit, den Frieden in dieser inneren Ordnung, ja, die Zufriedenheit, die völlige Erfülltheit dieser Menschen inmitten ihrer äußeren Enge, Ärmlichkeit und Arbeitsplage, inmitten aber auch der Weite, Freiheit und Schönheit der Natur. Und darin liegt der künstlerische Zauber dieses kleinen Familienidylls. Es geht in ausgewogenem Wechsel zwischen den Dreien ein Hin- und Herreichen der Fäden, und immer sind sie schließlich harmonisch ineinandergewirkt. Im Kinde spiegeln sich die Züge der Eltern, im Miterleben ihrer kleinen Dorfumwelt, in unbedingter Liebe und Treue zu ihrer Scholle Wesen und inniges Einverständnis von Mann und Frau. Immer ist wieder Gleichgewicht. Selbst durch die köstlich belebenden Unebenheiten des Schalks hindurch geht das seelische Ineinanderschwingen, das schließlich einmündet in die sie alle umfassende Sommerabendnatur, darin die beiden Eheleute diesen Tag beschließen ¹.

Das Bild tiefer Zufriedenheit in ärmlichsten Verhältnissen erscheint uns charakteristisch für diesen Dichter: seine glücklichen Menschen sind meistens arm; das will sagen, daß das wahre Glück immer nur von innen kommt, niemals aber durch Geld. Und so durchwirkt diese P o l a r i t ä t von a u ß e n und i n n e n auch unser kleines Idyll ehelichen Glückes.

¹ Daß "das Wirtschaftsleben eines ganzen Volkes mit Fabrik und Schleusenbau" in unser kleines Idyll hineinrückt, das dadurch "zu einem Auszug der Welt und des Lebens (werde), zu einem Knotenpunkt, von dem aus tausend Fäden laufen", nehmen wir nicht mit aus der vielfach und im übrigen mit Recht gelobten Würdigung durch Christian Boeck (43).

“Is jo man en lütt Kât mit en Strohdack un åhn Schosteen, åwer dat süht heel fründlich ut.” “. . . dat is man en wilden (Rosenstock) un sien Blomen sünd eenfach, åwer se hebbt en frische Farv, finen Ruch . . . ” (127). Wer dächte hier nicht an “dat fründliche Buurhus”, darin Steffen und Antje in ihrer Armut glücklich sind (vgl. Ü. h. D. 39), oder an die ärmste Schäferkate, darin Matten Krus und Emma “so vergnügt (weern) as Kinner, de sik en Sloß buut hebbt (Sw. Dr. 123)! Diese Bilder des Glückes in der Armut ähneln einander sehr. So sagt Anna in unserm Sonnabendidyll: “Hier wåhnt wi so schön! Ik tuusch jo mit unsen Gråfen nich!” Das “Schöne” erblüht diesen Menschen aus ihrem innigen Zusammenhang mit der Natur. Deshalb könnte Anna nicht in die Stadt ziehen, auch wenn sie es dort leichter hätte: “An de kåhle, nåkte Steenstråt, in en lütt dumpi Kabüff . . . , wo man . . . keen Sünstråhl to sehn kriggt” (136). Und so geht es allen Fehrs’schen Dorfgestalten.

Zugleich wollen wir auf die Wortwahl in der Charakteristik achten. Hinnerks und Annas Kate empfångt uns “heel fründlich” inmitten der Obstbåume, wir sehen hinterm Garten “dat stille Redder”, und zwischen “Ellern un Wicheln” “blinkert” der Bach. Wir erinnern uns an die Blumen vor den Fenstern: “wild” und “eenfach”, aber “frisch” und “fin” (127). Wir erleben Anna, wie sie “fründlich” und “warm” (129) ihren Mann empfångt. Seine Augen sind “blanker as de Dålers”, die sie gespirt, und er streichelt ihr “æwer’t weke Gesicht” (131). “En ool fründlich Gesicht” (Ü. h. D. 49) hatte auch die gute Frau Dierk Panjers, in dessen Haus der verzweifelte Steffen Hilfe empfing. Sie sprach “heel fründlich” (50), und “mit èhr warm Hann” (51) entließen die beiden guten Alten den Beschenkten. So wird in einer späteren Dichtung auch Dick-Trien durch “en ool fründlich Gesicht” in das Haus der guten Pastorsleute hereingebeten. Und “hell glinster in de Morgensünn de Dau op Gras un Kruut un Blomen” (D. Tr. 57) um dieses Haus herum. Als die gute Kathrien Harder zur Pflege ihres heruntergekommenen Liebsten im Krankenzimmer sitzt, scheint die Sonne “hell in’t Finster”, taut “de sülwern Isblomen” auf und umspielt mit “warmem Stråhl” “dat swartblanke Hår, dat runde Kinn un de weke Back” (H. Fr. 109). In den Bildern guter Menschen wird wie bei den bösen die Charakteristik typisch. Den gut gewordenen Matten Krus umscheint die Sonne “warm un fründlich” (Sw. Dr. 119); die gut gewordene Lena in “Kattengold” hat schließlich bei der Pflege des Elterngrabes “en warme glückliche Hand” (77). Durch das gesamte Werk unseres Dichters hindurch können wir diese Charakterisierungsweise beobachten, bis hin zum “Maren”-Roman,

wo wir die gute Maria finden "fien un fee", mit "runden, weken Arm", "de Backen as Samt so week" (7), "dârbi so lies un fründlich" (8), "heel still" (9). Aber unser kleines Familienidyll, das so störungslos die Welt des Guten, des Glückes und der Zufriedenheit umfängt, erscheint besonders dazu angetan, solche Eigenheiten zu erschließen. "De Luft is luwarm un voll sôten Ruch", lesen wir da, "... leggt sik lisen de blanke Dau . . . , dat lett, as drôm dâr achter . . . en stillen See. Boom un Busch rôgt keen Blatt . . ." (137). Hier haben wir den umfassenden Ausdruck des Friedens und der Ruhe, der bei unserm Dichter gerne der Spiegel tiefen Glücks guter Menschen ist. Man vergegenwärtige sich daneben das Naturbild, das Matten Krus umgab nach seiner Umkehr: "En hellen stillen Harvsttag! . . . un œwer't wide Feld trock en lisen warmen Wind" (Sw. Dr. 119), und Steffen Pähl in seiner großen Freude und Dankbarkeit über die empfangene Hilfe: "de Wind weer binâh still", und die Schneeflocken "lân sik sach op Boom un Busch . . ." (Ü. h. D. 51). Umhüllt von tiefster Stille milder Sommernacht nehmen wir Abschied von unserm Idyll menschlicher Harmonie: "... dat Licht is ut, und de môden Ogen hebbt sik todân. — Åwer de Mân tœgert noch op sien stillen Gang un schuult noch lang mit en fründlich Gesicht nâ dat glückliche Huus merrn in de schöne drômerige Sommerwelt" (138).

Die ganze Gestaltung ist bei unserm Dichter in solcher Weise so stark geprägt durch die seelischen Zustände seiner Menschen, daß sie für den aufmerksamen Leser *s y m b o l h a f t* sprechend wird. Denn die Dinge und die Natur umhüllen diese Dichtungsgestalten wie ihr besonderes Kleid, das also ebenfalls Spiegel ihrer Seele wird. Und darauf beruht die Intensität der Fehrs'schen Dichtungen. Da nun der Schwerpunkt seiner Menschen meistens im Ethischen liegt, Gut und Böse also ihr Ausdruck ist und das Charakteristikum ihres Handelns, wird natürlicherweise auch die Gestaltung wesentlich innerhalb dieser Polarität des Ethischen symbolisch bedeutsam. In dieser Richtung freilich stoßen wir oftmals zugleich auf eine gewisse Enge. Denn die manchmal ausschließliche Konzentration des Dichters aufs Ethische bewirkt in seiner Kunst leicht eine Neigung zum Typischen, wie sie uns in "Ûm hunnert Dâler" und im "Swâren Droom", ja, auch im "Sünnâbend"-Idyll besonders greifbar erscheint: hier ist kein Reichtum der Individualität und keine Problematik der Individualität, dafür aber starke und lebendige Gestaltung guter und böser Menschen.

Binåh bankerott (1889)

In "Um hunnert Dåler" und im "Swåren Droom" erscheinen die Geldstreber und Reichen als schlechthin böse, die Armen als schlechthin gut. Mit diesem Griff behalten wir zwar eine Simplifikation menschlicher Gegensätze äußerer und innerer Art in der Hand, deren Dürftigkeit den Leser innerhalb der Erzählungen kraft ihrer Lebendigkeit kaum trifft. Aber der Betrachter wird sich schnell bewußt, daß auf dieser einfachen, ja, groben Kontrastierung und dem damit gegebenen Konflikt innere und äußere Form dieser Erzählungen beruhen. Sie bleibt sogar erhalten im "Swåren Droom", wo sich dieser Konflikt im Innern eines einzigen Menschen ereignet und schließlich der böse Mensch zum guten wird. Denn hier vollzieht sich, wie wir sahen, nicht eigentlich eine Entwicklung, hier ist ein plötzlicher Umschlag in den wiederum äußersten Gegensatz, der wesentlich dadurch sein Gesicht erhält, daß der reiche Matten Krus sich jeglichen Besitzes entledigt und so der ärmste Mann des Dorfes wird.

Der Gedanke an die verderbliche Macht des Geldes, der sich in dieser hier geradezu programmatischen Identifikation von reich-böse und arm-gut niederschlägt, hat unsern Dichter niemals ganz losgelassen. Deshalb begegnen wir auch in späteren Dichtungen solcher Konstellation, freilich nicht zwingend, nicht unbedingt, sondern wie auch das Leben sie öfter bietet und dann ein Körnchen Wahrheit jener Bibelstelle verrät, die noch Dick-Trien in den Angsttraum jagte: "en Kameel geit lichter dör'n Nådelohr as de rike Mensch in den Himmel" (D. Tr. 81). Denn der Dichter hat indessen weiter gearbeitet an jenem Gedanken, hat ihn vertieft und verinnerlicht und dadurch schließlich für die Kunst geläutert, reif gemacht, wie die Marendichtung es auf vollendete Weise zeigt.

Die Verarbeitung aber jenes Gedankens fand ihren künstlerischen Niederschlag in den Erzählungen: "Binåh bankerott" und "Kattengold", die beide geschrieben wurden, um der Gefahr des Geldes für den inneren Menschen ganz auf den Grund zu leuchten. Daß letzthin ein Gedanke der Urheber dieser Dichtungen war, bleibt künstlerisch natürlich nicht verborgen. In kaum noch haltbarer Eindringlichkeit tritt er in "Kattengold" hervor. Aber es lag offenbar im Gesetz dieser so stark ethisch und

erzieherisch eingestellten Dichternatur, daß der Gedanke sie erst loszulassen und somit für die reine Kunst wieder zu öffnen und zu befruchten vermochte, nachdem dies Thema von der Geldsucht des Menschen bis zum letzten abgehandelt war. Das Ergebnis ist, daß es allein von dem inneren Verhältnis zum Gelde abhängt, ob das Geld böse macht. Und daher sind die bloß bösen Reichen und die bloß guten Armen in diesen Dichtungen nicht mehr am Platze, und die Schwarzweißmalerei hat aufgehört.

Der Kaufmann Timm Möller, die Hauptgestalt von "Binäh bankerott", schillert schon in allerlei Farben. Zunächst erscheint er nicht so weit von Matten Krus entfernt. Sein Bericht von seinem finanziellen Aufstieg ist gespickt mit Hinweisen auf seine Schwächen, die den eigentlichen Antrieb bildeten: "ik much ümmer geern wisen, wat ik kunn un harr; dat weer al von widen to sehn an mien golden Uhrkēd un den groten Sigelring, un wenn ik en engelschen Brocken anbringn kunn . . ." (12). Das Streben nach äußerem Glanz und Ansehen geht also so weit, daß er sich auch nicht scheut, etwas anderes zu scheinen, als er im Grunde ist. Ja, mit dem Anwachsen seines Geldes geht auch die Steigerung seines Geltungsdranges einher. Das spiegelt sich schon in seinen Bauplänen: "Hooch rut, all Lüd œwern Kopp . . . mien Gewęschull en Ansehn hebbn . . ." ". . . fein wull ik't hebbn, ik wull Gräf un Baroon dálnödigen kœn in mien Stuben" (12). Und das spiegelt sich, wiederum bis zu einer gewissen Selbstuntreue, in der Umwandlung seines schlichten plattdeutschen Namens Timm in "Timotheus" (vgl. 14), im "Grote Lüd-speeln" "achter de blanken Spegelschiben" (vgl. 12), in seinem Eintritt in die große Gesellschaft, was doch seinem einfachen Wesen gar nicht entsprach. Und als gar Lotteriegewinn und Erbschaft das Geld zu großem Reichtum häufen, kommt er sich vor "as en lütten Herrgott, bi den se all ankloppen mœt" (14).

Mit einer Selbstironie freilich und mit einem Bekennensdrang zugleich legt dieser Mensch sein Inneres vor seinem Freunde bloß, wie es nur einer vermag, der längst von diesen Schwächen geheilt ist, welche die verführerische Macht des Geldes in ihm zuhächst entwickelt hatte. Wer sich selbst so verspottet mit seinen "prächtige Kratzföt in Steertrock un Lackstęweln" (14), wer so schonungslos seine Eitelkeit zum besten gibt in den Worten: "mi kettel dat, . . . för en ganzen Swarm von vörnehme Herrn . . . den Goldonkel to spēn un gâr mit ēhr op'n Duutzfoot to stân" (15), der ist bereits ein anderer geworden: "Ik wull . . . vörnehm węn un weer en Hansnarr!" (11). Die Art seines Berichtes ist der Spiegel eines inneren Wandels, und der Leser ist gespannt, wie es dazu kam.

Zugleich dringt durch Timms Eifer, die negativen Motive seines Tuns aufzudecken, auch mancherlei Positives schon hindurch. Das immer willige und großzügige Ausleihen seines Geldes erscheint uns zugleich auch als Ausdruck seiner Gutmütigkeit und Sorglosigkeit, was die Hütung seiner Schätze betrifft. Und damit rückt Timm weit ab von jenen ersten Reichen der Fehrs'schen Dichtung: Henn Kark und Matten Krus, die innerlich so dem Gelde verschrieben waren und so rücksichts- und gewissenlos seinen Erwerb betrieben, daß sie beide "op'n Geldsack" "seten" (Ü. h. D. 52). Es scheint dagegen Timms Ehre darüber zu wachen, daß kein Zweifel bestehe, daß er nicht zu hohen Prozenten Geld verlieh: "Timm steeg dat Bloot to Kopp" (15) bei dieser Frage allein. Denn sein Geldausleihen bedeutet Hilfe für andere, kein Geschäft für sich selbst. So wirken bei diesem reichsten Mann des Ortes positive und negative Anlagen in feiner Nuancierung durcheinander. Timm Möller hat schon ein *i n d i v i d u e l l e s* Gesicht.

Daß seine Gutmütigkeit und Hilfsbereitschaft vermögen, die Sicherheit seines Geldes aufs Spiel zu setzen, zeigt, daß das Geld letzthin bei diesem Reichen eine untergeordnete Rolle spielt. Es hat jedenfalls nicht sein Herz erfaßt, der Mensch ist innerlich frei davon geblieben. In dem Augenblick daher, als gerade seine Gutmütigkeit ihn zu Fall bringt und zum ärmsten Menschen macht, indem der Mann sich erschießt, für dessen 80 000 Mark Schulden er rettend und unbesorgt um das eigene Risiko die Bürgschaft übernahm, empfinden wir ihn gar als tragische Figur – so sehr tritt das ebenso beteiligte Motiv der Eitelkeit in den Hintergrund. Das Gefühl steigert sich noch, als ihm für sein großzügiges finanzielles Helfen allerseits Undank zuteil wird, als sich gar die Schadenfreude seiner "Freunde" hinzugesellt, ja, die Gier, seinen Bankerott zu beschleunigen und womöglich noch daran zu gewinnen: "... se wulln mi gârto geern in'n Rünsteen sehn" (19).

Und d a s ist das Erlebnis, das ihn im Grunde trifft, nicht aber seine Verarmung! "En Buur . . . bröch mien Mann teindusend Mark", erzählt seine Frau, "Timm fât em üm un küß den ooln Mann, dat Geld nehm he nich" (23). Das vereinzelte Zeugnis der Treue und Aufrichtigkeit inmitten dieser Schar der Abtrünnigen ist ihm mehr wert als Geld. Und der Verlust des Geldes wiegt für ihn nichts gegen den zugleich erlittenen Schimpf: "nu kreeg ik mâl mien hogen Prozenten utbetâlt" (18), der die Beleidigung seiner innersten Natur bedeutet. Hier im *I n n e r n* ist die verwundbare Stelle dieses Menschen. Um die Ehrenrettung seines Namens hat sein treuer Gehilfe die Kleider zerrissen, und er selbst fordert eine

Wiedergutmachung, die der Armenkasse zugeleitet werden soll. Eine Wohltat aber ist ihm die Äußerung des Rechtsanwalts: "Se sünd wol doorsch un narrsch west, åwer Se hebbt ęhr Hann rein hooln" (19).

Daß angesichts seines Konkurses auch der Bräutigam seiner Tochter einen Absagebrief schickt, ist nur die schmerzliche Steigerung derselben Erfahrung, die dem Vater widerfuhr. "Mien Deern . . . wår . . . so witt as de Dood, un de Farv bleev stån" (21). Er selbst ist "rein möd un mcer" (20) und gibt seinen Senatorposten wieder ab, der ihm während seines Reichtums zuteil wurde. Die Erfahrung aber war diese: daß die Verehrung und Anhänglichkeit der Freunde sowie die Liebe des Bräutigams in Wahrheit nichts als Geldinteressen gewesen. ". . . he hett mi blot hebbn wullt üm mien betjn Geld un Utstüer!" (28), begreift Anna.

Als Timm kurz vorm Versteigerungstermin durch eine Erbschaft plötzlich wieder ein sehr reicher Mann geworden ist, gelangt diese Erfahrung, die der Verarmte soeben machte, zu gründlichster Entfaltung. Schamlos kommen die von dem Armen Abgefallenen zurück, um den Reichen wieder zu umschmeicheln: "Wat geben se mi för söte Wör!" "De Ogen blinkern, de Hann winken al von feern, de Höd flögen man so von'n Kopp . . ." (30). Timm aber bricht über diesem Erlebnis zusammen. "Ik glöv ni mehr an de Minschen, se kåmt mi all holl un boll vör un falsch as Slangn" (30). Auch Annas Bräutigam nähert sich ihr nach der Erbschaft wieder liebevoll, um das Geschehen rückgängig zu machen. Und Anna bricht darüber seelisch zusammen wie ihr Vater und aus demselben Grunde wie dieser, von dem es heißt: ". . . dat sien Persoon . . . ganz un gárnix gull, dågegen sien Glück un sien Geld allens: dat weer't, dat kunn he nich verwinnen" (31). "Ik sülben bün ęhr jüst so vęl weert as en Geldbüdel", so rafft der Vater selbst seine Einsicht prägnant zusammen: "is de voll, allen Respekt! – is he åwer lerrig, denn smitt man em bisiet . . . !" (30).

Zweierlei Schwerpunkte hat also Timms Erlebnis: erstens, daß Freundschaft und Liebe sich enthüllen als Geldinteressen und so die Falschheit der äußeren Erscheinung bekunden, den Bruch von innen und außen, den Gegensatz von Sein und Schein; zweitens, daß dem Geldgierigen das Geld wichtiger wird als der Mensch, ja, daß nach dem Gelde der Mensch bewertet wird und so alle echten menschlichen Ansprüche verloren gegangen sind: des Freundes an den Freund, des Verlobten sogar an die Braut. Und so haben wir nun die innere Form der Dichtung vor Augen, wie sie an der äußeren zum Ausdruck gelangt, in dem Gegenüber nämlich von Reichtum und Freundesanhang, Armut und Freundesabfall,

Reichtum und gesteigertem Freundeszulauf. Dem entspricht ein inneres Gegenüber von Reichtum-Verehrung und Liebe, Armut-Geringschätzung und Haß, Reichtum-betonter Ehren- und Liebesbezeugung. So wird jeweils die äußere Situation der Prüfstein für das Innere des Menschen. Daß aber der gegensätzliche Situationswechsel vom Reichtum zur Armut zum Reichtum, der den Sinn hat, die menschliche Reaktion möglichst stark in Erscheinung treten zu lassen, ein ganz zufälliger ist, ein willkürlich von oben gesetzter, diktiert durch das gedankliche Ziel der Dichtung, hat die Kritik dem Künstler natürlich angekreidet.

Freilich spiegelt sich in der Zufälligkeit des Arm- und Reichwerdens die andere wichtige Aussage der Dichtung, daß dem so eifrig am Gelde Aufgestiegenen das Geld letzthin doch nicht mehr als eine Außenseite des Lebens ist, die man erhält und verliert, und die an Bedeutung ins Nichts versinkt, wenn das Innere auf dem Spiel steht. In Timm also erlangt die Zufälligkeit der Ereignisse, die im übrigen die Dichtung künstlerisch belastet, symbolische Bedeutsamkeit, indem sie seine innere Beziehungslosigkeit zum Gelde zum Ausdruck bringt.

In demselben Maße nämlich, wie sich an seinem wiedererlangten Reichtum bei den falschen Freunden ihre innere Versklavung durchs Geld erweist, bezeugt Timms seelische Zerrüttung gerade im Reichtum seine völlige innere Unabhängigkeit vom Geld: neben dem Sklaven tritt der Freie in Erscheinung. Armut und Reichtum berühren ihn nicht wesentlich – die menschliche Verderbtheit aber trifft ihn tief. „As wi noch ünnern Konkurs stunnen“, spricht seine Frau, „weer he wol må dull un schull œwer de harden Minschen un de falschen Frünn, åwer he weer doch fast un seker un wuß, wat he wull, wenn't all œwerstån weer. Åwer as de Hølp keem, wår he ganz sunnerbår, snåksch . . .“ (25), und wir sehen sie in großer Sorge, „dat sien Kopp lēden hett“ (26). Die Auflösung seines Menschenbildes durch das Erlebnis: „Allens . . . ni wår, . . . luter Løgen!“ (30) bewirkt eine Auflösung seiner selbst, eine Umkehrung seines Wesens, die in der Rachsucht, in dem Drang des früher so Mildtätigen und Freigebigen, arme Schuldner nun mit Bezahlen zu quälen, ihren stärksten Ausdruck findet. Der wieder reichste Mann des Ortes, der den äußeren Bankerott überwunden hat, muß jetzt gestehen: „ik sülben . . . bün nu würllich bankerott“ (30).

Wir sehen das äußere und innere Gesicht des Titels. In dieser psychischen Grotteske des äußeren Wohlstands und des inneren Zusammenbruchs liegt der Höhepunkt der Dichtung. In ihr steckt der Schlüssel. Wenn wir uns den Aufbau unserer Dichtung nochmals vergegenwärtigen,

so fällt überhaupt, durch alle Wechslerscheinungen hindurch, die Zweigliederung in äußere und innere Erfahrung auf. Beide setzen sich säuberlich gegeneinander ab. Im Reichtum genießt Timm beglückt das hohe Ansehen und den hohen Rang, die ihm zuteil werden. In der Verarmung bedrückt ihn tief das wahre Gesicht seiner "Freunde" und "Verehrer". Als wieder reicher Mann erschüttert ihn bis an den Rand des Wahnsinns die Falschheit seiner Umwelt: die Hochachtung vor dem Geld, die Mißachtung der Persönlichkeit. Immer mehr sinkt also in dieser Dichtung, darin die Gestalt Timm Möllers die innere Mitte bildet, die äußere Erfahrung ins Unwesentliche hinab.

Bei Steffen Pähl in "Um hunnert Dâler" war das noch anders. Er erlebte das böse Handeln des Henn Kark zwar auch als Grausamkeit, aber vor allem doch als Infragestellung seiner äußeren Existenz. Und mit der äußerlichen Hilfe der Freunde, die ihm das Geld leihen und damit den bösen Reichen abwehren, ist alles wieder in Ordnung. Es bleibt kein Leid zurück, und die Familie feiert das schönste Weihnachtsfest. Hier wird also nicht das Böse als solches erlebt, grundsätzlich, weltanschaulich, sondern nur der drohende Schaden am eigenen Leibe. Steffen Pähl ist noch ein ganz einfacher Mensch, der wild aufbegehrt, als das Böse ihn packen will, und der dankbar die Hilfe der gutherzigen Freunde empfängt. Aber er denkt noch nicht darüber nach.

Bei Timm dagegen tritt das Leid über die Bedrohung der äußeren Existenz ganz zurück. Das Erlebnis ist schon angesichts des äußeren Ruins ein rein inneres, das zur Bedrohung der seelischen Existenz wird, gerade nachdem die äußere aufs schönste wiederhergestellt ist! Und darum kann in dieser Dichtung auch die Hilfe des Freundes Eggert an dem seelisch Gebrochenen nur eine rein innerliche sein. Sie erweist sich infolgedessen als schwierig, als problematisch gar, so daß die Dichtung schließt mit Eggerts Feststellung: "Siet de Tied . . . bün ik bang un unseker, wenn ik mâl wedder an en Minschenseel, de ut Spoor kâmen is, rümklüttern will. . . uns' Hergott mutt doch dat Beste doon, wi sünd grote Stümpers" (45). In der aus Ehrfurcht und Vorsicht gebotenen Verhaltenheit geht der Hilfedrang des Freundes durch die ganze Dichtung. Und in eben dieser Verhaltenheit, in der Unmerklichkeit, in der Bescheidenheit des einflußerhoffenden Willens liegt das Geheimnis nicht nur der tatsächlichen, sondern auch der künstlerischen Wirksamkeit.

Timm und Anna gesunden. Nirgends jedoch wird direkt greifbar, wie es eigentlich zur Gesundung kommt. Aber fühlbar teilt sie sich mit, das Zusammenleben dieser Menschen vollzieht sie einfach. Anna tritt eines

Tages heraus aus ihrer Abgeschiedenheit und teilt sich dem Freunde ihres Vaters vertrauensvoll mit, ja, sie freut sich darauf, mit ihm nach Hause zu reisen. In komisch-simpler Weise kündigt sich an, wie auch der Vater sich dem Leben wieder öffnet: er ist bereit, sich rasieren zu lassen, was er seit der großen Erbschaft nicht mehr getan. Und eines Tages kann seine Frau beglückt erzählen, daß er sein Rachebedürfnis überwunden hat (da haben wir wieder das Motiv, das schon das Zentrum der Geschichte "Um hundert Däler" bilden sollte): "dat he de armen Stackels, de afsluuts up'n Stutz ni betåln køent, noch Respiet gēben deit" (36) – das deutliche Zeichen innerer Gesundheit, der Rückkehr nämlich zu seiner wahren Natur, der Gutherzigkeit und Helfensfreude. Und der Freund findet ihn danach "fründlicher un tottulicher . . . , em much wol lichter to-moot wēn, nu he sien Schuldners ut de Angst sett harr" (37).

Den eigentlich dichterischen Ausdruck aber dieser Schritte der Rückkehr des Kranken ins seelische Gleichgewicht bringt, wie so oft in Fehrs'scher Dichtung und ebenso bezeichnend, die Natur. Man denke an die Schilderung des Sternenhimmels, dessen Ruhe und Weite zugleich Eggerts Gedanken "wedder in't rechte Spoor (bröch)" (35), und an das Bild der ebenfalls vor allem durch Stille charakterisierten Frühlingsnatur, während Timm nach seinem Verzicht auf Vergeltung mit dem Freunde erleichtert über Land fährt: ". . . de Luft still un warm, an'n Hēben swømmen in't schöne Blau grote witte Wolken, de Lerchen sun-gen, un witt un gēle Bottervågeln flogen lies von Bloom to Bloom. De Böm in't Holt un an de Stråt . . . stunnen ganz still, as wenn se horken un luurn . . ." (37). Auf dieser Fahrt inmitten der erwartungs- und hoffnungsvollen Frühlingsnatur sehen wir auch die Lebensgeister des Kaufmanns wieder in Tätigkeit, und wir fühlen seine seelische Beschwingtheit durch die Initiative zu neuer kaufmännischer Spekulation, die sich übrigens wirklich – so wie der Doktor es vorausgesagt – als "das Mittel" erweist, als eben seine Weise, "sich selber (zu) kurieren" (vgl. 39).

Eggerts Hilfe aber zu seiner Gesundheit scheint vor allem – und das zeigt die innerlich feingliedrige Kunst dieser Dichtung – in seinem einfachen D a s e i n a l s e c h t e r Freund zu liegen, der noch nach zwanzig Jahren in alter Treue und Liebe sich einfindet, besorgt allein um des andern Wohlergehen. Eben dadurch bildet er natürlicherweise in dieser Dichtung das innere Gegengewicht zu der Grunderfahrung des Kaufmanns von den f a l s c h e n Freunden, die der Anlaß der seelischen Zerrüttung gewesen. Das Erlebnis dieses Gegensatzes kann die verwundete Seele Timms, der den Glauben an den Menschen, an die Echtheit seiner

Mit vollendeter Kunst ist beispielsweise der Höhepunkt der Dichtung gestaltet, die Szene am Wagen der Ehebrecher: "... de Heben oewerher gries un grau, ... de Wind weih mit en hollen Toon oewer Koppel un Stoppel, de Blæder fluustern as kranke Vågels an de Eer ..." (46). Da hält Jehann-Ohm den Atem an: auf einem Wagen sitzt Cillja mit dem Landmesser. Am Grabenrand aber steht "en hogen Mann in barden Kopp. De Mütz hangt in en Wichelbusch, ... in Hår un Bårt wöhlt de Wind, dat Gesicht eerdgël, de Ogen voller Wuut un Rås – "Cillja! Cillja!" brüllt he mit en holle gruliche Stimm, denn smitt he en lütt Kind, dat he op'n Arm hett, von sik un mit ballte Fuust, Schuum vör den Mund, so strevt he op den Wågen to; åwer man een, twe Schritt, denn bevt un wackelt de grote Gestalt un störrt åhn Luud in't Sand von de Stråt, dicht neffen dat Kind, dat luudhals schrien deit". (46 f.).

Das ist r e i n e Gestaltung. Wir wissen mit Jehann-Ohm gar nicht, wie es zu diesem Treffen kam. Keine näheren Umstände, kein Bericht, kein Gespräch. Nur ahnungsvoll erfassen wir den Zusammenhang, und erst nach Jahren sehen wir völlig klar durch Alfs Bemerkung: "wenn de Hal-lunk ni bi ehr seten harr ..." (56). Erst hinterher auch erfahren wir, daß der Förster kurz vor seinem Weggang von zu Hause die bereits geladene Büchse wieder abgelegt hatte, um statt ihrer mit dem kleinen Kind vor Cillja zu treten, daß es ihm also soeben gelungen war, aus der stärksten Kraft seines Wesens heraus, welche die innere Gebundenheit ist, den Rachedrang zu überwinden.

Doch hier draußen auf der Landstraße erleben wir nur knapp und wuchtig, dichterisch machtvoll die bloße Erscheinung der hohen Mannsgestalt mit dem Kind auf dem Arm, die aber als solche sprechend wird bis in das Reich des Namenlosen hinein. Mit letzter Anspannung seines Wesens muß Alf Stelling – die Treue in Person –, im Vertrauen auf die elementarste menschliche B i n d u n g, die von Mutter und Kind, Cillja zurückzurufen suchen, um das für ihn Unmögliche, die Treulosigkeit, wieder auszulöschen. Das Kind auf seinem Arm, dieses stärkste Zeichen seiner Bindung an Cillja, wird uns der Ausdruck dessen.

Wie das Symbol des Versöhnungsdranges, das aber plötzlich nicht mehr gilt, bleibt das Kind, vom Vater beiseitegeworfen, in diesem Szenenbilde liegen, darin in dem Vater angesichts des Wagens mit dem Landmesser neben Cillja – dieses Wahrzeichens der Untreue – nun der Drang zu rächen allmächtig Gestalt gewinnt, so wie er jenem existenzbedingenden Wesenszug dieses Mannes gleichsam naturgesetzlich entspricht und wie er schon einmal in Erscheinung trat, als der Förster den

Landmesser "wol dood slân (harr)" (44), wenn dieser nicht geflüchtet wäre.

Unter trostlosem Himmel, "gries un grau", steht daher diese in veröhnlicher Absicht veranstaltete Begegnung an der Landstraße, darin in dem Förster das Erlebnis des unüberbrückbaren Gegensatzes überwältigend und in symbolischer Objektivation zur Darstellung gelangt. Mit dichterischer Eindrucks-macht hilft in Rhythmus, Stab- und Vokalreim die Sprache mit zur Gestaltung der unheimlichen Atmosphäre: "in Hår un Bårt wöhlt de Wind". Dazwischen der Cillja-Ruf "mit en holle gruliche Stimm", welche mit eingeht in den "hollen Toon" des Windes œwer Koppel un Stoppel". So wird der Aufruhr der Natur zur Folie für die seelische Verfassung des Försters, der "mit ballte Fuust, Schuum vor den Mund", "de Ogen voller Wuut un Rås", "dat Gesicht eerdgēl" (!) – mit allen Zeichen des Bösen also nun selber behaftet – gegen die Sünder anstürmt. Im Begriffe aber, Böses mit Bösem zu vergelten, bricht der Förster besinnungslos zusammen neben seinem schreienden Kind! Seine Rache ist gescheitert wie zuvor die Versöhnung. Und es ist gesagt: "en Hand von bâben harr em dalslân" (49).

Eine Hand von oben – in Gestalt des Freundes – wird es auch gewesen sein, die ihn sodann davor bewahrt, sich selbst das Leben zu nehmen: "wullt du dien Lēben wegsmiten, nu dien lütt Emma ēben de Moder verlårn hett?" (50). Mit sicherem Instinkt packt der Freund den seelisch Zerrütteten an jener Stelle, die wiederum seine Mitte trifft. In schwerer Krankheit (!) scheint sich die Verzweiflung auszurasen. Und in der Gestaltung des kleinen Kindes daneben, die durch die sprudelnde Fülle der leichten Verben und im unentwegt hüpfenden Rhythmus zu einem Inbegriff des Frohsinns wird, werden wir inne, wie sich gleichsam ein göttlicher Lebensquell über die kranke Seele ergießt: "Se puttēl un kroop . . . bi em rüm, froog un vertell un klœn un plœter in een foort, schrœkel mit em nå'n Gårn, krabbel op sien Schoot un hung sik an sien Hals . . . klatēter . . . in sien Bett un rangel un lach un küß em wåk" (52). Werden wir inne, wie die starke B i n d u n g a n d a s K i n d den erschütterten Mann – seinem Wesen wiederum einzig gemäß – beruhigt und wieder ins Leben stellt. Zwar nicht unter die Menschen! Nur in der Bindung an Jehann-Ohm – der einzigen, die ihm außer Emma blieb – lebt er in voller Tätigkeit seines Wesens, in starker, in allen Nöten einsatzbereiter Freundschaft. Sonst ist nur der Wald sein Revier: "de . . . weer em ümmer tru un vertruut, de harr em nie bedrågen" (53).

Der Glaube an den Menschen scheint also doch zerbrochen. Und Alfs

und Abwehr der Kinder zur betonten Liebesbezeugung und Zuwendung. Und so entspricht einander also das Grunderlebnis der Betroffenen in beiden Dichtungen: wie das Verhalten der Freunde Timm Möllers, so ist auch das der Mangelskinder allein am Gelde orientiert; nach dem Gelde allein sinkt und steigt für beide Gruppen der Wert des Menschen. An beiden zeigt sich daher gerade dann das wahre Gesicht, als durch die Armut Timms bzw. der Eltern ihr Interesse am Gelde ausgeschaltet ist. Und umgekehrt bewirkt in beiden Fällen die Wiedererlangung des Reichtums jene Falschheit der Gefühlsdarbietung, jene Lüge, die Timm an die Grenze des Wahnsinns brachte, die Mangelse Eltern aber – wiederum in entsprechender Steigerung – ins Grab. Und hier wie dort tritt der innere Ruin zu einem Zeitpunkt ein, als der äußere überwunden, ja, in höchsten Wohlstand verwandelt ist. Eben dadurch erweisen sich Timm wie auch die Eltern als Menschen, die bei ihrem Geldstrebertum doch ein echtes Herz behalten haben.

Und doch berührt uns, bei allem Zugeständnis ihrer Schwäche, „Binäh bankerott“ wie eine lebendige Dichtung, „Kattengold“ dagegen wie die konsequent bis ins Letzte durchgeführte plastische Objektivierung eines *Gedankens*, der schließlich bis zur Nutzenanwendung drängt, die Sünder erzieht und die Lehre verkündet. Gerade bei der Gleichheit der äußeren und inneren Anlage beider Dichtungen wird es aufschlußreich sein, sich die Momente zu vergegenwärtigen, die diese Erzählung ins Unkünstlerische hinabziehen und zum planmäßigen Mittel des Erziehers werden lassen. Der Zweck, der Eifer des Gedankens und der Lehre, steht diesem Werk so an die Stirn geschrieben, daß man sich korrigieren möchte, wenn man es eine Dichtung nennt. Denn eine solche müßte, aus der gestaltenden Hand des Künstlers entlassen, wohlgebahnt und wohlgerundet, sich wieder wie ein Stück naives Leben vor unsern Augen ereignen. Die Kattengoldgeschichte ist aber nur typisch lebenswahr, sie selbst hat es nicht eigentlich zum Leben gebracht. Sie ist wie eine Konstruktion, wie die Darbietung eines psychologischen Experiments, das schließlich zu den geplanten Ergebnissen führt.

Die Planung selbst: das Ziel, das Schema gleichsam, tritt uns bereits zu Beginn in der chemischen Experimentierstube des guten weisen Doktor Lodus entgegen, wohin sich die Mangelse Eltern begeben, um die Zukunft ihrer Kinder zu erfahren. Was hier vorgeht, zeigt uns so recht die künstlerische Absurdität der Umsetzung eines bloßen Gedankens in einen anschaulichen Prozeß, der überdies gar kein echter, sondern wiederum nur ein gedachter ist. Der Wunderdoktor stellt den Eltern als Erwiderung auf

ihren Beschluß, ihren gesamten Besitz unter den Kindern aufzuteilen, zwei Glasschalen auf die Waage: in der einen "en blanken (!) Saft, für-root", "dat is de Öllernleev", in der anderen ein Saft "en bêtjn grön-gel (!)", "düt . . . is de Kinnerdank" (54). Und nun vollzieht sich das Experiment: aus dem grünlichen Saft kommt mit unerträglichem Geruch ein dichter Dampf, bis die Schale leer nach oben steigt, der andere Saft dagegen "weer so hell un klår as vörher". In jener leeren Schale aber "is nix nåblëbn as lütte gröne Placken, de utseht as Grönspån". "Denn wët ji nu ok", schließt der Doktor belehrend ab, "dat Kinnerdank nich ümmer rein is un bald verflëgen deit in Damp un Dunst" (55). Die "lütten grönen Placken" bedeuten wiederum "luter Undank". Als Nutzanwendung dieser Lehre steht daher des Doktors Rat: "Leggt en nett Kap-tål bi ju dål, dat ji an den Fieråbend keen Noot liden doot!" (56).

Das Experiment des Doktors gibt uns beispielhaft, ja, symptomatisch Kunde, wie eine Dichtung aussieht, darin nicht eine Idee, sondern ein Gedanke gesetzgebend ist. Der Gegensatz verhilft so leicht zur Einsicht. Wir erinnern uns an die Gewitter-Dichtung: wie wir in dem Gewitter nicht nur den Aufruhr der Natur erlebten, sondern zugleich den Aufruhr in der Seele des Mädchens. Und zwar in derartig vollkommener Weise wurde uns hier die Natur zum S y m b o l der menschlichen Seele und schließlich der inneren Verfassung der ganzen Hochzeitsgesellschaft, daß der Dichter gar nicht mehr zu beschreiben brauchte, ein paar Beleuchtungen genügten. Denn mit der Einhüllung alles Menschlichen in die Gewitteratmosphäre standen wir bereits mitten im Erlebnis. Das ist eben das Wunderbare am Symbol: daß es aus sich selber spricht, ja, daß es selbst die ganze Dichtung in ihrem Wesen auszudrücken vermöchte, der Leser aber im Erlebnis bleibt, welches das Symbol gerade noch vertieft und steigert. So dringt auch die tiefste Kunde unmittelbar in die Seele, und niemals braucht der Verstand zu abstrahieren.

Wie aber ist es in "Kattengold"? In der Experimentierstube des Doktors werden wir auch sogleich in die Mitte der Erzählung geführt, aber nicht an das seelische Erlebnis heran, sondern an sein moralisches Ergebnis: der zentrale Gedanke vom Undank der Kinder wird der Geschichte gleichsam wie ein Schild vorangetragen. Nun sehen wir freilich den Dichter wiederum bemüht, uns anschaulich zu informieren. Aber was entsteht? Kein Symbol, sondern ein Gleichnis a l l e g o r i s c h e n Charakters. Die Experimentierschalen des Doktors vermögen nicht, aus sich selber zu sprechen. Was sie bedeuten sollen, muß e r k l ä r t werden. Und zwar ist der Vorgang, der sich hier vor unsern Augen abspielt, nicht einmal ein

darum (vgl. 56, 59) nicht zu bewirken vermochten. Aber es war der Freund, der dem ruhelosen Geisteskranken das so flehentlich gesuchte Amulett umhing und ihm dadurch zur Mutter zurückverhalf, dieser alles vermögenden Kraft.

So haben wir am Ende die Wesensgestalt unserer Dichtung umfassend vor Augen. Und mitten hindurch zieht sich wie ein rotes Band die Freundschaft Jehann-Ohms, des Erzählers: sich bewährend wie die Bindung zur Mutter von der Kindheit bis ins Grab; zwar nicht wie diese vermögend, die zerstörte Seele zu heilen, aber immer schützend und besänftigend der entfesselten Natur zur Seite stehend, helfend, wo die Not es erforderte, und wegweisend am ausweglosen Punkt: ins Leben zurück durch die Vorstellung der Bindung ans Kind; in den Frieden der Seele zurück durch Beschaffung des Symbols der ewig währenden Mutterliebe, welche die erlösende Kraft zur Vergebung verleiht. So geht diese Dichtung, mit allen entscheidenden Schritten im Wesenszentrum der Hauptgestalt fußend, die "nich losläten un vergeten kunn", innerlich notwendig, organisch ihren Gang von Anfang bis zu Ende.

Das Ende also ist die Versöhnung! Die Geschichte Alf Stelling's ist eine Dichtung der Überwindung schließlich des Gegensatzes der Welt in der Liebe, welche den Willen zur Rache besiegt. Was in "Ûm hunnert Dâler", der ersten Erzählung von der Erfahrung des Gegensatzes, schon so deutlich angeschlagen war, was in "Binâh bankerott" der Ausdruck der Genesung wurde vom schweren Erlebnis, was in "Kattengold" noch reichthhaft als Vergebung im Tode den Abschluß bildet, wird in der Förstergeschichte in dichterischer Reinheit durchgeformt: von der Gestalt "mit ballte Fuust" bis zu der händefaltenden überm Amulett (vgl. 61). Das Wörtchen "dort" auf dem Grabstein des Mannes unterstreicht im "Rahmen" der Dichtung diesen letzten Sinn.

Man gestatte mir hier ein Wort zu Hoffmann's Interpretation, die manchmal die Gefährlichkeit weltanschaulicher Voreinstellung erweist. Wie weit diese bei ihm geht, zeigt seine Enttäuschung darüber, daß Jehann-Ohm den Freund im Nicht-vergeben-können unterstützt und dadurch "eine andere Anschauung vertritt, als der Dichter auf Grund seiner christlichen Auffassung von Schuld und Vergebung sie eigentlich haben müßte" (108)! Nun ist ja in der Tat die Idee unserer Dichtung, daß dem Menschen das Rächen nicht zukomme. Die "Hand van bâben", die den Förster mehrmals daran hindert, ist die dichterische Kunde dessen. Aber es scheint mir bedenklich, die Dichtung gedanklich-zweckhaft so zu pressen, daß man nun in all ihren Ereignissen – und wer müßte hierbei nicht

auch an Hoffmanns Mareninterpretation denken! – das "Schicksal" erkennt, womit Gott "nach einem vorgefaßten Plan" in das Leben Alf Stelings "eingreife", weil es "zur Läuterung" seiner Person "notwendig" sei (109). Denn jene wirklich schicksalhaften Eingriffe sind es überdies auch nicht einmal, welche die Läuterung bewirken! Sie bewahren vielmehr den durch die Untreue schwer Getroffenen, "de ni wuß, wat he de, wenn he in Rås bröcht wår", gnädig vor eigener schwerster Verschuldung. Und seine Läuterung am Ende kommt aus ihm selber: aus der Gewißheit der Unzerstörbarkeit der Bindung an die Mutter, worin sich die doch u n a u f h e b b a r e G ü l t i g k e i t dieses stärksten Zuges seiner Persönlichkeit erweist, welche die Erfahrung mit Cillja existenzbedrohend in Frage gestellt hatte. In der Rettung der Liebe doch als der bleibenden Macht selbst über den Tod hinaus erwächst dem Förster die Kraft zur Vergebung.

Unter Hoffmanns tendenzhaft-zwingendem Zutritt aber, bei dem man für den erkannten Zweck nun in allem Geschehen "das Schicksal pochen hört" (109), bringt man das eigentliche Kunstwerk leicht zum Schweigen oder begibt sich womöglich gar in Gefahr, es zu verzerren. Es ist gerade die Vergewaltigung durch den Gedanken, welche das Innewerden des künstlerischen Fortschritts der Försterdichtung zu verhindern vermöchte. Denn dieser beruht letzthin eben auf der Ü b e r w i n d u n g des Gedanklichen – welches so unkünstlerisch, in geradezu schematischer Planhaftigkeit, noch die Kattengoldgeschichte durchwirkt –, auf der Reinheit der dichterischen Gestaltung.

So kann man die kleinen Schwächen unserer Erzählung gerne übersehen. Sie fallen angesichts der inneren Gestalt der Dichtung wie von selbst heraus. Die Großstadtschilderung muß sich schon allein durch ihren Charakter der allgemeinen Betrachtung absetzen, den bereits die Frage kennzeichnet, mit der sie beginnt: "Wat hett de Minsch dår von de Welt un von sien Lèben?" (32). Hier wird gedacht und berichtet, aber nicht gestaltet. Dieser Teil ist eben dichterisch gar nicht hineingearbeitet und nimmt sich innerhalb des Kunstwerks daher aus wie eine breite Abschweifung. Daß er "künstlerisch überflüssig" sei, sagte schon Georg Clasen (Quickborn 1938, Nr. 3, S. 75); was hier aber kurz sichtbar gemacht werden sollte, da Zettler die "glänzende Schilderung des Großstadt-lebens" (79) bei seinem Lobpreis der Dichtung besonders hervorhebt. Denn diese Schilderung ist wohl ein Schulbeispiel unkünstlerischer Darstellung.

Die kleinen Abschweifungen werden unserm Dichter auch sonst leicht zu künstlerischen Klippen, selbst wenn sie an sich dichterisch gestaltet

dern den Vertrag veranstalten. Schon dabei ist ersichtlich, wie die Goldkiste ihre Wirkung tut, und immer mehr wird uns durch die nun einsetzende große Fürsorge der Kinder für die Eltern bewußt, daß die Erfindung der Goldkiste geboren ist aus der Überzeugung von der inneren Abhängigkeit des Menschen vom Gelde, welche die Grunderkenntnis des so gegensätzlich eingestellten Doktors ist.

Wir müssen staunen, mit welcher Konsequenz nun ein Schritt dem anderen folgt, und ermessen die Macht jenes Gedankens, der in so sicherer psychologischer Bahn mittels dieses Tricks den Gang vorausbestimmt. Alles trifft tatsächlich ein, wie es muß, da ist keine Lücke in der praktischen Durchführung. So rückt uns hinter dem eigentlichen Geschehen immer stärker die Gestalt des Doktors als des weisen Planers ins Bewußtsein. Und seine Kiste, die als Ausgeburt jenes Gedankens die Geldmacht präsentiert, bildet den Mittelpunkt, daran sich fortan alles orientiert. Ja, unter dem Blick des Doktors wird sowohl die elterliche Erfahrung des Kinderdankens, als auch die der Falschheit, die das Experiment mit der Goldkiste ergibt, geradezu zum *B e i s p i e l*, zum praktischen Fall, der nur dazu geschaffen scheint, die Richtigkeit der durch den Doktor vertretenen These zu beweisen, daß hier die Geldsucht die Triebfeder des menschlichen Handelns ist. So erscheint in steigendem Maße der Gang der Erzählung als das Ergebnis der gedanklichen Schmiede des Doktors, so daß für den Betrachter zwei deutlich geschiedene Sphären übereinanderlagern: zuoberst die der gedanklichen Erörterung und Planung, darunter die eigentliche Geschichte als deren experimentelle Bestätigung.

Es liegt auf der Hand, daß damit von selbst das Geschehen seinen individuellen Charakter verloren hat, da es sorglich ins Typische gehoben wird. Ja, wir werden sehen, daß im Bereich des Typischen diese Erzählung erst zu ihrer Lösung, zu ihrem Ziel gelangt: die durch den Gang des Geschehens bestätigte Weisheit des Doktors für die Erziehung zu nutzen. Denn mit dem gründlichen Erweis der Schlechtigkeit der Kinder in der Falschheit ihrer Liebe war erst der eine Plan des Doktors in Erfüllung gegangen. Und es zeigt sich bald, daß die funktionelle Bedeutung seines Tricks in dieser Geschichte noch wesentlich darüber hinausgeht. So steht in der Mitte dieser Erzählung also nicht das Erlebnis, sondern seine gedankliche Auswertung. Das Erlebnis ist nur Mittel zum Zweck, und oftmals müssen wir aus dem Erlebnis heraustreten, wollen wir zur eigentlichen Aussage vordringen. Diese Spaltung spricht der Dichtung das Urteil!

Aber an einer Stelle der Erzählung ist diese Spaltung ganz aufgehoben.

Das ist interessanterweise dort der Fall, wo jene beiden an sich so geschiedenen Ebenen, die ja der sinnfälligste Ausdruck jener Spaltung in dieser Erzählung sind, zusammentreffen: Doktor Lodius mit seiner Gruppe, dem Magister, Pastor und Landvogt auf der einen Seite, die Mangelskinder auf der anderen; die Planer und Beobachter des Experiments also und ihre Objekte gleichsam, an denen sich die Richtigkeit des hier alles bedingenden Gedankens erwies, oder, kurz gesagt, die Vertreter des Gedankens und seine praktischen Bestätiger.

Wir sind im Hause des Magisters, wo die Goldkiste steht. Die Eltern sind aus Gram über ihre Kinder gestorben. Die Kiste wird geöffnet und der Betrug entdeckt: "süht ut as Gold un is so veļ weert as dat Geļe (!) in't Oog von en ool Katt" (69). Und um die Kiste herum stehen sie nun alle: die Betrüger und die Betrogenen; Doktor Lodius, der zur Wohltat der erschütterten Eltern und im festen Vertrauen auf das Gelingen seines Experiments den Betrug beging, und die Mangelskinder, die allein in Aussicht auf das Golderbe das Geld für den Wohlstand ihrer alten Eltern verschwendeten. Schon in dieser Sicht wird offenbar, daß hier das alte Gegenüber von Doktor und Mangelskindern aufgehoben ist. Hier stehen beide Gruppen auf einer Plattform! Daher kommt es nicht zu einer Aburteilung von "oben" herab. Zwar sind wir selbst hier, wo die Planer auf der Lebensbühne der Dichtung innigst mitbeteiligt erscheinen, ohne Zweifel, daß sie den Gang auch weiterhin fest in der Hand haben. Man fühlt die Gesprächsführung wie einen wohldurchdachten Prozeß, der denn auch mit großer psychologischer Konsequenz zum Ziele führt. Aber dieser Prozeß vollzieht sich in so organischem Kontakt, in ständigem Hin und Zurück des Ausdrucks innerer Vorgänge, daß uns diese Szene bis in den Grund zum Erlebnis wird. Hier ist keine Absicht mehr greifbar, hier wirkt nur die Tätigkeit der Seele, die stark und rein in Erscheinung tritt. So wird die Sündhaftigkeit der Kinder, die doch im stillen der Doktorgruppe, wie auch dem Leser gegenwärtig ist, ja, die die innere Mitte dieser Szene bildet, zunächst gar nicht ins Auge gefaßt. Im Gegenteil: die Mangelskinder kommen als die Ankläger, die Leidenden, und Doktor Lodius zeigt sich als Betrüger. Die Sünde der Kinder erscheint somit ausgelöscht geradezu durch diese Umkehrung des Schuldverhältnisses, die hier faktisch aber gar keine Pose ist, sondern die ganz natürliche und gesetzliche Reaktion der Doktorgruppe auf das leidenschaftliche Aufbegehren der betrogenen Erben. "Verklåg em", ruft der Landvogt diesen zu, "dien Recht schall di warrn" (70). So sehen wir beide Teile in innerer Auseinandersetzung; und beiderseits erfolgt diese mit einer Wesens-

und seinem Erlebnis, im "Johanni-Storm" zugleich auf Margot als dem Grund des Erlebnisses. Cillja ist noch nicht näher ausgearbeitet. Es teilt sich uns in jener symbolischen Geschichte von der Wasserrose nur das gefährliche Fluidum mit, das von ihr ausgeht und sogar Jehann-Ohm einst erfaßte. Sie selbst erscheint noch "schön, . . . nå binn un nå buten" (42). Margot wird dagegen deutlich von beiden Seiten beleuchtet.

So erleben wir einerseits den ganzen Reiz dieses Mädchens, der den jungen Jehann-Ohm gefangen hält: "Smetsch un slank, mit swartblanke Ogen, brune Hår mit fine Ringellocken . . ." (8) und der ihm noch jetzt unbeschreiblich erscheint: "ne, ne, dat is nix, dat sünd luter Stücken un Lappen, sett di allens tosâm, so hest du nich dat Bild, wat noch vör mi steit! Wo se gung un stunn, wat se ok doon much – ümmer smuck, ümmer leevlich, un dârbi klook un rasch in Doon un Denken . . .", diesen bestechenden Reiz, der dichterisch sich spiegelt in dem Schwarm von Jungen, "de bi ehr rümhummel as de Immen üm den Linnboom in'e Blöt" (9). Welcher Eifer, welche Intensität des Zudrangs liegt in dem Wörtchen "rümhummeln", das dieses Mädchen umfängt. Hier ist die Kraft der plattdeutschen Sprache leibhaftig fühlbar gemacht. Wer diesen Satz ins Hochdeutsche übertrüge, hätte das Wesentliche daraus verloren. Andererseits spiegelt jenes "Rümhummeln" zurück auf Margot, die als Anziehungspunkt vieler Jungen in ihrem Element ist: im Kreise vieler vermag sie ihre Reize voll auszuspielen. Im Kreise vieler aber gedeiht keine ernste Bindung zu einem! So weist jenes dichterische Bild zugleich in die Tiefe.

Allenthalben zeigt die Gestaltung dieses Menschenschlages, der in dem jungen Mädchen vielfach erst andeutungshaft, in seiner Mutter aber ausgewachsen, fertig entwickelt und zugleich – hier aller äußerlichen Reize entkleidet – greller in Erscheinung tritt, die Kunst des Dichters, in der Erscheinung symbolisch das Wesen auszusagen. Schon der Name "Thymian", den das Dorf in echt dörflicher Reaktion in "Dümmerjansch" (8) verdreht, meldet das Fremde der aus der Großstadt Zugezogenen an, das dann immer umfassender zum Ausdruck gelangt. In der Sprunghaftigkeit ihres Lebens, das sich – bodenlos und launenhaft – einmal in Ilenbeck, einmal in Hamburg vollzieht, in der Sprache zugleich sich äußernd: "hooch un platt, as ehr dat gråd infull". In der Schnelligkeit, ja, Plötzlichkeit des Wesens, das mit Antworten entgegnet "as en Pietschen-slag", "rasch as'n Blitz", und das beim Abschied den Liebhaber in Verwunderung setzt: "un rasch op Hand, Arm oder Gesicht dreep mi ehr lütt Patschhand, un weg weer se as en Katt, lies un gau" (9). Man be-

achte, wie der Stil: "un rasch . . ." "un weg . . ." das Huschende mit übernimmt. Fremd erscheinen die "gnęterswarten" Augen der Mutter, die in ihrer scharfen Umsichtigkeit "allerwęgen" schon von weitem erfassen, "wat de meisten Minschen eerst wies ward, wenn ęhr dat op'e Neş sitten deit" (8). Dem entspricht im Hinblick auf Margot die Bemerkung: "wi weern all dumme Jungs gegen ęhr". "Gnęterswart" fände im Hochdeutschen auch nicht seinesgleichen in dieser übertriebenen Intensität, die etwas Stechendes verleiht. Im schmucken Gesicht des jungen Mädchens sind die Augen noch "swartblank" (9)! Ähnlich wird das "ümmer smuck antrocken" bei der Mutter ins Spotthaft-Lächerliche gezogen durch die Steigerung: "jä mitto opfliert in Samtjack un bunte Döker" (8). Mit dem Wörtchen "opfliert" befinden wir uns in einer Welt, darin der Schein dem Sein nicht mehr entspricht, in einer Welt des Unechten, Falschen. Wer sich "opfliert", trägt nach außen etwas zur Schau, was bestechen soll; was vortäuscht, ja, belügt, weil es nach innen keine Bindung hat: es ist etwas unorganisch Angehängtes. So hat der Dichter mit diesem einen Wort den Gegensatz, das Andersartige zugleich von innen her beleuchtet. Nun wird das neue Kleid aus Hamburg, "wat hier gārni herpaß" (8), symbolisch sprechend für uns. Und symbolisch nimmt der Leser die Geschichte von dem Affen auf, den die beiden ebenfalls aus der Stadt mitbringen, aber auch schnell vergiften, als ihnen das viele Gucken der Dörfler schließlich lästig wird. Der Affe war, wie die Kleidung der Frauen, opfliert. Er wurde nicht etwa aus Liebe mitgenommen: was im Vergiften schnell in Erscheinung tritt. Es ist nicht das Gefühl für ein anderes Wesen, es ist das Eigeninteresse, das bei diesen Menschen das Handeln bestimmt. So wirken die kleinen Bilder zu wesentlicher Schau in uns weiter.

Während sich in dieser Weise die Margotwelt allmählich immer gründlicher vor unsern Augen entfaltet, läuft daneben – den Gegensatz auch von der Gegenseite her immer deutlicher entwickelnd – der andere, positive Strang der Dichtung, der in der echten, starken Liebe Jehann-Ohms zum Ausdruck gelangt. Der junge Jehann ist geblendet vom Äußeren und sieht nicht hindurch. In einem Bilde wieder enthüllt der Dichter die ganze Naivität und Unbefangenheit des Burschen: "sien Ogen springt as en pār junge Hunn œwer jeden Tuun, . . . un wat ęhr gefällt, dār is he achter her" (10). Er sieht nicht hindurch durch Margot, die sich nur "in en groten Swarm" (11) von Jungen richtig wohlfühlt, und jubelt ihr in begeisterter Verehrung im Tanze zu, darin sie sich in ästhetischer Vollkommenheit präsentiert. Hier, unter dem stärksten Eindruck dieses Mädchens,

dem Menschen wird, der sein Herz dem Geld verschrieben hat. Nur an einer Stelle, wo die Beschämung die Einsicht und Reue der Sünder bewirkt, lebt die Erzählung, um aber bald in die Konsequenz des Gedankens zurückzufallen.

Wir stehen hier am Endpunkt einer Entwicklung. Durch mehrere Erzählungen hindurch spricht nun schon des Dichters Drang, im Hang zum Gelde einer Ursache des Bösen nachzuspüren, um sodann den Ansatzpunkt zur Befreiung davon zu finden. Die erzieherische Tendenz, die Menschen zum Bessern zu bekehren, ist der letzte Schritt auf diesem Wege. Und das Moralisieren ist ja der ganz natürliche gedankliche Ausdruck des auf jener Erkenntnis beruhenden Erziehungseifers. Aber der Dichter wird gefühlt haben, daß dieser Weg ihn von der Kunst abführte. Er hat ihn so weit und in solcher Weise niemals wieder beschritten, obwohl das hohe sittliche Verantwortungsbewußtsein bis zuletzt sein Schaffen erfüllt.

In't Försterhuus (1888)

Die um dieselbe Zeit entstandene Försterdichtung gehört zu den besten Novellen unseres Dichters, und wir wollen versuchen, sie so zu schauen, daß dies spürbar werde, auch in seinen Gründen. Wer noch erfüllt von den bisherigen Dichtungen an diese herantritt, gewahrt sofort das Besondere. Im "Försterhuus" geschieht auch Böses: Cillja verläßt Mann und Kind mit ihrem neuen Liebsten. Aber das sittliche Vergehen wird nicht zum Thema der Dichtung. Wohl werden die beiden Sünder auf ihrer Flucht als "Gemeenheit un . . . Schann . . . Arm in Arm" (47) allegorisiert; wohl bricht gelegentlich die Verachtung des Landmessers aus Alf Stelling heraus, indem er nur vom "Lump" (46), "Hallunk" (56) oder "Hund von Keerl" (59) spricht, und einmal, als Cillja nach Jahren zurückverlangt nach Mann und Kind, löst sich ein Urteil auch über sie von seiner Zunge: "...kann ik so'n Engel" – nämlich das Kind – "ünner unreine Ogen stelln un in unreine Hann geben?" (56). Für die Erörterung des Bösen aber ist gar nicht Raum angesichts der Schwere des Erlebnisses dieses Bösen. Im Mittelpunkt steht nicht das Böse, sondern die dadurch ausgelöste seelische Erschütterung. Solche seelische Zerrüttung bis zum Wahnsinn erlebten wir auch im "Gewitter", jener Novelle, die in ihrer künstlerischen Qualität eben durch die reine Gestaltung der seelischen Vorgänge dem "Försterhuus" am nächsten rückt. Aber die Erschütterung Anton Timmermanns ist im Grunde sein eigenes Werk, selbst vorausgesehen, ja, geboren aus seinem Charakter: trotz Einsicht in die Notwendigkeit nicht verzichten zu können. Seine Schwäche ist sein Ruin. Minna, die diese Zerrüttung verursachte, tat das Richtige.

In Alf Stelling steht zum ersten Male im Mittelpunkt einer Fehrs'schen Dichtung eine Menschengestalt, die in jeder Weise das ausprägt, was unserm Dichter höchstes Menschentum bedeutet: "knapp in Wörn, riek an echte Leev, de sik sülben vergeţen deit, seker un währ as dien egen Geweţen . . ." (54). Indem Jehann-Ohm nach diesen Worten aufsteht und lange Zeit aus dem Fenster sieht, teilt sich dem Leser von selbst das Gewicht des Gesagten mit. Denn in dem Wesen Alf Stellings liegt der Schlüssel für die Dichtung.

op'n Bock setten un em Leit un Pietsch in de Hand geven" (14). Selbst das Abstraktum wird personifiziert und im anschaulichen Bild ins Leben umgesetzt.

Doch das Gegenwirken des Vaters vermag den Sohn nicht aufzuhalten. Unbeirrt und konsequent, dem Gesetz seiner starken Liebe gemäß, verfolgt dieser sein Ziel, sich dem Mädchen für immer zu verbinden. Denn seine Liebe ist tief und ernst, echt wie sein Wesen. Sie lebt daher nicht vom Augenblick, sie muß fürs ganze Leben gelten. In diesem Streben nach dauernder Bindung aber stößt Jehann naturnotwendig in seiner Geliebten selbst auf den Gegensatz, vor dem er vergeblich gewarnt wurde. Schon das erste Vorgehen in dieser Richtung läßt den Wesensabstand der beiden ermessen: "Wull ik mál en eernst Woort spréken óewer de Tokunft, wehr se mit Lachen un Ficheln af un meen, de Dag weer so schön, wi wulln em ni vertörn mit Frágen, wat uns de annern bringn wárn." Dem Drange nach Bindung, ohne die für Jehann "de Arbeit . . . keen rechten Smack" (13) hat, steht in Margot die Freude an der Ungebundenheit gegenüber: "de Dag weer so schön"; dem Streben nach Dauer das Genügen am Augenblick: Fragen der Zukunft würden Margot "den Dag vertörn"; dem E r n s t der Liebe das S p i e l , das in der Abwehr "mit Lachen un Ficheln" deutlich in Erscheinung tritt. Denn dies ist eine A b w e h r , die keine A b s a g e sein soll. Das schmeichlerische, hätschelnde, kosende "Ficheln" ruft zugleich nach E r h a l t u n g des bisherigen Zustands der bloßen Liebesunterhaltung. Es will mit der Abwehr des Ernstes doch zum Spiel wieder einladen und so die Abwehr gleichsam wieder auslösen in neuer Betörung. Damit aber macht Margot die Ungewißheit Jehanns über ihr wahres Verhältnis zu ihm geradezu zum diplomatischen Prinzip in ihrem Liebesverkehr. So dringt der Leser von der Erscheinung zum Wesen durch: wiederum, seine eigene Tätigkeit. Die Dichtung selbst interpretiert nicht. Und Jehann ist noch zu befangen in seiner Liebe, als daß die Erscheinung als Ausdruck des Wesens in sein Bewußtsein zu dringen vermöchte. Aber als ein Unbewußtes schlägt sich der tiefe Sinn jener "Abwehr mit Lachen un Ficheln" in seinem Innern nieder in "en hang G e f ö h l , dat ik in mien Dóes ni to nömen un to düden wüß", und setzt sich wiederum in bloßer Erscheinung in der Dichtung fort: "Du saist to dick, Jehann!" (13) so spricht der Vater zu dem tief Beunruhigten, der die Gedanken nicht auf die Arbeit konzentrieren kann.

Keinem künstlerisch empfänglichen Leser wird die schöne Architektur der Dichtung entgehen, die sich dadurch ergibt, daß die beiden Gegen-

sätze: Mutter-Tochter und Vater-Sohn einander das Gleichgewicht halten, indem Margot und Jehann in gleicher Weise durch das Daneben von Mutter bzw. Vater – den Wurzeln ihrer Persönlichkeit – zu intensiverer Darstellung ihres Wesens gelangen. Besonders glücklich erfolgt die wechselseitige Erhellung an dieser Stelle der Dichtung in dem Gespräch zwischen Vater und Sohn. In bester Kenntnis seines Sohnes und zeugend zugleich von demselben Charakter, sieht der Vater “verwunnert op”, als er hört, daß Jehann dem Mädchen noch nichts versprochen hat. “Nich? Dat is heel good, Jehann, . . . denn lát de Deern lopen!” (15). Und mit derselben psychologischen Treue läßt der Dichter ihn zum Sohne sprechen: “kannst du de Deern . . . nich looslâten, so heirât ęhr” (14), obwohl er die Katastrophe voraussieht. Denn konsequent muß, für den Vater sowohl als den Sohn, der Liebe durch die Ehe entsprochen werden. Ja, noch weniger als der Sohn erträgt der Vater das Weiterlaufen des bloßen Liebesspiels: “de nimmt een jo den Slâp!” (16). Und die Stärke dieses Charakters zwingt ihn zu dem unerhörten Schritt, den Sohn umgehend selbst zur Brautwerbung in die Weberkate zu schicken, obwohl er weiß: “de Deern hett ganz wat anners in’n Sinn, as hier Buurfru spēln.” Der aufmerksame Leser jedoch gewahrt hinter Jehanns Frage: “Åwer wat schall ik ęhr beden, Vâder?” jenes “bange Gefühl”, das sich seiner bereits nach Margots Ausflüchten bemächtigt hatte. Die Frage zeugt von innerer Unsicherheit. Denn andernfalls wäre sie dem Sohn so wenig gemäß wie dem Vater, der denn auch überrascht zurückfragt: “Beden? Di sülben, is dat ni nog för den eersten Anbêt?” (15).

Mit dem Vorbringen des Heiratsantrages führt die Dichtung geradeswegs und schnell ihrem Höhepunkt zu. Denn in dem letzten Anspruch der echten Liebe werden die Gegensätze so offenbar, daß sie einander ausschließen. Alle Schritte auf diesem Weg zur Katastrophe tut der Dichter wiederum in reiner Anschauung und auf knappste und dichteste Weise. Jeglicher Verzicht auf ein Darüber-Sprechen, aber alles sprechend für sich. Wir wollen diese letzte Begegnung zwischen Jehann und Margot daraufhin ins Auge fassen. Denn wenn wir sie mit ausdrücklichem Feingefühl für die künstlerische Leistung in uns aufgenommen haben, werden wir sicherer der Kritik begegnen, die besonders an dieser Stelle der Dichtung ansetzt und für Jehanns Verhalten die zureichende Motivierung vermißt¹.

¹ So bleibt es für Zettler (87) “völlig unklar, was eigentlich den Anstoß gegeben hat, Jehann plötzlich Margots wahren Charakter erkennen zu lassen”; für Bödewadt (86) “zweifelhaft”, “ob das Verhalten des Mädchens bei und nach dem . . . Heiratsantrag auf den verliebten Burschen, der sich schon so oft hatte hinhalten lassen, so völlig ernüchternd wirken mußte.”

Leben selbst. Indem Jehann-Ohm nicht nur mitteilt, sondern auch teilhat, ist er in derartig natürlichem Lebenskontakt mit dem Erzählten, wie der Dichter-Erzähler es ja nie sein könnte und dürfte. Ist doch unsere Dichtung geradezu eine Geschichte der tätigen Freundschaft zugleich, der ständigen liebevollen Fürsorge und Einsatzbereitschaft. Und nicht nur Jehann-Ohms, sondern auch seiner Frau Trina, die überdies – die Lebendigkeit der Darstellung noch erhöhend – auch den Erzählfaden gelegentlich in die Hand nimmt, erinnernd oder ergänzend, besonders glücklich aber da, wo sie den schalkhaften Anspielungen ihres Mannes begegnet (53), so daß ihr heiteres Wesen nicht nur die traurige Geschichte besonnt, sondern der Leser in diesem Erzählerpaar nebenher auch ein schönes Erlebnis einer harmonischen Ehe humorvoll und wohltuend erfährt.

Andererseits bedingt der Erzähler als Mitlebender der Dichtung jenen Abstand von ihren anderen Gestalten, den natürlicherweise jeder Mensch vom andern, auch von seinem Freunde hat, während der Dichter ja seine Geschöpfe bis ins Innerste kennt. Wir werden sehen, wie gerade in diesem Charakteristikum der Rahmenerzählung die künstlerische Besonderheit unserer Dichtung ihren natürlichen Boden hat. Jehann-Ohm muß vieles offen lassen im Erzählen: welch ein künstlerischer Gewinn in einer Ehedichtung! Gerade in ihr bleibt ja der Freund ein Außenstehender. Überdies ist Alf Stelling von Natur wortkarg, besonders aber bei starken seelischen Erlebnissen. Nach dem Tode seiner Eltern "sä he binäh gárnix mehr" (37). Daß er über Cilljas Untreue nicht spricht, berührt uns schon als selbstverständlich. Und ebenso, daß der Freund sich scheut, von sich aus hier vorzudringen: "Ik sä keen Woort un he ok nich" (45). Vorher, in Ahnung der Gefahr mit dem Landmesser, zwang ihn die Angst zum Abstand, durch Aussprache womöglich mehr Unheil anzurichten, als er verhindern wollte: "Em währschuun weer en gefährlich Säk: man kunn nix bewisen . . ." Denn der Freund kennt den Freund: "he . . . wüß ni, wat he de, wenn he in Rås bröcht wår" (44). Hinterher aber hält Jehann-Ohm der Takt zurück: "Ik much em ni frâgen, em ok nix vertelln . . ." (46). Auch auf dem traurigsten Nachhauseweg der beiden nach Cilljas Flucht wird nicht gesprochen: ". . . as en duun Keerl turkel un doedel he hin un her un schuul stiev up sien Weg" (50).

Immer vermag Jehann-Ohm nur so zu berichten, wie ihm der Freund *e r s c h e i n t*. Immer wird von ihm in feinstem Takt die Grenze des Zugangsmöglichen und -schicklichen respektiert. Und oft bleibt daher etwas Wesentliches ungesagt, was der selbsttätigen Seele des Lesers zu errahnen

überlassen ist. So umwittert die Gestalt Alf Stellings bis zuletzt der Hauch des lebenden Menschen, mit seinem letzten Geheimnis, seinem letzten Unaussprechlichen.

Man werde sich bewußt, daß wir mit dem Freund als Erzähler auch die eigentlichen Geschehnisse der Dichtung entweder gar nicht oder nur teilweise direkt miterleben. Das Gerücht trägt Jehann-Ohm das "unerhörte Ereignis" zu, daß das schönste Glück im Försterhaus zerbrochen ist. Und beim Schäfer holt sich der Zweifelnde Gewißheit darüber, daß Cillja ihren Mann verlassen hat. Aber psychisch war uns durch Jehann-Ohm schon vorher der Boden gelockert für solch ein Geschehen. Uns und ihm kommt es nicht als ein Schlag aus heiterem Himmel wie Alf Stelling, der in der Unbedingtheit seiner Liebe und seines Vertrauens mit Cillja lebte (vgl. 43 u.) – seinem Gesetze gemäß. Hier hatte der Freund intuitiv einmal mehr gesehen, als der Liebende es vermochte. Und im Geist des Lesers wiederholt sich bei der schlimmen Kunde aus dem Försterhaus jene angstvolle Vision des Freundes von der jungen Braut am Traualtar des Paares: "In düsse swarte Ogen glimm un gloes wat – ik kunn't ni düden, müß dârbi âwer ümmer denken an Fûerkœln, de een ut de Asch frâm un drômerig anschuilt, dârbi luurt se op den Storm, de schall kâmen un êhr mit sik nêhmen dör Dack un Fack hooch in de Luft, un to de Bruutfâhrt schüllt Huus un Schün den Weg lüchten" (38). Und zugleich ersteht vor dem inneren Auge des Lesers die schöne Wasserrose, die Jehann-Ohm einst in Verzauberung durch Cillja aus dem Teich geholt, und die in den reinen Händen seiner Frau zur Schlange ward. Ein Zauber nur, ein Feuerfangen – die Rose ist längst verwelkt. Aber dieses Symbol der unreinen Liebe beleuchtet Cillja, und der Leser trägt es mit sich fort wie jene Vision von den glimmenden Kohlen, die, zum Feuer entfacht, alles verbrennen. Damit aber hat uns der Dichter wahrhaft in die Mitte des "Ereignisses" geführt, wie es eine direkte Ausbreitung der Handlung vor unseren Augen niemals vermocht hätte!

Dies eben ist das Geheimnis großer Kunst: symbolkräftige Szenen und Bilder werden im Leser schaffensträftig. Sie haften seiner Seele an und vermitteln ihm gleichsam das innere Gesicht, das ins Wesentliche vordringt, ins Metaphysische, und allenthalben von selbst zu erschließen vermag, was der Dichter – wie in dieser Dichtung – nur streiflichtartig zur Erscheinung bringt. In solcher Weise verdichtet sich das Kunstwerk. Es braucht nicht alles auszusprechen, zu begründen; die Ausführlichkeit wird geradezu unwichtig. Ja, es kann sogar Zusammenhänge überspringen, ohne etwas zu verlieren, und gewinnt mit dieser Kühnheit die stärkste Teilnahme, die Mittätigkeit des Lesers.

Mit vollendeter Kunst ist beispielsweise der Höhepunkt der Dichtung gestaltet, die Szene am Wagen der Ehebrecher: "... de Heben œwerheer gries un grau, ... de Wind weih mit en hollen Toon œwer Koppel un Stoppel, de Blœder fluustern as kranke Vågels an de Eer ..." (46). Da hält Jehann-Ohm den Atem an: auf einem Wagen sitzt Cillja mit dem Landmesser. Am Grabenrand aber steht "en hogen Mann in barden Kopp. De Mütz hangt in en Wichelbusch, ... in Hår un Bårt wöhlt de Wind, dat Gesicht eerdgêl, de Ogen voller Wuut un Rås – "Cillja! Cillja!" brüllt he mit en holle gruliche Stimm, denn smitt he en lütt Kind, dat he op'n Arm hett, von sik un mit ballte Fuust, Schuum vör den Mund, so strevt he op den Wågen to; åwer man een, twe Schritt, denn bevt un wackelt de grote Gestalt un störrt åhn Luud in't Sand von de Stråt, dicht neffen dat Kind, dat luudhals schrien deit" (46 f.).

Das ist r e i n e Gestaltung. Wir wissen mit Jehann-Ohm gar nicht, wie es zu diesem Treffen kam. Keine näheren Umstände, kein Bericht, kein Gespräch. Nur ahnungsvoll erfassen wir den Zusammenhang, und erst nach Jahren sehen wir völlig klar durch Alfs Bemerkung: "wenn de Hal-lunk ni bi ehr seten harr ..." (56). Erst hinterher auch erfahren wir, daß der Förster kurz vor seinem Weggang von zu Hause die bereits geladene Büchse wieder abgelegt hatte, um statt ihrer mit dem kleinen Kind vor Cillja zu treten, daß es ihm also soeben gelungen war, aus der stärksten Kraft seines Wesens heraus, welche die innere Gebundenheit ist, den Rachedrang zu überwinden.

Doch hier draußen auf der Landstraße erleben wir nur knapp und wuchtig, dichterisch machtvoll die bloße Erscheinung der hohen Mannsgestalt mit dem Kind auf dem Arm, die aber als solche sprechend wird bis in das Reich des Namenlosen hinein. Mit letzter Anspannung seines Wesens muß Alf Stelling – die Treue in Person –, im Vertrauen auf die elementarste menschliche B i n d u n g, die von Mutter und Kind, Cillja zurückzurufen suchen, um das für ihn Unmögliche, die Treulosigkeit, wieder auszulöschen. Das Kind auf seinem Arm, dieses stärkste Zeichen seiner Bindung an Cillja, wird uns der Ausdruck dessen.

Wie das Symbol des Versöhnungsdranges, das aber plötzlich nicht mehr gilt, bleibt das Kind, vom Vater beiseitegeworfen, in diesem Szenenbilde liegen, darin in dem Vater angesichts des Wagens mit dem Landmesser neben Cillja – dieses Wahrzeichens der Untreue – nun der Drang zu rächen allmächtig Gestalt gewinnt, so wie er jenem existenzbedingenden Wesenszug dieses Mannes gleichsam naturgesetzlich entspricht und wie er schon einmal in Erscheinung trat, als der Förster den

Landmesser "wol dood slân (harr)" (44), wenn dieser nicht geflüchtet wäre.

Unter trostlosem Himmel, "gries un grau", steht daher diese in versöhnlicher Absicht veranstaltete Begegnung an der Landstraße, darin in dem Förster das Erlebnis des unüberbrückbaren Gegensatzes überwältigend und in symbolischer Objektivation zur Darstellung gelangt. Mit dichterischer Eindrucks-macht hilft in Rhythmus, Stab- und Vokalreim die Sprache mit zur Gestaltung der unheimlichen Atmosphäre: "in Hår un Bårt wöhlt de Wind". Dazwischen der Cillja-Ruf "mit en holle gruliche Stimm", welche mit eingeht in den "hollen Toon" des Windes œwer Koppel un Stoppel". So wird der Aufruhr der Natur zur Folie für die seelische Verfassung des Försters, der "mit ballte Fuust, Schuum vor den Mund", "de Ogen voller Wuut un Rås", "dat Gesicht eerdgel" (!) – mit allen Zeichen des Bösen also nun selber behaftet – gegen die Sünder anstürmt. Im Begriffe aber, Böses mit Bösem zu vergelten, bricht der Förster besinnungslos zusammen neben seinem schreienden Kind! Seine Rache ist gescheitert wie zuvor die Versöhnung. Und es ist gesagt: "en Hand von bâben harr em dalslân" (49).

Eine Hand von oben – in Gestalt des Freundes – wird es auch gewesen sein, die ihn sodann davor bewahrt, sich selbst das Leben zu nehmen: "wullt du dien Lēben wegsmiten, nu dien lütt Emma ēben de Moder verlårn hett?" (50). Mit sicherem Instinkt packt der Freund den seelisch Zerrütteten an jener Stelle, die wiederum seine Mitte trifft. In schwerer Krankheit (!) scheint sich die Verzweiflung auszurasen. Und in der Gestaltung des kleinen Kindes daneben, die durch die sprudelnde Fülle der leichten Verben und im unentwegt hüpfenden Rhythmus zu einem Inbegriff des Frohsinns wird, werden wir inne, wie sich gleichsam ein göttlicher Lebensquell über die kranke Seele ergießt: "Se puttelt un kroop . . . bi em rüm, froog un vertell un klœn un ploeter in een foort, schrœkel mit em nâ'n Gårn, krabbel op sien Schoot un hung sik an sien Hals . . . klat-ter . . . in sien Bett un rangel un lach un küß em wåk" (52). Werden wir inne, wie die starke B i n d u n g a n d a s K i n d den erschütterten Mann – seinem Wesen wiederum einzig gemäß – beruhigt und wieder ins Leben stellt. Zwar nicht unter die Menschen! Nur in der Bindung an Jehann-Ohm – der einzigen, die ihm außer Emma blieb – lebt er in voller Tätigkeit seines Wesens, in starker, in allen Nöten einsatzbereiter Freundschaft. Sonst ist nur der Wald sein Revier: "de . . . weer em ümmer tru un vertrouut, de harr em nie bedrågen" (53).

Der Glaube an den Menschen scheint also doch zerbrochen. Und Alfs

Reaktion auf Cilljas Bitte, zurückkehren zu dürfen, ruft allen ins Bewußtsein, daß das Glück des Zusammenseins mit dem Kind dem Vater zwar das Leben erhielt, die Wunde aber nicht zu schließen vermochte. Denn mächtig erhebt sich angesichts des Briefes seiner Frau inmitten jenes Glückes der alte Rachedrang gegen sie mit dem alten Schwur: "kommt se mi wedder œwern Drüssel, so is't ehr Dood!" Und selbst ein paar Tage der Besinnung über Trinas Mahnung: "worüm so hard? Äch, wenn uns' Herrgott so mit uns ümgån wull!" vermögen ihn nicht der Versöhnung näher zu bringen: "dat kann ik ni, nu ni mehr" (56).

Als aber Emma, "sien einzigen Schatz op düsse Welt" (57), glücklich verheiratet das Haus verläßt, als also der Vater die Bindung an sein Kind teilen muß mit einem anderen, da versagt mit einem Male diese einzige Kraft, die ihn hochzuhalten vermochte, ihren Dienst, und zurück fällt er in jenes Erlebnis mit Cillja, das nun wiederum existenzbedrohend und rachegebietend sein Leben beherrscht wie damals angesichts ihrer Flucht, und vermag ihm jetzt – ohne eine wesenserfüllende Bindung auf dieser Welt – nichts Wirksames mehr entgegenzusetzen.

In künstlerisch hervorragender Weise gelangt die nun geisteszerrütende Verzweiflung des Försters zur Darstellung. Man rufe sich jene Szene in Erinnerung, in welcher der kranke Geist am Hochzeitstage Cillja vor seinen Augen heraufbeschwört: noch immer gebannt durch ihren Anblick und doch bestrebt, sie zu vernichten. Es ist hier der Wahnsinn – wiederum also der Zustand des ausgeschalteten gesunden Bewußtseins – darin die innerste Aktivität der Seele in großer Intensität Gestalt gewinnt. Wir erleben das Nebeneinander der beiden stärksten Mächte dieses Mannes, so wie es zuvor am Wagen der Ehebrecher in Vater und Kind in Erscheinung trat: die alte Gebundenheit an Cillja und doch den allmächtigen Drang nach Vergeltung, so daß diese Wahnsinnsszene wie eine gesteigerte Parallele zu jener erscheint, aber eben auf einer Seinsebene, wo das Ereignis die Schöpfung der Seele ist und also ihr reinster Ausdruck.

Was nämlich damals an der Landstraße nicht gelang, muß fortan der ruhelose Geist – seiner gesunden Ordnung bereits entrückt – aus sich heraus erzwingen; der Förster selbst gibt uns die psychische Begründung: "O wo hett mi dat in de langen Nachten . . . verdräten, dat ik nich mien Kind to Huus låten un mien Kugelbüß mitnåmen harr!" (59). Und doch lebt auch in dieser Szene, die nicht, wie jene, der Versöhnungswille, sondern allein der Vergeltungsdrang erschuf, noch dieselbe Kraft, die Alf damals bestimmte, das Kind mitzunehmen. Wie spiegeln der "lichte,

flinke Schritt" (58) des Cilljaphantoms, "de schöne, ranke Gestalt", das "swartblanke Hår", "de prächtigen Ogen" und vor allem das eigene Erschrecken des Försters – "Du grote Gott": daß sie "ümmer noch (sien) Cillja von damals"; so daß er sich "eerst vermünnern (müß)", um nach der Büchse greifen zu können. Das "awer denn . . ." , das dieser Tat vorangeht, kündigt noch den Kampf, darin der eine Trieb den andern überwand. Es hat symbolisches Gewicht – und rückt zugleich den Wahnsinn grell ins Licht – daß Cillja im Augenblick des Racheaktes fort ist: "as harr de Wind ehr wegweiht oder de Eer insluckt". Wieder scheint eine höhere Macht die Rache zu verhindern, selbst in dieser doch aus sich heraus erzeugten Vorstellungswelt des Wahnsinnigen, dem denn das Ungewöhnliche auch ins Bewußtsein tritt, indem er "lies hinto(sett)": "Ik kann sünst doch dräpen!" (59).

Aber dennoch behauptet der rächende Wille sich weiter gegen alle Ermahnungen des Freundes: "Kommt se in de Dær, mutt se starben; dat is nu mål besläten, ik kann nich anners" (59). Tag und Nacht irrt er in Haus und Wald umher, nach Cillja suchend, um sie zu erschießen. Jener Drang seiner entfesselten Natur am Wagen der Ehebrecher: mit geballter Faust auf Cillja loszustürmen, der auch inmitten des heilsamen Zusammenlebens mit Emma hervorbrach, als Cilljas Brief die Seele wieder in Aufruhr versetzte, jener Drang, mit eigener Hand zu rächen, was geschah, gelangt nun in dem geistig Überwältigten zu zügelloser Entfaltung und selbstzerstörerischer Macht.

Aber plötzlich, mitten im schließlich hoffnungslosen Zustand im Krankenhaus, fängt der anscheinend völlig Zerstörte an, das *A m u l e t t* zu suchen, das er einst als junger Mann verloren! Dem Bewußtsein dieser Welt entrückt, arbeitet sich in seiner Seele mit fieberhafter Unruhe die *B i n d u n g* zur *M u t t e r* wieder zum Leben. Und damit führt die Dichtung, ihrem Gesetze gemäß: in starker Bindung der Seele den Triumph dieses Lebens haltend bis in den Tod hinein, in letzter Steigerung dem Ende zu, mit dem Symbol des Amuletts an den Anfang anknüpfend. So schließt sich der Ring, künstlerisch und inhaltlich zugleich. Als Alf Stelling das Amulett wieder fühlt auf seiner Brust, da kommt in der wiedergefundenen Bindung zu seiner Mutter – dieser stärksten aller Bindungen – der Friede über seine Seele und damit auch die Erlösung von jenem Rachebedürfnis: "De Sâk steit bi Gott den Herrn, ik hev ehr vergeben" (61). Im Einsgefühl mit der Mutter vermag der dem Leben "verlorene Sohn" (vgl. 61) angesichts des Todes nun doch noch zu überwinden, was der Freund und dessen Frau trotz ständigen Bemühens

darum (vgl. 56, 59) nicht zu bewirken vermochten. Aber es war der Freund, der dem ruhelosen Geisteskranken das so flehentlich gesuchte Amulett umhing und ihm dadurch zur Mutter zurückverhalf, dieser alles vermögenden Kraft.

So haben wir am Ende die Wesensgestalt unserer Dichtung umfassend vor Augen. Und mitten hindurch zieht sich wie ein rotes Band die Freundschaft Jehann-Ohms, des Erzählers: sich bewährend wie die Bindung zur Mutter von der Kindheit bis ins Grab; zwar nicht wie diese vermögend, die zerstörte Seele zu heilen, aber immer schützend und besänftigend der entfesselten Natur zur Seite stehend, helfend, wo die Not es erforderte, und wegweisend am ausweglosen Punkt: ins Leben zurück durch die Vorstellung der Bindung ans Kind; in den Frieden der Seele zurück durch Beschaffung des Symbols der ewig währenden Mutterliebe, welche die erlösende Kraft zur Vergebung verleiht. So geht diese Dichtung, mit allen entscheidenden Schritten im Wesenszentrum der Hauptgestalt fußend, die "nich loslâten un vergeeten kunn", innerlich notwendig, organisch ihren Gang von Anfang bis zu Ende.

Das Ende also ist die Versöhnung! Die Geschichte Alf Stellings ist eine Dichtung der Überwindung schließlich des Gegensatzes der Welt in der Liebe, welche den Willen zur Rache besiegt. Was in "Ûm hunnert Dâler", der ersten Erzählung von der Erfahrung des Gegensatzes, schon so deutlich angeschlagen war, was in "Binâh bankerott" der Ausdruck der Genesung wurde vom schweren Erlebnis, was in "Kattengold" noch reichhaltig als Vergebung im Tode den Abschluß bildet, wird in der Förstergeschichte in dichterischer Reinheit durchgeformt: von der Gestalt "mit ballte Fuust" bis zu der händefaltenden überm Amulett (vgl. 61). Das Wörtchen "dort" auf dem Grabstein des Mannes unterstreicht im "Rahmen" der Dichtung diesen letzten Sinn.

Man gestatte mir hier ein Wort zu Hoffmanns Interpretation, die manchmal die Gefährlichkeit weltanschaulicher Voreinstellung erweist. Wie weit diese bei ihm geht, zeigt seine Enttäuschung darüber, daß Jehann-Ohm den Freund im Nicht-vergeben-können unterstützt und dadurch "eine andere Anschauung vertritt, als der Dichter auf Grund seiner christlichen Auffassung von Schuld und Vergebung sie eigentlich haben müßte" (108)! Nun ist ja in der Tat die Idee unserer Dichtung, daß dem Menschen das Rächen nicht zukomme. Die "Hand van bâben", die den Förster mehrmals daran hindert, ist die dichterische Kunde dessen. Aber es scheint mir bedenklich, die Dichtung gedanklich-zweckhaft so zu pressen, daß man nun in all ihren Ereignissen – und wer müßte hierbei nicht

auch an Hoffmanns Mareninterpretation denken! – das "Schicksal" erkennt, womit Gott "nach einem vorgefaßten Plan" in das Leben Alf Stelling "eingreife", weil es "zur Läuterung" seiner Person "notwendig" sei (109). Denn jene wirklich schicksalhaften Eingriffe sind es überdies auch nicht einmal, welche die Läuterung bewirken! Sie bewahren vielmehr den durch die Untreue schwer Getroffenen, "de ni wüß, wat he de, wenn he in Rås bröcht wår", gnädig vor eigener schwerster Verschuldung. Und seine Läuterung am Ende kommt aus ihm selber: aus der Gewißheit der Unzerstörbarkeit der Bindung an die Mutter, worin sich die doch u n a u f h e b b a r e G ü l t i g k e i t dieses stärksten Zuges seiner Persönlichkeit erweist, welche die Erfahrung mit Cillja existenzbedrohend in Frage gestellt hatte. In der Rettung der Liebe doch als der bleibenden Macht selbst über den Tod hinaus erwächst dem Förster die Kraft zur Vergebung.

Unter Hoffmanns tendenzhaft-zwingendem Zutritt aber, bei dem man für den erkannten Zweck nun in allem Geschehen "das Schicksal pochen hört" (109), bringt man das eigentliche Kunstwerk leicht zum Schweigen oder begibt sich womöglich gar in Gefahr, es zu verzerren. Es ist gerade die Vergewaltigung durch den Gedanken, welche das Innewerden des künstlerischen Fortschritts der Försterdichtung zu verhindern vermöchte. Denn dieser beruht letzthin eben auf der Ü b e r w i n d u n g des Gedanklichen – welches so unkünstlerisch, in geradezu schematischer Planhaftigkeit, noch die Kattengoldgeschichte durchwirkt –, auf der Reinheit der dichterischen Gestaltung.

So kann man die kleinen Schwächen unserer Erzählung gerne übersehen. Sie fallen angesichts der inneren Gestalt der Dichtung wie von selbst heraus. Die Großstadtschilderung muß sich schon allein durch ihren Charakter der allgemeinen Betrachtung absetzen, den bereits die Frage kennzeichnet, mit der sie beginnt: "Wat hett de Minsch dår von de Welt un von sien Lëben?" (32). Hier wird gedacht und berichtet, aber nicht gestaltet. Dieser Teil ist eben dichterisch gar nicht hineingearbeitet und nimmt sich innerhalb des Kunstwerks daher aus wie eine breite Abschweifung. Daß er "künstlerisch überflüssig" sei, sagte schon Georg Clasen (Quickborn 1938, Nr. 3, S. 75); was hier aber kurz sichtbar gemacht werden sollte, da Zettler die "glänzende Schilderung des Großstadt-lebens" (79) bei seinem Lobpreis der Dichtung besonders hervorhebt. Denn diese Schilderung ist wohl ein Schulbeispiel unkünstlerischer Darstellung.

Die kleinen Abschweifungen werden unserm Dichter auch sonst leicht zu künstlerischen Klippen, selbst wenn sie an sich dichterisch gestaltet

und offensichtlich überhaupt aus rein künstlerischem Gesichtspunkt heraus geschaffen wurden. So z. B. die von Trina eingeschaltete Bewerbung der aufdringlichen Haushälterin, die die Schwere der Heimkehr Alf Stelling's (durch den Tod seiner Eltern) aufheiternd unterbrechen soll. Das "vergnügte Auflachen" Trinas (vgl. 36) im unmittelbaren Anschluß an die traurige Begebenheit wirkt etwas grotesk, wie ein kleiner Gefühlsbruch, der gar nicht paßt zu der tief und warm miterlebenden Trina, und die Komik des dann Erzählten zu platt, als daß dieser Zwischenteil wirklich erheitern könnte. Noch gröber nimmt sich die kleine Szene bei dem betrunkenen Arzt aus, welche die ähnliche Funktion hat, von der Schwere der Krankheit durch Komik abzulenken.

Und schließlich gehört auch Steffen Bårs hierher, der nach Clasen (75) "gut", nach Hoffmann (111) "mit einigem Recht" fehlen könnte. Er tritt wirkend ein in die Dichtung unmittelbar nach der Katastrophe auf der Landstraße, um einerseits von der Schwere des seelischen Zusammenbruchs des Försters durch die Komik seines unnatürlich hochtrabenden pharisäerhaften Benehmens abzulenken und andererseits als Gegenfigur Jehann-Ohms bei der Betreuung des Bewußtlosen die Einsatzbereitschaft des Freundes greller in Erscheinung treten zu lassen. Und dies ist, was die dichterische Gestaltung betrifft, wirklich geglückt. Der künstlerisch Feinfühligste wird sich jedoch leicht an der Übertriebenheit dieser Person stoßen und hier also im Grunde dieselbe Schwäche empfinden wie an den erwähnten anderen Stellen, wo es ja dem Dichter ebenfalls darum ging, zur Erhaltung des natürlichen Gleichgewichts, wie auch das Leben es bietet, gerade nach den traurigsten Erlebnissen auch das Komische zu gewährleisten. Aber man kann wohl sagen, daß dies immer dann künstlerisch nicht vollkommen gelungen ist, wenn der Leser fühlt, daß hier innerlich mit Gewalt umgeschaltet werden soll. Künstlerisch dagegen einfach herausfallend aus der Dichtung ist die breite Einführung dieser Person, die sich in direkter weitschweifiger Charakteristik ergeht und überdies an dieser Stelle noch gar keine organische Fundierung hat.

Johanni-Storm (1897)

Es ist im Grunde das Erlebnis desselben Gegensatzes, das den Mittelpunkt der neun Jahre nach "In't Försterhuus" entstandenen Johanni-Storm-Dichtung bildet: der durch und durch echte Mensch wird bis in den Grund seiner Seele erschüttert durch die Erfahrung des unechten Gefühls, das aufgemacht und spielerisch, bindingslos und bodenlos, bestechend umhergeistert. Und wiederum verleiht auch dieser Dichtung der Rahmencharakter das besondere Gepräge. Schon die Tatsache, daß der alte Jehann-Ohm seine eigene irrevolle Jugendliebe erzählt, eröffnet uns den wesentlichen Unterschied zum "Försterhuus". Der nun seit langem glücklich Verheiratete hat natürlich weiten Abstand von jenem Erlebnis. Der Erzähler hat es längst überwunden, es lebt nur noch als Erinnerung in ihm, er ist nicht mehr der wirklich Betroffene. Eingebettet also in diesen gegenwärtigen Rahmen des glücklichen Zusammenlebens mit Kathrien – das uns ja schon vom "Försterhuus" her vertraut ist –, kann das vergangene Erlebnis hier nicht solch ein Gewicht haben wie in der früheren Erzählung, wo es eine Lebenskatastrophe nach sich zieht. Überhaupt ist die ganze Situation in "Johanni-Storm" eine leichtere und gemäßigtere. Cilljas Untreue war etwas Unerhörtes nach jahrelangem glücklichen Zusammenleben mit Mann und Kind. Die herumflirtende Margot dagegen weicht schon dem ersten Drange ihres Verehrers nach ernster Bindung aus.

Andererseits schaut Jehann-Ohm, eben weil er dem Erlebnis bereits entwachsen ist, zugleich tiefer hindurch, als es der unmittelbar Erlebende vermöchte. So gibt der Abstand vom Erlebnis dem Dichter die natürliche Voraussetzung dafür, von höherer Warte her zu gestalten. Mit den Augen des reifen Mannes stellt sich uns nicht nur die Liebe zu Margot mit der Enttäuschung dar, sondern Margots Wesen zugleich. Die Charakteristik dringt derartig ins Grundsätzliche vor, daß wir die Tiefe des Irrtums begreifen. Und so kommt es, daß "Johanni-Storm" zwar eine "leichtere" Geschichte ist als "In't Försterhuus", der Gegensatz aber, darauf die Erschütterung beruht, eine gründlichere Ausgestaltung erfährt. Der Akzent ist verschoben: er liegt im "Försterhuus" auf Stelling

und seinem Erlebnis, im "Johanni-Storm" zugleich auf Margot als dem Grund des Erlebnisses. Cillja ist noch nicht näher ausgearbeitet. Es teilt sich uns in jener symbolischen Geschichte von der Wasserrose nur das gefährliche Fluidum mit, das von ihr ausgeht und sogar Jehann-Ohm einst erfaßte. Sie selbst erscheint noch "schön, . . . nå binn un nå buten" (42). Margot wird dagegen deutlich von beiden Seiten beleuchtet.

So erleben wir einerseits den ganzen Reiz dieses Mädchens, der den jungen Jehann-Ohm gefangen hält: "Smetsch un slank, mit swartblanke Ogen, brune Hår mit fine Ringellocken . . ." (8) und der ihm noch jetzt unbeschreiblich erscheint: "ne, ne, dat is nix, dat sünd luter Stücken un Lappen, sett di allens tosâm, so hest du nich dat Bild, wat noch vör mi steit! Wo se gung un stunn, wat se ok doon much – ümmer smuck, ümmer leevlich, un dârbi klook un rasch in Doon un Denken . . .", diesen bestechenden Reiz, der dichterisch sich spiegelt in dem Schwarm von Jungen, "de bi ęhr rümhummel as de Immen üm den Linnboom in'e Blöt" (9). Welcher Eifer, welche Intensität des Zudrangs liegt in dem Wörtchen "rümhummeln", das dieses Mädchen umfängt. Hier ist die Kraft der plattdeutschen Sprache leibhaftig fühlbar gemacht. Wer diesen Satz ins Hochdeutsche übertrüge, hätte das Wesentliche daraus verloren. Andererseits spiegelt jenes "Rümhummeln" zurück auf Margot, die als Anziehungspunkt vieler Jungen in ihrem Element ist: im Kreise vieler vermag sie ihre Reize voll auszuspielen. Im Kreise vieler aber gedeiht keine ernste Bindung zu einem! So weist jenes dichterische Bild zugleich in die Tiefe.

Allenthalben zeigt die Gestaltung dieses Menschenschlages, der in dem jungen Mädchen vielfach erst andeutungshaft, in seiner Mutter aber ausgewachsen, fertig entwickelt und zugleich – hier aller äußerlichen Reize entkleidet – greller in Erscheinung tritt, die Kunst des Dichters, in der Erscheinung symbolisch das Wesen auszusagen. Schon der Name "Thymian", den das Dorf in echt dörflicher Reaktion in "Dümmerjansch" (8) verdreht, meldet das Fremde der aus der Großstadt Zugezogenen an, das dann immer umfassender zum Ausdruck gelangt. In der Sprunghaftigkeit ihres Lebens, das sich – bodenlos und launenhaft – einmal in Ilenbeck, einmal in Hamburg vollzieht, in der Sprache zugleich sich äußernd: "hooch un platt, as ęhr dat gråd inful". In der Schnelligkeit, ja, Plötzlichkeit des Wesens, das mit Antworten entgegnet "as en Pietschen-slag", "rasch as'n Blitz", und das beim Abschied den Liebhaber in Verwunderung setzt: "un rasch op Hand, Arm oder Gesicht dreep mi ęhr lütt Patschhand, un weg weer se as en Katt, lies un gau" (9). Man be-

achte, wie der Stil: "un rasch . . ." "un weg . . ." das Huschende mit übernimmt. Fremd erscheinen die "gneterswarten" Augen der Mutter, die in ihrer scharfen Umsichtigkeit "allerwegen" schon von weitem erfassen, "wat de meisten Minschen eerst wies ward, wenn ęhr dat op'e Neş sitten deit" (8). Dem entspricht im Hinblick auf Margot die Bemerkung: "wi weern all dumme Jungs gegen ęhr". "Gneterswart" fände im Hochdeutschen auch nicht seinesgleichen in dieser übertriebenen Intensität, die etwas Stechendes verleiht. Im schmucken Gesicht des jungen Mädchens sind die Augen noch "swartblank" (9)! Ähnlich wird das "ümmer smuck antrocken" bei der Mutter ins Spotthaft-Lächerliche gezogen durch die Steigerung: "jä mitto opfliert in Sämtjack un bunte Döker" (8). Mit dem Wörtchen "opfliert" befinden wir uns in einer Welt, darin der Schein dem Sein nicht mehr entspricht, in einer Welt des Unechten, Falschen. Wer sich "opfliert", trägt nach außen etwas zur Schau, was bestechen soll; was vortäuscht, ja, belügt, weil es nach innen keine Bindung hat: es ist etwas unorganisch Angehängtes. So hat der Dichter mit diesem einen Wort den Gegensatz, das Andersartige zugleich von innen her beleuchtet. Nun wird das neue Kleid aus Hamburg, "wat hier gārni hęrpaß" (8), symbolisch sprechend für uns. Und symbolisch nimmt der Leser die Geschichte von dem Affen auf, den die beiden ebenfalls aus der Stadt mitbringen, aber auch schnell vergiften, als ihnen das viele Gucken der Dörfler schließlich lästig wird. Der Affe war, wie die Kleidung der Frauen, opfliert. Er wurde nicht etwa aus Liebe mitgenommen: was im Vergiften schnell in Erscheinung tritt. Es ist nicht das Gefühl für ein anderes Wesen, es ist das Eigeninteresse, das bei diesen Menschen das Handeln bestimmt. So wirken die kleinen Bilder zu wesentlicher Schau in uns weiter.

Während sich in dieser Weise die Margotwelt allmählich immer gründlicher vor unsern Augen entfaltet, läuft daneben – den Gegensatz auch von der Gegenseite her immer deutlicher entwickelnd – der andere, positive Strang der Dichtung, der in der echten, starken Liebe Jehann-Ohms zum Ausdruck gelangt. Der junge Jehann ist geblendet vom Äußerer und sieht nicht hindurch. In einem Bilde wieder enthüllt der Dichter die ganze Naivität und Unbefangenheit des Burschen: "sien Ogen springt as en pār junge Hunn ęwer jeden Tuun, . . . un wat ęhr gefällt, dār is he achter her" (10). Er sieht nicht hindurch durch Margot, die sich nur "in en groten Swarm" (11) von Jungen richtig wohlfühlt, und jubelt ihr in begeisterter Verehrung im Tanze zu, darin sie sich in ästhetischer Vollkommenheit präsentiert. Hier, unter dem stärksten Eindruck dieses Mädchens,

hat er gar kein Ohr für jene Worte des Dorfmäddchens Elsbe: "as en bunte Slang! Dår spel man mit, du schast di verfehrn!" (12). Aber der Leser hat damit an der Stelle des intensivsten Einflusses Margots, der jenen positiven Strang: die Liebe Jehanns zu voller Entfaltung bringt, zugleich den Höhepunkt des negativen Stranges: der inneren Charakteristik des Mädchens vor Augen und erhascht in Elsbes Vergleich mit der Schlange – die schon in der Försterdichtung das Symbol der unreinen Liebe wurde – die *G r ö ß e d e s G e g e n s a t z e s*, der durch Jehann, dessen Liebe nach Verbindung verlangt, naturnotwendig zum Austrag gelangen wird.

Wie psychologisch der Dichter zu Werke geht, zeigt sich darin, daß der ehemals so Verliebte noch jetzt bei Gestaltung dieses Liebeshöhepunktes nicht so klar durch den Flitter dieses Mädchens hindurchzusehen scheint wie seine Frau, die ihm ins Wort fällt, als müsse sie das Tanzbild einmal ins rechte Licht setzen: "dat blitz un funkel allens, wat üm un an ehr weer . . . Dat wull se åwer ok wëten! Se droog ümmer allens butenop, wat se harr, åwer nu wull se dat mål speln un von alle Kanten sehn låten" (11) . . . "un dårbi angeln de Ogen op en Årt – nę, nę, dat weer keen Danz, den de Freud erfunden hett, dat weer en leeg Spill un hör op't Theåter!" (11 f.). Damit hat das Wörtchen "opfliert" schon weite Kreise gezogen. Auch der Tanz nicht innen gebunden und organisch vollbracht als Ausdruck der Freude, also nicht eine Widerspiegelung überschwenglichen Gefühls, und somit Kündler des Innenlebens, sondern ein von außen orientiertes bloßes Schauspiel: mit Berechnung auf Beifall.

In sicherer Beurteilung Margots und in wachsender Sorge, daß der Sohn sich mit ihr verbinden werde, setzt vom Vater her eine Gegenbewegung ein. Und zwar nicht mit eindringlicher Rede, die direkt und genau bezeichnet, was er denkt, sondern im Bild, im Vergleich bringt er zum Ausdruck, was in seinem Innern arbeitet: "En Buur hollt sik en gode Hęhn; de sammelt dat Koorn, wat op Dęl un Hofstęd spillt is, un legt em Eier főr sien Pannkoken – wat schall he mit en Pågeluun?! Wo de rümschriggt, giv't Unwęder" (10). Das Bild des Pfaues haftet in unserer Seele. Denn mit diesem Vergleich steht das Mädchen leibhaftig in seinem *W e s e n* vor uns, das durch das Daneben der unscheinbaren, fleißigen und nützlichen Henne noch seinen besonderen Akzent erhält. Und drückt nicht alles das "rümschriggt" aus: dieses stolze bloße Aufsehen-erregen, das unerträglich ist. Man muß eine Weile tätig sein, um das Bild ganz aufzunehmen. In dem Pfau auf dem Bauernhof erscheint jener Gegensatz Margots zur Dorfwelt als *G r o t e s k e* und stellt uns damit die

Absurdität einer ehelichen Verbindung Jehanns und Margots vor Augen. In "givi't Unweder" ist die Katastrophe angekündigt, die das Zusammen solcher Gegensätze notwendig zur Folge hat. Zugleich wird in dem harmonischen Bilde von der wohlthätigen Henne auf dem Hof der Drang des Vaters fühlbar, seinem Sohn den Boden unter den Füßen wiederzugeben, damit er wieder zu erkennen vermöge, wessen er bedarf.

Eine solche durch *A n s c h a u u n g* sprechende Dichtung arbeitet sich im Leser von selber weiter aus. Der Dichter bringt ihn auf die wesentliche Fährte. Was wir aber ins Bewußtsein hoben bei dem Versuch, dem Geheimnis künstlerischer Gestaltungs- und Wirkungsweise nachzuspüren, vollzieht sich in der Seele des Lesers als ein unbewußter Prozeß: es ist die Auslösung jener Aktivität seelischer Kräfte angesichts des Bildes, die eben in dem Pfau das Wesen des Mädchens zu ergreifen befähigt. Die Intensität des *M i t l e b e n s* mit der Dichtung wird wesentlich bestimmt durch dies unbewußte *M i t s c h a f f e n* des Lesers. Das ist Beteiligung im höchsten Sinne – wie sie keine noch so ausführlich beschreibende Charakteristik je zu erreichen vermöchte. Wo der Leser rein rezeptiv nur das fertig Gebotene empfängt, fehlt der natürliche Lebenskontakt. Von welchem psychologischen Feinsinn zeugt es außerdem, gerade in diesem Dichtungsteil einer aufzuhaltenden Liebe bei allen Schritten, die der Vater in diesem Sinne vorwärtstut, immer nur im *B i l d e a n z u d e u t e n*: damit die Scheu ausdrückend und die Gewißheit wirksamerer Beeinflussung zugleich in einer Angelegenheit, die ein jeder selbst innerlich austragen und entscheiden muß und also niemals wie ein Fertiges, Beschlossenes übernehmen kann und darf.

So setzt der zweite Eingriff des Vaters mit dem Bilde von dem prächtig wuchernden Thymian ein – das übrigens die Symbolik des Namens der Hamburgerinnen zugleich enthüllt: "Åwer op't Feld un in Gårn mûch ik dat ni hebbn, dår is't Unkruut, dat Gras un Koorn nich opkåmen lett." Wie in jenem Pågeluun auf dem Bauernhof, so fühlt man hier in dem Thymian in Feld und Garten den *S c h u t z* des Bildes bei diesem für den Vater so peinlichen Vorbringen des Einwandes gegen die intimste Herzensangelegenheit des Sohnes. Im Bilde sind Vorsicht, Zurückhaltung und allmähliche Fühlungnahme des Vaters still mit einbeschlossen. Hier ist das künstlerische Bedürfnis nach bildlicher Rede mit dem psychologischen Erfordernis des Darzustellenden aufs innigste organisch verknüpft: hier ist der Stil innerlich notwendig fundiert. Und konsequent wird er durchgeführt bis ins Abstrakte hinein: "de in de Welt rin kutscheern will", so kommt der Vater mit seinem Anliegen zum Schluß, "mutt den Verstand

op'n Bock setten un em Leit un Pietsch in de Hand geven" (14). Selbst das Abstraktum wird personifiziert und im anschaulichen Bild ins Leben umgesetzt.

Doch das Gegenwirken des Vaters vermag den Sohn nicht aufzuhalten. Unbeirrt und konsequent, dem Gesetz seiner starken Liebe gemäß, verfolgt dieser sein Ziel, sich dem Mädchen für immer zu verbinden. Denn seine Liebe ist tief und ernst, echt wie sein Wesen. Sie lebt daher nicht vom Augenblick, sie muß fürs ganze Leben gelten. In diesem Streben nach dauernder Bindung aber stößt Jehann naturnotwendig in seiner Geliebten selbst auf den Gegensatz, vor dem er vergeblich gewarnt wurde. Schon das erste Vorgehen in dieser Richtung läßt den Wesensabstand der beiden ermessen: "Wull ik mál en ernst Woort sprēken œwer de Tokunft, wehr se mit Lachen un Ficheln af un meen, de Dag weer so schön, wi wulln em ni vertörn mit Frāgen, wat uns de annern bringn wārn." Dem Drange nach Bindung, ohne die für Jehann "de Arbeit . . . keen rechten Smack" (13) hat, steht in Margot die Freude an der Ungebundenheit gegenüber: "de Dag weer so schön"; dem Streben nach Dauer das Genügen am Augenblick: Fragen der Zukunft würden Margot "den Dag vertörn"; dem E r n s t der Liebe das S p i e l, das in der Abwehr "mit Lachen un Ficheln" deutlich in Erscheinung tritt. Denn dies ist eine A b w e h r, die keine A b s a g e sein soll. Das schmeichlerische, hätschelnde, kosende "Ficheln" ruft zugleich nach E r h a l t u n g des bisherigen Zustands der bloßen Liebesunterhaltung. Es will mit der Abwehr des Ernstes doch zum Spiel wieder einladen und so die Abwehr gleichsam wieder auslöschen in neuer Betörung. Damit aber macht Margot die Ungewißheit Jehanns über ihr wahres Verhältnis zu ihm geradezu zum diplomatischen Prinzip in ihrem Liebesverkehr. So dringt der Leser von der Erscheinung zum Wesen durch: wiederum seine eigene Tätigkeit. Die Dichtung selbst interpretiert nicht. Und Jehann ist noch zu befragen in seiner Liebe, als daß die Erscheinung als Ausdruck des Wesens in sein Bewußtsein zu dringen vermöchte. Aber als ein Unbewußtes schlägt sich der tiefe Sinn jener "Abwehr mit Lachen un Ficheln" in seinem Innern nieder in "en bang G e f ö h l, dat ik in mien Dœs ni to nōmen un to dūden wūß", und setzt sich wiederum in bloßer Erscheinung in der Dichtung fort: "Du saist to dick, Jehann!" (13) so spricht der Vater zu dem tief Beunruhigten, der die Gedanken nicht auf die Arbeit konzentrieren kann.

Keinem künstlerisch empfänglichen Leser wird die schöne Architektur der Dichtung entgehen, die sich dadurch ergibt, daß die beiden Gegen-

sätze: Mutter-Tochter und Vater-Sohn einander das Gleichgewicht halten, indem Margot und Jehann in gleicher Weise durch das Daneben von Mutter bzw. Vater – den Wurzeln ihrer Persönlichkeit – zu intensiverer Darstellung ihres Wesens gelangen. Besonders glücklich erfolgt die wechselseitige Erhellung an dieser Stelle der Dichtung in dem Gespräch zwischen Vater und Sohn. In bester Kenntnis seines Sohnes und zeugend zugleich von demselben Charakter, sieht der Vater “verwunnert op”, als er hört, daß Jehann dem Mädchen noch nichts versprochen hat. “Nich? Dat is heel good, Jehann, . . . denn lât de Deern lopen!” (15). Und mit derselben psychologischen Treue läßt der Dichter ihn zum Sohne sprechen: “kannst du de Deern . . . nich looslâten, so heirât ehr” (14), obwohl er die Katastrophe voraussieht. Denn konsequent muß, für den Vater sowohl als den Sohn, der Liebe durch die Ehe entsprochen werden. Ja, noch weniger als der Sohn erträgt der Vater das Weiterlaufen des bloßen Liebesspiels: “de nimmt een jo den Slâp!” (16). Und die Stärke dieses Charakters zwingt ihn zu dem unerhörten Schritt, den Sohn umgehend selbst zur Brautwerbung in die Weberkate zu schicken, obwohl er weiß: “de Deern hett ganz wat anners in’n Sinn, as hier Buurfru spel’n.” Der aufmerksame Leser jedoch gewahrt hinter Jehanns Frage: “Åwer wat schall ik ehr beden, Vâder?” jenes “bange Gefühl”, das sich seiner bereits nach Margots Ausflüchten bemächtigt hatte. Die Frage zeugt von innerer Unsicherheit. Denn andernfalls wäre sie dem Sohn so wenig gemäß wie dem Vater, der denn auch überrascht zurückfragt: “Beden? Di sülben, is dat ni nog för den eersten Anbêt?” (15).

Mit dem Vorbringen des Heiratsantrages führt die Dichtung geradeswegs und schnell ihrem Höhepunkt zu. Denn in dem letzten Anspruch der echten Liebe werden die Gegensätze so offenbar, daß sie einander ausschließen. Alle Schritte auf diesem Weg zur Katastrophe tut der Dichter wiederum in reiner Anschauung und auf knappste und dichteste Weise. Jeglicher Verzicht auf ein Darüber-Sprechen, aber alles sprechend für sich. Wir wollen diese letzte Begegnung zwischen Jehann und Margot daraufhin ins Auge fassen. Denn wenn wir sie mit ausdrücklichem Feingefühl für die künstlerische Leistung in uns aufgenommen haben, werden wir sicherer der Kritik begegnen, die besonders an dieser Stelle der Dichtung ansetzt und für Jehanns Verhalten die zureichende Motivierung vermißt¹.

¹ So bleibt es für Zettler (87) “völlig unklar, was eigentlich den Anstoß gegeben hat, Jehann plötzlich Margots wahren Charakter erkennen zu lassen”; für Bödewadt (86) “zweifelhaft”, “ob das Verhalten des Mädchens bei und nach dem . . . Heiratsantrag auf den verliebten Burschen, der sich schon so oft hatte hinhalten lassen, so völlig ernüchternd wirken mußte.”

Zu Beginn des Zusammentreffens hat Jehann ein groteskes Erlebnis: im Augenblick seines ernstesten Vorhabens, daran sein Leben hängt, begegnet ihm Margot "besunners lustig un cœwermödig", weil sie sich so auf "en groot Vergnögen" (16) freut, das sie in Hamburg erwartet. Während Jehann sich für immer mit Margot verbinden will und sie so seinem Dorfleben einzuverleiben hofft, beschwingt sie gerade die Freude auf die Großstadt – fern von ihm und fern seiner Welt. Jeder fühlt, daß hier ein Mädchen ohne Liebe vor ihrem Werber steht. Gesagt wird das nicht. Es ist ein seelisches Faktum, das die Erscheinung als solche unmittelbar ausspricht. Es ist auch nicht gesagt, ob Jehann dieser Erscheinung auf den Grund sieht. Aber das spiegelt sich in dem lähmenden Eindruck auf den Brautwerber, der nicht "in Draff to setten weer" (16) mit seinem dringenden Anliegen. Als er es dann endlich vorbringt, sehen wir Margot in eifrigem Spiel des Beerenwerfens: "un flitz ęhr mit en smidigen Finger nā de Poort, as weer't en Schiev, de se drāpen wull. Twischenin lach se māl kort op, halv verlēgen, schütt den Kopp, oder seeg mi māl rasch un scholu an." Als aber der Ernst sie direkt zu erfassen droht, als Jehann sie "bi de Hand fāt un froog, ob ęhr dat recht weer, wenn ik mit ęhr Moder spręken dę", entzieht sie sich jeder persönlichen Entscheidung und läuft weg "as en Schatten", die Antwort ihrer Mutter in Aussicht stellend. Jehann aber steht da "as Lot sien Fru, de allens, woran ęhr Hart hung, in Rook un Für opgān seeg" (16).

Freilich, faktisch ist hier gar keine Absage erteilt. Aber von der Erscheinung Margots her bemächtigt sich des Liebhabers eine Hoffnungslosigkeit, als sei die Antwort gefallen. Was spricht alles aus dem zeitvertreibenden Spiel mit den Beeren, das in "flitz" und "smidig" und "Schiev" den ganzen Zieleifer des Mädchens bekundet, den krampfhaften Selbstzwang zur Hingabe an diese Nichtigkeit, die Abwehr, ja, die Flucht in einem Augenblick, wo es aus ganzer Seele sprechen müßte zu dem, dessen Liebe es entfachte. Und da haben wir wieder das kurze Auflachen, den raschen Blick, jene abrupten Äußerungen seines Wesens, die in dem plötzlichen Wegsein "as en Schatten" gipfeln – wie damals, wo sie uns den Gegensatz eröffneten –, die aber hier an dieser Stelle der Erwartung ernstester Entgegnung auf die lebensentscheidende Frage Enthüllung des Gegensatzes schlechthin bedeuten, indem sie das Fehlen echten Gefühls überhaupt dokumentieren. All diese verlegenen Gebärden sind Ausdruck dessen.

Und doch muß der hoffnungslos im Walde Umherirrende noch einmal zur Weberkate zurück: aber heimlich, schleichend, im Zwiespalt des Ge-

fühls, zwischen stolzem Bangen vor erneuter Begegnung und vielleicht doch einem Fünkchen Hoffen auf eigenen Irrtum, geboren aus der Angst vor Verzweiflung. Da schlägt der Hund an, und von drinnen kommt "en häßlich Lachen achterher" (16). Mit keinem Wort ist auch erwiesen, daß dies Lachen aus der Weberkate sich auf Jehann bezog. Aber der Liebende erfaßt es so. Es ist auch hier nicht das faktische Wissen, es ist das sichere Gefühl, das ihm "de Bost tosäm snör" (16). Es ist die schon seit jenem ersten Vordringen des Ernstes vom "bangen Gefühl" erfüllte Seele, die sich dann ahnungsvoll an bloßen Zeichen hindurchspürt zur wesentlichen Erkenntnis, mit einer Sicherheit, die keiner äußeren Bestätigung mehr bedarf. Hier wird eben mit feinstem Stift gearbeitet und mit dem Beginn des Zweifels die Feinfühligkeit des Liebenden allein in Tätigkeit gesetzt. Mit dem Lachen aus der Weberkate packt ihn die Frage an: "wenn de Deern en falsch Spill mit mi spēlt harr?" Und zugleich fällt ihm Elsbes Wort von der bunten Schlange – worüber er damals gelacht – "as en Fürbrand op'e Seel un joog mi in de Nacht rin." "En dump Gefühl, as weer dütt mien letze Gang, . . . trock mi vörwärts" (17).

Hier, wo die erschütterte Seele allein noch in diesem Menschen arbeitet, das Bewußtsein auslöschend, nur sie gleichsam noch existiert, gelangt der Dichter zu reinster künstlerischer Entfaltung. Es ist die Intuition der Seele allein – erwachsend aus der starken Bindung an die tote Mutter –, die am Rande des Wassers der Mutter angstvolles Rufen erzeugt und die Rettung ins Leben zurück bewirkt: "Op den langen Weg nâ't Dörp rop harr ik ümmer dat Gefühl, as gung mien Moder an mien Siet un harr mi bi de Hand" (18). Wer die innere Gestalt der Dichtung im Auge hat und in Jehann den Gegensatz zu Margot umgreift in der Tiefe und Stärke und Dauer des echten Gefühls, der kommt nicht darauf, seine Rettung vor dem Tode "ganz von einem Glückszufall abhängig" (Z. 87) zu sehen.

Mit derselben Kraft, mit der die Liebe der Mutter als Angst die Seele des Sohnes beherrscht, erleben wir in dieser Nacht, die den Sohn zu verschlingen droht, sodann in angstvollem Ahnen die Liebe des Vaters, der schließlich in tiefer Dankbarkeit den geretteten Sohn empfängt: "(he) harr de langen Stunden in Huus un Gárn rümbiestert (welche Intensität in diesem plattdeutschen Wort!) un keen Oog todân" (18). Mit seinem warmen Empfang: "Du büst möd, mien arm Jung, . . . ik will di todecken . . . Moder ehr Bett steit jo lang prät" (19) sind wir mit der rein dichterischen Gestaltung unserer Novelle am Ende. Ein schöner Schlußakkord: daß die unvergängliche Liebe der Eltern den an der unechten Liebe Verzweifelten ins Leben zurückgibt.

Daß das Kunstwerk als solches hier wirklich erfüllt ist, zeigt auch der Rahmen an, der es gesetzgebend umfängt. Voll warmen Mitverstehens beginnt Jehann-Ohm seine Erzählung während der nächtlichen Wacht bei der Leiche des Selbstmörders, den – wie man flüchtig vernimmt – die Enttäuschung in seiner Liebe durch eine wertlose Frau verzweifeln ließ: “. . . eigentlich geit jo keen Minsch en ganz gräden Strich . . .” (7). Und mit “en barmhartig Oog” “in mennich Doer un Finster” angesichts des Leichenzuges dieses Unglücklichen, den “Storm un Floot mit sik (reten)” (24), schließt die Dichtung. Barmherzigkeit umrahmt sie innerlich. Und ihr eigentlicher Sinn ist, in Achtung und Ehrfurcht diese Leichenwacht zu halten: zu zeigen, wie leicht ein Mensch durch starke seelische Erschütterung an den Rand seiner Existenz gelangen kann. Da für also erzählt Jehann-Ohm die Geschichte seiner Jugendliebe. Sie sollte gleichsam eine Spiegelung des Geschehens sein, das der soeben erlebten Katastrophe hätte zugrunde liegen und dem Toten daher zur Rechtfertigung gereichen können. Das zur Verzweiflung führende Margoterlebnis mußte also den Brennpunkt der Dichtung bilden; das Ausgestalten der Wiedergesundung Jehanns aber lag außerhalb ihres Lebensbezirkes. Denn nicht auf die Entwicklung eines Gegensatzes, sondern auf den Vollzug einer inneren Gleichsetzung zum Rahmengeschehen kam es ja an in dieser Erzählung. Die Rettung ins Leben zurück durch die lebende Liebeskraft der toten Mutter ist für Jehann-Ohm “Gnåd von Gott”, nicht eigenes Verdienst, dessen man sich rühmen dürfte, “– en Schritt wider” (7), und es wäre ihm ergangen wie jenem Toten.

Daher leitet den Dichter einerseits ein richtiger Instinkt, wenn er auf die innere Überwindung des Margoterlebnisses nur hinweist und auf dichterische Verarbeitung dieses Prozesses verzichtet. Die Bedeutung des Kindes für die seelische Genesung wird ja nicht mehr erlebt, sondern hängt berichthaft der Dichtung an. Überdies waltet durch den gegenwärtigen Rahmen des tiefen Eheglücks Jehanns und Trinas auch ein psychologisches Gebot des Taktes, das Jehann-Ohm hindern müßte, der Überwindung Margots – der einstigen Rivalin Trinas – im Gleichgewicht mit dem Erlebnis Gestalt zu verleihen. Auch künstlerisch nähme dieser Rahmen des ehelichen Glückes solchem Unternehmen von vornherein die Lebenskraft durch das Fehlen jeglicher Spannung, was ja natürlicherweise bereits den Eindruck des nächtlichen Verzweiflungsganges ans breite Wasser schwächen mußte, weil ihm durch die Mitexistenz der Gegenwart der letzte Ernst genommen war.

Was also die Kritik am härtesten beanstandet: daß “die innere Über-

windung der bitteren Enttäuschung . . . doch wohl etwas zu leicht obenhin behandelt" sei (Böd. 86) oder "durchaus oberflächlich" (Z. 88), ist ein sowohl künstlerisches als auch psychologisches Gebot des Rahmens in dieser Dichtung. Freilich wäre es richtiger gewesen, Fehrs hätte überhaupt darauf verzichtet in dieser Geschichte von der Totenwacht, die ja mit der Rückkehr Jehann-Ohms aus der Nacht der Verzweiflung innerlich und äußerlich zu Ende war. Daß der Dichter dies nicht mit zwingender Konsequenz verspürte und im Sinne inhaltlicher Abrundung des Werkes durch die flüchtig-berichthafte Darbietung der seelischen Genesung anderseits ein Mißverhältnis schuf (worauf jene Kritik ja fußt) — die Genesung müßte das Gegengewicht der vorausgegangenen Erschütterung haben; sie ließ sich eben nicht abrundungshaft gestalten! — das ist hier zum Vorwurf zu erheben. Künstlerisch verfehlt ist auch der Vergleich dieser jugendlichen Erschütterung Jehann-Ohms mit dem "Johanni-Storm", der abstrakt gezogen und unorganisch am Ende der Dichtung steht und sich infolgedessen nicht als ihr Titel sozusagen herausgebären kann, wie das z. B. in höchster Vollendung symbolischer Verquickung im "Gewitter" geschah.

Wir haben also bei unserer Darstellung abgesehen von diesem ganzen Schlußteil, weil er dichterisch dem Ganzen nicht einverleibt ist und nach dem inneren Gesetz des Kunstwerks auch gar nicht mehr hineingehört. Es lag uns aber daran, das innere Gesicht der eigentlichen Dichtung sichtbar werden zu lassen, die Tiefendimension der Erscheinung zu beleuchten, um den künstlerischen Wert dieser so knapp und zügig gestalteten Novelle ins Bewußtsein zu heben. Zugleich hoffen wir, damit eine Kritik unwirksam zu machen, die diese Dichtung zu den "schwächsten" Erzählungen unseres Dichters zählt, da sie "jegliche psychologische Motivierung vermissen lasse" (Z. 86 f.).

L e b e n u n D o o d (1913)

Fehrs' letzte vollendete Dichtung ist wohl die sechzehn Jahre nach "Johanni-Storm" entstandene breit eingeleitete Rahmenerzählung "Leben un Dood". Wir stellen sie in unserer Besprechung neben "Johanni-Storm", weil sie in ihrem inhaltlichen Kern unmittelbar an die Margotgeschichte anknüpft, ja, zur Verdeutlichung der Charakteristik und Entwicklung oftmals wieder in sie zurückgreifen muß. In "Leben un Dood" erzählt Jehann-Ohm, wie er seine Frau Kathrien fand und damit – was schon der Schluß von "Johanni-Storm" verkündete – sein Glück von "Duur un Bestand" (24). In dem Wesen Kathriens bildet diese Geschichte, die Jehann-Ohm an ihrem Totenbett erzählt – also in feinsinniger Parallele zu "Johanni-Storm" ebenfalls während einer nächtlichen Leichenwacht – den Gegensatz zur Margotdichtung. Wir wollen später fragen, wie weit es künstlerisch geglückt ist, in Kathrien das positive Gegenbild Margots zu gestalten. Dies jedenfalls ist die Idee unserer Späterzählung, die ursprünglich "Kathrien" hieß. Diese Idee ist der innere Grund für jenes häufige Zurückgreifen in die Margotdichtung: geboren offensichtlich aus der Einsicht des Künstlers, daß der Gegensatz die gründlichste Offenbarung gewährleistet, daß er das wirkungsvollste und einleuchtendste Mittel der Charakteristik ist.

Nun hat aber in dieser Erzählung des Heranwachsens zu Kathrien die längst überwundene Margotgestalt dichterisch keine Existenz mehr. Der Dichter kann sie also nur vergleichsweise aufnehmen, zurückweisend, bezugnehmend. Das führt aber nicht ins Dichterische, sondern ins Rationell-Gedankliche, nicht zur Gestaltung, sondern zur Herausarbeitung, nicht zur Anschauung dargestellten Lebens, sondern ins abstrakte Formulieren seiner Ergebnisse. So ist es nicht verwunderlich, daß wir den Dichter überall da, wo er Kathrien am Gegensatz Margots erhellen will, in Gefahr sehen, das Feld reiner Dichtung zu verlassen. Das ist vor allem in der Eingangsszene der eigentlichen Kathriengeschichte der Fall, wo der Vater den Sohn für Kathrien einzunehmen sucht.

Hier führt der Dichter jene Idee so stark im Schilde, daß sie ihn in der Gegenüberstellung der beiden Mädchen zu direkter Charakteristik der

Gegensätze verführt und so die Kathriendichtung ihrer vornehmsten Aufgabe enthebt. Hier wird überhaupt mit fester Hand zugegriffen und resultatativ und programmatisch ausgesprochen, was das Leben der Margotdichtung von selbst zurückhielt: "Wenn düsse Täterogen di belägen un bedrägen hebbt, so versök dat mäl mit blaue!" spricht Jehann-Ohms Vater. "Ik hool't mit dat hell Oog un dat Flaßhår" (125). So wird zugleich die Symbolkraft jener "gneterswärten Ogen", die wir in "Johanni-Storm" verspürten, ins Bewußtsein gehoben. An dieser Stelle findet auch die unreife Menschensicht des jungen Jehann, die wir in jener Dichtung in seiner Liebe zu Margot erleben, ihre Interpretation: "Bethę harrst du wat an di von en Äp, de geern allens fritt, wat al von widen schient un in'e Ogen lücht, blank un bunt is." Damit bestätigt sich auch der Affe in der Margotdichtung als charakteristisches Symbol der beiden Frauen, das ihrer Sucht nach äußerer Aufmachung entsprach! Dagegen stellt der Vater die Unscheinbarkeit Kathriens: "de man beluurn mutt, wenn man ęhr kennen lehrn will, bi de Arbeit un in en Alldagsrock." Margot sahen wir nie bei der Arbeit, sondern immer sich zeigend in ihrem Staat. Im Rückblick hierauf sagt der Vater von Kathrien: "Nix an ęhr, wat prählt, åwer wat du ok finnen deist, allens echt . . .": d. h. Außen und Innen, Schein und Sein bilden noch eine Einheit. Bei Margot fielen sie auseinander, wie wir uns erinnern. Während ihre Freudigkeit im Tanz nichts als Schauspiel war, ist alles, was Kathrien scheint und tut, von innen her durchleuchtet, weshalb ihre Freundlichkeit "den Gast warm anweihet" und das Auge an all ihrem Tun "sien warme Freud" hat (126). Und so stellt der Vater – nach diesem Übergleiten ins Dichterische hinein den Gegensatz wieder fest ins Auge fassend, ja, zuspitzend – der bloß äußerlichen Schönheit Margots ("dår blivt mit'e Jåhrn wenig von nå") die von innen beseelte Kathriens gegenüber: "de Anmut; de wuttelt binn in Hart un Gemöt, un dårüm hollt se vör, is op'e Duur, is de wåhre Schönheit" (127). Wir sehen: hier wird direkt charakterisiert, hier wird Schicht um Schicht der Kern herausgeschält und abstrakt umgriffen schließlich bis zur philosophischen Formulierung.

Ihr entspricht inmitten der Erzählung sodann Jehanns Kathrien-Erlebnis, das in der Äußerung gipfelt: "Jå, dat weer würllich en Freud för Oog un Hart! . . . ik harr Sünnschien von binn en un buten, dat schull wol anlån!" Der Schwerkranke gesundet, "dat man't Verwunnern kreg." Und so läßt sich auch die Erkenntnis, die Jehann aus seinem Erlebnis gewinnt und in der Gegenüberstellung der charakte-

ristischen Eigenschaften der beiden Mädchen zusammenrafft, auf jenen eingangs entwickelten Gegensatz von bloß äußerer und wahrer Schönheit zurückführen: “Bi Margot allens hitt, blitzhell, blink un blank, åwer bâbenop, an Kathrien allens eenfach un nâtürlich, åwer echt, leevlich un schön; de een leet as en Fûrwark, dat wied hin lûchen deit, åwer nâ en korte Tied verpufft, de anner as en stille Sommer-Mândnacht, de allens verklårt” (135).

Am Ende jener Eingangsszene zwischen Vater und Sohn haben wir das Wesen Kathriens als ein Abstraktes in der Hand. Wir wissen – schon vor Beginn der eigentlich dichterischen Gestaltung – daß die tiefe Verwurzelung und das Dauerhafte die beiden Kernmomente sind, die Kathriens Schönheit und Liebe charakterisieren. Sie erhalten besonderes Gewicht noch durch den *E i n g a n g s r a h m e n* der Dichtung, der die starke innere Bindung und den Drang zum Ewigen als Charakteristika der Weltanschauung des Erzählers schlechthin manifestiert. Es ist, als nützte der 75jährige Dichter hier die Gelegenheit, noch einmal direkt zu verkünden, was sonst seine Dichtung – in ihrer *v o l l e n d e t e n* Kunst – indirekt vollbrachte. Unter dem Eindruck des Todes seiner Frau bringt Jehann-Ohm seine Ansichten mit dem Äußerungsdrange des ebenfalls bald Abzurufenden in einer Erzählbreite zum Ausdruck, die dem Rahmen Eigengewicht verleiht. Mit betonter Absicht steht dieser räumlich und gedanklich so unverhältnismäßig im Ganzen, daß er der Dichtung mit dem neuen Titel “Lēben un Dood” den Stempel aufdrückt. Zwar schließt auch die Binnengeschichte des beginnenden Lebensglücks der beiden Liebenden zugleich mit dem Tod des geliebten Vaters und zeigt uns Leben und Tod im Wechsel. Aber diese Sicht ins Allgemeine verleiht uns wiederum erst die anschließende Interpretation Jehann-Ohms, die hier steht wie eine Rechtfertigung des Titels: “dat Lēben un Dood tosâm hört hier op Eern” (147), so wie kein Glück ohne Schatten sei: damit anknüpfend wieder an jenen Eingangsrahmen, darin sich die Gedanken immer in diesem Kreise vom Tod und Leben der Menschen, ihres Schaffens und ihrer Anschauungen, vom Vergehen alter und Kommen neuer Zeiten bewegen und doch in all diesem Wechsel den Drang zum Dauerhaften nicht auszulöschen vermögen: “So lang he lēvt, söcht he . . . nâ en Ding, dat Duur un Bestand hett . . . He grippt nâ de Ewigkeit, de hier doch narms to finnen is” (124).

Diesem Streben des Menschen nach Beständigkeit entspricht eine große Intensität innerer Bindung an alles, was ihn umgibt, und die wiederum gründet sich auf eine Verwurzelung der Seele, wofür unser Erzähler in

der organischen Natur das Vorbild findet. Wie Kathriens Schönheit sich dadurch auszeichnet, daß sie "wuttelt binn in Hart un Gemöt" (127), so vergleicht zuvor schon hier im Eingangsrahmen Jehann-Ohm seine Ehe mit Kathrien mit zwei starken Eichen, "de weern . . . en Ennlang to een Stamm tosäm wussen, ehr Wuttelwark in'n Grund greep in'nanner, bāben de Äst un Tilgen leten as een groten Poll" (123), und erweist die Stärke und Dauer dieser Liebe an dem Zerfall des ganzen Baumes, als einen Teil der Blitzschlag zerriß. Ebenso stark und dauerhaft ist Jehanns Liebe zur Natur: "Mi deit jede Busch un Boom weh, den se ut'e Eer riten doot, mi is dārbi tomoot, as wenn se mi sülben de Wutteln afgrāv't" (118). Und ganz so innerlich und tief seine Bindung an sein "prächtig Buurhuus", das dasteht, "as wenn't ut densülwigen Grund un Borrn rutwussen is mit Busch un Boom, wi föhlt, dār is en Stück Lēben in von uns sülben, dat hört uns to un hört to uns" (119).

Von dieser Einstellung her – der lebendigen Bezogenheit von Mensch und Ding – wird der alte Mann nicht müde, auf die neue Zeit zu schimpfen, die mit städtischer Anpflanzung, Bauweise und Lebensart ins Dorf dringt und pietätlos seine alten bodenverwachsenen Eigenheiten zerstört. Es ist, als wiederhole sich hier jener Gegensatz zwischen Margot und Jehann-Ohm auf anderer Ebene. Zugleich wird der moderne Leser mancherorts den Worten des Neffen zustimmen: "Schulln ool Lüd nich ümmer so dacht hebbn . . . ?" (119). So gibt es auch Einwände gegen Jehann-Ohms Meinung, daß sich die neue Welt soviel Zeit lassen müsse, "dat allens op'n natürliche Ärt ut dat ole Lēben rutwussen kann . . ." (120). Denn mancher fruchtbare Zeitwandel vollzog sich in hartem Gegensatz zum Alten. Aber entscheidend auch für diesen ist, daß die Änderung nicht eine bloß äußerliche, willkürliche modische Manier bedeute, sondern eine innerlich notwendige Folgeerscheinung besserungsbedürftiger Zustände und Ansichten der alten Zeit. In diesem Sinne tiefer **F u n d i e r u n g**, deren auch die neue Zeit bedarf, um "sund un stark un wēderhard" zu sein, gilt auch heute noch des Dichters Fingerzeig auf das Wesentliche: "Rutwussen un blöhn, dat is't, āwer man nich anbacken, opkliestern, dat givt en Plāster, nich Fleesch un Bloot, keen Lēben" (120).

Allenthalben bildet also die **o r g a n i s c h e V e r w u r z e l u n g** im Wesensgrund für unsern Dichter das entscheidende Moment, das Kriterium geradezu für des Menschen Fühlen, Denken und Tun. Sie allein gewährleistet die echte, d. h. starke und dauerhafte Bindung von Mensch zu Mensch, zur Natur, zum Ding.

Wir sehen also: vor Beginn der Kathrienerzählung wird der Leser

durch Erörterung eines umfassenden weltanschaulichen Fragenkomplexes auf abstrakt-gedanklichem Wege in die Mitte der Weltanschauung Jehann-Ohms geführt, die jener Kathriencharakteristik des Vaters ganz entspricht. Diese erhält mithin durch den Eingangsrahmen ihre breite weltanschauliche Grundlage. Und die innere Zusammengehörigkeit Jehann-Ohms und Kathriens wird gedanklich zugleich offenbar.

Bödewadts Urteil, "Lēben un Dood" sei "künstlerisch und menschlich viel bedeutender" (86) als "Johanni-Storm", gründet sich vor allem auf diesen Rahmen, den er für "das Schönste an der Erzählung" hält wegen der "schwerwiegenden Zeit- und Weltanschauungsfragen", aus deren Erörterung eine "abgeklärte" "Altersweisheit" spricht (87). In demselben Sinne "übertrifft" für Zettler "der Rahmen . . . an dichterischem Gehalt die eigentliche Erzählung" (95), und Hoffmann schließt sich dieser Aussage an, "eben weil" jene Weltanschauungsfragen "zum eigentlichen Gegenstand . . . erhoben . . . werden" (123). Dies scheint sofort ersichtlich: alle drei haben mehr den Gehalt als die Gestalt im Auge. Vor allem Hoffmann, der sich ja die Herausarbeitung der Weltanschauung zum Ziel gesetzt hat und daher in "Lēben un Dood" – im Gegensatz zu den meisten anderen Novellen – feststellen kann, daß er hier "alles auf der Hand liegen" habe und "nur abzulesen" brauche (126).

Aber wir, die wir an das Kunstwerk als solches herangehen, wollen erst einmal die Gestalt und in ihr freilich den Gehalt. Nun bietet sich in dem Rahmen unserer Dichtung der Gehalt zwar "in künstlerischem Gewande" dar, wie Hoffmann sagt (123). Aber ein "Gewand" ist eben nur eine Umhüllung von außen her, die sich leicht auch abstreifen läßt. Und was dann bleibt, sind die gedanklichen Ergebnisse eines langen Lebens, wie wir sie in ihrem Einklang mit dem Wesen der Kathriennatur wiederzugeben versuchten.

Kann aber der Gehalt als reiner Gedanke dichterisch leben? Bedarf er in der Kunst zu seiner vornehmsten Existenz nicht stets der Versinnlichung, um da zu sein, ohne ausgesprochen zu werden? Wir haben oftmals gesehen: Fehrs'sche Dichtung reinster Art äußert sich nicht abstrakt. "Ich denke nun einmal in Bildern", sagt der Dichter ¹. Und so ist auch die Idee seines großen Kunstwerks im ursprünglichen Sinne ihres Wortes anschaulich. Scheinbar ganz naiv dringt seine Dichtung durch das Bild, durch das Gleichnis und – in ihrem vollendeten Ausdruck – durch das Symbol mit ihrem Wesentlichen zu uns, so daß wir unmittelbar, nicht durch Denken, sondern durch Schauen beteiligt sind, durch ein Schauen

¹ Brief vom 14. 11. 1911 (Von Groth zu Fehrs, 1929, S. 88).

freilich, das im Anblick des sinnlichen Lebens gleichermaßen den Geist erfaßt. Hat aber des Dichters Idee nicht diese Wirkenskraft ins Anschaulich-Lebendige hinein: in der Weise, daß sie in solcher Gestalt sich unmittelbar manifestiert, ihr immanent also innewohnt, so wird der Dichter seiner höchsten Bestimmung untreu.

Das ist der Fall in dem eben wegen seines Gedankenreichtums so besonders gepriesenen Eingangsrahmen von "Leben un Dood". Bloße Gedanken werden nicht Leben, nicht Gestalt, selbst wo sie bildlich umgegossen sind. Hier strömen sie so direkt von ihrem Schöpfer her ins Werk hinein, als sei der Prozeß dichterischer Gestaltung übersprungen; als habe der Dichter in persönlichem Eifer weltanschaulicher Aussprache jene Distanz verloren, die die innerste Voraussetzung zur Schaffung einer wahren Dichtungsgestalt bildet: welche in ihrer reinsten Verkörperung als ein in sich Geschlossenes, objektiv Abgelöstes am Ende vor dem Dichter stehen sollte. In jenen weltanschaulichen Äußerungen Jehann-Ohms aber hören wir zugleich den Dichter mit. Wohl jeder Leser wird diese stille Identifikation vollziehen. Die stärkste Form solcher Subjektivierung bildet ja die Tendenzdichtung.

Nach dieser grundsätzlichen Orientierung unseres Standortes läßt sich im Hinblick auf die ganze Dichtung erkennen, daß gerade die über ein Drittel des Ganzen sich erstreckende gründliche und mit Perspektiven auf das allgemeine Weltbild sich verbreitende gedankliche Durchdringung des Wesentlichen der Dichtung noch vor ihrem eigentlichen Beginn künstlerisch einen Bruch bewirken muß: Die Dichtung zerfällt in zwei Teile. Trotz seiner gedanklichen Einheit mit der Kathriengestalt läßt sich der erste Teil künstlerisch der Kathriendichtung nicht einverleiben, er bleibt außerhalb stehen. Doch müssen wir ins Detail gehen, um nun zu sehen, ob der eigentlich dichterische Teil dem gedanklich orientierenden gewachsen ist; ob jener erfüllt, was dieser verspricht; ob uns die Kathriengestalt zu einem Erlebnis wird, stark und trüchtig genug, um jene Erkenntnis, die unserm Geist – mit Namen genannt – bereits mit auf den Weg gegeben war, durch Schauen neu vor unserm inneren Auge erstehen zu lassen.

Jehann-Ohm vergleicht zu Beginn das schwierige Einfangen seiner Braut mit einer Bocksjagd. Der Vergleich ist zu lang, um wirkungsvoll zu sein. Doch er kennzeichnet trefflich den äußeren Verlauf. Wie aber, wenn der um Kathrien werbende Jehann im stillen von Kathrien geliebt wird? Der Dichter stand gestalterisch vor einer schweren Aufgabe. Da beide einander wollen, war innerlich in dieser Geschichte gar nichts zu

tun! Daß aus Jehann, der ursprünglich nur aus Liebe zu seinem Vater nach Kathrien verlangt, allmählich ein echter Liebhaber wird, ist denn auch die einzige innere Entwicklung in dieser Erzählung! Die aber nicht ins Gewicht fällt, weil sie den inneren Kurs nur stärkt, nicht verändert, und die deshalb auch nur beiläufig erwähnt wird: "hier weer ganz wat Drolliges passeert . . . , dat nich de Fisch, ne de Fischer infungn wår – de verkehrte Welt, rein to'n Lachen!" (130/31).

L e b e n konnte diese Geschichte überhaupt nur durch die Tatsache, daß sowohl Jehann, als auch der Leser nicht wissen, daß Kathrien ihn liebt. In dieser Ungewißheit allein liegt die Spannung, und sie mußte erhalten werden bis zum Ende. Da sie aber innerlich keinen Nährboden hatte, wurde sie von außen her künstlich geschürt durch Einflüsse, die sich allerdings dann seelisch auswirken in Kathrien, ihr Verhalten zu Jehann bestimmen und somit das Zueinanderfinden der beiden Liebenden immer wieder verhindern: worauf ja alles ankam!

Durch ä u ß e r l i c h e Geschehnisse allein konnte in dieser innerlich von Natur geschichtslosen Geschichte auch nur Bewegung und Fortschritt erzeugt werden: eine ganz ungewöhnliche Situation in der gesamten Fehrs'schen Dichtung von Rang, die alle Lebenskraft von innen her bezieht. Zwar lösen in "Lēben un Dood" die äußeren Anstöße nicht nur in Kathrien, sondern auch in Jehann seelische Bewegungen aus. Das Lebensgesetz dieser Erzählung: die Wachhaltung der Ungewißheit über Kathrien schafft in Jehann ein dauerndes Hin und Her vom Hoffen zum Bangen, vom Bangen zum Hoffen: dies die innere Form der Dichtung. Die Niedergeschlagenheit Jehanns, der von Kathrien gemieden wird, sooft er ihr Elternhaus betritt, wird soeben abgelöst durch das hoffnungsvolle Ereignis der gemeinsamen Einladung zu einer Hochzeit, als auch diese Hoffnung – wiederum durch äußerliche Ursache: die plötzliche Erkrankung Kathriens, zunichte wird. Neues Anbahnen eines Zueinanderkommens sodann infolge des schweren Gewitters, das über Jehann hereinbricht.

Doch hier müssen wir unsern Gang unterbrechen und verweilen; denn dies ganz zufällige, innerlich völlig bindingslos in der Erzählung abrolende Naturereignis bildet ihren künstlerischen Höhepunkt! Es ist das eindrucksvollste Erlebnis dieser Dichtung, das nach langer Zeit noch im Leser haften bleibt, was vor allem darauf beruhen mag, daß der Dichter – wie schon öfter auffiel – die Natur als etwas Lebendiges schaut. "En Windstoot, dat Knick un Koornfeld sik verschråken, . . . Droppens klat-schen dål, . . . dat se . . . op den harden Footstigg Steerns måln, groot as

en lütt Kinnerhand. Op'n mál stunn ik in luter Für, de Grund bev, dat ik't föhl, Blatt un Halm schuddern, un denn stórrt de Regen achterher, as baß dár báben de ganze Wolkensack un schütt allens ut, wat he in sik droog." "... dat spól von báben dál, as wár mit Ammers gáten ..." (132).

Hier weht uns gleichsam der Atem der lebendigen Natur an, hier stehen wir im Erlebnis. Wir fühlen die Düsterteit der Gewitteratmosphäre in dem dumpfen á, das tragend die ganze Sprache erfüllt, unterbrochen plötzlich durch die hellen u, die in dem "Für" der Blitze gipfeln, so in dem grellen Dazwischen Aufregung und Angst zugleich ausdrückend. Wir spüren leibhaftig den Rhythmus der herunterstürzenden Güsse: "wülter dat Wáter den Weg hindál" (132), markiert noch durch das stabreimende w, welches "wülter" und "Wáter", verstärkt durch die übrige Gleichheit der Laute, wuchtig in die Mitte rückt. Hier kann man sehen, was Gestaltung ist im Gegensatz zur Beschreibung.

Die Gestaltung der Natur ist in dieser Altersdichtung überhaupt zu höchster Vollendung gebracht, charakterisiert durch völlige Ineinsschau von Mensch und Natur. Man erinnere sich des Eingangsbildes der Dichtung: "... de Wall ... droog noch sien griesgrau Winter j a c k , en soor Gras von't verleden Jáhr, oewerher bestreit mit dröge Bløeder, womit de Harvstwind mál s p e l t harr. Weid un Wintersát weern halv w á k , hier un dár l a c h al dat schelmsch K i n n e r o o g von en Knüllbloom, un hooch in't wide Blau sungn de Lerchen dat Osterleed" (115). So ist im Erwachen des Frühlings die Freude mitgeführt: des Lebens über den Tod.

Doch kehren wir zurück in unsern früheren Gedankengang. Das äußerliche Geschehnis und seine äußerliche Folge, das Gewitter und die schwere körperliche Erkrankung (in den früheren Dichtungen ist es meist eine seelische!) bringen Jehann in Kathriens Elternhaus. Die Liebenden werden also äußerlich vereinigt, und bald gesundet Jehann unter der warmherzigen Pflege Kathriens, d. h. durch seelische Einwirkung zugleich. Wir wiesen schon hin auf dies E r l e b n i s der Kathriennatur, das ihn nun wahrhaft beschwingt. Das Hoffen gelangt zum Höhepunkt, und schnell könnte nun die Erfüllung folgen, wenn Kathrien sich nicht wiederum plötzlich zurückzöge und Jehann in quälender Ungewißheit ließe. Als die Verzweiflung den soeben Genesenden zu weiten Feldwanderungen treibt, erzwingt der spontane Ausdruck der Angst Kathriens um Jehann die schnelle Vereinigung der Liebenden.

Wie in anderen Erzählungen Fehrs', spricht auch an diesem Gefühls-

höhepunkt in "Leben un Dood" die Natur mit hinein in die Dichtung: symbolisch vorausleuchtend auf das kommende Glück (141). Aber unmittelbar nach dieser künstlerischen Darstellung des Naturerlebnisses fühlt sich bezeichnenderweise der Dichter dieser Späterzählung in der Gestalt Jehann-Ohms (!) wiederum gedrängt, einmal allgemein sein Verhältnis zur Natur in seiner Entwicklung von Kindheit an zu betrachten und zu interpretieren (141/42)! Eine ähnliche künstlerische Schwächung bedeutet der abschweifende allgemeine Bericht über die Geschichte des Slottbergs (140).

Nach der kurzen Durchschau durch den Gang unserer Erzählung halten wir fest, daß sich die Dichtung verinnerlicht mit dem Augenblick, da Jehann mit Kathrien unter einem Dache leben und ihr seelischer Einfluß fühlbar werden kann. Und doch: bis zur Verlobung der beiden verstehen wir das Mädchen nicht, genau so wenig wie Jehann, der später gesteht: "... ik verstunn't jo sülben nich un meen mitto in mien Arger, se weer zipp un zimperlich un Gott weet wat all" (143/44). Wie für Jehann, so bleibt für uns das wechselvolle Verhalten Kathriens undurchsichtig. Das muß – wie gesagt – so sein, dem Gesetze dieser Dichtung gemäß. Aber das ist der Grund zugleich, weshalb uns Kathrien nicht zum Erlebnis wird. Bis zur Verlobung konzentriert sich die Dichtung auf Jehanns Gefühlszustände, die immer eine Reaktion auf Kathriens Verhalten sind. Erst mit dem Geständnis ihrer Liebe tritt Kathrien in ganzer Person in den Vordergrund und bringt Licht in die Dunkelheit ihres Verhaltens. Nun erfahren wir mit einem Male, daß die giftigen Zungen Margots und ihrer Mutter die Ursache waren für Kathriens anfänglich abweisendes Benehmen; daß die Freundin jenes Lügenetz über Jehann zerriß und Kathrien infolgedessen zugänglicher wurde; und daß des abgewiesenen Bierbrauers Äußerung, Kathrien pflege sich einen Bräutigam heran, der Grund dafür war, daß sie sich schließlich ganz zurückzog.

Aber jetzt sind wir am Ende der Geschichte! Und der Leser hat Mühe, bei Aufzeigung dieser Motive sich jeweils an die betreffende Situation zu erinnern, um sie nun nachträglich mit seinem Wissen zu unterbauen. Der alle Zusammenhänge überschauende Geist vermag nun zwar zu erkennen, daß Kathriens Verhalten Ausdruck ihrer tiefen Liebe war, die nicht nur die Margotepisode, die Nichtbeachtung durch den Liebsten, überdauerte, sondern auch direkten Anfechtungen standhielt – und Ausdruck zugleich ihrer stillen, zarten, zurückhaltenden Seele, die für den Liebsten alles zu tun vermochte, für das eigene Glück aber keinen Schritt. Wir erkennen an all diesen Zügen den Gegensatz zur Margotgestalt, so

wie ihn Jehann-Ohms Vater zu Beginn prophezeite, aber wir erleben ihn nicht, weil eben Kathriens Verhalten zu spät seine innere Begründung erhält. So sieht der Leser im zeitlichen Nacheinander äußere und innere Erscheinung jeweils getrennt, die doch beide ein organisches Ineinander bilden müßten, sollte die Erscheinung zum Erlebnis werden und das Wesen unmittelbar daraus hervortreten. Kein Erklären hinterher vermöchte solch ein Versäumnis aufzuholen. Daß wir Kathrien aber nicht durchschauen dürfen, weil dies den Tod der Erzählung bedeutet hätte, kennzeichnet die ganze künstlerische Ausweglosigkeit dieser Dichtung.

Zusammenfassend müssen wir also sagen, daß diese gedankenreiche Altersdichtung, die uns einerseits so dankenswert direkten Aufschluß gibt über des Dichters Weltanschauung, daß kein Fehrsinteressent sie übersehen dürfte, künstlerisch doch wenig geglückt ist: erstens wegen dieser direkten gedanklichen Aussprache des Dichters in seiner Dichtung; zweitens infolge der mangelnden Eigenvitalität der Fabel vom Sichfinden zweier Liebender, die es einerseits notwendig macht, durch Schaffung äußerer Situationen und retardierender Momente das Leben der Dichtung künstlich in Gang zu halten, und andererseits: in der Ungewißheit aller über die innere Stellungnahme des Mädchens das einzige Spannungsmoment der Dichtung zu erzeugen, dessen Erhaltung aber naturnotwendig die lebendige, organisch-geschlossene Wesensgestaltung Kathriens verhindert, worin nach Anlage der Dichtung die eigentliche künstlerische Aufgabe liegen müßte.

E h l e r S c h o o f (1900)

Wer "Ehler Schoof" liest, denkt ans "Försterhuus" zurück. Wieder erzählt Jehann-Ohm die Geschichte eines Mannes, den schwerste seelische Erschütterung zur Verzweiflung bringt. Wieder sind Jehann-Ohm und Trina seine tätigen Freunde, die ihm äußerlich und innerlich zur Seite stehen in Freud und in Leid. Und das Antlitz dieses Leides in Gestalt des Ehler Schoof ist oft so ähnlich dem des Alf Stelling. Fast wörtlich glauben wir uns an die Försterdichtung zu erinnern, wenn von Ehler, der, wie Alf Stelling, an sich schon "ni vël (sä)" (10), nach dem Verlust allseines Glücks gesagt ist: "(he weer) œwerhaupt sunnerbâr un œweruutswiegsâm" (21). In Jehann-Ohms Begegnungen mit dem seelisch Gebrochenen scheint sich die Verslossenheit des Försters in gesteigertem Maße zu wiederholen: "Ik reep em an . . . , âwer he seeg nich op, sä ok nix un sleek dribens wider" (21). Und nach Jahren noch ruft der Anblick Ehlers bei dem Treffen am Deich – "he keek stiev vör sik hin . . ." (39), "en Pâr möde, eernste Ogen schuuln mi von ünneop an" (40) – Jehann-Ohms Schilderung des Försters auf dem Nachhauseweg unmittelbar nach der Katastrophe in uns wach, die mit den Worten endet: "un schuul stiev up sien Weg" (I. F. 50).

Die Ausdrucksweisen des seelischen Leides entsprechen hier einander wie die betonte "geruhige" (E. Sch. 7, 10; I. F. 27, 44) Grundhaltung der beiden Männer. Sie sind ja im Grunde ihres Wesens e i n e s Schlages: in der Tiefe und Echtheit des Gefühls, in der Gradheit und Reinheit des Denkens, in der Hilfsbereitschaft und im tätigen Dankesbedürfnis. Wir werden sehen, daß beide Dichtungen ganz individuell einen auffallend charakteristischen Zug ihrer Hauptgestalt in die Mitte rücken; aber wir werden nicht finden, daß dieser bei der anderen fehlt. Indem aber der S c h w e r p u n k t im Charakter ein anderer ist, wird auch etwas völlig anderes aus der Dichtung.

Zwar haftet der vergleichende Blick auch auf den gleichen Ereignissen im Leben der beiden Männer. Beide macht die seelische Erschütterung schwerkrank. Beide werden innerlich nicht fertig mit ihrem Erlebnis: der Förster nicht mit der Untreue seiner Frau, Ehler nicht mit dem Tode seiner Frau und all seiner Kinder, so daß wir beide im Begriffe sehen, sich selbst

das Leben zu nehmen. Beide werden in diesem Augenblick durch den psychologisch sicheren Griff einer Freundeshand davon abgehalten. Und beide leitet schließlich ein Kind ins Leben zurück. Auffallend sind diese äußeren Parallelgeschehnisse bis in die Einzelheit hinein, daß Trina das Kind betreut, bis eine geeignete Frau dafür gefunden ist.

Und doch ist die Gleichsetzung nur eine scheinbare. Es ist, als habe Fehrs die Ehler-Schoof-Dichtung in Reichweite der Försterdichtung angesetzt, um desto deutlicher darüber hinauszuführen. Schon in der Verschiedenheit des Leides liegt die verschiedene Reaktion der Betroffenen und somit der verschiedene Gang beschlossen. Des Försters Leid kommt aus der Erfahrung einer menschlichen Schuld: des Treubruchs seiner Frau. Es kommt aus dem Du, dem Objekt seiner Liebe, die der stärkste Zug seines Wesens ist und deren Erfüllung sein ganzes Glück ausmacht. Der Stärke der Liebe entspricht nach der Enttäuschung das leidenschaftliche Aufbegehren gegen dieses Du, das sich im Rasen der Krankheit, in Haß und Vergeltungsdrang äußert. Das Leid packt hier die Grundfesten der Persönlichkeit selber an und entfacht eine Revolution der Seele, welcher der Geist nicht gewachsen ist.

Ehlers Leid dagegen kommt ohne menschliche Ursache, das Wegsterben seiner ganzen Familie ist höheren Ursprungs, ist ein Schlag des Schicksals, das der Mensch über sich ergehen lassen muß; dem er jederzeit ausgeliefert ist, ohne zu wissen, warum. Machtlos steht der Betroffene dabei. Hier ist jedes Aufbegehren sinnlos, hier ist die Resignation die Antwort, die kalte Verzweiflung, die jeder Auseinandersetzung spottet: "en möden Mann . . . , de sik swår op sien Stock stütt" (20), "dat leet, as weer dår binn in sien Bost en Dær tomåkt un dat Slott verdreih" (25). Während also Stelling's Natur in persönlichsten und heißesten Aufruhr geraten muß angesichts der Untreue seiner Geliebten, angesichts des Betrugers, der sein Glück als Lüge entlarvt, bleiben Ehlers persönlichste Gefühle, die sein Glück ausmachten, unangetastet. Sein Gegenüber ist eine höhere Macht, der Leben und Tod unterstehen. Verständnislos und achtungslos nimmt der schwer Getroffene davon Kenntnis und begräbt, was ihm bisher heilig war: "So sünd wi denn unsen Herrgott sien Tiedverdriev!" stellt Ehler Schoof lachend fest, "jåwol Speltüch, wie sünd sien Speltüch!" (45).

Indem wir von ihren Ansatzpunkten her die beiden Dichtungen beleuchten, werden bereits die verschiedenen Ebenen sichtbar, die ihr eigentliches Lebensrevier bilden. Im "Försterhuus" weist die Schuld in den menschlich-sittlichen Bereich und führt tief in den Ablauf der durch diese Schuld hervorgerufenen Seelenerschütterung und Geisteszerrüttung des Försters

hinein mit seinem Drang nach Vergeltung und der erst im Tode erlangten Fähigkeit zur Vergebung: Die persönliche innere Auseinandersetzung mit dem Erlebnis wird also in dieser Dichtung das zentrale Geschehen. Auf die Seele des Betroffenen allein konzentriert sich der Blick. Ihr Auf und Ab, ihr Ringen und Erliegen und Überwinden machen Spannung und Leben dieser Dichtung aus.

In "Ehler Schoof" weist der harte Eingriff des Schicksals ins Überpersönliche. Die Werke des Todes rufen nach Sinngebung solchen Waltens: Aber wer kann sie geben? Ehler Schoof hat über dieser Frage den Glauben an Gott verloren: "... de Dood sloog mi den Sêgen ut'ê Hand un wies mi, wat mien Herrgott to bedüden harr" (43). Drei Jahre nach dem Schicksalsschlag noch denkt Ehler nur an Selbstmord. Und sein Gespräch mit Jehann-Ohm am Deich zeigt vollends, daß von seiner Einsicht her die Dichtung keine Lösung zu erwarten hätte. Aus dem persönlichen, subjektiven Gesichtswinkel erweist sich für einen derartig Geschlagenen nur die Sinnlosigkeit des Lebens, und das Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit dem Schicksal ist Verneinung. Selbst Jehann-Ohm, der starke Anwalt des Lebens, muß am Ende jenes Gespräches gestehen: "... wenn mi allens nâmen weer as di, ik harr dat sach nich anners verstân un weer Gott un Welt gramm west" (45).

Und darum wird die persönliche Auseinandersetzung Ehler Schoofs in dieser – trotz des schweren Erlebnisses ihrer Hauptgestalt – im Grunde heiteren Dichtung geradezu unwichtig: ihrer ungeachtet schreitet das Leben siegreich darüber hinweg, so die Bejahung gewährleistend. Indem aber das Leben selber in seiner Überpersönlichkeit allein den Sinn des Todes zu enthüllen vermag, nicht dagegen der im persönlichen Erlebnis Befangene, muß die Ehler-Schoof-Dichtung in naturnotwendiger Folge ihrer Idee die Einsträngigkeit der Försterdichtung und der Novelle überhaupt verlassen. Zwar bleibt Ehler Schoof die innere und äußere Mitte der Dichtung; aber die tiefe Bedeutung des persönlichen Schicksals vermag erst im breiten Bereich des Lebens selber Gestalt zu werden. In dieser ständigen Spiegelung des Persönlichen im Überpersönlichen, des individuellen Geschehens im Ganzen des Lebenszusammenhanges, des zeitlich Zufälligen in der zeitlosen Gesetzmäßigkeit alles Lebendigen liegt die einzigartige künstlerische Bedeutung dieser Dichtung. Die persönliche Schicksalsdichtung von Ehler Schoof ist zugleich eine Dichtung von Leben und Tod. Was jene so benannte letzte Erzählung des Dichters mühsam gedanklich darzulegen versucht, ist in "Ehler Schoof" bereits wahrhaft dichterisch verwirklicht.

Und damit sind wir vom "Försterhuus" weit abgerückt. Der Verschiedenheit des Kernerlebnisses nun, von daher wir den Weg der beiden Dichtungen beleuchteten, entspricht eine feine Nuancierung des Charakters ihrer Hauptperson. Indem wir einmal versuchen, uns die innerste Verkettung in Erlebnis und Persönlichkeit zum Bewußtsein zu bringen, gewinnen wir einen aufschlußreichen Blick in den organischen Wachstumsprozeß echten künstlerischen Schaffens: so daß wir bei, grob gesehen, ähnlichen Geschehnissen und Wesensanlagen doch vor Individualitäten stehen, die im Grunde nur noch die unerhörte innere Konsequenz gemein haben, mit der sie alle ihre Schritte tun.

Der wesensbeherrschende Zug des Försters ist die starke innere Bindung. Wir erinnern uns, wie die ganze Dichtung darin wurzelt. Die tiefe Bindung charakterisiert auch Ehler Schoof. Eben deshalb kann er den Verlust seiner geliebten Familie nicht überwinden. Aber mächtiger noch als alles Leiden und Wünschen seiner eigenen Person ist ihm die ständige Sorge, niemand etwas schuldig zu bleiben; den Dank abzutragen, wo er Gutes empfangt, und wieder gutzumachen, wo er jemand nachteilig wurde. Immer hat in seinem Handeln dieser Gedanke an a n d e r e das Vorrecht vor seinem persönlichsten Anliegen. Wir werden sehen, wie die entscheidenden Schritte Ehler Schoofs aus diesem Verpflichtungsgefühl resultieren: mit derselben inneren Notwendigkeit, wie die Försterdichtung aus dem Wesen des Försters fließt, die "nich looslâten un vergeten kunn" (I. F. 27). Wir werden ferner sehen, wie Ehler durch das ständige Bedachtsein auf andere die Ausführung des Selbstmordes gleichsam zurückstellt, schließlich davon abkommt und also p r a k t i s c h den Sieg des Lebens erzielt, was er ideell, in geistiger Auseinandersetzung, niemals vermocht hätte.

Schon im Rahmenteil unserer Dichtung, der das Schlußbild der Binnenerzählung vorwegnimmt, leuchtet jener Grundzug Ehler Schoofs in den Worten seines Adoptivtöchterchens auf: "Geld dörf ik mi ni schenken lâten" (4). Und bald hören wir direkt durch Jehann-Ohm: "Wat em schenkt ward, hett för em keen rechten Weert, keen Smack" und erkennen darin die Ursache dafür, daß Ehler sich abwandte von der aufdringlichen Wiebn. Das reine Geschenk nicht ertragen zu können, ist auch ein Ausdruck jener Wesensanlage: niemand schuldig sein zu können. "He will sien Arbeit hebbn" (8), sagt Jehann-Ohm zu Wiebn. Ehler bedarf der eigenen Gegenleistung. Ebenso bezeichnend für ihn ist, daß er Emma heiratet, die er beim Wurfspiel fast mit dem Beil getötet hätte: "De Äx,

de ęhr māl den Dood wiest harr, wull ęhr nu en Glück schaffen . . ." (9). Hier läßt sich ermessen, welchen Rang das Schuldigkeitsbewußtsein in diesem Manne einnimmt.

Es äußert sich allenthalben: beim Geldborgen: "Åwer gegen Zinsen, anners wull he ni" (10), in der Aufnahme des Freundschaftsdienstes Jehann-Ohms: genauestens "wār Ręken māk" (10). "He wull . . . nix schenkt hebbn, ok von sien besten Fründ nich" (11). Es wird ausschlaggebend in seinen Entscheidungen: erst als ihm einfällt, daß "Anna Timmermann . . . ümmer so good gegen sien Emma west weer" (26), fühlt er sich bereit, zu Anna zu ziehen, um ihr damit eine seelische Wohltat zu erweisen. Ähnlich verhält er sich am Deich zu Jehann-Ohm: dessen Einladung, sein Gast zu sein, macht ihm Unbehagen; aber die Bitte, dem Freund mit seiner Begleitung einen Gefallen zu tun, ergreift er mit Freuden: "Do wār he ganz warm un meen, ik harr ümmerto so vęl fōr em dān" (42), erzählt Jehann-Ohm.

Mit psychologisch so sicherer Hand ist der Vorrang des Schuldgefühls im Wesen Ehler Schoofs herausgestaltet, daß Abels kühnster Eingriff gelingen muß, in dem festen Bewußtsein: "blot een kettelige Stell hett he noch" (24), Ehler vom Selbstmord zurückzuhalten mit den Worten: "Eerst betāl un denn gā af" (22). Und tatsächlich: drei Jahre weiteres Leben erlegt er sich auf aus diesem Anlaß, bis er sagen kann: "ik . . . kann nu allens betāl, mehr will ik ni" (42). Am Ende aber des Weges der Verzweiflung, den die Sorge der Schuldabtragung nur verlängerte, steht gipfelnd jenes Gespräch mit Jehann-Ohm in der Dichtung, das Ehlers Todesbereitschaft auf weltanschaulichem Grunde in ihrer Unbedingtheit zur Erscheinung bringt. Während dieser Todeswille ihn nun, nach Befreiung von Schuldenlast, allbeherrschend erfüllt, trifft ihn das große Unglück, in Gegenwehr den Rammer zu töten.

Als Zeugnis der überragenden körperlichen Kraft Ehlers hebt sich dieses Ereignis heraus wie früher das Werfen des Beiles weit übers Dach. Man fühlt architektonisch die Säulenhaftigkeit der beiden Geschehnisse in der Dichtung. Beide sind sie herausgefordert allein durch die Verletzung des Stolzes in Ehler: der Wurf, "as wi em tirn dęn" (6), der Kampf mit dem Rammer, nachdem der ihn "Bangbüx" (50) gescholten. In beiden Fällen bewirkt die ungewöhnliche Kraft die katastrophale Situation, die einmal fast zum Tode führt, das andere Mal tatsächlich. Einerseits so ganz natürlich in der körperlichen und seelischen Anlage der Persönlichkeit wurzelnd, erscheinen andererseits beide Ereignisse doch zugleich schicksalsbedingt. Ausdrücklich wird betont: "Hier harr åwer

de Dood (!) en Minschen dat Gnick bråken, . . . wo nüms den Dood vermoden is, op weken Grund åhn Grand un Sand un Steen" (52). Umgekehrt erschien es wie ein Wunder, daß das Beil Emmas Strohhut traf, sie selbst aber lebte, obwohl sie "dårleeg, as harr de Dood çhr dålslån" (5).

Auch die Folgen zeigen dasselbe Doppelgesicht des Persönlichkeits- und Schicksalsaktes. Beide Taten lösen naturnotwendig in Ehler sein stärkstes Gefühl aus: das der Schuldigkeit dem Betroffenen gegenüber. Das führt ihn das erste Mal – wie gesagt – zur Heirat des Mädchens, das zweite Mal zur Annahme des nun verwaisten Töchterchens des Rammers. Der an dem Unglück Unschuldige, der öffentlich Freigesprochene, fühlt die Schuld der Verantwortung auf seiner Seele den Hinterbliebenen gegenüber! Und so führen beide Geschehnisse die beiden entscheidenden Lebenswenden Ehler Schoofs herbei: dem ersten folgt das große Eheglück mit Emma, dem zweiten die freudige Rückkehr ins Leben.

Sie ist das unerhörte Ereignis unserer Dichtung nach jenem Gespräch mit Jehann-Ohm, worin Ehler seiner Überzeugung Ausdruck gegeben hatte: "De Herr, in den sien Deenst ik dwungn bün, is de Dood" (43). Seit die Verantwortung für das verlassene Kind all sein Denken beherrscht, ist das Leid wie von selbst zurückgetreten und also auch der Wille zum Tod. Mit der Sorge um das Kind ist statt dessen der Wille zum Leben geboren als ihre notwendige Voraussetzung. Nicht also die Einsicht, nicht eine seelische Kraft des Überwindens war hier tätig, sondern gerade entgegen Ehlers Überzeugung brauchte das Leben selber nur die stärksten Wesenskräfte seiner Natur in Funktion zu setzen, um sein Recht zu behaupten. Über alles Begreifen hinweg zwingt den an seinem Schicksalsschlag, dem Tod seiner Familie, hoffnungslos Verzweifelten wiederum seine stärkste seelische Kraft: das Schuldigkeitsgefühl, betätigt infolge der katastrophalen Auswirkung seiner ebenso alles gewöhnliche Maß übersteigenden körperlichen Kraft, zu neuem, vollem Lebens-einsatz: "Ik weet jo nu, . . . worüm ik løy" (59). "Uns' Herrgott hett dat wedder goodmåkt", sagt Jehann-Ohm, "hett den Mann sülben an de Hand nåmen. W u n n e r b å r ! . . . dåmit de kranke Boom wedder sund ward, brickt e n H a n d v o n b å b e n e n annern olmigen in Stücken" (58). Schicksalhaft und zugleich tief aus dem Wesen ihrer Hauptgestalt heraus gelangt also die Dichtung zu ihrer wahrhaft unerhörten Wende.

Es ist ein glückliches Zusammen der äußeren und inneren Form der Dichtung, daß diese Wende: Ehlers R ü c k k e h r i n s L e b e n künst-

lerisch in seiner Rückkehr nach Ilenbeck gestaltet wird, wo er die Blütezeit seines Lebens erfuhr. Sein Äußeres kündigt sofort den inneren Wandel: "He sprook anners, . . . ; dat Oog weer wedder wâk un seeg sik opmarksâm nâ allens üm . . ." (54). Mit Macht zieht es den zu neuem Leben Gerüsteten noch in der Nacht zu seiner Kate hin. Und dem Herzensjubiläum des Freundes darüber entspricht bei diesem Gang die "wunderschöne Nacht": "Allens fierlich un verklärt as in'e Kark, Busch un Boom un Huus, de pultrige Armkât un de Strohümpel an de Hofstêd, allens" (55).

Nirgends sonst ist Raum für die Natur in dieser Dichtung; aber hier an ihrem inneren Höhepunkt lebt sie das Menschenschicksal mit. Wir müssen den nächtlichen Anblick der mondbeschienenen Kate aufmerksam in uns aufnehmen, um in seiner symbolischen Durchbildung der künstlerischen Bedeutung dieser Rückkehrszene ganz inne zu werden. ". . . keen Licht oder Lücht düd an, dat Lëben in Huus weer, blot dat Mänlicht glinster op de Finstern un op de blanke Klink von de Blandgøer" (55). Mit ihrem nächtlichen Doppelgesicht spiegelt die Kate Ehlers seelischen Zustand wider. In ihrem Dunkel, in ihrer Verlassenheit erscheint sie noch behaftet mit der tödlichen Vergangenheit wie Ehler mit der schweren Erinnerung, in dem glitzernden Mondlicht aber auf Fenstern und blanker Klinke verkündet sie bereits wieder Leben, wie auch durch Ehlers Erscheinung die Lust zum Leben wieder leuchtet. "De Stuuw weer düster" – wiederum als sei sie ohne Leben – und doch steht Emmas Blume am Fenster, "as söch (se) dat Licht" und wolle ihr Leben behaupten; Emmas Blume, die Ehler ihr einmal geschenkt "ok op'n Sünneabend as vondağ" (56): so als sei es gar nicht Wirklichkeit, daß indessen der Tod vernichtend durchs Haus gegangen, so als habe in der geliebten Blume Emmas das Leben doch sein Recht erwiesen. Und immer stärker dringt das Leben der Kate durch die Nacht hindurch in Ehlers Bewußtsein: ". . . de Gårn gråvt un mit grönen Kohl beplant, de Infåhrt . . . harkt, de brede Footstigg . . . fegt un mit gëlen Sand bëstreit – allens as ümmer, as wenn sien Emma dår noch mit flitige Hand arbein dę" (55).

Es ist, als sei der Tod, der Ehler einst aus diesem Haus getrieben, nun besiegt, als sei die Vergangenheit, die ihn selbst noch beschwert, in seiner Kate ausgelöscht, als sei dieselbe liebe Hand, die einst sein Leben lebenswert machte, dort tätig und als brauche er nur über die Schwelle zu treten, um den Gang des Lebens wieder mitzuschreiten, der sich im Schlagen seiner alten Uhr symbolisch kundtut. "Op'n mål en Røetern un Ras-

seln, denn klung dat von binnen tein mál lustig Kuckuk! un allens weer wedder still" (56). Im Rasseln der Uhr durch die Stille gelangt der Gegensatz von lebendig und tot, ja, der Sieg des Lebens über den Tod, der sich im Hineinfluten des Lichtes in die Dunkelheit, in liebevoller Tätigkeit im totgeglaubten Hause symbolisch und unmittelbar äußerte, zu seinem stärksten Ausdruck, gesteigert noch durch das Wörtchen "lustig", das die Stille wie die Atmosphäre des Todes triumphierend durchdringt. "Ik föhl an Ehler sien Arm", sagt Jehann-Ohm, "dat jedesmål en Schudder den starken Mann dörtrock – siet dat eerste Kind storben weer, harr he de Klock ni wedder slån hört" (56).

So findet Ehler in der Stätte des T o d e s die Stätte des L e b e n s wieder. Schicksalhaft bietet dem jetzt Lebensbereiten so im Anblick seiner auferstandenen Kate das Leben gleichsam hilfreich die Hand und lädt ihn ein – das letzte Hindernis der schweren Erinnerung liebevoll beseitigend – zu neuem Beginn seiner schönsten Seinsweise.

Und wiederum setzt auch dies Erlebnis seiner Heimkehr den stärksten Zug seiner Seele in Tätigkeit. Immer wieder muß man die lückenlose psychologische Verkettung jeglichen Fortschrittes der Dichtung bewundern. Alles ergibt sich mit organischer Gesetzmäßigkeit von innen heraus. Naturnotwendig stehen Ehlers Fragen auf nach der tätigen Hand, die das Leben seiner Kate wieder in Gang brachte. "Wokeen hett dat Reimaken dán?" (42). "Wokeen hett den Gárn ümgrávt . . . ?" (56). Und schließlich – die gesamte Tätigkeit Wiebns in ihrer symbolischen Bedeutsamkeit zugleich enthüllend –: "Denn hett de ok wol de Klock optrocken?" (56).

Indem Wiebn die Uhr aufzieht und damit dem lebensbereiten Heimkehrer bereits den Wiederbeginn des Lebens in seiner Kate anzeigt, erscheint ihre ganz individuelle Tätigkeit, die an sich der dringende Ausdruck ihrer grenzenlosen Liebe ist, in schicksalhafter Beleuchtung. Hier bei Ehlers Rückkehr, beim Anblick seiner Kate wird offenbar, daß auch Wiebns Tun nicht nur den eigenen Gesetzen der Persönlichkeit untersteht, sondern zugleich den überpersönlichen der Idee dieser Dichtung. Indem Wiebn ganz sie selbst ist, wirkt auch sie mit am hohen Ziel: die Macht des Lebens kundzutun. Denn von dem innersten Zwang Wiebns, von ihrer Liebe zu ihm ahnt Ehler ja nichts. Er fühlt nur den Puls des neuen Lebensbeginns angesichts seiner gleichsam wieder lebenden Kate. Indem er aber erfährt, daß Wiebn all das für ihn getan, regt sich naturgemäß jenes Schuldigkeitsgefühl, das ihn überkommt, sooft er beschenkt wird.

In der künstlerisch ebenso hervorragenden Friedhofsszene wird dies Schuldigkeitsgefühl noch gesteigert. Zwar ist nie davon die Rede, hier nicht und später nicht. Und doch steht es wie ein stiller Zuhörer inmitten des Gesprächs mit dem Totengräber auf dem Friedhof, wo Wiebn auch Ehlers Familiengrab so liebevoll gepflegt hat. Der ahnungslose Ehler aber richtet seine Frage an den Totengräber: "Hett He düt Graff so nett in Stand hooln?" Worauf dieser entrüstet zurückfragt: "Ik? Dat schull mi ok infalln! Wokeen givt mi dâr wat för?" (57). Mit dieser einen Frage steht in diesem Manne die äußerste Gegenfigur Wiebns vor Ehler. Angesichts des nur auf seinen Nutzen bedachten Totengräbers leuchtet die selbstlose und reine, aus Liebe geborene Tätigkeit des Mädchens auf, das in der Freude an der Wohltat für den andern den einzigen Lohn genießt. So wird Wiebns persönliches Tun für Ehler in seinem objektiv menschlichen Wert sichtbar und sein Schuldigkeitsgefühl zuinnerst motiviert und gestärkt.

Zugleich wird auch dieser Hauptwesenszug Ehlers durch die Gestalt des egoistischen Totengräbers einmal von höherer Warte aus beleuchtet und aus der bisher nur subjektiven Perspektive auf die breite Ebene menschlicher Eigenheiten gehoben. In ironischer Beleuchtung seiner eigenen Natur: immer alles bezahlen zu müssen, wird Ehler im Totengräber ein Mensch vor Augen gestellt, der zu dieser seiner subtilsten Gewissensanlage gleichsam das Korrelat bildet und übertrieben genau, bis aufs Haar, wie Ehler seine eigene Verschuldung an andere, die Verschuldung anderer an ihn selbst aufspürt und dies Aufspüren zu seinem Lebensprinzip macht.

In demselben Maße also, wie durch die Gestalt des Totengräbers Wiebns Tun in hellste Beleuchtung rückt, muß Ehler in diesem elenden Rechner das abstoßende Gegenbild auch seiner selbst ermessen, das seine immer zahlenwollende Natur als menschliches Objekt letztthin eigentlich ruft. Von daher muß er notwendig einmal sein ständiges Sich-in-Schuld-fühlen in jenem negativen Lichte sehen, wie Jehann-Ohm, der einmal sagte: "Kann man allens mit Geld betâln . . . un mutt man dat doon? Wo blivt denn de Dât, de âhn Rêken un Bereken rein ut en warmes Hart rutblôhn deit?" (11). In der Totengräberszene wird diese Frage durch das stille Gegenüber sowohl der selbstlosen Tätigkeit Wiebns, als auch der dauernden Verpflichtungssorge Ehlers zur dichterischen Gestalt.

Ehlers wochenlange Nachtwachen an Wiebns Krankenbett sind der praktische Vollzug dieses in der Totengräberszene bis zum Höhepunkt geführten Dankbedürfnisses Wiebn gegenüber. "So weer Ehler", sagt

Jehann-Ohm, "Dank in Wörn kenn he egentlich nich . . ." Aber sowie er hört von Wiebns Krankheit, ist er zur Stelle: "Denn will ik man gliek mäl hörn, ob man dâr wat hølpen kann" (69).

Seine Hauptsorge aber ist, seit er sich das Töchterchen des toten Deicharbeiters geholt zur Sühne seiner Schuld: "... en Persoon to finnen, de en Hart harr för en arm verlâten Kind"; denn notwendig zog der Entschluß die Verpflichtung nach sich. Aber zu heiraten —: "Allens stürt mi op Heirat" —, erscheint Ehler unmöglich: "Emma! Ik kann ehr ni trüggschuben un vergeten!" (61) sagt er zu Jehann-Ohm, der seinen Gedanken, Wiebn "as Huusholersch" zu sich zu nehmen, natürlich entschieden ablehnt. Als Ehler aber während der Nachtwachen aus Wiebns Fieberphantasien begreift, daß sie krank wurde aus Liebe zu ihm und daher auch ihre Gesundung allein von ihm abhängt; ja, als er gar erkennt, daß er Wiebn als junges Mädchen Hoffnungen gemacht haben muß, aus ihren Worten: "Weetst noch, Ehler? De Garwer wull mi inhâken, do weerst du al mien Brüdigam!" (71), da muß sich naturnotwendig in Ehler zu dem Dankbedürfnis auch das Schuldigkeitsgefühl gesellen.

Und wiederum vermag dies Schuldigkeitsgefühl, das er nun also nicht nur dem Kind, sondern auch Wiebn gegenüber empfindet, seine persönlichen Gefühle zu unterdrücken, und er geht die Ehe ein mit Wiebn in dem Sinne, wie Jehann-Ohm es einmal rechtfertigend vorausgesagt: "ü m d a t K i n d , nich ut Wël un nich üm di" (62).

Damit hat Ehler auch den letzten Schritt vollzogen, der ihn nun wieder mitten ins Leben stellt — wie früher: wie seine Kate es vorzeichnete zu seinem Empfang. Entgegen seinem Wollen wiederum sicherte auch hier der wesensbeherrschende Zug seiner Natur: sich anderen mehr verpflichtet zu fühlen als sich selbst, ein neues schönes Lebensglück.

Und nicht nur eines! Das höchste Glück wird mit dieser Heirat *W i e b n* zuteil, deren Lebensgeschichte an dieser Stelle ebenfalls zu ihrem Höhepunkt und Abschluß gelangt. In unsagbarer Beglückung (vgl. 73) wird durch die nicht mehr erhoffte Erfüllung ihrer Liebe auch Wiebn ins Leben zurückgeleitet, für das sie verloren war im Grunde wie Ehler, schon ehe das schwere Nervenfieber sie geistig dieser Welt entrückte. Denn als Ehler Emma heiratete, erlitt Wiebn ihren schweren Schicksalschlag, der sie in die Flucht trieb wie Ehler später der Tod seiner Familie, ja, der sie innerlich auch das Leben fliehen ließ wie Ehler: stumpf und teilnahmslos ging sie an ihm vorbei.

So steht bis zum Schluß der Dichtung, wo die Heirat mit Ehler auch sie wieder mitten ins Leben stellt, dem Verlust des höchsten Glücks in Ehlers Leben in Wiebns die Hoffnungslosigkeit einer starken Liebe gegenüber. Und im Wechsel rückt jeweils das eine Schicksal in die Mitte, während das andere zurücktritt. Nach Wiebns Flucht aus Ilenbeck konzentriert sich der Blick auf Ehlers, nach Ehlers Flucht auf Wiebns, und doch niemals isoliert, immer in stillem Bezug.

So greifen im Kosmos unserer Dichtung wie die Räder eines Uhrwerkes die Schicksale der Menschen ineinander, das eine das andere bedingend. Und damit wird des Lesers Blick von selbst aus der Befangenheit im Einzelerlebnis auf eine objektive Erfahrungsebene gehoben, wo in der Zusammenschau eine höhere Ordnung sichtbar wird, daran das Einzelne sich neu orientiert. Der Leser nimmt Abstand. Er muß das Eine immer auch vom Anderen her sehen, um es ganz gesehen zu haben. Erst innerhalb einer Lebensgesamtheit, wo das Persönliche zugleich in seinem Verhältnis zum Überpersönlichen erscheint, fängt diese Dichtung an zu sprechen.

Und darum sehen wir unsern Dichter in umfassender Weise bestrebt, neben Ehlers Schicksal dem der unerfüllten Liebe Gewicht zu verschaffen. Mit dem Tod Antoon Timmermanns erleben wir zu Beginn der Dichtung das Ende der Geschichte eines hoffnungslos Liebenden, den die Hoffnungslosigkeit wahnsinnig machte. Sein Schicksal bildet gleichsam die Folie für Wiebns Leben, die in seiner Kate seinem Schicksal entgegenzuleben scheint: wo Antoon wahnsinnig wurde durch seine maßlose und unaufhörliche Liebe, scheint Wiebn schließlich dasselbe Los bevorzustehen.

Und neben Wiebn steht Antoons Schwester Anna, deren Lebensinhalt die Betätigung ihrer Liebe an ihrem kranken Bruder gewesen: der Tod ihres Bruders ist ihr Schicksalsschlag, der sie gemütskrank macht.

Jene Gruppe aber umfassend und beschirmend, die aus großer Liebe am Leben zu scheitern droht, steht die alte Abel, die einst dasselbe Schicksal durchlitt, als Anwalt der echten Liebe in dieser Dichtung. Es ist von symbolischer Bedeutsamkeit, daß sie mit dem Tode dessen, der aus Liebe wahnsinnig wurde, die Dichtung betritt. Erschüttert steht sie am Sterbebette Antoons, der am Ende doch noch seine Geliebte in die Arme zu schließen glaubt und so in seiner nimmer endenden Liebe seelisch den Frieden findet! "Du grundgode Gott!" stœhn Abel un fohl de Hann, 'dat is wat!' " (15 f.).

Wie organisch findet so die "Gewitter"-Dichtung in der Wiebn-Dich-

tung ihr Ende. Erst hier vermag Antoons Liebe das Gewicht zu erhalten, das seinem Schicksal entsprach. Lag doch im "Gewitter" der Akzent vielmehr auf dem mutigen Entschluß des Mädchens, ohne Liebe nicht zu heiraten, während Antoons Nicht-Verzichten-Können ebenso sehr im Zeichen seines egoistischen Charakters stand – immer seinen Kopf durchsetzen zu müssen – wie im Zeichen seiner Liebe! Während also rückwirkend die Gewitterdichtung durch den Abschluß der bis in den Tod lebenden Liebe Antoons erst ihre letzte Steigerung und Aussage erfährt, wird zugleich eben durch die Hineinstellung in die Ehler Schoof-Dichtung dem Wiebn-Schicksal sowohl menschlich, als auch architektonisch, also innerhalb der inneren Gesamtstruktur der Dichtung, Gewicht und Bedeutung verliehen.

Und Abel, deren Wesensmitte davon betroffen ist, dat "de Leev hier rår (is) as en Meev op de Heid"; dat "de jungen Lüüd tosäm spannt (ward) as Kracken an de Ploog" (35), ist wahrlich berufen, der Gruppe derer, die noch ein echtes und dauerhaftes Gefühl beherrscht, königlich voranzustehen. Ja, mit ihrer starken Persönlichkeit lenkt sie, die ja in diesem Sinne auch den Brennpunkt anderer Dichtungen bildet, in dem Gespräch mit Jehann-Ohm über die Liebe den Blick des Lesers nicht nur von der Erscheinung in die Tiefe, vom Besonderen ins Allgemeine, wo das Einzelne zum Beispiel wird, sondern in die Mitte Fehrs'schen Dichtungsanliegens überhaupt. Wer schaut an dieser Stelle nicht zurück in die Gewitterdichtung, wo Abel um das Mädchen bangt, das im Begriffe ist, ohne Liebe zu heiraten; wer nicht voraus in den Maren-Roman, darin die Heirat ohne Liebe, des Geldes wegen, zum Zentralmotiv gemacht und in all ihren seelischen Konsequenzen durchgeführt, die Liebe aber in Marens Traum durch Abel heilig gesprochen wird! In Anerkennung der Liebe als der reinsten und höchsten Kraft des Menschen rafft Abel in jenem Gespräch einmal zusammen, was in Antoon, Anna und Wiebn Gestalt wird: "Denn is dat Schicksål noch bÿter, wat Antoon Timmermann un Wiebn Soth dråpen hett . . . een verlor dår-cewer den Verstand, de anner dat Lachen, åwer bÿter is't doch! . . . So'n true reine Leev hett wat an sik, wat een dat Hart groot måkt. Wiebn hett allens trüggschåben, wat ðhr båden is, ðm Ehler, as Anna ðm ðhrn Broder! Dårüm sünd mi de beiden Deerns so leev" (35 f.).

Das Gespräch Abels mit Jehann-Ohm am Ende des ersten Teils der Ilenbecker Geschichte steht als geistige Kristallisation des Dichterischen, wie es sich, von Abel umfaßt, in Antoon, Anna und Wiebn manifestiert, wie das Gespräch Ehlers mit Jehann-Ohm in dem dann folgenden Deich-

intermezzo, das von dem persönlichen Schicksal Ehlers den Blick ebenfalls auf eine höhere überpersönliche Ebene rückt, dort aber nicht nur mehr Ehlers Schicksal allein objektivierend, sondern Leben und Tod schlechthin und so die ganze Dichtung umgreifend.

Abel ist aber nicht nur dazu da, ihre Schicksalsgenossen, die hoffnungslos Liebenden, mit ihrer Persönlichkeit zu umfassen und in der Schwere solchen Schicksals auch dem Schicksal Ehlers das rechte Verhältnis zu geben, indem es eingegliedert erscheint im breiten Lebenszusammenhang. Sie, der ebenso wie Ehler, "al mál in Lëben alle Freud nâmen west (is)" (59), vermag dem schwer Getroffenen die Hand zu reichen und das bindende Glied zwischen diesen beiden an ihrem Schicksal leidenden Menschengruppen zu bilden. Und diesen Platz hat sie inne als die einzige in dieser Dichtung, die t r o t z ihres Schicksals wieder als wahrhaft freier Mensch mitten und freudig im Leben steht. Ja, gerade, wo das Leben am stärksten pulst: "wo't hooch her gung oder wo en Unglück passeer", "stell (se) sik ümmer in", "as wenn se't rüken kunn" (15). Mit solcher Dringlichkeit sehen wir Abel immer bereits zur Stelle, wo Hilfe not ist, daß ihr Spürsinn für diese Stätten fast übernatürlich erscheint. Mit der Bemerkung "as wenn se't rüken kunn" steht diese Gestalt von Beginn ihres Auftretens an mit besonderer Deutlichkeit in jener Doppelbeleuchtung, die auch die übrigen Gestalten dieser Dichtung charakterisiert. Abels intensivster Wesensausdruck, der Eifer des Helfenmüssens, erscheint gepaart mit einer Wegweisung aus höherer Hand.

Und schließlich nimmt in dem "rüken" der Stil einen Humor mit hinein in die Høekerkåtn, die Stätte des vom Gewitter blutig geschlagenen Antoon, der sodann gemütskranken Anna und schließlich nervenkranken Wiebn, der der Persönlichkeit Abels wahrlich gemäß ist. Denn sie, die durch Überwindung ihres Schicksals die Feuerprobe ihres Lebens bestanden hat, ist zu einem Dennoch herangereift, das keine Not mehr erschüttern kann. So vermag sie die Unglücksstätten mit einer Lebenskraft zu durchpulsen, die sie zuinnerst beruft, den am Leben Leidenden und Verzeifelnden dieser Dichtung zur Seite zu stehen. In diesem Drange, sich selbstlos aller Unglücklichen anzunehmen, umfaßt diese Gestalt die ganze Dichtung.

In ihrem H u m o r aber bildet Abel, von höchster Warte aus gesehen, den gleichsam hintergründigen Mittelpunkt dieses Kunstwerkes, das den Triumph des Lebens verkünden will t r o t z der Werke des Todes. Abels Humor durchwirkt diese Dichtung wie die symbolische Spiegelung ihrer Idee: daß das Leben mächtiger sei als der Tod. In ihrem Humor liegt es

daher zutiefst begründet, daß Abel, während sie mit dem Einsatz ihrer ganzen Persönlichkeit Hilfe leistet, zugleich mit wahrhaft göttlicher Regie begabt erscheint, die seelisch Gebrochenen ins L e b e n zurückzuleiten.

Denn dies ist der tiefe Grund all ihres Wirkens. Mit innerer Selbstverständlichkeit wird daher Ehlers Kate, "wo de Dood allens dâlsloog, wat Lēben harr" (20), zur Hauptwirkensstätte auch Abels. Einfach da ist sie in dem verseuchten Haus, sobald die Magd es verließ aus Angst vor dem Tod: "Ik bün ni bang vör em, Ehler – du mußt Hölp hebbn!" (18). Nachdem auch die letzten beiden Kinder tot sind und Ehler selbst unter der seelischen Last zusammengebrochen ist, übernimmt sie mit Wiebns Hilfe die schwere Pflege, um das letzte Leben dieses Hauses zu retten. Denn mit derselben inneren Notwendigkeit wie Abel eilte auch Wiebn in Ehlers Kate: "... œwerkeem ēhr dat mit en grote Unruh un Angst, se müß nâ Ilenbēck, un wenn se to Foot gån schull" (64 f.). Und Abel umfängt auch sie mit ihrem Schutz, mit dem besonderen Schutz, dessen die aus Liebe Tätige hier vor der Umwelt bedarf: "Åbel māk . . . de Dœr åpen, stell sik åwer breed dāvör" (19), als Jehann-Ohm hinein will. Mit mütterlicher Obhut hat sie Wiebn unter ihre Fittiche genommen und behütet die Heimlichkeit, die die Tat der Liebe umhüllt. Aber den Stolz auf dies Mädchen gibt sie kund in dem triumphierenden Ruf: "Good, dat dat noch Samariters givt . . ." (19), den Stolz nämlich auf die echte Liebe, die keine Gefahren kennt, wenn es um die Rettung des Geliebten geht.

Mit ihren Worten und jener Geste beschämt Abel Jehann-Ohm, dessen Angst vor Ansteckungsgefahr in diesen Tagen größer gewesen als das Pflichtgefühl, dem Freund zu helfen. Und doch geht von Abels Wesen her zugleich ein Schmunzeln über diese abkanzelnde Rede an der versperrten Tür, die mit dem Auftrag schließt, für Nahrung zu sorgen und zur Apotheke zu eilen: kurz und bündig und derb – "Dåmit māk se de Dœr to" (19) – und doch im Grunde voll Versöhnlichkeit. Wer würde hier nicht erinnert an die humoristischen Gestalten Wilhelm Raabes mit der "harten Schale" und dem "süßen Kern"! Abel kann sich mit ihnen messen. Ja, sie hat den Humor zu einer Reife entwickelt, darin das Lächeln nicht nur die Schwächen anderer, sondern auch ihrer selbst umfaßt. "Ik segg di jo", spricht sie zu Ehler, der ihren Vorschlag, lieber Lena statt ihrer zu Hilfe zu nehmen, ablehnt, "dat ik nix bēter bün as Lena". Aber auf seine Erklärung: "Du büst en ool Wiev" beschließt sie mit "Grinsen": "denn bliev ik" (23).

Von diesem Humor, der aus der Tiefe einer starken und leidgeprüften Seele hervorgewachsen ist, geht eine Besonnung über unsere ernste Dichtung, die sie, gerade von dieser Stätte des Todes her, wieder ins Heitere erhebt – also dahin, wo sie letzten Endes überhaupt hinstrebt. So durchdringt der Humor die Dichtung als gleichsam künstlerische Sublimation jener lebensspendenden Funktion Abels im Kreise derer, die das Leid zu zerbrechen droht. Wie Abel so im Dichtungszentrum steht, von ihrer heiteren Mitte her geradezu strahlungsartig das Ganze umfassend, bis am Ende das Leben wieder in seinen ungebrochenen Gang zu treten vermag, bedeutet eine geniale Leistung des Dichters. Doch müssen wir ins Detail gehen, um uns ihrer völlig bewußt zu werden.

Abels Haupttat war ja, Ehlers Selbstmord zu verhindern. Mit resolutem Griff: "ritsch ratsch snitt se den Strick in Stücken" (21). Von derselben inneren Sicherheit zeugt ihre Botschaft an den Arzt, Ehler eine hohe Rechnung zu schicken: "denn wår he sach noch en pår Jårh læben" (24). Im Vertrauen auf die Heilsamkeit der Arbeit ist sie dann erleichtert, als sie ihn "so wiedz harr; he arbei sik hungrig un möd . . ." Aus demselben Grunde holt sie sich die gemütskranke Anna herbei, die sie bei der Betreuung Ehlers ebenfalls nicht aus dem Auge verliert: "de müß ehr hølpen bi't Planten un Sain" (25).

Die innere Sicherheit Abels aber beruht auf ihrem psychologischen Geschick, dem innersten Bedürfnis des anderen zu entsprechen, indem sie ihn an seiner empfindlichsten Stelle anpackt. Leitete sie bei Ehler, wie wir uns erinnern, sein Ehrgefühl: niemand schuldig sein zu können, so bei Anna die Gewißheit, daß sie "nich eher bẽter (ward), bet se een wedder ùm sik hett, den se plẽgen mutt" (26). Abels Vorschlag, Ehler während der Reinigung seiner Kate bei Anna unterzubringen, hatte den Sinn, dieser zu zeigen, "op wat fõr'n Årt se sik wedder quick un lebendig mårken . . . kunn" (26). Und was ihr durch Ehler mißlingt, das schafft sie, indem sie Wiebn in die Høekerkåte holt: "un Anna, de von Dag to Dag wunnerlicher wårn weer, læv wedder op, rein to'n Verwunnern" (28). So findet Wiebn ihr neues Zuhause in Antoon Timmermanns Kate, die von nun an also alle am Übermaß ihrer Liebe Leidenden umschließt. Aber Abels Ruf an Wiebn hatte noch tieferen Sinn. Sie, die "krank un vergråmt" "as en anschåten Reh" nach der Pflege Ehlers ihr Versteck wieder aufgesucht, da dieser sie weder beachtet noch erkannt hatte, "(harr) ehorn Frẽden . . . nu ganz verlårn" (65). In bestem Kenntnis dieses Seelenzustandes weiß Abel, daß nur die Tätigkeit für den Geliebten Wiebn wieder ins Gleichgewicht verhelfen kann. Damit

aber bannt sie Wiebn wiederum in den Kreis Ehlers zurück. Denn obwohl die Kate von Ehler verlassen ist, für die Liebende hat sie Existenzcharakter von geradezu magischer Anziehungskraft.

Die Reinigung der Kate nun, die Wiebn mit Annas Hilfe in Abels Auftrag besorgt, war überhaupt der Ausgangspunkt der Botschaft Abels an Wiebn gewesen. Denn nicht nur Annas wegen erging der Ruf an jene, und nicht nur Wiebns wegen stellt Abel sie an die Arbeit für den Geliebten, sondern zugleich und vor allem Ehlers wegen war die Reinigung der "gezeichneten" Kate Abels dringendstes Interesse. Es erscheint wunderbar vom Standpunkt der inneren Form, wie kettenhaft auch die übrigen Lebensmüden der Dichtung lebenssteigernd von daher erfaßt und einbezogen werden, innerlich und äußerlich. Und damit rückt allmählich die Kate zu etwas geradezu Wesenhaftem in die Mitte der Dichtung. Von Ehler, dem Verzweifelten verlassen, gewinnt sie nun als Inbegriff der Stätte, wo "man sik den Dood (hält)" (18), und als Wirkensstätte Abels zugleich, von daher das Leben wieder quillt, mehr und mehr symbolische Bedeutung. Denn die Reinigung ist ja nur ein äußeres Gesicht, das nie diesen zentralen breiten Raum in der Dichtung haben dürfte, wäre es nur dieses. Und wahrlich ist ja die Befreiung von allen todbringenden Spuren, das Auslöschen des Gewesenen, das Voraussetzungschaffen, Bodenbereiten für das Gedeihen neuen Lebens Abels vornehmste Aufgabe! Indem sie die Ausführung Wiebn und Anna übergibt, die ihrerseits eben dadurch s e l b e r dem Leben wieder zuschreiten, wird Ehlers Kate unter Abels Händen der symbolische Schauplatz des zentralen Geschehens unserer Dichtung: der Überwindung des Todes durch das Leben.

Daß aber durch die Arbeit der beiden Frauen plötzlich Leben in das von Ehler verlassene Haus des Todes kommt, noch dazu des Nachts – auf Abels Geheiß, die wiederum wacht über die Heimlichkeit auch dieser Liebestat Wiebns¹ – spiegelt sich in den Augen der ahnungslosen Ilenbecker als eine G r o t e s k e, die sie nur als Spuk zu begreifen vermögen. Und sie, die diese Todesstätte schon während Ehlers Anwesenheit ängstlich gemieden hatten – selbst Jehann-Ohm zeigte sich ja zeitweise betroffen davon –, machen nun einen weiten Bogen um sie herum. Jetzt, wo sich Leben darin zu regen scheint, wächst sie ihnen ins Unheimlich-Wesenhafte. In demselben Maße, wie Wiebn an diesen

¹ Vgl. 36 "Son Lüd mutt man ni de rechte Leev wisen, denn fangt se an to lachen..."

Ort ihrer Liebe geradezu gebannt wird, wird das ganze Dorfvolk mit gleichfalls magischer Macht davon ferngehalten: veranschaulicht durch Jehann-Ohms Knecht, der Ehlers Wiese nicht mähen will –: “dår wår he grulich bi helligen Dag” (29) –, und symbolisch umgriffen in der schwarzen Katze Ehlers, die “üm de Huuseck (witsch)” (30) und den Knecht in Angst bringt. “Man kunn dat Gewes ni verköpen un ni verhörn, dår wår ok nüms intrecken” (29), sagt der Buurvåg. Abel aber macht sich in ihrem Humor diese Verwandlung ihres ernstesten Anliegens in die Ausgeburt einer abergläubischen Phantasie zunutze: “Do hev ik dår en Spök rinsett, de hollt beter en Keerl von de Dør...” (34). Als selbst Jehann-Ohm wiederum auch nicht ganz frei von Spukangst erscheint, wird er humorvoll durch Abel auch dieser Schwäche entlarvt (vgl. 32). Und köstlich ist die Szene, wie er sich daraufhin doch ein Herz faßt (“Dat holp.”) und nachts in der Kate erscheint, um der Spukerei auf den Grund zu gehen. In seinen Worten “Also nu man rin!” (32) fühlt man, wie er sich selbst Mut zuspricht.

Unmittelbar daneben aber läßt seine Entdeckung: “L e b e n weer in de Kåt” (32) wieder das innere Gesicht dieser nächtlichen Tätigkeit vor uns aufleuchten – inmitten der Komik ihrer dörflichen Spiegelung. Wir fühlen den Ernst dieser – trotz ihrer natürlichen Notwendigkeit – im Grunde symbolischen Handlung und angesichts Wiebns den Ernst der Liebe, die jene aus innerem Zwange vollzieht.

So verbinden sich hier in der Dichtung in natürlichem Ausdruck ihrer Menschen tiefer Ernst mit Humor, Schalk und Komik, umspannt und verdichtet zugleich im Wesen Abels, die sich am Schluß noch darüber “höegt”, daß die Ilenbecker sie “mit en Ärt Respekt” bewundern, als sie nach der Reinigung wieder in Ehlers Kate zieht und ihnen damit beweist, “dat (se) so mit Hexen un Gespenster rümspringn kann” (36). Das paßt alles so zu ihr, deren Äußeres selbst etwas Hexenhaftes an sich hat, so daß Ehler – wie Jehann-Ohms Frau ihm später klarmacht – “unmöeglich ool Äbel dårto anstelln” kann, das Kind großzuziehen: “dat wår jo bang warn!” (60). Das paßt aber vor allem innerlich zu ihr, die im Angesicht des Dorfes überhaupt etwas Übermenschliches umwittert und die man darum als “en gefährlich Kruut” “ni vertörn mutt” (36) – wir erinnern uns: “as wenn se’t rüken kunn”. Als einzige, die es wagt, sich in dieser todesverrufenen Stätte niederzulassen, deren Unheimlichkeit im Spuk ja ihren gesteigertsten Ausdruck fand, bekundet Abel eben ihre enge Beziehung zu überirdischen Mächten. Ja, die Meisterung der Gespenster, gerade diese lächerliche Verfälschung der Wirk-

lichkeit, spiegelt in symbolischer Bedeutsamkeit Abels w a h r e Funktion: den Tod zu bezwingen und mit wirklich seherischer Gabe alle Verlorenen dem Leben zuzuführen. Es ist eine köstliche Erquickung inmitten dieser ernsten Dichtung, zu erkennen, wie selbst das Komische aus der Tiefe quillt, so daß es, während es erheitert, zugleich die Symbolkraft zur Ausrundung ihres Wesentlichen in sich birgt.

Dieser Reinigungsszene am Ende des ersten Teils der Ilenbecker Geschichte entspricht zu Beginn des zweiten Teils jene Szene, die Ehlers Rückkehr ins Leben symbolisiert. Wir erinnern uns: wieder ist es Nacht, als Ehler seine Kate wieder sieht – wie zuvor bei ihrer Reinigung – und noch immer hat sie dieses Doppelgesicht von tot und lebendig, von Dunkel und Helle. Auch Ehler Schoof tritt noch nicht ein. Aber er flieht sie nicht mehr wie während ihrer Reinigung die Dorfbewohner, vielmehr öffnet er sich ganz dem neuen Zustand. Wir erinnern uns, wie das Mondlicht das Leben enthüllt, das die Kate durchdringt, als hätte der Tod nie regiert. So laufen im Anblick der Kate die beiden Hauptstränge der Dichtung zu kräftigem Fortgang ineinander: das Zurückschreiten Ehlers und die Vorwärtslenkung Abels zum gleichen Ziel: zur Neuentfaltung des Lebens. Was in der Reinigungsszene den Außenstehenden noch als unnatürliche Grotteske erscheint, die sie nur als Zauber zu deuten vermögen: daß Leben in die Stätte des Todes gekommen ist, wird in der Rückkehrszene dem zur Lebensbereitschaft gelangten Ehler Schoof zu wirklichem Erlebnis; dem geheimnisvollen Gerücht von Abels Sieg über die Gespenster entspricht Ehlers klare Einsicht: daß die Spuren des Todes verwischt sind und die Kate fürs Leben bereitet ist.

Wir wollen uns der Parallelität dieser beiden nächtlichen Szenen bewußt werden, darin die Kate in ihrem symbolischen Zwielficht von T o d und L e b e n die Mitte bildet. So die Idee offenbarend, sind sie beide nicht nur Höhepunkte künstlerischer Verdichtung im Zentrum unserer Dichtung; sie haben in ihrer gemeinsamen Symbolträchtigkeit zugleich architektonische Bedeutung, indem sie die beiden Teile der Ilenbecker Geschichte innigst zusammenknüpfen und so verhindern, daß das dazwischen liegende Deichintermezzo die innere Einheit durchbricht.

Wir haben dabei das stille Weiterschreiten nicht übersehen. Steht in der Reinigungsszene Abel, mit anscheinend seherischer Gabe alles weise leitend und lenkend, im Hintergrund, so tritt beim Wiedersehen seiner Kate für Ehler nur noch Wiebn als die praktisch ausführende Frauenhand hinter seinem Erlebnis in Erscheinung. Unmerklich hat sich der Blick von der eigentlichen Urheberin, dem ideellen Ausgangspunkt, auf

die bloß Tätige gelenkt. Und damit nimmt von selbst die Ehler-Wiebn-Geschichte ihren Lauf, wie Abel sie symbolisch vorgewiesen hatte, indem sie Wiebn in Ehlers Kate zog, so nicht nur Ehler, sondern auch Wiebn die Bahn ins Leben zurück bereitend.

Doch wie kompliziert verkettet sind die psychologischen Gesetzmäßigkeiten, die naturnotwendig Abels Zielen entgegenzuwirken scheinen! In ihrer Natur, "allns toręcht" to "b r e k e n" ¹ (66), überspannt sie ihren Willen, Wiebn doch noch zur Erfüllung ihrer Liebe zu verhelfen, durch ständiges Einreden auf Ehler dermaßen, daß sie mit ihrem Heiratsanliegen bei ihm geradezu das Gegenteil erreicht. Wiebn aber bricht darüber zusammen. Wir erleben, wie die Spannkraft einer großen Liebe die Existenz ihrer Trägerin aufzuheben scheint. Geistesgestört muß Wiebn Ehlers Kate umstreichen, Einlaß begehrend: "åwer Ehler slütt vör mi alle Døern to" (67). Mit schier magischer Macht wird die nun zügellose Seele erst recht an den Ort ihrer Liebe gebannt – gleichsam wie die Motte ans Licht: bis sie darin verbrennt. Todkrank muß Wiebn in die Høeker-kåtn zurück, darin Antoon an demselben Schicksal zugrundeging.

Wir erinnern uns, wie Ehler seinerseits, – seinem Gesetz des Schuldigseins ebenso stark und unbedingt verhaftet wie Wiebn dem ihrer Liebe, Abel dem ihres Übereifers – nun entgegen seinem eigentlichen Willen, entgegen seinem persönlichen Interesse, in den Kreis Wiebns eintreten muß und also Abel am Ende doch zu ihrem Ziel gelangt: gerade dadurch, daß ein jeder so ist und so handelt, wie er seinem inneren Gesetz zufolge sein und handeln muß.

So scheinen sie alle, voran aber Abel, die große Planerin, die Hüterin der Idee, in äußerster Ausprägung ihrer eigenen Natur in dieser Dichtung zugleich im Dienste des Schicksals zu stehen, wodurch die Idee schließlich zu vollendetem Ausdruck gelangt. Persönlichkeit und Schicksal, Freiheit und Notwendigkeit sind hier kein Widerspruch, sie gehen zusammen! Daß am Ende tatsächlich alle drei Schutzbefohlenen Abels: Ehler, Wiebn und Anna, unter diesem Dache ein neues Leben vereint, so wie Abel es in weiser Einsicht vorbereitet, zeigt die große innere Konsequenz unserer Dichtung.

Das Schlußbild ist ein reines Bild der Lebensüppigkeit. Wir sehen Wiebn auf der Höhe ihres Glücks, einen Jungen hat sie bei sich, das zweite Kind erwartet sie; wir sehen Anna glücklich ausgefüllt als Wiebns

¹ Vom Dichter gesperrt.

“gode Kinnerdeern” (74). Die beiden seelisch kranken Frauen stehen wieder gesund mitten im Leben. “Un weetst du, wat uns’ Herrgott noch mit di in Sinn hett”, hatte Jehann-Ohm damals zu Ehler gesagt, “nu he di Fru un Kind nehm?” (46). Hier am Ende der Dichtung steht seine Ansicht des Todes uns von selbst wieder vor Augen: “hebbt se ghr Deel weg, so måkt se Platz för nies Lēben” (45). Die Geschichte des schwersten Schicksalschlages bedeutet zugleich die Geschichte neuer Lebensentfaltung: für das kleine verlassene Kind, für Wiebn, Anna und Ehler selbst und die aus diesem neuen Glück heraus geborenen Kinder. So erfährt Ehler nach der Schwere wieder die Wohltat des Lebens, darin auch ihm ein Sinn seines Unglücks zugetragen sein mag.

So wird in dieser Dichtung das Leben gerechtfertigt durch sich selbst. Und Ehlers Anklage gegen Gott, der ein sinnloses Spiel mit den Menschen treibe, ist daran zerschellt. Indem in unserer Ehler-Schoof-Dichtung zugleich das Sein schlechthin zur Erscheinung gelangt im ewigen Wechsel von Tod und Leben, von Unglück und Glück; indem hier also künstlerisch Gestalt wird, was die Dichtung “Lēben un Dood” verkündet: “dat Lēben un Dood tosām hört hier op Eern”, “de Schatten hört nu mål to’t Glück” (147), werden die persönlich-menschlich orientierten moralischen Aspekte schließlich nichtig. “Ehler Schoof” ist eine Dichtung überpersönlichen Bereichs, wie wir sie eingangs umrissen, sie ist eine Dichtung jenseits von Gut und Böse. Sie bringt zur Schau, daß “Lēben un Dood in een Hand (is)” (44).

Wir vermögen jetzt die eminent symbolische Bedeutung der Gewitterszene in ihrem ganzen Umfang zu ermessen. Sie steht so sinnvoll am Anfang der Dichtung (13–15) und vermittelt uns Perspektive und Maßstab. Indem das Gewitter gleichermaßen die uralte Eiche fällt und Antoon Timmermann tötet; indem das Gewitter durch den Sturz der Eiche die kleinen Vögel aus ihrem Nest schlägt, erscheint sodann auch Ehlers Schicksal von vornherein eingereiht in die große Kette schicksalhafter Ereignisse dieser Welt, die Mensch und Natur umfaßt. Der Leser gelangt zu überpersönlicher Sicht. In der Natur hat der Tod der Eiche dasselbe Gewicht wie für Anna der Tod Antoons. Aber um die Eiche kümmern sich nur die Kinder. Ihnen, die mit der Natur noch wie mit ihresgleichen leben, war sie ein Lebendiges gewesen: “en swieg-såmen Spēlkameråd”, unter dessen “breden Arms” sie im Sand gewühlt. Und ihnen also ist der Sturz dieses Baumes ein Erlebnis des Todes wie den Erwachsenen der Tod eines Menschen: “De Gærn weern scholu un still, as stunnen se an’t Sarg von en Doden” (14). Für die Kinder ist der

Fall der hilflosen Vögel, "de . . . noch ni flegen kunnen" (15), ein ähnliches Erlebnis wie für Ehler der Verlust seiner kleinen vergnügten Kinder, die "uns' Herrgott . . . hungrig un dörstig von'n Disch jägt" (45). Durch ein Gewitter also, das der Mensch hinnimmt wie etwas Selbstverständliches, richtet das Schicksal hier in der Natur im Grunde dasselbe an wie später bei Ehler Schoof.

Und auch die letzte Aussage unserer Dichtung, die sich wiederum nur vom Ganzen des Lebenszusammenhanges her zu enthüllen vermag, finden wir am Schluß der Gewitterszene bereits angedeutet: "De Buur harr den Schäden, de Handwarker . . . verdeen en groot Geld". Ehlers wirtschaftlicher Aufschwung gründet sich gerade auf die schlimme Zerstörung, die das Gewitter anrichtete. Dasselbe Schicksal bedeutet dem einen einen ebenso großen Gewinn wie dem anderen Verlust. So ist gesagt von Antoon Timmermanns Schicksal: "Hier weer mäl de Dood as en rechten Fründ un Erlöser kâmen" (16), womit die Dichtung still auf den Gegensatz zu Ehlers Schicksal vorwärtsweist, das als sein ärgster Feind erscheint, indem es all sein Glück zerstört. Aber wir gewahren bald, daß der erlösende Tod Antoons seiner Schwester den Lebensnerv zerschneidet, die die liebevolle Betreuung des Bruders nicht mehr entbehren kann. Dasselbe Schicksal, das für Antoon Erlösung war, macht Anna gemütskrank. Und als Gemütskranke geht sie sodann als Schicksalsbetroffene durch die Dichtung – wie Ehler. Und wie war es mit Antoons Schicksal? Sein Wahnsinn, der seiner Mutter einst den Tod brachte, erweist sich schließlich für ihn selbst als Gnade Gottes, die ihm am Ende den seelischen Frieden bringt in der Vorstellung, mit Minna vereint zu sein, was dem Geistesklaren niemals gewährt wäre.

Ja, im Grunde läuft auch die Wiebn-Geschichte von Beginn an neben Ehlers her, um die *R e l a t i v i t ä t* menschlicher Schicksalsbeurteilung Gestalt werden zu lassen. Ehlers und Emmas größtes Glück: ihre Hochzeit, stürzt Wiebn in größtes Unglück. Sie flieht, ihr Lebenssinn – für Ehler da zu sein – ist zerstört, und so lebt sie, seelisch tot, am Leben vorbei. Ehlers schwerer Schicksalsschlag aber, der für ihn den inneren Tod bedeutet, wird für Wiebn, einsetzend bereits mit der Pflege des Schwerkranken, der Anfang wieder zum Leben, schließlich der Anlaß zum höchsten Glück. Zugleich für Anna, die helfend damit eingeht. So rücken diese Gestalten neben Ehler Schoof auch *s e i n* schweres Schicksal in doppelte Beleuchtung.

Über jede Ichbezogenheit hinaus wird das Leben hier Gestalt, von höchster Warte her gesehen, wo Leben und Tod, Glück und Unglück ihre

Absolutheit verlieren, so daß – unbegreiflich für die schicksalsbetroffene Einzelpersönlichkeit – das Leben den Tod, der Tod das Leben bedeuten kann, wie es in der Gewitterszene deutlich wurde auf alltäglichster Ebene: “Een sien Uhl is den annern sien Nachtigal” (16).

“Dick-Trien” (1906)

“Dick-Trien”, oder auch “Lena” genannt, gehört in die Reihe der Erzählungen, die im Hang zum Äußerlichen den Verderb des Menschen sehen. Ja, wie in einem Brennpunkt werden hier die wesentlichen Ereignisse und Züge widergespiegelt, die das erregende Moment früherer Dichtungen – besonders des “Swären Droom”, “Binäh bankerott” und “Kattengold” – bildeten, welche wir als die ausgesprochen ethischen bezeichneten, weil darin das Gegenüber von Gut und Böse die Grundform bestimmt und die Auseinandersetzung, der Kampf bis zur Besserungstendenz, zur moralischen Belehrung, bis zur künstlerischen Gefährdung also, den Inhalt. In Lenas Erzählung von der gewissenlosen Schändung ihrer Schwester durch den Baron; in deren Streben nach äußerem Glanz und Ansehen, das auch ihre uneheliche Tochter Mariken noch belastet; in der nach dem Gelde allein orientierten Heiratsplanung des Bauern Harm Soth für seinen Sohn haben wir wieder die Kernmotive unseres Dichters, daran sich die von ihm so eindringlich erfahrene Hauptschwäche des Menschen: die Unterschätzung des Innern, die Überschätzung alles Äußerlichen, manifestiert.

Aber nur noch hintergründig dringt all dieses in die Lenadichtung ein und vermag der vordergründigen Wirklichkeit, die wie ein Idyll den Leser umfängt, von Anfang bis zu Ende nichts anzuhaben. “Nâ’t Pasterhuus . . . schrœkel en lütt dick Minsch mit twe Kôrf . . .” (57), so kommt Lena zu Besuch bei den alten Freunden. Und mit derselben Munterkeit, ja, mit der Freudigkeit des seelischen Gleichgewichts sehen wir sie wieder nach Hause wandern: “dribens vörwärts”, “de korte Arm sloogforsch hin und her” (85). Bei Lenas Kommen wie beim Gehen spiegelt in uns schon vertrauter Weise die Natur die Frische, Kraft und Heiterkeit ihrer Seele wider: “Hell glinster in de Morgensünn de Dau op Gras un Krut un Blumen” (57), so heißt es zu Beginn, und bei Lenas Abschied “lûch un glinster dat Bild rund ümhêr so prächtig in de klâre Oktobersünn . . .” (85). Und ungetrübt erfüllt die Atmosphäre des Pastorhauses, die Lenas Wesen wie eine Folie umhüllt, die ganze Dichtung. Sie kündigt sich schon an in der Begegnung des Pastors bei seiner Gewohnheit, “in’n Gärn rümtodriseln” (57) (welche mußevolle Ruhe und Besinnlichkeit führt dieses Wörtchen mit sich, das, wie jenes drollig-eifrige “Schrœkeln” Lenas, kein hochdeutsches wiederzugeben vermöchte); in dem

“ool fründlich Gesicht” (57) der Pastorsfrau, welche die Besucherin so warm ins Haus lädt und diese Geste als Ausdruck herzlicher Verbundenheit enthüllt und bewahrt; in dem “swarte(n) Kaffikøtel mit sien kopperroden Kopp un Halskrågen . . . op’n Disch” (59), der als der Mittelpunkt der menschlichen Runde geradezu Symbol wird für deren innere Zusammengehörigkeit.

Den umfassendsten und lebendigsten Eindruck aber der geistigen Atmosphäre gibt uns zu Beginn die köstlich-schalkhafte Geschichte von Lenas Schlaf in der Kirche, die schon im Erzählstil den Humor mitführt, der ihre Träger erfüllt: “de schöne Köhln nå den warmen Gang, dat Singen un dat tröstliche Woort von de Kanzel ðen øhr dat an, se sack in sik tosåm un drusel in” (58). Welche innere Sicherheit zugleich spricht aus Lenas Schelm, mit dem sie des Pastors spaßhaften Vorwurf – “wat schall uns Herrgott dårvon denken?” – beantwortet, auf das spielende Kind zu ihren Füßen sehend: “Dår is uns gårni bang, mien lütt Hanna, wat? Wenn du di möd spølt hest un inslåpen büst hier platt op’n Footborrn, segg mi, wat deit denn dien Våder?” (58). Und nichts könnte das innige Einander-Verstehen dieser Menschen und den Kontakt fühlbarer zur Darstellung bringen – und überdies den liebevoll-schützenden, gütigen Geist dieses Hauses – als des Pastors gehorsames Eingehen darauf: “Ik legg øhr lisen en Küssen ünner’n Kopp un deck øhr warm to.” Ebenso wird Lenas so schalkhaft fundierte Rechtfertigung – “So måkt uns’ Herrgott dat ok! Wenn de Orgel mi nåher weckt, denn is mi to Moot, as wenn ik unsen Herrgott in’n Schoot slåpen hev” (59) – der Spiegel des Friedens und der Geborgenheit ihrer guten Seele.

In dem tiefen Vertrauen, in der Zuversichtlichkeit derer, denen das Herz die Mitte des Lebens ist, liegt die vordergründige Wirklichkeit unserer Dichtung. Und alles, was durch Lenas Erzählung vom Gegensatz der Außenwelt in diesen Frieden dringt, erscheint, durch ihre Persönlichkeit verdichtet, durch die des Pastors gelegentlich noch weiter geglättet, eingebettet in diese – wie in den alles tragenden Rahmen des Guten, des innerlich Unbeirrbaren, von daher auch das Gefährdete noch seinen Schutz empfängt. Hier also liegt das Schwergewicht unserer Dichtung. Hier laufen alle Fäden zusammen. In der Gestalt Lenas, der stärksten Wesensverkörperung dieses menschlichen Reviers, werden alle nur randhaft eindringenden Geschehnisse, die die Erfahrungen ihres Lebens sind, zentral umfaßt. Von ihrem Wesen her erfolgt die Orientierung. Unter ihrer Perspektive erscheint alles, was sie erzählt, innerlich sogleich eingliedert. Und diesen Bezug verliert die Dichtung an keiner Stelle.

In Lena ist die Bindung des Vielerleis. So kommt es, daß uns, während Lena am Kaffeetisch bei ihren Freunden plaudert, mit dem Erzählten vor allem sie selbst zum Erlebnis wird! Das Wie wird das Wesentliche, nicht das Was. Ja, das Erzählte scheint letzthin nur dazu da zu sein, die Erzählerin bis in den Grund ihres Wesens vor unseren Augen zu erhelten. So also zeigt sich uns das innere Gesicht der Dichtung. Und so erschließt sich uns die innere Form.

Von daher aber verbietet es sich, die Episodenhaftigkeit des Werkes zu betonen oder gar von einer losen Technik des Aufbaus zu sprechen, wie Zettler (92), oder, wie Hoffmann (120), von "Umwegen", die die Dichtung "über allerlei Episoden" mache, um zum Eigentlichen zu kommen. Bei solcher Sicht, die von der äußeren nicht zur inneren Gestalt vordringt, gelangt man leicht zu folgendem Irrtum Hoffmanns, das Eigentliche, das "Hauptmotiv", "wie in 'Eigene Wege', in dem Konflikt zwischen Eltern und Sohn" zu sehen und die positive Lösung als "sehr äußerlich" (120) zu bemängeln. Bei solcher Sicht erscheint nämlich der Schwerpunkt der Dichtung verlagert, die Rückseite sozusagen als die Vorderseite, das Unwesentliche als das Wesentliche. Wir möchten vielmehr zu zeigen versuchen, wie in dieser Dichtung alles zum Ganzen zweckt, wie alles dem Gesetze ihrer Idee untersteht, in Lena angesichts derer, die das Äußere bestimmt, den innerlich davon freien Menschen Gestalt werden zu lassen.

Die betonte Plauderhaftigkeit freilich, die der Dichter Lenas Erzählung verleiht – "De Paster kenn ęhr genau un leet ęhr snacken" –, durch Lenas Eigenheit gestützt – "wat ęhr drück un quäl, weer ümmer bi ęhr ganz ünner verstaht un verstęken" –, und das Zugeständnis des Pastors deshalb: "man . . . müß ęhr in Geduld anhörn un Tied lāten bi dat Utpacken" (59), scheinen solche Ansicht zu bestätigen, daß alles nebensächlich sei bis dahin, wo Lena mit ihrem Beschluß, den jungen Liebenden zur Heirat zu verhelfen, zu ihrem eigentlichen Anliegen kommt und spricht: "hier sitt nu eerstmal de Karr fast, Herr Paster, wenn He hier Rāt wüß . . ." (75). Aber wer aus jener Herausstellung zwanglos-weitschweifigen Plaudercharakters seinen Freibrief holt, auf künstlerische Zuchtlosigkeit der Gestaltung schließen zu dürfen, der hat die Wichtigkeit des Nachsatzes überlesen: "man . . . harr denn āwer ok en lütte Freud dāvon: man kreeg op de Ārt allens to sehn, wat se opstunns in ęhrn Seelsack mit sik rümdregen de" (59). Denn in dieser "lütte Freud dāvon", der Erzählerin wirklich immer dabei in die Seele zu schauen, so daß dies Seelenbild am Ende frei und voll vor unsern Augen steht:

in dem Schaffen dieser Freude liegt der ganze Zauber, ja, die ganze Kunst unserer Dichtung.

Wie nebensächlich erscheint, an sich genommen, inhaltlich oft, was in Lenas "Klößen" mit eingeht! Aber dürfte der Teil fehlen, wo sie vom Wegböten ihrer Rose so überzeugungsvoll berichtet und von ihrem Vertrauen auf das Kartenlegen der Wahrsagerin? Ihre Gewißheit: "de Welt wår en groot Stück langwiliger, wenn all de Höhnergloben dood weer" (70), zeigt uns die echte Dorffigur, die noch innigst dem dörflichen Geiste verhaftet ist. Diese Ausrundung ihres Wesens nach der naiv-simplen Richtung hin erscheint um so wichtiger, als Lena gerade auf einfachstem Boden eine Reife entwickelt hat, die, wie schon jene köstliche Rechtfertigung ihres Schlafes in der Kirche erkennen ließ, der des gebildeten Pastors in keiner Weise nachsteht.

Und welch belanglosen Inhalts an sich ist beispielsweise die Gesprächsseite über Lenas dicke Figur! Aber indem Lena lachend ausruft: "Wenn mien Swien doch ok so opneñmen wull as ik!" (60), erheitert nicht nur die ebenso dorfgeliebte Urwüchsigkeit des Vergleichs, der in seiner Drastik komisch ist, sondern beeindruckt vor allem der H u m o r dieser Persönlichkeit, die ihre Unansehnlichkeit selbst ins Lächerliche zu ziehen vermag. Immer wird gerade das Wie der Darbietung so sprechend und leistet einen wesentlichen Beitrag zur Aussage der Dichtung. Während die Pastorsfrau Lenas Spitznamen "Dick-Trien" liebevoll als "häßlich von de Lüd" (60) beklagt, macht Lena selbst dieser "en lütten Spåß" (60), und sie gibt seine Geschichte in behaglichster Stimmung zum besten.

Wer könnte aber dieses geradezu poetische Motiv vom Vogel "Dick-Trien" verlieren, der täglich Lenas Gast gewesen? "... he weer sach rein uthungert, dach ik, un strei so vøl mehr" (61). Nun kennen wir Lenas gutes Herz. Und die Begründung ihrer Liebe zu den Vögeln, "de ümmer . . . so munter bi de Arbeit un dankbår för jeden Sünstråhl von bâben un jeden Kroom Brood" (60/61), beleuchtet auch i h r immer heiteres, dankbares, bescheidenes und zufriedenes Wesen. Hier wird künstlerisch gestaltet, und der Dichter kann auf jede beschreibende Charakteristik verzichten.

Fast wunderbar berührt es den Einsichtigen, wie die Dichtung in diesem scheinbar so naiv dahinplätschernden Erzählen, das stofflich-inhaltlich gar nicht weiterhilft und sich insofern bei dem auf sachliche Geschlossenheit Erpichten wiederum dem Urteil der Weitschweifigkeit aussetzen muß, immer tiefer ihrem eigentlichen Anliegen zustrebt. "Dårbi

weer he gârni smuck, weer dick un rund, sien Kleed grau mit en swachen gröngeln Inslag, en Lünn harr knapp mit em tuuscht" (61). In stiller Parallele zu ihrer eigenen Erscheinung stellt Lena auch bei dem Vogel die *unansehnliche Außenseite* deutlich heraus, um sodann zur tieferen Erkenntnis fortzuschreiten, die eine vollkommene Rechtfertigung des Vergleiches bringt. "Dick-Trien weer... so'n Ârt Aschenputtel in de Familie. Un dat paßt ok op mi, jâ, jâ, dat stimmt all! ... ik spel ümmer Aschenputtel" (62). Aber dies Bewußtsein, daß – wie dem Vogel Dick-Trien – auch ihr das unscheinbare Äußere den geringen Rang zuerteilte, stimmt sie zum erstenmal wehmütig: "un œwer ehr rund Gesicht trock en lisen Schatten" (62).

Er ist im Grunde der Ausdruck desselben Schmerzes, der die Seele des körperlich zurückgebliebenen Lütj Hinnerk erfüllte, desselben Schmerzes, der in "Binâh bankerott" Timm Möller und Anna, in "Kattengold" die Eltern befiel bei der Erkenntnis, daß ihr Wert nach ihrem Gelde, also ebenfalls nach dem Äußeren bemessen wurde. Aber Lena wurde darüber nicht krank, auch jetzt erfolgt kein wesenszerstörerisches Aufbäumen dagegen, keine Anklage, keine weltanschauliche Diskussion, die, wie in jenen Erzählungen, die Erfahrung bis in den Grund gleichsam gedanklich seziert und in "Kattengold" gar behrend ausbeutet.

Und doch ist in Lenas Innern nicht bloß das ganz naive Schmerzempfinden Lütj Hinnerks! Indem sie uns so schlicht ihr Jugenderlebnis vor Augen stellt, das Ratespiel der jungen Mädchen: "wat lütt Gêlgöschén wol singn dē" (62), wird offenbar, wie jenes Leid sie *sehend* machte. Wir schauen zugleich in die Tiefe. Denn: "As du't versteist¹, so seggt he wâhr, so dröppt dat in ganz wunnerbâr" (63). Welche Weisheit enthüllt sich hier in naivster, kindlichster Vorstellungsweise: die tiefe Bedingtheit menschlichen Schicksals in seinem Wesen. Das Verslein ist symbolisch wie das ganze Spiel, darin sich nun durch die Deutungen des Vogelrufs das Wesen der Mädchen enthüllt: in dem "Rock ock ock von Sii...d!" (63) das innerste Anliegen der schlanken Schwester mit dem "smuck Gesicht" und "mit de smucksten Kleider" (62).

Und damit erleben wir den *Gegensatz* zu Lena, äußerlich und innerlich. Denn der Schwester Ruf nach "Rock ock ock von Sii...d" verkündet symbolisch ihre Sucht nach äußerem Glanz und Ansehen wie zuvor der Vogel "Dick-Trien" die Aschenputtel-Existenz Lenas. Unmerklich sind wir so längst der inneren Mitte der Dichtung zugeschritten an-

¹ Vom Dichter gesperrt.

gesichts des Gegenübers von Erscheinung und Wesen des Menschen, von Außen und Innen, jenes Gegenübers, das bei Fehrs wie bei Raabe zur Betonung des Allein-Wesentlichen so gerne einen Kontrast bildet. Hinter unscheinbarem, ja, abstoßendem Äußeren verbirgt sich bei beiden oft der höchste Wert.

Mit des Vaters Erwidern in "sien sunnerbår dumpen Toon, dat ik mi verschråk": "Wenn de Rock man nich to düür betålt ward!", ist "dat lüüt Spill . . . twei för den Abend." "Ik hev de halwe Nacht ni slåpen", sagt Lena, "so gung mi dat Woort nå" (63). Sie braucht nicht zu erklären, warum. Denn wiederum spricht das Symbol des Rockes aus sich selber. Jene Worte, mit denen der Vater die spielende Gruppe verläßt, sind der Ausdruck der tiefen Sorge, daß die Erfüllung des ersehnten Äußeren die Preisgabe des ganzen Menschen fordern könnte.

So wird aus diesem Spiel heraus ahnungshaft vorausgewiesen auf das Schicksal des Mädchens, das von ihrem geliebten reichen Baron verlassen wird und daran zugrunde geht, seelisch und körperlich, infolge seines ganz nach außen gerichteten Wesens, wie jenes Spiel ja vor allem symbolisch kündete. So ist also das ganz sinnlich-anschauliche Jugenderlebnis Lenas gestaltet, daß uns unmittelbar auch der Geist daraus entgegentritt. In des Wortes doppelter Bedeutung gelangt im scheinbar naiven Spiel die Dichtung zu tiefster Aussage, – und das ist immer das Zeichen hoher Kunst.

In dem Baron aber, der sich nicht scheute, "so'n arm unerfåhrn Ding", wie ihre Schwester gewesen, "as en Footwisch to bruken un dåmit ehr Låben to spoleern un dat Öllernhuus dårto" (72), packt Lena die Sünde dieser Welt leibhaftig an; und zugleich in der Gestalt des geldgierigen Plünn-Jåkob, dessen Wesen uns schon so plastisch durch sein Gesicht mit der "grote(n) Håkennes" vor Augen steht, "an de he vörbi s ch u l as en Spitzboov üm de Huuseck" (63/64), jenem "elenigen Hund åhn Geweten un åhn Erbarm", wie Lena sagt, der "üm en Judaslohn" (64) die Schwester an den Baron verschacherte. Wo immer die Rede kommt auf diese beiden, für die der Mensch so wertlos ist, daß sie zur Erfüllung ihrer egoistischen Wünsche gewissenlos ihn aufzuopfern vermögen, bäumt sich Lenas Wesen auf und entlädt sich in Schimpf und Fluch: "Dat so'n schlechten Keerl" – nämlich Plünn-Jåkob – "nich de Düwel hålt bi lebennigen Liev!" (64). "So'n Satan von Keerl" – und damit meint sie den Baron, – "Is dat noch en Minsch?" (72).

Aber während im spontanen Gefühlsausdruck ihres aufgebrachtten Innern Lena bloß ihrem Ärger Luft zu machen scheint, enthüllt sich uns

auch hier zugleich ihre Reife, ihr sehender Blick, ihre weltanschauliche Durchdringung auch dieser Erfahrung ihres Lebens – sowie zuvor in dem Erlebnis ihrer Jugend die Gegensätzlichkeit der Geschwister durch das Wie des Erzählens bis in den Grund sichtbar wurde. Indem uns Lena jene beiden “Halunken” einfach bildlich vorführt: “. . . de een in de blanke Kutsch, de anner an de Hunnkår” (64), erhebt sie das Zufällige zugleich ins Allgemeine. Aus dem Bilde tritt das Geistige hervor. Wie nämlich Reich und Arm, wie der äußerlich Höchste und Niederste zusammen als Halunken vor uns stehen, wird offenbar, daß für die Frage: ob gut oder schlecht, das Äußere des Menschen völlig belanglos ist. Von innen gesehen – und in dieser Sicht tritt wiederum Lenas Wesen in charakteristischster Weise in Erscheinung – sind hier Baron und Hausierer einander gleich: so daß sie “tosåm finnen doot, sik gliiek verståt un so enig sünd as twe Föt op’n Weg to Danz!” (64). Kann man es treffender sagen? Die Dichtung ist voll solcher lebendigen und anschaulichen Charakteristik, die in die Tiefe weist und hier in die Mitte: daß wesentlich allein das Innere des Menschen ist.

Das war ja letzthin auch die Erkenntnis, die Lena aus ihrer ersten Erfahrung zog, des Gegensatzes ihrer eigenen Unansehnlichkeit und der Schönheit ihrer Schwester, und die sie gelegentlich direkt ausspricht. “. . . in mien jung Jåhrn hev ik eår (de Schönheit) nåkeken mitto in Gramm un Truer, dat se an mi vörbigån weer” – in umgekehrter Tendenz der vorigen Redeweise, die durchs Bildhafte das Geistige offenbarte, sehen wir hier, wiederum im Dienste künstlerischer Lebendigkeit und Unmittelbarkeit, die Umsetzung des Geistigen ins Anschauliche: durch Personifikation wird das Abstraktum wirkend ins Leben gestellt. – “Åwer bald hev ik inseh’n müßt, dat se går to oft en leidig Geschenk is, mien Swester stür se op ganz verkehrte Båhn” (66). Wer hörte hier nicht ihr “Rock . . . von Sied”, diesen Ruf der Eitelkeit, der Wertschätzung der äußeren Erscheinung, dahin ihr gutes Aussehen sie trieb?

Hier in dieser Mitte also leuchtet das Gemeinsame der erzählten Begebenheiten auf. In diese Mitte werden wir immer wieder gewiesen. Hier knüpfen sich die Fäden ideell. Und immer deutlicher werden wir im Laufe des Erzählens erkennen, wie Lena sich allenthalben dadurch von den Gestalten ihrer Erzählung – der hintergründigen Welt dieser Dichtung – abhebt, daß sie der ganz nach innen gerichtete Mensch ist; wie also sie selbst im Kreise ihrer Pastorfreunde die lebendige Verkörperung dessen bildet, was als geistiges Kristallat jeweils dem Gegenstand ihrer Plauderei innewohnt, naturnotwendigerweise. So tritt in dem Ge-

genüber der innerste Gegensatz in Erscheinung.

Der Pastor duldet keinen Schimpf auf die Sünder: "Still, Lena!", so weist er sie zurecht, "vör den Richter ståt wi alltosãm mál as arme Stackels" (64). Und "Lena, Lena, besinn di!" (72) ruft er mahrend und besänftigend zugleich aus, als sie ins Fluchen gerät. Jede Auflehnung gegen das Böse erstickt er im Keim. Und in wirklich pastörlischer Rede nutzt er die nächste Gelegenheit, von seinem christlichen Standpunkt her Versöhnlichkeit zu fordern: "... verlangt áwer ward, dat du vergeben schast un nich verflöken" (74). Der programmatisch-erzieherische Ton fällt uns auf. Es ist, als habe sich hier der Dichter selber eingeschaltet in die Dichtung, und der Leser tritt einen Augenblick heraus.

Denn aus dem gesamten Schaffen dringen Stimmen dieses Sinnes in seiner Erinnerung herauf, und unwillkürlich schweift der Blick zurück. Wer hörte nicht bei des Pastors Worten: "æwerlåt unsen Herrgott den Richterspruch!" (74) jene des alten Dierk – der das Pferd getötet hat, das seinen Sohn zu Tode schlug –: "ik harr dat en annern æwerlåtens schullt" (Ü. h. D. 49), jene Worte, die er an Steffen Pähl richtet, der "üm hunnert Dåler" den bösen Henn Kark erschlagen wollte? Oder wer dächte nicht an Timm Möller (B. b.), der seelisch wieder gesundet, indem er aufhört, Gleiches mit Gleichem zu vergelten? Wer nicht an die Mangelseltern (K.), die ihren aus Geldsucht undankbaren und lieblosen Kindern die Nachricht hinterlassen, daß sie ihnen vergeben haben? Fast wörtlich wiederholen des Pastors Worte an Lena: "Åwer æwer Boord mit den Haß . . . !" (74) die Jehann-Ohms an Alf Stelling, der seine treulose Frau erschießen will: "låt nu ok den greşigen Haß!" (I. F. 59). Und Trina Moeschs beschwichtigende und bittende Rede: "Alf, Alf, . . . worüm so hard? Ach, wenn uns' Herrgott so mit uns ümgån wull" (I. F. 56), entspricht etwa der des Pastors an Lena: "Du hest jo sünst so veļ Erbarm, . . . worüm nu denn so hard un koold!" (74). Ja, die Försterdichtung kam zum Gipfel und Abschluß dann, als der seelisch Zerrüttete durch die Liebe seiner Mutter den Frieden fand und infolgedessen endlich von sich zu sagen vermochte: "De Sák steit bi Gott den Herrn, ik hev ehr vergeben" (I. F. 61).

Im Sinne der Worte des Pastors also geht der Ruf durch manche Fehrs'sche Dichtung, teils in künstlerischer Gestaltungsweise, deren Höhepunkt "In't Försterhuus" bildet, teils in direkter Form der Verkündung oder gar Ermahnung, wie sie dem belehrenden und erzieherischen Charakter der Kattengoldgeschichte entspricht, wie sie aber in unserer durch und durch dichterischen Lenaerzählung nicht gut am

Platze ist. Doch nicht nur künstlerisch, sondern auch – und vor allem – inhaltlich fühlt man an dieser Stelle ein kleines Mißverhältnis: weil nämlich Lena der Mahnrede des Pastors ernstlich gar nicht bedürftig ist. Sie steht in ihrer Wucht eben wirklich mehr im Dienste des Dichters als der Dichtung!

Dieser viel angemessener sind jene Worte des Pastors, durch die er dem Bösen vielmehr den Stachel nimmt: “Wat meenst du, wo ward en arm Seel tomoot wēn, de merrn op See dat Stūr verlārn hett, hin un her smēten un rēten ward von Storm un Stroom, Gott weet wohin!” (74). Von solcher Ansicht ist der Förster Alf Stelling noch weit entfernt. Diese Worte wären in all jenen Dichtungen noch nicht möglich gewesen, wo die Erfahrung des Bösen den Menschen noch derartig erschüttert, daß er darüber verzweifelt oder zerbricht.

In unserer Lenadichtung nämlich ist das Verhältnis zwischen Gut und Böse im Grunde schon ganz entspannt. Es ist innerlich durch die Kraft des liebevollen Herzens bereits so weit überbrückt, daß Heiterkeit das Antlitz dieser Menschen ist, welche die eigentliche Wirklichkeit unserer Dichtung bilden. Das Wort der Rache könnte hier nicht mehr fallen. Und Lenas Fluch vom Düwel-hāln “bi lebennigen Liev” (64) kommt nicht aus zerrütteter Seele und bedeutet bei ihr, die innerlich praktisch längst fertig geworden ist mit ihrem Erlebnis, nicht mehr als das Nachgebell eines Hundes, der nicht mehr beißt nach bereits erledigtem Zwischenfall. Denn von Beginn an sehen wir, daß Lena, die durch das Schicksal ihrer Schwester die Doppelseitigkeit dieser Welt zutiefst erfahren hat, im Innern ohne Verbitterung ist. Ist nicht ihr Humor, der ihre Rede fast immer durchleuchtet, im Grunde der stärkste Ausdruck der Versöhnlichkeit, gewachsen in ihrem guten Herzen gerade angesichts der Welt des Gegensatzes, und wirksamer hineingreifend in diese, als die tüchtigste Moralpredigt es vermöchte?

Tatsächlich sehen wir Lena in ihrem T u n der Rede des Pastors schon weit voraus. Denn während sie schimpft auf die Sünder und dieser mit amtsgewohntem Aufwand vom Vergeben predigt, hat sie sich längst, ungeachtet der bösen Tat, Marikens, der unehelichen Tochter des Barons und ihrer Schwester, angenommen. Und des Pastors abschließende Worte: “wi wüllt lewer an de Deern denken, de di in’t Huus fluustert is, un tosehn, wat sik doon lett” (74), erweisen sich als Aufmunterung zum Handeln schnell als überflüssig und bestätigen vielmehr nur wiederum die innere Gleichartigkeit dieser Menschen.

Gerade in der Betreuung Marikens sehen wir nun so recht, wie Lena

mit liebevollem Herzen hineinschreitet in die Welt des Gegensatzes, den sie am schwersten an dem Baron erlebt hatte, wesentlich aber auch an ihrer Schwester, und der ihr nun zum zweiten Mal in dem Kind begegnet, darin er ja naturgesetzlich weiterwirkt. "Dår is en anner Blood in as in unsereen", sagt Lena von Mariken, "dat bruust licht op un ward unbannig, so dat de Kopp benüsselt ward un dat Stür ut'e Hand gliden lett . . ." (71). Längst ehe der Pastor dasselbe Bild vom verlorenen Steuer (74) gebraucht, um Lena zum Erbarmen zu bekehren, hat Lena also in Mariken die Gefährdung und Hilfsbedürftigkeit solcher Menschen erkannt und war wachsam und tätig, das "Steuer" zu beobachten und mitzulenken. Und immer geschieht dies in Angst und in Sorge, die ja beide aus der Liebe kommen. "Ik kunn de arm Mariken Dag un Nacht nich ut't Oog låten, so gung se tokehr. . . . ik harr mitto Angst, dat se œwersnapp un mi to Stör gân de" (66), so erzählt Lena von der in Hinnerk Verliebten, die sein Vater nicht duldet als Braut, weil sie so arm ist. Wochenlang bleibt Lena ihretwegen zu Hause. "Ûm Mariken so to seggn ok nachts ünner Ogen to hebbn, leet ik øhr bi mi slåpen" (67). ". . . ik harr de Deern doch gårto geern anbunnen" (71), sagt sie ein andermal zum Pastor.

Vor allem aber sehen wir sie darüber wachen, daß Mariken nicht in Verbindung mit ihrem Vater gerät. Und zwar nicht nur, um den Einfluß dieses schlechten Menschen auszuschließen, sondern ebensosehr, um in Mariken die Entfaltung jener Anlagen zu verhindern, die ihre Schwester in den Tod führten. Als die Gefahr Lena plötzlich groß vor Augen steht in Marikens Worten: "øhr Vader ley noch un weer en grote Herr, en Baroon un so wat, vellich kunn se noch mål en fine Dâm warrn" (73), nimmt Lena aus Liebe zu diesem Menschenkind, das sie um jeden Preis schützen muß, still, aber gewaltsam das Steuer in die Hand, um Mariken aus dieser gefährlichen Bahn zu führen, indem sie einfach zur Lüge greift: "Ik sä, de weer lang dood" (72).

Die Rechtfertigung dieser Lüge vor den Pastorfreunden enthüllt uns vollends Lenas Reife und führt uns auf immer deutlicher gezeichnetem Wege der Mitte zu, so wie Lenas innerliches Wesen sie uns durch den Erzählstoff hindurch gleichsam naturnotwendig projiziert. Und so erhebt sich hier, wo Lena – leidgeprüft durch den Gang ihrer Schwester – dieselben Wesensanlagen, die diesen bedingten, in Mariken auferstehen sieht, wieder eine tragende Säule der inneren Form unserer Dichtung vor uns. In Mariken erlebt Lena den Gegensatz zu ihrer Schwester in schicksalsbelasteter Schwere, und erschüttert schaut sie jenen sehnsuchts-

erfüllten Worten Marikens von dem hohen Stand ihres Vaters auf den Grund: "Ik wår dårbi hitt un koold un mi klung dat, as wenn lütt Gēlgöschēn mål wedder sung: Rock ock ock von Sie . . . d!" (73). Das Symbol schlägt uns die Brücke von hier zu jenem Wahrsagespiel der jungen Mädchen, und die Steigerung in dieser Wiederholung, die Lenas Angst reflektiert, teilt sich uns mächtig mit. Ja, in tieferer Einsicht auf höherer Bewußtseinsstufe bringt Lena nun das Verlangen Marikens nach äußerem Glanz im Bilde zu direktem und prägnantem Ausdruck: "Dat dumme Ding! Noch süht se de Welt an as en Gær den smucken Dannboom, se langt nå allens, wat blank is un in de Ogen schient, nå Gmittergold un so'n Kråm" (73). Wem stünde an dieser Stelle nicht die äußerlich so glänzende Margotgestalt der "Johannistorm"-Dichtung wieder vor Augen, in die sich der junge Jehann-Ohm so unglücklich verliebte, als er – wie sein Vater später sagt – noch etwas an sich hatte "von en Åp, de geern allens fritt, wat al von widen schient un in'e Ogen lücht, blank un bunt is" (L. u. D. 126)! Aber wieder fühlen wir zugleich so versöhnlich die warme Teilnahme des Herzens in jenem Urteil Lenas. Und es dringt durch ihren Schimpf: "Dat dumme Ding!" (73) – der sich einhüllt in den liebevollen Vergleich mit dem Kinde, dessen Äußerung eben seiner Entwicklung entspricht – ein gütiges Verstehen hindurch, der Erfahrenen für die so Lebensunerfahrene. Er läuft hinaus schließlich gar auf ein entschuldigendes Begründen in der Naivität des Kindes, welches das Böse eben nicht kennt und ahnt: "Wat weet se dāvon, wo harten-trurig ēhr Moder dat gung un wat förn Hallunk in den Mann stēken deit, de mit Minschenglück un Minschenlēben spēln deit rein to sien Vergnōgen!" (73).

Allenthalben leuchtet in Lenas Verhältnis zu Mariken die Liebe auf. Und die Liebe ist der tragende Grund all ihres Erziehens. Dies vollzieht sich daher nicht – wie es die früheren Dichtungen oftmals künstlerisch bedroht – im Hervorkehren des Negativen, im harten Aburteilen, in moralischer Besserungsrede, in der Bearbeitung des Gewissens. Und Lena weiß natürlich nichts von Erziehungsmaximen, wie sie die "Kattengold"-Erzählung am Schluß verkündet. Ihr Erziehen ist ein rein tätiges und heimliches; ein weises, stilles Ablenken vom Bösen aus liebevollem Herzen heraus; ist ein einsichtsvolles Hinlenken zum Guten allein, in innigster seelischer Fühlungnahme. In solchem Lichte aber erscheint jene Lüge Lenas: daß Marikens Vater nicht mehr lebe, als vorsorglicher Entschluß, "mien Mariken . . . de Wårheit to verdecken, de se noch ni drēgen kann" (73), wie Lena selbst so treffend interpretiert. Und sogar

der Pastor vermag angesichts dieser Erziehungstat zu begreifen: "dat de Kajissen mit sien isern Kēden un Bann dār gārni nödig is un swigen kann, wo de echte, rechte Minschenleev, de sik sülsen vergeten deit, an't Wark is, düsse Leev finnt ok in Düstern den rechten Weg" (73/74). Ok in Düstern!, ohne geistige Erleuchtung also, im Sinne etwa der Worte Goethes: "Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt." Von hier aus öffnet sich ein Blick in die Planung des Dichters hinein, der so vieles daranwandte, in Lena die Einfältigkeit des einfachsten Dorfmenschen zur Erscheinung zu bringen, um eben desto eindrucksvoller und eindeutiger zeigen zu können, daß die höchste Weisheit, die der Menschheit schwerwiegendster Frage Herr zu werden vermag, aus dem Innern derer quillt, für die noch ein Herz voll Liebe gesetzgebend ist.

"Du geist mi hen" – so hatte der Dichter bereits im Vorwort für die Jehann-Ohm-Novellen zu seinem Büchlein gesagt – "un vertellst von de Leev, de alleen noch Wunner doon kann . . ." (X). Und wir erinnern uns: es war die Liebe seiner Mutter und des jungen Mädchens, die den heruntergekommenen Studenten Hannes Frähm schließlich befähigten, die niederen Mächte in sich zu unterdrücken und den guten allein wieder zum Leben zu verhelfen. Es war wiederum die über den Tod hinaus währende Liebe der Mutter, die dem seelisch und am Ende auch geistig zerrütteten Förster Alf Stelling im Sterben den Frieden zurückschenkte und die Vergebung des Bösen ermöglichte. Und dieselbe Liebe war es auch, die dem verzweifelnden Jehann-Ohm die Kraft verlieh, sich dem Leben wieder zuzuwenden, das ihn durch falsche Liebe so enttäuscht hatte. So erwies sich also schon in früheren Dichtungen die starke, echte Liebe als die alles heilende und alles lösende Macht, für die dem Bösen Verfallenen sowohl als für die durchs Böse Erschütterten.

Aber in Lena ist kein Kampf mehr. Lena verwirklicht als fertige Persönlichkeit bereits, was sich in den mitten im Kampfe stehenden Hauptgestalten jener früheren Dichtungen schließlich anbahnt. Wo diese aufhören, setzt die Lenadichtung gleichsam ein. Denn Lena ist die Geistesverwandte Abels und also eine von denen, die "de Wind . . . un dat Schicksäl . . . wol māl scheef un krumm, åwer wuttelfast"¹ gemacht haben; eine von denen, die aus eigener Kraft des liebevollen Herzens dahin kamen, den Gegensatz der Welt zu überbrücken. Dieser vermag daher in unserer Dichtung keine Erschütterung mehr auszulösen. Vielmehr wird ständig sichtbar, wie er Lena zur Einsicht verhalf. Ja, in der Reife

¹ Vorwort zu "Allerhand Slag Lüd", XI.

dieser Persönlichkeit erweist sich, auch von höchster Warte her gesehen, der letzte Sinn unserer Dichtung. Und Ausdruck dieser Reife ist eben Lenas Lebenshaltung, allein durch Positives noch dem Negativen zu begegnen, durch Einwirken der Liebe allein das Gute zu stärken, das Böse zu schwächen. Als aus Liebe Tätige bildet Lena die Brücke zwischen Gut und Böse, hier zwischen denen, die nach innen, und denen, die nach außen orientiert sind. Ja, ihre Lebenshaltung wird zur Lebensaufgabe, zum Lebenssinn: ihr Tun bedeutet Versöhnung mit der Doppelseitigkeit des Lebens.

So sehen wir Lenas persönliche Tätigkeit, wie sie an Mariken beispielhaft in Erscheinung tritt, zugleich in allgemeiner Beleuchtung. Es dokumentiert sich darin die Weltanschauung dessen, der mitten im Gegensatz der Welt steht und doch freudig und heiter, in Liebe verbindend und fruchtend – wie Abel. “Du . . . wullt dörchuut nix wēten von den häßlichen Gramm, de nu de Welt op’n Kopp stelln will”, so hatte der Dichter (ebenfalls in jenem Vorwort IX/X) die Liebe charakterisiert. Durch die Persönlichkeit Lenas wird in unserer Dichtung der Bogen ähnlich weit gespannt wie in “Ehler Schoof”. Was Abel für jene Dichtung bedeutete, wo der Gegensatz nicht als moralischer, sondern als schicksalswaltender von Glück und Unglück die Basis bildet, das bedeutet Lena für unsere. Im letzten Einsatz sehen wir auch Lena tätig aus Liebe für andere, im Dienst allein anderer, damit den ewigen Zwiespalt überwindend.

Charakteristischerweise gipfelt Lenas ganz nach innen gerichtetes Leben – wie in so mancher Dichtung das der alten Abel – schließlich darin, dem echten Anspruch des Herzens zum Siege zu verhelfen, der Liebe Hinnerks und Marikens gegenüber Harm Soth, der die Macht äußerlicher Interessen dagegenstellt. Und das geschieht mit derselben Konsequenz, mit der Lena zuvor das Unechte, die Sucht nach äußerem Schein in Mariken zu unterdrücken strebte. So wie Abel in “Ehler Schoof” kraft ihrer Einsicht und Liebe den gestörten Gang des Lebens wieder in Ordnung setzen half, so erleben wir denn also auch Lena in unserer Dichtung aus denselben Fähigkeiten heraus in derselben Funktion. Hierbei aber offenbart sich Lenas Liebe erst in ihrer ganzen Uneigennützigkeit, als solche wirklich: “de sik sülben vergeten deit” – wie der Pastor es gesagt. Denn dem Gesetze unserer Dichtung gemäß rückt nicht so sehr das Ergebnis: die Verbindung der Liebenden, als vielmehr seine ideelle Voraussetzung in der Persönlichkeit Lenas in die Mitte. Lena bleibt also der Schwerpunkt der Dichtung bis zum Schluß. In steigender Heraus-

gestaltung ihres Wesens erreicht die Erzählung ihren Höhepunkt.

In dem Heiratskonflikt zwischen Vater und Sohn, Harm Soth und Hinnerk – dem Bräutigam Marikens – erlebt Lena in neuer Spiegelung den Gegensatz des äußerlich und innerlich eingestellten Menschen, der unserer ganzen Dichtung zugrunde liegt: den Vater, der bereit ist, um Geld das Glück seines Sohnes zu opfern, den Sohn, der aus Liebe seinen ganzen Besitz aufzugeben vermöchte. Aber ganz objektiv erzählt Lena. Ja, aus der Perspektive der Naiven ziehen im Plauderstil die Geschehnisse an uns vorüber, und ohne jede persönliche Stellungnahme gruppiert sich uns das Gegenüber. Eine Zeitlang ist Lena sogar Harm Soth zuwillen und trägt nach Vermögen selbst dazu bei, die jungen Liebenden auseinanderzuhalten.

Und doch liegt Marikens Schicksal ihr am Herzen wie ihr eigenes. Wie der Dichter dies zum Ausdruck bringt und gerade hiermit sowohl inhaltlich als gestalterisch wieder einen Schwerpunkt schafft, der nach rückwärts verbindet und auch vorwärts weist, zeugt von großer künstlerischer Reife. Wie anfangs die jungen Mädchen aus dem Vogelruf die Wahrsage ihres Schicksals zu hören suchten, so geht nun mit demselben Glaubenseifer die erwachsene Lena zur Wahrsagerin, um Marikens Schicksal zu erfahren. Und wie damals im Spiel die Wahrsage das Wesen der Schwester enthüllte, darin ja tatsächlich ihr Lebensweg gebunden war, so entspricht die Antwort der Wahrsagerin an Lena: "Dat Geld wår sik finnen, . . . dat weer ganz neeg bi, ik müß söken hølpen, un de Paster wår dat letz doon" (70) Lenas Innern, ihrer Güte und ihrem Drang zu helfen, darin gebunden sich wiederum das Schicksal der beiden Liebenden erweisen wird.

Wie ist es charakteristisch für unsere Dichtung, die ihre Weisheit immer aus der Einfalt schöpft, daß sich die Schicksale ihrer Menschen schon zu Beginn des Erzählens aus jenem in Wirklichkeit so ungültigen Glaubensbereich des Naiven bereits ahnungshaft erheben, eben im Lichte innerlich-menschlichen Bezuges gültig werden und so zu einer wirklichen Voraussage der Zukunft. Und man werde sich bewußt, wie beiden Wahrsageakten durch die Stimmung, die sie erfüllt, das Zukünftige auch atmosphärisch schon innewohnt! Da haben wir beim ersten den jähen Abbruch des Spieles, die Vernichtung der Freude, die Lähmung der Seele durch des Vaters sorgenschwer-unheimliche Deutung, die Unglück und Tod der so nach Glanz rufenden Schwester schattenhaft vorauswirft; beim zweiten dagegen die köstlich-schalkhafte Stimmung Lenas und des Pastors – wiederholend, ja steigierend noch jene vom Gespräch

über den Schlaf in der Kirche –, diese launige Beschwingtheit in Lenas Darbietung und vor allem in des Pastors Reaktion: “Weetst wat, Lena? Wenn wi beiden eben so pickswarte (!) Ogen harrn, denn kunnen wi ok mehr sehn. Son Ogen un fine Ohrn – dat is’t!” (71). Während er so in gütiger Weise das Wahrsagen ins Lächerliche hinabzieht, leuchtet er zugleich auf den ernsten Grund dieses Dichtungsmotivs. Denn es ist die eindringliche Schau ins Wesen des Menschen hinein, darin die Wahrsage in beiden Fällen den Schlüssel bietet für das menschliche Tun. “Denn moet wi jo bi un sien Geld söken” (71), fährt der Pastor dann in komisch-ironischer Belustigung über Lenas festen Glauben fort. Und doch fühlt man an dieser Stelle den positiven Gang der Dichtung voraus, so wie er beschlossen liegt im Wesen dieser Menschen, die das zum Besten Lenkende im Antlitz tragen! Wie dringt durch diesen Stil schon der Frohsinn hindurch, den die Zuversichtlichkeit beschert! Und schließlich enthüllt die Wahrsage bereits auch dies: daß auf Lenas Hilfe der Akzent liegt. Schon hier wird erkenntlich, daß das Heiratsmotiv mit seinem Vater-Sohn-Konflikt nur Rückseitencharakter hat in unserer Dichtung; von Lenas Initiative her öffnet sich uns die Vorderansicht. Aus Lena kommt die konfliktlösende Aktivität.

Als offenbar wird, daß Hinnerks Liebe zu Mariken durch keinen Widerstand zu besiegen ist, die Nichterfüllung vielmehr sein Wesen verändert – “Nu weer he ganz ümdreiht, still, lurig, muusch, scholu un verdreetlich . . .” (74) –, beschließt Lena, all ihr Geld herzugeben, um die Liebenden vereint zu sehen. Daß sie das tut und wie sie es tut, macht das ganze letzte Drittel unserer Dichtung aus. Und damit wird der Konflikt zwischen Vater und Sohn die hintergründige Basis, darauf sich zu Harm Soth, dem Geldinteressen wichtiger sind als die Herzensbedürfnisse des Sohnes, der Gegensatz herausbildet in Lena, der die Freude zweier Menschen wichtiger ist als ihr gesamter Besitz. Hier zeigt sich Lena vollends als der Mensch, als der sie erschien beim Erzählen von Plünn-Jákob, der mit demselben Leichtsinne für das Geld ein Menschen-glück und -leben opferte wie der Baron für seine Lust, und von der Schwester, wie auch deren Tochter Verlangen nach allem, was von außen glänzt. So erlangt das Liebesverbot um des Geldes willen in unserer Dichtung die Funktion, den Gegensatz bis ins Letzte durchzuführen und Lena in ihrer wahrhaft reinen Innerlichkeit, in ihrer völligen Freiheit von allem Äußerlichen vor unsern Augen zu enthüllen, in der Reinheit der Liebe, die kein Eigeninteresse mehr kennt.

Jeder Leser kann leicht aus seiner Erinnerung die Schritte mitvoll-

ziehen, die dies offenbaren. Wie prallt die bloße Andeutung von Lena ab, womöglich das Vermögen des Barons, des Vaters, für das Glück Marikens zu nutzen! "Ut so'n Hand kriggt se keen Geld, . . . dār is alle Seğen rut" (72). Wie verblaßt die Warnung der Pastorsfrau vor dem Undank der Kinder – "Behool dien Geld, Lena, sünst kunn't passeern . . ." (75) – gegen Lenas Bericht von Hinnerks tiefer Freude über ihren Entschluß, von der Standfestigkeit seiner Liebe und der Opferbereitschaft für sie. Der Einwand ist verstummt bei diesem Lobpreis Hinnerks, den Lena so sicher beschließt: "Ne, Fru Pastern, . . . dat paßt nich op Hinnerk. De is ut en anner Holt sneden" (76). Die Pastorfreunde haben genug zu tun, bei diesem grenzenlosen Hilfseifer Lenas in ihrer Sorge um Lenas eigenes Wohl einen Schritt voranzukommen. Das Gespräch wird geradezu ein Ringen darum, diese Liebe, die Lena wahrhaftig erfüllt bis zur Selbstvergessenheit, um einen einzigen Gedanken an die Selbsterhaltung einzuschränken. Selbst ihre Kate will Lena für Mariken verkaufen; des Pastors Einwand schlägt sie nieder: "Womit schall ik de Deern utstürn?" (78). Und entrüstet weist sie, wiederum im Interesse der Jungen, – "De Hof kann . . . so'n Last ni dregen" (79) – die Forderung des Pastors nach einer jährlichen Rente für sie selbst zurück: "Bewähre, veerhunnert Mark!" (78). Erst zur Gewalt muß er schreiten: "åwer ut den ganzen Verdrag ward nix, wenn ik hier ni mien Willn krigen do" (79). Und selbst dann hofft sie auf praktischen Ausweg: "ik weet, wat ik do." So daß die Pastorsfrau in Sorge von neuem zu warnen beginnt: "Jung Lüd sünd meist ni veļ bēter as de lütten Vågels, de du fodern deist; se kåmt all Dåg un sünd ganz vertraut; is de Hand åwer lerrig . . . , denn gāt se af un lāt di alleen" (80).

Wie sinnvoll wiederholt sich das Vogelmotiv, das Lena ihren Namen gab und dadurch Symbol ihrer Liebe und Fürsorge wurde, gerade an dieser Stelle der Dichtung, wo Lena wieder im Begriff ist, ihre Liebe zu verschenken, zu ihrer aller Freude nur und ohne Rechnen auf Dank – wie damals beim Füttern ihrer Vögel. Hier zeigt sich die Funktionskraft der Idee. In solcher Verknüpfung von Anfang und Ende wird die Geschlossenheit der Dichtung leibhaftig fühlbar: wie sie nämlich getragen wird von der Liebe Lenas, der reinen Hingabe für das Wohl anderer. Ein derartig organisch, sowohl psychologisch als künstlerisch, einverleibter Vergleich spricht aus sich selber¹. So birgt gerade der Lena

¹ Wenn man sich von hier aus noch einmal die allegorisch beladene chemische Demonstration des Kinderundanks in "Kattengold" vergegenwärtigt, die eine reine Aktion des Verstandes ist und gar nicht dichterisch gebunden, dann schaut man große Abstände im Reifeprozess des Künstlers.

psychisch einerseits so angeschmiegte Vergleich von den undankbaren Vögeln die symbolische Wiederkehr eben auch des Charakters ihrer Liebestat in sich – “Das Lied, das aus der Kehle dringt, ist Lohn, der reichlich lohnet” –, und es ist offenbar, wie mit Sorge und Skepsis um das eigene Wohl Lena nicht beizukommen ist. “Åch, dat ool Geld” (80), damit tut sie denn auch alle Einwände ab und behauptet sich mit ihrer Geringschätzung dessen, darum man für sie kämpft. Und dann erzählt sie ihren Traum, der schlechthin deren künstlerische Verdichtung ist, den Traum von ihrer qualvollen Arbeit, auf Petrus’ Geheiß durch das Spundloch des leeren Bierfasses hindurchzukriechen zur Erlangung der Seligkeit trotz ihres vermeintlichen Reichseins.

Der Traum wird wieder zum tragenden Pfeiler der Dichtung. Er ist der inhaltliche wie auch künstlerische Höhepunkt der Gestaltung dieses Gegensatzes, den Lena persönlich zu Harm Soth bildet und der zugleich wiederum ins Allgemeine geweitet ist durch den Blick auf jene, denen “Gold un Sülwer . . . ęhr een un all, ęhr Hart de reine Geldsack, koold und hard” (83). Ruft doch der “reine Geldsack” notwendig jene gegensätzliche Bildparallele des “Seelsacks” unserer Lena in uns wach, in dessen “Auspacken” der Pastor zu Anfang den Sinn ihrer ganzen Erzählung verhieß. Der Traum nun steht als stärkste Manifestation dieses Seelenmenschen wie im Brennpunkt am Schluß der Dichtung, alles Wesentliche der Lenagestalt noch einmal in sich sammelnd. Und zwar nicht auf abstrakte, sondern auf diese höchst lebendig-anschauliche Weise wird der Geist dessen inne, die ja für den Traum als unmittelbarsten Phantasieausdruck dessen, was des Menschen Innerstes bewegt, eben so charakteristisch ist. In bis zum Komischen gesteigertem Maße erleben wir hier Lenas kindliche Einfalt; denn ihr Traum ist die köstliche Spiegelung ihrer naiven Aufnahme des biblischen Ausspruches vom reichen Mann, der so wenig Aussicht habe, in den Himmel zu kommen wie ein Kamel durchs Nadelöhr. Und tiefer als durch alle Rede darüber zuvor begreifen wir Lenas Abscheu vor dem Geld nun in dem Erlebnis ihrer “groote(n) Angst” angesichts der Unmöglichkeit, durchs Spundloch zu gelangen. Ebenso spiegelt sich uns die Macht ihres dringendsten Anliegens: zu den Guten zu gehören, in ihrer “gręsige(n) Arbeit” vor dem Bierfaß: “wat hev ik mi afiwert, jammert un stęhnt!” (82).

In wiederum stärkstem Ausdruck zeigt sich hier schließlich ihr köstlicher Humor, indem dieser Traum gerade durch die Herausstellung der Dicke Lenas so wirkungsvoll wird. Dadurch daß Petrus betont: “du büst nu māl en Dick-Trien un wat vőllig” (81 f.); und am Schluß trium-

phiert: "So'n fetten Fisch hev'k mindåg ni fungn", wird überdies das Grotteske des Traummotivs noch erhöht. Wie diese Grotteske in der Nacht Lenas schwersten Kampf bedingt, daraus sie erwacht "œwerher natt von Sweet", so trägt sie bei Tage das Antlitz stärkster Komik. "De ool Dâm lach, dat se wackel" (82), als Lena mit ihrer Geschichte am Ende ist.

Aber am tiefsten beeindruckt uns vielleicht, was uns zuletzt bewußt wird: das ist die Frohlaunigkeit des Stils, die Lenas Traumerzählung erfüllt von Anfang bis zum Ende, wo es beispielsweise heißt: "Petrus . . . smuuster dör't Spundlock mi an, as wenn he sik noch hœgen de" (82). Das Wörtchen "smuuster", – dieser so fein und überlegen nuancierte Ausdruck des wohlwollenden und doch amüsierten Anblinzeln –, sowie das andere "hœgen", das auch nicht seinesgleichen hat im Hochdeutschen, geben uns Gewißheit, daß Lena jetzt in bester seelischer Verfassung ist. Was sie gleichsam ergebnishaft sodann zusammenrafft in diese Worte: "Ne, ik segg, . . . mien . . . Kaptål gev ik geern her, un nu kann ik gâr mien Mariken dâmit hølpen!" (83), das ging uns durch das Traumerlebnis ins Gefühl: es ist geradezu die Freude der Befreiung von dem Geld, die der Traum in den durchgestandenen Qualen der Gelddbesitzerin mit der Gesetzhlichkeit eines Foto-Negativs am Lichte der Wirklichkeit uns zum Erlebnis bringt und damit die innere Freiheit Lenas vom Geld in einem Grade vor Augen stellt, bei dem die Trennung davon kein Opfer mehr ist. Und es ist die Freude zugleich über das Helfen dadurch, die den Traum in seinem Erzählstil durchschwingt und uns stärker anspricht als jede direkte Kunde. Der Traum bereitet uns den Boden für Lenas beglückten Ausruf: "un ik hev nähër noch mehr von mien Geld as nu!" (83). Dies Paradoxon, das aber in Lenas Fühl- und Denkperspektive gar keines ist, gibt bis zu letzter Konsequenz die Sicht in diesen Menschen frei, für den das Geld eben nur Wert hat, sofern es sich umsetzt in inneren Wert: so wie hier in die Freude der vereinten Liebenden. Für Lena, deren Liebe "sik sülben vergeten deit", ist die Freude an derer die höchste! Darin gipfelt und schließt die Dichtung: ". . . wo ward de Kinner sik freun!" – weer ehr letz Woort in't Pasterhuus" (85).

Die Kaffeerrunde aber, die nun in Aussicht steht, schließt auch Harm Soth und seine Frau mit ein! Sie ist das Symbol der Versöhnung mit denen, die ihr Herz an Äußeres hängten. Denn durch die Tat der Liebe hat Lena nicht nur Marikens Triebe dieser Richtung lahmgelegt, dadurch daß sie das Mädchen mit seinem Positivsten: seiner Liebe, band an die so rein innerliche Persönlichkeit Hinnerks, die zeitlebens Mariken den

Schutz gegen sich selbst gewährleistet, – durch dieselbe Tat der Liebe, die hier das stärkste Zeugnis innerer Freiheit vom Äußerlichen ist, hat Lena auch den Gegensatz Harm Soths unwirksam gemacht, der das Geld mit dem Herzen erkaufen wollte. Ja, sie hat ihn gar überwunden, und ebenfalls allein durch jenes Tun, durch keine Rede aber, keine Klage, keinen Vorwurf, keinen Gewissensappell. Lachend tut sie es kund in ihrer so plastisch-drastisch-humorvollen Art, als der Pastor seine Sorge äußert, daß Hinnerks Vater nochmals durch “krumme Sprüng” das Glück der Liebenden vereiteln könne: “Harm? . . . den bewert de Bux, wenn he an de letzten Wexen denkt!” (83).

Die Lenadichtung ist die letzte in der langen Reihe derer, die das Erlebnis des Gegensatzes der Welt zum Thema haben. Wie sie alle, in ihrer Auseinandersetzung damit, jeweils den weltanschaulichen Stand unseres Dichters kennzeichnen, so sehen wir nun die Kette der Entwicklung vor Augen: von der Erschütterung zur Verzweiflung bis hinab in den Tod; jedoch schon nebenher läuft der Weg vom Haß zum Ringen um Vergebung und aufwärts zur Versöhnung schließlich durch die Liebe. Wo aber die Liebe als positive Macht dieser Welt in der Mitte steht, wie hier in “Dick-Trien”, hineinwirkend in das vom Negativen bedrohte Sein durch letzte Hingabe und Uneigennützigkeit ihrer Träger, da befinden wir uns schon jenseits aller Auseinandersetzung. Und es ist natürlich, daß dort auch moralische Tendenzen beklagender, belehrender, erziehender Art, die die frühen Dichtungen dieser Gattung manchmal ernstlich bedrohten, aufgehört haben, des Dichters Kunst zu beschweren. Als reine Gefühlsmacht, als welche die Liebe in den reiferen Dichtungen – in geradezu beispielhafter Prägnanz in “Ehler Schoof” und “Lena” – gleichsam wie die Sonne die Menschheit bescheint und befruchtet, führt sie von selber den Dichter auch zu reiner Kunst zurück. Als allein lösende Kraft dieses weltanschaulichen Problems des breiten und unendlich gestuften Gegenübers von Gut und Böse, so wie es “Dick-Trien” sichtbar werden läßt, schafft die Liebe einfach aus ihrer Natur heraus die milde Weise, durch Steigerung des Guten allein das Böse zu schwächen. So kommt sie zum Siege ohne Kampf und ohne Niederlage. Bejahung also ist der Weisheit letzter Schluß. Heiterkeit und Freude sind daher ihr letztes Gesicht. Wie tiefen Sinnes sind so Anfang und Ende unserer Dichtung in strahlendste Sonne gehüllt!

M a r e n (1886 – 1907)

Der Maren-Roman steht am Ende des Fehrs'schen Schaffens wie eine Symphonie des in kleinen Erzählungen längst und immer wieder von ihm Gestalteten und als vollendeter Ausdruck künstlerischer Verdichtung zugleich. Diese beiden Momente werden daher natürlicherweise auch immer wieder in die Mitte unserer Besprechung rücken, wollen wir diese Dichtung innerhalb der Geschlossenheit ihres organischen Gefüges zugleich begreifen als ein letztes gewaltiges, umfassendes Aufholen, eine Konzentrierung gleichsam des wichtigsten Anliegens unseres Dichters und als höchste Stufe seiner künstlerischen Entwicklung. Und wie sonst, so halten wir uns auch bei diesem Versuch, dem Kunstwerk von höherer Warte aus gerecht zu werden, engstens an die Dichtung selbst, damit sie uns unmittelbar mit ihrer Eindruckskraft berühre und zur Erkenntnis führe. Denn auch für den Interpreten muß sich der naive Gang, den noch der Hauch des Künstlerischen selber begleitet, als der trüchtigste erweisen. Die künstlerischen Schwerpunkte der Dichtung werden daher auch die Schwerpunkte unserer Besprechung bilden und so überdies auch einen sichern Gang des Urteils am besten gewährleisten.

Schon der Anfang stellt uns mitten hinein in die Dichtung, in den Kern ihrer Charaktere und deren Bezug, so daß die Hauptstränge bereits sichtbar werden. Da zeigt sich Maria in ihrer bloßen äußeren Erscheinung sogleich als die zum Lieben geborene so t y p i s c h e Mädchengestalt unseres Dichters, mit all den Eigenschaften behaftet, welche die seelische Konstitution auch früherer Dichtungsgestalten dieser echtweiblich-innerlichen Art spiegelten: "De Ogen so ... frâm, ... de Bakken ... so week ... , en Lillje weer se, bleek un fien un fee" (7), "dârbi so lies un fründlich" (8), "heel still" (9). Und von dieser äußeren Erscheinung her, die nach innen zu deuten wir seit langem gewohnt sind, ermessen wir schon den Abstand Marias von Paul Struck, in dessen "knœkerigen" Arm – welchem Fehrskenner würde nicht auch das "knœkerig" sprechend? – "se êhrn runden, weken ... leggn dē" (7). Daß Maria von Beginn an so typisch vor unsern Augen dasteht, so vergleichbar mit den andern, ja, repräsentativ geradezu für den ganz nach innen, am Gefühl allein orientierten Mädchenschlag, ist schon hier kennzeich-

nend für die wesentlich ideelle Bedeutung dieser Gestalt und ihrer Liebesgeschichte innerhalb des Gesamtgefüges der Dichtung, derzufolge die künstlerisch beachtliche Einbuße an Individualität und daher an Lebendigkeit und Eindruckskraft dieses ganzen Dichtungszweiges aus höherer Perspektive an Gewicht verliert.

Umso stärker beherrscht Marias Tante, Maren, von vornherein das Feld: "Se weer man eben dâr, so harr se ok dat Regiment" (8). Obwohl sie als Begleiterin der Braut in der Personenrangfolge der Dichtung zunächst eine Nebenstelle innezuhaben scheint, ist sie faktisch kraft ihrer Persönlichkeit von Beginn an, wozu sie berufen ist: die Hauptperson. Schon das erste Kapitel zeigt die Macht ihres Eindrucks auf Paul – "Jâ jâ so'n Fru mit en scharp Oog un en stiwe Nack gefull em – schull lütt Maria ok wol . . ." (8/9) –, und im zweiten erleben wir sie in solcher Wesensintensität, in solcher Überlegenheit des Geistes und Zielsicherheit des psychologischen Instinkts, daß wir ihres ständigen erfolgreichen Einflusses auf Paul gewiß sind und ihre Bedeutung zugleich für die ganze Dichtung ermessen. Denn eine derartig durchgreifende Persönlichkeit zieht ganz naturnotwendig weite Kreise und rückt dank dieser Anlage schon von selber ins Zentrum hinein. Maren hat nicht ihresgleichen im gesamten Fehrs'schen Schaffen, ja, sie steht darin in einmaliger Individualität.

Was die weise Abel bald so treffend äußert: "He is keen Keerl, un de hier Fru wên will, mutt ok den Mann spêln. Dat kann Maria nich, dat kann blot een . . . Du wârst Di em . . . torecht stucken" (23), und was kurz vor der Hochzeit als Hauptziel in Maren selber arbeitet: "Angripen wull se, torecht stûrn un stucken, un wo dat ni gung, fôhl se sik œwerfôdig" (128/129), wird uns bereits in diesem ersten Gespräch zwischen Maren und Paul zum intensiven Erlebnis. Ja, schon allein der Redestil vermöchte dies menschliche Gegenüber zu enthüllen, der bereits in der Anrede "Lütt Paul", "Lütt Jung" die Überlegenheit Marens wie über ein Kind heraushebt und allenthalben im dreisten und schnellen Zugriff, in drastischer Bildlichkeit und großer Schlagsicherheit die Macht ihres Willens und ihrer Initiative verrät. " 'Du sittst op'n Stohl as en Stubben op'n Wall.' . . . Se strâkel em . . . un geev em en Kuß . . . 'So, nun sühst Du al halv ut as en Brûdigam! Töv, ik will Di mâl torecht setten!' " (19). In unverhohlenem Ausdruck verächtlichen Belustigtseins einerseits – man denke an die höhnischen Sätze: "Du hest wol as jung Keerl greşig ut'n Swingel slân, . . . sprüttenduun achtern Tuun lêgen . . ." (vgl. 16) – und mit geradezu doppelzüngigem Geschick sodann bei Ver-

folgung ihres eigentlichen Zieles bearbeitet Maren diesen unmännlichen Mann, ihn zum jugendlichen und erfolgreichen Bräutigam ihrer so ablehnenden Nichte zu erziehen, und kann sich doch zugleich nicht versagen, unterdessen in schier spielerischer Mutwilligkeit immer wieder den geheimen Trieb ihrer Natur herauszulassen: sich selbst an die Stelle der Braut zu denken, des Sinnes, wie sie anfangs bereits zu erhöhter Wirksamkeit ihres Einredens auf Maria gestand: "An de Hand von en r i k e n Brüdigam . . . rümdriben, dâr mûch i k ¹ noch œwer wên" (9).

Und umgekehrt gelangt in diesem Gespräch durch die Reaktion auf jene ständige Bearbeitung Marens, die an sich schon herausfordernd ist – "Ik wull man mál sehn, ob gárkeen Für in Di stickt" (17) – mit derselben Lebendigkeit und Gründlichkeit auch Paul Strucks Wesen und Charakter zur Erscheinung. Marens Stärke eröffnet uns Pauls Schwäche in grotesker Weise, was er selbst in den Worten: "Du hest mi an'n Band", "Du hest mi för'n Narrn!" (18) resigniert konstatieren muß. Und Marens Forderungen an ihn, die Soldaten aufzunehmen und sich Anzüge und Schuhe anmessen zu lassen, legen durch die ganze Szene hindurch bereits die empfindsamste Stelle auch seines Charakters frei: "Jâwol, . . . man ümmer Geld verstrein! . . . Denn schall ik mi noch dat bêtjn, wat d'r nâblivt, an'n Liev hangn! Ne, dâr ward nix ut . . . !" (20/21). Und doch sehen wir ihn am nächsten Morgen alles tun, "so as Maren em dat opgeben harr" (21). Schon hier zu Beginn also vollzieht sich, was für Maren einmal Lebensaufgabe wird: ein kleiner Schritt der Besiegung seines G e i z e s.

So vermag diese eine Szene bereits in lebendigster Gestalt die wesentlichen Züge der Hauptpersonen und die darin wurzelnden wesentlichen Handlungstendenzen zu erschließen: ein überaus eindrucksvolles Beispiel künstlerisch verdichteten Lebens. Die ganze Dichtung ist letzthin Entwicklung, Steigerung dessen und Auseinandersetzung mit dem, was hier im Charakter wegweisend angelegt ist. Deutlich fühlen wir, wie der unsichere und haltlose Paul Struck, der verhaßte Verlobte Marias, im stillen nach der überragend selbstsicheren, zielbewußten, charakterstarken Maren verlangt und wie, im Hinblick auf seinen Reichtum, auch Maren ihm zutreibt, den sie doch aus dem Grunde ihres Wesens heraus verabscheuen muß – ebenso wie Maria.

Aber für Maria wird das i n n e r e Verhältnis gesetzgebend, wie das dritte Kapitel uns bereits überzeugt, für Maren das ä u ß e r e. Schon

¹ Vom Dichter gesperrt.

hier nimmt in der Gegenüberstellung der beiden Frauen der große Gegensatz, der ja die gesamte Fehrs'sche Dichtungswelt in Spannung hält und im Marenroman schließlich in letzter Bedeutung und höchster künstlerischer Entwicklung erscheint, prägnanteste Gestalt an. Schon im äußeren Bild der Begegnung meldet er sich an: Maria allein, fern dem Soldatentrubel, und tief in Gedanken – Maren, aus großer Geschäftigkeit der Soldatenbetreuung heraustretend, "seeg ęhr . . . scharp an . . . : 'Wat dr ۆm st Du, Maria?' (21). Unwillkürlich schweift der Blick zu Lütj Hinnerk zurück, diesem ganz seinem Innern hingegebenen Idealisten, den die verstandeswache nüchterne Umwelt so oft seinen Träumen entriß. Marens zugänglichere Frage sodann, die Marias Innerstes unmittelbar anrühren muß, weil sie an das Gefühl appelliert: "Magst Du em denn gárnich liden?" fördert spontan sogleich die Anklage Marias zutage, die äußerlich und innerlich fortan durch die ganze Dichtung hindurch nicht verstummt: "Woto dat Frągen? Dat harrst Du vۆher doon schullt!" Und durch den Eifer der Erregung sind wir schnell informiert, was eigentlich geschah: "Harr ik mien gode Moder noch, . . . denn weer ik nich verkۆfft an en ool Wiev von Keerl!" (22). Maren dagegen sehen wir ihren "arm(en)" Bruder Tyge bedauern, da ihr Unternehmen, Maria reich zu verheiraten, offensichtlich fehlschlągt. "He harr den r i k e n Swigersۆehn as Stۆtt good bruken kunnt" (22).

So arbeiten sich in Rede und Gegenrede die so gegensätzlichen Zentren heraus. Wąhrend fۆr Maren bei der Heirat das Argument des gr ۆbsten Hofbesitzes ausschlaggebend wird, spricht Maria: "Un ik wull lewer mit en annern dr ۆg Broot ęten un bedeln gån, wenn't en Mann weer, den ik lee v harr!" (22). Wem stۆnde in dieser fast w ۆrtlichen Wiederkehr nicht die Gewitterdichtung vor Augen, darin Abel so verstąndnisvoll dem tapferen Verhalten des liebelosen Mądchens vor der Hochzeit mit dem ihm aufgezwungenen reichen Antoon Timmermann vorausleuchtet? Wer erinnerte sich hier nicht ihrer Entrۆstung in der Ehler-Schoof-Dichtung darۆber, daß: "de jungen Lۆd tosąm spannt (ward) as Kracken an de Ploog" (35)?

Und getreu ihrer alten Funktion, der Anwalt des Innern zu sein, wo immer es unterdrۆckt oder bedroht ist in seinem eigensten Wirkungsbereich, ist die alte Abel mit besonderem Gewicht nun hier in unserer Marendichtung zur Stelle, wo mit der Bindung Marias an Paul Struck dem so ganz dem Gefۆhl verhafteten Mądchen von außen her durch die Macht des Geldgesichtspunktes Gewalt angetan ist, wo also in einer Herzensangelegenheit ein ąußerer Zweck entschied ۆber alle innern Be-

lange hinweg. Mit derselben Aktivität, mit der wir Abel im Mittelpunkt der Ehler-Schoof-Dichtung erlebten, und mit derselben Instinktsicherheit für den inneren Bezug der Menschen greift diese weise Frau auch hier in die Speichen der Räder. Und was ihre alte Freundin Doortjn Holm so stilecht von ihr sagt: "Wo . . . Recht un Unschuld ünner de Föt kämt, dár raut se nich, bet se éhr rutbellt un -bēten hett" (75), wird uns im ersten Teil unserer Dichtung, wo die Wege sich formen, zu direktem Erlebnis. Keinen Schritt unterläßt Abel, um die leidende Maria von ihrem Bräutigam zu erlösen, die beide, in Abels drastisch-komischer Ausdrucksweise, zueinander passen "as en Rosenplant un en soren Páhl, wo se anbunnen is!" (23). Und mit ihrer besonderen Gabe, den Menschen ins Herz zu sehen, heben sich all diese Gespräche, darin Abel nun unerbittlich ihrem Ziele zusteuert, natürlicherweise heraus durch ungewöhnliches psychologisches Geschick, das ja auch Marens Gespräche so kennzeichnet, wenn es um die Beeinflussung eines anderen geht. Sicheren Ganges appelliert Abel an die stärksten Triebkräfte der praktisch Zuständigen: an Maren mit der Erkenntnis: "Du lettst den r i k e n Brüdigam nich los" (24), an Paul in der Gewißheit, daß sein Geiz ihn am wirksamsten bestimmen werde, sich von der zarten Maria abzuwenden, die er halten müßte wie eine Gräfin. Und damit wird auch von Abel aus zugleich wieder der charakteristische Wesenszug der beiden Hauptgestalten lebendig in die Mitte gerückt, daran sich naturnotwendig ihr Weg orientiert, und im voraus auch dieser schon beleuchtet, den Abel wieder so treffend auf Marens Initiative allein fundiert: "Du wárst . . . em bald in Gang setten as en ool Bockmoel — weer ok good för't Dörp . . ." (23).

Seherischen Auges, wie sie inmitten von "Ehler Schoof" gleichsam die Fäden spann, scheint Abel hier zu Beginn über den Gang auch dieser Dichtung zu wachen, und wenn es im guten nicht geht, tatsächlich mit dem Einsatztemperament eines bissigen Hundes. Doppelt gestärkt in ihrer Initiative durch Marias Liebe zu Sterlau, deren Erfüllung ihr am Herzen liegt, als ginge es um das Glück i h r e r s e l b s t, fällt sie über Paul her mit der Forderung: "Du schast Maria Woort un Ring wedder trügg geben, un dat vondág noch!" (53). Diese Szene, worin sie sich mit der ganzen Überlegenheit ihrer Persönlichkeit und in Betätigung all deren Register regelrecht herumschlägt mit diesem Mann, dem sie hemmungslos ihre Verachtung zuruft — "So'n Jammerlappen" (52), "Büst en karreerten Hanswust!" (53) —, ist psychologisch und damit in der beiderseitigen Charakterspiegelung und in der Entwicklung durch den

Kampf zum vollen Erfolg wieder eine künstlerische Meisterleistung. “Åbel måk Gebehn, as wull se em to Kopp. Se weer jo man en ool stümprig Minsch, åwer se seeg in de Wuut grulich ut: de Hand hev sik, ut ehr Og sprung de Gramm, alle Schrumpeln weern in Bewegung – so much se em vörkåmen, as harr de Dood sik en Wiwerrock antrocken un drau em mit de knøkern Fuust” (52). Und alles letzthin zu dem einen Ziel: “dat . . . lütt Maria glücklich ward” (55).

In ihrer einzigen Sorge nur darum greift sie noch ein letztes Mal ein in den Gang des Geschehens, indem sie Maria durch die Erzählung Doortjn Holms von ihrem eigenen schweren Erlebnis als Geliebte eines Grafen zur Vorsicht und Wachheit mahnen läßt (vgl. Kap. 8): womit sie zwar einstweilen gerade das Gegenteil ihres innersten Anliegens bewirkt: Marias plötzliche Abreise und Loslösung von Sterlau, ihrem adligen Liebsten. “Weg will ik nu, . . . un wenn ik hingån schall!” (81).

Wir können den ganzen Dichtungskomplex außer acht lassen, der von dieser Jugenderfahrung Abels aus den zu Fehrs' Lebzeiten noch recht fühlbaren Gegensatz zwischen Adel und Bürgertum zur Diskussion bringt, die eheliche Bindung des adligen Offiziers mit der Bauerntochter in ihrer damaligen Problematik aufrollt, besonders in dem Gespräch zwischen Sterlau und Tyge (vgl. Kap. 14), wo das Gegenüber zu letzter Ausarbeitung gelangt, um gegen Ende der Dichtung seine Lösung und Überwindung schließlich doch in der Heirat der beiden Liebenden zu finden. Handlungstechnisch bedeutet dieser von Abel heraufbeschworene, von Maria aufgefangene und von ihrem Vater durchgekämpfte Konflikt ja das retardierende Moment der Vereinigung des Liebespaares, dessen Geschichte auf diese Weise ihre – allerdings recht äußerliche und daher dürftige – Spannkraft und Spannweite über den ganzen Roman hinweg erhält. Schon in dieser bloß gesellschaftsmotivisch fundierten Retardierung, die in ihrer inneren Rückhaltlosigkeit angesichts der starken Liebe beider Partner wie ein künstlicher Einbruch in die innerlich von Beginn an so klar gezeichnete Linie sich ausnimmt, liegt eine wesentliche Ursache für die von der Kritik öfter geäußerte Tatsache, daß die Sterlau-Maria-Geschichte künstlerisch so schwach geworden ist, abgesehen davon, daß sie ohnehin ja nur hintergründig weiterläuft und von Schritt zu Schritt berichthaft eindringt, was von vornherein starke Lebendigkeit und Eindruckskraft ausschließt. Und abgesehen auch davon, daß eine Liebesbeziehung wie diese, die in ihrer Unbedingtheit wie ein Ideal durch diese Dichtung leuchtet, von Natur bar jeder echten, d. h. inneren

Spannung ist. Die gleichsam ersatzartige Schaffung einer äußerlichen aber durch jenen Standeskonflikt, der das an sich Verbindungsreife auseinanderzwingt und sich überdies von Anfang an als eine elterliche Angelegenheit erweist, zieht notwendig auch den nächsten Schritt nach sich, der künstlerisch als Schwäche zu buchen ist: daß der Krieg, die lebensgefährliche Verwundung Sterlaus, also wiederum ein äußerliches Moment, aufgeboten werden muß, um zu angemessener Zeit den gestörten und betont aufgehaltenen Gang wieder in seine ordentliche, innerlich gemäße Bahn zu bringen.

Und schließlich führt die letzte Konsequenz der durch den Standeskonflikt bedingten Hinhaltung der Vereinigung der Liebenden: die künstlerische Notwendigkeit nämlich, wenigstens Marias Zwischenzeit lebendig zu füllen, damit nicht – wie Sterlau – auch sie indessen völlig unsern Augen entswinde, zu der schwächsten Stelle der Dichtung überhaupt: wo die Doktorstante im Hinblick auf die von ihr so ersehnte Verheiratung ihrer Nichte mit Sterlau krampfhaft unternimmt, Maria für die gehobene Gesellschaft zu erziehen. Das unorganische Aufpropfen einer Bildungsetikette, verbunden mit städtischem Aufputz, das, wie der Onkel geradezu beschämt empfindet, in dieser Aufnötigung und Zurschaustellung ein Widerspruch dieses innerlich so gesund und gerade gewachsenen Mädchens ist – “Du beleidigst ja ihre Natur!” (186) –, nimmt sich seitens der Doktorin aus wie ein recht dekadenter und irriger Beitrag eines selbst nicht mehr echt verwurzelten Stadtmenschen zur Überbrückung wiederum jenes Adel-Bauern-Abstandes und steht daher auch innerhalb des Dichtungsorganismus gar nicht gliedhaft, sondern wie ein künstlich Herangetragenes und daher Stilloses, d. h. innerlich Ungemäßes, ja, nach des Onkels gesundem Urteil, wie eine “Dressur” (vgl. 186), die hier nur eine Verzerrung eines an sich vollkommenen Naturgebildes bedeuten kann. Der einzige Sinn, den man diesem Unternehmen der Tante, “Maria nå ęhr Årt torecht to stucken” (185), abzurufen vermag, ist dieser, daß Maria ihre eigene Art behauptet und nötigenfalls sich wehrt, im natürlichen Selbstbewußtsein dessen, was ihrem Wesen gemäß ist, und dies am Ende symbolisch bekundet, indem sie in ihrem einfachen Dorfkleid, darin Sterlau sie geliebt – also auf das allein Wesentliche gerichtet –, zu diesem Mann zurückkehrt.

Ähnlich aus dem Rahmen fallend wie jenes unnatürliche Heraufbilden Marias zur adligen Standesgemäßheit erscheint übrigens die dazugehörige hochdeutsche Sphäre des Doktorhauses innerhalb unseres plattdeutschen Kunstgebildes. Der Gegensatz als solcher brauchte ja künstlerisch

keineswegs zu stören. Aber es ist ein merkwürdiges, wahrscheinlich jedoch ein recht natürliches Phänomen, daß wir uns bei den hochdeutschen Einschüben unseres im Plattdeutschen so durch und durch verwurzelten Dichters meistens des Eindrucks nicht erwehren können, als passe dieses Sprachkleid nicht, als sei es nur ein von außen übergestreiftes, nicht aber ein von innen her gewachsenes, so daß es nicht echter Ausdruck des Wesens zu werden vermöchte, sondern immer ein gewollter nur, ein unnatürlicher und daher wirkungsloser. Wir wollen hier im Vorhegehen an solcher Stelle dieses Moment nicht unbeachtet lassen, das uns ja bereits in anderen Dichtungen auffiel, in "Maren" aber in ausgedehntem Maße die Maria-Gestalt umfängt und ihre Szenen mit Sterlau daher ähnlich belastet wie diese im Doktorhaus, wo ihr Onkel beispielsweise sagt: "Maria ist eben eine echte nordische Veilchennatur: sie duftet in stillen Taten, in sanften Blicken und lieblichem Lächeln ihr Inneres aus . . ." (186). Und man weiß doch von seiner plattdeutschen Rede her, darin er lebt mit Herz und Blut, daß dieser Bruder Tyges und Marens zu den urwüchsigsten und originellsten Gestalten unseres Dichters gehört! In seiner Antwort auf Marias Frage über den ihr auferzwungenen Aufputz: "Dumm Tüch, Du büst un blivst min lütt Buurdeern!" (188) ist er ganz er selber; in jenen hochdeutschen Worten dagegen kennen wir ihn gar nicht wieder.

Ähnlich sentimental wie diese berühren uns oftmals Sterlaus Worte. Sie bieten einen leicht greifbaren Beleg dafür, daß die Sterlau-Maria-Szenen künstlerisch nicht die besten sind. Man erinnere sich beispielsweise an Sterlaus Heidebetrachtung: "sieht man sie aber aufmerksam und liebevoll an, dann reicht sie Blumen, die uns seltsam grüßen" (37). Oder an die Worte zu Maria: "Ihre Blumen haben mich so manchen Tag freundlich begrüßt, wenn ich ermüdet vom Exerzierplatz kam" (36). Das ist ein wunderbar geschliffenes Hochdeutsch, aber gerade diese Abgeschliffenheit muß es sein, die ihm hier die Fähigkeit genommen, individuell, charakteristisch und daher interessant zu sein. Es hat gleichsam sein persönliches Gesicht eingebüßt und lebt deshalb auch nicht vor uns, so daß es zu sprechen vermöchte über das bloße Wort hinaus.

Wir wiesen schon eingangs darauf hin, daß der ideale, ins Typische weisende Charakter dieses Liebesverhältnisses diese Schwäche natürlicherweise unterstützt. Schafft er doch seine Sphäre, die ohne Spannung und Probleme ist, wesentlich durch Zustandsmalerei, deren sprachlicher Ausdruck vor allem die Beschreibung ist. Ihr allerdings ist das schriftlich so durchkultivierte Hochdeutsch an sich gemäßer als die Mundart,

die natürlich ihre stärkste Kraft im Sprechen bewahrt. Indem aber auch sie in diesen Szenen häufig beschreibend eingespannt ist, ist es nicht verwunderlich, daß uns scheint, als greife etwas von dem Stil jener hochdeutschen Rede selbst auf die dortigen plattdeutschen Teile mit über. Man denke an die Beschreibung Marias: "... ehr Hart keem em vör as en depen Born, ... Gras un Blomen an'n Rand: de Welt, de sik dārin spegel, weer schön verklärt un voller Freud un Frēden" (39).

Die abstrakte Sphäre ist eben nicht der natürliche, der eigenste Bereich der Mundart, wie ja auch nicht der eigenste Bereich der Kunst, und jedes Hinlenken dahinein muß deshalb fühlbar werden wie ein kleiner Stilbruch. So macht jene Charakteristik Sterlaus: "Dat weer de Māler, de Künstler, de de Schönheit kennt un œwer allens leev hett, wo se em ok bemöten deit" (40) gar den Eindruck, als sei ein hochdeutsches abstraktes Vorstellungsgebilde ins Platt übersetzt und natürlich ohne Leben geblieben. Eine derartig gehobene Rede ist der Urwüchsigkeit, der Bluthaftigkeit des Plattdeutschen nicht gemäß, das künstlerisch nur dort zu wirken vermag, wo es seinen natürlichen Boden behält, daraus es erwachsen ist. Es muß lebendig aus der Seele quellen wie ein augenblicklich von innen her Erschaffenes und daher Wesenserfülltes.

Wo immer deshalb der Dichter die naturgesetzte Grenze des Bereiches nicht ernst nimmt, muß notwendig die Rede an innerer Ausdruckskraft verlieren und wird damit ihrer an sich mächtigsten künstlerischen Sendung beraubt. In diesem Sinne ist es eben natürlich und gar nicht mehr verwunderlich, daß unser Dichter im V o l l b e s i t z seines künstlerischen Vermögens nur dort zu schaffen vermag, wo er es in seiner Mundart tut, durch die gleichsam sein Lebensatem geht. Fehrs m u ß t e plattdeutsch schreiben. Seine hochdeutsche Sprache kommt nicht aus seinem Innersten, sie ist übernommen von ihm und vermag niemals jenen natürlichen und zugleich schöpferischen Quell zu ersetzen, der schon dem Kind über die Lippen ging. Und so ist also die Sterlaugestalt mit ihrer hochdeutschen Rede, die oftmals Schriftdeutschcharakter hat solch blasser, konventionsgebundener Art, wie der Brief seiner Mutter besonders beispielhaft darbietet (vgl. 33), im Grunde von vornherein bei unserm Dichter zu einer verhältnismäßig ausdruckschwachen und uniformen Dichtungsfigur verurteilt.

Jene Streiflichter aber mögen genügen, um auch einmal vom Stil her die Ursachen für diese künstlerisch schwächeren Teile unserer Dichtung zu beleuchten, die wir gerade im Gelände Marias vorfinden, wo mit der Standesscheide von Adel und Bauerntum die Scheide von Hochdeutsch

und Platt einhergeht und der motivische Konflikt, welcher hinsichtlich der inneren Form, wie wir sahen, keine glücklichen Konsequenzen hatte, künstlerisch zugleich auch einen sprachlichen mit sich führt, der bei unserm Meister eben plattdeutscher Dorfgestalten sich hier in grundsätzlicher Bedeutung zeigt.

Doch nun zurück zu der Jugenderfahrung Abels (Kap. 8), dem inneren Ausgangspunkt all jener Ausläufer des Ständemotivs, von denen wir sagten, absehen zu dürfen im engeren Rahmen unserer Interpretation, was indessen hinreichend begründet sein mag. Vor allem Hineinschreiten nämlich in den sozialen Konflikt, der in der Geschichte Sterlaus und Marias sich niederschlägt und auch den Altonaer Aufenthalt Marias im Gefolge hat, enthüllt uns jene Erfahrung Abels mit ihrem Liebsten, dem Grafen ("de ęhr op't Krankenlāger smiten deit. He hett en junge vörnehme Bruut . . . – se kann afkāmen. He bütt ęhr Geld, en Mann – sien smucken Kutscher . . ." (71)) als rein innerlich-menschliches Erlebnis, daran ein ganzes Leben letztthin fehlging, ihr eigentliches Gesicht, das sie gliedhaft zeigt im Organismus des Kunstwerks und daher in die Mitte des Interesses rückt. Wir schauen von hier aus in den Kern unserer Dichtung.

Eben dadurch bildet diese Szene, wo Doortjn Holm der jungen Maria Abels Leben erzählt, die wichtigste motivische Unterlage für die eigentliche Sendung der Abelgestalt in unserm Kunstwerk. Denn von hier aus wird durch die Innenperspektive, die der Dichter dem zeitbedingten Motiv des Adelsrangs und der Adelsmacht verleiht, das Zeitlich-Zufällige ins Allgemein- und Immer-Gültige gehoben: wo immer nämlich der Mensch sich erkühnt, ein Äußeres über ein Inneres zu stellen. "Ābel smeeet em sien Geld vör de Föt, un de Kutscher . . . māk en slimme Reis, as he wāgen de, Ābel neger to kāmen. . . (Se) trock ęhr siden Kleeder ut un gung . . ." (72).

Wer würde bei diesem Geschehnis nicht an Matten Krus erinnert (vgl. Sw. Dr.), der dasselbe Vergehen mit seinem Reichtum auslöschten zu können meint – "Dat kommt mi jo op en gode Handvoll Geld nich an" (97) – und, wie der Liebhaber Abels, statt seiner selbst einfach jemand anders zu setzen gedenkt – ". . . ik wull ęhr en bętjn utstürn un denn an en goden Mann bringn" (97/98) (bei dem 'god' überdies wiederum nur ein Äußeres bedeutet: ". . . de hett sien nett Geschäft un en lütt Kāt" (98)) –, so, als sei der Mensch eine Sache und wie diese bezahlbar und tauschbar, so als existierte ein Inneres nicht. Unwillkürlich fällt einem in diesem Zusammenhang der Vorwurf ein, den der Pastor in der Maren-

dichtung dem so schnell von Maria auf Maren überwechselnden Paul Struck erteilt und der im Grunde die stille Anklage unseres Dichters an all jene nur äußerlich orientierten gewissenlosen Liebhaber junger Mädchen mitenthält: "dat man Bruten doch ni afschuben un wedder anschaffen kunn, as man Jacken ümtreckt" (122). Und ähnlich hat Abels energische Reaktion auf jene Abspeisung durch den Grafen ihre Vorstufe in Emma, bei der sich so wenig wie bei jener die Versündigung am Innern durch ein Äußeres kompensieren läßt – "Von Geld wull s' jo nix weten" – und die in verletztem Ehrgefühl mit dem Ausdruck sprachloser Verachtung antwortet: "De Deern seeg em mál mit ęhr rootweenten Ogen an, un denn stunn se op un gung rut" (Sw. Dr. 93). Schließlich ruft Abels Erlebnis auch die Dick-Trien-Dichtung in uns wach, die auf derselben Erfahrung des jungen Mädchens basiert, vom Baron ausgenutzt und sodann weggeworfen zu sein, nur mit dem Unterschied, daß diesem Mädchen mit seinem Verlangen nach dem "Rock ock ock von Sii . . . d" solches Schicksal – "Mien Swester is dárbi verdorben un storben" (64) – als zugleich selbst verschuldet zugemessen erscheint, welches Moment dann jener Dichtung die besondere erzieherische Nuance der Abelschen Sendung verleiht, die Tochter zu bewahren vor ihrer Mutter Hang nach äußerem Glanz und sie zu richten aufs Innere allein.

Dreimal ist also unserm Dichter das Motiv gewissenloser Schändung eines Mädchens zum Gegenstand seiner Kunst geworden. Und immer bildet die Schuld darin die Mitte: daß im Vollbesitz einer äußeren Macht, des Standes und des Geldes, ein Inneres achtlos zertreten wird. Dies ist das innere Gesicht, das alle Gestaltungen dieses Motivs verbindet, und wir können schon an seiner Wiederkehr seine Bedeutsamkeit im Fehrs'schen Kunstbereich ermessen.

Daß die höchste Steigerung dieses Erlebnisses und damit die gründlichste Ausarbeitung des Motivs in der Marendichtung erreicht wird, mag schon in dieser kurzen Übersicht offenbar geworden sein. Dem Schicksal Abels, das mit dem ganzen Gewicht und mit letzter Konsequenz des innerlich orientierten Menschen durchlebt und durchlitten wird, diesem Schicksal der Schande – "Dat Enn von't Leed weer, dat nüks dat hęrlophen Minsch in Arbeit hebbn wull" (73) –, das die Folge starker, reinsten Liebe und (mit der Abweisung des Kutschers) zugleich tiefsten Ehrgefühls ist, ist das *T r a g i s c h e* einbeschlossen. Und damit verschiebt sich hier der Schwerpunkt von der Verletzung auf das Verletzte, so daß das stärkste Licht nicht auf die Tat, sondern auf ihr Opfer fällt: auf diesen Menschen nämlich, der noch allein und konsequent seinem

Innern folgte, dem Drange des starken und echten Gefühls völlig hingegeben.

Als seine unermüdliche Verfechterin sahen wir Abel ja bereits inmitten der Ehler-Schoof-Dichtung, und eigentlich müßte man ihr eigenes Schicksal, das Doortjn Maria erzählt, kennen, um schon diese ihre Funktion in "Ehler Schoof" von Grund auf verstehen zu können: wo Abel Wiebns unaufhörliche und unbedingte Liebe zu Ehler mit allem Schutz und aller Fürsorge ihres reichen Herzens umfängt und schließlich zur Erfüllung verhilft.

In der Marendichtung bildet nun jenes Erlebnis Abels die innerste Voraussetzung für ihr Verhältnis zu Maria und zwar nicht nur in diesem so greifbaren Sinne: zu sorgen und zu warnen, daß nicht ihr eigenes Schicksal sich an Maria wiederhole. Die *Sterbeszene* zeichnet den Weg schon deutlicher ab, der hier letzthin besritten wird, und läßt uns ahnen, daß Abel mehr ist als eine bloße Lenkerin des Geschehens. Mit Eifer wehrt sie sich gegen die Auslegung, daß ihr Fühlen, Denken und Sorgen von Anfang bis zu Ende für das Glück Marias sie heraushebe aus jener Masse Menschen, die sie gerade als "gärto erbärmlich" (156) beklagt. Und in alter Derbheit schlägt sie auf dem Totenbette Maren's Worte: "Åbel, ik segg jo, Du büst beter . . ." zurück: "Snack, Maren! De Minsch is en Beest! Wat he ok deit, he denkt an sik sülben! Ik segg Di jo: Maria keem mi vör, as weer ik¹ wedder jung wårn un fung m i e n L e b e n von vörn an . . ." (157). Und ebenso energisch tritt Abel auch jenem zweiten Anlauf Maren's in dieser Richtung entgegen: "Hm, denn is dat Leev" (was Abel nämlich für Maria empfinde): "Narrnkråm, ik dach an m i¹; wat Maria passeer, dat passeer m i¹. M i e n schönen Droom, den ik mål harr begråben müßt, wåk wedder op un stell sik vör mi hin – nu wull ik em in volle Blöt sehn an Maria." Es ist der "Traum" der Erfüllung reiner Liebe, den Abel – in völliger Freiheit von ihrem persönlichen Geschick – nicht aufzugeben vermag, ja, der so stark in ihr lebt, daß er sie angesichts der Liebe Marias zu Sterlau geradezu die *I d e n t i f i k a t i o n* mit sich selbst vollziehen läßt, welcher Maren verständnislos entgegenfragt: "Ne, Åbel, kann dat angån?" (157).

In solchem Maße wird Marias Sache zu Abels eigener, wie es eben nur möglich ist, wenn der Mensch in seinem Fühlen und Denken dem bloß Empirischen entwachsen ist. Als Repräsentantin ihres zur *I d e e* abstrahierten "Traumes": daß nämlich die Liebe allein den Lebensbund

¹ Vom Dichter gesperrt.

der Menschen bedingen dürfe, das wahre Glück also nur ein von innen her geschmiedetes sei, vermag Abel, wo immer dieses Glück zu erwarten ist, über alle persönliche Gebundenheit hinwegzuschreiten, so daß das außerpersönliche Anliegen zu ihrem persönlichsten wird, welches ja ein ideelles geworden ist.

So also ist es zu verstehen, daß: Maria glücklich zu sehen, Abels höchstes Glück wäre, welches sie daher mit geradezu egoistischem Eifer als solches gewertet wissen will. Trotz aller Gegenerfahrungen, die das Leben ihr ständig vor Augen geführt, und trotz der eignen schwersten, daran ihr eigentliches Leben zerbrach, liegt doch für Abel im Sehnen nach diesem Glück, die Liebe als reine Innenmacht des Ehebundes zu erleben, die ganze Spannkraft ihres körperlich fast ausgelebten Daseins. Ja, ihr ist, als könne sie "de Welt ni goon Nacht seggn", ohne die Antwort erhalten zu haben. "Åch, dat du kommst, Maren! . . . Du mußt mi von Maria . . ." (153). Und ihre Enttäuschung, daß das Ersehnte "noch wied entwei", hat ein tödliches Gesicht: " 'Denn geht d a t ¹ Licht o k ut!' stœhn Åbel" (154). Ihr ganzes Gespräch in letzter Lebensstunde mit Maren – und nicht zufällig mit dieser, wie die Dichtung uns später erschließen wird, kreist nur um Maria, diese für Abel – und von ihrer Sicht her für die Dichtung schlechthin – ideale Mädchengestalt, zu welcher gerade die sterbende Greisin sie ausdrücklich erhebt: "Smuck un rein as en Engel", fern jenem "grotten Swarm" (157) von Menschen, "de . . . sünd mi toweddern" (156), ja, "beter, as ik weer" –, d. h. frei von Abels damaligem Eifer, ihr Glück erzwingen zu wollen: "Se is as en Bloom, de still in den Dood geit, wenn't Fröhjäär vörbi is" (158). Wir fühlen deutlich, warum Abel die beispielhafte Erfüllung ihres "Traumes" gerade von diesem Mädchen erhofft, von dem sie mit ihrem letzten Wort an Maren nochmals versichern muß: "Åch wenn de hier weer, en Engel vör de letz Poort" (158).

Von hier aus wird schon ersichtlich, wie das Liebespaar Sterlau-Maria im Gesamtgefüge unserer Dichtung steht als die – Abel selbst versagt gebliebene – Realisation ihrer Idee: daß nur das innere Band der Menschen das wahre ist. Und instinktiv-ahnungshaft wissen die ihr Nahestehenden darum. Als das Ereignis schließlich eintritt und der Bund zwischen Sterlau und Maria für immer geschlossen ist, hören wir die alte Doortjn spontan ausrufen: "Wenn dat Åbel noch afløyt harr!" (309). Und dieser Ausruf hat Gewicht in unserer Dichtung. Denn eben auf die Realisation als solche kam es Abel nur noch an. Mit der ganzen Intensität

¹ Vom Dichter gesperrt.

der Persönlichkeit ihrer Idee verhaftet, mußte für sie die Erfüllung der Liebe Marias letztthin den Sinn der Bejahung haben, der höheren Bestätigung; ja, sie hätte so, über alles Empirisch-Persönliche hinweg, gar die Korrektur des eigenen durch die Unerfüllbarkeit der Liebe verfehlten Lebens zu bedeuten vermocht, wie die Worte der Sterbenden an Maren enthüllten: "Nu wull ik't bëter måken . . ." (157).

Und dieser umfassende Sinn jener Liebeserfüllung Marias lebt in der Dichtung auch über Abels Tod hinaus. Ihr geistiges Erbe, ihre Sendung, die der Sinn ihrer Existenz gewesen, durchdringt die Dichtung bis ans Ende, so die tatsächliche Macht der Idee erweisend, deren Repräsentantin Abel gewesen. "Sterlau is egentlich min", so spricht diese in Marens Traum. Ja, sie rüstet sich darin zu unbändigem Tanze mit Sterlau, der hier ihr früherer Liebster ist!, und so erleben wir den Jubel der längst Verstorbenen über Marias Liebeserfüllung im Spiegelbilde der Phantasie Marens, in deren Innern Abel weiterlebt. Wie gut hat Maren also schließlich doch jene ideelle Identifikation Abels mit Maria verstanden, die jene auf ihrem Totenbette leidenschaftlich kundtat, so vollkommen, daß diese, nachdem Sterlau und Maria ein Paar geworden und Abels sehnlichster Wunsch also doch noch in Erfüllung gegangen, schöpferisch in Maren wirksam zu werden vermag bis selbst in jene Korrektur des Abelschicksals hinein, die sie ebenfalls in diesem Traum vollzieht. "Büst wol kãm to min Hochtïd . . . !", ruft Abel, nachdem sie sich den Brautkranz aufgesetzt und, "ørn besten Sünndagstât an", im festlich erleuchteten Saal sich stolz bespiegelt, der erstaunten Maren zu, "Du weetst doch, dat min Brüdïgam endlich dâr is." So wiederholt Maren selbst die Identifikation, indem Marias Hochzeit in ihrem Traum erscheint als Abels Hochzeit. Dabei nimmt Maria zugleich die Brautstelle ein – "Ik hev em åwer Maria cewerlâten", sagt Abel, "de mag em heirâten. Hev dâr keen Lust mehr to, he hett mi to lang lurn lâten, gârto lang" –, was wiederum die Unwichtigkeit des direkt-persönlichen Durchlebens der Liebeserfüllung für Abel versinnbildlicht. Sterlau aber – und dies erscheint für Abel das Wichtige! – bleibt ihr eigener zurückgekehrter Liebster, der "de ool poolsche Hex, de he mâl an de Hand harr" (361), längst aufgegeben hat: was also zugleich Abels Überwindung oder vielmehr die Auslöschung ihres eigenen Schicksals: vom Liebsten betrogen und verlassen zu sein, – angesichts der Heirat Marias, – symbolisch zum Ausdruck bringt und die ideelle Bedeutung dieses Bundes für Abel nochmals ins Licht rückt.

Keinem Leser wird entgehen, wie diese Wesensträchtigkeit der Abel-

gestalt durch die Macht ihrer Idee in scheinbar naivster sinnlicher Projektion einen Höhepunkt künstlerisch-symbolischer Verdichtung zeitigt, wo wir jenseits aller Erklärung und Interpretation, ja, jenseits alles Bewußten: im realitätswirren Reich des Traums, gleichsam nur am Quell des Erlebens selber stehen, uns nährend aus der Tiefe der Persönlichkeit.

So hat die Heirat Sterlaus und Marias in unserer Dichtung ein doppeltes Gesicht. Sie bedeutet motivisch die Lösung des Standeskongflikts und ist mit Tyges Worten "en Årt Vörbild för Buur un Eddelmann; se schulln nu den olen Grull vergeeten un tosäm spannen in düsse brusige Tied . . ." (332). Sie bedeutet, von innen gesehen, aus dem Blickkreis Abels heraus, das Vorbild einer Eheschließung schlechthin, als innerster und zwingendster Wesensvereinigung zweier Menschen. Und als solche allein steht sie, wie wir sehen werden, im Ganzen unseres Kunstwerks in wesentlichem, in innerstem, organischem Bezug. Denn es ist die **B i n d u n g a u s L i e b e**, die der Maria-Sterlau-Geschichte im Marenroman ihren Platz gibt. Sie ist die Objektivation des Abelanliegens, ja letztthin die symbolische Verkörperung der Idee, die leitend durch das **g e s a m t e** Schaffen unseres Dichters geht: daß doch das Innere des Menschen auf dieser Welt das Höchste ist.

Und diese Idee, die Abel geistig, das Paar Sterlau-Maria praktisch vertritt, durchlebt die Dichtung wie ein göttliches Gesetz, davon, wer immer es verletzt, unerbittlich zur Rechenschaft gezogen wird. Ja, es sind diese Auseinandersetzungen, die im Grunde das Geschehen unserer Dichtung bilden!

Unser Marenroman ist also eine ausgesprochen **s i t t l i c h e** Dichtung. Durch die ganze **E h e g e s c h i c h t e** Pauls und Marens hindurch ist bei beiden Partnern die Verletzung jenes Gesetzes und die Selbstverantwortung solchen Tuns, die Wiedergutmachung oder Sühne, der rote Faden, an dem von Anfang bis zu Ende unentwegt und konsequent gesponnen wird, so wie bereits jenes erste Gespräch wegweisend vorausleuchtete, indem es die Schwerpunkte dieser beiden Menschen freilegte, die ihr Verhältnis zueinander bestimmen und somit das eigentliche Geschehen in ihrer Ehe entzündeten, welches ja das Kernstück unserer Dichtung ist. "Maren kriggt em as en Hund an de Lien, schüllt man sehn!", so erheben sich die Stimmen im Schoosterkroog, "en bęter Fru finnt he op tein Miel Wegs nich; . . . de schall em wol op'e Been stellen, dat he gån kann . . ." (83). So ist nicht nur Maren, sondern dem ganzen Dorfe von vornherein klar, welche Funktion sie in dieser Ehe haben wird und muß. Und auch Paul selbst ist sich ihrer ungewöhnlichen Einflußmacht bewußt:

“Mien Maren kann en stötschen Bull sinnig maken” (82). Und so verscheucht Maren bei ihrer Rückkehr als Pauls Braut angesichts dieser Heirat ohne Liebe all ihre trüben Gedanken mit der einen Aufgabe, durch die sie ihre Ehe zu füllen und ihr Sinn zu geben gedenkt: “Dat weer gewiß: bröch se Paul nich dârhin, wo se em hebbn wull . . . , so weer se klâr und harr ganz verspelt, denn weer’t Tied, de Flünk hangn to lâten” (129). Das Ziel aber, in dessen Richtung wir sie bereits in jenem ersten Gespräch tätig sahen, darin ja der Geiz als Pauls schwächste Stelle schon sogleich hervortrat, legt Maren ihrem Bruder Tyge als einzige Rechtfertigung ihrer Ehe dar, die sie ja als finanzielle Hilfe für diesen nutzen möchte: “. . . ik will em dârop stürn, dat he sien Hand von sülben âpen deit, dat em dat en Freud is, ok mâl an anner Lüd to denken” (106/107).

Und ob das gelingt, darin liegt vordergründig und weitestens die Spannung dieser Ehegeschichte, die also eine echte, weil innerlich bedingte ist. Diese Spannung wird noch erhöht durch die wiederum in so natürlicher Konsequenz stehenden, parallel, aber gegeneinander laufenden Entwicklungszüge: während wir nämlich einerseits Maren in ständigem und wachsendem Bemühen sehen, Paul von seinem Geiz zu befreien, enthüllt sich im Hang zum Gelde das Wesen dieses Mannes in ebenso wachsendem Maße vor unseren Augen, so nach wechselndem Auf und Danieder im Ringen mit Maren scheinbar doch die Unbesiegbarkeit verkündend, die Tyge Marens Unternehmen schon gleich entgegenhielt: “. . . (em) bringt keen Deubel von den Geldsack; de Giez is lang bi em begriest un begraut un verknœkert. De Giez hett en Dodenhand, de slâten is . . . ” (107) – bis schließlich in Pauls Innern der machtvollste Gegner seiner selbst aufsteht: das Gewissen, das ihn mit Sicherheit zu Fall bringt.

Aber wir müssen den Weg im einzelnen durchverfolgen. Mit großem Kampfe setzt dieser Prozeß ein, als Maren von Paul fordert, ihrem Bruder bei Rückgabe seiner Tochter Maria 10 000 Mark zu bezahlen. “. . . dâr ward all mien Dâg nix ut!” (61) ruft er entrüstet aus, und schwer würgt er, nachdem er, wie immer, auch diese Forderung Marens erfüllt, an dem Verlust herum, ißt nichts und trinkt nichts, “sluukohrig, halv krank” stöhnt er vor seiner Haushälterin die Last seines Innern heraus: “Mien Geld, mien schön Geld!” (82). Ein jeder fühlt, wie bei diesem Menschen das Geld Herzenssache geworden ist.

Ja, charakteristischerweise tritt das erst vollends in Erscheinung, als Paul ohne Maren wirtschaftet, und läßt umgekehrt ermessen, welche Gegenmacht Maren schon allein durch ihre Existenz in diesem Hause be-

deutet hatte. "Du arbeist jo mit den Lëpel in de Jüch rüm", so höhnen die Tagelöhner bei Tisch einander zu auf ihrer Jagd "nå en Koorn Grütt". Ihr Aufbegehren fördert die derbsten Vergleiche heraus, welche die Dichtung aufzubieten vermag – "... en Pannkoken, den man as en soren Kohfläden op'n Stock stëken . . . kunn" (120) –, und spiegelt somit auch im sprachlichen Ausdruck diesen Geiz als das Äußerste des menschlich Erträglichen. Als die Butter verweigert wird, bei welcher Paul "sik plëgen de", trifft ihn direkt das Urteil: "Dien Swien hebbt dat bëter as Dien Lüd" (121). Der Racheakt der Soldaten sodann mit der Stinkpfanne, der zur Umquartierung führt, bedeutet in der Spiegelung des Geizes eine weitere Steigerung und wirft zugleich wieder ein Licht auf Maren zurück, unter deren Betreuung zuvor Soldaten und Gesinde so glücklich gewesen: "Knechten un Deerns danzt man so, wenn se wat seggt . . ." (54).

Ja, durch ihre ganze Erziehungsarbeit hindurch wird Maren unmerklich, aber notwendig zum *G e g e n b i l d e* Pauls: Wie Licht und Schatten, so wirken die beiden Menschen auf diesem Wege ständig zusammen und ständig gegeneinander, in naturnotwendigem Ausdruck ihres eigenen Wesens. Und dies folienhafte Ineins müssen wir als künstlerisches Formprinzip erkennen, weil eben in dem höchst positiven Bilde Marens, welches sich hier bei ihrem Kampfe gegen das Negative ergibt, letzthin das *T r a g i s c h e* ihrer Schuld und ihres Schicksals beschlossen liegt.

Bei der Planung ihrer Hochzeit tut sich der Gegensatz von neuem auf. "Lüd inlåden?" fragt Paul verwundert, "woto? woto? dat måkt man Kosten" (129); "Frünn?" – auf Marens nächsten Vorstoß – "hev keen Frünn!" (130). Hier werden die inneren Konsequenzen der Geldsucht sichtbar: der Verlust des warmen Gefühls für andere Menschen, die Isolierung, der bloße Egoismus, den nur noch die harte Rechnung des Verstandes verpflichtet. Gegen Marens Forderung: "Ok de Armoot schall dårbi wën . . ." (132); "se arbeit mit uns, denn møet se ok mit uns fiern" (131) steht Pauls Rechtfertigung: "Ik betål mien Armgeld un denn bün ik nüms wat schüllig . . . !" Maren aber treibt diese Einstellung ihres Mannes zu grundsätzlicher, zu schlechthin moralischer Bearbeitung geradezu priesterlichen Formats: "An Dien Dær prachert de Armoot sik toschann!" (132), "De rike Mann is alle Welt schüllig!" (133). Und ihr Vergleich mit den Pferden, darin sie stilistisch wieder ganz sie selber ist – "Se sünd still un tofrëden, wenn de Krüpp voll is" (132) –, weist treffsicher in die Mitte dieses Mannes hinein, der das Geld um des Geldes willen häuft und darüber sein Herz verliert.

Ein leises Ahnen dessen, was dies bedeutet, scheint ihn zu befallen angesichts des aufblühenden Zustandes seines Hauses und Gesindes, seitdem Maren wieder darüber waltet: "Jåwol, he freu sik, un dochen harr he en Geföhl, as müß he b a n g warrn. Woför? kosten kunn dat jo nix – Sand un Grön un Blomen, Lust un Lachen weern jo all ümsünst, all ümsünst! Wat weer't denn?" (136/137). Und es ist schön zu sehen, mit welch feinem Instinkt Maren durch die Weihnachtsbescherung der armen Kinder in seinem Hause ihm gleichsam weiterhilft in dieser Richtung, eifrigst bestrebt, den so verhärteten Boden seines Innern wieder zu lockern. ". . . un as nu de Kinner in ehren nien Ståt dārstunnen, dat Hart ganz buuk un de Ogen so hell as Blomen, do dau Paul al halv op un nück ehr māl to . . ." (151).

Es ist der Geist A b e l s , in dem wir Maren hier tätig sehen: in ihrem ganz dem Gelde verschriebenen Mann das elementare G e f ü h l wieder zu wecken, indem sie ihn zu einem echten Erlebnis bringt: einmal das Herz eines anderen beglückt zu haben. "Ik harr ehr lewer de Säken hinschickt", so äußert sie hinterher selbst, worauf es ihr im Grunde ankam, "åwer denn harrst Du düt Glück nich to sehn kreßen. Is so'n selig Kinnergesicht nich mehr as en Dåler weert?" (152). Hier wird durch Maren dem innerlich so Stumpfgewordenen innerer Wert gegen äußeren gesetzt und in seinem Schwergewicht fühlbar gemacht.

Ja, letzthin hebt sich Marens ganze Existenz in diesem Hause eben gerade dadurch von Pauls ab, daß die ihre wahrhaftig ein unermüdliches Wirken von innen heraus, warmen und offenen Herzens für andere ist. Mit welch persönlichem Anteil und Einsatz sorgt sie beispielsweise für ihre Dienstboten Klås und Cillja, denen sie zu ihrem vollen Glück später gar ein Haus beschert! Noch an jenem Weihnachtsabend ist sie augenblicklich unterwegs zur alten Abel, sowie sie von deren Krankheit gehört – "Hin un sehn, wat sik doon lett" –, und läßt ihren entrüsteten Mann – "Um de geist en Schritt ut'e Dær?" (152) – mit beschämenden Worten zurück.

Es ist diese ständige, umsichtige, selbstverständliche Hilfsbereitschaft Marens, die sie einesteils so stark auf die Seite der alten Abel rückt, deren spätes Leben sich ja geradezu erschöpft im Einsatz für alle, die in Not sind ¹. War es doch derselbe starke Zug in Marens Wesen, der Abel

¹ Was jeder weiß, der Fehrs' Dichtungen überschaut, und was die alte Doortjn in unserm Roman rückweisend noch einmal voll ins Bewußtsein ruft: "An besten weer Åbel toweg, wenn't māl ganz bunt hergung, so bi Anton Timmermann sien Hochtied, wo he den Verstand verloor, bi Ehler Schoof, de Fru un Kinner . . . in veertein Dåg verleen dē, un bi dat groot Füer, wo de meisten Lüd den Kopp verlårn harrn." "Men-

geradezu zum Ansporn dieser Ehe Marens mit Paul werden ließ: "Wullt Du den rären Vågel flegen låten?" (54), rief sie, Pauls Lob auf Maren Beifall nickend, diesem zu und sah schon bei ihrer Bearbeitung Marens in derselben Richtung die umfassende Wohltat solcher Ehe voraus, weit über Pauls Belange hinweg: "... weer ok good för't Dörp..." (23).

Und in der Tat reicht Marens Hand bis ins Dorf hinein, wo immer etwas Gutes zu tun ist, und beschämt wiederum muß Paul im Schoosterkroog das Lob für sie einstecken - "... en düchtige un en hartensgode Fru, de för Noot un Elend en åpen Oog un Hand harr" (161); für sie, die nach hartem Kampfe mit seinem Geiz in diesem Sinne ihr Wohltätigkeitsfeld umrissen hatte: "Wenn ik nu dat Halwe, wat Di bet høрто ståhln un verdorben is, an de Armen gey, büst Du denn tofrøden?" (133). Schon damals hatte Maren seinen Blick von dem materiellen Geldeinsatz weg auf den inneren Wert solchen Tuns gelenkt: "... son Gåben bringt Sęgen in't Huus" (132). Und gelegentlich, sofern er sich innerem Gewinn nur zu öffnen vermochte, war ihm dies an Maren selbst, die von Beginn an daraus nur Liebe und Freude in seinem Hause und außerhalb erntete - "O, wat is se good!" sagt Cillja, "Ik gå för ęhr dör't Für!" (262) - zu einem für ihn schier ans Wunderbare grenzenden Erlebnis geworden: "... wodennig måkt se dat man blot?", so fragt er Abel, "As wenn se hexen kann!" (54).

Und doch sind das alles nur gelegentliche Ansätze Pauls zu einem anderen Sein infolge momentaner Einflüsse der Marenschen Persönlichkeit. Sowie diese zurücktreten in ihrer unmittelbaren Wirkenskraft, sehen wir ihn wieder im eigensten Gleis und umso entschlossener sodann sein vor Maren so sorgsam verstecktes zweites Gesicht hervorkehren, wie damals nach der Geldaffäre: "... dat letz kriggt se doch nich to węten, ik belach ęhr! Je gröter de Būdel, je deper ward inlangt. ... Mien Book, wo de Posten inståt, is good verstęken..." (64).

Von lebensechter Gestaltung ist eben diese Erziehungsgeschichte Paul Strucks, darin einerseits ständig am Kern dieses Menschen gearbeitet wird und anderseits dieser Kern doch immer wieder in seiner Macht hervortritt und zur Selbstbehauptung drängt. Wieviel realistischer ist also unser Idealist in seiner künstlerischen Darstellung geworden seit dem Wandel der lieblosen, undankbaren, geizigen Kinder in "Kattengold" und vor allem seit dem "Swåren Droom", wo die so gewaltsame

nich harde Hand hett se åpen måkt, mitto mit Gewalt, wenn op ęhr Nåwerschop bi lütte Lūd de Hunger anklopp. ęhr pår Frūnn holp se mit ęhr Hann, wo se kunn, denn weer ęhr keen Gang to wied und keen Arbeit to swår." (75)

erzieherische Bearbeitung des geldgierigen Matten Krus im Traum einen geradezu plötzlichen Umschwung von schwarz nach weiß zur Folge hatte. In der Maren-Paul-Geschichte nimmt uns das heimliche und immer intensivere Gegeneinander der Bewegungen von Erzieher und Zögling, die beiderseits zu immer deutlicheren Objektivierungen ihres Wesens führen, über lange Zeit tätig und spannungsvoll in Anspruch. Während in jenen früheren Dichtungen Ziel und Erfolg, und zwar das Ergebnis an sich, das Eigentliche bedeuten, die Macht der gedanklichen Tendenz Gang und Gewicht bestimmt, bildet in der Marendichtung der *seelische Vorgang*, der lebendige innere Prozeß, das also, was sich zwischen Zielsetzung und Ergebnis als Leben ereignet, die eigentliche Mitte, und infolgedessen erscheint auch der Erziehungsgedanke hier von vornherein umgesetzt in tätige Einfühlung in das Wesen des andern, welcher durch immer wachsende Einsicht immer tieferer Gang geboten ist, soll sie erfolgreich sein.

Das beste Beispiel solches *erzieherischen* Geschehens, wie es erlebnishaft vor uns ersteht, bietet uns das 16. Kapitel, das überdies in seiner logisch-prägnanten inneren Schritthaftigkeit des Vorwärtstretens, welches ebenso schritthaft zur Enthüllung führt, gleichermaßen den künstlerisch wie psychologisch Interessierten ansprechen muß, da diese von uns so oft beobachtete psychologische Begabung unseres Dichters sich hier auf hoher künstlerischer Stufe betätigt. Mit Aufwendung all ihres diplomatischen Geschicks sehen wir die Paul weit überlegene Maren hier eifrig tätig, bei scheinbar tiefer Versenkung in die Arbeit des Hemdnähens diesen Mann, den sie im Grunde seines Wesens noch immer nicht anzurühren vermochte, da sein Innerstes ihr verschlossen blieb, gleichsam aus sich selber herauszulocken, um sich für ihr stärkstes Anliegen sichere Ansatzpunkte zu verschaffen.

Aus ihrer so gewonnenen Einsicht heraus beginnt sie sodann, Paul in seinen bösen Geldgeschäften mit seinen eigenen Waffen zu bekämpfen: "...so'n Spikelätschoon verstå ik nich... Du mußt jo Geld verlearn!" (168). Der direkte moralische Appell ihrer früheren Gespräche ist verstummt. "Wenn Du dat von Dien Ohm hest", so interpretiert sie die Methoden seines Gelderwerbs, "so hett he Di dummtolehrt!" (170). Und die sittlichen Ratschläge, die sie ihm nun erteilt – "Sühmål, Paul, wenn Du em en Tiedlang œwer Wåter hooln deist, denn arbeit so'n Mann as Hinnerk sik wedder rut, un Du bargst Dien Kaptål" (170) – erscheinen dem Geizigen zugleich aus dem egoistischen Geiste des eigenen Vorteilbedachts erwachsen und nehmen ihm so

durch weite Strecken dieses Gesprächs hindurch völlig die Angst vor der Entblößung seiner selbst. So daß beide Stränge hier einander in ihrer Entfaltung steigern: Während Marens Erziehungsarbeit zu neuen Wegen gelangt, offenbart Paul sein wahres Antlitz.

Und das geschieht wiederum auf künstlerisch beachtliche Weise. In dieser Szene wiederholt sich inhaltlich mit der Enthüllung der Geldangelegenheiten Paul Strucks jene frühe Geschichte "Um hundert Däler", darin der reiche Henn Kark dem armen Steffen Pähl das letzte Geld mit hohen Zinsen lieh, um ihn mit Sicherheit zu Fall zu bringen und dann selbst zu dessen Besitz zu gelangen. Ja, es ist, als ob in Paul Struck spiegelhaft die Henn-Kark-Gestalt erst ihre grundsätzliche Ausarbeitung fände. Denn was wir dort erlebten, erscheint hier in Paul schlechthin zum Prinzip des Gelderwerbs erhoben. Und umgekehrt dringt mit Henn Kark, dem geistigen Urheber dieses Prinzips, so wie er unter dem Zwang innerer Zusammengehörigkeit der Gleichartigen hier bei der Erörterung von Pauls Geschäften notwendig in dessen Erinnerung emporsteigt, aus dem früheren Schaffen des Dichters jener große Bereich menschlicher Geldversklavtheit mit hoch, der unserm Dichter weitestens Anstoß wurde zur Gestaltung seiner vornehmsten Idee: der inneren Freiheit davon, deren dichterische Repräsentantin ja durchweg die Abelgestalt ist.

Mit leibhaftiger Eindruckskraft tritt vor dem geistigen Auge Paul Strucks die Erscheinung seines Onkels, wie sie schon damals in "Um hundert Däler" wesenskündend war, beherrschend und beängstigend in die Mitte; im äußeren Bild vergegenwärtigt sich das Innere mit symbolischer Macht und erfährt so über alles Persönlich-Gegenständliche hinaus seine künstlerische Verdichtung: "He harr so'n helle harde Språk, weer kort un basch . . . De Neş weer so krumm un spitz, de Ogen so scharp un gau, se wårn allens wies, un dårøwer seten de Ogenbrån, as twe Flünken, flusig un isgrau, dat keem mi vör, as wenn he ümmer ut'n Busch keek. Ne, ik weer bang vör em . . ." (166), so erinnert sich selbst Paul Struck aus seiner Kindheit, und vor dem Leser taucht jenes Bild aus "Um hundert Däler" hier wieder auf, darin die ins Spiel vertieften Kinder beim Anblick des Henn Kark verstummen und ängstlich und hastig verschwinden. Indem Paul Struck aber gerade in dieser Szene der Enthüllung seines bösen Tuns diese Erscheinung seines Ohms vor Augen steht, wird sie zum Spiegel seines eigenen inneren Menschenbildes zugleich, das er bislang so sorgsam verborgen gehalten.

Es ist nach dieser Entäußerung seiner selbst, daß er in dieser Nacht keine Ruhe findet, obwohl er doch während jener Situation Marens Zudrang,

die hohen Zinsen zu erlassen und dem Fallenden hochzuhelfen, noch so selbstsicher entgegengestanden: “. . . anner Lüd spölst Du to, mi treckst Du ut! . . . mál hev ik würlklich dâran dacht, ik wull Di den Slöetel to de Kâmer geven . . . âwer ik schall mi wâhrn!” (169). Im Traum muß er erleben, daß all sein Geld vor seinen Augen zerrinnt; im Traum packt ihn die Angst: “He schreeg luud op un smheet sik œwer den Sack, âwer de Drüttels un Dâlers lepen em man ümmer so ünnern Hann weg un dat Lachen wâr ümmer luder. Un denn leeg he op den lerrigen Sack un flök un bôlk un reep üm Hôlp” (172).

“Noch wêkenlang” danach ist Paul nicht frei von diesem “grêsig(e)n Droom”, darin sich zugleich ein Begreifen letzter Sinnlosigkeit solchen Geldraffens anzubahnen scheint, und es steht direkt die Frage auf: “Wat harr de to bedüden?” (173). Aber auf die Antwort wird verzichtet. Über das reine Erlebnis hinaus erfahren wir nichts. Vom Traum des Matten Krus her, wo Petrus alle Taten des heuchlerischen Geizhalses nach ihrem wahren Werte durchinterpretiert und der Böse mit moralischen Hieben bearbeitet wird, bis er darüber zusammenbricht, ist künstlerisch ein weiter Weg. In Paul Strucks Traum hat die Erklärung, die Fundamentierung im großen Register der Sünden keinen Platz mehr. Auch vom Gewissen ist die Rede nicht. Das Erlebnis selbst nur kündigt seine Existenz, der Fortgang des Geschehens seine Wirksamkeit. Das Sittliche bleibt die Mitte. Aber es ist in Leben umgesetzt!

In der Versammlung beim Bürgermeister, die über den Kriegseinsatz des Dorfes berät (vgl. Kap. 19), setzt Paul die gesamte Bauernschaft in Erstaunen mit seinem sofortigen Anerbieten: “Een Spannwerk stell ik ganz alleen”, so daß sich spontan eine Stimme erhebt: “Du kommst mi rein vör as en Ruup, de sik œwer Nacht in en smucken Bottervâgel rusert hett!” Der Leser aber begreift mit Pauls Bedingung, die er an sein Angebot knüpft – “Mien Nåwer Hinnerk Pâhl schall ganz butenvör bleibn; he hett man dre Pêr un keen Knecht, he kann nix missen” (200) –, den inneren Zusammenhang mit jenem abendlichen Gespräch bei der Nâharbeit und seiner Folge, dem Traum. Gesprochen wird darüber nicht, und es bedarf auch keiner erklärenden Rede. Selbsttätig erfühlt der Leser an Pauls ganzem Verhalten in dieser Versammlung, was innerlich indessen vorgegangen ist. Durch jede seiner Äußerungen dringt sein Stolz auf Maren und die unbedingte Hochachtung vor ihr, die bezeichnenderweise sofort von anderen geteilt wird: “Du hest en kloke Fru, Paul”, sagt der Bürgermeister, “de wâr mennich Buur utstêken, wenn se bi de Buurlâd mál den Mund âpen doon kunn!” (204/5). Und Paul gibt ihren Einfluß

offen kund: "Dat seggt mien Maren ok", hören wir ihn wiederholt versichern (201, 204). Zwar fühlt sich dabei auch seine eigenste Natur befriedigt in der Überzeugung von der Richtigkeit des Hinweises seiner Frau: "... dat weer ok uns e g e n Vördeel" (wie muß man hier wieder Tiefe und Exaktheit des psychologischen Griffes in der Erziehungsgestaltung bewundern!); und zwischendurch kann Paul auch die alte Sorge nicht ganz unterdrücken: "Also Du denkst, dat ward dūr?", so daß er wohl gerne die finanzielle Unterhaltung des Gespannes der Bereitwilligkeit seines Knechtes überlassen hätte; aber sein einwilligender Schluß: "Maren will dār afsluuts nix von wēten, afsluuts nich" (204) zeigt wieder, welches Gewicht ihr Wort bei ihm erhalten hat.

So spiegelt sich hier auf a l l g e m e i n e m Grunde: inmitten der Bauernsitzung, die ja die ganze Szenenbreite füllt und an Lebendigkeit, Echtheit und Charakteristik künstlerisch überdies das Muster der Darbietung eines Stück Dorflebens bedeutet, das p e r s ö n l i c h e Ereignis zugleich, sowohl in seiner innersten Voraussetzung, als auch in seinem Eindruck auf die Umwelt. Die Einzelgeschichte von Maren und Paul ist organisch eingegliedert in die Lebensgeschlossenheit des Dorffromans. Pauls Erscheinung innerhalb der Bauerngemeinschaft kündigt hier ganz aus sich heraus einen Sieg Marens.

Dieser berührt uns echt und scheint nichts gemein zu haben mit jener früheren bloßen Überwindung, die ein umso stärkeres Aufbegehren der überwundenen Natur zur Folge hatte. Durch Pauls Einsatzzeifer für den Krieg, wofür er noch nie sonst eine Hand gerührt, und für den Schutz des armen Hinnerk, den er noch kürzlich mit seinen bösen Geldspekulationen zu ruinieren gedachte, strahlt das G l ü c k ! Und dies G l ü c k e r l e b e n wir (das eben ist das künstlerisch Beachtliche, daß es wiederum keiner Beschreibung bedarf) in eindrucksvoller Weise nach der Versammlung, als Paul allein und doch in großer seelischer Beschwingtheit, worin seine gute Tat sich nun umsetzt, die dörflichen Felder durchstreift: "En Vergnügen is't", so fühlt er zum ersten Male und dokumentiert damit die Erfüllung des sehnlichsten Wunsches seiner Frau, "wenn man ok anner Lüd māl en Freud māk't" (206). Und seine herzliche Begegnung mit dem angelnden kleinen Hannes, den er sogleich für den Lohn eines Doppschillings mit seinem Schlei zu Maren schickt, während er doch sonst noch nie ein warmes Gefühl für das so liebebedürftige Herz dieses Kindes aufgebracht¹, zeigt vollends, wie das wahre Glück den Drang gebiert,

¹ Man vergleiche dagegen Marias inniges Verhältnis zu dem Jungen, das ja eine weite, aber eben durch Breite und Abschweifungstendenz künstlerisch nicht so glück-

auch andere glücklich zu sehen: "So'n Racker will ok sien Vergnögen hebbn!" Mit einem Mal also finden wir Paul in innigem Kontakt mit der Jungenseele.

Darüber hinaus aber spiegelt die ganze Natur symbolisch diesen seelischen Wandel jubelhaft wider, so wie uns dieser Bezug von früher her in Fehrs'scher Dichtung vertraut ist: "De Heben weer oewerher schön blau . . . Links un rechts . . . lachen dör Wicheln, Eschen und Ellern de blönten Wischen un Weiden, dätwischen blitzblanke Gräbens . . . Ut den Reetschalm . . . jinkjank de Reetvågel man ümmerto, de Grassnark knarr ut dat hoge Gras, nerrn in't Moor reep de Kiwitt un bāben in de klāre Luft sung de Lerch ehn Psalm un kunn dat Enn ni finnen" (205/206). Glanz und Freude erfüllen diese Landschaft, die den vom harten Egoismus augenblicklich so Gelösten umgibt. Das Wiedererwachen seiner Seele aber im Fühlen und Tätigsein für andere läßt ihn selbst zugleich auch eine innige Bindung mit dieser Natur erleben: Zum ersten Male vermag er sich der Schönheit seiner strahlenden Umgebung zu öffnen, gegen die er bisher so stumpf gewesen: "Dat is würlklich en schönen Dag! . . . Mi dünkt, so'n Dag hev ik noch nie belevt!" (206). Der Schritt des inneren Gesundens gliedert ihn von selbst zurück, nicht nur in die Gemeinschaft der Menschen, sondern allenthalben in das Leben dieser organischen Welt.

Und doch erweist sich der Wandel Paul Strucks bald als ein nicht wesensgründlicher. Die aus Neid und Eifersucht auf Maren geborenen Hetzreden Elsbe Suhrs, der niedersten Dorffigur, vermögen seine soeben scheinbar besiegte Geiznatur schnell wieder wachzurufen und mit nie erlebter Macht und Hemmungslosigkeit gegen Maren aufzubringen (vgl. Kap. 20). In großer Wut fällt Paul über sie her: "Hest Du wedder māl mien Spieskāmer plünnert? . . . Fröher wār ik von fremde Lüd bestāhln, un nu von mien egen Wiew!" (218). Und alle kleinen Einflußerfolge Marens, welche die Dichtung bisher buchen konnte, löscht er nun selber aus: "Mutt en ool Beest (damit meint er Abel) nā'n Karkhof föhrrn, . . . un denn fremm Lüd Kinner to Wihnachten utstürn, un denn dat schöne Spannwerk . . . ! Un in jede Hand . . . drückst Du wat rin, un

liche Ausarbeitung erfährt in der heimlichen Reise des über die Abfahrt Marias verzweifelten Hannes zu den Soldaten (vgl. Kap. 10. S. 93/94), und ebenso das der alten Abel, die in ihrer besonderen Gabe und ständigen Funktion, den Menschen tief ins Herz zu sehen, als einzige die seelische Not des Kindes durchschaut (S. 97) —, und man hält mit dem Gegensatz zu Paul, der auf Hannes' Blumen für Maria mit der Frage reagiert: "Wo he de wol stāhln hett!" (S. 13), wiederum den Grundkontrast unsrer Dichtung in der Hand, der, wie wir mit der weiteren Ausgestaltung Pauls später erkennen werden, in dem Gegenüber von Henn Kark und Abel schließlich seine äußere Prägung erreicht.

wenn't man en Slüngel von Kohharr is . . . " (218). Paul war also gar nicht er selbst gewesen, sondern vielmehr wie aus Marens Wesen heraus handelnd, als er in der Bauernversammlung sein Fuhrwerk großzügig anbot und sodann den kleinen Hannes für den Schlei belohnte. So erscheint Marens Erziehungsarbeit grundsätzlich in Frage gestellt angesichts dieses elementaren Aufstandes seiner innersten Natur gegen Marens, deren Gegensätzlichkeit sich nun wieder so recht manifestiert in jenen gipfelnden Worten seiner Anklage: "Allens singt Dien Lov, allens löppt Di nå (218).

Diese äußerste Wesensentladung des Geizhalses aber, die sich zusammenballt in dem Schimpf "Du Spitzboov, Du . . ." (219) und die den Kontrast zu der immer hilfs- und schenkbedürftigen Maren zuspitzt bis zur Einander-Ausschließung – Maren verläßt das Haus –, führt bei Paul zur *K a t a s t r o p h e*. Und nicht nur zur äußeren, welche Marens Persönlichkeit wiederum als höchstes Positivum spiegelt ("wenn dat währ is un uns Fru kommt ni wedder, denn loopt Di de Lüd ut Huus rut . . ." 221), sondern vor allem zur inneren. Paul begreift, was er ohne Maren ist, und voll Bitterkeit gedenkt er jenes Glückszustandes nach der Bauernversammlung: ". . . wat weer't en herrlichen Dag! Mi weer tomoot, as weer ik mál wedder Kind, un de ganze Welt lach mi an" (223). Der Verlust bringt ihn zu tiefer Reue, die sich in qualvollen Selbstanklagen äußert, in verzweifelmtem Suchen in Haus und Feld bei Tag und bei Nacht, und die in der Heideszene beim alten Schäfer Dierk und seinem Spitz schließlich zu vollendeter dichterischer Gestaltung gelangt, so daß wir darin nicht nur den inneren *W e n d e* punkt der Geschichte Pauls vor uns haben, sondern den *d i c h t e r i s c h e n H ö h e p u n k t* unseres Romans schlechthin.

Die Schäfergestalt ist an sich schon eine eminent dichterische Figur. Einerseits so tief dem ganz realen Bereich des Schafhütens verhaftet, mit Einsatz nicht nur größter Gewissenhaftigkeit, sondern auch letzter menschlicher Kraft – wie die Szene des Beinbrüchigen mit den hungern den Schafen erschütternd demonstriert (Kap. 30) –, andererseits mit Fähigkeiten übermenschlichen Bereiches versehen, welche die Schäferfigur ins Mythenhafte erhebt, in eine undingliche Sphäre, wo nur noch der symbolische Sinn die wahre Existenz bezeichnet. Schon die atmosphärische Einhüllung des alten Dierk – "mit slowitte Hår, krumm, duuknackt, beide Hann op'n Stock fohlt, as wenn he beđen de" (41) – in die Heidenatur, diese weite und immer "stille Welt" (234, 391) – "Op Kratt un Busch rög sik keen Blatt" (391) –, aber auch immer ernste und

herbe – "...nix as düstere Heid" (234), "...en Karkhof as de sore Heiloh" (176, vgl. 175, 233); – zu der der Alte mit "sien Spitz un sien Schâp" gehört "as de krœpelige Führn, as Barkenboom un Krattbusch" (393), und daraus er sich, lange und versonnen die ganze Weite überschauend, "as harr he êhr noch nie sehn" (234), auf seinem Berge, dem Hünengrab, erhebt¹ wie der Geist dieser "stillen Welt", die, abseits vom lauten Getriebe des Tages, wo "de Minschen sik... doodslât in Wuut un Rås" (175), noch die alten Gesetze bewahrt: diese physisch-geistige Einbettung in die Natur setzt die Schäfergestalt von vornherein in jene Doppelbeleuchtung von diesseits und jenseits, die das Charakteristikum des alten Weisen bildet, welcher in dieser Wirklichkeit zugleich ein Ideelles repräsentiert, ähnlich wie Abel, aber in künstlerisch unvergleichlich eindringlicher Prägung und Konsequenz. Einmal, nach dem Tode des Schäfers, wird die Symbolhaftigkeit direkt zum Ausdruck gebracht: "De Mann leet, as harr de ole Welt, de nu al lang versackt un vergån weer, wedder Lëben, harr en pultrigen Scheperröck antrocken un hött Schâp merrn in de sore Heiloh" (393).

Und diese Zwitterstellung im irdischen und überirdischen Bereich kennzeichnet tatsächlich seine ganze Existenz: die Erscheinung, das Denken und Tun. Sie macht sie einerseits zur originellsten Dorffigur und stellt sie andererseits jenseits jeder Reichweite hiesiger Alltäglichkeit. Sie verbindet und entfernt zugleich. So ist der Gefühlszwiespalt derer, die zum Schäfer wandern: von Vertrauen und Fremdheit, ebenfalls die natürliche Spiegelung seiner doppelweltlichen Existenz, die ihm als Symbolträger künstlerisch zugewiesen ist. Und diese seine Zugehörigkeit zu einer Welt höherer Ordnung, wo die Dinge ihr inneres Antlitz enthüllen, ist es aber gerade, welche die Ilenbecker in ihrer äußersten Not, die ihr begrenzter Sinn nicht zu meistern vermag, zu dem Alten in die Heide zwingt: wie zu einer höheren Instanz, die Rat und Hilfe zu gewähren vermag.

So hatte ja auch Maria vertrauensvoll "oft bi em seten, as se sik noch mit êhr Unglück in de eensâme Heid slëken harr" (41). Und doch versteht sie diese Rede nicht, die der Blick in jene andere Welt verschafft; ihr ist, "as hör se en Mann sprëken in'n Droom: de Språk dump, un wat he sä, so sunnerbâr" (43). In Frage und Antwort erleben wir selbst das Nebeneinander und Aneinandervorbei der dinglichen und

¹ In diesem charakteristischen Bilde hält ihn anfangs schon Sterlau fest (41), so finden ihn auch Mariken Kiwitt (176) und Paul Struck (233), und dahinauf muß er selbst im Angesicht des Todes noch getragen werden (391).

geistigen Schau dieses Gesprächspaares. Maria: "Hett He niche Schrubbers bunnan, Dierk?" – Schäfer: "Wokeen snitt de Heid in'e Blöt? So grausâm is blot de Dood!" Gleich haben wir die sittliche Orientierung des naiven Tuns mit dieser Entgegnung in der Hand und in dem Zusatz: "De Ool keek ęhr dārbi gārnic an un seeg in wide Feern" den Sinn dieser bald ständigen Geste des Alten erschlossen: die Erhebung nämlich in jenen Bereich, wo nur das geistige Auge sieht. So steht auch weiterhin neben den ganz naiv-dinglichen Fragen Marias die aus der Tiefe der Innenwelt kommende, aufs Wesentliche gerichtete Antwort des Schäfers. "Wat süht He, Dierk?" "Nix – ik sök wat." "Kann ik hōlpen, ik hev junge Ogen – wat söcht He?" "Dien Glück, Maria." Und wieder hat er dabei das sittliche Moment im Auge, welches allein das Glück garantiert: die Zuverlässigkeit und Treue des Geliebten, die er in dieser "böse(n) Welt . . . , de nu allens op'n Kopp stell" (42), in Frage gestellt sieht – "Kiek, dār gāt se hin, de Bruut an de Hand von en annern, de nich ęhr Brüdigam is . . ." (45) –. Wer müßte hier nicht an Abel denken, welcher der Schäfer, wie gesagt, in seiner Dichtungsfunktion überhaupt entspricht! In derselben Sorge wie jene schickt er später einmal in einfach-dörflicher Rede die Warnung an Maria: "Dat se sik nich as Footwisch bruken lett!" (179). Sein Vergleich der blühenden Heide sodann – welche Maria wieder ganz naiv beglückt – mit "en Bruut in Truer" (43), die jedes Jahr auf die Wiederkehr ihres Geliebten warte, und seine Vision des Königs – "Hev em riden sehn in de hitte Middagssünn" (44) –: wie er schließlich komme – "Denn klingt Musik ęwer de Heid, de Trummeln gāt . . ." (43) – und die Heide zu Blumen befruchte: diese allegorische Vorschau der Erfüllung auch seines innersten Wunsches, Maria glücklich zu sehen, entzieht sich völlig Marias Verständnis – wie ja auch der Leser sie nur zaghaft deutet – und verleitet den wiederum in rein dinglicher Sicht orientierten Sterlau zur Identifikation mit dem politischen Geschehen des Dänenkrieges, der das Zeitkolorit unserer Dichtung bildet, und zur Deutung des Hoffens auf den Sieg. Diese Deutung aber fordert wieder die sittliche Zurechtweisung des Alten heraus: "Wat?! . . . en Kaiser wähl'n – Ji? en Rasselbann, de ut Rand un Band is?" Und er schickt Maria in Sorge um ihre Zukunft nach Hause: "Bet herto hebbt Ji noch mehr Glück mit de Wiwer as mit den Dän!" (44).

Es liegt in dieser Doppelexistenz des Schäfers in beiden Welten begründet, in seinem Vermögen, die Grenzen des Irdischen zu überschreiten, in jedem Ding das Ding an sich zu schauen und gar der Zukunft

ahnungsvoll geöffnet zu sein, daß wir zur Zeit des niederdrückendsten Kriegszustandes auch Mariken Kiwitt "in grote Angst üm ęhrn Niklås" (174, vgl. Kap. 17) mit der Gegenleistung eines Stutens im Arm zu dem Alten in die Heide wandern sehen, obwohl ihre Trina sie ängstlich davor gewarnt: "... wenn man em wat fręgt, so hört he gārni dārñā hin un ward mitto noch grov dārto – mi is bang..." (174/175). Hier kommt so recht die Verständnislosigkeit der Andersartigen für die Geistesabwesenheit des immer zugleich auch auf anderer Ebene Tätigen zum Ausdruck. Schon Marikens bloße Ankunft mit ihrem Stuten beim Schäfer macht offenbar, daß es letzthin seine unbeirrbar Schau in die Tiefe des Menschen ist, der Drang, all ihr äußeres Tun von der Innenseite her zu beleuchten, ja, mitzugreifen, und ohne Rücksicht auf persönliche Gefühle die Wahrheit von Grund auf ans Licht zu ziehen, die ihm den Namen eines "dwatschen Gråwijån(s)" (175) eingebracht hat. So wird Marikens Vorwand des Wetterlobes, womit sie ihr eigentliches Anliegen umgeht, sogleich aufgedeckt – "Büst Du egens kåmen, üm mi dat to vertelln?" – und ebenso ihr Stutengeschenk als solches geprüft: "Nu hör mål, Spitz, uns ward en schönes Brood båden, dat gārnix kost – glöfst Du dat?" (176).

Wenn in der Hannes-Fråhm-Dichtung der alte Våder Ros mit seinem Othello so verkehrte, als sei der Hund ein Mensch, so empfand man dort doch jede übertriebene Zumutung an die Tiernatur als eine unüberwindliche Diskrepanz, so gern man sich andernorts, wo der Umgang innerhalb der noch möglichen Grenzen blieb, von der Innigkeit dieses tiermenschlichen Bundes beeindruckt ließ. Wenn dagegen Schäfer Dierk jene Grenzen überschreitet – und das tut er eigentlich immer –, der durch seine Verwurzelung in höherer Region die Grenzen der Welten überhaupt zu verwischen und zu übersehen von Natur gleichsam genötigt ist, so sieht man darin den Ausdruck einer inner-organischen Ordnung, der aufs trefflichste die eigentliche Funktion des Alten in unserer Dichtung spiegelt. Es ist von symbolischem Gewicht, daß in seiner Vorstellung oftmals der Hund das einzige Wesen ist, dem er Aufgeschlossenheit für seine geistige Durchdringung der Dinge zumutet. Die so oft betonte Sonderlichkeit: "He sprook to Minschen knapp en Woort, åwer wenn he alleen weer, denn snack he mit sik sülben un mit sien Hund" (42) ist eben eine Erscheinung innerster Gesetzlichkeit. Deshalb muß der Alte Klås Lamåks Worte: "De Hund is klook as en Minsch!" ergänzen mit: "Un bęter!" (392). Sich selbst und dem Hund zum Trost vermag er in-folgedessen diesem ernstlich zuzurufen: "Låt ęhr, Spitz", nämlich die

Menschen, die ihn "föer öewersnappt, föer koppkrank" halten, "Du versteist mi" (242). Wenn er also dem Geist seines Hundes das wiederum sittliche Resumé jener kleinen Eingangsunterhaltung mit Mariken zudiktiert in den Worten: "Du hest recht, Spitz, dat is all Wind, ümsünst is de Dood!" (176), so ist diese für den Abseitsstehenden nicht wegzuleugnende Diskrepanz gar nicht störend, sondern vielmehr symptomatisch für unseren Schäfer, der mit seiner Orientierung des Alltags ins Grundsätzliche hinein immer zugleich auf anderer Ebene lebt, wo eben "Spitz un ik" (177) sehr wohl eine Einheit bilden, die vor irdischem Blick auseinanderklafft, und wo der Satz wahr ist, der auf irdischem Feld keine Gültigkeit hat: "Nüms verstunn em as sien Hund" (393).

Es ist anderseits köstlich zu sehen und zeitigt dann eine Komik wirksamsten Stils, weil natürlichster Fügung, innerhalb der oft bis ins Unheimliche ernsten Gehobenheit jener Seinsweise des Alten, wenn diesem gelegentlich selber die Diskrepanz seines Hundeverhältnisses ins Bewußtsein tritt und er dann nüchtern beispielsweise feststellen muß: "Ut Di warr ik ni klook, Spitz! Du drömsst wol von Mettwust un Speckswart, ole Frętsack!" (236). Und oftmals ergibt sich diese Komik auch dort, wo der Alte die Diskrepanz zwar fühlt, aber doch mit seiner Interpretationsweise wieder ignoriert – "... dār kommt en ool Wiev (nämlich Paul Struck), un Du bellst nich? Du warrst oold, Spitz, kindsch! Du bellst blot den Ünnerrock an un meenst, allens is en Mann, wat en Bux an hett, Schåpskopp!" –, ohne doch in der Lage zu sein, diese Diskrepanz damit objektiv aufzuheben, was ja zugleich die feinsinnige Realitätstreue des reifen Künstlers dokumentiert: "Spitz seeg gliekgüllig hindål un sä nix", während die dazugegebene Interpretation dann wiederum im Schäferstil: "Mannslüd bell he nu mål nich an" (235) die Komik wieder aufnimmt und rundet.

Und dann wieder fundiert und rechtfertigt die ganz reale Bindung des Schäfers an seinen Hund auf der Alltagsebene, welche der Abtransport des Todkranken aus der Heide (Kap. 33) in vollendeter Weise spiegelt, alle symbolisch durchdrungene Erhebung ins Übernatürliche. Mit ungemein psychologischer Einfühlsamkeit in die Seele seines Hundes veranstaltet der nicht mehr Wanderfähige in großer Wichtigkeit die Schritte der Handlungsfolge so, wie sie lückenlos dem Tiere verständlich sind: "As se em op'n Wågen böern wulln, wehr he af un wies op'n Grund, wo se em hinleggn schulln. . . 'Spitz mutt dat sehn,' sä de Ool flau. . . Nå en Wiel keem Spitz mit de Schåp un sleek wedder ran. He besnupper sien ooln Fründ un lick em Hand un Gesicht mit en lies Gün-

sen. 'Wes vernünftig, Spitz, still!' sä de Ool un wies denn rop nâ'n Wâgen. Klås und Neels fâten nu an, Spitz huul to'n Erbarm . . ." So kündet sich der Ernst dieses Lebensbundes, dessen Ende nun der Hund in großem Leide erfährt: ". . . de Wâgen vörop, denn de Schâp in en lange Reeg un dårachter de Hund, tråg un sluukohrig" (392).

Die Gestalt all dieser Nuancen der Mensch-Tierbeziehung auf beiden Seinsebenen des Schäfers und somit verschiedensten Wahrheitscharakters je nach Standort und Perspektive des Alten ist eine meisterhafte künstlerische Leistung und bietet überdies eine ständige symbolische Spiegelung der dichterischen Funktion des alten Dierk, die Geschehnisse des Romans in seiner geistigen Durchschau nach innen zu verdichten.

Weitgehend bewahrt die Schäferfigur selbst ihren rein dichterischen Charakter: möglichst durch die Erscheinung, durch Bild und Symbol zum Eigentlichen vorzudringen, dessen Verständnis anzubahnen und manchmal auch offen zu lassen. So empfängt durch sie das innerhalb ihres Blickwinkels an sich naiv abrollende Alltagsgeschehen seine dichterische Wirklichkeit, die immer eine höhere und umfassendere ist, als jenes zu offenbaren vermag. Ja, der intensiven geistigen Schau des Schäfers eröffnet sich bereits im voraus und jenseits aller Schwankungen des realen Geschicks das Eigentliche. Man denke an die tröstende Kunde für Mariken: "Dien Jung behollst Du" (178). Man denke an seine *Vision des Todes*, mit der er schon vor Marikens Ankunft die Trostlosigkeit der Schleswigschen Kriegssituation durchlebt. "Güstern Nacht weer't. Spitz un ik weern so hinto Klock twölf mâl nâ buten gân, wi harrn keen Rau op't Lâger. . . . Do keem he angân mit en langsâmen Schritt, as en Heidmeiher, Ogen holl, den Kopp vöræwer nült, duuknackt; æwer de Schuller hung sien Kuller in Palten, dârop de korte brede Lehn un dâran dat Hârtûch, as dat bi en Meiher Bruuk is. Spitz kroop an mi ran un fung an to huuln op en grësigte Ârt . . ." (177). Und die Sicherheit über das Ende, die Niederlage überhaupt, gewährt ihm vorzeitig eine spätere Vision, von welcher der kleine Hannes Paul und Maren berichtet: "He seggt, düt Jâhr wâr ganz grësig warrn, ganz blödîg un voller Trânen. To Noorn hett he fûrige Strâhln ropspringn sehn hooch an'n Heben, seggt he, root as Blood un as glönîg Isen. Un denn hett he klâgen un jammern und schrien hört . . ." (380).

Diese Visionen entspannen nicht nur den Lauf des äußeren Dichtungsgeschehens und lockern damit also die Gebundenheit auch des Lesers daran, wodurch sie ihn wieder freimachen nämlich für intensivere Ver-

folgung des inneren Ereignisses; sie sind überdies eine dichterische Objektivation in Bildern, die gleich einer Linse die einfallenden Strahlen im Brennpunkt bündelt und eine Konzentration des Wesentlichen schafft, welche das äußerlich-zeitliche Geschehen, jenseits seiner Zeitgebundenheit, gleichsam *a t m o s p h ä r i s c h* ins *I n n e r e* des Kunstwerks eingliedert, so daß es bereits vor allem direkten Eintritt gefühls- und stimmungshaft das Ganze zu durchdringen vermag. Und das eben geschieht durch die sinnliche Eindruckskraft des *B i l d e s*, das sich in jener Gestalt des Todes beängstigend und unheimlich, vom "græsigen Gehuul" des Hundes umhüllt, dem Schauenden auf die Seele legt, und ebenso in der Himmelserscheinung der aufspringenden Strahlen: mit ihren symbolischen Akzenten des "fürig", "root" und "glönig" und begleitet wiederum vom "klågen un jammern un schrien", das auch die innerlich-menschliche Bedeutung des äußeren Geschehens zugleich in die Mitte des Blickfeldes rückt und zum Erlebnis bringt.

Die *V i s i o n e n* des *H e n n K a r k* nun, die der Anblick des verzweifelnden und hier ebenfalls seine Zuflucht suchenden *Paul Struck* – des "Kniesbook von *Ilenbeçk*", "de sik in ståhln Geld beråken kann" (235) – vor dem geistigen Auge des Schåfers heraufbeschwört, bilden das Zentrum des dichterischen Ereignisses in der Heide überhaupt. Schon inhaltlich haben sie einfach dadurch ein ganz anderes Gewicht, daß sie nicht, wie jene, ein – zwar den ganzen Roman in wohliger Proportion durchdringendes, aber letzthin doch in rahmender Bedeutung bleibendes – bloßes Zeitgeschehen dem Dichtungsorganismus innerlich einverleiben, sondern das gegenwärtige *H a u p t e r e i g n i s* der Dichtung schlechthin zu höherer Erkenntnis und Wirksamkeit in einen Bereich objektivieren, darin die Einzelheit ins Wesentliche verdichtet erscheint.

Es ist jenes Ereignis, welches der Abend bei der Nåharbeit auf der Ebene naiver Realitåt durch schrittweise Enthüllung der Geldgeschäfte *Paul Strucks* seinem Höhepunkte zugeführt hatte. *Pauls* Traum und der Besserungsansatz infolgedessen zeigten bereits, daß die direkte Bloßstellung seiner Taten durch *Maren* sein Inneres zwar recht beunruhigt hatte; aber wirklich in die Tiefe war diese Unruhe noch nicht gegangen, wie *Elsbes* Erfolg bewies. Künstlerisch stand der Dichter also vor neuer Aufgabe, wollte er *Paul Struck* doch noch zu Einsicht und Umkehr bringen und *Maren* zur Erfüllung all ihres Mühens: Es kam darauf an, die Taten mit ihrem *i n n e r e n* Gesicht und Gewicht vor ihrem Täter zu offen-

baren, dessen Blick ja angesichts seiner äußeren Gelderfolge gar nicht durchzudringen vermochte; es kam darauf an, daß Paul Struck einmal *erlebte*, wie es innerlich um ihn stand, damit die stärkste Macht des Menschen, das Gewissen, sich auch an ihm noch zu erweisen vermöchte. Das aber war durch keine Aufklärung, keine moralische Bearbeitung möglich, wie Maren's vielfache Versuche in dieser Richtung gezeigt hatten. Unter den Augen des Schöpfers aber kommt Paul zu diesem Erlebnis. Wie ist dies künstlerisch geschafft?

“Keen Lufttog, keen Wolk; de Bradden danzt un bëvt æwer de Heiloh, de Krei jappt op'n Tilgen, Lerch un Gëlgöschchen verkruupt sik in'n Schatten, Snák, Adder un Sündrang liggt un luurt in de pralle Sünn. Allens dodenstill. . . Denn kommt he, denn kommt he mit en kortfârigen Schritt, as he ümmer de . . . Ünner den olen tâgen Rundhoot gløest Di de beiden hollen Ogen fewerig an, de witten Hâr liggt em op de Schuller. . . (236). In't kalmanken Kamsool glinstert un lücht de groeten Knöp as Löchen, de em ut de Rippen slât, de rode West brennt as en fürige Gloom, swêfelgêl schient de hirschleddern Bûx, un de blanken Stêwelchächten blitzt in de Sünn” (237)

Niemand wird sich der Eindruckskraft dieser Vision von Henn Kark entziehen können, wie sie sich aus der brütenden Mittagsnatur der Heide vor des Schöpfers geistigem Auge erhebt – der Vision von jenem Bösen, dessen Erinnerung Paul Struck selber bei der Enthüllung seiner selbst am Nähabend heraufbeschwor! – Schon die Atmosphäre der Heidenatur, welche die Gespensterscheinung umhüllt, hat etwas unheimlich Beklemmendes. In dichterischer Eindringlichkeit wird der Blick auf das “liggt un luurt” der “Snák (un) Adder” gezogen, dieser Tiere, die in Fehrs'scher Dichtung im Gewissenstraum der Bösen die Angst in riesigen Formen zu produzieren pflegt. Und so gewinnt das Bild Symbolkraft. Verben bedrückender Angst und Scheu bilden überhaupt die Mitte dieser Naturschilderung: wie das “jappt” und “verkruupt sik” der Vögel, die der unerträglichen Hitze entfliehen müssen. In dem “danzt un bëvt” des “Bradden(s)” geistert diese wie ein Lebendiges über dem Heideboden, so leibhaftig und wiederum beängstigend in Erscheinung tretend.

Und wie entspricht die brütend lastende Atmosphäre jenem Henn Kark-Phantom, so daß sie geradezu zu dessen Folie wird, wogegen sich das Gespenst gesteigert abhebt, indem es aus allen Einzelheiten seiner Erscheinung die Symbolik des Feuers ausstrahlt. Man denke an das fiebernde Glühen (“gløest”) seiner “hollen Ogen” unter dem “Rundhoot” hervor, darin Laster und Verfluchung sich spiegeln, an die großen Knöpfe seiner Joppe, die “glinstert un lücht . . . as Löchen, de em ut de Rippen slât”, wobei auch das stabreimende *l* eindringlich das Leuchten der Lohe in die Mitte rückt: was sodann geradezu ins Schmerzhafte intensiviert wird durch das vorherrschende *r* in der Gestaltung des nächsten

Bildes: “de rode West brennt as en fürige Gloom”, worin das Wort “brennt” den Gipfel bildet. Neben dem feurigen Rot der Weste aber steht dann das “swēfelgēl” der Hose, ebenfalls als Symbol der Hölle und des Teufels, und jeder Fehrskenner wird sich auch aus anderer Dichtung dieser Farben des Bösen erinnern, die hier das Bild zum Symbol erheben und das Geheimnis seiner Wirkenskraft bergen.

So kommt es, daß die bloße Vorstellung dieser Henn Kark-Vision Paul Struck in solche Angst versetzt, wie wir sie nie an ihm erlebten: “Paul kriesch luud op un versteek den Kopp in den Heidgrund” (237). Dem Anblick der Erscheinung, welche das Böse selber ausprägt, vermag der so Gleichartige nicht standzuhalten: “‘Hu, mien Ohm!’ grüns Paul un sloog de harden Hann vör’t Gesicht” (236). Und in den “harden Hann”, die, wie die “knøkerigen”, bei Fehrs der Spiegel des harten Herzens sind, kommt diese Gleichartigkeit wiederum symbolisch zum Ausdruck.

Dann wieder wird in unheimlicher Grotteske künstlerisch offenbar, daß die einerseits mit allen Zeichen ihrer Realität versehene Erscheinung des Henn Kark eben doch ein Geist ist, der zwar lebt mit dem ganzen Drange seiner Not, aber doch nicht zu existieren vermag: “Keen Halm, keen Heidbult bögt sik ünner sien Foot; he geit hin un her, Du hörst sien Schritt nich, dārbi wringt he de harden knøkerigen Hann, wiest un winkt un handsleit, de Mund is ümmer in Bewegung, as wenn he sprickt, åwer keen Ohr hört en Luud” (237). So ist das sinnlich Erscheinende, das in den stabgereimten “wringt” und “wiest un winkt” so betont dem Auge sich darbietet, ein sinnlich dennoch nicht zu Fassendes. “Du hörst sien Schritt nich”, “keen Ohr hört en Luud”. Aber das G e b a h r e n eben des Gespenstes wird so dem Sehenden wiederum zum Symbol, zum Symbol der verzweifelt umherirrenden und angstvoll flehenden Seele, welches sich mit jenem des höllischen Feuers in Kleidung und Augen als Spiegel der Verfluchung des Bösen schnell und sinnvoll verbindet.

Nach Ablauf dieser mittäglichen Stunde in der Sonne, die dem ruhelosen Geiste des bösen Henn Kark in Verkörperung des Gespenstes zugestanden ist, ehe er auf höheren Befehl aus der Unterwelt, dem Herrschaftsbereich des Teufels also — “. . . röppt em en Stimm dremål, dump, as kommt se ut’n Grund” (237) —, den Fluch seines Selbstmordes an Ort und Stelle von neuem durchleben muß, wiederholt sich jenes “bēvt” des Heidebraddens als Ausdruck höchster Angst auch im Antlitz dieser aus ihm hervorgestiegenen Gestalt: “. . . dat Kinn flüggt op un dāl, de Gestalt bēvt, åwer he mutt, he mutt hin nå den Boom, den k r u m e n

F ü h r n . . .” Und zugleich wiederholt es sich auch an Paul Struck, zum Zeichen wiederum dafür, daß dieser dieselben inneren Qualen durchleidet: “(He) leeg an’n Grund, stœhn luud un bēwer an Hann un Föt”. In symbolischer Spiegelung allein wird so durch das eine Wort “bēvt”, das gleichermaßen die Heide, das Gespenst und den davon tief betroffenen Paul Struck erfüllt, die Angst als beherrschender Ausdruck der Bösen dichterisch Gestalt. Dieser Baum aber, mit “den Strick mit de Sling an den Ast”, woran sich Henn Kark einst erhängte und wohin auch das Gespenst nun wieder muß “mit en lähmen, unsekern Schritt”, war Paul Struck schon damals angesichts des darin hängenden Toten zum allmächtigen Symbol des Fluches der bösen Tat geworden, so daß er ihn vernichten mußte. “Is nich währ, hev ik utråd un verbrennt!” (237), schreit er daher in äußerster Abwehr gegen die Vision des Schäfers an, die jenen Anblick von neuem heraufbeschwört (vgl. 237 “un denn süht Du em dår hangn . . .”), verzweifelt darüber, daß das Symbol – als eben kein Ding nämlich, sondern als ein geistig-innerlich Gebundenes, das der Gleichbelastete nicht loszuwerden vermag! – unzerstörbar ist. Und wieder bildet das r des “utråd un verbrennt” auch die Mitte seines Werks! Als Stätte des Selbstmordes des Henn Kark trägt dieser “krumme Führn” wieder das charakteristische Merkmal auch des Täters mit “de krumme Håkennēs”, wozu dann auch “dat spitze Kinn” (240) gehört. Wir erinnern uns, wie auch in früherer Dichtung bei Fehrs die Eigenschaften krumm und spitz für die Bösen sprechend wurden.

Dies eben kennzeichnet die höchste Stufe der Kunst, darin das Bild die Macht des innersten Wesens zum Ausdruck bringt, das Sinnliche also ein Übersinnliches in sich birgt, wie es niemals direkt in Worte gefaßt zu werden vermöchte, ohne sein Leben dabei einzubüßen. Eben dieses Leben erhält das Symbol mit dem unendlichen Sinnspielraum der jeweiligen Empfängerbereitschaft und -fähigkeit, und darauf beruht seine einzigartige Wirkenskraft. Am Ende dieser Vision: “Denn ward he wedder ropen, un to’n drüttenmål, un mit en Ruff sünd Boom un Ohm weg” – wie wirkt in dieser Schau überdies allein schon der dichterische Stil – “(jågt) en strohgele (!) Wolk œwer Heid un Kratt un Moor” (237) und kündigt damit atmosphärisch-symbolisch das Verschwinden des bösen Geistes an.

Die nächste Vision des Schäfers: die nächtliche Sitzung Henn Karks “vör sien Geldkist” – “dår is sien Schatz, dår mutt he ümmer wedder hin” (238) – rückt Paul Struck immer näher auf den Leib, weil sie einfach die Spiegelung seiner gegenwärtigen Existenz bedeutet, welche

uns Kapitel 16 vor Augen führte. Ja, wo der Schäfer einführend nun zu direkter Charakteristik des Henn Kark schreitet – he “harr keen Hart; dår, wo dat Hart sitten schall, droog he en smędisern Spårbüß . . . ” (238) –, zwingt gar bis in den Wortlaut hinein seine Rede jenes 16. Kapitel vor uns herauf, wo auch von Paul Struck zu lesen stand: “In de Kåmer weer sien Schatz, hier weer sien Hart, wenn he øwerhaupt een harr” (163). Und des Schäfers Erzählung sodann: “In düsse Spårbüß sparr he de arm Seeln rin von all de Stackels, de he den Hals afsnört harr. Un wenn he alleen in de Kåmer seet bi sien Geldkasten, denn müssen de arm Seeln em vørsingen, wo dumm se west weern un wosåken he ehr schrittwies in de Sling lockt harr” (238/239) – nimmt sich aus wie die poetische Übersetzung des gedanklichen Resumés dessen, was sich unter Marens Näharbeit so lebendig aus Pauls Geldgeschäften vor uns enthüllte. Sein Hocken vor der Geldkiste, “wo he ganz alleen Herr un Meister spęł” (163), kennzeichnet ja wieder in wörtlicher Anlehnung dieselbe Situation Henn Karks in des Schäfers Vision.

So wird Paul Struck nun auf unmittelbare Weise angesprochen: der alte Dierk wird in der Schau des Tuns aus sittlichem Wertbereich gleichsam der Richter seiner Taten. Pauls bisher so geliebte Geldkiste, an die Henn Karks Geist zur nächtlichen Gespensterstunde gebannt ist, gewinnt mit einem Male – wie jener “krumme Führn” der Heide, daran das Mittagsgespenst den Fluch seiner Tat immer wieder durchleben muß – symbolische Macht über Paul: “He . . . wóhlt . . . mit’n Kopp in de Heid rinn un winnt sik as en Snåk un ward grulich” (238). Der Vergleich mit der Schlange, die ja auch in der Heide lag und lauerte, als der Geist Henn Karks darüber schritt, ist wieder voll symbolischen Bezugs. Der Vergleich dagegen der Sparbüchse Henn Karks mit “en Årt Spęluhr” (239), worin die geplagten Seelen singen, ist deutlich allegorischen Charakters, eine Erfindung des Verstandes, die nicht aus sich selber spricht, sondern zum Verständnis der inhaltlichen Zugaben bedarf.

Nach solcher Vorinformation freilich vermag dann innerhalb der eigentlichen Vision des Schäfers, darin der grinsende und mit “knøekern” Arm winkende Tod am Fenster der Geldkammer erscheint, wo Henn Kark vor seiner Geldkiste sodann unter diesem Wink zusammenbricht, die Spieluhr vorübergehend zum Symbol zu werden, indem sie aus sich heraus die Ohnmacht und das schlechte Gewissen des Henn Kark versinnbildlicht: “De Seeln weern rebellisch un sungn all dørch’nanner un leten em keen geruhige Stunn”. Das Lied der Seelen jedoch am Schluß dieser Vision bedarf bereits wieder der Erklärung: “Se sungn: hunnert

best Du de Kehl afsnört, åwer een levt noch, de mutt noch ran! Denn is Dien Dagwark dân, denn is de Tall voll!" (239). Damit ist der Sinn dieser ganzen Vision überhaupt ausgesprochen: die Unabwendbarkeit des göttlichen Gerichts, die sittlich-gesetzliche Folge von Schuld und Strafe. Angesichts des Todes, der den so geldmächtigen Henn Kark die Nichtigkeit seiner ganzen Existenz erleben läßt – "Henn Kark sloog trügg, de Stohl brook tosâm, un he leeg dår as en Oß, den de Slachter dålslân hett" (239) –, packt den Bösen im vollen Bewußtsein seiner Bösartigkeit, wie das Durcheinandersingen der Seelen spiegelt, eine derartige Angst, daß er nicht weiterzuleben vermag. Es ist der Fluch des Bösen, daß es am Ende auch sich selbst zerstören muß. Henn Kark selber muß mit dem Selbstmord das Gericht vollziehen, so sehr er sich auch dagegen wehrt.

Paul Struck aber hat angesichts dessen auch die Folge seines eigenen bösen Tuns vor Augen und erlebt in dieser Vision also auch sein Gericht. Es ist wiederum das Bild des so gerichteten Henn Kark, wie es behaftet ist mit den Symbolen des Bösen – "He harr den Hoot in't aschgrau Gesicht schåben. De brede Mund weer fast toknepen, dat he utseeg as en lange Fohl, un de krumme Håkennes stött binåh an dat spitze Kinn" –, das dem ebenso Gewissensbelasteten ins Innerste greift, so daß der Schäfer seinen knurrenden Hund zurückhalten muß: "Låt em tofrøden, Spitz . . . Paul Struck hett ieskole(!) Gedanken, he mutt sik schütten un winnen, he kann nich anners" (240). Sein Gewissen spricht auch ihm das Urteil.

Dann geht der Schäfer zu ganz konkretem Bericht über. Er erzählt seinem Spitz, wie er einst den alten Hund begraben: ". . . hev ik em in mien Kuller nå Huus drågen, hev em wuschen, un as he drög weer, em kåmmt – he seeg ganz smuck ut. Denn hev ik en Graff måkt un dat mit blömte Heid utpultert. Dår lä ik em rin, as he to slåpen plegg . . . Un so lang de Sommer Blomen weckt un Blöten bütt, hett he sien Kranz" (240/241). Hier spiegelt sich einmal im völlig natürlichen Bereich dieser Wirklichkeitsebene die Liebe des Alten zu seinem treuen Lebensgefährten. Aber dann erscheint dem sinnlichen Auge die Ebene wieder verrückt. Und in köstlicher Komik, die dem Leser eben aus der Diskrepanz dieses Mensch-Tier-Umgangs erwächst – sei er vom Blickpunkt des Schäfers aus auch eine völlig natürliche Erscheinung –, durchbricht dies kleine Intermezzo die so aufwühlende Szene des sittlichen Gerichts: "Du hest dat all still mit ansehen, Spitz, un geist ok noch oft nå dat Graff hin. Dår bliev man bi! Åwer låt mi den Steen tofrøden, Spitz! Du hest en Årt, an Dien goden Våder to denken, de mi ni gefällt! Schåm di wat!" (241).

Gegen die liebevolle Bestattung des Hundes durch den Schäfer hebt sich dann der Bericht, wie Henn Kark begraben wurde, umso eindrucksvoller ab: "Keen Minsch wull em anrögen . . . As he gung un hung, mit Steweln un Spärn is he to Eer kämen". So haftet der Fluch dem Toten an. Und es ist wiederum von symbolischer Bedeutung, daß selbst der allein zuständige Paul Struck sich zu diesem letzten Werk an seinem Ohm nicht zu überwinden vermag. Ebenso nämlich wie jener "krumme Führn", die Gerichtsstätte des Henn Kark, so war für ihn auch jenes Gesicht des Selbstmörders, das die Vision des Schäfers ja gerade in aller Entsetzlichkeit wiedererstehen ließ, schon damals nach dem wirklichen Erlebnis jenseits aller bloß dinglichen äußeren Erscheinung der Ausdruck einer Macht, welche den so eifrig in die Fußtapfen des Bösen Tretenden zuinnerst betraf. Und ebenso wie er daher den Anblick des Baums nach der Tat nicht länger zu ertragen vermochte, so mußte er dem Toten "sien wittblau Kapittelmütz cewer Neş un Ohrn (trecken), dāmit he man dat gruliche Gesicht ni seeg". Dies Gesicht ward ihm zum Sinnbild der Verfluchung wie jener Baum, den er ausrodete. Aber in die Tiefe war damals diese Kunde noch nicht gedrungen. "Denn hett he em", so fährt der Schäfer in seinem ganz sachlichen Bericht fort, "de sülwern Knöp afsneden, em de Sløtels to de Kāmer un de Geldkist ut de Tasch nāmen un em in't Sarg smēten . . ." (241).

Immer direkter ist also Paul Strucks eigenes Tun allmählich in die Mitte gerückt: von rein symbolischer Objektivierung durch das Mittagsgespenst der Heide über allegorisch gedeutete Spiegelung des Gerichts am Nachtgespenst in der eigenen Geldkammer gelangt der Schäfer schließlich zu unmittelbarer moralischer Anprangerung der eigentlichen Dichtungsfigur. Natürlicherweise wird mit diesem inhaltlichen Konkretisierungsprozeß vom höchsten Rang des Künstlerischen wieder herabgeschritten, obwohl bis zum Schluß dieses Kapitels vereinzelte symbolische Streiflichter selbst den Sachbericht noch durchwirken und künstlerisch damit das Ganze immer wieder binden. Den Leichenzug des Henn Kark aber, der sich aus denen zusammensetzt, die dem Toten Geld schulden, begleitet gar die allgemeine moralische Betrachtung, die am Ende einmal direkt die Geldsucht als das innerste Motiv dieser Schlechtigkeit herausstellt, welcher die Visionen des Schäfers in sublimster Weise künstlerisch Gestalt verliehen: "Åwer de Minsch danzt üm Geld in't plögte Land un krallen Sand, dör Dreck un Doornknick, cewer Liken un Leilāken hin".

Das Bild des Leichenwagens dagegen, worauf vorne Paul Struck sitzt:

“dat Leit in de Hand un de Sløtels to Kåmer un Geldkist in de Tasch” (241), ist wieder ganz symbolstark, geradezu rhythmisch die Einheit der beiden Bösen kündend und die Gleichheit ihrer Wege: “Sien Potthoot wink hin un her, hin un her, gråd as de Wågen mit sien Ohm wackeln de” (241/242). Ebenso sprechend sind wieder “griesgele Wolken”, die der Staub der nachfolgenden Menschen aufwirbelt, denen ihr Geld am Herzen liegt wie ihrem einstigen Peiniger. Und symbolisch ist schließlich auch das Lachen des alten Dierk, wie das des Kibitts, hinter dem Leichenzuge her, “holl un dump un sunnerbår” (243 u. 236), das Paul Struck nun aus der Zone des Schäfers entläßt, so wie es ihn bereits empfangen hatte: dieses Lachen, daraus die Freiheit und der Abstand des Alten von jenem Bereich der Geldverknechtung sich künden, für den Henn Kark in der Marendichtung der symbolische Repräsentant geworden: “de düt Lachen mål hört harr, vergeet dat nich” (235/236).

In der Geschichte Paul Strucks ist die Schäferszene auch der inhaltliche Höhepunkt, da sie, wie gesagt, zugleich den inneren Wendepunkt bedeutet. Alles, was nun noch kommt: der innere Zusammenbruch, am körperlichen gespiegelt, und sodann die Genesung in der inneren Wandlung sind letzthin die psychische Folge des bis ins Innerste greifenden sittlichen Gerichts durch den Alten in der Heide. Das Interessante aber ist dies: daß sich in der seelischen Nachwirkung jener Schäferszene in Paul Struck zugleich wiederum ihre künstlerische Hochgradigkeit bekundet, indem als das eigentlich und allein Wirksame und dichterisch Fruchtbare immer wieder nur die Symbole erscheinen, jene Dinge und Gestalten, darin dem Sündigen der Fluch der Tat entgegentritt; darin also das Transzendente als das letzthin allein Gültige die irdische Dichtungswelt durchdringt.

Es sind die Schlüssel zur Geldkiste, deren Besitz Paul fortan nicht mehr ertragen kann. “Mi brennt se in de Tasch, nimm Du ehr!” ist sein erstes und dringendstes Anliegen, als er Maren wiedergefunden. Und in dem “brennt” wiederholt sich hier symbolisch jene höllische Qual, welche in der Mittagsvision des Schäfers die Erscheinung des Henn Kark erfüllte. Als Maren die Schlüssel nicht annehmen will, fällt Paul kraftlos in den Stuhl zurück: “‘Denn is’t ut!’ støehn he un sloog beide Hann vör’t Gesicht” (251) und ruft mit dieser Geste ebenfalls jene seelische Situation in uns zurück.

Ja die ganze Auseinandersetzung mit Maren nach dem Wiedersehen (vgl. Kap. 23) zeigt, daß solche symbolische Kunde dichterisch weit ein-

drucksvoller ist als jede bereitwillige Antwort Pauls auf Marens Forderungen, die ja alle letzthin seine Befreiung von der ihn böse machenden Geldsucht im Sinne haben. Gegen die "brennenden" Schlüssel in der Tasche, die Paul durch das ganze moralische Verhör Marens hindurch keine Ruhe lassen — "De Sløtels . . ." "Nu nimmst Du doch de Sløtels, lütt Maren?" — verblassen solche Versicherungen: "Jå, jå, Maren, dår bün ik mit inverstån!" (254) oder "Jå, mi is allns enerlei!" (253), die sein Einverständnis mit Vermögensteilung und Verzicht auf hohe Prozente direkt aussprechen. Ja, diese erübrigen sich geradezu, was auch die leichte Abwehr und Gleichgültigkeit ihres Stils fühlbar macht. Denn es ist offenbar, wie der Sturm, der Pauls Inneres alles umstürzend durchbebt, gar nicht mehr Raum läßt für die praktischen Geldfragen, die Maren an Paul heranträgt. Neben der Gefühlsmacht des aufgewühlten Gewissens steht die gedankliche Erörterung in groteskem Mißverhältnis der Unwichtigkeit, der Überholtheit.

Wichtig allein bleiben für Paul die einst so geliebten Dinge, die seit dem Heideerlebnis als Träger transzendenter Kunde, als Boten unaufhaltsamen Gerichts geradezu *w e s e n h a f t* sein Innerstes heimsuchen. Und dem Leser offenbart sich die dichterische Macht des Symbols damit in seltener Eindringlichkeit. Es ist die Stätte der nächtlichen Henn Kark-Vision, die *G e l d k a m m e r*, in der Paul nun nicht mehr zu leben vermag. Marens Plan, das Schlafzimmer durch diese zu vergrößern, ruft wiederum jene Geste des Schreckens in der Heide in ihm hervor: " 'Dår slåpen, wo mien Ohm . . . !' He sloog de Hann för't Gesicht un s c h ü t t sik" (254). Es ist insbesondere der *P l a t z* der *G e l d k i s t e*, der Paul selbst nach dem Umbau, als sie längst woanders steht, noch in Angst versetzt: "Åwer Maren, schall ik dår sitten?" ruft er, auf seinen Lehnstuhl weisend, aus, "de in de Eck stunn, wo de Kist stån harr" (264). Das "Sitten" führt still wieder die Vorstellung des nächtlich sitzenden Henn-Kark-Gespenstes auf diesem Platze mit sich. Und es ist natürlich vor allem die Gespensterscheinung selbst, die Paul nicht losläßt und mit Grauen vor seinem ganzen Haus erfüllt, so daß er lange Zeit bei Doortjn Holm verbringt: "Mien Ohm is dår, he geit üm!" Und in dem mehrfachen "Grulich, grulich!" (251) wird uns jenes innerste Entsetzen vor der Vision des alten Dierk wieder leibhaftig vor Augen gestellt.

Das allegorische Bild von den anklagenden Seelen in der Spieluhr, der Sparbüchse, dagegen lebt in Pauls Erinnerung beachtlicherweise nicht fort, so wie überhaupt auch alle direkten Weisungen ins Moralische sich dichterisch als nicht lebensfähig erweisen. Paul äußert sich niemals in

dieser Richtung. Maren wiederum nur holt in ihrer Weise das sittliche Fazit des Ereignisses beim Schäfer ans Licht mit den Worten: "En arm Minschenseel geit üm, so lang de Dåt levt, de se op Eern utövt hett, un so lang von Kinner und Arben dat böse Wark fortsett ward", und weist damit erzieherisch vorwärts: "Do Dien Hand åpen, un de arm Seel ward Frøden finnen" (254).

Aber in Pauls Innern arbeitet nur das Erlebnis aus der Heide als solches, wie es seine völlig veränderte Erscheinung noch lange danach beängstigend widerspiegelt: "He weer . . . sunnerbår swiegsåm, scholu un lurig. He eet un drunk wenig, seet veļ in de Stuuw rüm un keek vör sik hin . . . Nachts harr he meisttied Licht, dårbi de Finstern dicht verhungn . . ." (256). So wird wiederum auf ganz anschaulich-naive Weise, in Gebärde und Tun allein, der seelische Zustand offenbar: Es ist die wahn-sinnige Angst vor dem Wiedererleben jener Schäfervision, eine reine Gefühlsmacht also, die Paul beherrscht, und ihre Interpretation als Ausdruck des schlechten Gewissens ist dem Leser selbst überlassen, wie etwa der alte Dierk sie damals indirekt vollzog: "Dår is uns anners tomoot, Spitz, en Spök kann uns ni bang måken, Gruun kennt wi nich" (238). Jener alles durchschauende Weise war ja von Natur befugt, sich so zu äußern. Die übrige menschliche Umgebung Pauls jedoch bleibt über die innersten Gründe seiner Veränderung völlig im Dunkeln: "Weer Paul Struck krank oder harr sien Kopp leđen?" (256).

Mit elementarer Gewalt aber, "as en Gewitter", bricht in schwerster Krankheit jene Angst über Paul herein, nachdem doch mit Marens Umbau alle äußerlichen Zeichen der Erinnerung an das Gespenst bereits ausgelöscht sind, welches sich so also schließlich als reine Innenmacht in Paul manifestiert, davon nun sein eigener Geist besessen ist, der selbst erschaffen muß, was nicht mehr ist. "He rås de Nachten dör, reep in Angst . . . , denn wedder lach he holl op, kroop ünner de Døk oder sprung ut Bett rut un wull sik ut Finster störrten, bölk un schreeg un flök op en gręsige Årt" (266). Wieder kann der Dichter an diesem Höhepunkte der seelischen Nachwirkung und Verarbeitung des Heideerlebnisses in jeglichem Verzicht auf Erklärungen die rein dichterische Gestalt bewahren, weil sie ja durch und durch symbolisch ist und die Kunde in sich selber birgt. Denn im Mittelpunkt dieses Aufstandes der innersten Natur Paul Strucks lebt in überwältigender Gegenwart jene Erscheinung seines Ohms in der Geldkammer, die der schauende Geist des Schäfers erschuf, wie schließlich der Arm des Todes nach ihr griff, ihr böses Handwerk zu legen. Und immer begleitet diese Erscheinung des

Henn Kark – wie damals, so auch jetzt – in Paul Struck der “Schudder . . . , de em schütten de, wenn he em nöm” (266). Denn hier in der rasenden Krankheit durchlebt Paul, wie jener, den Griff des Todesarmes, der an den letzten Pfosten auch seiner im Bösen verzweifelten Existenz rüttelt. In unausweichlicher Gesetzlichkeit ruft die göttliche Weltordnung nach S ü h n e der S c h u l d.

Der vergnügte Silvesterabend in Pauls Haus zeigt, daß dieser seelische Aufruhr zur Befreiung führte. Wir erleben Paul inmitten dieser Fröhlichkeit, wie sie ihn noch niemals von Herzen ergriffen, und kein Gedanke ans Geld mehr tritt lähmend dazwischen: “. . . en Spaß weer't antosehn, wo de Lüd sik plëgen. He . . . kenn sik sülben ni mehr: fröher harr he sik argert, nu freu he sik, wenn dat Jungvolk bi Disch mál inhau” (313). Wieder ist es der reine Ausdruck des Gefühls, der den inneren Wandel so überzeugend kundtut. Die Starrheit und die Isolierung von ehemals sind dahin, und innigster Kontakt mit Maren und allen anderen spricht aus Pauls Gebahren. “‘O, wat'n Spaß, Maren,' lach Paul un reev sik de Hann. ‘Dat is de eerst Rummelpott, de in düt Huus hört wårn is! De allereerst! Låt de Jungs rin kåmen, wat?’ ” (313). Und “mit volle Taschen un en Hart voll von Freud” (315) sehen wir sie später dem Dorfe zuspringen.

Den stärksten Erweis aber des seelischen Wandels bietet Pauls unbefangene Plauderei über Henn Kark! Das Verhältnis zu ihm wird bezeichnenderweise geradezu das Kriterium seines seelischen Zustandes. “Maren seeg verwunnert op . . . To'n eersten Mål sprook he hütåbend von sien Ohm . . . , de em doch körtlich so grulich weer, un lach dårto” (317), und in dem “grulich” und “lach” halten wir den Gegensatz von einst und jetzt gleichsam in Händen. Er teilt sich allen mit, dem Freunde Neels Kiwitt – “Du büst en ganz annern Keerl as fröher” (318) –, dem Schwager Tyge – “Wo hest dat anfungn, Paul so ganz ümtokrempeln?” (338) – und gar ihm selbst – “Ik bünn all mien Dåg ni so vergnügt west as nu, is't ni so, lütt Maren, is't ni so?” (320).

Aber selbst in diese Zeit des höchsten Glücks hinein drängen sich mitunter noch die Schatten des Erlebnisses aus der Heide. Und wiederum sind es dann jene Symbole, mit ihrer Botschaft aus höherem Bereiche, die produktiv Pauls Seele durchwirken: es ist die Kiste, und es sind Rede und Lachen des Schäfers, welche gelegentlich die alten Geister wecken: “. . . wenn ik de Geldkist seh oder ok man an er denk, denn . . . is mi frosterig tomoot, jå, mitto kommt mi en Gruun an, un ik hör

Dierk-Scheper un sin L a c h e n. Denn verflök ik dat Geld un mäch den Kasten in de Stör smiten, in'n Afgrund" (337). Und es ist die Stätte, wo Henn Kark sich erhängte: "de hoge Knick mit den s w a r t e n S l ö n d o o r n", wohin (bei der Feldbesichtigung mit Maren) die Pferde zu lenken, Paul nur das gewaltige Drängen der beiden Frauen zu bewegen vermag: "En Jähr weer verlopen, sit he dü't Flach ni opsöcht harr, un noch weer't em g r u l i c h". Die Bemerkung: "He seeg stiev op sien Për" spiegelt dies deutlichst.

Seine Überraschung sodann, daß auch der Slöndoorn auf Marens Geheiß "dällegt (weer) . . . un an de Stell, wo sien Ohm den Dood söch, stunn Klewer un junges Gras", ja, daß dieser "Hungerkamp" nun gar "de best Koppel Roggn weer", die Maren weit und breit gesehen – "Dår kann keen Feld gegen" (376) –, ist wiederum symbolische Kunde: vom Verlöschen des Fluches nämlich, dadurch daß Paul ein anderer wurde, und der Hilfe Marens, welche Paul in den Worten: "Du büst good!" (377) dankbar empfängt.

Die Wiedergutmachung schließlich auch dieser Sünde des Henn Kark: des Diebstahls jenes Stück Landes, das er "nå un nå ranplögt (harr)", durch Pauls Initiative allein, indem dieser das Land verkauft und das Kaufgeld an die Armenkasse schenkt ("Denn harr de Gemeen dat weder, wat ęhr mål nåmen weer" 388), steht wie die praktische Bestätigung jener symbolischen Aussage in der Dichtung. Und in Pauls Einsatzzeifer für den hilfebedürftigen, todkranken Schäfer: "Paul sprung glik op von sien Disch, de voller Papiern ligg'n dę, spann sülben mit an . . ." (389), bietet sich auch in menschlicher Richtung der innere Wandel dar, im Tun nämlich für andere, im Freiwerden vom Egoismus.

Daneben aber arbeitet mit feiner Gewissenhaftigkeit der nun so realistische Stift unseres Idealisten, dem jede grobe Schwarz-Weiß-Kunst, wie sie so manche seiner früheren Erziehungsgeschichten belastete, unmöglich geworden ist: indem der Gegensatz von einst und jetzt bei Paul Struck gelegentlich, "wenn en groten Posten utgeben ward, jå, ok bi en lütten kann't kåmen", in leichtem Gefühlszwiespalt nachklingt: "Un denn weder . . . deit mi dat leed üm't schöne Geld, jå, üm't schöne Geld. . . . Ik warr ni klook ut mi sülben" (337). So daß sein betontes Fernbleiben von allen Geldgeschäften, welches das Befreitsein von der Knechtschaft spiegelt, gleichsam in ehrlichster Registrierung zugleich auch einen Schimmer negativer Motivierung beibehält: "Un dårüm is dat bęter, Du måkst dat alleen af, ganz alleen. . . . wat schall ik mi quåln? So glücklich as nu bün ik noch nie west, noch nich eenmål, mien lütt Maren!" (337).

Letzthin ist also auch die Geschichte Paul Strucks eine Bestätigung der Abelschen Idee: daß das Innere des Menschen das Entscheidende ist, niemals aber ein Äußeres. Jene Zeiten im Leben Pauls, wo noch das Geld allein den Sinn seines Daseins ausmachte, "weern trurig, rein trurig! Oha, ik mûch ni wedder trûghoppen", ruft er am Silvesterabend aus, als "hillige Kinnerlust dör de Stuuw (lach)", "düsse Dåg sünd teinmål schöner, teinmål!" (315). Ja, die ganze Geschichte seiner Ehe zeichnete so ihre Schritte: daß schon ein leichtes Loslösen vom Gelde einherging mit seelischer Beglückung, ein jeder Rückfall in die alte Knechtschaft aber zur Bedrückung führte bis gar an den Rand der Existenz. Den Höhepunkt seines Glückes schließlich bildet und garantiert die völlige Abwendung vom Gelde, indem sie ihn innerlich wieder frei macht und damit den Einsatz seelischer Kräfte ermöglicht und gewährleistet.

Und das alles war ja im Grunde M a r e n s Werk, das Werk ihrer Ehe, wie sie es schon vor deren Beginn als ihre Hauptaufgabe betrachtet hatte¹! Wie stark mußte also sie selbst dem Bereich seelischer Kräfte verhaftet sein, wie fern zuinnerst allen bloßen Machtaspekten des Geldes, wie verständnislos gegenüber jedem Geldraffen um des Geldes willen, wenn ihre ganze Initiative in ihrer Ehe diesem Ziele galt, ihren Mann zu befreien von dieser sein Innerstes beherrschenden Sucht und überdies durch ihre eigene Person im breiten Wirkensbereich in Haus und Dorf den Segen der Freigebigkeit und des warmen seelischen Einsatzes für andere zu erweisen. Und zwar in einem Maße, wie weder Haus noch Dorf es sonst erlebt, so daß ein jeder voll des Lobes ist über diese Frau, die nicht nur ihren Mann innerlich dem Leben zurückgab, indem sie ihn heilte vom Geiz und dem Fluch seiner Geldversklavung – "Dien Ohm kommt to Rau, dâfôr sorg ik!" (254) –, sondern die selbst, gerade im Gegenüber zu Paul Struck, solch ein gesundes Verhältnis zum Gelde darbietet, dadurch daß sie es freien Herzens einsetzt für alle, die seiner bedürftig sind. So erleben wir in der Ehegeschichte Paul Strucks Maren in der Erziehung ihres Mannes und ihrem gesamten wohlthätigen Wirken für ihre Umgebung auf der G e g e n s e i t e Pauls und müssen das nochmals verzeichnen innerhalb unserer großen Dichtungsspanne, die von Henn Kark bis zu Abel reicht und Schäfer Dierk, von Paul bis zu Maria und Sterlau, von den herzlosen Geldrechtern zu den warmen Gefühlsmenschen, von den Egoisten und Außenseitern zu den ständig für andere Tätigen und daher innerlich mit anderen Verbundenen: dieser Spanne,

¹ Vgl. S. 168 und 181 f. dieser Arbeit.

die ja nicht nur das Rückgrat der Marendichtung bildet, sondern den gesamten Schaffensraum unseres Dichters gleichsam absteckt.

Denn so nur vermögen wir die Individualität der Marengestalt zu ermessen, die solchen Grades ist, daß sie so manchem Leser problematisch bleibt und ihre Beurteilung infolgedessen die verschiedensten Gesichter zeigt. Was nämlich bei der Gestalt Paul Strucks schon auffiel: die realistisch-zweifache Beleuchtung noch am Schluß, wo der Leser zwar im ganzen vor eindeutigen Ergebnis steht, ist bei der Gestaltung der Marenpersönlichkeit durchgehend das Prinzip. Paul ist noch ein einfacher Mensch, leicht einzuordnen in dem groben Ausmaß seines Geizes und seiner Geldspekulationen, ein letztes Glied in der Kette derer, die mit Henn Kark ihren Anfang nahm und jedem Fehrskenner sich fortsetzt vor allem im "Swären Droom", in "Kattengold", in "Binäh bankerott" und die allenthalben gekennzeichnet ist durch diese Schuld, das Geld zum Maßstab aller Werte zu erheben.

Maren dagegen ist in hohem Maße kompliziert: allem Positiven und Negativen im sittlichen Bereich unserer Dichtung teilhaftig und eben darin von einer Lebensechtheit, die dem Verständnis ihrer Persönlichkeit immer noch Lücken bietet, obwohl und weil sie den Zutritt von allen Seiten gestattet, was die Beurteilung ja erleichtert und erschwert zugleich. In ihrer eigenen Ehegeschichte nämlich, deren näherer Betrachtung wir uns nun zuwenden, ist Maren, aus höchster Perspektive gesehen, gar nicht mehr die Gegenfigur zu Paul, in ihr rückt sie geradezu auf seine Seite. Wenn wir uns hier an jenes erste Gespräch zwischen den beiden erinnern, darin Pauls Geiz und Marens Interesse an seinem Reichtum nebeneinander als wesentliche Triebkräfte dieser beiden Menschen erscheinen, an welche ja auch Abel sodann erfolgreich appelliert, so ist das Gemeinsame von vornherein offenbar. Und während die beiden Taten Marens, welche die Grundlage der Dichtung bilden: die Verlobung Marias und sodann ihre eigene mit Paul Struck, in ihren innersten Motiven Gestalt gewinnen, tritt jene Gemeinsamkeit Marens mit Paul im Blickfelde der Dichtungsidee immer deutlicher in Erscheinung. So daß am Ende Marens Geschichte in der Dichtung steht wie eine Parallele zu der Pauls, freilich auf weit höherer Ebene, dem Auge der ferner Stehenden verschlossen, das nur den vordergründigen Gegensatz Marens zu Paul erfaßt, indem es auf die so freigebige Frau des hartherzigen Geizhalses schaut; sichtbar nur den nächst Verbundenen Marens, die verwachsen sind in Abels Bereich und deshalb von dorthier den Gegensatz tief empfinden, von dem sie überdies persönlich betroffen sind.

Und damit knüpfen wir wieder an die Gegensätzlichkeit Marens zu Maria an, die zu Beginn der Dichtung sogleich ins Auge fällt, wo in jener Anklage der unglücklich Verlobten: "Woto dat Frägen? Dat harrst Du vörher doon schullt!" (22) sich zeigt, daß Maren es war, die, ohne nach Liebe zu fragen, Maria an den reichen Paul Struck verkaufte. Maria aber, allein aus dem Gefühl heraus handelnd, unbedingt und konsequent wie Emma in der Gewitterdichtung, erklärt schließlich "kort un klär", daß sie Paul "nie" heiraten werde, wogegen sich ebenso charakteristisch Marens Erwiderung abhebt: "De Keerl is jo ni veļ weert, āwer wat dār ūm un an is, kann ik gārni good looslaten" (59). So wiederholt sich hier der Gegensatz, den schon der Anfang darbot: während bei Maria für die eheliche Bindung das Innere des Menschen allein ausschlaggebend ist, vermag Maren darüber hinwegzuschreiten und den Reichtum als wichtigeres Handlungsargument in die Waagschale zu werfen.

Dieser Gegensatz findet nun im Laufe der Dichtung seine immer intensivere Ausarbeitung in dem Gegenüber Marens und ihres Bruders Tyge, der seine Lieblingstochter Maria von sich aus niemals des Geldes wegen mit einem Mann verheiratet hätte, den sie nicht liebt: "Tyge weer de Sāk toweddern . . . Åwer Maren brook alle Bedenken kort af. Doorheit! meen se, hier weer gārkeen Besinn" (102). Tyge hatte ja selbst ein armes Mädchel geheiratet (vgl. 99) und im Kampf gegen seinen Vater mit derselben Unbedingtheit zu seiner Liebe gestanden wie Maria nun umgekehrt zu ihrer Ablehnung Paul Strucks. Und so wenig wie diese der Reichtum des Bräutigams umzustimmen vermochte, so wenig hatte Tyge die Aussicht auf die elterliche Erbschaft bedeutet: "Harr dat Schicksāl ni Bāhn mākt, so harr ik Huus un Hof achter mi smēten ūm mien Kathrien" (328). Schwer fällt ihm daher die Schuld auf die Seele, als Maren seine entlobte Tochter wieder nach Hause bringt: "Ik hev wol en groot Unrecht dān, dat ik Di an düssen Mann snōrn wull, mien lütt Maria" (109).

Maren dagegen empfindet nichts von Schuld, kehrt sie doch selber nun als Braut Paul Strucks zurück – "Ik d e n k dārēwer anners as Maria un hev opnāmen, wat se wegsmēten hett" (104) – und wiederholt damit an sich selbst jenes Unrecht, das eigentlich sie allein an ihrer Nichte begangen hatte: bei der Heirat nicht den Menschen anzusehen, sondern seinen Besitz, nicht das Gefühl entscheiden zu lassen, sondern den Gedanken an den Zweck. Paul Struck "is keen Mann; ik wull dat Vermōegen un dat schöne Gewēs ni looslāten" (105).

Immer wieder stellt die Dichtung dieses Heiratsmotiv Marens heraus

und macht es so in seinem ganzen Gewicht fühlbar. "Se nehm em üm sien Geld, rein üm sien Geld, de Mann weer ęhr doch gārto trurig" (128), versichert eine spätere Bemerkung nochmals. Marens Rechtfertigung Sterlau gegenüber, diesem anderen Repräsentanten der Abelschen Gegenseite, der "verwunnert" die Kunde vernimmt – "Den Mann wollen Sie heiraten?" (118) –, bringt das Motiv in grundsätzlicher Schau zum Ausdruck und mißt damit direkt den Abstand Marens von Abel ab: "Frägt de Ådel ümmer nå de Leev? deit man dat bi en Prinzessin? Wat givt den Utslag bi en Heirāt dār bāben? Is't ni dat Geld, de Utstūr, de Nām? Un wat Fürst un Eddelmann deit, worüm schall dat de Buur nich doon? . . . Blot grote Kinner, Drömer un Künstler as Se un Maria, denkt dāręwer anners . . ." (118/9).

So hebt sich Maren hier selbst ab von der ganzen Gruppe derer, die Abel in unserer Dichtung ideell beschirmt, und proklamiert ganz äußerliche Momente als ausschlaggebend für die eheliche Bindung. Insofern eben ist Maren unfrei, als sie ihr Leben richtet nach ihrer Erfahrung, daß der verarmte Tyge nichts mehr galt – "de Nām Boysen is wand-schāben" –, daß sich also gar der Ruf des Menschen, "de Nām", vom Gelde her bestimmt: "Seh Di doch de Welt an!", so fährt sie fort in ihrer Rechtfertigung dem Bruder gegenüber, "De dat Geld hett, is Bās, . . . de Armoot mag sik verstęken und den Bārt hooln" (111). Und obwohl sie einerseits zugleich doch das Niedrige, das Unsittliche dieser Erfahrung aufspürt: daß unter allen Umständen das Geld der Schild des Menschen sei, was die Bemerkung: "ok wenn't ut'n Dreck hält is" bekundet, macht sie doch ohne weiteres ihre Erkenntnis auch zu ihrem eigenen Handlungsgesetz: ". . . hev ik mi in Seel und Hand schreþen: rut ut den Kröpelkrām! Wi męet wedder nå bāben!" (112). In solchem Maße also gebietet ihr Stolz das Mitgehen mit jenem Lauf der Welt, daß "nå bāben" kommen auch für Maren identisch ist mit Reichwerden und wiederum somit ein Äußerliches bedeutet, die Gleichheit ihres Standorts kennzeichnend. Ja, der Stolz führt Maren zu tiefer Befangenheit in diesem Irrtum, indem sie glaubt, daß auch die harte Arbeit, als Spiegel der Armut, ihrem Bruder das Ansehen nehme.

Wiederum fällt von dorther das Zwielflicht auch auf Marens Heirat, und Positives und Negatives durchwirken während der Auseinandersetzung der beiden Geschwister im Wechsel das Motiv: Die Liebe zum Bruder durchleuchtet warm das Streben Marens nach dem reichen und verhaßten Mann, und die Dichtung selbst bestätigt ein gut Teil Wahrheit ihrer Worte: "dat ik dat all nich üm mi, neę, dat ik dat üm Di un Dien

Kinner dån hev!” (106): was Maren an anderer Stelle so prägnant und sachlich formuliert: “Wenn ik Di den riken Swigersøehn ñehm müß, so wull ik Di den riken Swåger wedder bringn” (106).

Aber groß und unüberbrückbar tut sich, als Maren endlich am Ziel all ihrer Rechtfertigungsbemühungen zu sein hofft, der Gegensatz zum Bruder wieder auf, der, von all dem unbeeindruckt, unbestechlich, ja in völliger Verständnislosigkeit gegenüber solchen Geldaspekten in Angelegenheiten des Herzens, erklärt: “Good, Maren, Du büst mi mehr weert as teindusend Mark – låt Paul kåmen, he kriggt sien Geld wedder!” (111). Tyges ganzes Wesen erhebt sich gegen diese Fürsorge um sein äußeres Wohl und Ansehen, bei welcher der Mensch innerlich aufgeopfert wird. Zwar gelingt es Maren, wie bei allen, auch bei ihrem Bruder, ihren Willen durchzusetzen (“Jå, Maren, Du kannst een de Seel üm un üm kehrn” 112) und ihn zur Annahme des Geldes zu bewegen, das sie Paul Struck als Reugeld abgezwungen. Aber der innerste Protest seiner Natur ist nicht zu stillen, und unaufhaltsam führt der Konflikt zur Entzweiung. Es ist dieser Bruch, womit die Dichtung der Bruderfürsorge Marens als rechtfertigendem Motiv ihrer Taten das Urteil spricht.

Maren reist also als Pauls Braut nach Ilenbeçk zurück. Aber diese Rückfahrt umhüllt, in symbolischer Bedeutsamkeit Marens seelischen Zustand widerspiegelnd und stimmungshaft den Gang der Zukunft zugleich beleuchtend, bedrückendste Novembernatur: “De Dag weer gries un grau un dåkig . . . Keen Sünstråhl von Morgen bet Åbend, keen Lufttog feg den Nebel weg, de as en finen Regen allens klamm un natt måk . . . De Dåk weer so dick, dat man em lepeln kunn . . . (127). Dårbi rundüm allens dodenstill . . .” (128). In dieser vokalisch und rhythmisch so ausdrucksstarken Naturschilderung, in der lastenden Schwere der Atmosphäre teilt sich dem Leser mit, wie der Braut ums Herz ist. Ihr Verweilen auf dem “dodenstill”: “de Welt weer utstorbn un se un de Fohrmann Klås Lamåck weern mit de beiden Vöß alleen nåbleben” (128) spiegelt zugleich die tiefe Verlassenheit, welche die Trennung, ja innerste Entfernung von denen, die sie liebt, und die Rückkehr zu dem Verlobten, den sie nicht liebt, in ihr bewirken. Und wie die Schilderung der umgebenden Natur, darin “mennich Minschenhart . . . starbenstrurig . . . ward un bang in de Tokunft frågt un dår nix süht as Ies un Snee un Küll un Krankheit”, gipfelt in dem Satz: “So’n Novemberdag is grulich”, so läßt diese bloß äußerliche Bindung an Paul Struck, diese Heirat “rein üm sien Geld”, welche die Braut hier schwer bedrückt, sie vorwärtsschauen auf “en grulich Leben, Jåhr in un ut rümtöhöden un to

husen mit en Mann, de spatllåhm is in Willn un Doon" (128). In dem Worte "grulich" gipfelte ja auch der Eindruck der Schäfervisionen auf den schwer gewissenbelasteten Paul Struck. Schon hier also vor Marens Eheschließung deutet sich dem Überschauenden in diesem einen Worte architektonisch jene Parallele an, von der wir oben sprachen.

Maren unterdrückt den Protest ihres Innern gegen ihre Heirat, den der "dåkige Novemberdag" symbolisch spiegelt, durch die Energie ihres Willens und ihrer Zielsetzung – "Gruweln måkt Grilln un Grappen. Angripen wull se, torecht stürn un stucken" (128) –, und in dem ganzen Mittelteil der Dichtung, der erfüllt ist von ihrem ständigen Mühen, den seines Reichtums wegen geheirateten Mann von der sündigen Knechtschaft dieses Reichtums zu befreien, zieht Maren aus dieser sie so beanspruchenden Aufgabe die Kraft der Überwindung.

Zweierlei freilich läßt ihr auch währenddessen innerlich keine Ruhe. Es ist die Sorge, daß Maria doch noch zu ihrem Glück komme: die ja letzthin der Ausdruck des dringenden Bedürfnisses ist, das an jener begangene Unrecht wieder gutzumachen; daher Marens Schreck, als sie Sterlaus Namen auf der Verwundetenliste entdeckt; daher ihre große Angst bei der Nachricht, daß er sterbenskrank sei: "In de Dågen wisen sik de eersten grauen Hår" (269).

Und es ist die mit dieser engstens verbundene andere Sorge, daß der Bruch mit Tyge nicht zu heilen ist. "Se wår em ganz verleern, wenn Sterlau starben müß, dat wuß se" (269). Ja, als so mächtig erweist sich dieses innerste Bangen, daß Maren währenddessen der Unwert des von ihr so hochgeschätzten Geldes ins Bewußtsein dringt: "Nu harr se Kisten un Kasten voll, wonå se hungert un lungert harr: wat holp ęhr nu Good un Geld?" (268/9). Der Gewinn des Geldes trug ihr den Verlust der Liebe des Bruders ein, und die Angst um dieses ihr wirklich Lebenswichtige läßt sie ermessen, was es bedeutet, wenn für die Erreichung eines Äußerlichen ein Inneres zum Opfer fällt. An der inneren Lossage des Bruders von ihr und an ihrem Leide darüber erfährt Maren selber die Ungültigkeit ihres so aufs Äußerliche gerichteten Fürsorgedranges.

Jener Angst entspricht schließlich das Übermaß der Freude, als Maren von Maria berichten kann: "wat is de Deern glücklich! Un Sterlau bętert sik von Dag to Dag". Und was Maren gerade am Beispiel Sterlaus erlebt: "dat Glück is sach dat best Kruut gegen Krankheit un Dood" (309), das erfährt sie weiterwirkend an sich selbst: "so kregel hest noch miendag nich utsehn", rufen die Frauen ihr zu. "Nu verstå ik, worüm Du siet Węken so anners ut'e Ogen sühst; Du hest örndlich rode Backen kregen

un kannst wedder lachen, dat harrst al ganz vergeten" (310). Es ist die Frage des inneren Kontaktes mit ihren wirklichen Angehörigen, die Maren auf der Seele brennt. Tatsächlich vermag auch bei ihr das Innere allein über Glück und Unglück zu entscheiden. Nach langem, bangem Warten auf den Bruder weint sie vor Freude, als er sie endlich besucht: "Di¹ heff ik wedder, dat is't!" (324). Und beschwörend fleht sie ihn an: "de Schatten twischen uns mutt weg, Tyge!" (325), immer nämlich noch fühlend, daß der Tisch zwischen ihnen nicht ganz rein ist.

Zuinnerst aber bedrängt Maren noch etwas anderes: in derselben Gesellschaft, vor der sie so beglückt die Verlobung Marias verkündet, werden wir überrascht durch das Geständnis: "Man hett jo ok mál en Sorgenstunn, de een bang mákt, besunners in de Nacht". Und die Abschaffung der alten Uhr, "de . . . denn mit harde kole Släg dátwischen hámert, as wull se all de Sorg un Angst fastnägeln" (306), läßt die geheime seelische Not dieser am Tageslicht immer so starken und lebensstüchtigen Frau ermessen, von der ein jeder meint, daß nichts sie anfechten könne: "harr't ni dacht", entgegnet Geschen. "Wat anner Lüd in Bülgen oewern Kopp tosám sleit, dat spól Di blot an de Föt ran, dach ik bether" (308). Ja, der ganze Dorfskandal um die Beleidigungen Marens durch Elsbe Suhr, der allseits sich erhebt zum Schutze Marens und als Zeugnis ihrer hohen Verehrung, scheint geschaffen, um dies zugleich zu spiegeln, wie wenig die eigentlich Zuständige von solchen Niedrigkeiten betroffen wird. "Du büst bi all den Arger, den Elsbe Di un uns mákt hett, man ümmer kraller wárn" (308), fährt Geschen fort. Diese Kaffeestunde zeigt lebhaft die Verwirklichung jener Worte Marens zu Paul: "Man mutt sik ni ná jeden Hund ümsehn, de een nábellt" (129). Maren weiß oder tut, als wüßte sie nichts von Elsbes Reden, und "fór de lege Árt", mit der ihr Knecht für sie den Racheakt vollzog, stellt sie ihm gar Bestrafung in Aussicht.

Gegen solche Einbrüche des Alltags, welche die Dorfgemüter in Erregung versetzen, hebt sich eben jene "Sorge", die hier aus der Tiefe Marens ans Licht zu drängen beginnt, mit erhabener Macht ab. Und mit Spannung merken wir auf weitere Kunde dieser geheimen Not, die uns beachtlicher Weise erstmalig am Silversterabend zum Erlebnis wird, der Paul auf dem Höhepunkt seines Glückes zeigt und Maren also erfolgreich am Ziel jenes Unternehmens, das ihrer Ehe den Sinn verlieh. Als Neels Kiwitt zur Vervollkommnung dieses nie dagewesenen Glückzustandes Paul Strucks Maren einen Sohn wünscht, zerspringt beim Anstoß Marens

¹ Vom Dichter gesperrt.

Weinglas. Bei Wiederholung seines Wunsches bleibt ihm das Wort im Munde stecken; denn "en Gluup ut en düster Oog dreep em, dat he sik verschräk" (321). Und während Maren, wie in Abwehr gegen das unheilvolle Zerspringen des Glases, das symbolisch schicksalsverkündend diese Szene des Glückes erfüllt, den Anstoß mit Neels wiederholt mit dem Gegenwunsche: "dat allens to'n Goden geiht!" (321), sieht sie "witt ut as de kalkte Wand" (322). Sie, die in die Ehe ging in der Überzeugung, mit der Kraft ihres Willens alles schaffen zu können, beherrscht mit einem Mal das Bewußtsein der Machtlosigkeit, der völligen Abhängigkeit von einem höheren Willen: "wi sünd all in unsen Herrgott sien Hand, uns' Huus un uns' lütt Land" (322).

Das Gespräch zwischen Maren und Tyge im folgenden Kapitel rückt uns das Ereignis des zersprungenen Glases inmitten der nie zuvor erlebten Silvesterhochstimmung des Paul Struckschen Hauses in seiner innerarchitektonischen Bedeutung gleichsam des Umbruches schon deutlicher in unser Blickfeld. Wir stehen mit diesem Geschehnis am Wendepunkt. Die Geschichte Paul Strucks ist zu ihrem Abschluß gelangt. Der Silvesterabend läßt uns erleben, daß Paul ein anderer Mensch geworden. "De Geldkist hett he von sik stött" (339), kann Maren mit Recht ihrem Bruder berichten und damit das Ende ihres Werkes verkünden; denn alle Angst, alle seelische Not hat Paul überwunden, und frei und lachend hören wir ihn an jenem Abend zum ersten Male wieder von seinem Ohm sprechen. "Paul is nu so glücklich, as he warrn kann" (339), fährt Maren abschließend fort, den Höhepunkt markierend, der zugleich ein Triumph ihres Willens ist, alles nämlich geschafft zu haben, was sie sich vorgenommen: "he deit, wat ik will" (339). — Doch überraschend geht der Satz zu Ende: "Åwer . . . wenn ik mál starben schull . . ." (339).

Das ganze Gespräch mit Tyge ist charakterisiert durch diesen Gegensatz, der die Wende kennzeichnet, welche das Zerspringen des Glases symbolisierte. Der Höhepunkt im Leben Pauls, durch Marens Initiative geschafft, meldet den Niedergang von Marens Leben an! Wo die Spannung der Paul-Geschichte aufhört, setzt die innerste der Maren-Geschichte ein. Am Ende aller seelischen Not ihres Mannes bricht ihre eigene hervor, dieselbe, welche bereits an jenem "dåkigen Novemberdag" vor Beginn ihrer Ehe ihr Innerstes beunruhigte. Als ihre Aufgabe erfüllt ist, steht machtvoll in Maren wieder auf, was sie bisher, beansprucht durch diese, glaubte unterdrücken zu können.

Und immer ist es der Gedanke an den Tod, der sich ihrer nun dabei bemächtigt. "Wat ik hebbn wull, is mi allns in Schoot fulln. Åwer Ge-

danken stiegt op as Bläsen in't Wäter; woher se kämt, wet wi nich. Fröher kenn ik so'n Gefühl nich, eerst siet en pār Dåg is't dår. Schull mi wat tostöten, Tyge, . . . " (340). "As dat Huus prät stunn un Nåwer Tams intrecken kunn", so steht Maren die hier sich ereignende Grotleske ahnungsvoll vor Augen, "funn he sien Kåmer op'n Karkhof" (339). Und für ihr eigenes Leben zieht sie die Parallele dazu: "Mien Huus is klår, allens ünner Dack . . . , allens is cewer alle Måten glückt. . . . – nu is mi b a n g tomoot, dat is, as hör ik ool Telsch . . ." (340).

Fortan läßt die Angst Maren nicht mehr los; ja, ihr Ausdruck beherrscht die dichterische Gestaltung der seelischen Not Marens nun wie zuvor derjenigen Paul Strucks. "Ehr måk nu allens bang, nu al wëkenlang – wat weer't?" (351). Das Wörtchen "bang" bildet hier wie dort die Mitte. "Man ni bang! man ni bang!" singt "de Nettelkönig in Paul Struck sien Gårn so vergnög't" (351), als Maren in "kole Gedanken" bei der offenen Kuchentür arbeitet. "Ieskole Gedanken" (240) riefen damals die Visionen des Schäfers auch in Paul Struck hervor. Ja, "harr ehr Kopp lëden . . . ?" (351), fragt sich Maren, so wie einst um jenen diese Frage kreiste. Und "iskoold" wird sie, als die Wahrsagerin zu ihr spricht, die sie doch, wie von bangem Ahnen erfüllt, abgewiesen hatte: "gån Se man, ik will nix wëten!" (352). Deren Worte sodann: "Risten Se, Madam, risten Se!" (352) versteht sie gar nicht; aber mit unheimlicher Macht vermögen diese dennoch auf ihr Inneres einzuwirken, was sich in derselben Weise spiegelt wie am Silvesterabend, als Neels Maren einen Jungen wünscht! "Wat weer't, dat . . . ehr de Been ünner Liev bëwern?" (352). Das "Bëwern" war auch bei Paul Struck unter dem Gericht des Schäfers der leibhaftige Ausdruck des Bangens, welches folienhaft dort selbst die Heideatmosphäre erfüllte. Und das Wörtchen "grulich", das in der Paul Struck-Geschichte die Angst als Zeichen des schlechten Gewissens in äußerster Steigerung reflektiert, steht an den Gipfelpunkten der Gestaltung des seelischen Zustandes auch Marens. "Gedanken stegen ehr op, düster, grulich" (351), als Tyge wieder abgereist ist und die Zweifel hinsichtlich seiner wirklichen Versöhnung mit ihr wieder hochkommen. "Düster" (321) war auch ihr Auge, dessen Blick Neels so vernichtend traf bei der Äußerung seines Wunsches. Und nach Anhören der Wahrsage sieht Maren "en Gewitter . . . in de Feern opstigen as en swarte Wand, grulich!" (353).

Wieder kann sie nicht umhin, sich das Grotleske solcher Aussicht gerade auf der Höhe ihres Erziehungserfolges an Paul Struck zu vergegenwärtigen: "Wår dat ran kåmen un losbrëken, wat wår denn ut ehr schöne

Sät, de so in volle Blöt stunn?” (353). Und immer begleitet ihre schlimmen Gedanken auch die leise Sorge um ihn – den sie nicht liebt, den aber ihre allgemeinmenschliche Fürsorglichkeit vor allem umfaßt – wie schon das Gespräch mit Tyge zeigte: “åwer wat ut em wår . . .” (339); “Schull mi wat tostöten, Tyge, so denk an Paul . . .” (340).

Als sich nun gar Kiwitts Wunsch des Silvesterabends und die Worte der Wahrsagerin erfüllen und Maren tatsächlich ein Kind erwartet, wird die dichterische Parallele zur Paul Struck-Geschichte als Spiegelung auch der inhaltlichen immer deutlicher offenbar. “Witt as de kalkte Wand” (354) steht Maren wieder vor uns, wie am Silvesterabend, und so ist künstlerisch auf den inneren Bezug dorthin gewiesen. “Rein sunnerbår” (355) ist ihre Erscheinung: “de Ogen stiev in Kopp un wied åpen, as seeg se en Spök” (354). Wer stellte sich nicht Paul Struck wieder vor angesichts des Gespenstes, das ein Erzeugnis seines schlechten Gewissens war, und jene lange Zeit der ständigen Angst davor, die ihn krank erscheinen ließ? Schon Tyge hatte Maren gefragt, ob sie krank sei; aber noch zwingender steht nun in ihrer alten Freundin Doortjn Holm, die ihr soeben die Schwangerschaft eröffnet, diese Frage auf (353, 357). “In grote Sorg” ist Doortjn über diese Reaktion Marens: “as wenn Du den Dood sühst!” (354), “as kommst Du eben ut Sarg” (355), “as gung dat mi Di to Enn” (357). Direkt drängt sich Doortjn hier die Erinnerung an die schlimmen Nächte Paul Strucks auf, die ihn in seiner seelischen Qual ebenfalls am Rande seiner Existenz zeigten: “Du sühst jo binåh ut as domåls bi Paul sien dull Schuur . . .” (353). Ja, am eigenen Leibe erlebt Maren nun den “Schudder”, der Paul während seines Rasens “schütten de” (266), wenn immer er im Fieber den Namen Henn Karks ausgesprochen – “wat Maren ni verstunn” (266) –, jenen “Schudder”, den die Visionen in der Heide im tiefen Bewußtsein seiner Schuld erstmalig in ihm hervorgerufen, und welcher ihn nicht verließ, bis er ein anderer geworden und sich gelöst von seiner sündhaften Geldgier. “Maren schütt en Schudder”, so heißt es also auch hier, und ihre Entgegnung an Doortjn: “Den Dood? Ne, o ne, ik seh en Gespenst, dat is’t” wiederholt geradezu Pauls Gespensterlebnis aus der Heide, das der Anlaß auch seines Schauderns gewesen. Ja, Marens Erklärung: “Hangt sach dåmit tosåm, dat ik ümmer op dat Flach sitten do, wo Henn Kark sien Geldkist stunn” (354), verbindet symbolisch und ideell Paul Strucks und Marens Vergehen in der Gesamtschau unserer Dichtung miteinander: die Gemeinsamkeit letzthin der Ursache der seelischen Not beider beleuchtend und damit die Zugehörigkeit Marens zur Henn Kark-Gruppe veranschau-

lichend. So wird Marens ganz naive Begründung ihres Schauderns, welche symbolisch die in ihrer Sünde Gleichartigen miteinander verknüpft, zum leibhaftigen Ausdruck der inneren Form unserer Dichtung. Wir befinden uns an einer künstlerisch hervorragenden Stelle, welche, von Maren selbst ausgesprochen, überdies das Wachwerden für ihre Schuld verrät.

Denn im Grunde hat eben Maren tatsächlich "ümmer op dat Flach" gegessen, von woher das Leben Paul Strucks und Henn Karks seine Orientierung empfing! Aber so wie Paul Struck dies "Flach" erst "grulich" wird, nachdem der Schäfer sein Gewissen wachgerüttelt, so hatte Maren bisher, fern von Pauls Angst vor diesem Platz der Geldkiste, arglos ihn selber innegehabt, bis nun mit dem Wissen der Schwangerschaft er auch ihr zum Schrecken wird durch ihre Gespenstvision, welche denselben Bezug auch ihrer eigenen Person zu dieser Stätte enthüllt. Die "Geldkist" wird das Symbol für die Ursache auch ihres "Schudders"! Gleichsam zur praktischen Bestätigung dessen, daß der seelische Aufruhr Marens wirklich auf die "Geldkist" zurückzuführen ist, rückt in diesem Gespräch nun das Heiratsmotiv wieder klar in die Mitte. Eindeutig muß Maren auf Doortjns Frage: "Wenn Di de Mann to ring is, worüm hest em nâmen?" gestehen: "Weer Paul Struck mehr as Geld? Jâ, Doortjn, bloot üm sien Geld!" (356). Bald danach spricht sie zum ersten Male direkt ihre sichere Vorahnung aus: "dat Kind is mien Dood, dat föhl ik" (357). Wie das Aufeinander von S c h u l d und S ü h n e heben sich diese beiden Schwerpunkte aus dem Gespräch heraus und geben dichterisch Kunde, warum Maren tatsächlich sterben muß. Die Maus schließlich, am Ende der Dichtung, die in Marens Sterbestunde, während "nix sik (rög) in de Kâmer", "achter de Geldkist (witsch)", bildet die letzte Bestätigung dessen. Obwohl die Geldkiste, "todeckt mit en rootbrune Dêk" (420), längst ihrem Zweck nicht mehr dient, – denn Paul Struck ist ja ein anderer geworden – bleibt sie unauslöschlich doch das S y m - b o l d e r S c h u l d , die Marens Tod bedingt. Das Mäuslein tut es kund.

Daß aber gerade die Schwangerschaft es ist, welche jene Erschütterung in Maren auslöst, enthüllt uns vollends die Schuld, die Maren mit dieser Heirat um des Geldes willen beging. Verständnislos erlebt Doortjn – Abels engste Freundin! – Marens Entsetzen darüber, daß sie ein Kind bekommt. So gelangt in dem Gespräch schon durch die Gegensätzlichkeit des Gegenübers ans Licht, welchen Sinnes Maren die Ehe schloß, und ihre Schuld wird sichtbar in grundsätzlicher Bedeutung. Doortjns Feststellung: "Du . . . krigst Dien Kind in Ehrn . . .", diese Äußerung aus

der geordneten Welt der innerlich gegründeten Begriffe, trifft Maren wie ein Hohn: "‘In Ehrn! Nâ, en groot Ehr is’t gråd nich, en Kind to dreÿgen von Paul Struck!’ stött se rut" (356). Marens Ehe ist ohne diese Ehre, die geradezu sprichwörtlich der gesetzlichen Verbindung von Mann und Frau anhaftet. Für Maren war die Gesetzlichkeit eine bloße Formalität, eine Äußerlichkeit, die sie beging gegen ihr Inneres. Innerlich hatte sie niemals die Ehe zu schließen vermocht, und wie ein Schein nur, wie eine Lüge steht uns diese nun vor Augen, bei der nichts gilt, was sonst gilt. Ebensovienig wie das "In Ehrn", treffen daher auch Doortjns Worte vom "groot Glück" einer Schwangerschaft auf Marens Ehe zu, und höhnisch spricht sie auch diese nach und "lach so hard achterher, dat Doortjn sik dâlduuk un hitt un koold wâr" (355).

Das Wörtchen "hard" kennzeichnete sie alle in Fehrs’scher Dichtung, die bereit und fähig waren, sich um des Geldes willen gegen den Anspruch ihres Gewissens zu behaupten, für ein Äußeres ein Inneres preiszugeben. Auch von Marens Stimme ist gesagt, daß sie "op’n mâl ganz hard klung" (vgl. 355). Marens Vorstellung vom "groot Glück" nun zeigt wiederum, wie ganz äußerlich sie auch dieses gesehen: nicht in in-niger Verbindung mit dem Mann, durch das Gefühl des Einsseins erzeugt und genährt, sondern als ein durch Wille und Gedanke Geplantes: "Ik wull mâl wat un harr mi in Gedanken en groot Sloß buut, un nu kommt en Kinnerhand un sleit allens in Schörren un Stücken" (356).

Das Kind: dieses Wahrzeichen der Ehe, darin diese ihre Erfüllung, ihre Bestätigung und erst recht eigentlich ihre Realisation, ihren Sinn und also ihre Krönung findet, weshalb eben für Menschen von Doortjns Schlag, die noch völlig innerhalb der Ordnung der Natur leben, die Schwangerschaft "en groot Glück" ist, bedeutet für Marens Ehe die Zerstörung des Glückes! So wird das Kind zum Kriterium dieser Ehe, ihrer Echtheit und ihrer inneren Rechtllichkeit. Das Kind deckt den Abstand auf von Sein und Schein; es stellt diese Ehe heraus in ihrer ganzen Fraglichkeit und rüttelt machtvoll an dieser für Maren innerlich bodenlosen Existenz. Indem hier die Kinderhand "allens in Schörren un Stücken" schlägt, wird offenbar, wie Marens Wille mit dem Willen der Natur widerstreitet, und so beleuchtet das Kind erst eigentlich aus der Tiefe Marens Schuld: welche die Verletzung eines höheren Gesetzes ist. War es doch Marens Wille gewesen, mit der Ehe nur den Namen anzunehmen, der sie des Geldes teilhaftig werden ließ, und das war erreicht: "Denn hest Dien Willn, Maren", stellt Doortjn fest, "Kaß un Slætel sünd Dien!" (356). Die Natur aber macht Ernst mit dieser Ehe, die keine richtige

ist. Sie duldet keinen Schein, keinen Trug, keine Halbheit, keinen Kompromiß. Sie geht ihren unbedingten und konsequenten Gang zuende, und der menschliche Wille erweist sich als machtlos dagegen. "Du regeerst Huus un Mann, un wenn't dârop ankommt, dat ganze Dörp", fährt Doortjn fort, "âwer Dien Schicksâl dwingst Du nich, dat lat Di seggt wên!" (356). Indem die Natur diese Ehe durch das Kind zu voller Gültigkeit stempelt, erzwingt sie von Maren gleichsam die Korrektur ihrer Eheschließung und fordert sie auf zu sein, was jenseits ihres Willens und all ihrer Berechnung lag: eine ganze Struck, davon das Kind ja nun Zeugnis geben wird.

So empfängt bezeichnenderweise auch Tyge, der so wenig wie Doortjn Marens äußerliche Eheauffassung teilen kann, ihre Schwangerschaft: als endgültigen Erweis dessen, daß sie nun ganz ihrer eigenen Familie gehört und ihr allein verpflichtet ist; von welcher Geld anzunehmen er daher kein Recht mehr zu haben meint. "Se is keen Boysen mehr, se hört de Strucken-Sippschaft" (386) ist das Fazit, das Maren erbittert und voll tiefen Schmerzes aus Tyges Brief entgegennimmt: als Bestätigung ihrer Sorge, die mit der Schwangerschaft auf ihr lastet. Ihre innerste Natur erhebt sich gegen diese Konsequenz, welche das eheliche Schicksal ihr nun auferlegt, das sie einst selbst in Händen zu haben glaubte, als sei es untertan dem menschlichen Willen.

Es ist diese Vermessenheit Marens, die ihr schließlich zum Verhängnis wird: das göttliche Gesetz der Ehe, welches die Bindung der Menschen fordert rein um des Menschen willen, mißachten und übergehen zu dürfen. Es ist diese Schuld, die Ehe mit Paul Struck ohne, ja, ausdrücklich gegen jene innere Voraussetzung geschlossen zu haben, die den Menschen als seelischen Geschöpfen notwendig auferlegt ist; es ist diese Schuld Marens, gegen alle Menschenwürde die Ehe als Mittel zum äußeren Zweck genutzt und erniedrigt zu haben, welche ihre Schwangerschaft zur Katastrophe macht: indem sie die Nichtigkeit ihrer Ehe bloßstellt und damit die Unsittlichkeit ihres Handelns. In dem Verstoß gegen das Sittengesetz hat jenes "bang Gefühl", das Maren gar nicht mehr losläßt, seine Wurzel.

Im Grunde liegt also Marens Schuld gar nicht so weit ab von der ihres Mannes, der seine Seele in solchem Maße dem Reichtum verschrieb, daß er für dessen Erwerb hemmungslos das Innere anderer und seiner selbst zu übergehen vermochte; der ebenfalls das Sittengesetz verletzte, indem er ein halbes Leben lang die Menschen behandelte nur als Objekte seiner Geldinteressen. Die künstlerisch in unserer Dichtung durchgeführte Pa-

rallele der wachsenden Gewissensnot Pauls und Marens, in allen Phasen der ständig sich steigernden Angst beider, kündigt inhaltlich diese tiefe Identität der Schuld! Und mit unaufhaltbarer innerer Konsequenz kommt für Maren wie für Paul der Zeitpunkt der Unerträglichkeit dieser Gewissenslast, der sie aufruft zur Verantwortung ihres Tuns. Erst dieser Ruf von innen her, der ihnen erwächst aus ihrer besseren Natur, erweist sich bei beiden als der allein mächtige; denn wie einst an Paul durch Maren, so war immer wieder von Tyges Seite her an Maren dieser Ruf gegangen. Aber Maren hatte ihm widerstanden mit all dem Positiven, das sie in ihrer Liebe zum Bruder, in dem Drange, diesem wieder "nå båben" zu helfen, gegen das Negative: ihre Heirat um des Geldes willen, aufzubieten vermochte. Ja, bis zuletzt gibt dies Bewußtsein, nur für den Bruder diese Heirat mit Paul Struck auf sich genommen zu haben, auch Maren selbst die Stütze gegen das immer heftiger aus ihrem Innersten hochkommende Schuldgefühl.

Aber der Schlaf entblößt sie dieses Schutzpanzers, den ihr der Zustand der Bewußtheit gegen sich selbst und andere gewährt. Ungehindert waltet die Macht des Gewissens in jenem Bereich des Unbewußten, der uns in Fehrs'scher Dichtung schon oftmals das lichtscheuende Innerste des Menschen in reiner künstlerischer Gestalt enthüllte: im Erlebnis nämlich des *T r a u m e s*. Was Maren bisher am Tage zu unterdrücken gelingt, bringt schließlich die Nacht restlos und schonungslos hervor.

In derselben Nacht, in welcher Paul "lustig drömen much" (vgl. 358), – der Gegensatz des Überglücklichen zu der zutiefst bedrückten Maren tritt in neuer Variante hervor – "sprungen un huschen" um Maren die Gedanken herum: "as weern't Gespenster" (359), und in fiebernder Spannung wacht sie der Mitternacht entgegen – "weer't al so wied . . . ?" (359) –, in welcher auch Henn Kark der Arm des Richters traf und von welcher auch Paul Struck mit der Erscheinung des Henn Kark-Gespenstes, die des Schäfers Vision ihm vor Augen gestellt, ständig seinen Richtspruch erwartet hatte. Angstvoll horcht Maren in die Nacht hinein, und die Äußerungen dieser Nacht spiegeln ihren gequälten und zerrütteten seelischen Zustand wider, als hätte die Angst sie erschaffen. "Buten en Pultern un Stampen – is dat en Foot in'n Snee? Schütt wat von't Dack? Denn en Windstoot üm de Huuseck, en Brusen un Susen in de Böm, un hör! en Klågen von'n Hühnerstall her, eerst luud, in grote Angst, denn flauer un flauer, denn noch mål een gresig Opkrischen, denn allens still – en g r u l i c h e Nacht!" (359). Symbolisch ist die schmerzerfüllte Unheimlichkeit der Atmosphäre, die getragen ist von dem "Pultern un Stampen",

dem "Brusen un Susen", dem "Klâgen" und schließlichen "Opkrischen". Und symbolisch zieht die Dichtung in den "gręsig" und "grulich", wie zuvor im Schlagen der Uhr und dem Gespenstervergleich, die Verbindungslinien von dieser Stunde der höchsten Gewissensangst Marens zu derjenigen einst Paul Strucks. Symbolisch ist das "wunnerlich (e) Rasseln" der Uhr: "as weer dâr wat sprung" (359), und man hört daneben wieder das "twei sprung" vom Glas des Silvesterabends, als sei dies Wörtchen zwischendurch niemals gefallen. Schicksalsbesiegelnd erfüllt es mit jedem Glockenschlage diese Nacht, die Maren zur Verantwortung ruft.

Es ist ein vollendeter Ausdruck der inneren Form unserer Dichtung, wie die Idee der Vorherrschaft des Innern sie organisch erschafft, daß die längst tote Abel, die Repräsentantin dieser Idee, in der Traumphantasie Marens wieder aufersteht, um über sie zu richten, die sich eben dadurch versündigte, daß sie ein Äußeres über ein Inneres gestellt, materiellen Gewinn über den Anspruch ihrer Seele. In Abel objektiviert sich gleichsam das Sittengesetz, das nun mit Macht sein Recht bekundet, der Maßstab des menschlichen Handelns zu sein. Abel steht in Marens Traum als die Verkörperung ihres Gewissens und fordert Rede und Antwort über die Taten, die es verletzten. Kraft ihrer ideellen Existenz, mit welcher sie über ihren Tod hinaus die Dichtung beherrscht, vermag Abel, die doch in Wirklichkeit Marens Ehe mit Paul Struck überhaupt schmieden half, in Marens Geist die Schuldigsprecherin über diese Tat zu werden! Der Eingang des Traumes zeigt sie sogleich als die Berufene. Über alle dingliche Wirklichkeit hinweg erscheint im bräutlichen Jubeltanz Abels die Liebeserfüllung Marias als die Lebenskrönung auch jener, deren "Droom . . . von en wunnerschöne Hochtied" sie ja zeitlebens "rüm-snüffeln" ließ, "ob he wol indrâpen deit" (142). So wird auf der Ebene geistiger Schau in der Abelexistenz die Idee unserer Dichtung Gestalt (vgl. auch oben S. 180). Und der stille Gegensatz jener innerlich gegründeten Ehe Sterlaus und Marias zu der gefühlswidrigen Zweckehe, die Marens Wille unternahm, lenkt das Auge bereits hin auf die — wie Abel sagt — "kranke" Stelle in Marens Denken, welche die Wurzel all ihres Handelns ist, das sie nun vor den Richterstuhl bringt. Denn nicht allein gegen ihre Ehe erhebt sich hier der Vorwurf. Alle entscheidenden Schritte ihres Lebens gelangen in dieser Sicht zur Erörterung, und die Ehe erscheint als nur ein Ausdruck des sittlichen Vergehens, das sie letztthin alle zeichnet.

Wir sehen, wie gründlich Maren ihre Schuld in ihrem Innersten verarbeitet hat. In dieser Erhebung ins Grundsätzliche aber er-

weist der Traum seinen besonderen Sinn. Er bedeutet in seiner sittlichen Orientierung, in der Konzentration auf das allem Tun gemeinsam Wesentliche eine Verdichtung des wirklichen Geschehens und steht also als Erlebnisgebilde der Phantasie in seiner ideelichen Durchdringung doch zugleich wie eine Abstraktion in unserm Kunstwerk, aus der Tiefe her das Eigentliche ins Licht rückend.

Abels Worte: "So as de Minsch is, mutt he danzen" (362) stehen daher in dieser Richtung wegweisend wie ein Motto ihrem Gericht über Maren voran. Mächtig setzt ihre Anklage ein an dem uns völlig unbekanntem Ereignis, daß Maren einst ihrem Liebsten, dem armen Studenten, die Treue brach, um sich lieber mit dem reichen Kornkaufmann zu verloben, an den sie innerlich nichts band: "Do büst Du . . . to en Judas wårn an Hans Mumsen un an Di sülben!" (363), spricht Abel und wird nicht müde, in der Interpretation der Schuld immer wieder den Kern herauszuschälen: "Du hest Dien Lëben verköfft!" "Du deßt wat üm Geld un Ansehn gegen Hart un Nätuur!" (363). "Du hest Di . . . dwungn, Dien Best, Dien Leev un Tru üm Geld to verköpen (364). "Von den Dag an weer Dien Lëben åhn rechten Smack, weer as en Nøet åhn den søten Keern" (364). "Siet den Dag . . . is Dien Denken krank" (366), so hebt Abel etwas später abermals die für Marens ganzes Leben ausschlaggebende Bedeutung dieser Tat hervor und weist damit zugleich auf die Ursache der eigenen Verslossenheit Marens gegen alle weitere aus diesem Denken erwachsende Schuld: "Dårüm weetst Du noch gårnlich, wat Du dån un ut di måkt hest" (366). Aber hier im Traum sieht Maren die drei Taten ihres Lebens deutlich darin gebunden – und der gemeinsame Wortlaut unterstreicht die Eindeutigkeit des Schwerpunktes –: daß sie mit Marias Verlobung auch Tyge dahin getrieben, "sien Dochter üm Geld (to) verköpen" (364), so wie sie einst mit der Bindung an den reichen Kornkaufmann ihr eigenes "Lëben verköfft" (363) und sich schließlich mit der Heirat Paul Strucks "wedder mål" "verköfft" (366).

Beachtlicherweise ist die Stätte der Traum-Auseinandersetzung Marens mit Abel – ihrem Gewissen – das Haus Tyges, von woher Maren, seit sie als Braut des Paul Struck die entlobte Maria heimgebracht, durch das innere Zerwürfnis mit dem Bruder im Grunde den Richtstab über sich gefühlt. Denn dieser eigentliche "Schatten" ihrer Ehejahre, der sie von Beginn an und lange Zeit allein in Leid und Spannung hält, diese Entzweiung der Geschwister, die Maren am Tageslicht harmlos als ein noch immer einander nicht Verstehenkönnen erscheint, wird in der Tiefenperspektive des Traumes, die im Handeln gegen die "bøter Nätuur,

gegen Leev un Tru un Gewēten” (365) um Geld den gemeinsamen Schlüssel bietet für Marens Taten, erst vollends offenbar als der Spiegel derselben Schuld, die Maren an Maria und sich selbst beging, und daher als ein nicht Aussöhnbares: “sowat vergitt sik ni”, sagt Abel, “dat geit em nå, so lang he levt” (365). Im Traum wird Maren klar, daß durch kein Äußeres diese Verletzung des Innern zu korrigieren ist, wie sie mit den Geldgaben an Tyge als Zeugnis ihres Heiratsmotivs, der brüderlichen Fürsorge, wohl ständig erhofft hatte: “den o o l n ¹ Tyge köfst Du mit Geld ni wedder — wenn de Leev verkölt is, denn is swår doktern” (367), sagt Abel.

Es ist jenes “kranke” Denken Marens, das sie des Verdachts der Unehrlichkeit gegen sich selbst weitgehend enthebt, wenn sie diese Schuld ihres Lebens im wachen Bewußtsein immer wieder auszulöschen bestrebt ist: “un stiegt Di mál dārēwer eernste Gedanken op” — so enthüllt der Traum das wahre Gesicht —, “denn kloenst Du ēhr wedder in Slåp un rēkst Di vör, wat Du an Tyge, Maria, an Paul un an Dien Lüd dån hest” (366). Am Lichte des Tages gelingt Maren oft diese Rechtfertigung Tyge gegenüber, wenigstens im Augenblick ihrer Rede, so daß sie dann selbst den Leser zu überzeugen vermöchte, daß das Negative doch letztthin nur ein großes Positives sei, die Schuld ein Opfer allein ihrer Liebe zum Bruder. Aber dieser Traum, darin Maren selbst ihre Taten auf jenen einen Nenner bringt: für Geld das Innerste verleugnet zu haben, nimmt uns in dieser grundsätzlichen Durchleuchtung der Geschehnisse jeden Zweifel, daß diese Schuld eine tief in Marens Wesen begründete ist, welche auch das positivste Gegenmotiv der Bruder-, der Familienliebe nicht zu löschen vermag. Marens Jugendschritt gibt auch dem stärksten Zweifler die sichere Beurteilungsgrundlage für ihre beiden anderen Vergehen, welche uns die Dichtung von Maren aus zunächst in solchem Zwielicht erleben läßt. Innerlich notwendig: “so as de Minsch is” — wie sie selber gesteht —, ging Maren diesen Weg. Und selbst fühlt sie sich abgestoßen von den Erscheinungen dieses ihres Wesens: “ik segg Di, Dien Danzen is mi nu ganz toweddern” (362).

Ja, an ihrem Jugendschritt tut Maren selber kund, worauf es ihr bei ihrer Familienfürsorge letztthin ankam: daß es der vom Vater ererbte “doorsche Stolt” gewesen, “hooch rut”, “wider nå bāben” (363) zu wollen, der sie zu demselben Zeitpunkt, wo ihr Bruder Tyge unter Verzicht auf die Erbschaft die arme Schulmeistertochter heiratete, den geliebten armen Schulmeistersohn für den reichen Kaufmann aufgeben

¹ Vom Dichter gesperrt.

ließ. Wie deutlich stellt die Dichtung so den Gegensatz der beiden Geschwister heraus, der schon als solcher: rein aus dem Wesen Tyges heraus – der bei seiner Heirat rücksichtslos dem väterlichen Gelderwerbstrieb zuwiderhandelt, sowie der materiellen Sicherheit der eigenen Existenz – Marens Motiv der finanziellen Bruderhilfe um den Preis ihrer selbst bei der Heirat zur Ungültigkeit zu verurteilen vermöchte. Direkt aber wird hier offenbar, wie Marens Familiengefühl in der “törrichten” Vorstellung wurzelt, daß Ansehn sich auf Reichtum gründe: welche zu beseitigen ja das zentrale Anliegen unserer Dichtung ist. Denn nichts weist bei diesem ersten Vergehen Marens darauf hin, daß der Vater damals in Not gewesen, wie es Tyge immerhin wohl war, als sie zum zweiten und dritten Male durch Geldheirat helfen zu müssen meinte.

Es ist aber gerade der Fall Tyge mit der Vorstellung der materiellen Not, woran die Dichtung den Unwert des Maren-Motivs schließlich bis in den Grund herausarbeitet. In Gestalt Abels – dieser alles auf die Innenkraft des Menschen setzenden Frau – geht Maren im Traum aus der Tiefe ihres Innersten heraus selber der Begründung ihres Motivs – “Wenn mien Broder . . . nich . . . tosâm brêken schull, denn müß dâr Geld her?” – zuleibe: “dat versteit alle Welt, blot ik nich!” (364): mit dieser Verallgemeinerung überdies die breite dem Gelde so verknechtete Schicht umfassend, daraus unserm Dichter das Grundthema seines gesamten Schaffens erwuchs. “Op de Strât loopt se all, Eddelmann un Buur!” (365), so triumphiert das sonst unterdrückte Gewissen Marens hier über ihre immer so wichtig erachteten materiellen Interessen; so setzt sich Abel ab gegen die Masse. Und mit ihrer anschließenden Frage: “givt dat denn keen annern Weg?” und der Aufforderung: “denn lât em den Arbeitskittel antrecken un wisen, wat en Keerl is!” (365) bringt hier im Traum Marens “bessere Natur” (vgl. 363, 365) ihr im Wachen immer wieder aufgerichtetes und aufrecht erhaltenes Heiratsmotiv schließlich doch zu Fall!

Man sieht, wie in unserer Dichtung die Notsituation nicht nur nicht einen Freibrief erteilt, sondern wie sie geradezu zum Kriterium des Menschen wird, der erst in ihr – wie nirgends sonst – seine Würde zu erweisen vermag und zu erweisen hat! Abels Worte “In de Noot fritt de Düwel Flegen; de Minsch is em œwer, de fritt Dreck in de Noot!” (365) bilden den Gipfel der Traumanklage Marens gegen sich selbst. In äußerster sittlicher Entrüstung wird damit die Not des Bruders als rechtfertigendes Argument der Taten Marens zugleich zunichte gemacht. Es ist gerade die *Unbedingtheit* des Sittlichen, seine *Unabhängigkeit*

von jeglichen Umständen, die schließlich mit der Sühne der Schuld trotz des Handelns aus Not Gestalt gewinnt.

Man werde sich bewußt, daß auch die Gerichtsszene des Schäfers in der Heide in jener Anklage ihren Höhepunkt und Abschluß fand: "För Geld kann man den Düwel danzen låten, seggt man. Dat is ni wåhr, Spitz, de Düwel deit sowat nich; åwer de Minsch danzt üm Geld . . . dör Dreck un Doornknick, æwer Liken un Leilåken hin" (241). Schon diese beiden Äußerungen Abels und des Schäfers in den Kernszenen des Romans, die das Fazit ihrer Erkenntnis bilden, vermöchten die innere Parallelität des Heide- und Traumgeschehens zu markieren, die das Zentrum der Paul Struck- und der Maren-Geschichte bilden. Wir sehen hier Dierk und Abel in ihrer zentralen Dichtungsfunktion, in die Mitte der zu sühnenden Schuld zu weisen, die bei Paul Struck, wie letzthin auch bei Maren am Gelde hängt. Wie wird d a r i n wiederum, auch seitens der Richtenden, die innere Einheit der Marendichtung offenbar!

Mit Todesangst, welche die Phantasie objektiviert als "en æweruut grode Puußpogg" (367), schließt dieser Traum. "Maren kann ni von'n Placken; wat se süht, måkt ðhr Gruun" (!) (367). Wir kennen dieses Symbol des unerträglich peinigen schlechten Gewissens schon aus dem Traum des geldgierigen Matten Krus. Dort befinden wir uns künstlerisch zwar noch auf grober Vorstufe; die so hochgeschätzte silberne Uhr an goldener Kette ist vor dem Himmelstor in "en grote dicke Puußpogg" verwandelt und also eine noch plump belehrende allegorische Versinnbildlichung der Wertlosigkeit und Verabscheuungswürdigkeit des Geldes. Die Marendichtung dagegen kann bei der reinen Erscheinung verweilen und auf Interpretation verzichten. Hier ist die Kröte Symbol. In ihrer Eindrucks macht auf die Träumende vergegenwärtigt sich ihr Sinn. "Nu huukt se in de Dær, de ðhr knapp låten kann. De platte Kopp hett en breed Muulwark, dat sik lisen røgt, de groten runden Ogen gluupt un draut ðhr en Wiel an, denn kruupt se neger, ümmer neger. Un nu puußt se sik op, daß se grøter un grøter ward, de Ogen drievt ðhr dick ut'n Kopp ruut, de griesgraue Rugg hevt sik bet an den Kroonluchter, dat Muul swellt an un spitzt sik to, as wenn dat grøsig Undeert ðhr anspien will" (368). Mächtig treten in dieser Gestaltung die langen uu hervor: im "kruupt", im "gluupt" der Augen, im "puußt", "ruut", "Muul". Überhaupt liegt eine physische Gewalt in den langen Vokalen: "breed", "røgt", "drievt", "hevt", die noch sich steigert in den Wiederholungen "neger, ümmer neger", "grøter un grøter". Und in den "griesgrau", "grøsig" und "Gruun" verbinden sich mit symbolischer Kraft

wieder die Zeichen des seelischen Schreckens, wie sie uns von dem Gericht Paul Strucks her noch vor Augen stehen und wie sie ja auch den Eingang dieser Traumnacht beherrschen, die Maren später selbst mit dem einen Wort "grulich" (401) umreißt, womit ja die Dichtung auch sonst sie charakterisiert (370). Unerträglich, ja überwältigend bis in den Tod wird Maren im Traum dieses Krötenerlebnis: "se föhlt, dat se is-koold ward" – da ist wieder dasselbe Zeichen an ihr wie damals, als Neels ihr einen Jungen wünschte, und bei der Verheißung durch die Wahrsagerin – "un denn is allens ut, se starvt". Und wiederum: "witt as de kalkte Wand" (368), wie sie am Silvesterabend beim Sprung des Glases und nach der Wahrsage erschien, "süht (se) sik dâr sülben ligg'n" (368). So schafft der Dichter durch seine Sprachsymbolik die Akzente, die sich dem Geiste verbinden zur inneren Form.

Dem Gericht Paul Strucks in der Heide entspricht Marens Selbstgericht im Traum. Diese beiden Szenen, darin das verletzte Sittengesetz die Täter zur Rechenschaft zieht, sind die inhaltlichen und künstlerischen Gipfelpunkte der Dichtung; säulenartig beherrschen sie die innere Gesamtstruktur des Kunstwerks. Und wie bei Paul Struck, – ja, wie überhaupt bei seelisch stark erschütterten Gestalten Fehrs'scher Dichtung – so ist, als symbolischer Ausdruck der Macht des Innern, auch bei Maren schwere Krankheit die Folge ihres seelischen Aufruhrs, jener Auseinandersetzung mit ihrem Gewissen. Und wie es einst den Angehörigen mit Paul erging, so nun Paul mit Maren: auch er "kunn . . . ni rutkrigen, . . . wat êhr op'n mál so krank mákt harr" (370): im Innersten ihrer Hauptpersonen, nur spiegelhaft nach außen scheinend, vollzieht sich das eigentliche Geschehen unserer Dichtung. Und mit dem Ausdruck der Verzweiflung Paul Strucks angesichts seiner unbegreiflich kranken Maren: "de Dokter harr em man starben låten schullt in sien Krankheit" (370), macht die Dichtung wiederum direkt die Parallele fühlbar. Es ist nach dieser Krankheit, daß selbst Maren bei der Besichtigung des Otternkamps, den Henn Kark einst der Gemeinde gestohlen und dessen Anblick Paul Struck, der Nutznießer dieser Schuld, noch immer nicht ertragen kann, "grulich" (381) wird! – so wie es ihr unter der Last ihrer Schuld ja auch schließlich auf dem Platz der Geldkiste erging –, und "halvluud" gibt sie es kund.

Erleichtert empfängt die Genesende eines Tages an ihrem Lager ihre alte Freundin, die sogleich die Veränderung bemerkt: "Mi dünkt, Du süht ganz anners ut'e Ogen – geit Di dat bêter?". Worauf Maren antwortet: "Hev sit den grulichen (!) Droom harde Arbeit dån, Moder

Holm . . . De Säk is æwerstähn" (401). "Ik hev mi nå de gruliche (!) Nacht noch lang rümslån mit Åbel", so beginnt sie sodann den Bericht ihrer Auseinandersetzung mit jenem Traum, "nu bün ik op't reine, bün wedder Herr in mien Huus, Åbel hett to Hauptsäk den Prozeß verlårn" (402). Durch das ganze Gespräch hindurch, darin sie den Traum Punkt für Punkt durchdiskutiert, spricht nun auch die wache Maren weiterhin von Abel, welche doch die Stimme ihres eigenen Gewissens gewesen, als sei sie ein außerpersönliches Gegenüber, von der sie sich isolieren könnte; obwohl sie an sich weiß, daß Abels Aussage die ihrige war: "wenn ik düsse Gedanken wedder denk", so erklärt sie Doortjn die Hinübernahme ihrer geträumten Abel ins wache Bewußtsein, "denn steit noch ümmer ool Åbel vör mir un sprickt mi dâmit an, se h e b b t Å b e l ě h r G e s t a l t a n t r o c k e n" (402). Dies kennzeichnet einerseits wiederum die ideelle Macht der Persönlichkeit Abels in der Dichtung und beleuchtet andererseits in der Scheu Marens, sich mit dieser Abel, die doch ein Erzeugnis ihrer selbst gewesen, am Tageslicht zu identifizieren, den Zugang zu jenem triumphhaften Ergebnis ihrer Traumverarbeitung: "De Säk is æwerstån". Indem Maren die geträumte Abel immer wieder zur wirklichen erhebt, als habe sie mit deren Ansicht nicht mehr zu schaffen als etwa mit der Doortjn Holms, spaltet sie sich gleichsam selbst. "Mien Droom kennst Du", spricht sie zu Doortjn, "so weetst Du nu, worüm ik dat in Grunn dån hev" – die Heirat Paul Strucks nämlich seines Geldes wegen –, "un dochen is Dien Meenung, Åbel harr recht, dat weer en Sünn . . ." (401). Indem sie aus ihrem Traum nur ihre Rechtfertigung gegenüber Abel als ihre eigene akzeptiert, die Anklage Abels dagegen als die einer Fremden, sagt sie sich los von ihrer "besseren Natur", so daß Doortjn nicht umhin kann, ihr dies ins Bewußtsein zu rufen: "Vergitt Dien Woort nich, Maren . . . Lat Åbel doch raun! Dat weern jo doch all Dien egen Gedanken!" (401).

Wir haben in diesen Worten Doortjns den Schlüssel zu der eigentlichen Bedeutung des Traumes in der Hand. Im Traum trat Marens Innerstes ans Licht. Hier, wo der Wille, diese über alles entscheidende Kraft in Marens Leben, das Gefühl weder zu beherrschen noch zu kontrollieren vermochte, erlebten wir den unmittelbaren Ausdruck ihres Gewissens. Im Traum sprach Maren sich selbst das Urteil. Im wachen Bewußtsein aber nimmt sie Abstand davon und hört die Stimme Abels wie die ihrer Gegnerin, über welche sie im Punkte ihrer Ehe doch den Sieg davonträgt: "Åbel hett to Hauptsäk den Prozeß verlårn" (402).

In der Tat weist Maren die von ihrem Gewissen erhobene Hauptan-

klage jener Nacht wieder ab. Mit ihrer Bruderfürsorge deckt sie am Tage die im Traum erkannte "Sünn" der Heirat um Geld wieder zu. Ja, es ist offensichtlich die Liebe zum Bruder, die sie blind macht dagegen, daß letzthin auch die Tat für ihn, die sie an Maria und an sich selbst beging, nur jenem "doorschen Stolt" entsprang: durch materiellen Wohlstand nämlich das Ansehen ihrer Familie wieder herzustellen, welches zu heben einst der Zweck ihrer Verlobung mit dem Kornkaufmann war. Und so bringt sie ihre alte Rechtfertigung, die sie im Traum so verurteilte als ein "In'n-Slâp-Klœnen" ihrer Gewissensrufe, fortan wieder sicher zur Gültigkeit: "ik dach an en annern un an sien Kinner" (402). "Nu bün ik op't reine", heißt eben für die alles auf den Willen bauende Maren wie einst: "bün wedder Herr in mien Huus", Herr nämlich über die im Unterbewußten rumorenden Proteste ihres Gewissens, denen der Traum freien Lauf gelassen, so daß sie wieder siegesgewiß verkünden kann: "Hier seggt, wat Ji wüllt, ik stâ op mien Stük" (402). Die wache Maren also erkennt die Schuld nicht an, welche der träumenden zusetzte bis in den Tod! Abel, die Repräsentantin des Sittengesetzes, hat über die wache Maren wieder die Macht verloren. Wie früher siegt in ihr der Wille über die Regungen ihres innersten Gefühls.

Es ist ebenso bezeichnend, daß Maren von der Anklage wegen ihres Jugendschrittes, an dem ja ihr Gefühl beteiligt gewesen, die Aufopferung der Liebe für den Stolz als "en groot Unrecht", "en grulich Wark" (402) bis in den Tag hinein bewahrt; jene andere Seite der Schuld aber, welche diese Tat mit den beiden anderen Vergehen verbindet: die Verlobung mit dem Kornkaufmann um des Geldes willen, ihr im Grunde verschlossen bleibt, obwohl sie mit dem Wort "verköpen" sie aus dem Traum mit hinüberzunehmen scheint.

Und so dringt auch ihre Schuld an Maria, diese eigentliche des Ehehandels um des Geldes willen, mit der sie sich ja durch ihre eigene Ehe dann selbst belastet, nur sehr zaghaft hinein in ihr waches Leben. Mit Nachdruck versichert Maren, wie ihr Bruder an dieser Last ständig mitgetragen habe, und verharmlost am Tageslicht die Wichtigkeit dieser Schuld, indem sie jene andere in die Mitte rückt: daß sie das – im Grunde ja so unschuldige – Zueinanderfinden Sterlaus und Marias geduldet habe, und aus diesem "gefährlich Spill" (403) allein den "Schatten" ihres Bruderverhältnisses herleitet: "De Grull twischen uns keem eerst mit Sterlau" (403), jenen "Schatten", welchen sie doch im Traum noch als die Folge allein derselben Schuld des Handelns gegen das Gewissen um des Geldes willen gefühlt, die sie auch mit ihrer Ehe begangen.

Doch was ist geschehen, daß Maren beruhigt sagen kann: “De Säk is œwerstân”? Die Kunde ihres Traumes, welche das werdende Kind in ihr ausgelöst: “ik weer keen Boysen mehr, ik hör nu ganz to de Strucken” (402/3) nimmt Maren in ihr wirkliches Leben hinein. Dem Zwange des Schicksals in Gestalt der Schwangerschaft: daß ihre Ehe, die sie im Traum selbst als Scheinehe entlarvt hatte (“Mit de Heirât läst Du blot den Nâm af, so billst Du Di in” 367), eine wirkliche sei, vermag sie sich nicht zu entziehen. Und so beschließt sie, in ihren Willen aufzunehmen, wogegen sie sich bisher “mit Hand un Foot” gesträubt. “De Stolt is dwungn (!) un mutt sik kuschen” (!), so berichtet sie Doortjn. “Ik bün Maren Struck un will (!) nu mäl versöken, wat sik ut de mâken lett” (403). Als solche hatte sie ja Tyge immer betrachtet und behandelt (vgl. 386), der aus seiner sittlich tief gebundenen Natur heraus ihre Eheschließung nie als eine bloße Namensaneignung anzusehen vermochte; was ihn Maren “binâh fremd” werden ließ (403). Erst indem sie nun selbst sich dahin überwunden hat, ihre Ehe ernst nehmen zu wollen, vermag sie ihren Bruder zu verstehen. Ja, diese Selbstüberwindung zeigt überhaupt, daß Maren in einem gewissen Maße der Sicht ihrer Schuld entgegengewachsen ist. Ist doch ihr Beschluß ein Ausdruck der Erkenntnis, daß sie, die den Struck geheiratet hat, keine Boysen bleiben kann; daß also ihre Ehe, so wie sie sie mit der Macht ihres Willens glaubte durchführen zu können, an der göttlichen Weltordnung scheitert.

Die Konsequenz ihrer Schuld erlebt und erkennt Maren also. Aber ist sie innerhalb der zentralen Perspektive unserer Dichtung wirklich damit eine andere geworden, “ein besseres Ich”, wie Hoffmann (137) sagt, die noch am Schluß die eigentliche Ursache dessen, daß sie eine Boysen geliebt – welche das Fehlen der Liebe ist –, so wenig wichtig nimmt, daß sie glaubt, wiederum mit dem Willen diese Ehe auch korrigieren zu können? Vermöchten wir ihr Wort “Ik bün Maren Struck” ernst zu nehmen, so wäre ihre Schuld damit ja aufgehoben. Maren hätte die Forderung des Sittengesetzes erfüllt, die mit der Schwangerschaft ihr in die Seele dringt, und die Verletzung wäre gutgemacht. Aber vermag Maren denn wirklich eine Struck zu sein? In welcher Erregung bält sie sich im Traum die innere Unmöglichkeit ihrer Ehe mit diesem Mann vor Augen: “wat segg ik, M a n n¹? en J u n g¹ kann ni so trurig wên! Spannt man in’t Freesenland en engelsche Tøet mit en Zegenbock an een Kâr? Du hest an em rümbörst un strigelt, hest em sien Speltüch, de Geldkist, wegnâmen, un wat is he nu? En Popp, de ‘Maren, Maren’ seggn kann

¹ Vom Dichter gesperrt.

... ” Und in tiefer Entrüstung ruft sie mit Abels Stimme sich selber zu: “Schâm Di wat, Maren! Wat hest Di dår förn Kameråd utsöcht!” Das ist Marens innerste Einstellung, die auch der Tag nicht verleugnet. Abels Worte: “dat is wûrklich keen Ehr für Di, en Kind to dręgen von Paul Struck!” (366) wiederholen ja nur die der wachen Maren zu Doortjn Holm (vgl. S. 255 oben). Und wer erinnerte sich nicht ihrer Klage an Tyge bei dessen Besuch: “he deit, wat ik will, un ik hör mi man ümmer sülben, wenn he den Mund åpen deit. Gott geř, dat dat mit de Tied mål anners ward, sünst kunn’t so wied kåmen, dat ik mi sülben ni mehr liden mag” (339).

Mit diesen Worten hat Maren ja eigentlich ihre Ansicht, mit dem Willen allein ihre Ehe formen und meistern zu können, selber ad absurdum geführt. Ihr an sich so erfolgreicher Willenseinsatz zeitigt für ihr Ehegefühl ein klägliches, ein innerlich leeres Ergebnis. Ja, in der Überschätzung des Willens liegt letztthin bei Marens Persönlichkeit die Wurzel alles Übels, die bis an ihr Lebensende ihr Denken und Handeln bestimmt. Denn ein Akt ihres Willens allein ist nun auch ihr Beschluß, eine Struck zu sein. So wie sie einst mit dem Willen gegen ihr Gefühl die Ehe einging, so glaubt sie nun, darüberhinaus mit dem Willen aus dieser nur äußerlich gebundenen Ehe gar eine richtige machen zu können. Der “Stolt”, den Maren hier “bezwingt”, ist ja nicht jener “doorsche” (vgl. oben S. 225), der sie in die Heirat trieb, sondern der echte: der gesunde Protest nämlich ihrer Natur gegen die innere Eheschließung mit diesem Manne, der ihrer Persönlichkeit so unangemessen ist, wie jenes Bild des Gespanns der edlen englischen Stute mit dem Ziegenbock so trefflich ausspricht. Marens Erleichterung beruht auf dieser Illusion, jene tief innerliche, wesensbedingte Ablehnung ihrer Ehe durch einen Akt des Willens auslöschen zu können. Im Vertrauen darauf allein meint Maren, “de Såk is œwerstån”, und befindet sich dabei in demselben Irrtum, der ihr die Anerkennung ihrer Schuld verwehrt.

Noch immer also ist für Maren das Gefühl ein unwichtiger Faktor in ihrem Leben, das sie nach Bedarf zum Schweigen verurteilen zu können glaubt. Wir sehen sie im Grunde auf ihrer alten Bahn, sich über ihr Innerstes hinwegzusetzen. Wir sehen sie in derselben Begrenztheit ihrer Persönlichkeit, die sie schuldig werden ließ und die ihr nun die Einsicht verwehrt, daß solche Schuld unlöschar ist. Es ist wiederum eben Marens “krankes” Denken, das ihr den Blick verschließt dafür, daß nur im Gefühl die echte Bindung wurzelt und daß kein Wille sie gegen das Gefühl zu erzwingen vermag. Maren kann zwar eine Struck sein wollen, aber

niemals wirklich eine sein! Alles hat sie freilich bisher mit ihrem Willen geschafft: sie ist durch ihre Heirat zum Gelde gelangt und hat Paul Struck von seiner Geldversklavung geheilt. Doch nun kommt sie in eine Sphäre, wo der Wille machtlos ist. Die fehlende innere Voraussetzung ihrer Ehe, die ja letzthin ihre Schuld ausmacht, kann Maren durch keinen Schritt ihres starken Willens nacherschaffen.

Es ist grotesk zu sehen, daß sie vielmehr noch tiefer ihre innerste Schuld der Untreue gegen sich selbst wiederholen muß, gerade indem sie unternimmt mit Aufbietung des Äußersten, dessen ihre Natur fähig ist, sie wieder gutzumachen. Die “Umkehr” (Hoffmann 135) des Willens kann keine *wirkliche* Umkehr sein. Deshalb vermag auch dieser Beschluß in Maren nicht das Glück auszulösen, ja, nicht einmal die rechte Freude auf das Kind. Er ist eben das Unternehmen wieder des Verstandes – der ja bei Maren “ümmer op Vörposten stunn” (40) –, womit sich aber niemals ein innerlich nicht Basiertes retten läßt. “In’t reine kommen” bedeutet eben nicht, wie Maren Doortjn gegenüber so charakteristisch äußert, “Herr in mien Huus” sein; das Herrsein, die Herrschaft des Willens, die das protestierende Gefühl zum “Kuschen” bringt, vermag die Unreinheit dieser Eheschließung nicht zu beseitigen. Und daher verhalten die Worte: “Ik bün Maren Struck” ungehört im Hauptgang unserer Dichtung, wo sich die Sühne der Schuld anbahnt in unerbittlicher Gesetzmäßigkeit.

Vielmehr erweist sich der wieder aufgestandene Wille in Maren gerade als die Macht, das im Innersten empfundene Gefühl der Unreinheit, welches der Traum enthüllte, abzutöten. Was in der Offenbarung des Traumes Marens ganzes Leben zeichnet seit der Tat an ihrem Jugendgeliebten, erscheint im Gespräch mit Doortjn als ein Verlorenes: die eigentliche Schuld ihrer Ehe nimmt Maren nicht mehr ernst. An die tiefste Kunde ihres Traumes reicht die wache Maren nicht heran. Der Traum ist eben “vergessen”. Und Doortjns Warnung: “vergit Dien Woort nich!” zeigt sich in zentraler Bedeutung. Ja, von hier aus wird die Mitbestellung dieses Traumes überhaupt erst vollends offenbar. Denn der Traum gilt! Er allein läßt uns Marens Schicksal begreifen. Der Traum, darin der Wille schweigen mußte, sprach die Wahrheit. Er war die reine Stimme des Gewissens, er war der Ausdruck der sittlichen Weltordnung. So muß das im Traum vollzogene Gericht sich erfüllen.

Und daher ist dies entscheidende Gespräch mit Doortjn Holm, wo Maren ihre eigentliche Schuld auslöscht und erleichtert wieder – wie

früher – mit ihrem Willen auch weiterhin ihr Schicksal meistern zu können glaubt, von Anfang bis zu Ende atmosphärisch dennoch getragen von den Zeichen ihres *U n t e r g a n g s*, denselben, wie sie an Maren am Silvesterabend, nach der Wahrsage und im Traum, aus ihrem innersten Gefühl hervorbrechend, in Erscheinung traten. In der Nacht vor diesem befreienden Bekenntnis Marens “steeg en Wolkenbank höger . . . ; de ganze Heben betrock sik, un dat wår bargendüster . . . un as de Morgen keem, leeg allens in en grauen Dåk, en eentåligen Drisselregen sung sien . . . Leder, wobi de een wrantig un balstürig ward, de anner möd un slåprig, de drütte trurig to’n Starben” (400). So meldet die Natur symbolisch den Gang der Dichtung an: das Schicksal Marens und das Schicksal des Landes, die der Dichter künstlerisch zusammenfaßt. “Dår lett sik prächtig bi simeleern”, sagt die so wohlgestimmte Maren, die sich überwunden hat, zur Struckschen Familie zu gehören. Und doch scheint auch für sie selbst dieser neuen Errungenschaft ihres Willens etwas Fragwürdiges anzuhafte, ihrer wiedererlangten Sicherheit etwas Unsicheres: “verdreetlich is mi blot, dat man ni wied sehn kann. Åwer wi sünd jo in Huus”, so beruhigt sie wieder das Gefühl der augenblicklichen Geborgenheit, das aber wiederum gestört wird durch ein unheimliches Ahnen, welches sie schnell mit Ignorierenwollen abwehrt: “un wüllt gárnich cewerall kiken” (401), schließt der Satz.

Aber anhaltend waltet jener schwermütige Ausdruck der Natur, das traurige Ende verheißend: “Büsch un Böm rögen sik nich, ęhr gröne Mantel hung swår dål; de Fledderesch . . . nül noch deper in’n Gårn rin, un de duuknackte Wichelboom leet, as wenn he sik ganz dålbücken wull in den Bek.” So wird die alles herabziehende Schwere der regendurchnästen Natur, die in dem “swår”, “dål”, “deper”, “duuknackt”, “dålbücken” so betont sich ausprägt, symbolisch kündend für das niederdrückende Geschehen der Zukunft. Ja, durch die graue Düsternis und Eintönigkeit der Regennatur geht plötzlich wie ein Schreck – als symbolische Parallele zu dem uns so bekannten menschlichen Ausdruck – jenes Schaudern, welches sowohl bei Paul als bei Maren den Höhepunkt ihrer Angst und Gewissensqual spiegelte. “Op’n mål leep en Schudder dör de Boompöll, achternå en Ruscheln un Klatschen von den Droppenfall, un denn wedder dat eentålige Drisseln un Drusen” (401). Der “*S c h u d d e r*” hebt sich heraus und lenkt den Blick auf jene Situationen unserer Dichtung zurück, wo der Arm des Richters die Schuldigen packt. Denn wie der vergeltende Ruf des verletzten Sittengesetzes geht dieser “Schudder” durch das ganze Kunstwerk und formt die Gipfel seines innersten Ge-

schehens aus. Am Ende jenes Gespräches mit Doortjn Holm, das Maren so siegesgewiß in der Willensbewältigung auch ihrer größten Not erscheinen läßt, durchlebt die Kunde ihres Unterganges von neuem die Natur, so wie sie Maren einst durchschauderte beim Vernehmen ihrer Schwangerschaft, als sie Doortjn erschien, "as wenn Du den Dood süht" (354), und als, in sicherem Kontakt mit ihrem Gefühl, sie selbst die Kunde direkt in die Worte faßte: "dat Kind is mien Dood, dat föhl ik" (357): "Buten gung mál wedder en Schudder dör de Böm, un en dichten Droppenfall bruus achterhër" (404). Es zeugt von hoher künstlerischer Gestaltungsgabe, wie so das Schaudern der Natur als Symbol des unauslöschlichen und unaufhaltsamen Schicksalsspruches, den Marens "bessere Natur" einst selbst und genau dieses Zeichens vernommen, grotesk dies Gespräch am Anfang und Ende umrahmt, darin Maren mit der Macht ihres Willens auch den Gang ihres Schicksals wieder selbst in Händen zu haben glaubt. Die unmittelbar nach diesem "Schudder" der Natur Maren befallende Nachricht über das Schicksal des Landes -: "Uns' Armee is slán! . . . Allens is verlárn!" (404) -, die Maren im Innersten trifft und wieder aufwühlt, vermittelt ihr ebenso spontan auch wieder ihr eigenes Schicksal, wie sie es im Grunde ihres Herzens längst gefühlt: "'Dat is dat Enn!' stœhn Maren un sack trügg op ęhr Låger" (406). Und die Zeichen dessen ("Du büst jo rein koold un bęwerst an'n ganzen Liev" 406) sind wiederum dieselben wie bei Neels' Wunsch am Silvesterabend und wie bei der sicheren Verheißung durch die Wahrsagerin (352). So zieht der Dichter in seiner Symbolik den roten Faden durch die Dichtung und gelangt zu einer das Ganze umfassenden Tiefe und Breite der Aussage, die kein bloßes Wort zu umspannen vermöchte. Wir begreifen an solchem Beispiel buchstäblich das eigentlich Dichterische und seine Bedeutung.

Und mit derselben inneren Notwendigkeit, mit der in Marens Traum, dieser Objektivation ihres wahren Innern, ihre Schuld den Tod zur Folge hatte, führt nun die Geburt ihres Kindes: dies Wahrzeichen ehelicher Wesensverbindung, das die Diskrepanz der Marenschen Ehe grotesk ins Licht rückt, Maren in den **w i r k l i c h e n** Tod. Wiederum in symbolischer Parallele zu jener "grulichen Nacht" des Traumes, wo Maren aus ihrem eigenen Innern heraus das Gericht über ihr Leben vollzog, erleben wir nun, wo mit der Niederlage des Landes zugleich tatsächlich das Gericht über sie hereinbricht, gerade als sie es mit neuem Willensentschluß abgewendet zu haben glaubt, "de grulichste Nacht" (406).

"De Nacht is bargendüster" (406), so heißt es auch hier wieder.

“Ward ümmer brusiger, de Pēr kriegt Arbeit”, sagt Klås Lamäck, der Knecht, der in wahnsinniger Angst um Maren mit dem Wagen zur Hebamme rast. Und das Ankämpfen seines Gespannes gegen das Unwetter, wodurch er seine Herrin retten will, erfüllt diese Nacht wie ein verzweifelter Kampf derer, die den Segen der Tätigkeit Marens erfuhren, gegen das nun mit Macht über sie hereinbrechende Schicksal, dessen Sinn sie ferne stehn: “schoot de Wägen vörwärts, as wenn de beiden Vöb em ut de Macht kâmen wulln; de Hofen stampen in den matschigen Grund, un de Räder palschen un brusen dör de Wâterpooln, dat de Sprütten den Fohrmann üm de Ohrn flogen. De Wind suus un bruus un wöhl links un rechts in Boom un Knick, de ganz so leten, as verschrâken se sik hard, wenn de Wägenlücht ęhr mâl rasch anblitzen de” (407).

Immer wieder beeindruckt den Leser die Lebensnähe und Lebensmacht solcher Beschreibungen, die auch hier schon die Fülle der sinnlich eindringlichen Verben – wie stampen, palschen, brusen – so natürlich schafft, vor allem aber des Dichters Kunst, durch Wiederholung und Gegensätzlichkeit der Vokale seine Sprache plastisch zu gestalten und mit den lautlichen Akzenten gleichsam atmosphärisch die innere Form, die Wesenseinheit des Bildes spiegelnd herauszuheben. Die ganze Schilderung lebt von dem Wechsel des a und u – ut de Macht kâmen wulln, matschigen Grund, palschen un brusen –, des dunklen und hellen Vokals, so das Bild des eilenden, leuchtenden Gefährts durch die Düsternis lautsymbolisch umfassend. Besonders eindringlich ist diese Gegensätzlichkeit schließlich in dem einen Wort “Wägenlücht” vereint, welche dann, steigernd das u zum ü, inmitten der Fülle der a-Vokale (ganz, verschrâken, hard, Wägen, mâl, rasch) als sprachliche Spiegelung des jagenden Lichts durch die Nacht von neuem in Erscheinung tritt. Und in “suus un bruus” erleben wir die Macht des Windes, die in dem betonten Allerseits durch die zusammengefaßten Wortgebilde (“un wöhl links un rechts in Boom un Knick”), in ihrer rhythmischen Gleichheit einander intensivierend, das Ganze beherrscht.

Wie in diesem angstvollen Rasen des Knechtes durch die “gruliche Nacht” um das Leben seiner Herrin die Liebe dichterisch Gestalt gewinnt, die Marens gutherzige Fürsorge bei allen ihres Wirkensbereiches hervorgerufen (“de harr de Slacht nich verlârn, dar verlât Di op! prâhl Klås” während der Fahrt in großer Hochachtung vor Marens Persönlichkeit 409) ja, wie in diesem Wettlauf gleichsam gegen ihren Tod ihre Unentbehrlichkeit zum Ausdruck gelangt, die vor allem sodann aber die ganze lange Wartezeit der schweren Geburt erfüllt in der Angst und

Ruhelosigkeit des Paul Struck, gegen welche er sich schließlich mit Holz-
hauen zu betäuben hofft (“un hack dârop loos, as wenn he sik ümbringen
wull” 412), erscheint der Tod Marens, dieser sittlich gerechte, wie der
Traum verhieß, angesichts des wirklichen Lebens, das allseits die Her-
gabe dieser wohltätigen Frau nicht dulden mag, als ein tragischer. War es
doch dieselbe Tat der Eheschließung, die ideell als Schuld den Tod zur
Folge hat, praktisch aber durch die ganze Dichtung hindurch höchsten
Segen schuf: es ist das Doppelgesicht der Sünde und des Segens zugleich,
das die tiefe Anteilnahme des Lesers bedingt. Ergriffen sieht auch er dem
Tode Marens entgegen, dessen Tragik der Dichter nun so fühlbar gestaltet.
Das große Gegengewicht der positiven Natur und Leistung Marens, welches
zum Erlebnis zu bringen ja der letzte Sinn auch der Besserungsgeschichte
Paul Strucks gewesen (wodurch eben die Marendichtung auch innerhalb
der Paul Struck-Perspektive ihre künstlerische Einheit so sicher bewahrt),
fällt hier am Schluß der Dichtung noch einmal schwer in die Waagschale.
“Mien hartensgode Swester” (418), sagt selbst der von beiden Seiten
ihres Wesens so tief betroffene Tyge rückhaltlos zur Sterbenden. In dem
Rasen des Gefährts aber durch die in tiefem Aufruhr befindliche Nacht-
natur, welche das über Maren hereinbrechende göttliche Gericht symbo-
lisiert, in dem “Pferdestampen” durch “matschigen Grund”, in dem
“Rasseln” der Räder “œwer den Steendam”, das jeden denken läßt,
“dâr wâr wedder en Unglückspost bröcht”, ihrem “Palschen un Brusen
dör de Wâterpooln” (407) erreicht jenes Gegengewicht seinen reinsten
dichterischen Ausdruck. Diese Jagd des Knechtes, welche vergeblich im-
mer wieder der Ruf durchbricht: “Jåg ni so dull, Klås” (407)! “Föhr
doch ni so unklook! Dâr ward een jo angst un bang bi!” “So föhr doch
en betjn langsâmer, Klås! De Wind ritt een ja dat Woort twischen de
Têhn weg!” (408), dieses verzweifelte Anrennen gegen den herandro-
henden Tod spiegelt symbolisch beides: Marens hohes menschliches Ver-
dienst und ihre geheime sittliche Schuld.

Es ist das mächtige Zusammen des Positiven und Negativen dieser
Persönlichkeit im Schlußakkord unserer Dichtung, das die Tragik dieses
Todes vollends ins Licht rückt. Unmittelbar vor Marens Ende, über dem
ihre alte Freundin zusammenbricht, schlüpft, während “Doortjn sik ni
to rögen (wåg)” (420) als Vorbotin jenes Mäuslein hinter die Geldkiste:
so den Tod als notwendige Folge der Schuld in Erinnerung rufend.

Diese “grulichste Nacht” am Ende unseres Buches umschließt, wie ge-
sagt, zugleich den Ausgang des Krieges, den Schicksalsschlag des Landes,

die Niederlage der Armee und damit auch die Angst derer, die bangen um ihre Soldaten. Während Maren im Sterben liegt, "(seet) in Huus un Kät de Sorg bāben an'n Disch" (406). "Mariken hett sach de Angst starbenskrank måkt", sagt Jochen zu Klās und trägt ihm auf, den Arzt auch zu ihr zu rufen, die verzweifelt auf Nachricht ihres Sohnes wartet. Und allenthalben wird das Licht in dieser düsteren Nacht zum Zeichen der Angst. "Wenn düsse Nacht man eerst vörbi is!" stöhnt der Wächter des Dorfes. "Klock is nå twölf, un noch sünd bināh alle Finstern hell" (411). Während der Knecht in Angst um Maren mit seinem Wagen gegen die Nacht ankämpft, "(jägt) Wāgen op Wāgen . . . nå Kellnhusen . . . to, un Stafetten kämt von dār. Wat se bringt – sach all Unglück!" (411). So wirkt am Ende die Kriegsniederlage wie eine Folie hinter dem menschlichen Geschehen: dem Untergang Marens.

Der Krieg umspannt ja überhaupt den ganzen Roman. Er bildet den äußeren Hintergrund der Dichtung. Wie aber das ganze Dorf von ihm betroffen ist, wie er alle ihre Gestalten irgendwie in seinen Rahmen einbezieht – die Zusammenkünfte beim Bürgermeister und Schuster sind ja der lebendigste und unmittelbarste Ausdruck dessen –, durchdringt er auch innerlich die Dichtung, und so manche Dorffigur erhält in diesem Bezug ihr inneres Gesicht.

Den Mittelpunkt bildet die Gestalt des Schusters Kiwitt. Ja, er ist es wohl, in dem die Dichtung das organische Ineinandergreifen ihrer Handlungs- und Seinsschichten am sinnfälligsten repräsentiert, und wir wollen die Betrachtung unserer Dichtungsgestalt daher nicht abschließen, ohne uns einmal an seinem Beispiel die innere Gebundenheit unseres Ehe-, Dorf- und Kriegsromans vergegenwärtigt zu haben. In Sorge und Erlösung, in Freude und Schmerz spiegelt sich in seinem Hause das Auf und Ab des Kriegsgeschehens, und es ist eben diese tiefe Teilnahme des echten Gefühls, welche nachhaltig den doch außerhalb der Dichtung sich ereignenden und daher öfter berichthaft eindringenden Krieg hier in ihre Lebensmitte rückt. Kein Leser wird so leicht das köstliche Kapitel (21) der Freude des Schusters über den so schmerzlich erwarteten Brief von seinem Niklas, dem Soldaten – dessen ungewisses Schicksal seine Frau aufs Krankenbett geworfen – aus der Erinnerung verlieren. Erheiternd durch die herzhaft Komik des Neels, ja, in der Echtheit und Macht des Gefühls wahrhaft erquickend, löst es überdies wohligh ablenkend das so aufregende Kapitel von Pauls Rückfall durch den Einfluß der bösen Elsbe Suhr ab, welches übrigens wiederum zusammenfällt mit der Wende des anfangs hoffnungsvollen Krieges! Jenes Kapitel der Freude, die der

Schuster nur zu genießen vermag, indem er sie umsetzt in die Freude anderer: Stutenstina ihren ganzen Korb voll Gebäck abkauft, um Bedürftige damit zu beglücken, und sodann den verzweifelten Paul Struck aufsucht, um ihn zu seiner Maren zurückzuführen: womit sich also die Nebenhandlung organisch wieder mit der Haupthandlung verbindet.

Aber auch *i d e e l i c h* führen die Nebenereignisse zur Mitte der Dichtung und stehen also innerlich gebunden in unserm Kunstorganismus. Voller Sorge erleben wir im 26. Kapitel Neels Kiwitt über den Verlust der dringend erwünschten reichen Schwiegertochter, und auf lebhafteste Weise, wie sie für diesen mit Gefühl und Phantasie begabten Schuster natürlicher Ausdruck ist, haben wir teil an seinen heftigen seelischen Kämpfen. "Blot sien Schoosterkugel seeg sunnerbår ut . . . ðhr Licht weer ganz anners as sünst, ni fründlich un fråm, ne, dat sprung dår rut as Für un blitz em fühnsch, tücksch an, dat he sik mit beide Hann in dat Hår greep" (295). Im Lichte seiner Schusterkugel meldet sich Neels symbolisch jene bessere Einsicht an, welche auszuprägen ja der Sinn der ganzen Marendichtung ist: daß der Verlust der reichen Braut für seinen Sohn im Grunde nur Gewinn bedeutet. "De Arbeit hett Di op'e Been stellt un to'n Keerl måkt", ist das Ende seines inneren Kampfes, das ihn wieder ins Gleichgewicht setzt, "de fråme stille Arbeit, sünst gárnix! Un Mariken un Jåkob un Trina hebbt holpen, un ji sünd alltosåm glückliche Minschen dårbi wårn!" (296). Und damit erhält Marens eigene Erkenntnis in jenem Traum, die sie Abel auferlegt: "denn låt em den Arbeitskittel antrecken un wisen, wat en Keerl is!" (365) die Stütze, die Marens letztes Rechtfertigungsargument ihrer Eheschließung um des Geldes wegen, welches ihr Bruder Tyge vor dem Ruin bewahren müsse, mit Sicherheit zu Fall bringt!

Daß Geld nicht glücklich macht, zeigt ja auch die Ehe Kassen und Wiebn Mollts. Daß Wiebn sich ertränkt, dient ebenfalls und besonders der Intensivierung der inneren Mitte unserer Dichtung. Mit Wiebns Tod erleben wir das Schicksal, das Maria bevorgestanden hätte, wenn es Maren geglückt wäre, sie mit Paul Struck zu verheiraten; denn Wiebn wurde durch ihren Vater gezwungen, den reichen Kassen Mollt zu heiraten, so wie Maren es mit Maria und Paul Struck im Sinne hatte. Und Wiebns Vater "joog den Schoolmeister . . . , mit den se sik enig weer, op en ruge Årt von de Doer" (286), wie Maren es wiederum tat mit ihrem eigenen Liebsten, um den reichen Kornkaufmann zu heiraten. So fällt durch Wiebns Leben ihres Vaters "grötste Schuld in düt Truerspill" (286) mit doppeltem Gewicht auf Maren, welche dieselbe Schuld bedenkenlos

an Maria zu begehen im Begriffe war und schließlich an sich selbst tatsächlich beging! Diese Schuld, die Maren nie recht anerkennen will, die sich aber in ihrem Traum von selber ans Licht arbeitet, findet in Wiebns Ehe und Tod ihre neue Bestätigung. Und das hat auch Maren gefühlt. "Is Di gárnix swår op de Seel fulln", so ruft sie in ihrem Traum in Abels Gestalt sich selber zu, "as Wiebn Mollt sik in de Lehmkuhl verdrinken de, Maren?" (365).

In der Perspektive der Dichtungsidee wird also das im Rahmen der äußeren Dichtungsstruktur und -handlung so am Rande stehende Ereignis zu einem innerlich ganz zentralen. Indem es in Vater und Tochter überdies den Gegensatz Marens zu Maria wiederholt, hilft es formen an beiden Teilen unseres Dichtungskerns. Denn Wiebn ist ganz vom Schlage Marias, die ja ihren Liebsten ebenfalls nicht aufzugeben vermag: "looslåten kunn se em nich, dår weer gárnich an to denken" (328). Und wie Maria ihrem heiratsplanenden Onkel "allens (tobrook), wat he för ęhr utsunnen harr, as se steil gegen em op gung" (327), so zeigt Wiebn ihrem aufgezwungenen Mann "von den eersten Dag an, dat he ęhr in de Seel toweddern weer" (286), bleibt aber ihrem Liebsten verbunden bis in den Tod. Nachdem er gestorben, ist auch für sie das Dasein sinnlos geworden. So dient Wiebns Persönlichkeit in unserer Dichtung dem Gewicht der Abelschen Idee, daß das allein Mächtige und Wahre im Menschen das Gefühl ist. Von Wiebn her umfaßt der Blick alle, die ihrem Gefühl verhaftet sind und deren Leben daher der Ausdruck ihres Innern ist. Abel, Maria und Sterlau, Dierk-Scheper, Tyge, Doortjn Holm, Marens Knecht, der kleine Hannes, das Schusterehepaar und der ihnen allen voranstehende Buurvogt des Dorfes, der seinen Adel erwirbt aus der Sensibilität seines Gewissens, repräsentieren in unserer Dichtung diesen Menschenschlag, der noch aus gesunder innerer Ordnung seines Wesens heraus handelt, in seinem inneren Gesetz noch den Schwerpunkt fühlt.

Während also das bunte Leben eines ganzen Dorfes die Marendichtung durchdringt mit der Vielheit und Mannigfaltigkeit der Figuren, die mit Kassen Mollt und den Suhrweibern auch das Negative mit einbezieht, schafft der Dichter zugleich an der inneren Form seines Kunstwerkes, indem er das Einzelne zur Mitte orientiert, zum Glied des ganzen Organismus werden läßt. Neels Kiwitts Kampf wie Wiebns Lebensgeschichte wirken letzthin mit an der Entthronung der Macht des Materiellen in allen Angelegenheiten des Herzens.

So bilden Krieg und Dorf mit all ihren Geschehnissen gleichsam doch nur den Lebensboden, daraus das Ganze atmet. Keins ihrer Ereignisse

ist Selbstzweck. Nun ist es sicherlich nicht treffend, den Marenroman einen Kriegs- oder Dorfroman zu nennen, eben weil die Marengestalt ganz zentral die Dichtung erfüllt. Aber auch wenn wir vom Eheroman sprechen, so befinden wir uns doch angesichts des ständigen Neben- und Gegeneinanders der beiden Gatten, das die Dichtung von Anfang bis zu Ende erfüllt, noch immer in einer Sichtebene, die das Eigentliche nicht mit erschließt. Denn selbst die äußeren Hauptereignisse unseres Romans, die mit Marias Ver- und Entlobung, Marens Eheschließung und all ihrem Wirken, Marias Eheschließung und Marens Tod schnell umrissen sind, gewinnen nur Existenz und Gewicht in ihrer Spiegelung aus innerstem Bereich ihrer Menschen. Das eigentliche Geschehen unserer Dichtung aber: die Rettung der Menschenwürde, welche die Macht des Gewissens am Ende selber erzwingt, und die im Schuld-Sühne-Prozeß Pauls und Marens zur Ausführung gelangt, ist äußerlich-dinglich gar nicht greifbar. Sie vermag daher nur im dinglich-unwirklichen Bereich dichterisch Gestalt zu werden, wo durch Vision oder Traum das Innerste symbolisch faßbar wird.

In tiefster Sicht bilden daher die Figuren Abels und des Schäfers, die Repräsentanten echten Menschentums und Wächter seiner Würde, die Mitte unserer Dichtung. Und die Visionen des Schäfers, sowie Marens Traum von Abel, darin die Macht des Sittengesetzes sich erhebt gegen Paul und Maren, die es verletzten, indem sie das Geld wichtiger nahmen als den Menschen, ja für das Geld den Menschen zu opfern bereit waren, sind ihre Schwerpunkte. Um die Abelgestalt aber herum, die selber das Opfer eines auf Äußerliches, nämlich Geld und Stand, gegründeten Menschen ist, steht – wie zur Dokumentation ihres Lebenssinnes, ihrer Idee, trotz ihres Schicksals – das Liebespaar Sterlau-Maria, das bei seinem Bunde allein auf den Menschen sah, im Gegensatz zum Ehebunde Maren-Paul, den Maren schloß im Hinblick auf das Geld allein. In Marens Tod findet die Idee der Dichtung ihre Erfüllung, daß der Mensch nicht ungesühnt sein Innerstes verletzt, daß er sein *E x i s t e n z r e c h t* *a u f h e b t*, wenn er seiner eigensten Bestimmung, dem Ruf des Gewissens zu folgen, untreu geworden ist und bedenkenlos ein äußeres Interesse darüber setzt.



DIE KÜNSTLERISCHE GESTALT
IN GRUNDSÄTZLICHER SCHAU

In der Perspektive der Idee des Marenromans steht dem überschauenden Leser nun fast das gesamte Schaffen unseres Dichters vor Augen. Wie nämlich in der Marendichtung das Gegenüber der nach außen und der nach innen gerichteten Menschen das Grundgerüst der inneren Form bildet, so durchwirkt es mit dem ganzen Spielraum seiner Erscheinungsformen gestalterisch auch die meisten anderen Werke unseres sittlich so sensiblen Dichters.

Schon dem innerlich höchst entwickelten Lütj Hinnerk steht bereits der allein auf sein glänzendes Äußere bauende Hans Rickels gegenüber; dem auf seinem "Geldsack" "sitzenden" Henn Kark die warmherzige Gruppe Steffen Pähls und Dierk Panjers; dem ebenfalls ganz dem Gelde verschriebenen Trödler Matten Krus die sein Geld verachtende und nur sein Handeln wertende kleine Emma. Letzthin ist auch das ständige Gegeneinander der ernsten und närrischen, der lernbegierigen und vergnügungslustigen Natur des Hannes Frähm der Spiegel seiner wechselhaften Orientation einmal nach innen, einmal nach außen. Systematisch geradezu stellen "Binäh bankerott" und "Kattengold" im Situationswechsel von arm und reich die Abhängigkeit des Handelns vom Gelde dar: so daß Reichtum und Freundschaft, Armut und Verachtung einander entsprechen, bei der kleinen Gruppe der Betroffenen dagegen die innere Freiheit davon: indem Timm und Anna wie die Mangelseltern jenes Innenerlebnis – nicht aber das äußere! – seelisch ruiniert, gerade nämlich im wiedererlangten äußerlichen Wohlstand. In dem Gegenüber von Margot und Jehann Ohm arbeitet die Johannistormdichtung diesen Gegensatz in seinen inneren Konsequenzen weiter aus, und Margots Genuß am Augenblick tritt dem Verlangen Jehann Ohms nach Dauer entgegen, ihr Drang nach Freiheit dem seinen nach Gebundenheit, ihr Spiel seinem Ernst, so daß im Grunde zwei Arten von Liebe hier einander stoßen, bis sie am Ende einander ausschließen. Derselbe Gegensatz wiederholt sich sodann in dem Gegenüber von Margot und Kathrien in "Leben un Dood", wo er zwar vorwiegend gedanklich durchgeführt ist, bis zum Gegenüber von äußerer und innerer Schönheit. Die ganze Dick-

Trien-Dichtung lebt von ihm in der Verschiedenheit Lenas und ihrer Schwester, die um ihr Leben den "Rock . . . von Sied" verlangt, wie sodann deren Tochter, darin das Erbe der Mutter weiterwirkt. Und daneben bildet der Konflikt zwischen dem auf Geldheirat bestehenden Bauern Harm Soth und seinem auf Liebe allein sehenden Sohn eine neue Variante, wodurch sich desto intensiver in Dick-Trien, dieser wohl innerlichsten Figur unseres Dichters, die für die Freude anderer ihren gesamten Besitz verschenkt, der Mittelpunkt der Dichtung herausbildet. Schließlich erwächst ja die umfassende Gestalt des Marenromans aus diesem Gegensatz, der in Marens Verhältnis zu allen Hauptpersonen, zu Maria-Sterlau, Tyge, Abel, Doortjn in Erscheinung tritt, aber, ihrer komplizierten Individualität entsprechend, sie in dem Gegenüber zu Paul Struck, diesem Nachfolger Henn Karks: des ärgsten Sklaven des Geldes, bereits auf der Gegenseite zeigt. So fein nuanciert ist diese Persönlichkeit, die bei ihrer für Mann und Haus und Dorf so segensreichen Heirat die Voranstellung des Geldinteresses, die Übergehung des innersten Gefühls doch mit schwerem sittlichen Gewicht manifestiert.

Es ist dieser Gegensatz des innerlich und äußerlich orientierten Menschen, in dessen Spanne für unsern Dichter auch das Pendel zwischen Gut und Böse schwingt. Wie zur Intensivierung dessen, daß das allein Wichtige im Leben das Innere des Menschen ist, unwichtig dagegen alles Äußere, finden wir in den früheren Dichtungen die guten Menschen in ärmlichster Kate: so Steffen Pähl und Dierk Panjer. Der böse Henn Kark dagegen ist der reichste Mann des Dorfes, wie auch der gewissenlose Matten Krus; der wieder gut gewordene aber entledigt sich zum Zeichen dessen seines ganzen Besitzes und zieht in die ärmlichste Hütte, darin ihm schnell das Glück erwächst. Ebenso finden wir im "Sünn-åbend"-Idyll das Glück betont in der Armut. Ja, wie wir sahen, schafft dieser Gegensatz von Außen und Innen bis in den Stil hinein die Form dieses kleinen Idylls. Solche typisierende Gleichsetzung von gut = arm, böse = reich hat dann bald aufgehört. Der gute Timm Möller, dem letztlich am Innern des Menschen allein gelegen ist, ist der reichste Mann am Platze. Und nur dann noch sehen wir fortan das Innere durch Äußeres – welches meistens das Geld ist – gefährdet, wenn der Mensch sein Herz daran hängt.

Dies freilich ist das Grunderlebnis unseres Dichters. Von seiner größten Erscheinung in Henn Kark, Matten Krus und Paul Struck – diesen ganz dem Gelde Verschriebenen – bis in seine sublimste, nach außen kaum noch sichtbare in Maren; von seiner allgemeineren Ausprägung in

den von Standes- und Gelddünkel Besessenen, die in Mißachtung des Innern anderer egoistisch nur ihren Gelüsten leben, und deren Entsprechung etwa auf weiblicher Seite in Dick-Triens Schwester, deren Tochter und in Margot: diesen schlechthin nur auf Äußerliches eingestellten Mädchen, bis hin zu der harmlosen Verspieltheit in äußerliche Freuden bei Hannes Frähm, dem verbummelten Studenten, erfüllt dies Grunderlebnis bald Fehrs' gesamtes Schaffen.

Einmal sind es die Täter, worauf sich die Dichtung konzentriert: diese am Äußerlichen Hängenden, die daher in Mißachtung des Innern schuldig werden. Und vom Schuldbewußtsein bis zur Selbstverantwortung und oft auch bis zur Besserung geht ihr Weg im "Swären Droom", "Kattengold", "Maren" und "Hannes Frähm".

Ganz organisch gelangt der Dichter also zu seinen Erziehungsgeschichten. Und ihre Gestaltung kennzeichnet deutlich seine künstlerische Bahn: das Anfangsstadium im noch unrealistischen plötzlichen Umschwung des Matten Krus infolge grober Anprangerung der Sünden; der dann schon echte Kampf zwischen der positiven und negativen Anlage im Innern des Hannes Frähm; die Verkrampfung des Erziehungseifers sodann zur rein gedanklichen Tendenz am Schluß von "Kattengold"; das zarte, einfühlungs- und liebevolle Hinlenken zum Guten allein in "Dick-Trien"; der schließlich echte und spannungsvolle seelische Prozeß des Hin und Her und Für und Wider bei Paul wie bei Maren.

Ein andermal sind es die von jenen betroffenen innerlichen Menschen, die kein äußerliches Interesse, sondern ihr echtes Gefühl allein bestimmt. Und ihre innere Auseinandersetzung mit der Erfahrung ihres Gegensatzes bildet den Kern der Dichtung: so in "Binäh bankerott", "Kattengold", "In't Försterhuus", "Johannistorm", "Dick-Trien". Das Ergebnis aber ist Versöhnung. "Binäh bankerott" und "Johannistorm" sprechen sie noch nicht direkt aus; doch die seelisch Erschütterten und Kranken gesunden und schreiten mit positivem Blick ins Leben zurück. Die Mangelseltern und der Förster aber, diese an ihrem Erlebnis zu Tode Verzweifelten, sprechen, indem sie körperlich daran zugrundegehen, noch die Vergebung aus. Im Symbol des Amuletts erweist sich schon in der Försterdichtung die L i e b e als die überwindende Kraft, was dann die ebenfalls keineswegs verschonte, aber nicht mehr zu erschütternde, ja, völlig ausgeglichene Dick-Trien-Gestalt schließlich in ihrem ganzen Wirken zur Erscheinung bringt. Indem sie noch schimpft über den Gegensatz der Welt, steht sie bereits darüber und zeigt sich unentwegt tätig, ihn mit ihrem guten Herzen unwirksam zu machen. Es ist die Quintessenz der

Dick-Trien-Dichtung, daß am Ende die Liebe allein den Gegensatz zu überbrücken vermag.

Und das ist letzthin auch der tiefe Sinn der *Abel*-Existenz in der breiten Fehrs'schen Dichtungswelt. Die am Leben fast Zerbrochene und dennoch bis in den Tod aus Liebe Tätige, das Leben Bejahende, als welche sie vor allem die Ehler-Schoof-Dichtung durchwirkt, darin sie alle Lebensmüden – die zwar nicht das Böse, sondern das Schicksal zu Boden schlug – dem Leben wieder zuführt, ist die Zentralgestalt des Fehrs'schen Schaffens! *Abel* wie *Dick-Trien*, die beiden vom Gegensatz der Welt tief Betroffenen und seine stärksten Überwinder, beseelt daher ein tiefer *Humor*, derselbe, der den leiderprobtan Gestalten auch *Wilhelm Raabe*s erwächst.

Abel ist es ja, in der sich geradezu kämpferisch des Dichters Idee manifestiert, die das *Movens* seines Schaffens wurde: daß nur das Innere des Menschen seinen Wert bestimmt. Wo immer sie daher auftritt, sehen wir sie tätig als die ideelle Beschirmerin aller wahrhaft innerlichen Menschen: sei es schon in der Erstlingsdichtung "Lütj Hinnerk", wo sie dem allseits gedrückten "Stackel" mit Liebe und Fürsorge zur Seite steht; sei es in "Um hunnert Däler", wo sie die von den Geldknechten in die Verzweiflung Getriebenen mit ihrer innigen Teilnahme besonnt; sei es in der "Gewitter"-Dichtung, wo sie die Heirat aus Liebe verfißt und damit das Mädchen stützt, das den ungeliebten Reichen verläßt, um sich mit dem geliebten Armen zu vermählen; sei es in "Ehler Schoof", wo sie die beiden ganz ihrem Gefühl verhafteten Frauen durch den Ruf in die Tätigkeit auf dieser Bahn auch in die wahre Existenz zurückruft und ihnen so die Voraussetzung ihres Lebens wieder schafft; oder sei es schließlich in der *Marendichtung*, darin sie das Liebespaar umfängt mit dem dringenden Anliegen ihrer Seele, in dieser Welt der oft so siegreichen Äußerlichkeiten den Bund aus innerstem Gefühl verwirklicht zu sehen, und darin sie am Ende gar (in *Marens* Traum) die Stimme des Gewissens wird, der sittlichen Weltordnung, und *Maren* richtet, weil sie um Geld ihr Innerstes verleugnete.

Abel wie *Dick-Trien* aber, diese Apostel der Innerlichkeit in unseres Dichters Werk, fallen auf durch ihr unansehnliches Äußere. Bei *Dick-Trien* betont es schon der Name, *Abel* erscheint allenthalben geradezu häßlich und hexenhaft. In der Gegensätzlichkeit der äußeren und inneren Erscheinung des Menschen selbst hat der Dichter zur Kunde des allein Wesentlichen jenen sein Frühwerk so beherrschenden und typisierenden Kontrast des Guten im Ärmlichen, des innerlich Posi-

tiven also im äußerlich Negativen, und umgekehrt des innerlich Negativen in äußerem Glanz bei einigen Figuren gern beibehalten. Und wie Wilhelm Raabe liebt er es, aus äußerlich Unscheinbarstem, bis zum Abstoßendsten, ein herrliches Innere hervorleuchten zu lassen. Wir erinnern uns, wie der plattdeutschen Erstlingsdichtung aus solchem gegensätzlichen Gegenüber des dürftigen Äußeren und reichsten Innern der Hinnerk-Figur die innere Form erstet in ständigem Konflikt zwischen Wollen und Können, Hoffnung und Enttäuschung, Freude und Leid. Und umgekehrt erweist sich der körperlich so hervorragende Hans Rickels als der charakterlich Minderwertige. Die schöne Schwester Dick-Triens bringt die Sucht nach äußerem Glanz ins Grab, und die treulose Cillja in der Försterdichtung ist körperlich vom Zauber der Wasserrose im Mondschein, die Jehann-Ohm noch in tiefer Nacht aus dem See holen muß. Die Johannistormdichtung schafft in dem ständigen Gegenüber von reizendster Schönheit und innerer Leere die Gestaltung Margots. Ja, bis in die Vokabel hinein – man erinnere sich an “opfliert” – durchformt die Dichtung an diesem Mädchen den Gegensatz von Sein und Schein als ihr zentrales Anliegen, und wie eine bestechende Lüge steht seine blendende Schönheit uns am Ende vor Augen. So enthüllt der Traum des bösen Matten Krus den inneren Unwert seiner heuchlerischen Taten. Auch “Binäh bankerott” und “Kattengold” – hier zeigt es symbolisch schon der Titel an – sind geschrieben, um das wahre Gesicht des Menschen aufzudecken und den falschen Schein der Freundschaft und Liebe als bloßes Geldinteresse zu entlarven. Das äußere Geschehen: der Wechsel von reich – arm – reich hat nur diesen Sinn, den Gegensatz der scheinbaren und wirklichen Gefühle zu gestalten, und selten sind äußere und innere Form eines Werkes so plastisch greifbar wie in solcher geradezu systematisch untersuchenden Sicht. Ja, letzten Endes liegen in diesem Drang ins Innerste des Menschen auch die eigentliche Initiative und Spannkraft der Marendichtung, und die alles durchschauende Figur des Schäfers in der Heide erlangt in dieser Perspektive erst ihre volle dichterische Bedeutung. Die schrittweise Enthüllung Paul Strucks bei der Näharbeit durch Maren und die völlige schließlich unter dem Blick des alten Weisen, der so visuell dessen Wesen in der Vorstellung des Henn Kark zur Erscheinung bringt, bilden gleichsam den ersten wichtigen Akt dieser Dichtung. Und mit derselben Gewissenhaftigkeit geht sie daneben und schließlich zentral den Taten Marens auf den Grund, vor allem ihrer Eheschließung, als einer nominellen, scheinbaren nur, welche die Schwangerschaft am Ende machtvoll in ihrer Unechtheit manifestiert, nicht ent-

schuldbar und nicht korrigierbar – wie die wieder wache und wieder dem Schein lebende Maren glaubt, im alten irrigen Vertrauen auf die Macht ihres Willens. Außen und Innen, Schein und Sein zu prüfen in ihrem Verhältnis, ihrer Einheit oder ihrem Auseinanderfall, um die Wahrheit ans Licht zu ziehen, geht Fehrs' Rute durch so manches Werk. Und wieder schweift der Blick zu Wilhelm Raabe, dessen Dichtung sich wie die unseres Holsteiners in dieser Frage gleichsam ihren Angelpunkt hat.

Daß aber das Innerste des Menschen das Zentrum der Fehrs'schen Dichtung ist, hat künstlerische Konsequenzen, deren organischer Bezug sich dem Betrachter schnell offenbart. Wo das eigentliche Geschehen sich im Innern des Menschen ereignet, wo also alles darauf ankommt, dies Innere anzusprechen und in Tätigkeit zu setzen, muß das psychologische Moment ein hervorragendes Charakteristikum der dichterischen Gestaltung sein. Wie durchdringt es bereits von Anfang bis zu Ende die Geschichte des Lütj Hinnerk, der in ständigem Hin und Her seiner leidenden und hoffenden Seele die kleinen Ereignisse seines Lebens skizziert. Schon hier ist den äußeren Geschehnissen eine dienende Rolle zugewiesen, die Manifestation des Innern zu aktivieren und zu gewährleisten. Auf feinsten psychologischen Orientation beruht letzthin der meisterhafte Hauptteil der Gewitterdichtung. Ja, oftmals werden die Gesetze der Psyche die Gesetze des Dichtungsganges, und naturnotwendig gehen die Menschen ihren Weg aus ihrem Wesen heraus, so daß ihr Leben im Grunde erscheint als die Objektivation ihres Charakters. Bei Matten Krus freilich scheinen Wille und Tendenz des Dichters noch mächtiger zu walten als die gestaltende Kraft aus der Psyche heraus. Der Wandel des Bösen zum Guten wird dem Leser zur Überraschung. Hannes Frähms Lebensgang dagegen resultiert schon aus seinem Charakter. Wir empfinden eine echte Entwicklung, weil alle Schritte im Innern fundiert sind, und realistisch vollzieht sich der Kampf zwischen den positiven und negativen Anlagen, die im Wechsel die Oberhand gewinnen. So ist auch die Johannistormdichtung im Grunde die Wesensmanifestation ihrer Hauptpersonen Margot und Jehann Ohm, darin sich der Irrtum ihrer Liebe erweist, und mit naturgesetzlicher Konsequenz kommt es zum Bruch zwischen beiden. Wir erinnern uns, wie aus dem Charakter des Försters heraus, des tief gebundenen, "de nich looslätten un vergeßen kunn", der Dichtungsgang sich bestimmt. Und so geht Ehler Schoof seinen Weg, tief und unbedingt seinem Wesen verpflichtet, das im Schuldig-

keitsgefühl seinen Schwerpunkt hat; ja, so gehen sie alle ihren Weg – gerade in dieser Dichtung der weiten Spanne des Lebens schlechthin –, auch Wiebñ und Anna, wie sie es tun müssen, ihrem Innersten gemäß, voran aber Abel, die alles Planende und alles Bewirkende.

Zwecks dieser Funktion ihres Lebens aber besitzt Abel überdies ein unerhört feinfühliges Vermögen, die Psyche derer, die sie mit ihrer Liebe und Tatkraft beschirmt, zutiefst zu erkennen und anzusprechen. Ganz so tritt uns Abel ja auch in der Marendichtung entgegen. Und Maren selbst schließlich steht mit ihrer einflußstarken Persönlichkeit wie die mächtigste Repräsentantin des psychologischen Instinkts am Ende des Fehrs'schen Schaffens. Die dafür besonders beispielhafte Szene beim Hemdnähen, darin sie unternimmt, ins Innerste ihres Mannes vorzudringen, wird jedem Leser unvergeßlich sein.

Aber allenthalben drängt sich besonders in dieser Dichtung, deren eigentliches Leben sich gleichsam hinter den Kulissen ereignet, in tiefster Seele ihrer Menschen nämlich, die psychologische Meisterschaft der dichterischen Gestaltung auf. Denn das Erwachen des Schuldgefühls in Paul Struck und Maren, das wachsende Aufbegehren des schlechten Gewissens schließlich mit niederschlagender Gewalt, die Auseinandersetzung damit, sind rein psychische Akte. Und ihre lebensechte und sichere Gestaltung – die im Wandel Paul Strucks übrigens die beste Erziehungsgeschichte unseres Dichters mit einbeschließt – ist primär verbürgt in feinst entwickeltem psychologischen Sinn ihres Schöpfers.

Die wesentliche Aufgabe solcher psychologischen Kunst aber mußte natürlich sein, die Seele der Dichtungsgestalten mit ihrem innersten Leben sichtbar zu machen. Wohl die sinnfälligste Äußerung dessen wird der Leser darin sehen, daß immer wieder der K ö r p e r zum S p i e g e l d e r S e e l e wird, was ja überdies der Idee der Vorherrschaft des Innern zugleich Ausdruck verleiht. Wir erinnern uns, wie im Leben des kleinen Hinnerk dem ständigen Wechsel von Leiden und Hoffen der vom kranken und blühenden Aussehen entspricht, und die Hoch- und Tiefpunkte seines Seelenlebens – man denke zum Beispiel an die Niedergeschlagenheit nach der Soldatenauslese und die Freude aufs Reiterfest – sind markiert durch schwere Krankheit und schnelles Gesunden. Todkrank werden die Sünder der Fehrs'schen Dichtung unter der Last ihres schlechten Gewissens: von Matten Krus, Hannes Frahm bis zu den künstlerisch eindrucksstärksten Beispielen Paul Strucks und Maren. Timm Möller und seine Tochter Anna in "Binäh bankerott" erscheinen krank und nahezu geistesgestört infolge ihrer Erfahrung, nicht nach ihrer Per-

son, sondern nach ihrem Gelde, nicht nach ihrem Innern, sondern ihrem Äußern bewertet zu sein. Und dasselbe Erlebnis an ihren Kindern bringt die Mangelseltern in der Kattengoldgeschichte in den Tod. Der seelisch unheilbar getroffene Alf Stelling in der Försterdichtung stirbt nach todbender, geisteszerrüttender Krankheit infolge der Treulosigkeit seiner Frau. Und Antoon in der Gewitterdichtung wird wahnsinnig wegen der Unerfüllbarkeit seiner Liebe. So setzen sich die stärksten seelischen Erschütterungen der Fehrs'schen Menschen unmittelbar in physische um. Es gibt daneben eine Fülle von Beispielen, daran sich zeigen ließe, wie auch die leichteren Schwingungen der Seele sich körperlich widerspiegeln. Maren lebt auf und hat "örndlich rode Backen krøgen" (310) aus Freude darüber, daß Maria und Sterlau ein Paar sind.

Bei der eminent sittlichen Einstellung unseres Dichters, der im Gegen-einander von Gut und Böse oftmals Spannung und Leben seiner Dichtung erzeugt, ist es nicht verwunderlich, daß gerade in den extremen Fällen, bei den hervorragenden Repräsentanten also, das Äußere des Menschen schlechthin die grundsätzliche Information übernimmt. So geben bei den Erzbösewichten, wie bei den von diesen betroffenen völlig Makellosen meistens schon Gesicht und Kleidung innere Kunde, und die ihnen so typisch anhaftenden Eigenschaften übernehmen in gleichsam atmosphärischer Heraushebung oftmals auch ihre Umgebung, ihre Häuslichkeit und die Natur. Wir erinnern uns, daß Adjektive wie fründlich, still, fin, warm, week, rund, lies, blank, hell die reinsten Frauengestalten unseres Dichters kennzeichnen in ihrer Güte, Gefühlstiefe, Innerlichkeit. Infolge dieser Verhaltenheit ihres Wesens freilich, die ihnen leicht eine Randstellung zuerteilt, und eben durch die Typisierung erweisen sie sich in der Regel künstlerisch als die schwächsten. Das ist anders bei den Sündern in Fehrs'scher Dichtung, denen der Charakter ebenfalls das Antlitz formt. Hard, spitz, scharp, knøkerig, krumm, koold sind die Eigenschaften Henn Karks. Sie sind dem bösen Plünn-Jakob der Dick-Triendichtung eigen, sie sind die Charakteristika des Teufels im Traum des bösen Matten Krus. Und wo immer sie wiederkehren, sei es an Paul Struck oder gar an Maren, sehen wir die Menschen sittlich durch sie gezeichnet. In demselben Sinne werden auch die Farben ihres Äußeren, vor allem rod, gøl, aschgris, innerlich sprechend, wie man sich aus der Interpretation des "Swåren Droom" erinnern wird (vgl. oben 58 f.). Und wo immer auch die Farben wiederkehren, sehen wir den Ausdruck des Bösen, sei es am "Kattengold", das "so vøl weert (is) as dat Gøle in't Oog von en ool Kat" (K. 32), seien es die "isgrauen" Augenbrauen

Henn Karks in der Marendichtung (166) oder der "griesgraue" Rücken der riesigen Kröte, deren Anblick die gewissensgequälte Maren im Traum tödlich überwältigt (368).

Solche Zustandsspiegelung, wie sie übrigens die biographische Skizze "En Winter in Størkamp" uns besonders auffällig vor Augen stellt, reicht freilich nicht aus zur Enthüllung der eigentlich seelischen Ereignisse, die ja allenthalben das Zentrum Fehrs'scher Dichtung bilden, weil in ihnen allein für unsern Dichter die Wahrheit ist. Auch Denken und Handeln seiner Gestalten vermögen meistens nicht, deren innerste Vorgänge zu manifestieren, zumal sich diese in den doch vorwiegend sittlichen Werken unseres Dichters als Aktivität des Gewissens in einer Tiefenschicht der menschlichen Psyche ereignen, die oftmals jedem Zutritt von außen her verschlossen bleibt. Verstand und Wille pflegen dann gleichsam Wache zu halten, so daß deren Äußerungen in Denken und Tun keineswegs immer reiner Ausdruck des Innersten sind. Vielmehr gewinnen Bewußtsein und Wille manchmal derartig die Oberhand, daß sie die Äußerung des Innern geradezu unterdrücken. Der Gegensatz von Sein und Schein, der so häufig das Charakteristikum des Menschen ist, daß er unserm Dichter die Sendung auferlegte, diesem Schein in seiner Kunst auf den Grund zu gehen, zum Echten, Wahren vorzudringen, hat ja in jener Spaltung der Bewußtseinsphäre von der unbewußten des elementaren Gefühls seine Ursache.

In dieser Perspektive wird so recht offenbar, weshalb in Fehrs' gesamtem Schaffen das Gefühl als die wahrhaftigste Äußerung des Menschen nachdrücklichst und unbedingt die Vorrangstellung inne hat. Eben dafür einzustehen, ist Abels Beruf. Ihr Lebensweg wie der Alf Stellings, Ehler Schoofs, Dick-Triens, Jehann Ohms – um nur die hervorragendsten positiven Gestalten zu nennen – sind im Grunde die Konsequenzen ihrer Gefühlsverwurzelung. In ihr haben wir das sicherste Kriterium der Fehrs'schen Menschen. Ja, das Gefühl in seiner Ungebrochenheit letzthin auch als die stärkste Macht im Menschen zu erweisen, ist das zentrale Anliegen unseres Dichters in seiner Kunst.

Und daher kommt es, daß alle Äußerungen aus dem Bereich eben des Unbewußten für ihn künstlerisch so wichtig werden. Wiederum wurde uns bereits das plattdeutsche Erstlingswerk aufschlußreich dafür. Denn durch die ganze Dichtung hindurch sind es die Phantasie des Jungen, des gesunden, wie vor allem aber des fiebernden, sein Träumen bei Tag und besonders bei Nacht, die sein innerstes Sehnen und damit den tiefen seelischen Konflikt ans Licht bringen, die der körperlich so Unter-

setzte bei wachem Bewußtsein zu äußern scheut. Wir erinnern uns, daß der betrunkene Matten Krus der Hebamme die Wahrheit verrät. Und sein Traum, der all sein heuchlerisches Tun und seinen hochgeschätzten Besitz in ihrer Nichtigkeit enthüllt, bildet, wie schon der Titel "En swären Droom" sagt, das Zentrum der Dichtung. Zum ersten Male versucht der Dichter hier, die Macht des Gewissens aus dem Unbewußten emporsteigen zu lassen. Freilich ist die so tendenziös-programmhafte Gestaltung, wie wir sahen, doch nicht lebensecht genug, um wirklich das Movens des in der Maßlosigkeit überdies schon so unrealistischen inneren Wandels bilden zu können.

Fortan sehen wir den Dichter immer wieder tätig, in den Zuständen der Bewußtlosigkeit zur letzten Aussage vorzudringen und oftmals darin die Mitte seiner Dichtung zu gestalten. Es ist der zerrüttete Geist des nach seiner Cillja suchenden und schießenden Försters, durch den sich, als mit der Abreise der Tochter ihm auch der letzte seelische Halt genommen, der tiefe, noch immer also nicht ruhende Konflikt zwischen Liebe und Haß und der mächtige Drang nach Vergeltung aus dem Innersten dieses so verschlossenen Menschen ans Licht zu arbeiten vermag. Und ebenfalls in geistiger Umnachtung wird im Suchen nach dem Amulett schließlich offenbar, wie im Innersten die Kraft zur Überwindung und Vergebung sich anbahnt. Erst im Wahnsinn Antoon Timmermanns, in diesem nimmer endenden Hoffen des von der Braut doch im Stich Gelassenen auf die Vereinigung mit ihr, die längst einem anderen gehört, enthüllt sich volends die Macht der Liebe, die diesen Menschen so überwältigend beherrscht, daß sie dem Geisteskranken schließlich auch die Erfüllung beschert. Und durch nichts vermöchten uns Dick-Triens innere Freiheit von Geld und Besitz und die Macht des Guten in ihr plastischer und intensiver, ja drastischer zum Erlebnis zu werden, als durch das verzweifelte Sichabmühen der Träumenden, auf Petrus' Geheiß durchs Spundloch des Bierfasses zu gelangen – dem Gleichnis vom Kamel und dem Nadelöhr gemäß. Der Traum ist ein Stück anschauliches Leben; er vermag daher in seelischer Aktivität des Menschen Wesen vor Augen zu stellen und so im naiv-sinnlichen Vorgang eine lebendige Verdichtung des Innersten zu bieten. Eben dadurch ist er unserm Künstler, dessen oberstes Gestaltungsprinzip die S i c h t b a r m a c h u n g ist, so außerordentlich dienstbar.

Seine stärkste künstlerische Bedeutung erreicht der Traum in der Marendichtung. Wir erleben in ihm die gründliche Auseinandersetzung Marens mit ihrem Gewissen, das die alte Abel personifiziert. Im Zwiegespräch, darin Selbstanklage und Selbstverteidigung im Wechsel gegen-

einander eifern, haben wir Marens geheimen seelischen Konflikt vor Augen, den das schlechte Gewissen in ihr heraufbeschworen. Und wie naturnotwendig bedient sich unser Dichter des Traumes als der tiefsten Wesenskunde gerade bei der Marenpersönlichkeit, deren Leben mitten in der Welt des wachen Verstandes verläuft und so betont aus ihrem starken Willen resultiert, daß das Gefühl ihm oftmals unterliegt! Ihr ständiger Versuch, in scheinbar ehrlicher Überzeugung diese ihre Eheschließung gegen das Gefühl um des Geldes willen mit der Fürsorge für den Bruder zu entlasten, und ihre ein halbes Leben lang erwiesene Fähigkeit, im Eifer schönsten praktischen Wirkens für andere geheimste eigene seelische Nöte zu unterdrücken, zeigen sie nicht gewachsen, innerhalb ihrer wachen Existenz den tiefsten Anklagen ihres Gewissens offen zu sein. Der Traum allein, unerreicht von Verstand und Vernunft, legt ungehemmt ihr Innerstes bloß. Im Traum erkennt Maren ihre Schuld, um ein Äußeres ein Inneres zum Opfer gebracht zu haben, um Geld ihre Seele. Im Traum geht Maren bedenkenfrei mit sich zu Gericht, und indem die riesige Kröte sie tödlich überwältigt, spricht sie sich selbst das Urteil, das ihr das Schicksal später tatsächlich zuerteilt. Die Maren des wachen Bewußtseins aber verleugnet später tatsächlich wieder ihre "egen Gedanken" (401), als welche Doortjn daher Marens Traum betont herausstellt. Der Wille hat seine alte Herrschaft angetreten, überzeugt, auch das Unmögliche zu meistern – wie das Gespräch mit Doortjn zeigt –, und wir sehen Maren bestrebt, die Schuld ihrer Ehe weitgehend zu löschen.

Marens Traum, diese Schuld- und Urteilkunde aus tiefstem seelischer Bereich, und seine spätere Erörterung in der Tageswirklichkeit (Kap. 34) sind die sichtliche Dokumentation jener Spaltung der Persönlichkeit, von der wir oben sprachen und die unsern Dichter zutiefst berechtigt, in den Zuständen der Bewußtlosigkeit die Schwerpunkte so mancher Dichtung zu gestalten. Wir können die Marengeschichte mit dem Tod am Ende nicht zuinnerst begreifen, wenn wir diese Spaltung nicht sehen, infolgeder ihr Schicksal, am Tageslicht besehen, einen anderen Gang zu gehen scheint, als ihr selber, die wieder im Gleichgewicht zu sein glaubt, zugemessen schiene. Denn die wache Maren fällt wieder zurück in jenes alte Denken, das sie im Traum selbst als krank bezeichnet hatte und als Ursache ihrer Unfähigkeit, zu wissen, was sie eigentlich getan (366). Die träumende Maren wußte es.

Mit der Freilegung der tiefsten Seinsschicht der Marenpersönlichkeit aber ist dieser Traum in seiner künstlerischen Bedeutung nicht erschöpft. Indem Abel in Sterlau ihren eigenen früheren Liebsten erkennt, der ihre

Nebenbuhlerin nun doch im Stich gelassen; indem Abel sich putzt als Braut zur Hochzeit mit ihm und doch Maria freudig die Brautstelle überläßt, kündigt der Traum mit diesem Liebesbunde die Korrektur des Abel-schen Schicksals und damit die Erfüllung ihrer Idee, daß doch die Bindung aus innerstem Gefühl allein die echte ist, – und dies feinsinnigerweise gerade dort, wo Maren in Abels Person mit ihrem Gewissen ringt, weil sie entgegen ihrem Innersten, des Geldes wegen, geheiratet hat. So empfängt das äußere Geschehen der Heirat Sterlaus und Marias seine ideelle Verdichtung und damit innere Eingliederung in das ganze Kunstwerk und damit auch seine Rechtfertigung, und Abel selbst vermag erst hier eigentlich als Repräsentantin der Idee unserer Dichtung Gestalt zu werden. Erst im Traum, der Sphäre des Unbewußten jenseits der alltäglichen Wirklichkeitsbegriffe, ist ihre Identifikation mit Maria darstellbar und wird so die sinnfälligste Offenbarung ihrer überempirischen Existenz und Sendung.

Eine ganz ähnliche künstlerische Funktion wie Marens Traum haben die *Visionen* des Schäfers von Henn Kark, die ja ebenfalls eine Projektion aus innerstem Bereiche sind, vor wirklichem Auge ohne Existenz, aber wirklicher als die Wirklichkeit der äußeren Erscheinung. Es ist die Verdichtung in geistiger Schau, durch welche uns der gleichsam zwischen den Welten stehende alte Weise, dieser ebenfalls von dem Raffgeist des Henn Kark einst schwer Betroffene, in seinen Visionen dessen wahres Sein vergegenwärtigt. Spiegelhaft objektivieren sie so zugleich das geldverknechtete Wesen auch Paul Strucks und werden eben kraft der Voraugenstellung dem Gleichartigen zum stärksten Appell an das Gewissen. Wenn wir uns aber fragen, wie das möglich ist: diese Verdichtung – des Wirklichen ins Wesentliche – sowohl als diese Wirkensmacht, diese Vergeistigung und Verlebendigung zugleich, die sich hier in Bildern vollzieht, so kommen wir zum Kernmoment der Fehrs'schen Dichtungsgestaltung: zum *Symbol*. Hier in der Marendichtung nämlich wird die Henn-Kark-Gestalt, die der überschauende Leser in "Üm hunnert Däler" bereits behaftet sieht mit den so typischen Eigenschaften des Fehrs'schen Bösen, zur Inkarnation des Bösen selber. Hier erleben wir in dem angstvoll bettelnden "wringt" der "harden knöckerigen Hann" den Fluch der Geldgier, des Geizes und der Hartherzigkeit, in "de rode West" "as en fürige Glot", im "glinstert un lücht" der "groten Knöp as Löchen", im "blitzt" der "blanken Stewelschächten" (237), im "fewerig(en)" "glöest" der "hollen Ogen" (236), im "swēfelgēl" der Hose den Widerschein der Hölle, und in dem "brennt" (237) gewinnt die Qual zugleich Leben. Das

“gruliche” Gesicht mit “de krumme Håkennes” (240) ist dem “krummen Führn” (237), darin der Sünder sich selbst erhängte, auf immer einverleibt, was auch in “Boom un Ohm” (237, vgl. auch 240) dichterisch zum Ausdruck gelangt, in dieser Einheit den Fluch des Bösen symbolisierend, der sodann mit der “strohgele Wolk” (237), in die sich “Boom un Ohm” verflüchtigen, sowie in dem Staub von “griesgele Wolken” (242) hinterm Leichenzuge her auch atmosphärisch das Ganze umfängt.

In ihrer Eindrucks-macht auf den Henn Kark so gleichen Paul Struck erweisen sich die Visionen des Schäfers als eminent aufschlußreich für die Kennzeichnung des Wesens des Symbols. Der “krumme Führn” ist längst gefällt, das einst so hastig verdeckte Antlitz des Verfluchten mit ihm begraben, und doch läßt die Vorstellung des Gespenstes Paul Struck in tiefster Seele erschauern. Bald ist gar das Haus umgebaut, die Geldkammer beseitigt und auch “de Geldkist”, aber auf ihrem Platze vermag nur die unbefangene Maren zu sitzen. Denn wie unter den Augen des Alten in der Heide führen für Paul Struck die Dinge noch immer ihr machtvolles Leben – als Symbole nämlich seiner eigenen Schuld. Als Symbole sind die einst so geliebten Dinge nun die psychisch marterhaft auf ihn einwirkenden Kräfte. Und als solche spiegeln sie in anschaulich-lebendigster Weise das innerste Ereignis seiner Seele wider: die den ganzen Menschen überwältigende Aktivität seines schlechten Gewissens. Obgleich das Heideerlebnis längst vorbei, muß doch die Phantasie des schwer Gewissenskranken – wiederum bringt nur der Zustand der Bewußtlosigkeit, der Fieberwahn, das Tiefste ans Licht – jene Visionen ständig aus sich selber heraus wieder erschaffen, und die Angst vor neuem Erlebnis des Gespenstes läßt ihn nicht los, bis er ein anderer geworden. So durchwirken die Visionen des Schäfers nicht nur das Innerste des am Gelde böse gewordenen Paul Struck, machtvoll an seinem Gewissen rüttelnd, sondern geistern von neuem als Spiegel der schwer belasteten Seele vor seinem inneren Auge, anfangs in bald tödlicher Überwältigung, dann in gelegentlichem Auftauchen und Ängstigen, bis sie am Ende verschwunden sind: am Silvesterabend ist Henn Kark wieder nur der längst begrabene Ohm, und Paul Struck kann lachen, als er von ihm erzählt. So kennzeichnen die Visionen die Schritte der inneren Wandlung, so erleben wir an ihnen in wesentlicher Schau die eigentliche Geschichte Paul Strucks.

Auch bei Maren drängt die Gewissensqual im Symbol lebendig und machtvoll ans Licht. Man denke an ihre alte Uhr, die in nächtlicher Sorgenstunde “mit harde kole Släg dätwischen hāmert” (306); und in den

“hard” und “kol” liegt überdies für den Fehrs-Leser symbolische Kunde der Verfehlung gegen das innerste Gefühl. “Hard” waren ja die Hände des Henn Kark-Gespenstes (237), und bei dessen Anblick schlug Paul Struck “de harden Hann vör’t Gesicht” (236). “Ganz hard” werden auch Marens Stimme und Lachen (355), als Doortjn ihr vom Glück der Schwangerschaft spricht, und kennzeichnen so den geheimen Grund ihres Unglücks in der Voranstellung des Geldes in ihrem Leben: dieser Schuld, die sie tatsächlich zur Henn-Kark-Gruppe gesellt und die wiederum bei Maren wie bei Paul symbolisch auch in “kole Gedanken” (351, 240) sich kundtut. Bis zuletzt wird das “iskoold” bei Maren der Ausdruck ihres Schuld- und Schicksalgefühls: bei der Wahrsagerin (352), angesichts der Kröte im Traum (368), angesichts ihres wirklichen “Endes” (406). Wie ihre “kole (n) . . . Stunnen” (384), so offenbaren sich also auch jene Schläge ihrer Uhr. Auch für Maren kommt die Zeit, da der Platz der Geldkiste Henn Karks und Paul Strucks sie in Angst versetzt, als Symbol auch ihrer Schuld, und wir sehen sie besessen von der Schau des Gespenstes wie einst ihren Mann. Mit dem Sprung des Weinglases, der sie erzittern und todesbleich erscheinen läßt, erreicht das Symbol zugleich architektonische Bedeutung, am Höhepunkt der Paul-Struck-Geschichte den Untergang Marens ankündigend und damit die große Wende. In dem “bèvt” ihrer Gestalt aber und in ihrem Aussehen “witt as de kalkte Wand” begreift der Leser symbolisch zugleich die tief innere Ursache dessen wiederum in eigener Schuld. Denn schon während des Gerichts über Paul Struck, das der Schöpfer mittels seiner Visionen vollzog, gewann das Wörtchen bèvt, welches die ruhelose Gespenstgestalt des Henn Kark charakterisierte, wie den es umhüllenden Heidebradden und bald auch Paul Struck, Symbolkraft, als Ausdruck des schlechten Gewissens. Und wie dieses “bèvt” sodann immer wieder auch Maren befällt, wird die Parallelität der innersten Vorgänge offenbar, die also gerade in wortsymbolischer Sicht im Laufe der Dichtung immer deutlicher in Erscheinung tritt. So übernimmt auch das “grulich”, dieses beherrschende Gefühl der Gewissensbelasteten, das ihr Innerstes spiegelt wie jenes “bèvt”, zugleich gestalterische Funktion und schafft mit an der inneren Form. “Grulich” (128) erschien Maren bereits die Novembernatur, durch die sie zu ihrem ungeliebten, ja zuinnerst verabscheuten Bräutigam fuhr, “grulich” die Vorstellung des Zusammenlebens mit ihm. “Grulich” (351) steigen die Gedanken in ihr auf, die unabwendbaren Boten ihrer Schicksalsahnung, als doch in ihrem Hause alles zum Besten steht, “grulich” sind dann die Nacht ihres Traumes und der Traum selbst (359, 384, 401, 402), jenes unerbittliche Selbstverhör und Selbstgericht,

welches am Ende die Kröte an der von "Gruun" gepackten Maren vollzieht (367). "Grulich" erscheint ihr fortan wieder die Zukunft (353). Als "en grulich Wark" (402) beurteilt sie nun selbst jene Tat ihrer Jugend: den Bruch mit dem armen Geliebten und den Gewinn des reichen Kornkaufmanns. "Grulichst" (406) schließlich wird die Nacht ihres wirklichen Todes, des tatsächlichen Gerichts. Ja, "en grulich Flach" "för lange Tied" (287) war auch die Lehmkuhle, darin sich die zur Geldheirat gezwungene Wiebn ertränkte, und macht als solches den inneren Bezug zur Marengeschichte augenscheinlich, welcher dasselbe Vergehen zugrunde liegt. "Grulich" war jener Abend "in (de) Kåmer" (240) für den bösen Henn Kark gewesen, als während seines "Spieles" mit der Geldkiste der Arm des Todes rächend nach ihm griff. "Grulich" das beherrschende Gefühl Paul Strucks, als diese Vision des Schäfers ihm zum Symbol seiner eigenen Schuld geworden: "grulich" das Gesicht des verfluchten Bösen im "krummen Führn" (241), "grulich, grulich!" (251) der Ausdruck seines Entsetzens vor dem Gespenst. "Grulich" waren auch bei Paul die Nächte seiner rasenden Krankheit (267), die, wie bei Maren, der Spiegel innersten Aufruhrs des Gewissensgequälten ist. Und "grulich" ist ihm noch ein Jahr danach das wiederum seinem Nutzen dienende gestohlene Stück Land seines Ohms (376). Selbst Maren drängt es fort davon auf ihrer letzten Besichtigungsfahrt: "hier ward mi grulich" (381). Gleichermaßen befällt auch der "Schudder", der stärkste Ausdruck der Gewissensangst, Paul wie Maren in ihrer größten seelischen Not, als sie beide das Gespenst vor Augen sehen (240, 254, 266, 354), und der "Schudder" der Bäume (401, 404) in jener "grulichsten Nacht" des Todes Marens wird geradezu zum Symbol des sittlichen Richterspruches. So mag die gedrängte Übersicht der Beispiele die nicht nur zuinnerst aufschließende, sondern auch zuinnerst formende Kraft des Wortsymbols verdeutlichen, in der Wiederkehr das Gemeinsame künstlerisch bindend.

Es liegt auf der Hand, daß in Fehrs'scher Dichtung, welcher am Äußeren nichts, am Innern alles gelegen ist, das Symbol die künstlerische Mitte bildet, das im Sinnlichen unmittelbar ein Übersinnliches zum Ausdruck bringt. Die Marendichtung kennzeichnet wohl in stärkstem Maße den Drang unseres Dichters, die direkte Aussage weitgehendst auszuschalten und in symbolisch durchdrungener Gestaltung der Erlebnisse zur letzten Aussage hinzuführen. Ja, die Aufrüttelung des Gewissens in Paul Struck vor allem bietet wohl das treffendste Beispiel dafür, wie das Tiefste, das sich im Menschen ereignet, erst durch das Symbol künstlerisch Gestalt zu werden vermag. Erst wo die Dinge unmittelbarer Ausdruck des Innersten

werden, seines Lebens teilhaftig und mächtig, kann der Dichter in scheinbar naiver Darbietung mit ihnen arbeiten und ist der Kraft ihrer Wirksamkeit gewisser als jeder erklärenden Rede. Die Geldkiste der Kattengold-erzählung dagegen, der ersehnte Schatz der Mangelskinder, die ihr Denken und Handeln bestimmt und inmitten des Werkes steht als das Objekt all ihres Trachtens, als der Inhalt ihres Daseins, ist kein Symbol. Sie bleibt die dingliche Kiste mit dem falschen Gold, eine ausgeklügelte Schöpfung des Verstandes, welche die Abhängigkeit der Menschen vom Gelde demonstrieren soll. Und so demonstriert, wie wir uns ebenfalls erinnern, das Experiment des Doktors mit den Säften im Labor Elternliebe und Kinderdank. Fern dem Symbol, vermag es nicht aus sich selbst zu sprechen und verlangt nach Erklärung seines Sinnes, die es um jede künstlerische Wirkung bringt. Ja, auch im Traum des Matten Krus ist die Nichtigkeit alles Äußerlichen noch ganz allegorisch gestaltet, und dieselbe Kröte, die hier die Wertlosigkeit der silbernen Uhr versinnbildlichen soll, wird doch in Marens Traum erst zum Symbol. Die Schaffung des Symbols kennzeichnet eben den höchsten Rang der Kunst, und der Weg dahin markiert notwendig den Grad der künstlerischen Reife und Fähigkeit.

Je weitgehender nämlich der Dichter auf direkte Aussage des Eigenlichen verzichtet, um so dringender sehen wir ihn aufs Symbol angewiesen. Wie drängt die Försterdichtung schon zu rein erlebnishafter Gestaltung, die das Unaussprechliche mit einbeschließt! Man verliert die Förstergestalt am Wagen der Ehebrecher nicht wieder aus den Augen, weil die Gebärde des Mannes, die Natur, ja, die Sprache des Dichters voll symbolischer Kunde sind, das Erlebnis der Treulosigkeit mit seinem ganzen existenzbedrohenden Gewicht in bloßer Erscheinung vergegenwärtigend. Und das Amulett, das längst verlorene, das der Verzweifelte in geistiger Umnachtung auf seinem Sterbebette wiedersucht, symbolisiert am Ende der Dichtung bedeutsam den schließlich doch zur Erlösung führenden Kernzug dieser Persönlichkeit, daraus die ganze Dichtung sich innerlich formt. Ähnlich wird der Vogel Dick-Trien zum Symbol der Lena-gestalt, ihrer Aschenputteexistenz wie ihrer Warmherzigkeit, und bekräftigt nachdrücklichst durch Wiederauftauchen am Schluß in der Liebe ihr Wesen, das die Dichtung zentral erfüllt in tiefster weltanschaulicher Bedeutung. So greift der "Rock . . . von Sied" zu Beginn im Ratespiel der jungen Mädchen durch die ganze Dichtung als Symbol des die Welt zersetzenden Hanges am Äußerlichen, des äußersten Gegensatzes zu Lena, den diese eben in der Liebe überwindet.

Angesichts des Symbols rücken von selbst die besten Werke unseres

Dichters in unser Blickfeld. So steht uns die Kate der Ehler-Schoof-Dichtung wieder vor Augen als der symbolische Schauplatz ihres innersten Ereignisses: der Überwindung des Todes durch das Leben. In reiner dichterischer Gestaltung, ohne Erklärung, Deutung, ohne jede direkte Sprache begreifen wir im hereinfallenden Mondschein ins Dunkel, im Blitzen der Fenster und Klinken, im Schlagen der alten Uhr, im Drängen der Blume ans Licht, durch Sehen und Hören allein den Wiederbeginn des Lebens. Das Symbol spricht aus sich selber. Ja, in der symbolisch so durchgebildeten Gewitterszene zu Beginn empfängt der Sehende bereits Maßstab, Perspektive und Sinn der ganzen Dichtung. Wie fällt dagegen jene Alterserzählung "Leben un Dood" künstlerisch eben dadurch ab, daß sie eingangs in abstrakter Darlegung das Eigentliche direkt darzubieten versucht. Die Ehler-Schoof-Dichtung ruft zum Schauen auf und erweist gerade darin ihren höchsten künstlerischen Rang.

In der Gewitterdichtung ist es ausschließlich die *Natur*: das Heraufkommen und Hereinbrechen des Gewitters, das zum Symbol der innersten und geheimsten menschlichen Vorgänge wird und als solches tragend bleibt für die Dichtung bis an den Schluß, wo Antoons Wahnsinn es diesen Sinnes immer wieder neu heraufbeschwört und bewahrt. Meisterhaft ist so das Unausprechliche Gestalt geworden und eindrucksmächtig wie das Leben selber. Und ganz so wurde uns jene Nacht, in der Maren über sich Gericht hält, noch vor Beginn dieses Traumes, mit ihrem "Pultern un Stampen", "Brusen un Susen in de Böm", dem "Klägen von'n Höhnestall her", dem "gręsig Opkrischen", dem "wunnerlich Rasseln, as weer dār wat sprungn" (359), zum Symbol ihrer Gewissensangst. Und als Symbol des unausweichlichen sittlichen Gerichts umrahmt die "bargendüstere" (400) Regennatur mit ihrem eintönigen "Drisseln un Drusen" – "ęhr gröne Mantel hung swār dāl" – und dem wiederholten plötzlichen "Schudder dör de Boompöll". (401) das so erleichterte Gespräch der wieder tagesblinden Maren mit Doortjn, und am Ende, in unaufhaltsamer Steigerung des "Susen un Brusen" des Windes (408) die wieder "bargendüstere" "grulichste Nacht" (406) die Stunden der Geburt, den Beginn ihres Untergangs.

Ja, wo immer in Fehrs'scher Dichtung die Natur eine Rolle spielt, steht sie im Dienste künstlerischer Gestaltung. Sie umhüllt gleichsam atmosphärisch das menschliche Geschehen, im Einklang damit oder auch als Gegensatz dazu, in jedem Fall aber zu seiner Intensivierung. Sie vor allem ist ausersehen, Spiegel des Seelischen zu sein. Wie der "dåkige" "Novemberdag" (127) bei Marens Rückkehr nach Ilenbeck ihre tiefe

seelische Bedrückung als Braut Paul Strucks symbolisierte, so wurde umgekehrt schon in der Hinnerkdichtung die sonnige Natur beim Einzug des Jungen in die Mühle Kunderin seiner großen inneren Beglückung. Die Fülle solcher Beispiele ist kaum zu übersehen.

Ins Symbol erhoben aber erweist die Natur, von höchster künstlerischer Warte aus, erst eigentlich ihr Daseinsrecht in unseres Dichters Werk. Offensichtlich in vollem Bewußtsein dessen widmet Fehrs gerade der Gestaltung der Natur seine stärkste dichterische Kraft. Nirgends sonst wird seine Sprache so poetisch eindringlich wie hier. Allenthalben spürt man den Drang, die Natur als ein Lebendiges darzubieten. Denn nur als solches vermag sie beispielsweise in der Gewitterdichtung Symbol des seelischen Aufruhrs der Hochzeitsgesellschaft zu werden, der tiefen Bedrückung, der Spannung, des Konflikts, des Bangens vor der Katastrophe. Daher die Personifikation von Wind, Regen, Donner, Blitz und Sonne. Daher die Fülle der Verben, die Zeichen der Aktivität. Und lebhaftig fühlbar wird die Eindrucksmacht der Natur im rhythmischen Zusammengriff der Wörter, wie "bruus un suus", "gnatter un gnasch", "Büsch un Böm", "Schuum un Sprütten" (10/11), die nicht nur der Inhalt, sondern vor allem der Vokalton bindet oder der Stabreim, wobei das Heraustreten der Laute diese sinnlich und manches Mal auch symbolisch ausdrucksfähig macht, in Dunkel und Helle Schwere und Leichtigkeit kündend. In solcher dichterischen Durchbildung, welche die Erscheinung ins Wesenhafte erhebt, wird so manche Naturschilderung unseres Dichters symbolkräftig. Man denke auch an die "dodenstille" Heide im Marenroman, die zur Mittagsstunde das Gespenst des verfluchten Henn Kark empfängt: darin "de Bradden danzt un bevt"; darin alle Vögel die Hitze fliehen, die folienhaft die Höllengestalt umhüllt, aber "Snäk" und "Adder", die wir schon kennen aus den Angstträumen der Bösen, "liggt un luurt in de pralle Sünn" (236).

Wie die Überschau der Beispiele neu ins Bewußtsein rufen mag, sind es zwei Momente also, die unsern Dichter innerlich notwendig dazu führen, im Symbol das zentrale Mittel seiner künstlerischen Gestaltung zu sehen: erstens die weltanschauliche Grundeinstellung, daß das Innere des Menschen das allein Wesentliche sei; zweitens die Kunstauffassung, daß nur das sinnlich Geschaute allein eindrucksvoll ist, die abstrakte Kunde dagegen, welche ans Denken appelliert, ohne künstlerische Kraft und Tiefendimension. Ja, es ist eben dieser Anspruch der *Tiefendimension*, den der Dichter an seine Kunst stellt – so wie er uns beispielhaft im Gewissensaufstand Paul Strucks und Marens entgegentritt –, der

das Symbol, diesen bildlichen Kunder des Tiefsten und direkt oftmals Unaussprechlichen, als höchstes Kunsterfordernis in die Mitte rückt. Wir erfassen daher mit seiner Überschau das naivste und zugleich geistigste Antlitz dieser Kunst.

An letzterem aber wirkt der Leser mit. Denn das Symbol steht ferne dem starren Begriff, den der Verstand als ein Gegebenes und aus der Dichtungswelt Abstrahiertes empfängt. Das Symbol setzt uns selbst in Tätigkeit, seinen Sinn zu ergreifen, der uns aber inmitten der Dichtungswelt entgegentritt und in Bereiche weist, denen weder das bloß dingliche, noch das bloß geistige Wort gewachsen wäre. Und eben hier, wo auf direkte Aussage nicht nur verzichtet ist, sondern wo sie auch nicht hinreichen würde, das Letzte darzubieten, ist das Symbol so unerlässlich, das sich nämlich der Kraft der Seele bedient, während sie mitten im Erlebnis steht, im Gefühlkontakt der Dichtung.

Wenn Jehann Ohm in "Lēben un Dood" die Charakteristik seiner Kathrien gipfelnd im Begriffe abschließt, in "de Anmut; de wuttelt binn in Hart un Gemöt, un dārüm hollt se vör, is op'e Duur, is de wāhre Schönheit" (127), so sind wir von der Bühne der Kunst herabgeschritten, der Begriff vermochte nicht, der Kathriengestalt Leben zu verleihen. Wir sind zwar philosophisch prägnant informiert. Aber liegt uns daran? Die Kunst ruft nicht nach Information, die Kunst ruft nur nach der Gestalt, die vor ihrem Betrachter lebt und ihn als solche dann beschenkt.

Man vergegenwärtige sich dagegen zum Beispiel die Geschichte Paul Strucks. Mit keinem Wort wird die Bedeutung seines Heideerlebnisses ausgesprochen. Aber indem Paul Struck von seinen Schlüsseln nicht loskommt im ersten Gespräch danach mit Maren – "Mi brennt se in de Tasch . . ." (251); indem er für nichts Augen und Ohr hat als für sie: – "Nu nimmst Du doch de Sløtels, lütt Maren?" (254) –, erleben wir seine innerste Not. Gesteigert sodann in seiner Angst: er kann ins Haus nicht zurück – "Dār slāpen, wo mien Ohm . . ." (254) –, verhängt die Fenster dicht und löscht das Licht nicht aus (256). Sein sonderliches Gebahren läßt uns in die Tiefe sehen. Sein Schwächezustand bei Besichtigung des umgebauten Hauses "bi all dat Rümstān" (265), wie Maren ahnungslos oder beschwichtigend erklärt, sein Entsetzen vor dem wiederentdeckten Platz der Geldkiste – "Åwer Maren, schall ik dār sitten?" (264) –, sein schweres Krankenzustand schließlich, wo die Wahnvorstellungen des Gespenstes ihn martern, der "Schudder" ihn packt, "wenn he em nöm" (266), Henn Kark nämlich, das Urbild seiner eigenen Schlechtigkeit.

Es ist die Symbolik all dieser Dinge und Vorgänge, die sie uns zum Ausdruck, ja, Erlebnis der Gewissensmacht des so schuldbeladenen und nun so schuldbewußten Paul Struck werden läßt, so wie es mit bloßen Worten nie geschafft werden könnte. Das Symbol gewährt uns die Innenschau zugleich und führt uns so zu geistiger Verdichtung des vor unserm sinnlichen Auge doch ganz dinglichen Handlungsablaufs, zur Konzentrierung auf seinen wesentlichen Sinn, so daß wir die Gebundenheit sehen an die formende innere Mitte, die ihn im Grunde erschuf. Im Symbol genießen wir die eminent dichterische Gestalt, die eben mehr ist als eine aus dem Leben gegriffene, als welche sie in vordergründiger Sicht erscheinen mag, keine zufällige, sondern eine innerlich notwendige, gebildet aus der Idee ihres Schöpfers heraus. Zwei Gesichter: ein äußeres und ein inneres, ein sinnliches und ein übersinnliches hat die hohe Kunst. Schon von daher ist offenbar, wie das Symbol ihre gemäßeste und also vollkommene Ausdrucksform ist.

Auch auf greifbarerere Ebene, wo das Tiefenmaß des Dichtungsganges das Symbol nicht mehr erfordert, bleibt die bis in den Schein der Lebendigkeit drängende *A n s c h a u l i c h k e i t* das oberste Prinzip der Fehrs'schen Dichtungsgestaltung. Ja, in dieser Sicht erschließt sich uns von selbst das Wesen seines *S t i l s*, der weitgehend auch den höchsten Anspruch unseres Dichters mit übernimmt, *A u s d r u c k d e s I n n e r n* zu sein.

Die *B e s e e l u n g* seiner ganzen Dichtungswelt schafft gleichsam die Basis dafür. Beseelt erscheint die Natur. Sie lebt und fühlt wie der Mensch und kündigt damit den innigsten Kontakt zwischen beiden, der überdies dafür bürgt, daß so auf gleicher Ebene oftmals das eine für das andere zu stehen vermag. Dem glücklichen Paul Struck, der zum erstenmal etwas Gutes getan, "lachen . . . de blönten Wischen un Weiden", und die Lerche "sung . . . ehren Psalm" (206). Als aber der Krieg zum Nachteil sich wendet und Paul Strucks Wandel zum Guten sich ebenfalls als trügerisch erweist, "(seeg dat ut), as harr de Himmel alle Finstern verhungn" (217). Der alte Schäfer sieht von seinem stillen Heideplatz aus "Wischen un Koornfelder in'n Sünnschien (drömen)" (234). "De Hittendanz in den boomstillen Weg", wo Maren bald darauf ihren Mann zurückerwartet, und "Busch un Böm nül'n dârœwer, as weern se inslâpen" (249). Wie einen Mann "mit Sack un Pack" (150) sahen wir auch den Winter einziehen und ein andermal "sien groot Sülwerschapp" öffnen, um die Welt "smuck to mâken" (333). "Rundüm allens todeckt mit en witte Deck", so heißt es etwas später, und: "hier un dâr grien en Busch

rut" (343). So will auch die Heide "sik smuck måken, ęhr düstergrön Kleed hett s' all an" (375). "Duuknackt" steht der "Wichelboom" in der regenschweren Nacht vor Marens Niederkunft, "as wenn he sik ganz dålbücken wull in den Bęk" (401). Und "Boom un Knick" sahen aus, "as verschråken se sik hard", wenn in der Düsternis "de Wågenlücht ęhr mål rasch anblitzen de" (407). "De Lichter in de Hüs slepen in" (411) erst gegen Morgen. Am nächsten Tag "(sung) en köligen Nordwest dör Büsch un Böm un drunk de letzen Droppens op, de sik noch verstęken harrn" (411/12). So hatte auch die Sonne "sik achter en blaugraue Wolkenwand verstęken" (349), und am Ende des Romans sieht sie "mit en möd Oog (vgl. auch 142) üm de Huuseck un wunnert sik" (424), als die Geburtstagsgesellschaft das Haus wieder verlassen hat.

Aber nicht nur die gesamte Natur, sondern auch die Dingwelt erhält Leben in Fehrs'scher Dichtung und somit Anteil an deren übrigem Leben, so daß sie fähig wird, auch Ausdruck dessen zu werden. Neels Kiwitts Werkstattür "krisch lies op, as wenn se sik verfehr" (227), als Stutenstina hereintritt, und macht damit den Einsatz des ganz besonderen Ereignisses fühlbar. Und wenn der Schuster dann auch die Ostsee personifiziert – : "tiert se sik mitto as unklook, . . . schümt un spiggt een in't Gesicht" (229) –, so rührt uns gerade in der Groteske und Drastik dieser Unnatur seine unbändige Freude über die Nachricht von seinem Sohn unmittelbar an. Ähnlich spiegelt sich die Stimmung der Schneeschaufler am "Swarten Barg" in dessen Vermenschlichung: "he harr en witte Pudelmütz œwer Neş un Ohrn trocken" (342). Wieviel lebendiger wird uns die Vorstellung des Stalls des alten Dierk, der sich "deep in den Snee duuk" (vgl. 344), als wenn er einfach dastünde!

Als Paul Struck, zermürbt von Gewissensqualen, die Stätte des alten Schäfers flieht, "joog en holl Lachen achter em her" (vgl. 242), und wir fühlen mit dieser Personifikation gleichsam leibhaftig die Verfolgung und somit die Eindrucksmacht dieses Lachens, welches Paul Struck tatsächlich zeitlebens nicht wieder vergißt. Plastisch greifbar in seinem Wesen und als ein volkpsychisch Gesetzliches zugleich erscheint das Gerede der Dörfler über das Liebespaar in dem Satz: "De Snack danzt bi son Gelegenheit ümmer vörut" (39). So "danzen" auch die Gedanken wie Lebewesen "op un dål, simmen un sungn" (36) und lassen das große Glück erscheinen, das Maria erfüllt. Und umgekehrt kann auch die innere Unruhe der unglücklichen Maren nicht trefflicher zum Ausdruck kommen als in der Wesenhaftigkeit ihrer Gedanken, die sich "losreten" "un sproken mit, un nu kunn se ęhr ni wedder infangn" (358).

Ja, die Abstrakta schlechthin treten auf als lebendige Gestalten, so ihre unkünstlerische Eigenheit aufgebend, nur dem Verstand empfänglich zu sein, ohne doch dabei das Charakteristikum ihrer Geistigkeit zu verlieren. Denn wenn an Paul Strucks Tür "de Armoot sik toschann prachert" (vgl. 132), so bewahrt das Abstraktum doch seine eigentliche Funktion, ins Grundsätzliche zu führen. Der Armut stellt sich von selbst der Reichtum gegenüber, und der Geiz wird die Aussage des Satzes. Das "To-Schann-Prachern" aber stellt uns den Grad dieses Geizes eindrucksvoll vor Augen, was eben ein toter Begriff nicht vermöchte. Indem "de Sorg bāben an'n Disch seet" (vgl. 406), treten uns die Menschen daran mit diesem beherrschenden Ausdruck ihrer Seele entgegen. Und so steht lebendig "de ole Grull" des Schleswig-Holsteiners vor uns, wenn es heißt: "nu wāk he op un hev den Kopp hoch" (162). Wer die Marengestalt kennt, weiß, wie wahr und nicht nur dichterisch eindringlich die Bemerkung ist, daß bei ihr "de Verstand ümmer op Vörposten stunn" (40). Eben darum mußten wir ja ihren Traum erleben, – darin die Vormachtstellung des Verstandes einmal aufgehoben war, – um ihr Innerstes einzusehen. Und dasselbe Recht der Personifikation hat auch ihr Stolz, der "en reine schöne Leev krüspeln deit" und so "dat Graff grāv" für Marens "schönsten Droom" (vgl. 402).

Man sieht, wie sinnlich greifbar auf diese Weise das Unsinnliche erscheint. Durch Bildlichkeit und Lebendigkeit ist der Begriff gleichsam aufgehoben. Marens "Vertruun" "(is) krank wārn" (384) beim langen Warten auf den Bruder. "Dat Schicksāl streit . . . dick un dünn" (310), sagt Geschen in der Annahme, Maren sei ein glückliches beschieden, und in der Eindringlichkeit solch anschaulich-lebendigen Stils tritt die Ironie dieser Aussage gerade zu diesem Zeitpunkt, da sich in heimlicher seelischer Not Marens eigentliches Schicksal ankündigt, besonders grotesk in Erscheinung. Ebenso bildhaft intensiv wird Abels Schicksal Gestalt in dem Satz: "De Schann weer ęhr nākrāpen un nehm ęhr nu dat Brood ut de Hand" (73 f.).

Geistiges auf sinnliche Weise darzubieten, kennzeichnet alenthalben Fehrs' Gestaltungsweise. Wo nämlich das Symbol keine Stätte mehr hat, schafft der Dichter das Bild. Seine Äußerung: "ich denke in Bildern" ist die treffendste Charakteristik seines Künstlertums. Ja, in dieser Umsetzung des Denkens ins Schauen liegt das Geheimnis seiner Eindringlichkeit und Wirksamkeit. Immer nämlich tritt zur Anschaulichkeit zugleich jenes andere Moment hinzu, womit Fehrs selbst im Vorwort zu "Allerhand Slag Lüd" (IX) schlechthin das künstlerische Bild seiner

Menschen kennzeichnet: "dat levt un lacht un snackt un deit gräd ebenso lebennig, as weern se dat sülsen".

Was wir lebendig vor uns sehen, haftet in uns. Wir vergessen nicht das Bild von den glimmenden Feuerkohlen in der Asche, das Jehann Ohm in der Försterdichtung beim Anblick Cilljas vor Augen steht (38), als Ausdruck der Gefährlichkeit und Leidenschaftlichkeit ihres Wesens, und als solches in die Zukunft weist. Wir verlieren in der Johannistormdichtung nicht das groteske Bild des Pfaues auf dem Bauernhof (10), welches die Unmöglichkeit Margots als Bauersfrau kennzeichnet wie das vom Thymian in Feld und Garten, den man herausreißt, weil er dort Unkraut ist. Oder man denke an das Bild vom Apfelsinenessen der Vornehmen, das der alte Schäfer Mariken Kiwitt entwirft, um ihr damit die egoistische Ausnutzung des bürgerlichen Mädchens durch den Adel zu veranschaulichen (179), an das vom Ochsen Schlachten in der Gewitterdichtung, das so drastisch Auskunft darüber gibt, wie die Eltern Minna in diese Heirat trieben, und damit das Verhalten des Mädchens psychologisch fundiert (D. G. 23); an das vom Nachhausechaffen des gekauften Kalbes, das die Brautwerbung des verliebten Antoons so lebendig zur Erscheinung bringt und damit auch seine Schuld zugleich (D. G. 13). So wird der verliebte Niklās Kiwitt durch das kindliche Bild vom Blumenpflücken – "wenn se een schöne Bloom plückt harr, lock ehr al en anner . . ." (292) – über die flatterhafte Natur seiner flirtenden Braut informiert. So illustriert das Bild der aufsteigenden Milch, die die Fürsten vom Feuer nehmen, um sie erst wieder fallen zu lassen, deren diplomatische Weise, die Leidenschaft des Volkes mit Reden zu beschwichtigen (395). Zur Intensivierung der grotesken Situation der Dichtung, daß Maren gerade auf dem Höhepunkt ihres Erfolges die Gefühle des Untergangs bedrücken, stellt sich ihr das Erlebnis ihrer Kindheit wieder vor Augen: der Richtkranz auf dem Nachbarhaus, das lustige Fest und des Nachbarn Tod sodann, als das Haus fertig ist. Und Sterlau wird die Psyche des Bauern augenscheinlich gemacht durch Darbietung des bäuerlichen Arbeitsganges durch alle Jahreszeiten hindurch, darin sie begründet liegt (119). Das Bild Stinas aber in des Schusters Werkstattür leitet in seiner Komik stimmungshaft das ganze Kapitel der überschwenglichen Freude ein, welches jenes traurigste des von Maren verlassenen Paul Struck so wirkungsvoll ablöst.

Wie wir sehen, stehen die Bilder meistens in vergleichender Funktion, und als solche eröffnen sie uns überhaupt den Weg zu der großen Gruppe der direkten Vergleiche, die das Wörtchen "as" einleitet und die

geradezu beherrschend die Fehrs'sche Redeweise prägt. Unübersehbar sind vor allem die Vergleiche mit der Natur, wie jeder Leser sich erinnern wird. Beispiele wie: "springlebennig as en Fisch in't Wäter" (L. H. 43), "witt as en Osterbloom" (L. H. 24), "tåg as en Rott" (M. 239), "dat steit as en Boom" (M. 149), "drift as de Floot in'n Stroom" (Sw. Dr. 102), "danzt as Mücken in de Sünn" (M. 193), "leep mi nå as'n Hund" (D. G. 22), "ampel mit de Been as en Fisch mit'n Steert" (M. 224), "störrt as en unkloken Bull" (D. G. 10) sind jedem gegenwärtig.

Wenn die abgefallenen Blätter "fluustern as kranke Vågels an de Eer" (I. F. 46), wenn der willensschwache Antoon und sein Vater "rümküsel't" "as lerrige Strohhalms" (D. G. 20), wenn Paul Struck erscheint "as en Ruup, de sik œwer Nacht in en smucken Bottervågel rusert hett" (M. 200), wenn er ein Gesicht macht "as en Hund, den en schöne Wust afjågt is" (M. 64), wenn Mariken einen Schlag vor den Kopf bekommt, "dat se rümfloog as en Håwerhock bi'n Windstoot" (M. 296), wenn die Buchstaben dastehn "as Påhln in en Reckwark" (D. Tr. 78) oder "all op'e Siet (legen) as Halms in't Koornfeld, de sik in'n Störtrregen dålleggt hebbt" (M. 230/31), so wird schon deutlicher fühlbar, wie der Vergleich die Aussage zu beleben vermag.

Und wie dient er darüber hinaus der Inhaltsvertiefung! Schlicht und bedeutsam ist beispielsweise die reine willenlose Hingegenheit Marias an ihre Liebe zum Ausdruck gebracht, indem Maria "dreev . . . as en loses Blatt, dat de Wind in den Bøk küsel't hett" (M. 27), plastisch und prägnant Wesen und Macht des bösen Henn Kark, der über Steffens Haus "swæv as de Håv œwer de Høhner" (U. h. D. 46). So kann der Alarm des Dorfes sicherlich nicht treffender charakterisiert werden als im Vergleich mit dem "Wepsennest, wo en Rackersjung mit'n Stock in rümbåhrt hett" (M. 84), und nicht die seelische Unruhe Marens, Paul Strucks und Marias, der entlobten Braut, auf ihrer schweigsamen Fahrt zu Tyge, während welcher "all dre (rümhödden) mit ehr Gedanken . . . as mit en Tümp Zegen" (M. 103). Heiterkeit, Friede und Geborgenheit dagegen dringen uns aus der ärmlichen Schäferkate des nun so guten Matten Krus entgegen, die "duuk sik ünner Appel- un Børböm as en Høhn ünner Stickbørnbusch" (Sw. Dr. 123).

So gewinnen auch G e f ü h l s w e r t e Leben im Vergleich. "As en lütten kranken Dannboom, de ni wassen will", steht Lütj Hinnerk vor uns, und mit seinem Stiefbruder "waßt em noch en annern Boom œwern Kopp un nimmt em de Sünn" (33). Solch Bild der Bedrückung verliert man so wenig wie jenes des Eifers, ja, der Gebanntheit der Dorfjungen, die um

Margot "rümhummel(n) as de Immen üm den Linnboom in'e Blöt" (Joh. 9), oder die sich um den Brautwagen scharen "as de Flegen üm en Honnigpott" (L. H. 16). Mit derselben Intensität erleben wir Wesen und Aktivität der bösen Haushälterin des Matten Krus, die "as en Swienegel all ehr Stickeln nâ buten (stell) un wülter sik op em rüm; se wüß ganz genau sien ketteligen Stelln, dâr prickel un bâhr se em un lach dârto as en ool Kattuhl" (Sw. Dr. 117). Auf solch anschauliche Art wird auch die Erzählweise Trinas charakterisiert, die "(rümströpt) as en Hund, de jeden Pâhl berüken mütt un keen gerâden Weg finnen kann" (M. 307). Unwillkürlich gesellt sich uns hierzu auch das Bild vom "Seelsack", den die plaudernde Dick-Trien "mit sik rümdrengen dē", und darin das Wichtigste "ümmer . . . ganz ünnen verstaute un verstēken (weer)" (vgl. 59).

Solche sinnliche Charakteristik bleibt am Leser haften. Sie beschränkt sich, wie man sieht, keineswegs auf Vergleiche aus der Natur. Lütj Hinnerk "(stunn) rüm as en tobunnen Sack" (43), und Marens Angehörige an ihrem Krankenlager "weern all as en slâten Dœr" (370). Wie treffend für beide ist Paul Struck charakterisiert durch Abels Vergleich: "en Keerl as en Sack Sand" (55)! Und des Pastors Vorwurf gegen ihn: "dat man Bruten doch ni afschuben un wedder anschaffen kunn, as man Jacken ümtreckt" (122), enthüllt im Bilde den Kern des Marenromans – denn letzthin liegt hierin auch Marens Schuld – und weist mit seinem Sinngehalt in manche andere Fehrs'sche Dichtung, darin ein Mensch den anderen verletzt, indem er ihn wie eine Sache behandelt.

Oftmals freilich dienen die Vergleiche nur der Ausdrucksintensivierung eines an sich schon vorhandenen Bildes oder sinnlichen Vorgangs. Wenn Paul Struck aussieht, "as wenn man em en Slag op'n Kopp geßen harr"; wenn er "dârop (looshack), as wenn he sik ümbringen wull" (412); wenn er beim Bratenessen "(inhaut) as en Döscher" (113).

Jedem Niederdeutschen werden übrigens diese Vergleiche aus seiner Mundart so auf der Zunge sein wie jene ebenfalls in stärkender Tendenz stehende Redewendung von dem "Muulwark, dat noch mâl doodslân warnn mutt, wenn se (nämlich Elsbe) al storben is" (M. 409). Die Mundart selbst drängt eben schon umfassend zur sinnlichen Objektivierung. Und unser Dichter betätigt diesen Zug aufs regste und schöpferisch, wo immer seine Kunst danach ruft. Henn Karks Gesicht mit den "flusigen" Augenbrauen gewinnt Leben durch die Bemerkung: "as wenn he ümmer ut'n Busch keek" (M. 166), und so die Erscheinung Paul Strucks nach der Beeinflussung durch Maren, der "smeet de Been, as twe stiwe Pâhln" (20), der "wix sik de Hâr . . . , as harr de Bull em lickt", der

“kalvsch un dwallerig” ist “as en Jitt op de Fröhjähersweid” (26), der “bi en Gelag rümsprung, as weer he en ool Sägschrick, de unklook wärn is” (26/27), so daß Maren sich vorkommt “as en Hēhn, de en Goos utbröd hett” (26).

Zugleich mag fühlbar geworden sein, wie der Drang zur Intensivierung leicht ins *D r a s t i s c h e* führt. Die Vergleiche werden oftmals so grotesk, daß sie komisch wirken: wenn Stinas Mund offensteht “as en ool verslētēn Wiwertasch” (227), Kasper den Schnaps wegtrinkt “as’n Kannspott” (342); wenn dem jungen Volksredner auf dem Markt “de Wör . . . ut’n Mund (störnt) as dat Regenwäter ut’n Dackrönn” (190); wenn Kaptein Brütt ihm “en bookweten Pannkoken” empfiehlt als “en godes Plåster förn Mågen” (192) und ihn dann verspottet als “en langen dünnen Spargel mit grönen Kopp”, “utmergelt as en Lutschbüdel, slapp un tantrig as en ool Tau, soor as en Kohlstrunk, de fallt vör de Tied af as en wormigen Appel!” (194). Der derbe Stil berührt uns besonders volkstümlich, und es ist nicht Zufall, daß er gerade vor der versammelten Menschenmenge so stark die Rede der Tonangebenden charakterisiert.

Wie überhaupt der Stil Ausdruck der Menschen ist, zeigt sich vor allem in jenen Szenen, darin Neels Kiwitt, diese gefühlsstarke und sonnige Schusterfigur, die Mitte bildet. Er ist es, der sagt: “Jungs un Bifstick moet düchtig kloppt warrn” (78). Und das ganze Kapitel seiner überschwenglichen Freude, das die Stimmung im Worte trägt, ist voll solcher komischen Kostbarkeiten.

Der Vergleich, der mit dem Wörtchen “as” die Satzgestalt bestimmt, scheidet noch die Welt der sinnlichen Eindringlichkeit von der eigentlichen Aussage. Diese holt sich aus jener gleichsam ihre Kräftigung, ja, ihr Leben; aber das Gegenüber bleibt bestehen und also der Abstand. Am eindrucksstärksten ist zweifellos die unmittelbare Versinnlichung des *G e i s t i g e n* im Satzgebilde – so wie sie, aufs Ganze des Kunstwerks gesehen, das Symbol gewährt –, wo also das Gegenüber von Aussage und Bild aufgehoben ist, wo uns in der anschaulichen Rede bereits der Sinn entgegentritt. Und wiederum bietet die plattdeutsche Mundart an sich unserm Dichter eine unübersehbare Fülle schon geprägter *s i n n l i c h e r R e d e w e i s e n* für die Betätigung dieses so eminent künstlerischen Stilprinzips. Jeder Niederdeutsche kennt beispielsweise “in Düstern sitten” (124), das den Zustand der Unwissenheit und Ahnungslosigkeit veranschaulicht, “ut en hard Holt snēden” (128), darin die Kernigkeit

des Charakters sich anzeigt, "Du hest mi an'n Band" (18), das die Macht des Einflusses kündigt.

Es ist allenthalben ein Geistiges, das hier auf bildliche Weise zum Ausdruck drängt. Viele solcher Redeweisen stehen gleichsam anstelle abstrakter Verben. Wenn wir sie ins Hochdeutsche übersetzen, werden wir freilich bei rechtem Hinsehen oftmals inne, daß im Grunde auch diese sinnlich sind, was wir beim Sprechen zwar kaum oder gar nicht mehr realisieren, daß hier also ein Grundprinzip der Sprache schlechthin waltet. Denn "zugrunde richten" ist letzthin sinnlich wie "in de Pann haun" (212), "ausreißen" so wie "dör de Lappen gån". Aber jeder fühlt im Bilde des Plattdeutschen den intensiveren Ausdruck. "In Schœt ropen" (403) ist temperamentvoller und daher mächtiger als das sachliche "zu-rechtweisen" und ebenso "in'n Dudd scheten" (317) als "zusammen-fahren". "Ûnner de Föt . . . krigen" (280) ist stärker als "unterdrücken" und ebenso "op'e Been stelln" (83) als "aufrichten".

Ja, durch die Intensivierung, die mehr oder weniger eine Übertreibung bedeutet, erscheinen viele dieser Redensarten zugleich komisch. "An'n Liev hangen" (21) zum Beispiel stellt so aufwendig die Tätigkeit des Anziehens dar, daß sich der Sinnschwerpunkt verschiebt ins Ostentative hinein, und immer liegt daher in der Komik dieser Redensart auch ein Anflug von Spott. So ist: "ik will Di wol en Brill opsetten" (18) eine Steigerung unseres hochdeutschen Bildes des Augen-Öffnens und eben dadurch wiederum komisch. Wie charakteristisch überdies ist diese Redeweise Marens zu Paul Struck! Und diesem ebenso gemäß ist die heimliche Genugtuung: "ik schall mi wårhn, ęhr allens op de Neş to binn" (64), das wir etwa mit "anvertrauen" übersetzen würden.

Bei solchem Stilabstand von der Hochsprache tritt das Urwüchsig-Komische der Mundart natürlich um so eindrucksvoller hervor. Es bedarf kaum der Beispiele, um die Blaßheit des Abstraktums gegen jedes Bild zu erweisen. Für z. B. "kirremachen" kann bei Fehrs "üm de Eck dreihn" (8) stehen, für "verschwenden" "œwer Stür gån" (8), für "sparen": "wat achter de Oken stęken" (162), für "ihn heiraten": "sik . . . op sien Schoot setten" (20), für "schweigen": "den Bårt hooln" (273), für "fertig werden wollen": "to Heck wulln" (334), darin noch der Kühn Streben nach der Koppelpforte lebt. Es ist der Ausdrucksreichtum solcher bildhaften Rede, der es macht, daß sie, wie gesagt, dieses Sinnes stehen kann, aber keineswegs immer und schlechthin stehen darf. Ihre ganz bestimmte *Stil nuance* verbietet den Stand allerorts und fordert vielmehr feinste Angemessenheit an die jeweilige Situation. Solche Verbild-

lichungen müssen innerlich eingegliedert sein. "Den Bårt hooln" z. B. ist immer drastisch und komisch.

Schon die alltäglichen Beispiele lassen erlauben, was der bildliche Ausdrucksdrang des Plattdeutschen für unsern Dichter bedeutet. Ja, sein Prinzip, "in Bildern zu denken", könnte ihm geradezu aus seiner Mundart erwachsen sein. In weitem Umfange durchdringt deren reiche Vorstellungswelt seine Kunst und gibt ihr das urwüchsige und heitere Gepräge, so daß dem Leser die schöpferische Weiterarbeit des Dichters in dieser Richtung kaum ins Bewußtsein treten mag. Oftmals wäre er auch nicht imstande zu scheiden, was übernommen und was dazugeschaffen ist.

Aber vergegenwärtigen müssen wir uns das künstlerische Gewicht solch unmittelbar anschaulichen und lebendigen Stils. Intuitiv setzt er den Leser selbst mit in Tätigkeit, schauend das Geistige zu begreifen, und zwar – wie beim Symbol – mit einem Spielraum, welcher der individuellen Empfänglichkeit des Lesers noch Freiheit läßt. Denn solche sinnliche Sprache liest man flach und tief. Das Naivste vermag ins Gedanklichste, das Persönlichste ins Allgemeinste zu führen. Die Quintessenz der ganzen Marendichtung steckt beispielsweise in Marens Frage an den so ungattlich verlobten Paul Struck: "wat wullt Du mit en schönen nien Hoot, de ni paßt?" (18). Und von rückwärts beschaut, erscheint's wie eine Ironie, daß ausgerechnet Maren diese Frage stellt, die sie an sich selbst versäumt bei ihrer Eheschließung, wodurch sie eben schuldig wird.

Welch ein Humor tritt uns in der grob und verächtlich behandelten Abel entgegen, die "de Ilenbecker wiest, dat man Stickeln un Netteln mit Hannschen anfäten mutt" (75) (denn mit "Stickeln un Netteln" meint sie sich selbst), und welche Sensibilität zugleich! Nichts könnte Paul Struck treffender charakterisieren, geweitet bis ins Allgemein-Grundsätzliche hinein, als Marens Feststellung: "Dien Pęr sünd bęter as Du, Paul: se sünd still un tofręden, wenn de Krüpp voll is" (132). Es ist sein Geldscharren um des Geldes willen, das hier zum Ausdruck gelangt, und das die Mitte dieses Menschen kennzeichnet, die sein Leben formt. Und so tritt Marens Persönlichkeit mit all ihrem Positiven zentral in Erscheinung, wenn ihr Knecht ihr zuruft: "Nu Se in Huus is, verdręgt alle Netteln in Gárn" (141). Ihre eigenen späteren Worte: "Netteln mutt man driest anfäten un an de recht Stell" (304) sind wie eine Bestätigung dieser. Unter Marens Umsicht verschwindet alles, was nichtig ist. Wie innerlich dies aufzufassen ist, zeigt Marens eigene Äußerung zu Paul Struck, als sie sein Unrecht an Wiebn Fock wieder gutmachen will: "ik mutt för Di mál all den Spinnwebb ut de Ecken uuln" (135).

Die Beispiele machen gut sichtbar, wie tiefenkräftig diese scheinbar naivste Ausdrucksweise ist. Man denke nur an Marens Lebensaufgabe, ihren Mann vom Geiz zu befreien, um das innere Gesicht solcher Bildersprache zu realisieren. Es handelt sich oftmals bei dieser ganz sinnlichen Darbietung um die Kerngestaltung der Dichtung. Daß Maren "ëhrn Paul bunnen (hett) an Hann un Föt" (134), stellt als Spiegel ihrer Einflußmacht wiederum ein innerlich formendes Charakteristikum heraus. Tyges Worte "Du kannst een de Seel üm un üm kehrn" (112), wie ihre eigenen im Traum: "Du hest an em rümbörst un strigelt" (366), oder auch die Erfahrung ihres Knechts: "se harr em sien egen Gedanken ut'e Seel trocken un em dämit üm de Ohrn slân" (335), vor allem aber Pauls Feststellung: "mien Maren kann en stötschen Bull sinnig mäken, dat he èhr de Hand lickt un op de Achterbeen wat vördanzen deit" (82) sind Ausdrucksvarianten dieser wesentlichen Funktion Marens, die ihre Mitstellung bedingt. Wie plastisch haben wir ihre aristokratische Persönlichkeit vor Augen, wenn sie sagt: "man mutt sik ni nâ jeden Hund üm sehn, de een nâbellt" (129)! Und wie hebt sie sich im Gegensatz zu den Dorffrauen als solche heraus, allen Nichtigkeiten fern, unter Trinas Worten: "Dreck ward man ümmer deper, je mehr he patt ward" (303)! Das zum Sprichwort Gewordene trägt ja in seiner Bildgestalt den Charakter des Allgemeinen schon an der Stirn. In Marens Feststellung "Dat Glück is sach dat best Kruut gegen Krankheit un Dood" (309) ist ein Kernmoment Fehrs'scher Weltanschauung ausgesprochen.

Man mag es wie einen Erweis der Wirkungstiefe und -intensität sinnlicher Aussage nehmen, daß gerade die wichtigsten Momente der Charakteristik oder Vorgänge in eben dieser Vorstellung im Leser haften bleiben. Denkt man an Marens ständiges Bemühen, ihre Schuld zu zerreden, so fällt einem von selbst Abels Wortlaut in Marens Traum wieder ein: "denn klöenst Du èhr wedder in Slâp" (366); denkt man an das so charakterfeste Verhalten der gefühlssicheren Maria gegenüber Maren, Abels Äußerung: "se reet Di all de Maschen twei" (365). Und ebenso verliert man das so charakteristische praktisch-nüchterne Antlitz Marens bei ihrer Verlobung nicht, das aus ihren Worten an Tyge schaut: "wenn ik en gode Mähltied mäk, schull ik denn nich mäl mit an Disch sitten?" (112); oder das vorsichtig-skeptische des so aufs Haar gewissenhaften Tyge dem adligen Freier gegenüber in jener drastischen Mahnung: "man mutt nix aflâben, as sik de Neş nich aftobiten" (148). So steht uns Abels Hauptfunktion in dieser Dichtung: mit sittlicher Rute einherzugehen, plastisch und drastisch und wesensecht zugleich vor Augen in Doortjns Wor-

ten: "dår raut se nich, bet se ęhr (nämlich Recht und Unschuld) rutbellt un -bęten hett" (75). Und trefflicher kann diese humorvolle Dorffigur, die alles "(ut)kunkeluur", "wat dat helle Dągslicht ni verdreęen kann" (damit ist das Böse wiederum veranschaulicht), nicht Leben gewinnen als in jenem anderen Bilde Doortjns: "wat se funn, hung se mit Lachen op'n Tuun" (74). Ebenso kennzeichnend für die Initiative ihrer innerlich machtvollen Persönlichkeit sind ihre eigenen Äußerungen: "greet ik in de Speken" (157), "nu wull ik dat Stür hooln" (157), die sie in so sinnlich einprägsamer Weise als Lenkerin und Wächterin des Geschehens charakterisieren.

Aber wir wollen auch nicht die einfacheren bildlichen Aussagen, also leichteren inhaltlichen Gewichts, übersehen, die ja durchgehend den Stil kennzeichnen und die in ihrem sinnlichen Gewande so eindruckskräftig sind. "Hier weern em alle Jacken to eng", erzählt Abel von ihrem ausgewanderten Sohn, "en Stangtoom leet he sik nich anleggn" (159). "Ik will den Sack wol dreęen" (289), sagt Neels zu seiner Frau und meint damit die seelische Last. "De Storm harr utrąst" (112), heißt es nach ernster Auseinandersetzung in Tyges Haus, "dat Gewitter ęwer Hannes verdeel sik" (78) an anderer Stelle. "Hest jowol Schām un Schann den Kopp afbęten" (362), so verweist Maren im Traum Abels Tanzen, in der Drastik dieses Bildes die Heftigkeit ihrer Entrüstung spiegelnd. Und froh ist sie, "dat se den harden Knast dōrsągt harr" (112), als es ihr gelungen, Tyges Protest gegen ihre Heirat niederzuschlagen. "So mutt de Boşel denn sien Loop hebbn" (385), schreibt Tyge an Maren, und ebenso anschaulich umgreift Maren das Schicksal mit den Worten: "wat mi all op't Dack hągelt un in de Dęer weiht" (357). Auch ihre seelische Bedrückung gibt sie im Bilde kund: "Ik warr nu sach flunklāhm an de Eer krupen" (357). Wie tritt die Angst der Klatschbasen hervor, indem diese "de Hörn in(trocken) as Snicken", und wie umständlich müßte man überdies interpretieren, wollte man den Sinn des anschließenden Bildes erschöpfen: "se rąken de Kęeln in för en gode Geleşenheit" (301).

In solchen Bildern schwingt vieles mit, was die direkte Sprache gar nicht einzufangen vermöchte. Welche Wohligkeit des Gefühls liegt eingeschlossen in "prąchtig in de Woll sitten" (294); wie sachlich nüchtern dagegen wäre: in guten Verhąltnissen leben! Und so hat auch jenes Bild Neels Kiwitts A t m o s p h ä r e: "Moder nimmt allens ünner de Flůnk" (78). Die Worte sind charakteristisch für den warmherzigen Mann wie seine andern: "ik prųgel mi grąd mit mien Gedanken" (297), die durch die Groteske der Vorstellung komisch sind und humorvoll zugleich, indem

sie den Abstand offenbaren, und überdies das Temperament dieses Schusters künden, mit dem das Gefühl immer durchgeht. Komisch wiederum durch die Übertriebenheit des Bildes ist sein Brotverzehr: "un smheet dat in den groten Mund" (285). "Wi wüllt den Mågen wat op de Röp smiten" (243), sagt ebenso drastisch der Schäfer zu seinem Hund, erleichtert nämlich, daß der Geldknecht Paul Struck ihn verlassen hat, und charakteristisch ist wieder auch diese Äußerung des nur mit Tieren lebenden und verbundenen Alten.

So spiegelt das individuelle Gesicht solcher Bilder zugleich Wesen und Stimmung der Menschen und kennzeichnet atmosphärisch die Situation. "Is bi ęhr mål de Tappen uttrocken", sagt der Schuster – und wir befinden uns mit dieser komischen Aussage bezeichnenderweise wiederum in jenem Kapitel seiner übermütigen Freude –, "löppt de ganze Tonn lerrig". "Denn weent se all de Kœln ut", fährt er dann fort, "un wi krieght keen Męhlbüdel mit Rosien" (232).

Bis in die bloßen Verben hinein lebt dieser Stil, der Geistiges durch Sinnliches äußert. "So schråp he sik elennig dör" (363), heißt es von dem armen Studenten. Jehann Ohm ist "gårni recht in Draff to setten" (Joh. 16) mit seinem Werbungsanliegen. "(Dat) kunn Di verglippen" (376), sagt Doortjn zur schwangeren Maren. Arfests Patienten "moet kuschen" (327), und immer ist dies "kuschen" im übertragenen Sinn komisch zugleich, weil man dabei den Hund vor Augen hat, der sich kuschen, d. h. hinlegen muß. In demselben Sinn ist Cilljas Äußerung über Maren komisch: "De hett mehr Gedanken, as se verknusen kann" (262), weil man bei "verknusen" eigentlich an die Zuträglichkeit für den Magen denkt. Auch "... en fremd Minsch, de sik Paul Struck opsackt harr" (301) ist komisch allein durch die sinnliche Vorstellung.

Ja, ganz beiläufige Erwähnungen stehen einbezogen in diesen bildlichen Stil. Maren "ståk en bętjn nå, damit en Måhltied op'n Disch keem" (109). Oder "håkt se wedder an" (365), heißt es in Åbels Rede, und – wiederum komisch durch die Übertreibung des Bildes – "purr de Buurvågt nå" (81) beim Dorfgespräch. "Dår holp keen Utwiken un Trügghoppen" (59) während Marens Fragen, und Maria bleibt lange unsicher, "wo ęhr Tante hinstürn dę" (59). "Wat de Bost smödigt un den Moot steilt" (257), wird dem seelisch Kranken vorgelesen.

Und wie drängt sich dem Betrachter oft die Lebendigkeit solcher bildlichen Rede auf! Man hat das einfache Dorfmadchen gleichsam vor Augen, das "sik ni to kanten un to kehrn wüß" "in de vörnehme Gesellschaft" (69), und ebenso den Mann, "de mit sien Fru rümbüffelt" (202).

Auch hier führt die verstärkende Macht des sinnlichen Ausdrucks für das hochsprachliche Empfinden leicht ins Drastische, wie etwa Abels Aussage zeigen mag: daß Tyge "sien Swester achter sik smieten deit" (403).

Wir können diese Betrachtung der Versinnlichung im Stil nicht weiterführen, ohne dem Phänomen der Wortpaarigkeit, das uns bei der künstlerischen Würdigung der Naturgestaltung beispielsweise entgegentrat in "bruus un suus", "gnatter un gnasch", "Busch un Böm", "Schuum un Sprütten", noch etwas eingehendere Beachtung zu schenken. Der aufmerksame Leser wird überrascht sein, in welchem Umfang diese "Zweispänner" das Fehrs'sche Werk erfüllen. Und wiederum erkennen wir in solchen Bildungen ein Charakteristikum bereits der plattdeutschen Mundart, aus der heraus also auch dieses Stilmittel unseres Dichters organisch gewachsen ist. Jeder Niederdeutsche ist z. B. mit Redewendungen vertraut – die zum Teil ja auch das Hochdeutsche hat –, wie: "mit Stęweln un Spárn" (241), "Huus un Kluus" (366), "Good un Bloot" (395), "mit Sack un Pack" (150), "op Węg un Stęg" (351), "Wind un Węder" (341), "vör Dau un Dag" (374), "in Gruus un Muus" (214), "Pott un Pann" (350), "Schām un Schann" (362), "steit un geit" (374), "jinkt un jankt" (Sw. Dr. 118), "sik rippen un rögen" (134), "grimmel un wimmel" (340), "begriest un begräst" (366), "vergritzt un vergrillt" (75), "möd un męer" (394), "holl un boll" (113).

Man muß einmal versuchen, sich Sinn und Bedeutung solcher Wortpaarung ins Bewußtsein zu rufen, um ihre schier unübersehbar umfassende Darbietung in Fehrs'scher Dichtung künstlerisch fundieren zu können. Eben diese Tatsache nämlich scheint schon bezeichnend für die Paarbildungen zu sein, daß man sich ihrer als solcher kaum bewußt wird. Dank ihrer einprägsamen lautlichen Gebundenheit durch Reim oder Stabreim nehmen wir sie, beeindruckt zwar von ihrem Doppelgesicht, das beachtlicherweise ja meistens ein sinnliches ist, intuitiv und flugs doch als ein Ganzes auf. Ja, der dichterische Zusammengriff erzwingt geradezu die Verwischung des Zweierleis, die Überbrückung, die zu etwas führt, das beide Vorstellungen umfaßt, aus denen es gleichsam herausgeboren ist. Dieses eine aber: ein drittes eigentlich, das der Dichter im Grunde zu äußern gewillt ist, erwirbt der Leser also sich selbst! Und immer ist es ein Allgemeineres, das die Schau des Besonderen in seinem Geiste hervorruft, und doch bleibt es sinnenkräftig, wenn es gebildet ist im Nebeneinander der Erscheinung. In "Hoot un Dook" (381) behält eben der In-

begriff der Außenkleidung, der damit zum Ausdruck gebracht ist, sein deutliches Gesicht, in "Kœk un Keller" (373) der Wirtschaftsbereich des Hauses, in "Schün un Stall" (341) das Hofanwesen, in "Schötteln, Schålen, Pott un Pann" (350) der Küchenbedarf, in "ni Kind noch Kükken" (386) alle noch zu Betreuenden, in "Busch un Bom" (351) alles Hochgewächs, in "Stigg un Stråt" (322) der ganze wegsame Bereich. Ähnlich ist uns in der Wagenspur "voll Lunken un Löcker" (378) ihre Unebenheit plastisch vor Augen, in "Stümp un Stummeln" (367) das verbrauchte Gebiß der alten Abel, in "stiev un stümperig" (361) die Ungeübtheit und Unsicherheit ihres alten Tanzbeins, in "krumm un knastrig" (390) die Altersgestalt der Bäume, in "Pussel- un Puulkråm" (400) die Kleinarbeit schlechthin, die als zeitraubendes und mühsames Hantieren zugleich so trefflich den Anblick detailliert.

Wie auffallen mag, überspannt in den letzten Beispielen die Aussage eine Paarigkeit nur kleiner Bedeutungsnuancierung, die überdies dadurch stark intensivierende Wirkung hat. Besonders hübsch zeigt sich dies in der Gleichtaktigkeit und -lautlichkeit des inhaltlich kaum differenzierten "resonneerst un ßackereerst" (230), die schon im Klangverein die schlechthin opponierende Haltung präsentieren. Im Klang und Rhythmus bereits teilt sich auch in "knupperig un knasterig" (322) die Holperigkeit der vereisten Straße mit. So erfährt der Leser im "summ un brumm" (393) das allgemeine Gesprächsgeräusch der Gaststube, im "Drisseln un Drusen" (401) die Eintönigkeit des Tropfenfalls, die eben das Regen-geräusch macht, im "klingn un kloetern" (311), im "rassel un röeter" (311) das Poltern der "Schötteln un Pött". So faßt er im "sik . . . rippen un rögen" (134) die Beweglichkeit grundsätzlich ins Auge. Und gar nicht mehr zu scheiden ist das Nebeneinander von "grimmel un wimmel" (340), das nur der sinnlichen Intensivierung des Durcheinanders dient. Ja, das "jinkt un jankt" (Sw. Dr. 118) wird gar zum reinen Ablautspiel, so die Verstärkung durch Paarung nur lautlich noch sichernd, ohne jegliche inhaltliche Basis des Zweierleis. In "kreit un juchheit" (362) ist es wieder da und bringt in rhythmischer und seelischer Steigerung die jubelnde Freude der alten Abel lebhaft zum Ausdruck.

Es liegt in der Natur der immer ins Allgemeinere weisenden Wortpaarigkeit, daß ihre Aussage eine weniger anschauliche als ihre Darbietung ist. Schon jedes Kollektivum, an dessen Stelle ja so viele Zweispänner stehn, wäre sinnenferner als die Präsentierung vertretungsstarker Beispiele. Wieviel ausdruckskräftiger ist "Pott un Pann" als etwa das Kochgeschirr, "Busch un Bom" als der Wald, "Huus un Kluus": das Ne-

beneinander der großen und kleinen menschlichen Wohnstätten, als die Gesamtheit des Hauswesens, die Gestalt "mit Steweln un Spärn" als die völlig angezogene, die "mit Sack un Pack" als die, die ihre gesamte Habe bei sich hat. Während das Auge schaut, vollzieht der Geist eine Art Abstraktion, intuitiv und unbenannt, ohne die Aufwendung des Verstandes und ohne Begriffsergebnis. Es leuchtet ein, wie sehr unserm Dichter, dem durchweg der Anspruch, durchs Schauen zum Begreifen zu führen, gesetzgebend für die künstlerische Gestaltung wurde, die breite Betätigung dieser die sinnenfreudige und begriffsferne Mundart so kennzeichnenden Stilfigur und ihre unentwegte Neuschaffung am Herzen liegen mußte.

Ja, oftmals steht der sinnliche Zweispänner überhaupt in übersinnlicher Aussagetendenz. Und es ist meist diese durch häufige Anwendung gewohnheitsmächtige Ausprägung ihres geistigen Sinnes, die es macht, daß darüber leicht die genaue sinnliche Vorstellung des Wortgebildes verloren geht. In "begriest un begräst" (366) z. B., wo nicht nur der Stabreim, sondern gar ein vortäuschender Ablautsklang die Einheit der Zweiheit gleichsam suggeriert, wird manchem Leser im Nebeneinander der Bilder kaum noch ihr Einzelsinn vergegenwärtigt sein, sondern sogleich der überspannende dritte: des weit Zurückliegenden, längst Verjährten und nicht mehr zu Ändernden. So beeindruckt uns "Grilln un Grappen" (351) im Kopf wie eine lebendige Versinnlichung dummer, unnützer Gedanken und Hirngespinnste, ohne daß wir dabei noch an die Grille denken. In "Krüz un Kläben" (288) dagegen teilt sich uns die schwere seelische Last der bis in den Tod verzweifelten Wiebn noch mit sinnlichem Gewicht zugleich mit, vor allem durch das noch nicht so abgegriffene "Kläben" – daraus das "Klâf" noch spricht, das Gabelholz, das den Kühen als sperriges Hindernis um den Hals gelegt wird.

Natürlich treffen wir auch solche Zweispänner an, die nicht schlechthin in geistiger Bedeutung stehn, sondern eben vom Dichter so hingestellt sind. Wir befinden uns dann auf derselben Ebene wie vordem, wo wir ganz allgemein in Fehrs'scher Rede nach sinnlichem Ausdruck des Geistigen Umschau hielten. So sinnbildlich, wie beispielsweise das "groot Sloß" ist, das Maren sich für ihr Leben erträumt, so steht auch daneben das "in Schörren un Stücken"-Schlagen durch "en Kinnerhand" (356); so sinnbildlich wie das "op un dâl" "danzen" der Gedanken Marias, so auch deren "simmen un (singn)" (36) als eindringliche Kunde eben des glücklichen Besessenseins davon. Nachdem sie späterhin "Tøgel un Toom torēten" und damit alle Widerstände ihres Onkels gegen ihre Heirat besiegt hat, fährt dieser "ähn Tuck un Muck" (326), also ohne jedes wei-

tere Sich-Rühren in dieser Richtung, wieder nach Hause. "Åhn Tuck un Muk" spiegelt mit sinnlichem Doppelgewicht des Wortpaares die Resignation des "Ohms", wie das Zerreißen von "Tøgel un Toom" die Energie der Liebe Marias. Durch die Zweispänner wird der Umschwung in der äußeren Geschichte Marias besonders plastisch herausgestellt.

Marens "Hungern un Lungern" nach "Kisten un Kasten", nach "Good un Geld" (269) ist so ausdrucksstark dank seiner intensiv-sinnlichen Behaftung, daß man es durch das Buch hindurch nicht wieder verliert. Was das aber heißt, leuchtet ein, wenn man sich ins Bewußtsein ruft, daß wir bei diesen Worten an der inneren Wende der Marengeschichte stehn. Es ist beachtlich und aufschlußreich für die künstlerische Bedeutung der Wortpaare – und mag daher ihre Wichtignahme als Stilmoment rechtfertigen –, daß der Dichter eben hier am architektonischen Höhepunkt seines Werkes, wo Maren im äußeren Triumph ihre innerste Niederlage erlebt, zur Heraushebung jenes Kernmotivs für Marens Lebensgang (darauf ja der weitere Verlauf beruht) sich in dem einen Satz dreimal der Wortpaare bedient, in sichtlicher Überzeugung von ihrer dichterischen Macht. Und sicherlich desselben Sinnes sehen wir den Dichter tätig, uns Marens Hauptfunktion in der ersten Hälfte des Romans: ihr erzieherisches Einwirken auf Paul Struck, die eindringliche Weise ihres Einflusses wiederholt in Paarbildungen, wie "stürn un stucken" (128), "rüm-börst un strigelt" (366), leibhaftig und einprägsam vor Augen zu stellen. "De stuppt un strigelt vøl an mi rüm" (383) sagt Marens Knecht auch von seiner Cillja. Aber auch ohne den Zusatz "mag ok wol nödig doon!" fühlten wir, daß er nicht böse dabei ist!

Der Reimstil nämlich glättet nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich, er hat versöhnliche Kraft. Es ist offenbar, wie die dichterische Formelhaftigkeit, das Spiel des Ausdrucks dem Sinn oftmals die Schwere nimmt. Mit "Grilln un Grappen" ist niemand mehr zu verletzen, man äußert sie mit Humor, und in dem Augenblick, wo Maren ihre bangen Gedanken so bezeichnet, hat sie sie bereits abgewimmelt und nimmt sie nicht mehr ernst. Es entspricht eben der tobenden Ausgelassenheit im Straßenspiel, daß sich die Niederlage der Schleswig-Holsteinischen Armee im Munde der Kinder so sensationell und drastisch entlädt in sinnloser Freude am Sieger: "Hurråh, de ganze . . . Rassellbann is in Gruus un Muus haut . . . !" (214). Hier ist es die Übertreibung des Bildes (durch "Muus" ist ja "Gruus" noch gesteigert) bis ins Sinnlos-Groteske, für seinen gewohnten Aussagesinn der völligen Vernichtung, welche den Zweispänner ins Komische setzt. So ist "rutbellt un -bøten" (75) komisch

durch die Grotteske – die innerlich, als Ausdruck nämlich des Einsatz-eifers, doch gar keine ist –, daß im Bilde der Hundeerregung Abels sittliche Entrüstung sich darstellt; “huust un muust” (127) durch den überraschenden Zusammengriff des inhaltlich doch gar nicht selbstverständlich Zusammengehörigen, wie auch bei “Stöltern un Stämern” (275), darin auch die Gehweise der Sprechweise zum Ausdruck verhilft. Aber auch den Gestalten “mit Sack un Pack”, “mit Steweln un Spärn” begegnen wir mit Schmunzeln. In “resonneerst un backereerst” überwindet vor allem der wiederholende Rhythmus neben der Klanggemeinschaft den Ernst, der dem Wortpaar innewohnt. Und es ist wiederum bezeichnend für die feinsinnigste Stilabstimmung auf Charakter und Ereignis, daß der immer herzenswarmer und humorvoller Schuster in jener Szene seiner übermütigsten Freude damit charakterisiert wird. “(Ik) verputz em mit Hutt un Här” (230), so kennzeichnet der Glückliche sich selbst durch sein kindliches Verhalten zum Apfelgeschenk, und im “verputzen” bekommt der Humor, der das Wortpaar umfängt, noch seine wirksame Stütze. Dieselbe Stimmung erfüllt auch sein “krall un krøetig slåpen” (297), das er seinem Mariken anempfiehlt. Was die Dichtung einmal über ihn sagt: “Sorg un Last, ünner de anner Lüd knurrt un klågt un luud støhnt, droog he mit Lachen” (288/9): dieser Humor rührt uns in seinem Stil allenthalben unmittelbar an, und niemand wird sich der Eindruckskraft und des Werts solcher künstlerischen Gestaltung verschließen können. Ebenso stilgemäß ist beispielsweise die Charakteristik Abels in “klook un drook” (75). Im Verein mit “klook” ist das “drook” als Folge ihrer “Noot un Schann” ins Positive gewendet, ein Ausdruck des Mutes und der inneren Sicherheit.

Wir sehen, wie auch die übersinnlichen Zweispänner mit dichterischer Eindringlichkeit in Fehrs’scher Kunst vertreten sind. Und immer bilden auch sie im Nebeneinander ihrer beiden Komponenten eine volle, rundere Aussage. Interessant aber und bezeichnend ist, daß sie meistens in seelischer Ausdrucksfunktion die Dichtung erfüllen. Und je nach Abstand ihrer Glieder voneinander setzen sie uns selbst mehr oder weniger in Tätigkeit. Das Wortpaar “vergritzt un vergrillt” (75) tritt uns so unmittelbar mit seinem Sinn entgegen, daß wir die leichte Nuancierung seines Nebeneinanders nur noch wie eine Nachdrücklichkeit aufnehmen. Ebenso geht es uns mit “belågen un bedrågen” (156), vor allem aber mit “Gråm un Gramm” (291), das gar nur ein bloßes Ablautsspiel ist. “Schåm un Schann” (362) und “Schuld un Schann” (75) dagegen bergen noch deutlich die zwiefache innere Not: die vor sich selbst und die vor anderen. So

hat Marens Ausruf in "Wuut un Wehdåg" (367) ein inneres Doppelgesicht; die mit "Wehdåg" gepaarte Wut steigert unsere Anteilnahme, fordert unser Mitgefühl heraus. So empfängt durch "bang un biestrig" (390) die Angst im Gesicht des kleinen Harines deutlichere Züge und spiegelt die seelische Erschütterung wider. Ausdruck seelischer Last wird auch Tyges Gesicht an Marens Hochzeitstag: "düster un drang" (142), und wie gerundet steht sein ganzes Menschenbild vor uns in urwüchsiger Festheit und Gradheit, wenn wir daneben lesen: "mit den leet sik nich spēln un spåßen" (142). Prägnant ist in diesem Zweispänner das ganze Revier umrissen, das den Kern der Tygegestalt als seinen äußersten Gegensatz herauszuheben vermag. In "Luurn un Truern" (361) ist Abels Wartezeit auf das Glück gefüllt mit dem Ausdruck ihrer Seele zugleich.

Wie tief die Wortpaarigkeit den Fehrs'schen Stil durchlebt, wie sie also weit mehr bedeutet in seinem Schaffen als ein mundartliches Phänomen, das etwa schon als Ausdruck echter Volkstümlichkeit in diesem Dorfroman nicht fehlen dürfte, wird vor allem dort offenbar, wo der Dichter über die mundartlich gebotene und gewohnte Darbietung hinaus solche Redeweise pflegt. Jeder fühlt z. B. das dichterisch Bewußte in der Beschreibung der Drehorgelmusik, darin zwei Zweispänner rhythmisch miteinander verknüpft sind: "dat jinkt un jankt un snault un snufft" (Sw. Dr. 118). Ja, der Rhythmus bindet so stark, daß in "Kœek un Keller, Kåmer un Stall" (373) auch das letzte Wortpaar zum Zweispänner erhoben ist, obwohl es durch Reim oder Stabreim gar nicht darunterfällt, sondern nur inhaltlich. Und ebenso geht es dem ersten Wortpaar in "püster un smoor un bråd un back" (95). Man kann sie gar als Vier-spänner ansehen: sie ziehen alle am gleichen Strang, sie stehen alle unter einem Dach. Im ersten Fall ist es der Wirtschaftsbereich, den sie zum Ausdruck bringen, im zweiten die frauliche Tätigkeit am Herd, die zum Feste ruft. Wir sehen sofort, worauf es dem Dichter letzthin ankommt: aufs Ausbreiten – am liebsten sinnlicher Vorgänge und Dinge – und aufs Wiederzusammenziehen zugleich, was immer mit übersinnlicher Kraft erfolgt. Er will das Geistige hervorrufen durch Versenkung ins Sinnliche, das Allgemeine durch Vorstellung des Besonderen, er will *ver* dichten, indem er dichterisch gebunden den naiven Anblick des Details beschert. In "flau un låhm un lütt" (362) wird Marens resignierte Haltung Gestalt, in "dröm un dach un dę" (393) die eigentliche Schäferexistenz.

Wir sehen, hier hat der Dichter Dreispänner geschaffen. Und wir begegnen auch ihnen oft. Ein jeder fühlt die dichterische Einheit von "slimmer as Schinner un Scharprichter" (238). Auch "wiest un winkt un

handsleit" (237) gehört hierher. Wie im obigen Beispiel haben auch hier Rhythmus und Inhalt die Kraft, das "handsleit" dem Zweispänner anzugliedern. Ja, selbst da, wo Reim und Stabreim gar nicht vorhanden sind, steht bei Fehrs so manches Wörtergefüge mit dichterischer Macht in derselben Funktion wie die Reimwortpaare der Mundart: seien es verbale, wie "klāgen un jammern un schrien" (380), "drinkt un suugt un lepelt" (179), "dūd un lach un snack", "snackt un gluddert un deit" (424), oder adjektivische, wie die Charakteristik der Schäferrede: "holl un dump un sunnerbār" (236), oder Marens Erscheinung "keit un drall un mall" (11), "slank un schier un schön" (396), oder auch substantivische Bindungen, wie "œwer Wisch un Diek un Feld" (381), "œwer Heid un Kratt un Doornbusch" (236), "op Wisch un Bøk un Holt" (246), "in Kåmer, Stall un Schün" (240). Wie in jenen ein ganzer Naturbereich umrissen wird, in letzterem der Wirtschaftsbereich, so umspannen "Leev un Tru un Gewēten" (365) den ganzen seelischen Bereich, welcher der eigentlich Betroffene ist in Marens Leben, in dessen Bezug also ihre Schuld in Erscheinung tritt; so kennzeichnen die Gedanken des Heideschäfers: "voll von Biller un Sāgen un Märchen" (379) das sinnlich-geistige Ineinander seiner Vorstellungswelt.

Ja, in dieser Perspektive offenbaren sich auch die vielen reimlosen Wortpaare in Fehrs'scher Dichtung in solcher Funktion des anschaulichen Trennens und geistigen Bindens zugleich, des Darbietens der Teile zum Ausdruck des Ganzen. "Appel- un Børbøm" (234), "Roggn- un Håwerstücken" (378), "Hark un Schüffel" (246), "Hoot un Stock" (240), "Barg un . . . Lunk" (234), "in Dörp un Stadt" (379), "in Huus un Dörp" (373), "in Stall un Feld" (373), "op Disch un Stohl" (373), "œwer Neş un Ohrn" (241), "an Hann un Föt" (237), "oold un jung" (75), "lütt un groot" (383): das sind elementarste Beispiele, weil sie in der Zusammenfassung der Gegensätze am sinnfälligsten das Ganze präsentieren, genau so wie etwa das stabreim-gebundene "von buten un binnen" (238). Hier zeigt sich so recht das grundsätzliche Anliegen, das zwar wiederum charakteristisch für die Mundart ist, für unsern Dichter aber eben ein künstlerisches wird: alles Begriffliche nach Möglichkeit ins Konkrete aufzulösen, auf anschauliche Weise dem Bereich des Abstrakten zuzuführen. Wenn der Schäfer seinem Spitz zuruft: "Du drömst wol von Mettwust un Speckswart . . . !" (236), so ist damit schlechthin – und überdies wiederum mit Humor! – sein Hang zum Materiellen beklagt, der dem Hund das Verständnis für die geistige Kunde seines Herrn verwehrt. "En Fruunsminch, dat sik kāmmt un wuschen

hett" (53), ist eben eine Frau, die schlechthin ist, wie sie sein muß. Und wie lebendig wirkt solche vorstellungskräftige Rede, wie lebensnah ihr Inhalt! Es ist etwas anderes, ob Paul Struck seine Maren sucht "in Huus un Schün, . . . in Lehmlock un Moorkuhl, in Soot un Bøk" (235) oder etwa in der ganzen Gegend.

Auch die andere Gruppe des inhaltlich wenig geschiedenen Nebeneinander der Paarglieder erfüllt, bar ebenfalls des Reimes oder Stabreims, ausdrucksintensivierend und -belebend die Fehrs'sche Dichtung wie die gereimten Zweispänner, so wie sie sich dichterisch besonders eindrucksvoll z. B. in der Rede des alten Schäfers darbieten: darin "de Minsch danzt üm Geld in't plögte Land un krallen Sand, dör Dreck un Doornknick, œwer Liken un Leilåken hin" (241). Die reimlosen: "sik schütten un winnen" (240), "klågen un jammern" (370), "morsch un olmig" (246), "versackt un vergån" (393), "tam un fråm", "sund un stark" (371), "still un swiegsåm" (373), "Hast un Unruh" (373), "Ståt un Pracht" (378), "Råt un Wink" (236) stehen in derselben Reihe wie die gereimten: "Schimpen un Schelln" (Sw. Dr. 118), "tœgern un töben" (249), "starben un verdarben" (246), "verklein un verstrein" (151).

Es waltet in ihnen allen im Grunde dasselbe Prinzip, das sich anbahnt in Jochens alarmierendem Ausruf: "all Krein un Krein! Fluustert dår rüm un huukt op't Dack" (343). Wieviel mächtiger wirken die "Krein un Krein" als Boten der Katastrophe auf uns ein, als wenn es einfach hieße, mit blassem Mengenattribut: vøl Krein fluustern . . . Es ist das zweimalige sinnliche Vor-Augen-Stellen, was sich künstlerisch als wichtig erweist. Daher heißt es ebenso mächtig bei der Hilfe in diesem Unglück, dem Wasserholen für die sterbenden Schafe: "Ammer op Ammer, man ümmerto" (347). "Ik lach un lach" (242), berichtet der alte Schäfer, während er vom Leichenzug des bösen Henn Kark erzählt. Und jeder "Maren"leser weiß, wie nachhaltig dies Lachen in der Tat die Seele des so gleichbelasteten Paul Struck durchbebt.

In ihrer dichterischen Wirkung durch einfaches Nebeneinanderstellen desselben Wortes geben diese Beispiele wohl die sinnfälligste Begründung für die künstlerische Bedeutung der Wörterpaarung in Fehrs'scher Dichtung. In ihrer elementaren Ausprägung des Wesentlichen erscheinen sie gleichsam wie eine Grundstufe, darauf die Entwicklung jener fußt. Die Schilderung der Feldbesichtigungsfahrt "von Koppel to Koppel, von Slag to Slag" (375) ist letzthin Ausdruck derselben Stiltendenz. Es ist das liebevolle und intensive Ins-Auge-Fassen und Im-Auge-Behalten des

Geschehens, das bei Fehrs weitgehend die Sprache formt; es ist das Verweilen darauf, wie es sich rhythmisch geradezu gewichtvoll dokumentiert in jenem Zusatz beim Wasserholen oder beim traurigen Gelgöschengesang über der Heide: "ümmerto, man ümmerto" (233); es ist das Verfolgen des sinnlichen Vorgangs, wie es sich ebenso unmittelbar niederschlägt und in rhythmisch ebenfalls herausgehobener Weise in Maren's "Driseln" "op un af" (246), im Fliegen des Kinns der Gespenstgestalt "op un dâl" (237), im Winken des "Potthoots" "hin un her, hin un her" (242), als Paul Struck die Leiche seines Ohms zu Grabe fährt.

Auf jede nur mögliche Weise offenbart der Fehrs'sche Stil dies künstlerische Prinzip. "Nu müssen noch Griesköpp un halwe Jungs mit in den Krieg" (412), sagt der Buurvåg. Das anschauliche "Griesköpp" ist natürlich eindrucksstärker als "alte Männer" oder das gar noch begrifflichere "Greise"; "halwe Jungs", das so konkret das Maß des Kindlichen noch betont, lebendiger als etwa "Jünglinge". Es ist eben die Vorausgenstellung der Charakteristika des Alters und der Jugend, wodurch die ganze Aussage einen Anflug des Lächerlichen, des Absurden zugleich mit sich führt und damit auch ausdrucksreicher wird. In "en Kluuster von Minschen" (409) sehen wir unsern Dichter wiederum tätig, das begrifflichere Pluralattribut durch die so plastische Vorstellung des gliedhaften Fruchtgebildes, etwa der Traube oder des Büschels, zu ersetzen. So holt er die schon ans Begriffliche grenzende Bezeichnung "Kind" wieder in den sinnlich-anschaulichen Bereich zurück, indem für Maren "en Kinds f o o t sach keen lustig Gelag (bringt)" (355) oder an jener schon erwähnten Stelle "en Kinner h a n d . . . allens in Schörren un Stücken (sleit)" (356). In ähnlicher Absicht wird uns an Stelle der begrifflichen Allgemeinheit des ganzen Volkes e i n Mann daraus persönlichst vor Augen gestellt: "de ballte Fuust in de Tasch, de Engelsmann reev sik de Hann, de Ruß drau noch un flök, kehr sik denn åwer af mit en tofrøden Smuustern, un de Dån lach gräßlich op un sett dat lütt Volk den harden Holtschoh in den Nacken" (421).

Es bedarf keiner Worte darüber, daß eine so bildhafte Projektion allgemein-politischer Vorgänge in die persönlich-menschliche Vorstellungssphäre hinein die Darstellung in hohem Grade zu beleben vermag. So sehen wir in "Narrnkräm" (226) oder "Quälkräm" (365) Abstrakta versinnlicht durch Einverleibung der Sache, die sie bedingen. Ja, in "oold un olmig" (65) oder "oold un koold" (156) waltet dieselbe Tendenz,

indem das begrifflichere "oold" mit den sinnlichen "olmig" und "koold" sich paart.

Am sinnfälligsten schließlich offenbart sich dieser Drang zur Verlebendigung, der oftmals sichtlich zur Schaffung unmittelbaren Erlebnisgefühls im Leser hinstrebt, in der Ausdrucksspontaneität und -prägnanz gewisser adverbialer Figuren und auch Wörter, die in ihrer rhythmisch-sinnlichen Intensität vor allem Bewegungen charakterisieren und in Lebensnähe rücken: Marens "Lüd . . . hörn op'n Prick" (253); der so erregte Schuster "dreih sik mit'n Ruck rüm" (296); der leidenschaftliche Volksredner "sprung . . . mit'n Wuppi op en Tonn" (192); "mit en Ruff sünd Boom un Ohm weg" (237); Marens Söhnlein "kehrt sik snupps af" (423) vom Besuch seinem Vater zu; der wütende Paul Struck schlägt auf Elsbe los, "dat se koppeister in't Sand schoot" (224).

Im sinnlich außerordentlich umfangreichen und fein nuancierten Wortschatz des Plattdeutschen aber findet unser Dichter eine gleichsam naturgegebene Basis für die Entfaltung dieses seines künstlerischen Anliegens. Dem so auf Anschaulichkeit Gerichteten wird das **sinnliche Wort** das wichtigste Mittel der Gestaltung. In geradezu kompakter Weise bestimmen beispielsweise schon bloße Adjektive, wie "duuknackt" (13), "krumpucklig" (16), "sluukohrig" (74), "pummelig" (76), "tappsig" (35), "spattelig" (297) die Erscheinung. Und so sind "lingelang" (74) und "proppenvoll" (79), "en . . . hollrunde Wisch" (379) in sich gerundete und abgeschlossene Aussagen, die mit malerischer Sicherheit das Bild kennzeichnen.

Natürlicherweise aber ist es vor allem das **sinnliche Verb**, das zu lebendiger Vor-Augen-Stellung der dichterischen Vorgänge in Fehrs' Sprache von zentraler Bedeutung werden mußte. In ihm vor allem liegt die Lebendigkeit der Fehrs'schen Dichtungsgestalt begründet und gewährleistet. Schon bei der Dichtungsbetrachtung drängte sich dieses Moment gelegentlich in die Mitte. Hier aber bei unserer direkten Überschau der künstlerischen Leistung unseres Dichters mag es, wie jene anderen Wesenskomponenten seines Stils, einmal grundsätzlich Beleuchtung finden als eben elementarstes Darstellungsmittel der Wirklichkeit, des Lebens.

Von umfassender Ausdruckskraft sind Verben wie "utlümmlen" (88), "utäsen" (262), "ümhummeln" (362), die in Lümmel, Äs und Hummel deren Charakteristikum mit sich führen; im höchsten Grade anschaulich das "snaulen" (82), das Nachäffen der Rede, darin noch so sichtbar der Schnabel steckt, das "Schäumen" (224), darin der Schaum die wü-

tende Stimmung des Redenden zugleich anzeigt, das "Plinken" (314), das noch die Plink, das Augenlid bewahrt, das "Dälsacken" (389), das durch das Sackbild soviel ausdrucksreicher wird als etwa "hinfallen", oder das "spielen" (82) der Ohren, das den zugespitzten Stab dabei vor Augen stellt, das "schechen" (53), das mit dem Schecht, dem alten Längenmaß, den Sinn des weiten Ausschreitens ebenso dinglich belegt, oder schließlich Verben wie "schüttkoppen" (392), "töffeln" (25), "schüffeln" (347), "handslån" (309), die ja noch ganz unmittelbar in ihrer Anschaulichkeit beeindrucken.

Oftmals steckt in der Lautkraft des Wortes bereits Sinnkraft. Das Verb "begöschén" (71) beherrscht das weiche sch, womit man schon Kinder besänftigt und stillt; im "Tuscheln" (40) macht es die Leisheit und Heimlichkeit fühlbar. Ähnlich geben dem "Indruseln" (71), welches das allmähliche Hinübergleiten in den Schlaf bezeichnet, das lange u und weiche s sein sichtliches Gepräge. Das "Rummeln . . . in'n Ähm" (154) hört man gleichsam mit dem Wort, wie das "Slappen" (348) des Hundes beim Trinken, wie das "Klabastern" (92) des Wagens auf dem Straßenpflaster. Indessen wird auch fühlbar, wie der Rhythmus zum Ausdruck verhilft. Im Zusammen des r und ch in "schrachel" (26) schwingt das Heisere mit, das den Gänseschrei charakterisiert, im h des "hiemen" (80) das geräuschvolle Atmen der kranken Brust, im "Kröcheln" (49) schlechthin die Lautlichkeit des Hüstelns. Den "Summ"-Ton kennt jeder, auch vom Hochdeutschen her, und im "Simmen" (36) kündigt das i bereits die feinere und höhere Tonlage an. In "mummel" und "müffel" (25) spiegelt schon die Lippenstellung bei ihrem Aussprechen den Sinn wider, in "sinksanken" (36) das Ablautspiel, der Wechsel des hellen und dunklen Vokals, das Auf- und Niederschaukeln. Das "Hijähnen" (358) bildet geradezu das menschliche Verhalten beim Gähnen nach. Im "loswrucken" (73) mit dem stoßenden ck mag mancher den plötzlichen Krafteinsatz solchen Tuns verspüren, im "rümrangeln in de Puch" (47) mit dem alliterierenden rü und ra das wilde und wichtige Herumbalgen des Körpers, im "slampampft" (67), mit seiner reimhaften Wiederholung des m im Bunde mit p, das Genießerische und Üppige der Mahlzeit. Und so meint man, im "Gluddern" (315) das doch unbeherrschbare, ununterdrückbare Herausquellen des heimlichen Lachens zu vernehmen. Das Aufspüren solcher Sinnversinnlichung im Wortlaut wird natürlich immer mehr oder weniger subjektiv sein. Niemand wird sie aber schlechthin leugnen können, dürfte es doch zur Erzielung feinsten Bedeutungsnuancen eine ganz natürliche Bestrebung alles Wortschöpfungstums sein, den Aus-

druck möglichst sinn-voll zu geben. Was uns hier eben interessiert, ist die Tatsache, daß Wörter solcher lautlichen Sinnprägung gesteigerte Ausdruckskraft haben und dadurch die künstlerische Gestaltung wesentlich zu beleben vermögen.

Vor allem aber ist es die Fülle der Verben in ihrer reichen Sinnschattierung, wie sie die Hochsprache nicht aufzubieten hat, die unserm plattdeutschen Dichter in seinem künstlerischen Schaffen außerordentlich zustatten kommt. Man lasse beispielsweise einmal die Äußerungen der menschlichen Stimme an sich vorüberziehen, die schon eine kleine Durchsicht der Marendichtung beschert, um die reiche Gliederung des Bedeutungsfeldes zu übersehen: seggn (402), sprēken (153), vertelln (154), snakken (28), klönen (28), dröhnen (16), pløetern (39), saustern, tweern, tünen (35), tuscheln (40), smustern (260), munkeln (72), mummeln (44), grünsen (224), sik mucksen (193), brummen (51), gnurren (347), swögen, siebeln, heeßen (47), kreien (27), groehln (53), bölken (53), anbullern (29), schümen (224), zackereern (394), rutstöten (225), brüllen (220), spitåkeln (160). Schon angesichts der Frage, welche von diesen Wörtern sich ins Hochdeutsche übersetzen ließen, welche aber nicht, erschließt sich einem der Blick für die Verschiedenheit der Schwerpunkte hochsprachlicher und mundartlicher Ausdruckskraft. Während die Hochsprache im Ausdruck des Allgemeinen ihre Stärke entwickelt, im Begrifflichen ihren Höhepunkt erfährt, während sie also gerade absieht vom feinsten Ausgestalten der Besonderheiten und in dieser Abgezogenheit natürlich sinnlich blasser erscheint, konzentriert sich die Mundart liebevoll und allein eben darauf mit der Elementarität des unverbildeten und ungeschwächten Gefühls und Blicks ihrer Menschen und mit der Intensität, die jede Ursprünglichkeit gewährt.

Verben wie seggn, sprēken, vertelln stehn als Kennzeichnung der Redeäußerung schlechthin in fast begrifflicher Allgemeinheit vor uns. Wenn einer "sprikt", so ahnen wir damit weder etwas vom Inhalt der Aussage noch über die sprechende Person. Sowohl Objekt als Subjekt bleiben uns mit solchem Wort verschlossen. Völlig isoliert steht es vor uns: eine regelrechte Vokabel, in sich fest umrissen und daher leicht übersetzbar. Seggn, sprēken, vertelln finden schnell ihr Äquivalent im Hochdeutschen. Das Allgemeine läßt sich leicht weiterreichen. Aber snakken, klönen, dröhnen, smustern, pløetern, swögen sind mehr als übersetzbare Vokabeln. Und schnell gesellt sich dem Vertrauten eine Fülle von Verben aus den verschiedensten Bedeutungskreisen hinzu, deren Gesicht von unwiederbringlicher Individualität ist, die sich allenfalls um-

schreiben ließe, wie zum Beispiel verklämen (323), verknusen (308), klœtern (311), kuschen (327), plieren (231), gluupen (243), glœsen (236), anluuren (318), lungern (150), sik vermünnern (159), pümpeln (179), günsen (392), latschen (352), kransheistern, kunkeluuren, sik hœgen (11), gnaschen (230), schandeern (262).

Hinzu aber kommt ein anderes Moment. Wer "snackt", hat etwas Frisch-Unterhaltsames auf dem Herzen, beim "Snacken" geht es gewöhnlich lustig her. Wer "klœnt", ist mit viel Muße und Hingabe beim Erzählen. Wer "drœhnt", pflegt das "Klœnen" bis in den Unsinn hinein. Wer "smustert", spricht lächelnd und liebevoll. Wer "swöggt", gibt sich mit Sentimentalität und entsprechendem Stimmtone seiner gefühlvollen Rede hin, bei welcher der Zuhörer nicht ernst zu bleiben vermag. Wer "backereert", spricht schnell und hitzig, zänkisch und aufblasend über eine Bagatelle. Wer "bölkt", ist aufgebracht wie der Brüllende, aber die Klobigkeit der Statur und des Blicks der blökenden Kuh ist damit eingefangen. Und "ploetern" ist ein harmlos-leichtes, heiteres und hübsches Hinplätschern von Kinderworten, dem etwa das hochdeutsche Plappern nahekäme. Im Gegensatz zu jenen Verben allgemeinsten Kunde stehen diese der feinsten Sinnuance gleichsam in einem ganz eigenen Strahlungsrevier, sie schaffen ihre bestimmte Atmosphäre um sich herum, darin auch das Übrige atmet. Und daher haben sie auch nicht den Charakter jener Vokabeln, die sich leicht und ohne Einbuße isolieren ließen. Sie leben gleichsam erst eigentlich auf in ihrem Zusammenhang. So haftet dem Wort "stappsen" (383) etwas innerlich Leichtes, Frisches, Heiteres, Beschwingtes an. Es ist der im Grunde glücklich verheiratete Knecht Marens, der aus der Tür "stappst", nachdem er gerade dem erzieherischen "Herümstrigeln" seiner Frau an sich Ausdruck gegeben. So vermag das eine Wort atmosphärisch eine ganze Gesprächssituation zu umspannen und zu tönen.

Das nämlich ist das Besondere, Überraschende solches feinst nuancierten mundartlichen Wortschatzes: daß das vokabularisch ganz sinnliche Verb, sofern es Ausdruck einer menschlichen Tätigkeit ist, häufig auch ein seelisches Begleitmoment hat; wird doch die Nuanciertheit des Tuns oftmals eben von innen her bestimmt. Die Art und Weise der Tätigkeit spiegelt daher den Menschen wider, so daß die präzisierteste Form der äußeren Erscheinung nebenher auch zur Gestaltwerdung der inneren verhilft. So ist es natürlich, daß die große Ausdrucksleistung der Mundart im Detail in den Händen unseres Künstlers sich formt zu lebendiger und gründlicher Charakteristik, auf menschlichem Gebiete also zu deutlichster Profilierung der Individualität.

Man rufe sich beispielsweise nur einmal die Reichhaltigkeit des plattdeutschen Bewegungs-Ausdrucks ins Bewußtsein, um die darin eingeschlossene Vielfalt der inneren Kunde zugleich zu übersehen. So wie jenes "stapfen" des Knechtes seine seelische Beschwingtheit verrät, so das "trampen" (14) der Soldaten hinter Maren her ihre frohe Laune angesichts des herzhaften Empfangs durch die Hausfrau; und so wird das zur-Werkstatt-"schockeln" (233) des Schusters mit Stina zusammen, seiner Glücksbotin, der Spiegel ihrer tiefen Freude, welche die ganze Szene erfüllt, und ihr "Lachen" dabei rundet dieses Bild der seelischen Situation am Ende jenes schon öfter erwähnten Kapitels der Erlösung von großer Bedrückung.

Es sind oft ganze Gruppen von Wörtern, die sich gleichsam atmosphärisch zusammenschließen, um der inneren Einstellung des Menschen Gestalt zu geben. Wie entsprechen das "sliken" und "kruupen" im Bunde mit "schuulen", "langsam un vorsichtig" und "gau" der "lauernden" Haltung der alten Abel, als sie Paul Struck bearbeiten will, das "trügghoppen" seinem Schreck bei ihrem Auftauchen "ut'n Busch", "unverwährns" (vgl. 51). So wird das "schestern" (389) des Schusters durchs Dorf zur Hilfe des kranken Schäfers Ausdruck seines Eifers, der ihm kommt aus seinem guten Herzen. So spiegelt das "schechen" (53) Paul Strucks an Abel vorbei seinen Zorn über ihre Worte, sein mühsames "snoekeln" (235) den Berg hinauf nach vergeblicher Suche Marens seine körperliche und seelische Zermürbtheit. Und noch schwieriger und ausdruckschwächer ist das "sik-krœpeln" des gelähmten und verzweiferten Henn Kark "rop nå de Geschirrkåmer" – zum Aufhängestrick –, dem das "sik wültern" im Bett "de ganze Nacht" und das "ümher-kruupen" "in Kåmer, Stall un Schön" (240) voraufgegangen, letzthin alles Erscheinungen seiner unerträglichen Gewissenslast. Das "schroekeln" (241) sodann der einst von ihm Geplagten hinter seinem Leichenwagen her hat noch denselben Grad der Beschwerlichkeit an sich wie etwa das "stêweln" (344) der durch den Schnaps erwärmten Schneeschaufler an Forschheit zugleich. Dem ziellosen "rümströpen" (194), das im Marenroman den arbeits-scheuen Großsprecher kennzeichnet, haftet etwas Liederliches an – im Gegensatz zu unserm recht positiven hochdeutschen "umherstreifen". Das nächtliche "rümniestern" (410) des Knechtes während der Entbindung seiner Frau wird Ausdruck der Unruhe, Angst und Aufregung. Das mußevolle "rüm-driseeln" (374) aber beherrscht der innere Friede, die Ruhe, und wir erinnern uns, wie es zu Eingang der Dick-Trien-Dichtung atmosphärisch die Stätte des Plauderns und die Grundkonstitution ihrer

Menschen charakterisiert. Eine innere Komponente hat auch das "dameln" (28) der Verliebten, dieses dämmerhaft-gedankenlose Dahinschlendern, von Necken und Albern gefüllt, das unbekümmertste Hingegenheit an ihr Gefühl verrät. Dem sturen, steifbeinigen, schwerfälligen Paul Struck entspricht sein "slarren" "nå de Slåpstuuv" (358), der Schwäche und Rückgratlosigkeit seines Charakters das tappsig-hilflose "tallföten" (56) hinter Maren her ("as dat nüchtern Kalv achter den Slachter"), das die so wesenskundige Abel ihm zuerteilt. Und ihr wiederum ist das "töffeln" (25) gemäß – das überdies ein Schuß Humor durchdringt –, so wie der leisen, flinken und zarten Maria – "fien un fee" (7) – das "witschen" "ut de Døer (31) oder das "huschen" mit "lichten Foot de Trepp hindål" (64). Daß "Maria hüpp von'n Wågen", während "Paul kroop stiev hindål" (14), kennzeichnet bis in die Tiefe diese menschlichen Gegensätze.

In den Adjektiven unmittelbar geistig-seelischer Ausdrucksfunktion bietet das Plattdeutsche unserm Dichter eine ausgezeichnete Möglichkeit direkter Wesenscharakteristik. Und obwohl diese an sich, wie wir wissen, niemals sein dringendstes Anliegen sein kann, so runden solche Eigenheiten wie fühnsch (37), krüsch, drusch, drang (49), tutig, fråm (54), kortfårig (133), benaut (10), nüsselig, hoochnęsig (67), verhespest (19), hiddelig (291), loosbannig (54), grovbannig, wrantig un balsturig (400), bramstig (50), dullerhår (78), grandessig doch so eindrucksvoll das menschliche Bild in seinem Werk, daß wir sie bei unserm Versuch, die Bedeutsamkeit des Plattdeutschen für die Fehrs'sche Kunst sichtbar zu machen, nicht außeracht lassen dürfen. Das nämlich ist das Besondere auch dieser Adjektive typisch mundartlichen Charakters, daß sie, die doch Übersinnliches aussagen, nie so völlig abgezogen vor uns stehn, als daß sie nicht noch immer ein wenig auch die äußere Erscheinung des Menschen mitbestrahlen: sei es durch die Urwüchsigkeit ihrer lautlichen Ausdruckskraft, durch ihre rhythmische Intensität, oder sei es gar durch eine mehr oder weniger sichtbare Sinnlichkeit des Wortes selbst. So bleiben sie bei ihrer geistig-seelischen Kunde eben doch zugleich im gewissen Grade noch Erscheinungsweise, so daß unser Künstler bei ihrer reichen Verwendung seinem Grundprinzip, durch die Erscheinung das Wesen zu offenbaren, nicht einmal untreu geworden ist, sondern es vielmehr wiederum damit pflegt.

Mit so sinnlichen Wörtern wie "hoochnęsig" (67), "opkratzt" (422), "klamm" (398 = niedergeschlagen), "vernågelt" (248 = beschränkt) oder "wabbelig tomoot" (383) ist jeder informiert. Und jeder fühlt

noch in "kløetrig" (291), dem Ausdruck der Ärmlichkeit und Erbärmlichkeit, die Klapprigkeit des verbrauchten Geräts oder Gefährts, im "Dullerhårigen" den "toll Behaarten", der Haare auf den Zähnen hat, in "drang" (= verdrießlich) das Bedrängte, in "benaut" (= bedrückt) das Enge des "nau". Ja, das "bramstige" Gesicht Elsbes, darin noch das Wort Brunst sichtbar ist, hat wirklich noch eine äußere und innere Seite: die rote Gedunsenheit als Zeichen der eifersüchtigen Aufgebrachten. So tritt dem sprachlich Geweckten in "dwatsch" (18) das Wörtchen dwę (= quer) entgegen, das wiederum den Sinn der Verschrobenheit so anschaulich fundiert, in "verbåst" (131) das ebenso sinnliche båsen (= in die Irre laufen), das den seelischen Zustand der Verwirrung anschaulich spiegelt. Und damit hängt ja auch das überdies lautmalerisch und rhythmisch bereits so aufschlußreiche "verhęspęst" zusammen, das im abhetzenden "hęspęsen" die Verwirrtheit noch gesteigert nuanciert. In "drall" (11) und "krall" (308), die eigentlich das fest Gedrehte sind, werden uns Straffheit und Kraft der Marenschen Persönlichkeit so recht vor Augen gestellt. Und wie gemäß ist ihr auch das "kręgel" (308), das noch das "kriegen" erkennen läßt und damit im Kampfbereiten den Sinn etwa der Rüstigkeit deutlich ausspricht; wie charakteristisch und plastisch ihr "kortfårig" (163), dies eigentliche "kurz-fertig-sein" mit dem Wort! So bietet auch "balstürig" als schlecht zu Steuerndes seinen Sinn anschaulich dar, der ja mit der Übersetzung ins Störrisch-Bockbeinige nur von der Gegenseite aus beleuchtet ist.

All diese Adjektive haben eine starke Gefühlskomponente und vermögen daher atmosphärisch ihre Umgebung zu bestimmen wie jene Verben. Ein treffliches Beispiel dafür ist das Wort "tutig": dieses Gemisch von Einfalt und Gutherzigkeit, das eine vollmenschliche Existenz umreißt, vom Innersten bis in die äußere Erscheinung hinein. Dahin gehört auch jenes "verhęspęst", das Paul Struck, dem Maren einen Kuß versetzt, innerlich und äußerlich kennzeichnet. Ebenso doppelgesichtig ist "hiddelig", das uns – als nämlich "hitzig" – wiederum ganz sinnlich informiert. Zugleich treten uns rhythmisch Nervosität, Aufgeregtheit und Zappligkeit darin entgegen, die sich sodann in "krusen Snack" (291) umsetzen, und in dem "krus" teilt sich das Geistige: das innere Durcheinander der Rede, wieder ganz anschaulich mit. Hier zeigt sich so recht die Strahlungskraft auch der Adjektive. Das Wort "hiddelig" schafft sich gleichsam dieses "krus" als stärkende Ausdrucksvariante. Beide stehn in gleicher Atmosphäre.

Die Beispiele mögen genügen, um die Lebendigkeit solcher direkten

Wesenscharakteristik mit Adjektiven geistigen Gehalts offenbar werden zu lassen, dank nämlich ihrer oftmals noch sinnlichen Greifbarkeit.

Überdies ist es natürlich, daß der Dorfmann der Mundart, der im engsten Kontakt seiner Mitmenschen lebt, den sprachlichen Ausdruck der charakteristischen Eigenheiten ihres Wesens ähnlich stark entwickelt wie in den Verben die ihres Tuns, so daß unserm Dichter auch im Bereich der Adjektive ein Wortschatz feinsten Bedeutungsschattierung zur Verfügung steht. So gesellen sich beispielsweise zu den erwähnten drall, krall, kregel, die alle das Moment des seelischen Beschwingtseins nuancieren, aus seiner Dichtung schnell noch weitere, wie plietsch (205), quick (18),forsch (296), keit (11), luuk (53), schier (311), kandidel (47), opkratzt (422), kroetig (297), daraus vor allem die Dreistigkeit des Kindes spricht, das gern als "Kroet" bezeichnet wird; oder zu dwatsch etwa appeldwatsch (295), snåksch (50), ebentürsch (333), kalvsch, kindsch (18), triksch (47), narrsch (67), mall (11), dwallerig (298), dösig (380), die das Bedeutungsfeld der menschlichen Absonderlichkeit füllen.

Ja, insofern werden beachtlicher Weise auch die Substantive für uns interessant, die nämlich in der Personifikation menschlicher Eigenheiten eine ganze Kette vor allem der Schwächen geißeln, äußerer und innerer Art, und durch ihre Aussagepräzision, vor allem aber durch ihre Affektgeladenheit und Drastik die Darstellung zu bereichern und zu beleben vermögen. Immer dort erweist sich ja die Mundart als besonders schöpferisch, wo das Gefühl am Ausdruck stark beteiligt ist. Und es ist diese meist bleibende Gefühlsbehaftung des Wortes, die es gewöhnlich so schwer übersetzbar macht. So wird in "Spittelfix" (261) die schwächliche, zappelig-nervöse Figur bespöttelt – was wiederum schon lautmalrisch fühlbar ist –, die abstoßend große, häßliche und aufgeputzte dagegen in "Postür" (293). So wird in "Gråwijn" (175) die Grobheit herausgestellt, in "Dumbbårt" (179) und "Schåpskopp" (176) die Dummheit, in "Pottenkiker" (297) so anschaulich die Neugier, in "Dwallerhans" (242) die Albernheit, im "Snorrer" (132) das bettelhafte Landstreichertum. Besonders verpönt ist die Schwatzaftigkeit – die sich natürlich auch in Verben, wie "sludern" (130), "dörhäkeln" (131), "nåspitåkeln" (131) widerspiegelt –, was sich aber hier im Schimpfcharakter der Substantive durch abschätzige Versinnlichung im Vergleich mit Tier oder Ding so eindringlich kundtut zum Beispiel in "Snackfatt" (130), "Tweernbüdel" (201), "Droenbartel" (318), "Klafferkatt" (278), darin das Klaffen des Hundes lebt, und wohl am stärksten in "den ooln Rand"

(153), das im Überschreiten des Randes, der Grenze, so anschaulich die Unbeherrschtheit des Redens, das Nicht-Aufhören-Können, wiedergibt wie etwa das Wort "Slåpmütz" (397) die geistige Trägheit, "Waschlappen" (410) die charakterliche Weichlichkeit und im Grunde auch "Stackel" (163) aus staf-karl, als der am Bettelstab Gehende, den armen Wicht. In vielen Schattierungen kommt die Ungezogenheit des Kindes zum Ausdruck. Bereits das "Gær" (182), das auch schlechthin die Bezeichnung für das Kind wird, schließt sie mit ein. In "Bengel" (190) und "Slüngel" (167) werden die Unarten der "Jungs" (191) ebenfalls humorvoll geduldet, auch im "Racker", das dann ein Schmunzeln begleitet: wenn Paul Struck beispielsweise vom kleinen Hannes sagt: "so'n Racker will ok sien Vergnögen hebbn" (206). Selbst der "Luusangel von Jung" (214) kommt noch aus wohlwollender Haltung heraus. Aber der "Fløets" (335), der sich nicht zu benehmen weiß, wird schon ernstlich belastet, und das Wort "Snøesel" (193) gar, dieser Schimpf auf den blasierten, dummdreisten Grünschnabel, bedeutet zugleich einen charakterlichen Angriff. Ja, wenn die treulose und umherflirtende Braut des Schustersohns als "Rackersdochter" (292) bezeichnet wird, so liegt hier ein sittliches Gewicht in diesem bei Kindern noch harmlosen Sinns verwendeten Wort, und es rückt in die Gruppe jener ernsteren Anschuldigungen hinein, die etwa durch den "Daugenix" (195) oder gar den nichtsnutzigen, minderwertigen "Schraffel" (194) gekennzeichnet ist. In der Anprangerung von sittlicher Warte her gipfelt interessanterweise überhaupt die breite Skala menschlicher Wesenscharakteristiken. Hinterlist und Verschlagenheit werden in "Filu" (178) und "Kujoon" (178) gegeißelt, Unehrllichkeit in "Spitzboov" (219) und in schonungsloser Derbheit das Böse, das Niedrige schlechthin bei beiden Geschlechtern: in "ool Tey" (218), "ool Hex" (152), "Botterhex" (218) und "Beest" (133), in "Hallunk" (169), "Ås" (211) und "Såtan" (223).

Die hier dargebotenen Beispiele aus dem Marenroman mögen genügen, um uns die wesentlichen Momente überschauen zu lassen, die die plattdeutsche Mundart für die Fehrs'sche Kunst so bedeutsam machen. Es ist ihre Sinnlichkeit bis weit in den Ausdruck des Übersinnlichen hinein, in der Redeweise sowohl als im einzelnen Wort, die bereits die Anschaulichkeit des Fehrs'schen Stils als ihre Grundrichtung verbürgt. Es ist der mit der Bildlichkeit gegebene Vergleichscharakter der Rede, der einen weiten Stufenspielraum der Ausdrucksintensität bedingt, bis zur Übertriebenheit, die das Komische schafft, oder gar bis zur Groteske, die

ins Drastische führt. Der Zug ins Derbe ist mit der gesteigerten Vergleichsspanne der bildlichen Rede also notwendig verbunden. Damit ist aber zugleich dem Ausdruck ein innerliches Stilgepräge verliehen, das nach genauester Anpassung an die Umgebung, an das ganze Aussagerévier also, verlangt, zumal die Nuancierung der Ausdrucksintensität zusammengeht mit feiner Nuancierung auch des Ausdrucksinhalts. Sie formen beide das individuelle Gesicht des plattdeutschen Stils und bedingen jenen Reichtum der Ausdrucksvariation, den die Mundart in ihrem eigenen Lebensfeld darbietet weit über die Möglichkeiten der allgemeinen Hochsprache hinaus. Denn je spezieller, detaillierter der Ausdruck wird, um so umfassender natürlich der Bedarf. Ausdruckskraft und Ausdruckstiefe aber, womit der Empfänger besonders angesichts des Bildes besichert wird, sind eben die inneren Komponenten des mundartlichen Stils, die ihn so eminent lebendig machen, daß er sich schwer oder kaum übersetzen ließe. Bis ins bloße Wort hinein vermag er Seelisches mit aufzufangen – man denke z. B. an swögen. Ein ganzer Gefühlskomplex durchdringt oftmals die Aussage, damit gleichsam auch ihre Umgebung tönend, so daß Sprache und Stil hier vor allem eindringlich Kündler auch innerer Bereiche zu werden vermögen, was über die schlechthin abstrakte Kunde durch das Bild noch weit hinausgeht.

Auffallen mag die innere Geschlossenheit der künstlerischen Gesamtkonzeption. Lückenlos vermögen wir den organischen Gestaltungsprozeß, darin eines das andere bedingt, von der Idee bis ins Wort zu verfolgen. So mag der künstlerische Raum unseres Dichters im wesentlichen durchschritten sein: von der inneren Form des Werkes bis hin zum Stil, von der Ganzheits- bis zur Detailgestalt, von innen nach außen. Die Früchte sind nun schnell gesammelt.

Es sind gleichsam die Grundpfosten menschlicher Existenz: Außen-Innen, Körper-Seele, Schein-Sein, Verstand-Gefühl, Böse-Gut, Egoismus-Liebe, welche die Grundstruktur bald des ganzen Fehrs'schen Werkes bilden. Hieraus kommen unserm Dichter Motive, Charaktere, Konflikt und Spannung. Hieraus ergeben sich die Geschichten der Erziehung und Besserung, die der Schuld und Sühne, die der Auseinandersetzung mit jenem Gegensatz der Welt, daraus unserm Dichter seine köstlichste Frucht: der Humor erwächst. Die Idee aber, daß letzthin nur das *I n n e r e* von Belang ist und sittlich entscheidend, in ihm allein also der Mensch seine Würde zu erweisen vermag, bestimmt allenthalben den Weg seiner Dichtung. Es ist diese Idee, die alles Äußerliche des Lebens in

seine Schranken weist, es seines oftmals falschen Scheins entlarvt, seine Verderblichkeit aufdeckt und ihm die Macht über Inneres entzieht; die alles Innere aber in seiner am Ende doch sieghaften Mächtigkeit offenbart. Es ist diese Idee, die den äußerlichen Geschehnissen der Dichtung die Randstellung zuerteilt, in jedem Fall die Stellung der Dienstbarkeit, die seelischen dagegen in die Mitte rückt.

Diese Konzentration unseres Dichters aufs Seelische hat wiederum zur Folge, daß sein künstlerisches Gestalten durchweg darauf zielt, den seelischen Bereich, darin all jene Konflikte zum Austrag kommen, in seiner ganzen Aktivität sichtbar werden zu lassen. Wir sahen die Konsequenzen: das starke psychologische Moment, das sowohl die Gestaltung schlechthin als auch die einflußstarken Personen der Dichtung beherrscht; das Hineindringen des seelischen Zustandes sodann in den körperlichen, bis zu seinem typischen Ausdruck und am Ende zu seiner symbolischen Spiegelung überhaupt in der äußeren Erscheinung; ja, die unmittelbare Freilegung der seelischen Vorgänge in allen Zuständen der Bewußtlosigkeit: in Traum, Fieberphantasie, Wahnsinn, die infolgedessen die Zentren der Dichtung bilden, als Kündler nämlich des Tiefsten und wahrhaft Gültigen; die sublimste Gestaltung des Seelischen schließlich, in seinen gleichsam unterirdischen Bezügen durchs ganze Werk hindurch zugleich, in den Symbolen, die dann die Gipfel bilden seiner inneren Form. Kraft ihrer Symbolik enthüllt sich auch die Natur in ihrer eigentlichen Funktion, Spiegel des Seelischen zu sein.

Was aber innerhalb der Gesamtgestalt der Fehrs'schen Dichtung das Symbol bedeutet, das bedeutet für seinen Stil das Bild. Was jenes im Großen bietet, bietet dieses im Kleinen, im Kleinsten schließlich das sinnliche Wort. Symbol und Bild sind die künstlerischen Charakteristika ihres Bereiches, sie sind die Schilde der Fehrs'schen Kunst und kennzeichnen als solche bereits deren Rang. Sie erweisen in der Anschaulichkeit das oberste Gestaltungsprinzip unseres Dichters, sie bilden das Tor zu inneren Bereichen zugleich und repräsentieren so das grundsätzliche Anliegen des Künstlers: durch Anschauung und Lebendigkeit in die Tiefe zu wirken, durch Konkretes zum Geistigen zu führen, durch Sichtbares ins Unsichtbare. Aber den Schritt dahin muß der Leser selber tun! Er muß durchschauen, wie sich in der nächtlichen Kate Ehler Schoofs die Idee der Dichtung vor Augen stellt, daß das Leben mächtiger als der Tod; er muß die seelische Kunde vernehmen in "Modernehm allens ünner de Flünk". Symbol und Bild bieten nicht fertig dar. Intuitiv setzen sie den Leser in Tätigkeit, nach individuellem Maß und

Vermögen zur eigentlichen Aussage vorzudringen, sie gleichsam selbst zu erzeugen, und sichern in solcher Aktivität seine lebendige und innige Anteilnahme.

Diese aber beruht letzthin ebenfalls allein darauf, daß die inneren Vorgänge die Mitte des Fehrs'schen Kunstwerkes bilden. Motive mögen veralten, die äußeren Geschehnisse der Dichtung, ja, ihr ganzer Stoffbereich, alles Zeitlich-Zufällige eben, mag mit den Zeiten unser Interesse verlieren: der Krieg des Marenromans kann uns nicht mehr erregen, und seine Standeskonflikte sind überholt; aber die seelischen Ereignisse in Maren und Paul Struck berühren uns tief und werden nicht aufhören, die Menschen zu berühren. Denn die Konflikte der Fehrs'schen Gestalten sind die Urkonflikte der Menschen, und als solche verbürgen sie die zeitlose Gültigkeit seiner Kunst.