

Wilhelm Haefs

Nachexpressionismus. Zur literarischen Situation um 1920

Um 1920 erscheint der Begriff Expressionismus noch keineswegs als eindeutiger Stil- und Epochenbegriff. Rudolf Kayser, Lektor und Redakteur im Berliner S. Fischer Verlag, meinte 1921, der Begriff täusche eine „programmatische Gemeinschaft“ von Autoren vor, die in Wirklichkeit nie existiert habe.¹ Kayser, selbst aus der jüngsten Kulturrevolte ‚herausgewachsen‘, ging sogar so weit zu behaupten, Expressionismus sei ein ganz unnützer Begriff. Es war längst die Zeit der entschiedenen Abkehr vom Expressionismus gekommen; Kayser stand mit seiner Meinung keineswegs allein. Seit 1919/20 häufen sich in Zeitschriftenbeiträgen, Broschüren und Buchveröffentlichungen gerade auch von Expressionisten die Abgesänge - von Iwan Goll bis Oskar Loerke.² Den „Rausch der Erkenntnis“ sah Loerke 1921 verfliegen,³ und er empfahl dagegen die Traditionalisten und gemäßigten Modernen Rudolf Borchardt, Stefan George und Rainer Maria Rilke, dazu einige jüngere Autoren, wie Paul Zech, Ernst Blass, Hermann Kasack und Friedrich Schnack; deren lyrische Sprache empfand er als zukunftsweisend. Der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer erwartete nun einen „elegische[n] Klassizismus mit Nazarenerfärbung“;⁴ allenthalben wurde die vermeintliche ‚Sklaverei‘ der Abstraktion beklagt, kompetente vermittelnde Stimmen wie die des Kunsthistorikers Richard Hamann vernahm man immer seltener.⁵ Der Wiener Expressionist Robert Müller schließlich ironisierte 1923 den Expressionismus gar als „Depressionismus“⁶, und im Drama der ersten Hälfte der zwanziger Jahre steht der markante Übergang von der Tragödie zur Komödie und Groteske auch für das Ende des Expressionismus.⁷

Bald schon gab es erste Versuche der Historisierung und Periodisierung der jüngsten literarischen Vergangenheit, manchmal ohne daß der Begriff Expressionismus überhaupt verwendet wurde. Heinrich Eduard Jacob zum Beispiel umging eine Begriffsdiskussion: Er vielmehr sah, im Rückblick auf die literarische Entwicklung in Deutschland seit 1910, formuliert in der Einleitung zur einflußreichen Anthologie *Verse der Lebenden* (1924),⁸ vorgeblich zwar nur ein „Chaos“ (und gab damit ein Stichwort, das einige Jahre später bereits in Literaturgeschichten wie derjenigen von Oskar Walzel auftauchte)⁹ und glaubte eine kaum mehr überschaubare Vielfalt an Stilen und Ideolo-

gien, ein unentwirrbares Knäuel literarischer Tendenzen seit dem Beginn der Moderne zu erkennen. Das hinderte ihn dennoch nicht, dieser neuen Unübersichtlichkeit einen Klassifizierungsversuch entgegenzustellen, dem man in Metareflexionen in den zwanziger Jahren nicht selten begegnet. Jacob ordnete den Expressionismus schlicht in ein ahistorisches Konzept einander abwechselnder klassizistischer und naturalistischer Perioden ein.¹⁰ So sollte dem Naturalismus des Expressionismus ein Klassizismus in den zwanziger Jahren folgen. Paul Westheim freilich stellte 1922 im Kunstblatt die Frage so: Ob es nicht gerade einen neuen Naturalismus geben sollte und müsse nach der unbefriedigenden Phase der Expressionen, Abstraktionen und Konstruktionen. Man sieht: Schon unter den Zeitgenossen herrschte eine teils heillose Begriffsverwirrung. Eines allerdings schien fast allen Autoren und Kritikern unabweisbar, daß nämlich der Sturm und Drang des Expressionismus sich erschöpft habe und daß die deutsche Literatur, geradezu zwangsläufig, in eine neue Phase der Besinnung und der Sammlung eingetreten sei.

Was aber auf den ersten Blick wie die Wiederholung altbekannter Muster in der literarischen Entwicklung aussieht, zeigt bei näherem Hinsehen einige gravierende zeittypische Merkmale. Die im literarischen Urteil zum Ausdruck kommende Unsicherheit ist nicht zu trennen von der Erfahrung der Novemberrevolution und jenem sozialen und politischen Vakuum, das mit der Demokratie von Weimar entstanden war. Das verbreitete politische und eben auch kulturelle Ordnungs- und Harmoniebedürfnis wurde noch verstärkt durch Ruhrbesetzung und Ruhrkämpfe, durch den Rechtsputschismus und die von Beginn an virulente Radikalisierung an den Rändern des politischen Spektrums. Die Literatur entspricht dem disparaten, zersplitterten Erfahrungsraum, ohne ihn jedoch nur widerzuspiegeln, wie eine kurzschlüssige Ideologiekritik suggeriert.¹¹ In der literarischen Entwicklung vollzieht sich mit dem Ende des Expressionismus überdies nicht einfach ein Paradigmenwechsel und auch nicht die alleinige Rückkehr zu vorgängigen literarischen Traditionen. Entscheidender Grund für jene ausgesprochene Unübersichtlichkeit ist eine Komplexitätssteigerung des bürgerlichen Literatursystems, eine Differenzierung in verschiedene Teilsysteme, die mit einander verbunden sind oder ganz unverbunden nebeneinander existieren, sich auch restriktiv gegenüber anderen Teilsystemen verhalten können. Auf einer höheren Ebene ist überdies - schon seit Beginn der literarischen Moderne - der Antagonismus zwischen dem bürgerlichen und einem neuen, grundsätzlich selbstreferentiellen avantgardistischen Literatursystem entstanden.¹²

Historisch spezifiziert, wirkt sich die Differenzierung in der Literatur der zwanziger Jahre in Deutschland folgendermaßen aus:¹³ Neu bildet sich, befördert durch die politische Demokratisierung, eine sozialistische und proletarisch-revolutionäre Literatur; es formiert sich eine Gruppe linksliberaler

Autoren (oder auch ‚linksbürgerlicher‘),¹⁶ die allerdings im Laufe der zwanziger Jahre divergierende literarische Tendenzen repräsentieren, vom republikanischen Heinrich Mann mit seinen politisch-zeitkritischen und sozialen Romanen bis zur neusachlichen Lyrik Kästners, Tucholskys und Mehrings; es konstituiert sich eine neue katholische Literaturbewegung mit einer Offenheit, die bislang undenkbar war; die völkisch-nationale Literatur, deren Wurzeln im frühen Kaiserreich liegen, erhielt bereits während des Ersten Weltkriegs weiteren Auftrieb und gewinnt in der literarischen Öffentlichkeit der Weimarer Republik erheblich an Boden; die Avantgarde allerdings führt in Deutschland, nach der kurzen Blüte des Dadaismus in einigen wenigen Intellektuellenzirkeln 1919/20 und bis etwa 1924, eher ein Schattendasein. Alle genannten Richtungen und Gruppierungen bilden, mit unterschiedlicher Konsequenz und unterschiedlichem Erfolg, auch eigene Kommunikations- und Distributionssysteme, von Zeitschriften bis zu Verlagen, aus, die die Form einer regelrechten ‚Gegenöffentlichkeit‘ (am prägnantesten im Falle der proletarisch-revolutionären Literatur) annehmen können. Nicht zu übersehen ist schließlich eine ganze Reihe von Autoren, deren literarisches Werk - unbeeindruckt und unbeeinflusst vom Expressionismus - eine Kontinuität vom Jahrhundertbeginn bis in die dreißiger und vierziger Jahre verkörpert (von Gerhart Hauptmann und Thomas Mann bis zu Klassizisten wie Paul Ernst und Erfolgsautoren des konservativen Bürgertums sowie gemäßigten Modernen wie Georg von der Vring, deren neoromantisch-epigonale Anfänge in die Zeit des Frühexpressionismus fallen und die sich seit den dreißiger und vierziger Jahren als traditions- und formbewußte Lyriker profilieren konnten).

Tatsächlich dürfte die Bloch'sche Kategorie der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ (*Erbschaft dieser Zeit*, 1935) am treffendsten die Kultur und eben auch die Literatur der Epoche charakterisieren. Ernstgenommen wurde sie als mögliches heuristisches Modell in der Literaturgeschichtsschreibung bisher jedoch noch nicht, sieht man von den Vorüberlegungen Lothar Köhns ab.“ Die Germanistik hat denn auch bis heute erhebliche Schwierigkeiten, diese ‚Ungleichzeitigkeit‘, zu erfassen, die Literatur der zwanziger und dreißiger Jahre zu systematisieren und die Vielfalt der literarischen Erscheinungen und Tendenzen zu strukturieren, unter Einbeziehung der sozialen und politischen Lage und der philosophisch-ideologischen Bewußtseinsformen.¹⁷ Es gelang ihr nicht, plausible Entwicklungskonzepte vorzulegen, die jenseits einer nur immanenten Darstellung von literarischen Formen und von Stilwandel oder einer ideologiekritischen, oft pseudo-sozialgeschichtlichen Darstellung liegen und über eine - mittlerweile von den meisten Germanisten akzeptierte - fragwürdige Periodisierung, die sich am politischen Entwicklungsmodell von Phasen der Stabilisierung und Destabilisierung orientiert

(1919- 1923, 1923- 1929, 1929-1933 für die Jahre der Weimarer Republik), hinauszugelangen.

Eingehender erforscht sind die zweite Hälfte der zwanziger und die beginnenden dreißiger Jahre, die im Zeichen einer noch stärkeren politisch-ideologischen und auch literarischen Polarisierung stehen. Allerdings verfuhr auch hier die Forschung eher reduktionistisch:¹⁹ Sie konzentrierte sich - sieht man einmal von der intensiven Erforschung der sozialistischen und proletarisch-revolutionären Literatur insbesondere in den siebziger Jahren ab - auf die zwei Komplexe Neue Sachlichkeit²⁰ und Magischer Realismus;²¹ überdies verfuhr sie Berlin-zentriert, was der historisch-kulturellen Realität nicht gerecht wird. Mit solchen perspektivischen Engführungen hat die literarhistorische Forschung bis heute nur wenig gewonnen für eine Gesamtdeutung der literarischen Entwicklung in den zwanziger und dreißiger Jahren. Jost Hermand und Frank Trommler hatten recht, als sie in ihrem Buch über die *Kultur der Weimarer Republik* das Fazit zogen: „Die Tatsache, daß die Literatur der zwanziger Jahre in den Literaturgeschichten bisher so wenig Kontur gewonnen hat, hängt eng mit der undifferenzierten Anwendung der Begriffe Expressionismus und Neue Sachlichkeit zusammen. Die bloße Kontrastierung von Ismen und Stilen verhalf kaum zu einer Klärung der Gesamtsituation.“²² Einer der grundlegenden Fehler in der Literaturwissenschaft war und ist die Hypostasierung des Expressionismus als eines einheitlichen und vor allem dominanten Zeitstils. Doch handelt es sich eben nur um einen - zudem relativ kleinen - Teilbereich des literarischen Lebens und der literarischen Öffentlichkeit.²³

Die Forschungsdefizite lassen sich aber vor allem damit erklären, daß stereotyp immer wieder auf jene zeitgenössische Diskussion um Neue Sachlichkeit und Magischen Realismus Mitte der zwanziger Jahre zurückgegriffen wird, daß der methodische Ansatz auf ein Begriffs-Korsett gestützt wird, das aus einem eng umgrenzten und überdies zu problematisierenden kunsttheoretischen Diskurs hervorgegangen ist.²⁴ Der Kunstkritiker Franz Roh prägte bekanntlich um diese Zeit den Begriff ‚Magischer Realismus‘. Gustav Friedrich Hartlaub, ebenfalls ein Kunsthistoriker, stellte 1925 die große Mannheimer Kunstausstellung unter das wegweisende Motto ‚Neue Sachlichkeit‘.²⁵ Beide Tendenzen werden gelegentlich schon in den zwanziger Jahren - und danach auch in der Forschung - als Nachfolgeentwicklungen des Expressionismus, manchmal sogar als ‚Nachexpressionismus‘ gedeutet, als handle es sich bei dem Begriff um eine ableitbare Stilcategory. Bereits Roh benutzte 1923 den Begriff ‚Nachexpressionismus‘:²¹ Er verstand darunter (nicht nur für Deutschland) eine relativ einheitliche literarische Bewegung, der er zuschrieb, „daß sie gewisse metaphysische Züge des Expressionismus betält, diese andererseits aber zu etwas durchaus neuem“ wandle. Der Begriff des

Magischen Realismus', fährt Roh fort, „der für die einsetzende Epoche ebenfalls angewendet werden kann, deutet das Neue an, verzichtet dafür aber auch auf den Ausdruck der Kontinuität.“ Roh stellte schließlich, gewonnen am künstlerischen Material von Werken der frühen zwanziger Jahre, eine Art Kategorientafel zur Unterscheidung der expressionistischen Ausdruckskunst von einer nachexpressionistischen ‚Neuen Sachlichkeit‘ zusammen.²⁷

Die ahistorische Identifikation von ‚Nachexpressionismus‘ und ‚Neuer Sachlichkeit‘ (oder auch ‚Magischem Realismus‘) hatte Folgen: Sowohl diese als auch die von Roh entwickelten kontrastiven Kategorien zur Verdeutlichung eines künstlerischen (wohlgermt: künstlerischen) Gegensatzes, weiterhin die eklektische, unpräzise Studie des Kunstwissenschaftlers und Philosophen Emil Utitz *Die Überwindung des Expressionismus* (1927) wurden in der Forschung bis heute immer wieder gerne und ausgiebig zitiert und als Berufungsinstanz angeführt.²⁸ Die Kategorien Rohs wurden vielfach auf die literarische Entwicklung seit etwa 1920 rückprojiziert. So ersparte man sich die Mühe der Rekonstruktion dessen, was die Jahre unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkriegs an literarisch und programmatisch Unterscheidbarem, im Anschluß und im Gegenzug zum Expressionismus, hervorgebracht haben. Dazu sollen im folgenden einige Hinweise gegeben werden, in einer vorläufigen Skizze, überdies nicht vrwstrakt, sondern am Beispiel mehrerer, mir für die traditionalistische Wende mit und nach dem Expressionismus repräsentativ erscheinenden Äußerungen. Dies ist gerade deshalb sinnvoll, weil sich von hier aus die Lieraturentwicklung bis weit in die dreißiger Jahre hinein systematisieren und der Epochenzusammenhang der Zwischenkriegszeit deutlich erkennen läßt. Einige Klärungen sind vorab noch nötig: Expressionismus wird im folgenden als unverzichtbarer, ordnender Begriff für eine Lebens-, Denk- und Stilform angesetzt,²⁹ die sich mit ihren avanciertesten Repräsentanten als radikal im Verhältnis zur Tradition verstand und damit die herkömmliche idealistische Ästhetik und das bürgerliche Literatursystem ganz oder partiell (oft freilich nur vorübergehend rhetorisch) in Frage stellte beziehungsweise negierte. Schon 1921 schrieb der österreichische Theoretiker des Expressionismus Paul Hatvani in diesem emphatischen Sinne - nicht ohne die auch den Expressionisten geläufige Form der Selbstironie: „Die Idee des Expressionismus war Revolte gegen das konventionelle Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt. Nicht mehr ästhetische Erwägungen bestimmten das Verhältnis; die Form zerbrach und eine schöne Leidenschaft war da, die, das Horizontale sprengend, sich hoch auftürmte und meinetwegen auch geballt war.“³⁰

‚Nachexpressionismus‘ wird im folgenden nicht als Lebens-, Denk- und Stilform,³¹ sondern heuristisch als zusammenfassende Kategorie für jene (also nicht für alle) literarischen Tendenzen seit 1919/20 verstanden, die ex-

plizit oder implizit auf den Expressionismus (und insgesamt auf die künstlerisch-literarischen Erscheinungen der Avantgarde) und auf die politische Umbruchssituation reagieren und programmatisch darüber hinausführen wollen - durchweg auf der Basis traditionalistischer und autonomieästhetischer Literaturkonzeptionen, die aber durchaus formale Elemente des Expressionismus integrieren können.³² Die Neuorientierung, die eben keine bloße Rückwendung ist, ist längst erfolgt, bevor sich die Schreibweise der ‚Neuen Sachlichkeit‘ auch programmatisch als ästhetisches Pendant zum technologisch-industriellen und großstädtischen Fortschritt etabliert. Bewußt wird keine exakte zeitliche Fixierung vorgenommen, auch wenn tatsächlich die programmatischen nachexpressionistischen Positionen zwischen 1919/20 und 1925/27 bezogen werden, also bis zu der ansonsten immer wieder als Wendepunkt zitierten Rede Hofmannsthals *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927).³³ Durchweg handelt es sich um Positionen, die noch für den größten Teil der nichtnationalsozialistischen Literatur im Dritten Reich als repräsentativ angesehen werden können.³⁴ Die bisher vorliegenden literaturwissenschaftlichen Untersuchungen über den Nachexpressionismus haben zur terminologischen Klärung kaum beigetragen und den methodischen Nutzen des Begriffs nicht plausibel machen können:³⁵ Clemens Heselhaus, zum Beispiel, hatte schon in den fünfziger Jahren im zeittypischen Vokabular des Existenzialismus Oskar Loerke und Konrad Weiss als generationstypische Nachexpressionisten analysiert, ohne eine überzeugende Begriffsreflexion vorzunehmen und ohne sich um den literarischen und historischen Kontext zu kümmern.³⁶ Horst Denkler vermochte es in seinem anregenden, stärker historisch orientierten Überblick über das neue literarische Selbstverständnis nach dem Expressionismus in den zwanziger Jahren ebenfalls nicht, eine systematisierende, historische Ein- und Abgrenzung und Epochendifferenzierung vorzunehmen. Zunächst einmal sollte, intensiver als bisher, der Blick auf die Ablösungsphase vom Expressionismus gerichtet werden, speziell auf jene, teils programmatisch gemeinten Beiträge, die im Zeichen eines neuen Traditionalismus stehen.

Allen im folgenden kursorisch vorgestellten Positionen geht es programmatisch um die Rückgewinnung des Gegenstandes, um Natur und Form, um die Zusammenfügung und Re-Konstruktion der durch die avantgardistische Literatur vermeintlich zerstörten Sprache. Es geht ihnen um die Wiederherstellung des Vertrauens in Sprache und von Ich-Identität als Voraussetzung dichterischer Produktivität, um die Wiedergewinnung einer Schöpfungspoetik. Es sind dies natürlich Positionen, die nicht neu sind, die vielmehr seit Beginn der literarischen Moderne in Deutschland, seit der Kritik am Naturalismus, am psychologischen Impressionismus und Realismus eines Arthur Schnitzler und schließlich am Frühexpressionismus immer schon

artikuliert worden sind. Allerdings geschah dies noch nie zuvor in einer derartigen Breite und mit solchem programmatischen Ernst wie nach der Herausforderung durch die ‚Ausdruckskunst‘ - eine Herausforderung, die im künstlerischen Bereich noch durch die destruktiven Avantgarden des Futurismus und Dadaismus, politisch durch das mit dem Kriegsende zusammenfallende Ende des wilhelminisch-kaiserlichen Ordnungsstaates verstärkt wurde. Für die Darstellung einiger zentraler poetologisch-programmatischer Stichworte beschränke ich mich im übrigen auf solche Beispiele, die aus dem literarischen Diskurs selbst hervorgehen. Für eine genauere Analyse wäre darüberhinaus auf kulturphilosophisch-ideologische Positionen zu rekurrieren, von denen einige auch für Britting von erheblicher Bedeutung waren: zu denken ist vor allem an Hans Blühers eigenwillige, in der Jugendbewegung wurzelnde ‚Lebensphilosophie‘,³³ aber auch an Georg Simmels formal-soziologischen Relativismus und an Carl Schmitts kritisch-produktive Romantikrezeption in der Politischen Theologie (1919) sowie an den in der Nachkriegszeit verbreiteten Antihistorismus von Theodor Lessing und Ernst Troeltsch bis zu Oswald Spengler und Ludwig Klages.

11.

Zwei große Kultur- und Literaturzeitschriften des deutschen Sprachraums, die *Neue Rundschau* und *Der Neue Merkur*, blieben, im ganzen gesehen, zum Expressionismus ein wenig auf Distanz. Es waren Zeitschriften bürgerlich-liberalen und literarisch eher traditionalistisch-konservativen Zuschnitts, in denen man der Avantgarde - nicht unbedingt jedoch allen ihren Autoren - mit Skepsis begegnete. Gewiß druckte auch die *Neue Rundschau* und brachte der S. Fischer Verlag expressionistische Autoren, doch selten exponiert und erst recht nicht programmatisch, sieht man von Wolfensteins Jahrbuch *Die Erhebung* einmal ab." Auch der *Neue Merkur* hat sich partiell dem Expressionismus geöffnet; es erschienen eine Reihe expressionistischer Texte. Tatsächlich aber bekannten sich Efraim Frisch, der Begründer der Zeitschrift, und der nach Kriegsende als Mitherausgeber hinzugekommene Kunsthistoriker Wilhelm Hausenstein ausgerechnet im Jahr der Revolution 1919 zur programmatischen Richtungslosigkeit' und proklamierten „geistige Sammlung und Erneuerung": „Aus der richtungslosen Mannigfaltigkeit der literarischen Produktion" wollen sie „mit Sorgfalt" herausstellen, „was natürlich gewachsen und aus künstlerischer Notwendigkeit geschaffen ist."⁴³ Die traditionelle organologische Metaphorik wird dann in den zwanziger Jahren als Topos nicht nur der neuen Naturdichtung, sondern aller traditionalistischen Literatur dienen.

Im *Neuen Merkur* läßt sich die erwähnte Erscheinungsvielfalt der literarischen Phänomene und Richtungen mit Händen greifen. Als Beispiel sei das November-Dezember Heft 1921 gewählt, das sich ausdrücklich dem Thema „Dichtung" gewidmet hat. Sieht man näher hin, hat man im Kern des Heftes die Literatur nicht nur der beginnenden Weimarer Republik versammelt - ideologisch von rechts bis links außen, ästhetisch prinzipiell auf einer von der Formzertrümmerung und dem Spiel mit dem Sprachmaterial wegführenden Linie. Das Heft enthält Novellen, Gedichte und eine Dramenszene von (in der Reihenfolge des Abdrucks): Heinrich Mann, Johannes R. Becher, Hans Carossa, Arnold Ulitz, Oskar Loerke, Rudolf G. Binding, Paul Adler, Hermann Kasack, Robert Musil (Grigia), Klubund, Alfred Döblin, Josef Ponten, Friedrich Leopold, Regina Ullmann und Friedrich Sieburg; im Rezensionsteil sind als Extrempositionen eine positive Besprechung des George-Grosz-Bandes *Das Gesicht der herrschenden Klasse* sowie der Legenden Rudolf G. Bindings zu erkennen. Dem Eindruck eines ästhetischen und ideologischen Pluralismus und Relativismus haben die Herausgeber des *Neuen Merkur* freilich mit einem Essay des Theaterkritikers und Mitarbeiters der *Frankfurter Zeitung* Bernhard Diebold vorgebeugt: *Kritik zur Literatur* heißt der Essay, in dem Diebold, offensichtlich unter dem Eindruck von Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen*, den Hilferuf aussendet: „Wir leiden am Literatentum. Wir brauchen mehr Dichter!"⁴⁵ Auch er glaubt, mit emphatischer antizivilisatorischer Geste wird dies geäußert, ein Wirrwarr von vermeintlich ideologisch zweckgebundenen Schriftstellern, als da seien „Aktivisten, Aeteristen, Kubisten, Futuristen, Expressionisten, Theosophen, Okkultisten", zu erkennen.⁴⁶ Gegen poetische und politische Willkür und unkritische Traditionsverachtung, gegen Wedekind'sche Triebverherrlichung und Antiphilistertum und Utopie, gegen den hymnischen Sang der Ekstater, die sich „der Einsamkeit ihrer Seele ergaben", plädiert Diebold für eine neue, offensichtlich goethisch-alte „symbolische Kunst"; sie sei, wie er schreibt, „Transsubstantiation von Zeitlichem in Ewiges".⁴⁷ Diebold war einer der wichtigsten, einflußreichsten Literaturkritiker in den Jahren der neuen Standortbestimmung und der poetologisch-programmatischen Rückversicherungen. Er reformulierte zentrale Stichworte, die in den zwanziger Jahren als Topoi ständig wiederkehren. Umfassender noch tat er dies in seiner Abrechnung mit dem expressionistischen Drama (Diebold nennt sie „Reinigung der expressionistischen Dramaturgie")⁴⁸ *Anarchie im Drama*, die 1922 erschien und in den folgenden Jahren mehrere Auflagen erlebte. Auch darin rekurriert Diebold deutlich auf den Literaturbegriff und die ästhetischen Autonomiepositionen der Weimarer Klassik. Dichtung ist ihm die Kunst der geformten Worte, das Drama das höchste Kunstsymbol des Menschen. Er konzidiert zwar dem Expressionismus - und zeigt sich insofern um ein angemessenes

Verständnis bemüht - ein berechtigtes, ursprüngliches „Weltgefühl“, das aus einer „natürlichen Aufwallung gegen erstorbene Formeln der Gegenwart“ resultiere, sieht aber als Ergebnis nur eine „Trümmer-Kunst mit einer eigenen Sturm- und Drang-Dynamik“.

Bleiben wir zunächst beim Drama, dem Diebolds spezifisches Interesse galt. 1924 veröffentlichte der Dramaturg am Düsseldorfer Schauspielhaus Felix Emmel eine Sammlung von (teils zuvor in Zeitschriften erschienenen) Kritiken unter dem etwas irreführenden Titel *Das ekstatische Theaters'*. Es handelt sich jedoch keineswegs um eine expressionistische Programmschrift, selbst, wenn der Verfasser sich mit dem zentralen Begriff der Ekstase durchaus auf einige Expressionisten hätte berufen können. Auch er beklagt hingegen die allgemeinen Auflösungserscheinungen, die Auflösung auch „des inneren Menschen“ durch die „Herrschaft des Intellekts“, und fordert neue Bindungen für den Menschen, die die Literatur aufzeigen müsse.⁵² Entwickelt wird eine metaphysische Dramaturgie eines neu-alten, „kultischen Theaters“, in dem die „Ekstase des Blutes“ entscheidend ist. Dem innerästhetischen Argument Diebolds fügt Emmel ein historisches hinzu: Die Voraussetzungen für dieses neue Theater seien durch das metaphysische Erlebnis des Ersten Weltkriegs mit der Erkenntnis der subjektiven Schicksalsabhängigkeit gegeben; erst dadurch sei wieder Tragik darstellbar und die ihm notwendig erscheinende „unerbittliche Austreibung der Psychologie“ möglich geworden.⁵⁴ In der Tat war dies ja ein Initiationserlebnis eines großen Teils der deutschen literarischen Intelligenz, speziell auch jener jüngeren Schriftsteller die selbst aktiv als Soldaten am Krieg teilgenommen hatten. In allen traditionalistischen Literaturkonzeptionen nach dem Krieg wird diese Erfahrung zum quasi poetologischen Argument transformiert und lebt als positive „Wiederkehr des Weltkrieges“ weiter.⁵⁵ Auch auf Britting und viele seiner Generationengenossen trifft dies zu,⁵⁶ wobei sich die Grenzen zum völkischen Nationalismus in der Literatur spätestens 1933 verwischt haben: dies zeigt beispielsweise die von Paul Alverdes und Karl Benno von Mechow verfaßte programmatische Vorrede zur Zeitschrift *Das Innere Reich* von 1934.⁵⁷

Eine ganz andere Stimme des Irrationalismus spricht aus Max Tau;⁵⁸ es ist ein spezifisch schlesisch-mystischer Irrationalismus. Tau, am Ende der Weimarer Republik als Lektor des Bruno Cassirer Verlages bekannt geworden und für manche literarische Entdeckung (wie Wolfgang Koeppen und Marie Luise Kaschnitz) verantwortlich, begann Anfang der zwanziger Jahre im kleinen Friedrich-Lintz-Verlag in Trier. In der von ihm herausgegebenen Anthologie *Die Stillen. Dichtungen* (1921)⁵⁹ versammelte er noch nicht Texte jüngerer Schriftsteller, sondern setzte der Form- und Wertzerstörung des Expressionismus und dem jungen Republikanismus programmatisch die Zeugen einer ‚anderen‘, stillen Welt der Innerlichkeit entgegen: Hermann Stehr, Kol-

benheyer, Wilhelm Schäfer, Paul Ernst, Ina Seidel, dazu Moritz Heimann und Arthur Silbergleit sowie Wilhelm Lehmann, dem Tau besonders verbunden war; gerade Lehmanns sehr moderaten Expressionismus empfand er als wegweisend. Das Geleitwort zur Anthologie ist ausgesprochen rhapsodisch gehalten; Tau entwickelt darin, ähnlich wie Emmel, den Gegensatz von ‚innen‘ und ‚außen‘. Man wird dem Text freilich nicht gerecht, wenn man ihn (wie überhaupt Taus Religiosität) ausschließlich ideologiekritisch wertet.⁶¹ Im Stile eines Predigers der Mystik formuliert Tau in der zentralen Passage:⁶¹

Zwei Welten gibt es, die den Menschen gegeben werden. Die eine - die Welt der Erscheinungen, des äußeren Seins - lockt uns mit zauberischen Gebärden. Aber stets wechseln ihre Formen; in jedem Augenblick vergehen und stürzen sie; vergänglich ist ihr Glanz, staubgeboren wie unser äußeres Sein, zu Staub verdammt wie Fleisch und Bein der irdischen Menschen. Darüber aber wölbt sich die zweite Welt; die Welt des innerlichen Menschen, der sich von der äußeren erlöst durch Kampf, auf daß nun in ihm werde und wirke die heilige Stille; denn erlösen muß der Mensch sich von der äußeren Welt, daß die innere erstehe in ihm, daß die Stille singe in seinem Herzen.

Dann strömen in ihm reicher die flutenden Quellen des Seins, machtvoller tönen in ihm die Akkorde des Zeitlosen, dann lauscht er der Stimme des Gottes, der zu ihm spricht in den seltensten Stunden, da die Stille um ihn webt. Sich selbst gewinnt er.

Grundlegend zu unterscheiden ist diese Form mystischer Religiosität von jener christkatholischen Metaphysik, die dem Literaturkonzept des Rheinländers Martin Rockenbach zugrundeliegt.⁶² Rockenbach war seit 1924 einflussreicher Herausgeber einer Zeitschrift mit dem programmatischen Titel *Orplid*; überdies dürfte er an der literarischen Öffnung der altkatholischen Literatur- und Kulturzeitschrift *Der Gral* nach 1920 als kurzzeitiger Mitarbeiter einen gewissen Anteil gehabt haben. Rockenbach, der Britting wohl seit etwa 1925 kannte und schätzte und ihm manche Publikationsmöglichkeit bis in die dreißiger Jahre hinein eröffnete,⁶³ ist ein gutes Beispiel für das neue Selbstbewußtsein katholischer Schriftsteller, die über die lange bindenden engen konfessionellen Grenzen hinaus nun offener für das gesamte Spektrum einer formbewußten Literatur waren (dafür zeugen in anderer Weise auch die verstärkten literarischen Bemühungen des Verlages Kösel & Pustet in den zwanziger Jahren). Größere Offenheit bedeutet bei Rockenbach nicht nur Aufgeschlossenheit gegenüber konfessionell ungebundenen Autoren; vielmehr verwendet er sich explizit sogar für das „Neuheidentum Georgescher oder Klagescher Prägung“ -⁶⁴ wenn auch mit der gebotenen Zurückhaltung. 1924 edierte Rockenbach gleich zwei programmatisch gemeinte Anthologien, *Rückkehr nach Orplid* und *Junge Mannschaft*.⁶⁵ Sie bieten, zusammengenommen, das breiteste Spektrum literarischer Tendenzen im Zeichen eines traditionalistischen Nachexpressionismus. In der Einleitung zu *Rückkehr nach, Or-*

Orplid proklamiert Rockenbach die Abkehr vom „zerrissenen Dichter“. ⁶⁶ Auch dies ist ein zentrales Stichwort für die weitere literarische Entwicklung: „Rückkehr nach Orplid ist neue Klassik“, dekretiert er und formuliert als Ziel und als Kritik des Vergangenen: „... im zeitlich und irdisch begrenzten Ding wird Vollendung erstrebt, am farbigen Abglanz das Leben erkannt. Hinter den Expressionisten aber stand verschleiert das romantische Schweben ins Unendliche, Ungemessene, die romantische Sehnsucht nach der Ewigkeit, das ewig sehnsüchtige, drängende, monotone, weil unerfüllbare Anklopfen an das Paradies.“ ⁶⁷ Rockenbach, der sich in besonderer Weise mit dem religiös-messianischen Expressionismus eines Reinhard Johannes Sorge verbunden wußte, ⁶⁸ baut nun allerdings keine Opposition auf, sondern nimmt eine vermittelnde Position ein, die auch um die fraglos vorhandenen Kontinuitäten vom Expressionismus zum Nachexpressionismus mit seinen Traditionalismen weiß: „Zwischen Klassik und Romantik kann kein Wertunterschied gemacht werden. Beide Daseinsformen sind. Wir heutige aber gehen einer klassischen Zeitströmung entgegen“. ⁶⁹ Dieses Epochenbewußtsein scheint für einen Teil der literarischen Programmierer und Autoren Anfang der zwanziger Jahre charakteristisch gewesen zu sein. Das veränderte, neue kulturelle Selbstverständnis enthält freilich oft genug auch einen Affekt, ja ein Ressentiment gegen den technisch-industriellen Fortschritt und die mit ihm identifizierte Rationalität. Solche Affekte verstecken sich nicht selten hinter einer plakativen Rhetorik, die allerdings immer der Gegenseite zugeschrieben wird. Orplid als das Land der reinen Schönheit: dies war das große Gegenkonzept, das fraglos von der negativen Revolutionserfahrung mit inspiriert wurde. In der Vorrede zu dem von Habel & Naumann in Regensburg verlegten Jahrbuch *Die neue Dichtung* (1924) heißt es, vermutlich aus der Feder von Alfred Happ: „Die Gesinnung, die arme Seele der revolutionären Unruhen, kehrte in die Träume zurück, von denen sie ausging ... Der prophetische Ton verscholl ... Rhetorische Dichtung ist geächtet worden, um das bildnerische Können ringt die jüngste Kunst.“

Die beiden letzten Beispiele beziehen sich auf den schon erwähnten Rudolf Kayser. Nach der *Menschheitsdämmerung* von Kurt Pinthus erschien 1921 eine weitere resümierende Anthologie expressionistischer Lyrik. Bereits am Titel ist ablesbar, daß darin die Akzente ein wenig anders gesetzt waren: Sie heißt *Verkündigung*.⁷ Kayser, der die Auswahl nicht selbst stellte, distanziert sich nun bezeichnenderweise im Prolog (datiert „Herbst 1920“) vom Expressionismus und bringt das alte Dekadenz-Argument der ‚verbrauchten` und ‚müden` Atmosphäre. Im Mittelpunkt steht neben der Polemik gegen die „psalmodierenden Knaben“, die „Menschheitsdichter“ und „organisierten Apostel“, gegen die „pazifistischen und sozialistischen Gewerkschaftspoeten“ mit ihren ästhetisch wertlosen „Gesinnungsformeln“ ⁷²,

die Apologie des großen Dreigestirns der deutschen Lyrik Anfang des 20. Jahrhunderts: von George, Hofmannsthal und Rilke und deren „Magie des Wortes“. An Georges „metaphysische[n] Feiern“, Rilkes „franziskanische[r] Frömmigkeit“ und Hofmannsthals „Spätknabentage[n]“ hätte sich die neue Lyrik zu messen, die ziellos wirke. ⁷³ Den drei genannten Dichtern kommt in der Tat eine Schlüsselrolle für die literarische Entwicklung mit und nach dem Expressionismus zu. Hofmannsthal wurde dann von Otto Heuschele in der Anthologie *Junge deutsche Lyrik* (1928) sogar als Leitbild der „reinen lyrischen Poesie“ gefeiert. ⁷⁴

1923 lieferte Kayser eine systematisch angelegte Programmschrift nach, die bis heute nur wenig beachtet wurde, obschon sie einen für die literarische Entwicklung wesentlichen Aspekt, die Notwendigkeit der Wiederkehr des Mythos, thematisiert. ⁷⁵ Damit erscheint auch sie als Bindeglied zwischen der nachexpressionistischen Phase und literarischen Tendenzen der dreißiger Jahre, von Broch über Thomas Mann bis zu Marie Luise Kaschnitz und einer ganzen Reihe von nichtnationalsozialistischen Autoren, die nach 1933 in Deutschland blieben. ⁷⁶ Scharfsinniger als andere Programmierer erkannte Kayser (jenseits seiner Kritik an den Ekstatikern, Menschheitsdichtern, Dadaisten usw.) die Aporien, vor denen die literarische Avantgarde nach Krieg und Revolution stand. Kunst müsse wieder „Rettung“ sein und nicht mehr Dienst, was nur durch die Gestaltung des Mythos erreicht werden könne. Mythos wird als „das Wissen um geistige Wesenheit“ begriffen, „mag sie sich als Gottheit oder Lehre offenbaren“. ⁷⁷ Da es nur noch eine metaphysische und religiöse Sehnsucht gebe, der natürliche Gottesglaube aber verlorengegangen sei, müsse das Verhältnis des Menschen zu Leben, Natur und Geist erst wieder neu bestimmt werden: „Wir brauchen die Selbstverständlichkeit des Lebens, die freie und reine Schöpfung aus der Unmittelbarkeit des Daseins, die Natur als Geist und den Geist als Natur.“ ⁷⁸

Soweit einige zentrale Koordinaten im System nachexpressionistischer Literaturproduktion und Literaturtheorie. Man käme zu weiteren, analogen Befunden beim Blick auf eine ganze Reihe von Literaturgeschichten von Friedrich von der Leyen bis Oskar Walzel und auf literaturwissenschaftliche Monographien von Rudolf Wolff (*Die neue Lyrik. Eine Einführung in das Wesen jüngster Dichtung*. 1922) bis zu Fritz Strich (*Dichtung und Zivilisation*. 1928).⁷⁹ Richtet man den Blick nun auf Britting und auf die Zeitschrift *Die Sichel*, so werden zwar schnell Übereinstimmungen deutlich, aber gerade Britting entzieht sich auch wieder einer allzu schematischen Einordnung.“ *Die Sichel*

bringt schon ein breites und für den Nachexpressionismus fast repräsentativ zu nennendes Spektrum der manifesten literarischen Tendenzen um 1920. Die ganz wenigen essayistisch-theoretischen Texte der Zeitschrift entwerfen konsequent gerade keine expressionistische Poetik, vielmehr dienen sie der ästhetischen und ideologischen Distanzierung; nicht zufällig dient das Goeth'sche „Stirb und Werde“ aus dem *West-Östlichen Divan* der programmatischen Selbstverständigung. Otmar Best charakterisiert die Expressionisten in der *Sichel* als pathologische Idealisten und beschwört die klassische Harmonie von Ideal und Wirklichkeit,⁸¹ wo doch gerade die Destruktion dieser Harmonie das erklärte Ziel aller avancierten Expressionisten von Benn bis Döblin war. Gerade jener extreme Subjektivismus als Voraussetzung einer höheren Objektivität (in der Formulierung Hatvanis: „Im Expressionismus überflutet das Ich die Welt“⁸² als das mit ihr gerade Nicht-Identische) erscheint dann in den Prosatexten Brittings aus jener Zeit nur spurenhaf.⁸³

Britting hat sich für den Expressionismus als Stilform interessiert, nicht für dessen radikale erkenntnistheoretische Positionen. Für ihn bedeutet dies nachgeholte Moderne in Regensburg, in der Provinz; sie meint auch den Versuch der Emanzipation von der sozialen Herkunft und der erfolgreichen Integration in die literarische Öffentlichkeit und Kommunikation. Heimgekehrt aus dem Krieg, gesellschaftlich orientierungslos, strebte Britting nach dem Ende des Krieges seinen literarischen Durchbruch, gemeinsam mit Josef Achmann, mit dem Versuch der Selbstorganisation im Literatursystem an.

Der Prosa Brittings bleibt der Expressionismus nur äußerlich, bleibt überwiegend stilistische Pose. Britting interessieren die Möglichkeiten der Erweiterung wie der Verdichtung des sprachlichen und bildsprachlichen Ausdrucks und die Anregungen für spezifische Personen- und Handlungskonstellationen. Sein reduktionistisches Verständnis des Expressionismus ist bestimmt von einer forcierten, gelegentlich provozierend gemeinten, oft nur spielerisch-ironisch anverwandelten Bildlichkeit, von zeitspezifischen thematischen Vorwürfen, von der Literarisierung archetypischer und mythischer Figuren und deren ironischer Zerstörung oder ‚Brechung‘, stilistisch von jener ironischen Kälte, die noch vielen späteren Erzählungen bis in die dreißiger Jahre hinein eignet. Auch der die *Sichel* abschließende und, in feuilletonistisch-subjektiver Erzählhaltung, wie ein lakonischer Abgesang auf den Expressionismus, zugleich wie ein verhaltener programmatischer Ausblick auf die kommende Kunst wirkende München-Text,⁸⁶ läßt Brittings Position zumindest in der Negation deutlich erkennen. Er artikuliert seine Vorliebe für die anarchisch freischwebende Linienführung eines Paul Klee einerseits und andererseits für die klare, konzentrierte Bild- und Gegenständlichkeit der Alten Meister von Grünewald bis Altdorfer - im Kontext einer charakteristischen Rückwendung. Die zum Teil schnell aufeinanderfolgenden Texte über

seinen Freund Achmann aus den Jahren 1918 und 1921 (erst recht der späte von 1929) indizieren bis in den sprachlichen Duktus hinein die wachsende Distanz vom Expressionismus.⁸⁷ Vom letzten dieser Texte aus gesehen, erscheinen dann die ersten Versuche über Achmann nur noch als Stilübung. Die zentrale Passage aus der Fassung von 1921 mit dem Titel *Der Maler und Graphiker Josef Achmann*: Sie enthält, liest man genau, ein poetologisches Selbstverständnis, das sich für Britting im Laufe der zwanziger Jahre als maßgebliches herauskristallisierte:⁸⁸

Was in der Wut des Ansturms grotesk sich überschlug, hat sich jetzt wieder besonnen. Achmann scheint nun in sein entscheidendes Stadium zu treten. Seine letzten Bilder sind von stärkster Geschlossenheit. Die Farbe ist ruhig, verhalten glühend, schön und innig. Das Neue ist noch da. Aber es ist nicht mehr freche Freude an sich aufbäumen den Gesten. Es ist eine innere Kraft. Durch einen Brennspeigel sammelnd, raffend, konzentrierend. Seine graphischen Blätter haben eine große Einfachheit erreicht. Mächtige, geschwungene Linien, breite strahlende Flächen von schwarz und weiß.

In diesem Schlüsseltext ist auch die Rede vom magischen Dasein, in das die Gegenstände des Bildes *Am Fenster* gezwungen seien.⁸⁹ In der Tat ist dieses Bild, ebenso wie die Brennspeigel-Metapher, für Brittings Vers- und Prosastil zumindest bis zum Hamlet-Roman von größter Bedeutung.⁹⁰

Ähnlich artikuliert sich Brittings poetologisches Selbstverständnis - freilich im Rahmen recht bescheidener, selbstgenügsamer Reflexionen - in Texten wie *Das Initial* und *Der trunkene Kutscher*, beide aus den Jahren 1924/25.⁹¹ Britting thematisiert hier nicht die Gegenstandsgewinnung, sondern - im Sinne des Magischen Realismus - die Art und Weise der Gegenstandsdarstellung; in einem ‚magisch-bannenden‘ Verfahren erscheint ihm dies als entscheidendes Qualitätsmerkmal der Literatur, nämlich die sprachliche Bewältigung und poetische Durchdringung sowie die Strukturierung des Stoffes: „In einem gedrungenen, von Blut prall vollen, in einem bebenden und fiebernden Gebilde aus zehn Sätzen will ich zeigen, an dem Versuch mich selbst erprobend, daß ohne Bedeutung ist, ohne Gewicht und Wert das ‚Was‘, daß nur das ‚Wie‘ Farbe und Form und Glanz gibt und Atem, aus sich selbst zu leben wie ein schönes Tier.“⁹² Dieser Stilwille liegt dem vom Beginn der zwanziger bis in die dreißiger Jahre reichenden Prozeß der sprachlichen Überarbeitung und gelegentlich auch Neufassung von Erzählungen und kürzeren Prosaskizzen zugrunde. Die Entwicklung vollzieht sich - gemessen an der raschen programmatischen Abgrenzung vom Expressionismus um 1920 - ausgesprochen langsam, zeitweise geradezu tastend.

Brittings Lyrik zeigt seine Position vielleicht in noch klarerem Lichte. Er kennt und verarbeitet sowohl die älteren Lyrikkonzeptionen der Klassik, Romantik, Biedermeierzeit und des poetischen Realismus als auch fast alle Stile

der Moderne in Deutschland seit Naturalismus und Jugendstil - vom George'schen Ästhetizismus bis zur ironischen Sachlichkeit eines Brecht.⁹⁴ Auch hier, nicht anders als mit der expressionistischen Prosa, findet eine teils spielerisch-ironische, teils ernsthafte Anverwandlung der Themen und Formen statt. Es ist dies Ausdruck eines noch nicht zu sich selbst gekommenen Autorbewußtseins und einer noch nicht festgelegten Autorrolle. Diesem Bewußtsein sind die Pole Großstadt-Land/Provinz, Geist-Natur, Chaos und Harmonie, Realgeschichte und Mythos noch antagonistisch. Dies ist Brittings eigene Position am Beginn der zwanziger Jahre, am Ende des Expressionismus, als er, wie viele andere Autoren seiner Generation, noch auf der Suche nach seinem literarischen Stil und seiner Autorrolle ist. Es trennt ihn damit einiges von den skizzierten programmatischen Positionen in der Phase des Nachexpressionismus. Die dichterische Entwicklung verläuft bei ihm auch anders als etwa bei Autoren wie Loerke und Kasack. Loerke schrieb schon 1920 über Kasack und über Friedrich Schack: „Expressionismus ohne hektisches Rot, ohne Schweiß und Krampf möglich ist.“⁹⁵ Loerke, zum Beispiel, hatte bereits einen festen poetologischen Standpunkt gewonnen:⁹⁶ Er, der ältere, ruhte in einem starken Traditionsbewußtsein, mußte nicht ins Experiment ausweichen. Vielmehr begriff er den Expressionismus als Chance für eine substantielle Erweiterung der Erkenntnis- und Ausdrucksmöglichkeiten im Sprach- und Bildbereich, aber eben jenseits einer bloß spielerischen Attitüde. Er repräsentiert damit vielleicht am deutlichsten jenes Konzept einer 'Modernen Klassik' der dreißiger Jahre. Primäres Ziel war, wie auch bei Kasack, die „Willkürlichkeit des Zeitstils“ zu transzendieren,⁹⁸ zum Teil wiederum im Rückgriff auf die ästhetische Autonomieposition der Weimarer Klassik. Heinrich Eduard Jacob urteilte in seiner schon eingangs zitierten Anthologie *Verse der Lebenden*:⁹⁹ „Die alte neue Bindung an die vom Zweck befreite Atmosphäre vollzog sich in der lyrischen Schöpfung Oskar Loerkes.“

Für Britting, den Spätentwickler, bedeutete der Expressionismus hingegen nur ein vorübergehendes Experiment; und in der nachexpressionistischen Zeit verblieb er im Experimentierstadium, bis sich, in einem langwierigen Prozeß, die konstitutiven Merkmale seines Dichterbildes und seiner Poetologie herauskristallisierten - einer Poetologie, die auf die Aufhebung von Geschichte und die „ästhetische Rekonstruktion“ von Natur abzielte.¹⁰⁰ Dieser Vorgang ist gebunden an den süddeutsch-österreichischen Kultur- und Landschaftsraum als prägender Individualerfahrung und pointiert in zunehmendem Maße die Opposition zu einer, durch Berlin verkörperten Großstadt-Literatur, die für Britting in den zwanziger Jahren zeitweilig eine erhebliche Faszination besaß. Seine Bildsprache bewahrt freilich vom Expressionismus über die Jahre der Weimarer Republik hinaus noch Rudimente bis hin zum

Wiederaufgreifen von Themen und Stoffen im späten *Eglseder-Fragment*:¹⁰¹ Damit schloß sich der literarische und soziale Erfahrungskreis. Brittings Ringen um eine Position in der literarischen Öffentlichkeit hat jene angesprochene stilistische ‚Offenheit‘ vorübergehend gewiß verstärkt. Die schließlich mühsam eroberte Position und das Rollenselbstverständnis beruhten am Ende nicht nur auf der strikten Trennung von Politik und Literatur, sondern insgesamt auf einem in den dreißiger Jahren in Deutschland wieder stark verbreiteten, Dichterbild vormoderner literarischer Öffentlichkeit, das mit Elementen der Modernität zusammenstieß. Die Wurzeln dafür liegen nicht nur in der Sozialisation und individuellen Bildungsgeschichte, sondern auch - und für die Autorpoetologie entscheidend - in der Phase der Orientierung in einem sich extrem differenzierenden literarischen System nach dem Ende des Expressionismus.

ANMERKUNGEN

- 1 Zum Expressionismus-Begriff, den Definitions- wie den Periodisierungsproblemen vgl. die umfangreiche einschlägige Literatur, etwa Armin Arnold: Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen. Stuttgart, u. a.: Kohlhammer 1966, S. 9- 15; Hans-Gerd Rötzer [Hg.]: Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1976; Wolfgang Rothe: Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt am Main: Klostermann 1977; Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper: Expressionismus. 3.Aufl. München: Fink: 1985; Gerhard P.Knapp: Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung - Bestandsaufnahme - Kritik. München: Beck 1979, S. 13-16; Richard Brinkmann: Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. Sonderband DVjs. Stuttgart: Metzler 1980, v.a. S. 1 -4. Anregend immer noch, trotz mancher Fehleinschätzungen und Verzeichnungen, Walter Muschg: Von Trakl zu Brecht. In: Ders.: Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München: Piper 1961, S. I I -93, hier: S. 11 -23. - Grundlegend für die hier behandelte Thematik sind die Dokumentationen von Thomas Anz und Michael Stark: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Stuttgart: Metzler 1982, und der daran anschließende Band von Anton Kaes [Hg.]: Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933. Stuttgart: Metzler 1983.
- 2 Verkündigung. Anthologie junger Lyrik. Vorwort von Rudolf Kayser. München: Roland 1921, hier: S. IX („Prolog“ von Kayser). - Vgl. auch die lakonischen Bemerkungen von Gottfried Benn zum Expressionismus` in der Einleitung zur Anthologie: Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada. Wiesbaden: Limes 1955, S. 5-20, v.a. S. 5- 11, mit dem pointierten Resümee: „Also der Expressionismus und das expressionistische Jahrzehnt: einige über den Kontinent verstreute Gehirne mit einer Realität und mit neuen Neurosen.“ (20).
- 3 Vgl. den entsprechenden Abschnitt in Anz/Stark: Expressionismus, S. 98ff. („Verabschiedungen vom Expressionismus“); eine breitere Textauswahl bietet Paul Pörtner in: Literatur-Revolution 1910- 1925. Dokumente, Manifeste, Programme. Bd.2. Zur Begriffsbestimmung der Ismen. Neuwied, u. a.: Luchterhand 1961, v.a. S. 298-383 (u. a. Thiess, Diebold, Hausenstein, Kayser, Musil, Goll, Pannwitz, Binding, Kaiser und Natonek). Vgl. ferner Paul Raabe: Der späte Expressionismus 1918- 1922. Biberach a.d.Riß: Museum der Stadt (= Katalog zur Ausstellung in der Kleinen Galerie) 1966; Michael Stark: Für und wider den Expressionismus. Die Entstehung der Intellektuellendebatte in der deutschen Literaturgeschichte. Stuttgart: Metzler 1982, v.a. S.223-229 („Verabschiedungen des Expressionismus“) mit zahlreichen Belegen; Ders.[Hg.]: Deutsche Intellektuelle 1910- 1933. Aufrufe, Pamphlete, Betrachtungen. Heidelberg: L.Schneider 1984 (darin Einleitung „Suchbild Intellektuelle“), S. I I -24; Brinkmann: Expressionismus, S. 217-223 (Ende und Nachgeschichte des Expressionismus). In der verbreiteten Darstellung von Richard Hamann und Jost Hermand: Expressionismus (= Epochen der deutschen Kultur von 1870 bis zur Gegenwart 5). München: Nymphenburger 1976., S. 200-205 („Der vorgebliche Tod des Expressionismus“) wird allen Ernstes behauptet, ohne entsprechende Beweisführung, bis Ende der 20er Jahre sei „eine Fülle, ja geradezu Überfülle an expressionistischen Werken oder Tenden-

- zen“ (!) erschienen (5.201), der Expressionismus habe nach 1923 ungebrochen weitergelebt.
- 4 Oskar Loerke: Die sieben jüngsten Jahre der deutschen Lyrik (1921 in: Neue Rundschau), in: Ders.: Literarische Aufsätze aus der „Neuen Rundschau“ 1909-1941. Hg.v. Reinhard Tgahrt. Heidelberg,u.a.: L.Schneider 1967, S. 333-337, hier: S. 336.
- 5 Wilhelm Worringer: Künstlerische Zeitfragen (1921). In: ders.: Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem. München: Piper 1956, S. 106- 129, hier: S. 128. - Ganz ähnlich formulierte 1920 Wilhelm Hausenstein: „Am Ende des Ringens stünde nun wieder einmal die Rückkehr zur Natur - oder mindestens die Rückkehr zu den Nazarenern“. In: Die Kunst in diesem Augenblick. Aufsätze und Tagebuchblätter. München: Prestel 1960, S. 26517.
- 6 Richard Hamann: Kunst und Kultur der Gegenwart. Marburg: Kunstgeschichtliches Seminar (Marburg) 1922.
- 7 Rober Müller in „Die Muskete“, Sonderheft Oktober 1923, hier zit.n. Ernst Fischer und Wilhelm Haefs [Hg.]: Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien. Salzburg: Otto Müller 1988, Einleitung S. XIII.
- 8 Vgl. Hans-Jörg Knobloch: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie. Bern, u. a.: Lang 1975.
- 9 Heinrich Eduard Jacob [Hg.]: Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910. 2. durchges. u. ergänzte Aufl. Berlin: Propyläen 1927; darin die Einleitung von Jacob: „Zur Geschichte der deutschen Lyrik seit 1910“, S. 5-33 (mit einer Nachschrift zur 2.Aufl.), hier: S. 5 und S. 28.
- 10 Vgl. Oskar Walzel: Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart. Mit einer Bibliogr. v. Josef Körner. Berlin: Askanischer Verlag⁵ 1929. Walzel schreibt zur Nachkriegsentwicklung: „Chaotisch ist das alles, chaotischer als in den künstlerisch reichbewegten Jahrzehnten nach Beginn des Naturalismus“ (S. 176).
- 11 H.E.Jacob: Verse der Lebenden, 5.6. In der Nachschrift zu der hier zitierten 2.Auflage betont Jacob, daß die von Benn geforderte „Enthirnung“ mittlerweile (1927) erfolgt sei, das Naturgefühl` endgültig über das Geistgefühl` gesiegt habe (S. 29ff).
- 12 Ein neuer Naturalismus?? Eine Rundfrage des Kunstblatts. In: Das Kunstblatt. Hg.v. Paul Westheim. 6 (1922), H.9, S. 369-414, mit einer Einführung von Westheim.
- 13 Ein Musterbeispiel` dieser Art: Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart. Von Jan Berg u. a. Frankfurt am Main: Fischer 1981.
- 14 Zum Avantgarde-Konzept vgl. Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974; systemtheoretisch weitergeführt, in Auseinandersetzung mit Niklas Luhmann, von Georg Jäger: Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems. Eine systemtheoretische Gegenüberstellung des bürgerlichen und avantgardistischen Literatursystems mit einer Wandlungshypothese. In: Michael Titzmann [Hg.]: Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen: Niemeyer 1991, S. 221 -244, v.a. S. 233-243: Das avantgardistische Sozialsystem Literatur.
- 15 Die folgenden Ausführungen reduzieren bewußt die Komplexität auf die markantesten, folgenreichsten literarischen Tendenzen und Gruppierungen.

- 16 Vgl. Dieter Mayer: Linksbürgerliches Denken. Untersuchungen zur Kunsttheorie. Gesellschaftsauffassung und Kulturpolitik in der Weimarer Republik (1919-1924). München: Fink 1981.
- 17 Vgl. dazu Lothar Köhn: Überwindung des Historismus. Zu Problemen einer Geschichte der deutschen Literatur zwischen 1918 und 1933. In: DVjs 48 (1974), S. 704-766 und DVjs 49 (1975), S. 94-165, hier v.a. Tl.1 ; vgl. auch Köhns Hinweis auf den möglichen Modellcharakter von F.Sengles „Biedermeierzeit“ (S. 747).
- 18 Zur Weimarer Republik liegen mehrere kulturhistorische Überblicke vor, vgl. etwa Peter Gay: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit: 1918-1933. Aus d. Amerikan. v. Helmut Lindemann. Frankfurt am Main: S. Fischer 1970; Walter Laqueur: Weimar. Die Kultur der Republik. Übers. v. Otto Weith. Frankfurt am Main, u. a.: Ullstein 1976; John Willett: Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917-1933. Aus d. Engl. v. Benjamin Schwarz. München: Rogner & Bernhard 1981. Den perspektivenreichsten Überblick über die literarische Entwicklung geben Jost Hermand und Frank Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik. München: Nymphenburger 1978, S.128-192 (darin auch ein Abschnitt: „Nach dem Chaos: Neubesinnung“, S. 144ff.). - Literaturwissenschaftliche, allerdings nur sehr punktuell geratene (Überblicks)Darstellungen liegen vor mit den drei Sammelbänden: Reinhold Grimm und Jost Hermand [Hg.]: Die sogenannten zwanziger Jahre. First Wisconsin Workshop. Bad Homburg v.d.H., u. a.: Gehlen 1970; Wolfgang Rothe [Hg.]: Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik. Stuttgart: Reclam 1974; Keith Bullivant [Hg.]: Das literarische Leben in der Weimarer Republik. Königstein/T.: Scriptor 1978. - Von den einschlägigen Literaturgeschichten seien genannt: Klaus Günther Just: Von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Geschichte der deutschen Literatur seit 1871. Bern, u. a.: Francke 1973; Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd.10: 1917 bis 1945. Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Hans Kaufmann in Zusammenarbeit mit Dieter Schiller. Berlin/DDR: Volk und Wissen 1973; Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Hg.v. Horst Albert Glaser. Bd.9: Weimarer Republik - Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil. 1918-1945. Hg.v. Alexander von Bormann und Horst Albert Glaser. Reinbek: Rowohlt 1983, 1989; Viktor Zmegac [Hg.]: Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur [Gegenwart. Bd.III. 1918-1980. Königstein/Ts.](#): Athenäum 1984. - Alle neueren Literaturgeschichten holen freilich nicht annähernd den Materialreichtum (bezogen auf die Jahre 1918-1925) von zwei älteren Literaturgeschichten ein: Albert Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus. Leipzig: Voigtländer 1927 (maßgebliche 5.Auflage); Guido K. Brand: Werden und Wandlung. Eine Geschichte der deutschen Literatur von 1880 bis Heute. Leipzig: Kurt Wolff 1933. Materialreich allenfalls noch, freilich ohne den Versuch einer sinnvollen Strukturierung, Ernst Alker: Profile und Gestalten der deutschen Literatur nach 1914. Mit einem Kapitel über den Expressionismus von Zoran Konstantinovic. Stuttgart: Kröner 1977 (Vgl. darin die Kapitel „Formkonservative Literatur“, „Neorealismus und Neue Sachlichkeit“, „Zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit“, „Wandlungen des Manieristischen, Grotesken und Surrealen“).
- 19 Das spiegelt sich in den meisten der in Anm. 18 genannten Titel. Vgl. u. a. auch Thomas Koebner [Hg.]: Weimars Ende. Prognosen und Diagnosen in der deutschen Literatur und politischen Publizistik. 1930-1933. Frankfurt am Main:

- Suhrkamp 1982; Erhard Schütz: Romane der Weimarer Republik. München: Fink 1986. Rühmenswerte Ausnahmen finden sich zum Beispiel in Monographien zur Verlagsgeschichte und zur Organisationsgeschichte der Schriftsteller (vgl. exemplarisch Ernst Fischer: Der „Schutzverband deutscher Schriftsteller“ 1909-1933. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung 1980 (= Sonderdruck AGB 21. 1980, Sp. 1 - 666).
- 20 Vgl. Helmuth Lethen: Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus“. Stuttgart: Metzler 1975; ders.: Neue Sachlichkeit. In: Glaser [Hg.]: Deutsche Literaturgeschichte 9, S. 168-179; zur Kritik an Lethen vgl. u. a. Karl Prümm: Neue Sachlichkeit. Anmerkungen zum Gebrauch des Begriffs in neueren literaturwissenschaftlichen Publikationen. In: ZfdPh 91 (1972), S.606-616; Köhn: Überwindung, Teil 1, S.727ff. u.ö. - In seinem wichtigen, Moderne und Anti-Moderne konfrontierenden Versuch über *Literarische Moderne und Weimarer Republik* meint Walter Müller-Seidel, Neue Sachlichkeit sei der „einzige neue Stilbegriff, wenn es denn ein solcher ist“, der für die Literatur der Weimarer Republik relevant sei (Literarische Moderne und Weimarer Republik. In: Karl Dietrich Bracher, Manfred Funke und Hans-Adolf Jacobsen [Hg.]: Die Weimarer Republik 1918-1933. Politik, Wirtschaft, Gesellschaft. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1987, 2.durchges. Aufl.1988, S.429-453, hier: S.438).
- 21 Vgl. zuletzt die grundlegende Monographie von Michael Scheffel: Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffs und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen: Stauffenburg 1990 (v.a. Abschnitt 1. „Begriffsgeschichte“).
- 22 Hermand/Trommler: Weimarer Republik, S. 129.
- 23 Vgl. auch das Vorwort in Anz/Stark: Expressionismus, S. XV und ff.
- 24 Vgl. Scheffel: Magischer Realismus, S. 7ff. und S. 21ff. zur Begriffsverwendung in der Kunstgeschichte und zu Franz Roh.
- 25 Vgl. (neben Lethen: Neue Sachlichkeit) Franz Roh: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1925; ders.: Rückblick auf den Magischen Realismus. In: Magischer Realismus und Verwandtes. Sonderausg. der Zeitschrift „Das Kunstwerk“. Baden-Baden: W.Klein 1952, S. 7-9; Gustav Friedrich Hartlaub: Einleitung. In: Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus. Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim. Katalog. Mannheim: Kunsthalle 1925; vgl. dazu: Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaustellungen des 20.Jahrhunderts in Deutschland. Berlin: Berlinische Galerie/Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur/Nicolai 1988, S.216-235. - Vgl. ferner die kunsthistorische Monographie von Wieland Schmied: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933. Hannover: Fackelträger 1969 sowie die Veröffentlichungen von Fritz Schmalenbach, der die Begriffspräzisierung präziser erfaßt: Der Name Neue Sachlichkeit' und „Jugendstil und Neue Sachlichkeit“, in Fritz Schmalenbach: Kunsthistorische Studien. Basel (Privatdruck) 1941, S.22-32 und S.9-21; Fritz Schmalenbach: Die Malerei der „Neuen Sachlichkeit“. Berlin: Gebr. Mann 1973, hier v.a. S.9ff., 12ff. und 41 ff. mit Überlegungen zur Entstehung des Begriffs und zum Gegenstand.
- 26 Vgl. Franz Roh: Zur Interpretation Karl Haiders. Eine Bemerkung auch zum Nachexpressionismus. In: Der Cicerone 15 (1923), S. 598-602, das folgende Zitat S. 598f.; zitiert und kommentiert von Scheffel: Magischer Realismus, S. 7ff. Eibge-

- führt wurde der Begriff Neue Sachlichkeit allerdings von G.F.Hartlaub 1923 im Zusammenhang der Vorbereitungen zur Mannheimer Ausstellung von 1925.
- 27 Roh: Nach-Expressionismus, S. 119f.; dazu Scheffel: Magischer Realismus, S. 11f.
- 28 Scheffel (Magischer Realismus) bezeichnet 'Magischen Realismus' als klassifikatorisches Hilfsmittel und programmatische Forderung. Auf Rohs problematische Identifikation mit dem Nachexpressionismus geht er freilich nicht ein.
- 29 Vgl. Christoph Eykman: Denk- und Stilformen des Expressionismus. München: Francke 1974; Anz/Stark: Expressionismus, Vorwort S. XVff.; Friedrich Markus Huebner spricht schon 1920 von einem „Stil- und Lebensbegriff“. In: Europas neue Kunst und Dichtung. In Verbindung mit Dirk Coster u. a. Berlin: Rowohlt 1920, S. 80-95 („Deutschland“), hier: S. 84.
- 30 Paul Hatvani: Zeitbild (1921), zit.n. Anz/Stark: Expressionismus, S. 106.
- 31 Vgl. auch die Umschreibung bei Roh: „Der Nachexpressionismus versucht [...], die Wirklichkeit in Zusammenhänge ihrer Sichtbarkeit wieder einzusetzen.“ (Roh: Nach-Expressionismus, S. 27); Roh unterscheidet dann divergierende bildkünstlerische „Richtungen des Nachexpressionismus“ (S.73-96). - Im Katalog zur Ausstellung „Die dreißiger Jahre. Schauplatz Deutschland“ (München: Haus der Kunst 1977) firmiert der Begriff Nachexpressionismus` - unreflektiert - als Stil-kategorie für einen Teil der nichtnationalsozialistischen` Kunst der dreißiger Jahre (vgl. v.a. Paul Vogt: Nachexpressionismus, 5.11-64 u. Katalog S. 201 -209): Immerhin haben aber die Kunsthistoriker, im Gegensatz zu den Literaturhistorikern, die auffälligen Kontinuitäten in der Kunstentwicklung in den 20er und 30er Jahren herausgearbeitet.
- 32 Ein extrem weitgefaßtes, unspezifisches Verständnis von Traditionalismus in der Literatur der Zwischenkriegszeit` zeigt der Beitrag von Wolfgang Kaempfer („Traditionalismus“) in: Glaser: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte 9, S. 189-199. - Im übrigen wird man Köhn (Überwindung, TI.2, 5.133) widersprechen müssen, der schreibt, die Poetik des Traditionalismus` sei völlig uninteressant, da sie sich in den immer gleichen, vagen Kategorien (zumeist des ‚Absoluten‘) althergebrachter Literaturkonzeptionen erschöpfe, ein für die historische Klärung wenig förderlicher normativer Aspekt.
- 33 Vgl. zu Hofmannsthals politischer und poetologischer Programmschrift Hermann Rudolph: Kulturkritik und Konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext. Tübingen: Niemeyer 1971.
- 34 Vgl. zur nichtnationalsozialistischen Literatur im Dritten Reich und zu deren historischer Situierung die wichtigen Aufsätze von Hans Dieter Schäfer: Die nichtnationalsozialistische Literatur der jungen Generation im Dritten Reich, und: Zur Periodisierung der deutschen Literatur seit 1930, in: ders.: Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933 - 1945. Taschenbuchausg. Frankfurt am Main, u. a. 1984, S.7-68 und 69-90 sowie Anm. S. 241 -269; vgl. auch ders.: Naturdichtung und Neue Sachlichkeit. In: Rothe [Hg.]: Weimarer Republik, S. 359-381.
- 35 Als positive Ausnahme für eine ebenso textnahe wie historisch argumentierende Verwendung des Nachexpressionismus-Begriffs muß hingegen die Monographie von Dietrich Bodesse angesprochen werden; Bode sieht den Begriff als „vor allem brauchbar für die expressionistische Formtradition innerhalb eines dem Expressionismus vordem nicht bekannten Wirklichkeitsgefüges“ (S. 15) an.

- 36 Clemens Heselhaus: Oskar Loerke und Konrad Weiß. Zum Problem des literarischen Nachexpressionismus. In: Deutschunterricht 6 (1954), H.6, S. 28-53.
- 37 Horst Denkler: Die Literaturtheorie der zwanziger Jahre: Zum Selbstverständnis des literarischen Nachexpressionismus in Deutschland - Ein Vortrag. In: Monatshefte (Wisconsin) 59 (1967), S. 305-319.
- 38 Zum Einfluß Blüchers und der Jugendbewegung auf den Expressionismus vgl. Hermann Korte: Expressionismus und Jugendbewegung. In: IASL 13 (1988), S. 70- 106; vgl. zur Wirkung in Regensburg Justus H. Ulbricht: Ein „Weißer Ritter“ im Kampf um das Buch. Die Verlagsunternehmen von Franz Ludwig Habel und der „Bund Deutscher Neupfadfinder“. In: Studien, S. 149-174.
- 39 Vgl. etwa Georg Simmel: Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel. München, u. a.: Duncker & Humblot 1918; Theodor Lessing: Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen (1919). 3.Aufl. München: Beck 1921; Ernst Troeltsch: Der Historismus und seine Probleme. Erstes Buch: Das logische Problem der Geschichtsphilosophie (= Gesammelte Schriften 3). Tübingen: Mohr 1923. - L.Köhn (Überwindung) sieht im Anti-Historismus eine Art Epochensignatur, vgl. dort v. a. TI.1, S. 752 u. TI.2, S. 94- 107. Vgl. auch den Beitrag von Justus Ulbricht im vorliegenden Band.
- 40 Peter de Mendelssohn: S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt am Main: S. Fischer 1970; S. Fischer, Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Ausstellung und Katalog: Friedrich Pfäfflin und Ingrid Kussmaul. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1985, Kapitel „Die Erhebung“. Der Verlag im expressionistischen Jahrzehnt, S. 270-296: immerhin wurden u. a. Werke von Döblin, Ehrenstein, Kornfeld, Wolfenstein, Kaiser, Sorge, E. A. Rheinhardt und W.Lehmann verlegt.
- 41 Harry Pross nennt den *Neuen Merkur* „liberal-konservativ“ mit einer Präferenz für den offenen geisteswissenschaftlichen Essay (Harry Pross: Literatur und Politik. Geschichte und Programme der politisch-literarischen Zeitschriften im deutschen Sprachgebiet seit 1870. Olten, u. a.: Walter 1963, S. 79). - Vgl. zur Zeitschrift die grundlegende Monographie von Guy Stern: War, Weimar and Literature. The Story of the „Neue Merkur“ 1914- 1925. Pennsylvania: Pennsylvania University Press 1971.
- 42 Zu Efraim Frisch vgl. Guy Stern: Leben und Werk (= Einleitung), in: Efraim Frisch: Zum Verständnis des Geistigen. Essays. Hg. und eingeleitet von Guy Stern. Heidelberg, u. a.: L.Schneider 1963, S. 13-38.
- 43 Aus der ersten Nachkriegsnummer, zit.n. Guy Stern: Einleitung. In: Konstellationen. Die besten Erzählungen aus dem „Neuen Merkur“ 1914- 1925. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1964, S. 14; die Formulierung von Frisch und Hausenstein lehnt sich allerdings ganz eng an den Text des ersten Ankündigungsprospektes der Zeitschrift von 1914 an (Zum ersten April erscheint das erste Heft „Der neue Merkur“ ... München und Berlin: Georg Müller o. J.: [1914], erste unpaginierte Seite).
- 44 Bernhard Diebold: Kritik zur Literatur. In: Der Neue Merkur 5 (1921), H.8/9, S.638-647.
- 45 Diebold: Kritik, S. 646.
- 46 Diebold: Kritik, S. 641.

- 47 Diebold: Kritik, S. 645, dann: S. 643.
- 48 Bernhard Diebold: *Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik*. 2.Aufl. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlags-Anstalt 1922, S. 3.
- 49 Vgl. zur Autonomieästhetik Jochen Schulte-Sasse: *Autonomie als Wert. Zur historischen und rezeptionsästhetischen Kritik eines ideologisierten Begriffes*. In: *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*. Hg.v. Gunter Grimm. Stuttgart: Reclam 1975, S. 101 - 118.
- 50 Diebold: *Anarchie im Drama*, S. 14.
- 51 Felix Emmel: *Das Ekstatische Theater*. Prien: Kampmann & Schnabel 1924. Mit einem Nachwort von Louise Dumont („Ursprache“).
- 52 Ebd., S. 1 („Präludium“).
- 53 Ebd., S. 5.
- 54 Ebd.
- 55 Vgl. schon Ernst Jirgal: *Die Wiederkehr des Weltkrieges in der Literatur*. Wien, u. a.: Reinhold 1931; Michael Gollbach: *Die Wiederkehr des Weltkrieges in der Literatur. Zu den Frontromanen der späten Zwanziger Jahre*. Kronberg/Ts.: Scriptor 1978; Klaus Vondung [Hg.]: *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980.
- 56 Vgl. etwa die aufschlußreiche Rezension von Wilhelm Hausenstein über Georg Brittings Novellenband *Das treue Eheweib* (1933), zit. und von mir kommentiert in SW 111/2, S. 458.
- 57 *Das Innere Reich* 1 (1934), April, S. 1 -8. Vgl. dazu auch Marion Mallmann: „Das Innere Reich“. Analyse einer konservativen Kulturzeitschrift im Dritten Reich. Bonn: Bouvier 1978; *Das Innere Reich. 1934- 1944. Eine Zeitschrift für Dichtung, Kunst und deutsches Leben*. Bearb.v. Werner Volke (= *Marbacher Magazin* 26/1983). Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1983.
- 58 Zu Max Tau vgl. Lothar Stiehm: *Max Tau. Bildner, Erwecker, Warner*. Heidelberg: Stiehm 1966 (unkritisch); *Das Leben lieben. Max Tau in Briefen und Dokumenten 1946- 1976*. Aus dem Nachlaß hg.v. Klaus Däumling. Würzburg: Bergstadtverlag W.G. Korn 1988 (unkritische, bearb. Auswahl).
- 59 *Die Stillen. Dichtungen*. Gesammelt von Max Tau. Trier: F. Lintz 1921. Mit einer Einleitung von Tau S. VII-XII.
- 60 Vgl. Olaf Haas: *Max Tau und sein Kreis. Zur Ideologiegeschichte ‚oberschlesischer‘ Literatur in der Weimarer Republik*. Mit einer Einführung von Hans-Georg Pott. Paderborn, u. a.: Schöningh 1988, v.a. Kapitel 11: „Die Stillen“ - Metaphysik des Selbst, S. 18-44 (Vgl. auch: Katalog, S. 170).
- 61 *Die Stillen*, S. IXE
- 62 Zu Rockenbach vgl. Kosch (3.Aufl.). Bd.13, 1991, Spalte 117f.
- 63 Rockenbach publizierte 1925 und 1926 in seiner Zeitschrift *Orplid* Brittings Erzählung *Der Georgsritter* und das Gedicht *Die Kapelle* (Vgl. SW 1, S. 259-261 und Kommentar zu *Die Kapelle* in 3/2, S. 451).
- 64 Martin Rockenbach: Nachwort. In: *Junge Mannschaft. Eine Symphonie jüngerer Dichtung*. Leipzig, u. a.: Künre 1924, S. 610.
- 65 *Junge Mannschaft* (wie Anm. 64) und: *Rückkehr nach Orplid. Dichtung der Zeit* gesammelt und eingeleitet von Martin Rockenbach. Essen: Fredebeul & Koenen 1924.

- 66 *Rückkehr nach Orplid*, S. 17.
- 67 *Rückkehr nach Orplid*, S. 19.
- 68 Vgl. Rockenbachs Monographie Reinhard Johannes Sorge. *Kritische Studien*. Leipzig: Vierquellen-Verlag 1923, sowie Reinhard Johannes Sorge. *Einführung und Auswahl* Martin Rockenbach. Mönchengladbach: Führer-Verlag 1924.
- 69 *Rückkehr nach Orplid*, S. 19
- 70 *Die Neue Dichtung* (= Jahrgang 6 der Zeitschrift *Die Flöte*). Jahrbuch 1924. Hg.v. Alfred Happ. Regensburg, u. a.: Habel & Naumann [1924], S. 5; (gezeichnet: „Der Herausgeber“).
- 71 Verkündigung (wie Anm. 2).
- 72 Verkündigung, S. IX.
- 73 Verkündigung, S. VII,
- 74 *Junge deutsche Lyrik. Eine Anthologie*. Hg. und eingeleitet von Otto Heuschele. 5. [d.i.2.] Auflage. Leipzig: Reclam o.J. [1929], S. 12 (indirekt zitiert); Heuschele zitiert dann Hofmannsthal (S. 19) und stellt ihn demonstrativ heraus mit einem ausführlichen Motto-Zitat.
- 75 Vgl. etwa Karl Heinz Bohrer [Hg.]: *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, Abschnitt 2 „Im Banne der Modernität“ und Abschnitt 3 „Nach dem Mythos-Verbot“; Gerhart von Graevenitz: *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*. Stuttgart: Metzler 1987.
- 76 Vgl. Hans Schumacher: *Mythisierende Tendenzen in der Literatur 1918- 1933*. In: Rothe [Hg.]: *Weimarer Republik*, S. 281 -303.; Hermand/Trommler: *Weimarer Republik*, S. 151ff.
- 77 Rudolf Kayser: *Die Zeit ohne Mythos*. Berlin: Die Schmiede 1923, S. 39; S. 16.
- 78 Kayser: *Mythos*, S. 63.
- 79 Vgl. Friedrich von der Leyen: *Deutsche Dichtung in neuer Zeit*. Jena: Diederichs 1922. Von der Leyen stellt seiner Literaturgeschichte ein bezeichnendes Motto aus Goethes Hermann und Dorothea voran: „Alles regt sich, alles wollte die Welt, die gestaltete, rückwärts lösen in Chaos und Nacht sich auf und neu sich gestalten“; zu Walzel vgl. Anm. 10.
- 80 Vgl. zur Sichel Wilhelm Haefs: „Die Sichel“ (1919-1921). Profil einer spätexpressionistischen Zeitschrift. In: *Studien*, S. 105-134; Kommentar von W. Schmitz in SW 1, S. 587-600.
- 81 Otmar Best: *Zum Thema Expressionismus*. In: *Die Sichel* 1 (1919), H.2, S. 30-34; vgl.dazu auch Haefs: *Die Sichel*, S. 128.
- 82 Paul Hatvani: *Versuch über den Expressionismus*. In: *Die Aktion* 7 (1917), Nr. 11/12, Sp.146.
- 83 Vgl. zur expressionistischen Bildsprache Brittings die Analyse von Ulrike Landfester: *Ein kochendes Grün, ein erzgrünes Glühn. Georg Brittings Bildsprache in Expressionismus und Nachexpressionismus*. In: *Studien*, S. 91- 104; Landfester spricht vom anfänglichen „Ausprobieren der Stilhaltungen des Expressionismus“ (S. 104).
- 84 Vgl. Haefs: *Die Sichel*, v.a. S. 114, 117 und 130f.; vgl. zum entwicklungsgeschichtlichen, wie ideologisch-geistesgeschichtlichen Kontext und zum Dichterbild Brittings Walter Schmitz: *Brittings Modernität*. In: *Studien*, S. 57-89, v.a. S. 65ff~zur Kategorie ‚Ungleichzeitigkeit‘. - Wichtige Hinweise zur Sozialpsychologie des

- Autors Britting gibt Hans Dieter Schäfer: Britting und Regensburg. In: Studien, S.29-55.
- 85 Vgl. Bode, S. 5f, S. 27.
- 86 Georg Britting: München. In: Die Sichel. Interimsbuch. 1921, S. 17f.; SW 1, S. 200-222 und Kommentar S. 641 ff.
- 87 Die Texte über Achmann finden sich neugedruckt in SW 1, S. 120- 132 in chronologischer Folge, sowie S. 133-135 (von 1929), dazu Kommentar S. 628f.; zu den frühen Texten vgl. Landfester in: Studien, S. 94f.
- 88 SW 1, S. 132.
- 89 Ebd.
- 90 Vgl. zu Brittings Poetologie in den zwanziger Jahren Wilhelm Haefs u. Walter Schmitz: „Magische Poetologie. Georg Britting und die Malerei der Donauschule. / Poetologie der Inneren Emigration. Georg Britting und Adalbert Stifter." In: Literatur in Bayern Nr. 13 (1988), S. 23-29. Nr. 15 (1989), S. 32-34, v. a. S. 23 ff.
- 91 Die Texte in SW 1, S. 246f. und 242f., der Kommentar S. 646 (*Das Initial* wurde 1924 gedruckt); vgl. zu den Texten auch Landfester in: Studien, S. 99f.
- 92 SW 1 1, S. 242.
- 93 Vgl. Bode, v.a. S. 15-17 und 24-34; ferner den Kommentar von Wilhelm Haefs in SW 111/2, S. 435 f., dann auch S. 447ff. das prägnante Beispiel der beiden frühen Fassungen von *Hochwasser* von 1922 und 1927.
- 94 Vgl. Brittings Gedichte in SW 1, S. 55-63 und 74-87 eine Auswahl der frühen; S. 529-558 die Gedichte von 1919-1929.
- 95 Oskar Loerke: Vielerlei Zungen (1918, Neue Rundschau), zit.n. Oskar Loerke: Literarische Aufsätze aus der „Neuen Rundschau", S. 101 -115, hier S. 106. Kasack wiederum lehnte, gleich Loerke, „willkürliche[n] Zeitstil" ab und lobte beispielsweise Paula Ludwig 1920 dafür, daß „ihre Gedanken [...] nicht wie literarische Bettler mit Bildern" spielten (Paula Ludwig: Die selige Spur. München: Roland 1920, Vorwort von Kasack, unpaginiert).
- 96 Vgl. über Loerke Walter Gebhard: Oskar Loerkes Poetologie. München: Fink 1968, Kapitel „Die Stellung zum Expressionismus", S. 274ff.; über Loerkes bedeutende, bis heute kaum zureichend gewürdigte Rolle als literaturkritische Instanz in den zwanziger Jahren, vgl. neben Gebhard zuletzt Harald Hartung: Loerke als Rezensent zeitgenössischer Literatur. In: Reinhard Tgahrt [Hg.]: Zeitgenosse vieler Zeiten. Zweites Marbacher Loerke-Kolloquium 1987. Mainz: Hase & Koehler 1989, S. 11 -32.
- 97 Vgl. die Anthologie von Hans Dieter Schäfer: Am Rande der Nacht. Moderne Klassik im Dritten Reich. Ein Lesebuch. Frankfurt am Main, u. a.: Ullstein 1984.
- 98 H. E. Jacob in: Verse der Lebenden, S. 25.
- 99 Ebd.
- 100 Haefs/Schmitz: Magische Poetologie, S. 25.
- 101 Georg Britting: Eglseder. In: Georg Britting: Anfang und Ende. Erzähltes und Dramatisches aus dem Nachlaß (= Gesamtausgabe in Einzelbänden 8). Hg.v. Ingeborg Britting und Friedrich Podszus. München: Nymphenburger 1967, S. 127-167. Vgl. auch Walter Schmitz: „Die kleine Welt am Strom": Georg Britting, ein Dichter aus Regensburg. In: Handbuch der Literatur in Bayern. Hg. von Albrecht Weber. Regensburg: Pustet 1987, 5.493-501.