

Weltkrieg und Revolution als Epochenzäsuren? Beobachtungen zu Paratexten deutschsprachiger Lyrik-Anthologien um 1920

Max Graff
(Heidelberg)

Kurzzusammenfassung: Der vorliegende Beitrag widmet sich der Frage, ob sich in Paratexten zu Lyrik-Anthologien, die um 1920 erschienen sind, ein spezifisches Epochenbewusstsein nachweisen lässt. Dabei rückt konkret die Auseinandersetzung mit – oder das ostentative Ausblenden von – historischen und politischen Ereignissen in den Fokus. Die untersuchten Paratexte kennzeichnet ein dezidiert programmatischer Impetus; die darin artikulierte Selbstreflexion lässt Rückschlüsse auf Selbstdefinition und Kunstverständnis der Anthologisten zu.

Im Jahr 1919 erscheint ein vom Dichter und Publizisten Ernst Angel herausgegebenes schmales Bändchen mit dem Titel *Der neue Frauenlob*, das ca. 40 Preisgedichte auf Frauen versammelt. Der Verleger Alfred Richard Meyer, ebenfalls Dichter, steuerte ein kurzes, vielsagendes Vorwort bei, an dessen Ende es heißt:

Die Menschen von 1919 preisen die Frauen vielleicht schon anders als diese lyrische Phalanx von 1914. Aber eines ist beiden Jahrgängen doch gewiß gemeinsam: die künstlerische Revolution. Kämpfen wir weiter!¹

Symptomatisch für um 1920 erschienene Anthologien sind diese scheinbar lapidaren Bemerkungen zunächst insofern, als das Vorwort zu einem auf den ersten Blick recht unschuldigen Thema überhaupt eine Reflexion auf den eigenen historischen Moment enthält. Die Frage, die sie mit der expliziten Nennung des Kriegsjahres 1914 und der Erwähnung des hochaktuellen Reizworts „Revolution“ in den Raum stellt und unbeantwortet lässt, ist jene nach der Bewertung von Weltkrieg und Revolution nicht nur aus Sicht des zeitgenössischen Historikers oder Soziologen, sondern gerade auch aus der Sicht jener, die sich mit Kunst und Literatur auseinandersetzen. Mit anderen Worten: Wie ist das Verhältnis von Vorkriegs- und Nachkriegskunst? Werden die realhistorischen Ereignisse auch als literarische, mithin literarhistori-

¹ Alfred Richard Meyer, Vorwort, in: Ernst Angel (Hg.), *Der neue Frauenlob*. Berlin-Wilmersdorf 1919, S. 2.

sche Zäsuren wahrgenommen? Wirkte also etwa der Erste Weltkrieg auch aus der Sicht der zeitgenössischen Literatur als „Epochengenerator“²? Oder überwiegt vielmehr die Vorstellung ästhetisch-ideologischer Kontinuität in einer von realhistorischen Umbrüchen nur marginal tangierten, autonomen Kunstspäre?

1 Vorbemerkungen

Methodologische Beiträge zur Literaturgeschichtsschreibung und zum Begriff der Epoche problematisieren zu Recht das Berufen auf historische Daten zur Abgrenzung literarhistorischer Perioden.³ Im Folgenden rücken weniger methodologische Implikationen der Vorstellung der Epochenzäsur in den Fokus als vielmehr die Frage, wie die historischen Momente 1917 (Russische Oktoberrevolution) – 1918 (Ende des Ersten Weltkriegs) – 1918/1919 (Novemberrevolution) aus zeitgenössischer literaturkritischer und literaturhistorischer Sicht konzeptualisiert werden. Lässt sich um 1920 eine Art Epochenbewusstsein⁴ feststellen? Epoche wird dabei sowohl im heute gebräuchlichen Sinn als ‚Zeitabschnitt‘ als auch im etymologischen Sinn als ‚Einschnitt‘ verstanden.⁵

Die Überlegungen beziehen sich auf Paratexte zu Lyrik-Anthologien, die in den Jahren um 1920 erschienen und dem expressionistischen Spektrum zuzurechnen sind, funktionale Texte⁶ also, die den Herausgebern Gelegenheit zur Selbstlegitimation und zur bisweilen essayistischen Selbstreflexion geben, dabei aber auch dezidiert die Rezeption steuern und fixieren.⁷

² Diese Formulierung verwendete Ewald Frie in seinem Eröffnungsvortrag beim Literaturstraße-Symposium 2018 in Tübingen.

³ Vgl. Michael Titzmann, Probleme des Epochenbegriffs in der Literaturgeschichtsschreibung, in: Karl Richter / Jörg Schönert (Hg.), *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*. Stuttgart 1983, S. 98-131, hier S. 111-112, und Albert Meier, *Weimarer Klassik. Eine Epoche in der deutschen Literaturgeschichte?*, in: Peter Wiesinger / Hans Derkits (Hg.), *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. „Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“*, Bd. 6. Bern u. a. 2002, S. 60-65.

⁴ Zu Problem und Begriff vgl. Reinhart Herzog / Reinhart Koselleck (Hg.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*. München 1987 (Poetik und Hermeneutik 12).

⁵ Zur Etymologie vgl. etwa Michael Titzmann, Art. Epoche, in: Klaus Weimar (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1. Berlin / New York 2007, S. 476-480, hier S. 478.

⁶ Vgl. Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 2003, S. 18.

⁷ Vgl. Joachim Bark, *Zwischen Hochschätzung und Obskurität. Die Rolle der Anthologien in der Kanonbildung des 19. Jahrhunderts*, in: Gerhard P. Knapp (Hg.), *Autoren damals und heute: Literaturgeschichtliche Beispiele veränderter Wirkungshorizonte*.

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts werden Lyrik-Anthologien zu Massenprodukten, die den Buchmarkt geradezu fluten. Während sie einerseits in vielen Fällen bereits kanonisierte oder aber epigonenhafte, tendenziell konservative Lyrik tradieren und multiplizieren, ist andererseits seit den 1870er-Jahren ein gegenläufiger Trend zu verzeichnen: Immer häufiger haben Anthologien einen programmatischen – und nicht einen primär sammelnden – Charakter.⁸ Prominenter und expliziter Ort dieser programmatischen Positionierung, die nicht nur ästhetisch, sondern auch ideologisch, religiös, ethisch oder regional akzentuiert sein kann, sind häufig die beigegebenen Paratexte.⁹ Dabei sind Anthologien an sich bereits das Resultat einer bestimmten Anthologisten-Intention, die gemeinhin das Zusammenstellen des „Beste[n], Schönste[n] oder Charakteristischste[n] einer literarischen Form, einer literarischen Epoche oder Strömung, bestimmter Autoren oder Werke“ ist.¹⁰

Nun ist die Zahl der Anthologien, die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erscheinen, beeindruckend; allein für den Zeitraum zwischen 1918 und 1925 verzeichnet die Auswahlbibliographie von Bark und Pforte ca. 120 Titel, viele davon mit regionalem Schwerpunkt, (Volks-)Liedern und den Gedichten der großen Klassiker.¹¹ Das Untersuchungskorpus beschränkt sich daher im Wesentlichen auf die in der Datenbank *Der Literarische Expressionismus Onli-*

Amsterdam / Atlanta 1991, S. 441-458, hier S. 443-444. Zu Vor- und Nachwörtern in Anthologien vgl. Dietger Pforte, Die deutschsprachige Anthologie. Ein Beitrag zu ihrer Theorie, in: Joachim Bark u. Dietger Pforte (Hg.), Die deutschsprachige Anthologie, Bd. 1: Ein Beitrag zu ihrer Theorie und eine Auswahlbibliographie des Zeitraums 1800-1950. Frankfurt a. M. 1970, S. XIII-CXXIV, hier S. LX-LXVII.

⁸ Vgl. Günther Häntzschel, Art. Anthologie, in: Klaus Weimar (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1. Berlin / New York 2007, S. 98-100, hier S. 99. – Vgl. auch Bark, a. a. O., S. 443. – Zu Geschichte und Theorie der Anthologie vgl. grundlegend Pforte, a. a. O., S. XIII-CXXIV.

⁹ Implizit programmatisch ist natürlich bereits und vor allem die Textauswahl.

¹⁰ Pforte, a. a. O., S. XXIV.

¹¹ Vgl. Bark / Pforte, a. a. O. – Die zahlreichen seit 1914 erschienenen Anthologien mit Kriegsgedichten und Soldatenliedern hatten laut Michael Fischer „einerseits die Funktion, das Zeitgeschehen in ‚reflexiver Selbsthistorisierung‘ deutend zu verbreiten, andererseits dienten sie dazu, es für die Nachwelt zu bewahren. Die Herausgeber sammelten also nicht nur, sondern schufen bewusst eine literarische Erinnerungs- und Denkmalkultur“. Fischer, Geschichtsliteratur im Ersten Weltkrieg. Ein Überblick, in: Heinrich Detering / Peer Trilcke (Hg.), Geschichtsliteratur. Ein Kompendium, Bd. 2. Göttingen 2013, S. 885-902, hier S. 886-887. – Vgl. zudem Nicolas Detering, Sammeln und Verbreiten. Gedichtanthologien im Ersten Weltkrieg, in: Nicolas Detering / Michael Fischer u. a. (Hg.), Populäre Kriegsliteratur im Ersten Weltkrieg. Münster u. a. 2013, S. 121-153. Detering betont, dass Anthologisten, die während des Ersten Weltkrieges Kriegsgedichte sammelten, den „Eindruck“ hatten, „einer weltgeschichtlichen Epochenwende beizuwohnen“ (Ebenda, S. 127).

ne¹² zugänglichen Anthologien. Dieses Vorgehen scheint aber aus sachlichen Gründen vielversprechend: Zunächst besteht in der Literaturgeschichtsschreibung ein weitgehender Konsens, für die expressionistische Lyrik den recht klar abgegrenzten Zeitraum von 1910 bis 1920/25 anzunehmen – auch wenn viele Lyriker auch danach noch publizieren und die expressionistische Literatur einem größeren Publikum erst nach 1920 bekannt wird.¹³ Daneben existiert mit Kurt Pinthus' *Menschheitsdämmerung* (1919/20) ein Zeitdokument von überragender Bedeutung, das es zu berücksichtigen, aber auch zu kontextualisieren gilt; schließlich offenbaren die Paratexte der ausgewählten Anthologien eine Häufigkeit und eine Intensität der Reflexion ebenjener hier relevanten Problemlage, die die vorgenommene Einengung gleichsam *ex post* nahelegt. Tatsächlich tendieren Anthologien aus dem expressionistischen Spektrum verstärkt zu einer theoretisch reflektierten, programmatischen Ausrichtung.

Niklas Luhmann stellt die Frage, ob die Betonung von, wie er es nennt, „Trennereignissen“ sowie von „Geschichtsverlaufsdarstellungen“ und „Epocheneinteilungen“ als irrelevanter „Volksglauben der Intellektuellen“ abzutun sei. Bei aller Skepsis hebt er jedoch deren Bedeutung für die „Selbstbeschreibung“ gesellschaftlicher Systeme hervor: Zwar seien solche Selbstbeschreibungen notwendigerweise „Selbstsimplifikationen“ und die Rede von „Zäsuren“, denen „Neuheitsqualität“ attribuiert wird, willkürlich und „so gut wie immer übertrieben“, eine historische wie systematische Signifikanz besitzen sie dennoch. Zum einen gehen sie „als Fakten“ in den „Geschichtsverlauf“ ein und wirken dort weiter, zum anderen haben sie „Verstärkereffekte im Kommunikationsprozeß“ – und dienen so nicht zuletzt der „Selbstverständigung“. ¹⁴ Diesem Moment der Selbstverständigung oder Selbstreflexion in Paratexten zu Lyrikanthologien um 1920 wird der vorliegende Beitrag nachspüren, mit besonderem Augenmerk darauf, welche Rolle die systeminterne Bewertung systemexterner Faktoren für das Bewusstsein eigener Geschichtlichkeit und Epochalität spielt.¹⁵

¹² Paul Raabe (Hg.), *Der Literarische Expressionismus Online*. Zeitschriften, Jahrbücher, Sammelwerke, Anthologien, zugänglich unter der URL: <https://db.saur.de/LEX/welcome.jsf>, letzter Zugriff: 05.11.2018.

¹³ Vgl. Ralf Georg Bogner, *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. Darmstadt 2009, S. 21-22.

¹⁴ Vgl. Niklas Luhmann, *Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie*, in: Hans Ulrich Gumbrecht / Ursula Link-Heer u. a. (Hg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Frankfurt a. M. 1985, S. 11-33, hier S. 24-27.

¹⁵ Für die Literaturgeschichtsschreibung freilich dürfen, so Titzmann, weder das Selbstverständnis der Zeitgenossen noch poetologische oder programmatische Positionierungen ausschlaggebend sein. Allerdings können sie als „Erklärung“ oder „Rahmenbedingung“ spezifischer struktureller Phänomene doch in den Fokus des Literaturhistorikers rücken. Vgl. Titzmann, *Probleme*, a. a. O., S. 112-113 (Herv. i. O.).

2 Menschheitsdämmerung (1919/20)

Zunächst ein Blick auf die Referenzanthologie für die expressionistische Lyrik, die von Kurt Pinthus (1886-1975) herausgegebene *Menschheitsdämmerung*. Pinthus' Vorwort mit dem Titel „Zuvor“ nimmt eine geistesgeschichtliche Einordnung der präsentierten Lyrik vor, die vom Gestus der Bilanz geprägt ist und Anklänge an die exaltierte Sprache der Expressionisten aufweist. Den Begriff „Epoche“ benutzt Pinthus mehrfach und reflektiert zudem explizit das Problem der Epochenkonstruktion.

Der Anspruch seiner Anthologie sei es, so Pinthus, Abbild einer Epoche zu sein; sie sei „Sammlung der Erschütterungen und Leidenschaften, Sammlung von Sehnsucht, Glück und Qual einer Epoche – unserer Epoche“¹⁶. Bemerkenswert ist zunächst die Markierung der Sprecherposition: Hier spricht kein distanzierter Beobachter, sondern ein ‚Insider‘, der ein klares Bewusstsein der eigenen Epochalität hat – und zur institutionellen Perpetuierung dieses Bewusstseins mit seiner Publikation aktiv beiträgt.¹⁷ Doch Pinthus' Epochenbegriff bleibt auffallend vage: Den versammelten Lyrikern gemeinsam, heißt es später, sei der „Kampf gegen die Menschheit der zu Ende gehenden Epoche und [die] sehnsüchtige[] Vorbereitung und Forderung neuer, besserer Menschheit“ (MD VI-VII). Bei genauerer Betrachtung ist diese Formulierung mehrdeutig: Gehörten die Lyriker zur „Epoche“, die zu Ende ging und die sie bekämpften? Begann mit ihnen eine neue „Epoche“?¹⁸ Oder nahmen sie eine Scharnierstellung ein – und widerspräche das nicht der zu- vorklamierten Epochalität?¹⁹

In seinen Kommentaren zu Epochenkonstruktionen wird Pinthus konkreter: Der positivistischen Literaturgeschichtsschreibung wirft er rein kau-

¹⁶ Kurt Pinthus, *Zuvor*, in: *Menschheitsdämmerung* Symphonie jüngster Dichtung, 15.-20. Tausend. Berlin [1922], S. V-XVI, hier S. V. Zitate werden im Text in der Form (MD Seitenangabe) belegt. – Somit unternimmt Pinthus, was Bark als Ausnahmefall beschreibt, nämlich eine Anthologie, die „als gültige Dokumentation der durch sie vertretenen Dichtungsepoche geplant (und angesehen) wurden“. Bark, a. a. O., S. 455. – Zu Pinthus als Kritiker vgl. Hanne Knickmann, „Ich weiß nicht, bin ich zum Dichter, zum öffentlichen Kritiker, oder zum Wissenschaftler bestimmt?“ Der Literaturkritiker Kurt Pinthus (1886-1975), in: Wilfried Barner / Christoph König (Hg.), *Jüdische Intellektuelle und die Philologien in Deutschland 1871-1933*. Göttingen 2001, S. 53-63.

¹⁷ Vgl. MD XIV; hier bezeichnet sich Pinthus als „eine[n], der mitten unter ihnen stand, vielen durch Freundschaft und allen durch Liebe zu ihren Werken verbunden“ war. – Pinthus war zudem bis Mitte der 1920er-Jahre Lektor des Kurt Wolff-Verlages, des wichtigsten Verlags für expressionistische Literatur. Vgl. Knickmann, a. a. O., S. 56.

¹⁸ Die charakteristische Ambivalenz der Pinthus'schen Epochenkonzeption zeigt sich am Ende der Vorrede noch einmal: „Die Dichtung unserer Zeit ist Ende und zugleich Beginn“ (MD XVI).

¹⁹ Vgl. MD VIII: Hier positioniert Pinthus den Terminus „Epoche“ im lexikalischen Feld „Generation“, wenn er von den ausgewählten als den „Dichter[n] spricht, die „jene eigentliche Generation unserer Epoche ausmachen“.

sal-lineares Denken vor; der Fokus auf „entwicklungsgeschichtliche [...] Prinzipien und Beeinflussungen“ lenke den Blick nur auf „das Nacheinander, das Aufeinander“ (MD V), die Konstruktion von Abfolgen und Reaktionen. Als programmatisches Gegenmodell postuliert Pinthus das „horizontal[e]“ Horchen in die Dichtung der Zeit: „[M]an höre zusammen, zugleich, simultan. [...] man höre symphonisch“ (MD V). Wenn Pinthus so auch primär sein Vorgehen als Anthologist bei der Zusammenstellung und Anordnung der Texte in der *Menschheitsdämmerung* erläutert und den Untertitel – *Symphonie jüngster Dichtung* – erhellt, so legt seine Argumentation doch implizit nahe, dies auch als vitalistisch gefärbte Alternative zum konventionellen Verständnis des Epochenbegriffs zu betrachten: Was gleichsam synästhetisch zusammenklingt, stellt eine Epoche dar. Diese Charakterisierung verzichtete auf den Rekurs auf historische, politische oder sozialgeschichtliche Daten zugunsten epistemologischer, ästhetischer, kunstphilosophischer, auch anthropologischer Aspekte. Und genau das tut Pinthus auch, wenn er in der Folge das Verhältnis der Literatur zur zeitgenössischen Wirklichkeit und Geschichte reflektiert.

Die Jahre, in denen die Lyrik der *Menschheitsdämmerung* entstand, seien, so Pinthus, die „wildeste[] wüteste[] Zeit der Weltgeschichte“ (MD VI) gewesen. Obwohl der Kern der versammelten Lyrik gerade der „Kampf [] gegen die Zeit und gegen ihre Realität“ (MD X) war, lehnt Pinthus Gedichte, die direkt auf die zeitgenössische Realität Bezug nehmen, als „gereimte Historie“ bzw. als Gedichte, „die nur Zeitereignisse besingen oder freudig begleiten“ (MD VII), kategorisch ab. Auf die Russische oder die hochaktuelle Novemberrevolution geht er mit keinem Wort ein, durchaus aber auf den Ersten Weltkrieg in seinem Verhältnis zur Lyrik. Zunächst erwähnt er ihn eher beiläufig: Schon „längst vor dem Weltkrieg“ haben die Expressionisten „Krieg und Vernichtung“ geahnt (MD XI); als sich „im Weltkrieg“ dann der von den Lyrikern antizipierte gesellschaftliche „Zusammenbruch [...] in der Realität ereignete, war bereits die Dichtung wiederum der Zeit vorangestürzt“ (MD XII). Mit Blick auf den Status der Kunst konturiert Pinthus hier eine Art erweitertes Autonomiemodell: Zwar ist die Dichtung einerseits „politisch“, da sie sich „mit dem Zustand der gleichzeitig lebenden Menschheit“ (MD XIII) befasst und also natürlich auch das Soziale, Historische, Politische im Blick hat, andererseits postuliert Pinthus eine prinzipielle ‚Ungleichzeitigkeit‘ von Kunst und Wirklichkeit: Weder hat die Kunst direkten Einfluss auf „die realen Zeit- und Volkereignisse“ (MD XII), noch verändern die Zeitläufte die gedanklich-visionär immer schon vorausgeeilte Kunst. Die Kunst ist „voranzeigendes Symptom“ der Zeit²⁰ – insofern kön-

²⁰ Vgl. MD XII-XIII: „Die Kunst einer Zeit ist nicht Verursacher des Geschehens [...], sondern sie ist voranzeigendes Symptom, geistige Blüte aus demselben Humus wie das spätere reale Geschehen, – sie ist bereits selbst Zeit-Ereignis. Zusammenbruch, Revolution, Neuaufrichtung ward nicht von der Dichtung dieser Generation verursacht; aber sie ahnte,

nen historische Ereignisse in Pinthus' Sichtweise gar nicht zu tatsächlichen Zäsuren werden, die Zeitgenossen auch als solche empfinden.

Dass Pinthus trotzdem nachdrücklich und wiederholt den Begriff „Epoche“ verwendet und bemüht ist, sein klares Bewusstsein der Epochalität der versammelten Lyrik zu vermitteln, mag pragmatischere Gründe haben. Zum einen nutzt er in seiner Vorrede die gleichsam wertsteigernde Aura des Begriffs. Zum anderen darf man auch werkpolitische Intentionen vermuten. Die Rede von der Epochalität der zusammengestellten Texte, die eben nicht historisch, sondern ethisch-ästhetisch begründet wird – als dringliches, visionäres Erfassen und leidenschaftliches, sehnsuchtsvolles Bekämpfen überkommener Lebensformen durch eine junge, stürmische Generation –, betont die Kanonisierungsleistung seiner Anthologie, damit die eigene Expertise sowie die Fähigkeit, frühzeitig literaturgeschichtlich Wertvolles und Dauerhaftes zu erkennen.²¹

Einer neuen Auflage der *Menschheitsdämmerung* im Frühjahr 1922 fügt Pinthus einen „Nachklang“ hinzu, der die Metapher des Musikalisch-Synästhetischen aufnimmt und ebenfalls prominent den Epochenbegriff verwendet, nun aber auch zu einer scharfen Kritik an der in der kurzen Zwischenzeit (Herbst 1919 bis April 1922) publizierten Lyrik ausholt. Zunächst und nicht ohne Eigenlob stellt er fest, dass seine Anthologie ein „geschlossenes Dokument“ sei, das er nicht verändern wolle – aus zwei Gründen: Zum einen betont er erneut die „symphonische Wirkung“ der Sammlung, zum anderen sei diese „nicht nur ein geschlossenes, sondern ein abgeschlossenes, abschließendes Dokument dieser Epoche“ (MD 293). Die Lyrik stagniere seitdem. Interessanterweise konfrontiert Pinthus nun zwei divergierende Perspektiven auf die Epochalität der expressionistischen Lyrik: Aus seiner eigenen, der des Literaturkritikers, ist nicht nur das von ihm herausgegebene „Dokument“, sondern auch die Epoche abgeschlossen – und ihr Ende womöglich sogar durch die eigene Anthologie markiert: „[S]chneller als jede andere Generation ist diese in die Literaturgeschichte eingegangen, ist historisch geworden“ (MD 294).²² Die Expressionisten selbst jedoch glaubten, so

wußte, forderte dies Geschehen. Das Chaotische der Zeit, das Zerbrechen der alten Gemeinschaftsformen, Verzweiflung und Sehnsucht, gierig fanatisches Suchen nach neuen Möglichkeiten des Menschenlebens offenbart sich in der Dichtung dieser Generation mit gleichem Getöse und gleicher Wildheit wie in der Realität [...], aber wohlge­merkt: nicht als Folge des Weltkriegs, sondern bereits vor seinem Beginn, und immer heftiger während seines Verlaufs“ (m. H.). Vgl. außerdem MD XIV: Der Krieg werde „nicht sachlich realistisch erzählt; – er ist stets als Vision da“.

²¹ Insofern verrät auch Pinthus' Bemerkung, dass „[v]on den vielen, vielen Dichtungen dieser Generation [...] fast alle mit den verebbenden Stürmen ihrer Epoche untergegangen sein [werden]“ (MD XV), das Selbstbewusstsein, eine paradigmatische Auswahl vorzulegen.

²² Die Neuauflage der *Menschheitsdämmerung* im Jahr 1959 trägt treffenderweise den Untertitel *Ein Dokument des Expressionismus*. Pinthus gab ein zusätzliches, zurück-

Pinthus, „Erste einer neuen Menschheitsepoche zu sein“ (MD 295). Die zuvor beobachtete Ambivalenz des Epochenbegriffs löst sich hier demnach auf als Divergenz der Perspektive des Bewusstseins von Epochalität.

3 Die Botschaft (1920)

Ebenfalls 1920 erscheint die vom Wiener Expressionisten Emil Alphons Rheinhardt herausgegebene Anthologie *Die Botschaft mit Neue[n] Gedichte[n] aus Österreich*. In Rheinhardts „Einleitende[n] Bemerkungen“ begegnen einige bereits bekannte Aspekte.²³ Auch er artikuliert ein deutlich vernehmbares Epochenbewusstsein, betont das „Historisch-Repräsentative“ (B V) der ausgewählten Lyriker und verbindet damit eine mit intellektuellem Gestus vortragene, grundsätzliche Definition des Sinns von Kunst. Dieser sei es, „das Äußerste, Leidenschaftlichste, Erlösteste, das Schicksalhafteste einer Epoche, einer Denkweise, eines Volkes aus der Vergänglichkeit dahin zu heben, wo das Irdischgewesene aus seinem Äon dem reinen Reiche der Ideen zuwächst“ (B V). Mit Blick auf den „geistesgeschichtliche[n] Sinn“ der von seiner Anthologie illustrierten „Epoche“ stellt er „eine große Erfahrung“ heraus, die den vitalistischen und antiintellektualistischen Grundtheoremen des Expressionismus entspricht: „Wissen ist nichts, Sein ist alles; oder: Wissen, in Denken beschlossen, ist unfruchtbar (Intellektualismus), Erkennen in Sein ausgedrückt, ist sinnvoller Weg und Ziel“ (B VI). Sein nun folgender, grober geistesgeschichtlicher Abriss führt ihn von einem idealisierten „gotischen Mittelalter“ über das von „Intellektualisierung“ und „Entgeistigung“ sowie „Individualisierung“ und „Vereinsamung“ geprägte Europa des 19. Jahrhunderts in die Gegenwart (B VI-VII). Deutlicher als Pinthus situiert er seine Epoche, genauer: den Menschen seiner Epoche: „Wir Menschen entscheidendsten Überganges“ (B VIII) – die erste Person Plural dieser Formulierung verweist weniger auf die Tatsache, dass Rheinhardt als Herausgeber auch Beiträger der Sammlung ist, als vielmehr auf den Anspruch, Lebensgefühl und Weltsicht einer Generation zu proklamieren, die sich trotz ihrer mehrfach betonten ‚Jugend‘ selbstbewusst als künstlerisch, poetologisch und philosophisch geschichtsträchtig wahrnimmt. Statt aber nun diese „Wendejah-

blickendes Vorwort („Nach 40 Jahren“) bei, das wieder die Epochalität seiner Anthologie reflektiert und nun u. a. zu dem Schluss kommt, die Sammlung repräsentiere den „Früh- und ‚Hoch‘-Expressionismus“. Vgl. Kurt Pinthus (Hg.), *Menschheitsdämmerung*. Ein Dokument des Expressionismus. Hamburg ³⁵2009, S. 8.

²³ Emil Alphons Rheinhardt, *Einleitende Bemerkungen*, in: *Die Botschaft. Neue Gedichte aus Österreich*. Wien 1920, S. V-XI. Zitate werden im Text in der Form (B Seitenangabe) belegt. – Zu den vertretenen Autoren zählen, neben Rheinhardt selbst, kanonische Autoren wie Franz Werfel, Georg Trakl, Theodor Däubler und Stefan Zweig sowie heute weniger bekannte, wie z. B. Martina Wied, Paul Baudisch, Max Mell und Johannes Urzidil.

re“ (B VIII), wie Rheinhardt die umrissene Epoche nennt, anhand von historischen Daten zu konkretisieren, beruft er sich auf geistesgeschichtliche und epistemologische Faktoren. Den „Naturalistischen Sturm und Drang“, das „Erlebnis Sozialismus“, die literarische Entdeckung der Stadt und des Arbeiters (B VII) – all das haben die ‚Neuen‘ hinter sich gelassen. Rheinhardt charakterisiert sie als Suchende, denen alte Gewissheiten „dürr“ geworden sind (B VIII), als Verzweifelte, die „das andere Sein, die Gemeinschaft und das Nahe und Erlöste künftiger Menschlichkeit“ fühlen (B VIII), deren Kunst „Wendelied“, „Heimwehklage“ und „langer Hilfeschrei“ ist (B IX). Und an dieser Stelle kommt dann doch die konkrete historische Erfahrung ins Spiel: Tatsächlich nämlich klagten die Dichter

[...] gegen die Schuld, aus der das Furchtbare dieser Gesellschaft und ihres Krieges werden konnte. Das Erkennen und die Qual ihrer Mitverantwortlichkeit lehrt sie ihre Gesänge. Ethisches Postulat in ihnen ist tiefe Not am Leben, am getanen und erlittenen Bösen, die schauernde Erfahrung, wie sehr wir alle Schuld tragen an den Millionen Todesqualen, weil wir böse sind im Grunde [...]. (B X)

Seine Relevanz im Kontext des Vorworts erhält der nur hier erwähnte Erste Weltkrieg jedoch nicht als historische, politische, soziale oder geistige Zäsur, sondern eher als gleichsam weltliche Manifestation übergeordneter, abstrakter, metaphysischer Konfigurationen. Wie Pinthus scheint auch Rheinhardt darauf bedacht, die Kunst nicht an außerliterarische Daten zu binden und ihr somit den Status einer autonomen anthropologischen Konstante zuzuweisen.²⁴ Wieder ist also eine grundlegende Spannung spürbar: deutliches Epochenbewusstsein auf der einen Seite, programmatische Negierung historischer Korrelationen auf der anderen.²⁵

²⁴ Rheinhardt spricht vom „Erlebnis Sozialismus“ (B VII), spielt auf den Marxismus und Russlands „eigenen Weg in der Menschheitsgeschichte“ an (ebenda), vermeidet aber ostentativ konkretere Hinweise auf historische Ereignisse.

²⁵ Eine ähnliche Konstellation findet sich in Max Krells „Vorbemerkung“ zur von ihm herausgegebenen Prosa-Anthologie *Die Entfaltung. Novellen an die Zeit* (Berlin 1921, hier S. V-XIII). Die markante Veränderung der deutschen Dichtung in den vergangenen Jahren sei keineswegs durch den „Krieg, seine Bedingungen und Psychosen“, auch nicht durch die „Revolution“ bedingt. Gleichwohl stellt Krell einen „Parallelismus“ fest: „[E]s sind durch die geistige Entwicklungskrise ebenso die historischen Grundformen in Trümmern gelegt, wie durch den Krieg die der traditionellen Weltwirtschaft“, was eine „ganz neue Sprache“ hervorgebracht habe (ebenda, S. V-VI). Der Krieg sei nicht „Schrittmacher [der] Dichtung“; die „Anschauung“ der maßgeblichen Dichter der Generation sei vielmehr „schon Jahre vor dem Krieg revolutionär gegründet“ gewesen (ebenda, S. VII). Gleichzeitig ist das Bewusstsein des Herausgebers, die Dichtung einer wohldefinierten Epoche zu präsentieren, greifbar, bietet er doch am Ende einen bilanzierenden Rückblick auf ebendiese (vgl. ebenda, S. XI-XIII).

4 Verkündigung (1921)

Verkündigung. Anthologie junger Lyrik lautet der Titel einer Sammlung, die im Jahr 1921 die auch aus heutiger Sicht wichtigsten expressionistischen Lyriker präsentiert. Der „Prolog“ des herausgebenden Literaturhistorikers Rudolf Kayser (1889-1964) gibt sich dezidiert un-, ja sogar anti-programmatisch; vielmehr beschreibt Kayser seine Anthologie als Symptom ihrer Zeit:

Diese Zeit – es ist Herbst 1920, und die Atmosphäre sehr müde und verbraucht – ist alles andere als Aufstieg oder Vollendung. Sie ist Unter- und Übergang, und Aufgang erst als fahler Schatten vorm Morgendämmer. Sie ist der Ausklang einer (sehr fruchtbaren und schöpferischen) Kultur, die mit der Renaissance begann. Dieser Ausgang ist tragisch, [...] da wir nichts besitzen als diese Erkenntnis des Endes und noch nichts über den Ort der Neugeburt sagen können.²⁶

Wie Rheinhardt betont Kayser die Vorstellung des ‚Zwischen‘, einer Position des Unklaren, des Schwebens. Diese Ambiguität haftet allerdings dem Kommenden an; das Bewusstsein einer zurückliegenden Zäsur ist durchaus vorhanden²⁷ und mit dem Hinweis auf die Renaissance historisch (wenn auch vorerst noch vage) konturiert.

Intensiver reflektiert Kayser zunächst das Verhältnis von Lyrik und Gegenwart: Anders als Pinthus und Rheinhardt, die emphatisch die Epochalität und implizit die literaturgeschichtliche Bedeutung ihrer Anthologien verkünden, ist Kayser skeptischer: Die „heutige Lyrik“ überrage „ihre Zeit nicht sehr“, sei „problematisch und zerklüftet [...] wie sie“ (V VI). Eben deswegen jedoch sei die Sammlung ein „Zeit-Buch“; Lyrik als „direkte Dichtung“, geprägt von „Intensität“, „Reichtum der Gesichte“, „Fülle der Erlebnisse“, „Musik“ usw. ist für Kayser „identische[r] Ausdruck“ der „schmerzlichen Sehnsucht und Unerfülltheit“ (V VI) ihrer – „wesentlich lyrisch[en]“ (V VII) – Zeit.

Auch Kayser vermeidet allzu explizite Bezugnahmen auf die (politische) Geschichte, spricht nur ganz allgemein vom „Zeitalter der Untergänge und Not, der Schreie und Verzweiflungen, der Kriege und Rebellion, der Stürme und Hoffnungen“ (V VII) sowie von der „revoltierenden Epoche“ (V XI), die die Anthologie illustrierte. Wieder also taucht der Begriff der Epoche auf – und nur wenig später benutzt ihn Kayser noch einmal: Da sich „nach den Tagen des Fiebers, der Sehnsucht und Zerstörung“ nun die „Zeichen des Bauens und Gestaltens“ mehrten, sei „[v]ielleicht [...] der Augenblick nicht

²⁶ Rudolf Kayser, Prolog, in: *Verkündigung. Anthologie junger Lyrik*. München 1921, S. V-XI, hier S. V. Zitate werden im Text in der Form (V Seitenangabe) belegt. – Wie Pinthus benutzt Kayser die programmatische Metapher der Dämmerung.

²⁷ Vgl. V IX: „Die zerstörende Arbeit ist nun vollbracht“.

fern, wo auch dies Buch als Dokument einer abgeschlossenen Epoche gelten kann, wo sein Sturm und Drang aufgegangen ist in einer neuen Klassik der Form und des Wissens“ (V XI). Mehrere Aspekte sind auffällig: Kayser nimmt erstens nahezu wörtlich die oben zitierte Bemerkung aus Pinthus' „Nachklang“ vorweg – mit einer interessanten semantischen Verschiebung. Pinthus spricht vom „abgeschlossene[n] [...] Dokument dieser Epoche“, Kayser vom „Dokument einer abgeschlossenen Epoche“. Auch wenn beide letztlich auf das Gleiche hinauswollen, akzentuiert Pinthus stärker die herausgeberisch-publizistische Tätigkeit, Kayser wiederum die geistesgeschichtlich-literaturhistorische Betrachtung. Die Abgeschlossenheit der Epoche jedoch liegt, zweitens, bei Kayser noch in der Zukunft; die zuvor mit Hinweis auf die kulturelle Entwicklung seit der Renaissance postulierte Zäsur bildet somit lediglich einen Anfangspunkt. Eine zweite Zäsur ist vorerst nicht bestimmbar; das mag, drittens, daran liegen, dass sich Kayser hier als Literaturhistoriker zu erkennen gibt, der gleichsam dem wissenschaftlichen Blick verpflichtet ist, auch wenn er in der 1. Person Plural spricht. Einer abschließenden Bewertung enthält er sich, mutmaßlich aufgrund des fehlenden zeitlichen Abstands. Epochenbewusstsein lässt sich aus seinem Prolog also durchaus herauslesen, in gleichem Maße aber auch die Weigerung, klare Epochenanschnitte zu markieren.

5 *Verse der Lebenden* (1924)

1924 gibt der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Heinrich Eduard Jacob (1889-1967) die Anthologie *Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910* heraus, der eine ausführliche Einleitung „Zur Geschichte der deutschen Lyrik seit 1910“ beigegeben ist.²⁸ Diese Einleitung enthält, im Vergleich zu den bislang besprochenen, die informierteste und detaillierteste Auseinandersetzung mit den Themen Epochenanschnitt und Epochenkonstruktion. Sie beginnt mit einer Diagnose: Die Lyrik seit 1910 stelle sich dar als „Chaos“, das „nicht eigentlich“ zu ordnen sei (VL 5). Pinthus, dessen *Menschheitsdämmerung* Jacob als „ausgezeichnete[]“, aber, wie er betont, „kulturgeschichtliche [] An-

²⁸ Heinrich Eduard Jacob, *Zur Geschichte der deutschen Lyrik seit 1910*, in: *Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910*. Berlin [1924], S. 5-29. Zitate werden im Text in der Form (VL Seitenangabe) belegt. – Zu Jacob vgl. Jens-Erik Hohmann, *Unvergänglich Vergänglich. Das literarische Werk Heinrich Eduard Jacobs (1889-1967)*, Tönning 2006 sowie Isolde Mozes, *Zur Poetologie bei Heinrich Eduard Jacob*, Würzburg 2004. – Anders, als der Titel suggeriert, enthält die Sammlung nicht nur Lyrik von noch lebenden Dichtern, sondern etwa auch von Heym, Trakl und Stadler. Den Anspruch, einen Überblick über das Werk der bedeutenden, aktuell lebenden Lyriker zu bieten, artikuliert Albert Sergel im Vorwort zu seiner Anthologie *Saat und Ernte. Die deutsche Lyrik um 1925*. Berlin u. a. 1924, S. 1-3.

thologie“ bezeichnet, habe dieses Chaos fälschlich als ein „thematische[s]“ verstanden und mit dem Titel seiner Sammlung gleichsam in der Benennung doch strukturieren wollen (VL 5). Dabei sei die Ursache des Chaos „[v]iel tiefer und tragischer“: Unter den Lyrikern seit 1910 herrsche nämlich „keine innere Gleichzeitigkeit“ (VL 5). Um diese These zu untermauern, recurriert Jacob auf ein Mikroepochenmodell, das realhistorische Referenzen mit weltanschaulichen und ästhetischen Komponenten verbindet:

Die vier Epochen Vor-Krieg (1910-13) mit ihrem individualistischen Weltschmerz, Krieg (1914-1915) mit ihrem fast naiven Erlebnis eines kollektiven Abenteuers, Vor-Revolution (1916-1918) mit der gläubigen Hymnik des pazifistischen Erwachens, Deutscher Bürgerkrieg (1919-1923) mit ihrer heiser monotonen Dynamik haben sich nicht etwa reinlich abgelöst, sondern mit ihren Empfindungsfeldern rettungslos ineinander verhaspelt. Dem dichterischen Erlebniskeim mangelte in diesen vier Epochen jegliche genügende Inkubationszeit. (VL 5)

Die von den realhistorischen Daten suggerierten Einschnitte lassen sich, so Jacobs Argument, keineswegs klar und fein säuberlich auf die Produktion von Lyrik übertragen; entsprechend sind die vier postulierten Mikroepochen fragwürdige Konstrukte, wie er an Beispielen knapp demonstriert: Großstadtgedichte nach dem Vorbild Baudelaires auf der einen, pazifistische Appelle auf der anderen, die Lyrik Bechers auf der einen, die Lyrik Werfels auf der anderen Seite – diese Texte stehen sich zwar zeitlich nah, ansonsten konstatiert Jacob aber: „Verwirrung und keine klare Gemeinsamkeit, keine seelische Erlebnisgemeinschaft und keine stilistische“ (VL 6).²⁹

Trotzdem lässt Jacob keinen Zweifel daran, dass die Gedichte, die seine Anthologie versammelt, zu einer eigenständigen Epoche gehören, was er auf zweifache Weise begründet: durch die Bestimmung ihres Wesens *ex negativo* und durch die Behauptung einer Epochenzäsur. Tatsächlich sei die von ihm zusammengestellte Lyrik „etwas, was in all seinen Gliedern, räumlich und seelisch, gleichweit von der Lyrik der früheren Epoche entfernt ist. Ganz unhomogen im Innern, ist sie doch homogen im Äußern – in ihrem scharfen Gegensatz zu der Epoche, die 1910 abschloß“ (VL 6). Um diese Einschätzung zu plausibilisieren, entwirft Jacob in der Folge ein abstraktes Modell von Literaturgeschichte, das, in Abwandlung solcher Modelle, die die Literaturgeschichte positivistisch als zyklischen Wechsel von Blüte und Verfall oder als Pendelbewegung deuten, den kontinuierlichen Wechsel von klassizisti-

²⁹ Den Begriff „Expressionismus“ lehnt Jacob als „töricht[]“ ab, weil er eine nicht vorhandene Homogenität suggeriere (vgl. VL 6). Diese Ablehnung teilt er mit Kayser, der den Begriff als „nichts-nützig[]“ bezeichnet, weil er einerseits banal sei, andererseits eine „programmatische Gemeinschaft vortäuscht, die nicht vorhanden ist“ (V IX).

schen und naturalistischen Perioden (vgl. VL 6), von Kosmos und Chaos annimmt. Den Texten der Anthologie voraus geht demnach eine Phase des Klassizismus, die Jacob 1895 beginnen lässt und mit drei Namen assoziiert: George, Hofmannsthal und Rilke. Das Lebenswerk dieser „Triade der Erben“ des Klassizismus um 1800 habe 1910 in Buchform vorgelegen und sei deshalb abgeschlossen gewesen (VL 11).³⁰ Die Zäsur im Jahr 1910 – hier lösen die neuen „Chaotiker“ (VL 13) die genannte Triade ab – ist somit keine außerliterarisch begründete, sondern eine lyrikgeschichtlich plausibilisierte, die Jacob zusätzlich geistesgeschichtlich untermauert, hätten doch die Jahre 1900 bis 1907 den „geistigen Sieg“ der Philosophie Nietzsches und den „thematischen Sieg“ des Kulturhistorikers Jakob Burckhardts bedeutet (VL 11).³¹ Jacobs Argumentation macht deutlich, was er zuvor bereits angemerkt hatte: Es sei „gefährlich, Literatur in Epochen [...] einzuteilen“, stattdessen solle man sich an „Persönlichkeiten“ orientieren (VL 6). Damit ist nun die Zäsur 1910, die in der heutigen Expressionismusforschung weitgehend akzeptiert ist, erklärt. Davon, eine eindeutige zweite Zäsur festzulegen, die die Epoche abschliesse, sieht Jacob ab, so dass seine Anthologie eher den Charakter einer vorläufigen Bilanz als eines ‚abgeschlossenen Dokuments‘ (Pinthus) hat. Gleichwohl äußert auch er sich noch einmal zum zeithistorischen Kontext. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs habe „die junge Literatur so vollständig [übereumpelt], wie noch nie eine Epoche übereumpelt wurde“ (VL 18). Fast alle Lyriker hätten den Krieg als „kollektives Abenteuer“ begrüßt (VL 18); allerdings seien fast alle Gedichte über den Krieg – kriegseuphorische *und* kriegskritische – „schlecht“ (VL 18) gewesen. Grund für die mangelnde lyrische Qualität sei die „zu geringe Inkubationszeit des Erlebten“ (VL 19). Den „Kampf um die Inkubationszeit des Erlebniskeims“ (VL 28) bestimmt Jacob sogar als Ursprung des diagnostizierten Chaos und des „Unbefriedigenden“ (VL 28) der Lyrik zwischen 1910 und 1920. Genau das ist auch der Grund, warum er die Orientierung an realhistorischen Referenzen ablehnt:

Was an seelischen Stürmen und geistig-ungeistigen Tagesbefehlen ist denn über alle, die in diesem Buche sprechen, in einem Jahrzehnt dahin gebraust: vorgestern Ludendorff, gestern Wilson, heute Poincaré

³⁰ An der „Peripherie“ dieser Epoche verortet Jacob Dichter wie Richard Beer-Hoffmann, Rudolf Alexander Schröder, Heinrich Mann, Jakob Wassermann, Rudolf Borchardt oder Stefan Zweig (vgl. VL 11).

³¹ Als Epochenbezeichnung schlägt Jacob, in Abgrenzung zum „Weimarer Klassizismus“, den Begriff „Renaissancismus“ vor (VL 13). – Seinem Modell entsprechend bezeichnet Jacob die „Chaotiker“ – „geschworene Gegner des Renaissance-Klassizismus“ – als „Naturalisten“ (VL 13). Er fährt fort: „[D]er Ansturm von 1910 ist nicht denkbar ohne die naturalistische Woge von 1885, ohne die klassizistische von 1895 und das nunmehr erfolgende Rückfluten der beiden“ (VL 13).

und morgen Trotzki. Ist es da nicht ein Wunder, daß überhaupt gedichtet wurde und wird?! (VL 28-29)

Die durch die Nennung der Namen von politischen Akteuren suggerierte Dichte historischer Erfahrung – von Kriegsausbruch und -euphorie über das Kriegsende und den Versailler Vertrag bis hin zur Russischen Revolution und dem sich stabilisierenden Sowjetkommunismus – eignet sich, so könnte man Jacobs Bemerkungen zusammenfassen, keineswegs zur literarhistorischen Strukturierung. Er kehrt die Perspektive um: Lyrik entstand *trotz* des historischen Kontexts.

6 Zwei Exkurse

Um die bisherigen Erkenntnisse zu kontextualisieren und schärfer zu umreißen, bieten sich zwei Seitenblicke auf Publikationen an, die ebenfalls um 1920 erschienen, aber keine Lyrikanthologien sind.

6.1 Die Gemeinschaft (1919)

Ganz anders konzeptualisiert ist das Verhältnis von Literatur und historischem Kontext in den Paratexten zur von Ludwig Rubiner herausgegebenen Anthologie *Die Gemeinschaft* (1919).³² Rubiner, als Lyriker selbst mit Gedichten in der *Menschheitsdämmerung* vertreten, stellt *Dokumente der geistigen Weltwende* vor – literarische und nichtliterarische Texte sowie Illustrationen von Hölderlin, Hugo, Marat, Marx, Barbusse, Becher, Chagall, Kokoschka, auch eigene Texte. Gemeinsamkeit all dieser „Aufrührer des Geistes“ (G 5) sei das Ziel, die Welt zu verändern; tatsächlich stehe die Menschheit „im allerersten Beginn“ einer Weltrevolution, die von ähnlicher historischer Tragweite sei wie die Völkerwanderung (G 5). Entscheidende Zäsuren sind für Rubiner die Revolutionen der Jahre 1917 und 1918:

[D]iese Geisteswende ungeheuerster ethischer Erdball-Entscheidung für kommende Generationen fand ihren ersten Ausdruck durch die Realität in den Novembertagen von 1917 und 1918, da die menschliche Sprache die Ideen ‚Sowjet‘ und ‚Räte‘ als neue, mächtige Selbstverständlichkeiten über die Länder warf. (G 6)

Die beginnende „Weltrevolution“ deutet Rubiner als „Weltkrisis“, die sich konkretisiert im Niedergang des Kapitalismus und der parasitären bürgerli-

³² Ludwig Rubiner (Hg.), *Die Gemeinschaft. Dokumente der geistigen Weltwende*. Potsdam [1919]. Vgl. hier die „Vorbemerkung“ (S. 5-6) und das „Nachwort“ (S. 275-278). Zitate werden im Text in der Form (G Seitenangabe) belegt.

chen Kultur (G 275; vgl. 277).³³ Aus dieser Perspektive ist der Erste Weltkrieg lediglich ein notwendiger Zwischenschritt auf dem Weg zur Weltrevolution:

[D]ieser geregelte Staatenkrieg war in Wirklichkeit nur das dumpfe, aus trübem Ahnungsdunkel kommende Vorspiel zum heutigen Weltrevolutionskrieg. In Wahrheit setzte hier der erste Stoss einer noch organisierten Riesen-Selbstabschlachtung des Weltkapitalismus ein. (G 275)

Im Gegensatz zu den bislang besprochenen Paratexten konzeptualisiert Rubiner demnach die historischen Momente Russische Revolution und Novemberrevolution (und mit Abstrichen auch den Ersten Weltkrieg) eindeutig als Zäsuren – von nicht nur epochaler, sondern menscheitsgeschichtlicher Signifikanz.³⁴ Allerdings verfolgt Rubiner auch eine grundsätzlich andere Agenda. Rubiner ist mitnichten an einer historischen, geistes- oder literaturgeschichtlichen Beschreibung oder Kontextualisierung eines bestimmten literarischen Korpus interessiert. Seine Bewertung der historischen Ereignisse ist dezidiert ideologisch gefärbt³⁵, implizit dienen die Paratexte der Anthologie vor allem dazu, Status und Potential der Kunst zu definieren: Kunst ist politisch, engagiert³⁶, hat die Fähigkeit, als Medium der Schärfung des sozialen und politischen Bewusstseins zu wirken und den Neuen Menschen³⁷ als proletarischen Schöpfer der Zukunft zu verkünden.³⁸

³³ Rubiner greift im Nachwort auf die für die expressionistische Bürgerkritik einschlägige Leitdifferenz alt vs. neu sowie die Metaphorik der Krankheit und des Verfaulens zurück; vgl. G 275-277.

³⁴ Rubiner spricht von einem „riesenhafte[n] Weltprozess“ (G 275).

³⁵ Rubiner entwirft ein teleologisches Geschichtsmodell, das die Menschheitsgeschichte notwendig auf die kommunistische Weltrevolution zulaufen sieht. So betrachtet er sowohl historische „Weltkrisen“ als auch mythologische Erzählungen wie die Sintflut und den Untergang von Atlantis als Etappen auf der „Geschichte des Sozialismus“ (G 275).

³⁶ Rubiner bezeichnet Schriftsteller als „Auführer des Geistes“, als „seelische Vorreiber der Wirklichkeitskrise unserer Tage“, als „Schöpfer neuer Gefühlsgebilde“, ja als „Schöpfer der neuen sozialistischen Weltkultur, die aus dem langen Ablaufe der Weltrevolution hervorgehen wird“ (G 5). Bereits 1912 hatte er den manifestartigen Essay *Der Dichter greift in die Politik* veröffentlicht.

³⁷ Aus der „Trümmermasse der Vergangenheit“ (G 5) soll der Neue Mensch entstehen. Im Nachwort heißt es: „Der Sinn des Kampfes um die Zukunft ist Schöpfung. [...] Nicht der Besitz und sein Betrieb ist mehr die Mitte der Welt, sondern der Mensch“ (G 277). 1917 hatte Rubiner in Franz Pfemferts Reihe *Politische Aktions-Bibliothek* den Essayband *Der Mensch in der Mitte* veröffentlicht.

³⁸ Im Nachwort heißt es beschwörend: „Aus dem Trümmerhaufen der letzten, grossen, nun abgewelkten Jahrtausendschöpfung der Menschheit, steigt unvergänglich, unsterblich, neu der Mensch. Das ist der Inhalt der Weltkrise“ (G 278).

6.2 Die Erhebung (1919)

Die Erhebung, herausgegeben von Alfred Wolfenstein, ist ein Jahrbuch, das nur zweimal (1919 und 1920) erschien und jeweils einen eigenen Lyrik-Teil beinhaltete. Wolfensteins lakonisch „Das Neue“ betitelte Vorwort³⁹ vollzieht im Vergleich zu den Anthologien einen markanten und entschiedenen Perspektivwechsel; mit dem Publikationsmedium verschieben sich auch Anspruch und Ausrichtung. Für ein Jahrbuch, das nicht nur eine neue Kunst, sondern den Neuen Menschen und eine neue Weltsicht proklamiert, ist das Postulieren einer Zäsur gleichsam eine programmatische Notwendigkeit.

Tatsächlich erklärt Wolfenstein, dass „die Welt anders ist als zuvor“, da eine „große[] Änderung“ stattgefunden habe (E 1). In der zurückliegenden „schändlichsten Kriegszeit“ manifestierte sich in Wolfensteins Deutung der Triumph des „Alte[n]“ mit den „Erfindungen des Mittelalters, Pulver und Druck“ (E 1). Doch anders, als es diese ersten Kommentare vermuten lassen, bestimmt Wolfenstein die festgestellte Zäsur nun nicht dezidiert historisch; vielmehr impliziert die „Änderung“ auch das Lossagen von der „Vorherrschaft des Zeitlichen“ (E 2), mithin das Transzendieren einer auf zeitgenössische, zeitgeschichtliche Momente und Ereignisse fixierten Weltsicht.⁴⁰ Was in Wolfensteins Augen beginnt, ist mehr als ein „Abschnitt der Geschichte“ (E 2); die so konzeptualisierte Zäsur ist also nicht bloß eine im historischen Zeitkontinuum, kein epochaler Moment, sondern eine existenzielle Zäsur. Verändert habe sich nämlich „das Menschtum“ (E 1). Was das programmatisch „Neue“ sein soll, legt Wolfenstein in einer Sprache voller auratischer Schlagwörter dar, die sich des oft vagen Pathos der messianischen Expressionisten bedient: Das Neue – und somit das ultimative Ziel der „neuen Kunst“ (E 4) – ist „ein Feuer“ (E 1), eine „Sphäre, in der die Wahrheit auf ihre ewige Wiedergeburt wartet“ (E 2), das „Reine“ (E 2), das „Walten des Unsterblichen“ (E 2), das „Andere“ (E 2), das „Ewige“ (E 2), das „Überzeitliche“ (E 2), die uneingeschränkte Menschenliebe (vgl. E 3), das „Geistig-körperliche“ (E 3), radikale Empathie, „Wesentlichkeit“ (vgl. E 4), die „Erhebung des Menschen zum Weltbringer“ (E 4), das „Lebendige“ (E 4), radikaler Optimismus, Gleichheit aller Menschen (vgl. E 5) usw. Diese grundlegende Distanzierung von der Realgeschichte als *Movens* und Grundlage künstlerischer Produktion wird auch in der Verwendung des Lexems „Revolution“ sinnfällig: Dieses vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund der Publikation einschlägig vorbelastete Substantiv benutzt Wolfenstein mehr-

³⁹ Alfred Wolfenstein, *Das Neue*, in: *Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung*, Bd. 1. Berlin 1919, S. 1-6. Zitate werden im Text in der Form (E Seitenangabe) belegt.

⁴⁰ Vgl. E 2: „Aber was wäre denn eine Befreiung von den Gewalthabern unserer Zeit, wenn wir uns nicht von der Vorherrschaft des Zeitlichen selbst befreien! Niemals ist eine Zeit so ganz bloße Zeit wie die unsere gewesen.“

fach mit gleichsam ostentativer Ausblendung seiner politischen und historischen Implikationen; er betont stattdessen das Ziel der „Revolutionierung des Menschen selbst, des einzelnen Menschen“ (E 3; vgl. E 3-4). In Wolfensteins Vorwort, das eine Zäsur in aller Deutlichkeit behauptet, ist somit eine ‚Entsäkularisierung‘ der historischen Ereignisse Krieg und Revolution zu beobachten, das Transzendieren der realhistorischen, zeitgebundenen Bedeutung der Begriffe hin zu ethisch-anthropologischen, ja kunstmetaphysischen Konzepten.

7 Fazit: Vier Thesen

1. Die untersuchten Paratexte reflektieren auf bemerkenswert intensive Weise die eigene geschichtliche Stellung. Genauso bemerkenswert ist aber, wie wenig oder beiläufig sich ihre Argumentationen auf konkrete historische Momente berufen, im Speziellen die naheliegenden, da rezenten und in ihren konkreten politischen wie gesellschaftlichen Auswirkungen hochaktuellen Ereignisse Weltkriegsende, Russische und Novemberrevolution. Zwar findet insbesondere der Weltkrieg meist Erwähnung, er wird aber in der Regel als von der expressionistischen Literatur visionär vorweggenommen konzeptualisiert – und somit nicht als für die Literaturgeschichte entscheidende Zäsur. Auch das Lexem „Revolution“ wird mehrfach verwendet, tendenziell aber losgelöst von einer konkreten historischen Konstellation, vielmehr in einem quasi-metaphorischen, abstrakt anthropologischen Sinn. Die in den Paratexten formulierte, meist programmatisch getönte Selbstreflexion oder Selbstbeschreibung greift eher auf geistesgeschichtliche, literaturimmanente, epistemologische, ethische oder ästhetische Argumentationsfiguren zurück.

2. Womöglich veranlassten die historischen Ereignisse kurz vor 1920 die Anthologisten durchaus zu meist als Bilanz oder Überblick konzipierten Publikationen mit programmatischen Positionierungen. In den Paratexten geben sie sich jedoch spürbar Mühe, direkte Einflüsse der historischen Wirklichkeit auf die Kunst im Sinne von kreativen Impulsen oder ästhetischen Zäsuren zu delegitimieren bzw. zu negieren.⁴¹ Somit tragen die Anthologisten prominent zur Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit bei; sie postulieren eine tendenziell anti-mimetische Lyrik, die zwar in der konkreten historischen Erfahrung ihren Ursprung hat, gleichzeitig aber eine relative Autonomie beansprucht.

⁴¹ Aus biographischer Perspektive ist dies überraschend, immerhin hatte Emil Alphons Rheinhardt als Sanitätssoldat und in der Propagandaabteilung des Kriegsarchivs gedient, während Kurt Pinthus 1915 zum Kasernendienst nach Magdeburg eingezogen wurde, wo er 1918 als Soldatenrat fungierte. Vgl. NDB 21, S. 491-492 und NDB 20, S. 458-459.

3. Gleichwohl weisen die Paratexte ein ausgeprägtes Epochenbewusstsein auf. Ihre Verfasser artikulieren das klare Bewusstsein, Lyrik zu präsentieren, der eine spezifische Epochalität eignet. Dabei geht es den Anthologisten aber eher um das *Behaupten* und um die *Identität der Epoche* als um ihre *Grenzen*. Auffällig ist die jeweilige Sprecherposition: Fast alle Verfasser betrachten sich als Mitglieder jener Gruppe, deren Epochalität sie behaupten.⁴² Die Paratexte erfüllen somit auch ganz konkrete Funktionen im literarischen Feld: Sie legitimieren und unterstützen die publizistische Institutionalisierung des durch den Anthologisten betriebenen Gruppenbildungsprozesses und leisten gleichzeitig eine sich als kritische Selbstreflexion inszenierende Form der Selbsthistorisierung – sie haben somit potentiell, wie Luhmann es nennt, „Verstärkereffekte im Kommunikationsprozeß“.

4. Das artikulierte Epochenbewusstsein bleibt in seiner konkreten Situierung diffus, wenn nicht sogar ambivalent. Die Lyriker erscheinen gleichzeitig als Teil eines zu Ende gehenden ‚Alten‘, als dessen Totengräber und als Vorbereiter, Verkünder oder erste Repräsentanten eines ‚Neuen‘ und geraten so in eine Art Zwischenposition. Das lässt die Vorstellung der Zäsur als ‚Trennereignis‘ mit klar identifizierbarem Vorher und Nachher fragwürdig, ja unfruchtbar erscheinen – tangiert aber, und das ist das Entscheidende, das beobachtete Epochenbewusstsein in keiner Weise.⁴³

⁴² Pinthus bezeichnet sich als „eine[n], der mitten unter ihnen stand, vielen durch Freundschaft und allen durch Liebe zu ihren Werken verbunden“ war (MD XIV). Rheinhardt hat neun eigene Texte in seine Anthologie aufgenommen (B 171-185) und spricht in seiner Einleitung an einer markanten Stelle in der ersten Person Plural (vgl. B VIII). Auch Kayser bedient sich immer wieder der ersten Person Plural und erinnert sich zudem an „jene Jünglingsabende [...], wo ich vielen Dichtern dieses Buches zum ersten Male begegnete“ (V X). Einzig Jacob wahrt eine gewisse sprachliche Distanz.

⁴³ Das widerspricht in gewissem Maße der Einschätzung Meiers, dass „die Zeitgenossen eines Abgrenzungereignisses selbst bereits ein Bewusstsein von ihrer eigenen Epochen-Zugehörigkeit entwickeln“, wenn sie ein „geeignete[s] Initial-Ereignis[]“ beobachten und „sich zugleich die unverzichtbare ‚Klumpenbildung‘ abzeichnet“ (Meier, a. a. O., S. 61). Tatsächlich schreiben die hier besprochenen Paratexte Ereignissen im eigentlichen historischen Sinne keine allzu große Bedeutung zu, betonen aber gleichzeitig ihr Epochenbewusstsein.