

Lothar Schreyers Beiträge in *Die Unvergessenen*. Hinweis auf eine histo- rische Verknüpfung von klassischer Avantgarde und konservativer Revolution

Hubert van den Berg, Poznań

Konservatismus und Avantgarde

Das radikal-nationalistische Spektrum der sogenannten „konservativen Revolution“ und das transnationale Geflecht der Ismen, die man heutzutage als historische oder klassische Avantgarde zusammenzufassen pflegt, bildeten in den zehner und zwanziger Jahren vollkommen unterschiedliche Netzwerke, die sich eher fremd und feindlich gegenüberstanden. So wird man Vertreter jener Kreise, die gemeinhin zur „konservativen Revolution“ gezählt werden, in der Regel vergeblich in der Historiografie der klassischen Avantgarde

suchen; es sei denn, sie werden als Gegner oder Repräsentanten einer grundsätzlich anderen zeitgenössischen Entwicklung dargestellt, wie z. B. von dem französischen Literaturwissenschaftler William Marx, der diese gegenläufige Richtung als *arrière-garde* charakterisierte.¹ Umgekehrt fehlt in Armin Mohlers Kompendium zur „konservativen Revolution“ die Avantgarde. Lediglich Gottfried Benn wird in einem Abschnitt mit der Überschrift „Ehemalige expressionistische Dichter“ genannt.² Es ließen sich wohl noch einige Namen (ehemals) expressionistischer Literaten hinzufügen, die an anderer Stelle im Buch genannt werden, wie etwa Arnolt Bronnen oder Arthur Moeller van den Bruck. Die bildkünstlerische Avantgarde glänzt ebenfalls durch Abwesenheit in Mohlers Panorama, sieht man von der Erwähnung des ehemals dadaistischen, mittlerweile neusachlichen Malers Rudolf Schlichter ab. Dagegen wird der in München lehrende Niederländer Frederik Adama van Scheltema als „Kunsthistoriker im Umkreis der konservativen Revolution“ aufgeführt.³

-
- 1 Marx, William (Hg.): *Les arrière-gardes au XXe siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, 2004; vgl. auch: von Beyme, Klaus: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München, 2005, in dem Jünger zwar vorkommt, allerdings nur in nicht-avantgardistischen Zusammenhängen. Eine Ausnahme bildet: Kiesel, Helmuth: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München, 2004, in dem Jünger mehrmals im Abschnitt „Der avantgardistische Zug der Moderne“ (S. 233-298) Revue passiert.
 - 2 Mohler, Armin: *Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch*, Graz, 2005, S. 375.
 - 3 Ebd., S. 363.

Adama van Scheltema griff die Avantgarde 1916 als undeutsches Phänomen an. Die „deutsche bildende Kunst“ wäre vielmehr dazu berufen, „den Felsen der einseitigen Naturverneinung – der Slawe Kandinsky, der Romane Picasso – zu entgehen und auf dem Boden ihres unerschütterlichen Glauben an der Wirklichkeit zu einer neuen Kunst zu kommen, die ein vergeistigter Realismus sein wird“.⁴ Er schrieb diese Worte – und wohl nicht zufällig – als gerade in Den Haag eine Ausstellung der avantgardistischen Galerie *Der Sturm* unter dem Titel „Expressionisten, Kubisten“ stattfand, wo auch Kandinsky und Picasso zu sehen waren, eben als Ausdruck des von der Galerie wie von der Zeitschrift *Der Sturm* vertretenen avantgardistischen Internationalismus.⁵ Dieselbe Ausstellung wurde ein Jahr später genau aus diesem Grund in der Galerie Dada in Zürich und noch ein Jahr später unter dem Titel „Internationale Kunst“ in Kopenhagen gezeigt.

Nun ging es Adama van Scheltema nicht primär um diesen Internationalismus, sondern um die ungewöhnliche, abstrakte

Tendenz der gezeigten Werke. Auch hier ist aber klar oder vielleicht besser und genauer formuliert: Wird wohl allgemein angenommen, dass eben avantgardistische abstrakte Kunst dem konservativen Kunstgeschmack nicht entsprach, auch wenn der auf eine gesamtgesellschaftliche Revolution abzielende Avantgardegedanke auch in Mohlers Begriff der „konservativen Revolution“ schon einbegriffen und auch in dem von Mohler ebenfalls verzeichneten, vorhin genannten Titel einer Schriftenreihe aus der bündnischen Jugendbewegung, *Der Vortrupp. Deutsche Zeitschrift für das Menschentum unserer Zeit*, explizit vorhanden ist.⁶

Lothar Schreyer in *Die Unvergessenen*

Vor diesem Hintergrund ist der von Ernst Jünger 1928 herausgegebene Sammelband *Die Unvergessenen* ein recht bemerkenswertes Buch, da auch mehrere Vertreter der historischen Avantgarde in diesem Buch präsent sind. Nicht nur werden verschiedene Künstler und Literaten der Avantgarde als Gefallene gewürdigt, auch gibt es einen Beiträger, der selbst eine nicht unbedeutende Rolle in der zeitgenössischen Avantgarde spielte: der bildende Künstler, Dramaturg und Schriftsteller Lothar Schreyer, der seit dem Ersten Weltkrieg zu den Protagonisten des *Sturm*-Kreises gehörte, Begründer eines mit dem *Sturm* verbundenen Theaters, der so genannten „Sturmbühne“, und regelmäßiger Beiträger

4 Adama van Scheltema, Frederik: *Duitsche Kunst II*, in: De Toekomst, 1915, S. 935-6.

5 Van den Berg, Hubert: „Berlin ist die Hauptstadt der Vereinigten Staaten von Europa“. Zur Internationalität der Zeitschrift und Galerie *Der Sturm*, in: Valentin, Jean-Marie (Hg.): Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen“, Bd. 8, Bern, 2007, S. 59-63; van den Berg, Hubert: *Der Sturm als Kunsthandlung und Nachrichtenbüro in der deutschen Propagandapolitik in den neutralen Nachbarländern während des Ersten Weltkriegs*, in: Briens, Sylvain, und Mohnike, Thomas (Hg.): *Capitales culturelles et Europe du Nord/ Kulturhauptstädte Nordeuropas*, Strasbourg, 2009, S. 135-152.

6 Vgl. Mohler: *Die konservative Revolution*, S. 529.

und Redakteur der Zeitschrift *Der Sturm* war, die in den zehner und zwanziger Jahren zu den wichtigsten Foren der transnationalen Avantgarde zählte.⁷

Schreyers Beteiligung an Jüngers Buchprojekt mit zwei Beiträgen, von denen einer Franz Marc gewidmet war⁸, lässt sich auf den ersten Blick als merkwürdige Allianz von Avantgarde und konservativen Revolutionären in der Ehrung der Toten des Ersten Weltkriegs und – im Hinblick auf Jünger – als Ausdruck von Aufgeschlossenheit des Herausgebers der Avantgarde gegenüber deuten.

Helmuth Kiesel geht in seiner Jünger-Biografie noch einen Schritt weiter. Vor dem Hintergrund des gängigen schematischen Bildes eines grundsätzlichen Widerspruchs zwischen radikalnationalistischen, in politischer Hinsicht reaktionären und in ästhetischer Hinsicht oft wenig innovationsfreudigen Wertvorstellungen im Spektrum der „konservativen Revolution“ und einer progressiven, sich durch Inter- und Transnationalität auszeichnenden Avantgarde, merkt Kiesel an, die Auswahl der Gefallenen des Ersten Weltkriegs, die in *Die Unvergessenen* mit einer biografischen Darstellung gewürdigt werden, sei bemerkenswert, insofern das Buch ein breites Panorama präsentiert, das nicht nur Personen

umfasst, das entweder einen militärischen Hintergrund oder auch politisch oder kulturell unbedingt den Präferenzen Jüngers bzw. der Kreise um ihn herum entsprechen. Kiesel weist hier ausdrücklich auf Schreyers Beiträge hin:

Die Artikel über Franz Marc und den Graphiker und Dichter Karl Thylmann wurden von Lothar Schreyer geschrieben, einem aus dem avantgardistischen *Sturm*-Kreis kommenden und vielseitig tätigen Künstler und Theoretiker, der zeitweilig auch am Bauhaus und an der Wegschule unterrichtete. Wie die Auswahl der Gefallenen, so zeigt auch die Mitwirkung von Schreyer, daß es bei diesem Unternehmen [der Herausgabe von *Die Unvergessenen*] nicht um eine reaktionäre Veranstaltung ging, sondern um eine Würdigung von Gefallenen, die zum größeren Teil durch künstlerische oder wissenschaftliche Leistungen hervortraten.⁹

In der Tat handelt es sich fast bei der Hälfte der im Buch besprochenen Personen um Künstler und Schriftsteller, die aus politischen und kulturellen Zusammenhängen kamen, die in Jüngers politischem und kulturellem Ambiente eher Exoten glichen.

Ob Jünger in *Die Unvergessenen* tatsächlich ‚nur‘ Gefallene zu würdigen und nicht auch ein Manifest gewisser Werte zu präsentieren suchte, die man in Kiesels Worten als reaktionär bezeichnen oder mit Mohler zum Gedankenkomplex der „konservativen Revolution“ zuordnen könnte, sei hier dahingestellt. Jüngers Vor- und Nachwort sprechen indessen eine andere Sprache. Sie lassen keinen Zweifel aufkom-

7 Die folgenden Seiten basieren auf einer umfassenden Inventur in Zusammenarbeit mit Lidia Głuchowska (Universität Zielona Góra) von Lothar Schreyers bislang weitgehend ungeordnetem Nachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach, die durch Forschungstipendien des Archivs ermöglicht wurde. Hinweise auf Materialien im Schreyer-Nachlass im Deutschen Literaturarchiv werden im Folgenden verzeichnet als DLA Marbach, NL Schreyer.

8 Schreyer, Lothar: *Franz Marc*, in: Jünger, Ernst (Hg.): *Die Unvergessenen*. Berlin/Leipzig, 1928, S. 238-244.

9 Kiesel, Helmuth: *Ernst Jünger*. Die Biografie. München 2007, S. 369.

men, dass *Die Unvergessenen* weitaus mehr als nur eine Würdigung von Gefallenen des Ersten Weltkriegs ist. Zwar würdigt Jünger das persönliche Opfer an erster Stelle, hält aber auch gleich auf der ersten Seite seines Vorworts fest, die Gefallenen seien „Fleisch von unserem Fleisch und Blut von unserem Blut, die große Mutter Deutschland verbindet uns noch unmittelbar, so wie Geschwister verbunden sind. Ja, Blutsbrüderschaft verbindet uns!“¹⁰ Daran schließt er am Auftakt seines Aufsatzes „Das Sonderrecht des Nationalismus“ in der Zeitschrift *Arminius* im Vorjahr 1927 an, in dem er schreibt, er halte nichts von einer internationalistischen Auffassung der Menschheit als allgemeinem Kollektiv. Stattdessen spricht Jünger in *Arminius* von einer „schärfsten Bedingtheit von Wahrheit, Recht und Moral durch Zeit, Raum und Blut“ sowie vom „Wert des Besonderen“.¹¹ Auch in *Die Unvergessenen* geht es nicht um Gefallene überhaupt, sondern – folgerichtig in Jüngers nationalistischem Denken – nur um Deutsche. Anders als die „Gedächtnisfeier für gefallene Dichter“, die im Februar 1915 von Hugo Ball und Richard Huelsenbeck im Vorfeld von Dada noch in Berlin den gefallenen Dichtern aus den ersten Kriegsmonaten gewidmet war und die neben den in Jüngers *Unvergessenen* ebenfalls vertretenen Ernst Wilhelm Lodzi und Walther Heymann auch den deutschen Expressionisten Hans Leyboldt und den Franzosen Charles Péguy würdig-

ten¹², passieren bei Jünger nur deutsche Gefallene Revue, wie auch in der Widmung des Buches angekündigt wird. *Die Unvergessenen* ist jenen zugeeignet, „die für Deutschlands Zukunft siegten und starben“.¹³ Indess gibt es – wie Kiesel zurecht anmerkt – bei den biografisch erfassten „Unvergessenen“ eine bemerkenswerte Bandbreite, die dem radikalnationalistischen Projekt durch „Persönlichkeiten, die außerhalb des eigenen Dunstkreises Ansehen genossen“¹⁴, auch selbst mehr Aufmerksamkeit und Ansehen verleihen sollten, dies allerdings vergeblich.¹⁵

Avantgarde und Tradition

Ist aber Lothar Schreyers Beteiligung als Indiz aufzufassen, dass *Die Unvergessenen* keine – um Kiesels Wort zu benutzen – „reaktionäre Veranstaltung“ war?

Die Annahme scheint zweifelhaft, da die Avantgarde, die in *Die Unvergessenen* nicht nur von Franz Marc und Lothar Schreyer, sondern auch von einer Reihe weiterer expressionistischer Maler und Dichter – neben Lodzi und Heymann Alfred Lichtenstein, August Macke, Ernst Stadler, August Stramm und Georg Trakl – vertreten wurde, keineswegs auf der ganzen Linie progressiv, fortschrittlich und zukunftsorientiert war, manchmal konservative und

10 Jünger, Ernst (Hg.): *Die Unvergessenen*. Berlin/Leipzig, 1928, S. 9-10.

11 Zit. nach Schwilk, Heimo: *Ernst Jünger*. Leben und Werk in Bildern und Texten. Stuttgart, 1988, S. 105.

12 Vgl. Teubner, Ernst (Hg.): *Hugo Ball (1886-1986)*. Leben und Werk, Berlin, 1986, S. 116.

13 Jünger: *Die Unvergessenen*, S. 5.

14 Fröschle, Ulrich: *Friedrich Georg Jünger und der ‚radikale Geist‘*. Eine Fallstudie zum literarischen Radikalismus der Zwischenkriegszeit, Dresden, 2008, S. 348.

15 Schwilk, Heimo: *Ernst Jünger*. Ein Jahrhundertleben. Die Biografie, München/Zürich, 2007, S. 316-317.

konservierende Züge aufwies und politisch hin und wieder durchaus ‚reaktionäre‘ Positionen vertrat.

Sicherlich besitzt die Avantgarde die Aura des Progressiven, des Innovativen, des Gegenteils vom Konservativen und Reaktionsären und sicherlich dominierten in der Avantgarde Tendenzen, die dem Konservativen insgesamt ablehnend gegenüberstanden. Das gilt sogar für den Futurismus, der radikal-nationalistisch war und dem Faschismus nahestand, sich aber zugleich dezidiert für die Zukunft aussprach und gegen den ‚Passatismus‘ wandte, gegen Tradition und Konvention, gegen eine rückwärtsgewandte, konservative Kulturauffassung, „... gegen den passatistischen Venedig“, wie es in einem futuristischem Manifest hieß, das vom Turm der San Marco geworfen wurde.¹⁶ Vielmehr galt es, „den Kult der Vergangenheit, die Besessenheit für das Alte, die Pedanterie und den akademischen Formalismus [zu] zerstören“.¹⁷ Aber es gab auch andere Stimmen, manchmal von unerwarteter Seite. So lehrt eine genauere Betrachtung der historischen Dadabewegung, die ja gemeinhin als radikale Spitze der Avantgarde insgesamt gesehen wird, dass das Verhältnis der Avantgarde zum Alten und zur Tradition keineswegs so ablehnend und destruktiv war, wie das konventionelle Urteil über Dada zumeist suggeriert.

Von dem Protagonisten des Dadakreises Hans Arp gibt es den Satz aus einem Kata-

log zur ersten Ausstellung im November 1915, der von Tristan Tzara in seiner „Chronique zurichoise“ als erste Kundgebung Dadas bezeichnet wird¹⁸, dass die „neue Kunst“ – von Arp selbst zwischen Anführungszeichen geschrieben – „so neu“ sei, „wie die ältesten Gefäße, Städte, Gesetze, und ... von den alten Völkern Asiens, Amerikas, Afrikas und zuletzt von den Gothikern geübt wurde“.¹⁹ Hierzu passt die im Züricher Dadaismus stark ausgeprägte Vorliebe für afrikanische, australische und ozeanische Kulturdichtung, so genannte „Chants nègres“, die Tzara in der Züricher Universitätsbibliothek aus anthropologischen Zeitschriften kopierte und auf Dada-Soireen rezitierte. Und hierzu passt ebenfalls eine nicht nur auf Dada in Zürich beschränkte Begeisterung für östliche wie mittelalterliche und frühneuzeitliche europäische Mystik, die dazu führte, dass Tzara den taoistischen Lehrer Tschuang-tse als „ersten Dadaist“ bezeichnete²⁰ und eine zweifach abgehaltene Dada-Soiree, die der „Alten und Neuen Kunst“ gewidmet war, größtenteils gefüllt mit der Rezitation mittelalterlicher wie frühmoderner mystischer Texte.²¹

In diesem Zusammenhang ist Dada in Zürich, das sich weitgehend aus deutschsprachigen Autoren und zentraleuropäi-

16 Vgl. Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart/Weimar, 1995, S. 16.

17 *Manifest der futuristischen Maler*, zit. nach: ebenda, S. 13.

18 Tzara, Tristan: *Chronique zurichoise 1915-1919*, in: Huelsenbeck, Richard (Hg.): *Dada-Almanach*, Hamburg, 1980, S. 10.

19 Zit. nach: Backes-Haase, Alfons: *Kunst und Wirklichkeit. Zur Typologie des DADA-Manifests*, Frankfurt/Main, 1992, S. 34.

20 Tzara: *Chronique zurichoise*, S. 22.

21 Vgl. Schrott, Raoul (Hg.): *Dada 15/25. postscriptum oder die himmlischen Abenteuer des Hr.n. Tristan Tzara*, Innsbruck, 1992, S. 105.

schen Künstlern und einigen Rumänen zusammensetzte, deutlich jenem deutschen Expressionismus verpflichtet, dem das Mittelalter eine wichtige Orientierung war, sowohl im gotischen Kathedralenbau, der ja auch, wie ein Bild von Lyonel Feininger neben dem ersten Bauhausmanifest, Orientierung im frühen Bauhaus war, wie auch in der Mystik.²²

So studierte auch Lothar Schreyer diese Mystik seit den frühen zwanziger Jahren ausführlich und publizierte viele Bücher zu ihr und zu einzelnen Mystikern. Dabei stellt Schreyers Mystikstudium eine Etappe dar, die nicht nur zur Konvertierung zum Katholizismus führt, sondern auch zu einem ausgeprägten politischen Konservatismus, ähnlich wie bei dem Dadaisten Hugo Ball, der 1920 in den Schoß der Mutterkirche zurückkehrte und 1924 der erste war, welcher der *Politischen Theologie* des konservativen Staatsgelehrten Carl Schmitt 1924 ein umfangreiches würdigendes Essay widmete.²³

Wie Lothar Schreyer selbst eingestand, war sein Studium mystischer Schriften zunächst von dem Schriftsteller und Zeichner Karl Thylmann angeregt worden, dem er einen Beitrag in Jüngers *Unvergessenen* widmet.²⁴ Seit den zwanziger Jahren bildete die Mystik einen Schwerpunkt in Schreyers

Veröffentlichungen. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass Schreyer sich nicht mit mystischem Schrifttum in seiner ganzen Breite befasst, so wie es bei den Dadaisten der Fall war, die sich nicht nur auf europäische, sondern ebenso auf fernöstliche Mystik bezogen, sondern spezifisch auf deutsche Mystik und Mystiker.²⁵ Vergleichbar kann man feststellen, dass – anders als etwa der dadaistische Primitivismus, der sich auf europäische Volkskunst wie auch auf Artefakte und Kultusdichtungen aus Afrika, Australien und Ozeanien bezog – Schreyer im Rahmen seines experimentellen Theaters, so wie er dieses erst im Rahmen des *Sturms*, später im Bauhaus und zwischendurch in Hamburg im Rahmen des von ihm gegründeten Theatervereins „Die Kampfbühne“ gestaltete, jedenfalls in einem Bühnenspiel *Edda*-Lieder als Vorlage verwendete. Einen Text aus *Edda*, „Skirnismól“, bearbeitete er 1920 für eine Aufführung der Hamburger „Kampfbühne“.²⁶ Nun findet man etwa zeitgleich auch bei einigen anderen Expressionisten solche Bezugnahmen auf die *Edda*,²⁷ die

22 Vgl. Källström, Staffan: *Framtidens Katedral*. Medeltidsdröm och utopisk modernism, Stockholm, 2000.

23 Ball, Hugo: *Carl Schmitts Politische Theologie*, in: Hochland, 1924, S. 263-286.

24 Schreyer, Lothar: Karl Thylmann, in: Jünger, Ernst (Hg.): *Die Unvergessenen*, Berlin/Leipzig, 1928, S. 361-363; vgl. auch DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990 Kasten 2 Mappe 19 das Konvolut „Gute Freunde“, darin insbesondere den Text „Karl und Jo Thylmann-Kinder“

25 Vgl. Głuchowska, Lidia: *Okkultismus, Esoterik, Mystik und die Ikonographie des Unsichtbaren in der frühen mitteleuropäischen Avantgarde*. Das Beispiel der Posener Gruppe Bunt und des Bauhausprofessors Lothar Schreyer, in: Bru, Sascha, et alii (Hg.): *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin/New York, 2009, S. 321-322.

26 Vgl. DLA Marbach, NL Schreyer, Inv. Nr. 65.861, Spielgang „Skirnismól“ (1920).

27 Vgl. zum *Edda*-Bezug bei anderen Hamburger Avantgardisten: Rowinski, Stanislaw: *Lavinia Schulz und ihre künstlerischen Inspirationsquellen*, in: Joppien, Rüdiger (Hg.): *Entfesselt*. Expressionismus in Hamburg um 1920. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 2006, S. 51-63; sowie: Böhme, Frank: *Hans Heinz Stuckenschmidt*. Komponist und Musikschritsteller in Hamburg. Ebenda, S. 65-69. Atonale

gerade 1920 in einer neuen Übersetzung von Felix Genzmer erschienen war.²⁸ An und für sich passt die *Edda*-Aneignung als nördliche Variante zum avantgardistischen Primitivismus jener Jahre. Im Fall von Schreyer hat die Wahl des *Edda*-Textes jedoch eine dezidiert programmatische Bedeutung.

Der Sturm – Zeitschrift, Kunsthandlung und Nachrichtenbüro

Lothar Schreyer kommt 1915-16 zum *Sturm*²⁹, als die vom *Sturm* organisierte und von Adama van Scheltema kritisierte internationale Avantgarde-Ausstellung in Den Haag stattfand. Bald gehört er zum engsten Mitarbeiterkreis des Herausgebers der Zeitschrift *Der Sturm* und Inhabers der Sturm-Galerie, Herwarth Walden. Schreyer wird u. a. Leiter eines Theaterprojekts im Rahmen des *Sturms*, der so genannten „Sturm-bühne“, Herausgeber einer gleichnamigen Zeitschrift sowie Büroredakteur der Zeitschrift *Der Sturm*.

In der Historiographie gilt *Der Sturm* als eine – im Gegensatz zu Pfemferts *Aktion* – unpolitische Zeitschrift mit internationaler Ausrichtung, die man im Kontext des Ersten Weltkriegs als implizite Opposition gegen den Nationalismus und Chauvinismus der Kriegsjahre sehen könnte. So wurde diese internationale Ausrichtung des *Sturms* auch später – etwa nach dem Zweiten Weltkrieg im Rahmen der Wiederaufbereitung des Expressionismus in der jungen Bundesrepublik – von Schreyer und Waldens zweite Frau, Nell Walden-Roslund, präsentiert.³⁰ Und – so lässt sich hinzufügen – genauso wurde diese Ausrichtung 1917 von den internationalistisch orientierten Züricher Dadaisten³¹ verstanden, als sie die reisende *Sturm*-Ausstellung in ihrer Galerie zeigten. Oder besser gesagt: missverstanden.

Der Sturm war zwar in Sachen Kunst sehr autonomistisch eingestellt, im Ersten Weltkrieg gab es aber ein Schattenunternehmen in der Galerie und in den Redaktionsräumen des *Sturms* in der Potsdamer Straße in Berlin: ein quasi privater Nachrichtendienst, der für den deutschen Propaganda- und Geheimdienstapparat nachrichtendienstlich

Kompositionen zu *Edda*-Liedern schuf 1922 Hans-Jürgen von der Wense, der mit der Ehefrau des *Edda*-Übersetzers Felix Genzmer befreundet war, vgl. Niehoff, Reiner/Bertoncini, Valeska: *Über Hans Jürgen von der Wense*, Frankfurt/M, 2005, und: von der Wense, Hans-Jürgen: *Geschichte einer Jugend. Tagebücher und Briefe*, München, 1999, S. 34 und 293-315, Beispiel der *Edda*-Rezeption im Bauhaus: Marcks, Gerhard: *Das Wieland-Lied der älteren Edda*, Weimar 1923.

28 Heusler, Andreas (Hg.): *Edda*, Jena, 1920, 2 Bde.

29 Vgl. Schreyer Lothar: *Begegnung mit Franz Marc*, in: Neue Schau, 1950, S. 210.

30 Vgl. Walden, Nell: *Aus meinen Erinnerungen an Herwarth Walden und die „Sturmzeit“*, in: Walden, Nell, und Schreyer, Lothar (Hg.): *Der Sturm*. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis, Baden-Baden, 1954, S. 36.

31 Vgl. van den Berg, Hubert: „Übernationalität“ der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung, in: Asholt, Wolfgang und Fähnders, Walter (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer*. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung, Amsterdam/Atlanta, 2000, S. 263-264.

tätig war – für die Oberste Heeresleitung, das Reichsmarineamt und das Auswärtige Amt, in dem nicht nur die Waldens, sondern auch der *inner circle* des *Sturms* involviert war.³²

Die Ausstellungen in Den Haag, Zürich und Kopenhagen waren Teil des Projektes des Auswärtigen Amtes „Kultur und Kulturpropaganda“, dazu gedacht, das negative Bild Deutschlands unter Intellektuellen in den neutralen Nachbarstaaten zu ändern.³³ Statt des durch das Auftreten des deutschen Militärs während des Aufmarsches in den ersten Kriegswochen und anschließend von der feindlichen Kriegspropaganda verstärkten Bildes der Deutschen als Horde kulturfeindlicher, chauvinistischer, engstirnig-militaristischer, blutrünstiger Hunnen sollte ein weltoffenes modernes Deutschland gezeigt werden, das auch im Krieg noch Kunst aus Feindländern ausstellte und eben nicht irgendwelche Kunst, sondern sogar avantgardistische abstrakte Kunst, die nicht dem vorherrschenden Geschmack entsprach. Genau diese Überlegung findet man in Waldens Korrespondenz mit der für Propaganda zuständigen Zentralstelle für Auslandsdienst in den

Archiven des Auswärtigen Amtes.³⁴ Nun war Internationalität gewiss auch Sache des *Sturms*, aber zumindest im Krieg sahen Walden und seine Frau ihre nationale Aufgabe darin, die deutsche Sache nachrichtendienstlich und propagandistisch zu unterstützen und dies – nach den Regeln der nachrichtendienstlichen Kunst – weitgehend konspirativ. Schreyer – so dürfte deutlich sein – konnte im *Sturm* mitten im Ersten Weltkrieg nur eine steile Karriere machen, weil er in dieser Hinsicht zuverlässig, anders gesagt: mit dem geheimen politischen Nebenprogramm des *Sturms* einverstanden war, kurz: „... wir müssen mit und durch Deutschland in unserer Kunst weiterkommen“, wie es die ebenfalls im Schattenunternehmen engagierte niederländische Malerin Jacoba van Heemskerck in einem Brief an Walden formulierte.³⁵

Herwarth Waldens Politisierung in den zwanziger Jahren

Am Ende des Ersten Weltkriegs bewegt sich Walden politisch nach links. Schon 1919 schreibt Walden im *Sturm*, die „Frage der Tatsachenwelt“ sei eine wirtschaftliche und diese sei „längst von Karl Marx und Friedrich Engels beantwortet worden“, allerdings sei die Kunst eine Angelegenheit von einer anderen Ordnung und zwar einer

32 Vgl. van den Berg, Hubert: „... wir müssen mit und durch Deutschland in unserer Kunst weiterkommen.“ Jacoba van Heemskerck und das geheimdienstliche „Nachrichtenbüro ‚Der Sturm‘“, in: Josting, Petra und Fähnders, Walter (Hg.): *Laboratorium Vielseitigkeit. Zur Literatur der Weimarer Republik. Festschrift für Helga Karrenbrock*, Bielefeld, 2005, S. 67-87.

33 Vgl. van den Berg, Hubert: *The Autonomous Arts as Black Propaganda. On a Secretive Chapter of German 'Foreign Cultural Politics' in the Netherlands and Other Neighbouring Neutral Countries During the First World War*, in: Dorleijn, Gillis J., et alii (Hg.): *The Autonomy of Literature at the Fins de Siècles (1900 and 2000)*, Leuven, 2008, S. 71-120.

34 Vgl. Winskell, Kate: *The Art of Propaganda. Herwarth Walden and ‚Der Sturm‘ 1914-1919*, in: *Art History*, 1995, S. 342.

35 Brief von Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden vom 25. September 1915, Sturm-Archiv, Handschriftenabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin.

ausschließlich ästhetischen.³⁶ Walden schließt sich Anfang der zwanziger Jahre der KPD an. Wurde Politik vorerst noch weitgehend aus den Spalten des *Sturms* verbannt, so hält sie allmählich Einzug und gipfelt 1928 in einem Sonderheft des *Sturms*, in dem er devot über die großen Erfolge des sozialistischen Neuordnung in der Sowjetunion berichtet, u. a. bei der Überwindung des Nationalismus am nördlichen Rand des Kaukasus.³⁷

Anders als Herwarth Walden bleibt Nell Walden dem konservativ-nationalen Spektrum, in dessen Rahmen 1914 das „Nachrichtenbüro Der Sturm“ entstand – insbesondere gab es enge Verbindungen zu Paul Rohrbach³⁸ – treu. Waldens Politisierung in kommunistische Richtung führt zur gegenseitigen Entfremdung und ist 1924 für sie Grund, sich von Walden scheiden zu lassen.³⁹ Auch Schreyer gibt mehrfach an, dass die kommunistische Wendung Waldens und des *Sturms* auch zu einer Entfremdung zwischen ihm und Walden führte. Er blieb allerdings noch bis 1928 Redakteur und Mitarbeiter des *Sturms*, dies zeitweilig neben seiner Theatertätigkeit in Hamburg

und einer Professur im Bauhaus (bis 1923). Unterdessen hätte Waldens Politisierung des *Sturms* nicht nur zur persönlichen Entfremdung geführt, sondern wäre auch – wie Nell Walden und Lothar Schreyer nach dem Zweiten Weltkrieg behaupten – ein wichtiger Faktor im Untergang des *Sturms*-Projekts in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre gewesen.⁴⁰ Die historische Rolle des *Sturms* sei die Erneuerung der Künste in einer grundsätzlich unpolitischen Form, allerdings mit einer ebenso grundsätzlich internationalen Ausrichtung, die zu einer konsequent autonomistischen Kunstauffassung passte, bei der politische Positionen oder nationale Zugehörigkeiten vollkommen irrelevant gewesen seien.

Dieses Bild, das seither das historische Gesicht des *Sturms* bestimmt, wurde von Nell Walden und Lothar Schreyer im Kontext der Wiederentdeckung, Archäologie, Historiografie, Musealisierung und Kanonisierung des Expressionismus in den Fünfzigern und Sechzigern in mehreren Büchern, wie *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis* (1954) und *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus* (1956) geprägt. Ihr Bild des *Sturms* basierte auf der von Walden und anderen Vertretern des *Sturm*-Kreises in den zehner und zwanziger Jahren nachweislich vertretenen autonomistischen Kunstauffassung, in der es nur Kunst als Wert an sich gab, der nicht in irgendeiner Form dem Politischen untergeordnet sei. Die „Kunstwende“, für die *Der Sturm*

36 Walden, Herwarth: *Künstler, Volk und Kunst*, in: *Der Sturm*, 1919, S. 11.

37 Vgl. ders.: *Vom Bolschewismus*. In: *Der Sturm* 19 1928, S. 207-209 und weitere Reiseberichte in *Der Sturm* 20 1929, S. 49-72.

38 Vgl. Walden, Nell: *Herwarth Walden*. Ein Lebensbild, Berlin/Mainz 1963, S. 42-43; dies.: *Skandinavien und Deutschland*, in: *Die Hilfe*, 1914, S. 620-621; Eintrag im Gästebuch der Sammlung Walden, 24. Februar 1915, Sturm-Archiv, Handschriftenabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin.

39 Vgl. Brief von Nell Walden an Marit Werenskiold, Mary Shields und M. S. Jones vom Januar 1975, DLA Marbach, NL Schreyer, Inv. Nr. 87.92.1; Walden: *Herwarth Walden*, S. 45-49.

40 Vgl. Schreyer, Lothar: *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*. Was ist des Menschen Bild?, Hamburg/Berlin, 1956, S. 16-17; Walden: *Aus meinen Erinnerungen*, S. 59-63.

eintrat, ging zwar auch – wie es im *Sturm*-Idiom hieß – mit einer „Weltwende“ einher, richtete sich aber in erster und letzter Instanz nach der höheren geistigen Eigen-gesetzlichkeit der Kunst.⁴¹

Unterdessen hatte insbesondere Lothar Schreyer auch andere Gründe, den *Sturm* gerade als unpolitisches Projekt darzustellen, da er sich in den vorangehenden Jahrzehnten in einer Form politisch engagiert hatte, an welche er in den fünfziger Jahren ungern erinnert werden wollte. Die scheinbare politische Abstinenz aus edelsten, rein-ästhetischen Motiven war ideal, um eigene politisch-kulturelle Tätigkeiten in deutschnationalen und völkischen Kreisen in der Weimarer Republik sowie in nationalsozialistischen Zusammenhängen in den ersten Jahren des Dritten Reichs auszublen-den und zu vertuschen. Im Kontext der Wiederaufbereitung des Expressionismus als einer Kunstrichtung, die von den Nazis verfemt und geahndet wurde und schon aus diesem Grund ein anderes Deutschland repräsentieren würde, passte Schreyers politische Tätigkeit schlecht zu seiner späteren Selbstdarstellung als Protagonist des *Sturm*-Projekts, das nicht nur eins der wichtigsten Foren des deutschen Expressionismus, sondern der internationalen Avantgarde insgesamt gewesen sei.⁴² Sie stand ebenfalls

im Widerspruch zu seiner Selbstdarstellung als avantgardistischer Künstler und christlicher Schriftsteller, der in doppelter Hin-sicht Opfer des Nazi-Regimes war, in dem er – wie er für seine Entnazifizierungsakte schrieb – „wegen [s]eines katholischen Glaubens öffentlich verfolgt“ wurde, da seine „katholischen Bücher dem geistigen Widerstand gegen den Nationalsozialismus dienten“ und wegen seines „Eintretens für den Expressionismus, zu dessen Vorkämpfern ich zählte, öffentlich verfolgt“ wurde und „durch diese Verfolgungen moralische und berufliche Schädigungen“ erlitt,⁴³ die nach 1945 für ihn und für seine politische Integrität sprachen.

Nun wurde Schreyer im Rahmen der nationalsozialistischen Kampagne gegen „entartete Kunst“ in der Tat aufs Korn genommen. Er war 1938 mit einigen Bildern auf der gleichnamigen Münchener Kunstausstellung vertreten.⁴⁴ Schon länger wurde er von dem völkischen Germanisten Adolf Bartels in seiner populären *Geschichte der deutschen Literatur* als jüdischer Dadaist geführt:

Etwas zu wichtig nimmt man die modernen Juden – vor allem tun sie es selber. – Die Dadaisten und Mysteriendichter Lothar Schreyer, Kurt Schwitters ...⁴⁵

41 Vgl. Blümner, Rudolf: *Der Sturm*. Eine Einführung, Berlin, 1917; Walden, Herwarth: *Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus*, Berlin, 1917; ders. (Hg.): *Expressionismus – die Kunstwende*, Berlin, 1918.

42 Vgl. Reidemeister, Leopold (Hg.): *Der Sturm*. Herwarth Walden und die europäische Avantgarde, Berlin 1912-1932. Bei der Ausstellung der Nationalgalerie in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg spielten Nell Walden und Lothar Schreyer im Hintergrund eine wichtige Rolle, vgl. Korrespondenz in

DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1984, Kasten 13, Mappe 2.

43 Entnazifizierungsakte, Anlage zu I e im DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 11, Mappe 5.

44 Vgl. Willrich, Wolfgang: *Säuberung des Kunsttempels*. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art, Berlin, 1938; Dedeurwaerder, Joris: *Lothar Schreyer*. Kronzeuge von Sturm und Bauhaus, Gent, 1958, S. 57.

45 Bartels, Adolf: *Geschichte der deutschen Literatur*. Kleine Ausgabe. Dreizehnte und vierzehnte Auflage, Braunschweig/Berlin/Hamburg, 1934, S. 688.

Auch bewegte sich Schreyer, der 1933 am Mariä Lichtmess konvertierte, in der Hitlerzeit teilweise in Kreisen der „Inneren Emigration“ katholischer Provenienz, die sich nicht gänzlich dem Regime anpassten, sich durch eine gewisse Distanz und ansatzweise durch eine oppositionelle Haltung zum Naziregime auszeichneten, versammelt etwa um die *Junge Front. Wochenzeitung ins junge deutsche Volk*, später *Michael*, und gegen Kriegsende um den Dichter Reinhold Schneider.⁴⁶

Nach 1945 ist Schreyer überwiegend in zwei Zusammenhängen tätig. An erster Stelle findet man ihn in religiösen, überwiegend konservativ-katholische Kreisen. Die meisten seiner Bücher – katholische gefärbte historische Romane, Bände zu religiöser Kunst – erscheinen in christlichen Verlagen. Im Rahmen der Wiederentdeckung des Expressionismus und der Vorkriegsavantgarde tritt er auch als ehemaliger Expressionist und Bauhäusler auf, wobei sein neuer christlicher Weltblick und sein christliches Selbstverständnis nicht zuletzt auch in seinen mehrmals aufgelegten *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus* (1956) durchklingt,⁴⁷ gefärbt durch die Erinnerung an seine Avantgardezeit. Sie zeigen sich auch in der Beschreibung seiner letzten Begegnung mit Walden 1928 in Berlin im ersten Kapitel des Buches:

Noch einmal fuhr ich nach Berlin, um Abschied zu nehmen. [...] Herwarth Walden wußte um das Ende seines Werkes. [...] Er

hoffte noch die expressionistische Kunst, die als geistige Revolution aufgebrochen war, in die politische Revolution, und zwar die des Kommunismus, einordnen zu können. Als ich zum Abschied nach Berlin kam, wußte ich, daß Herwarth Walden die notwendigen Papiere und den Paß nach Rußland hatte. Er hatte einen großen literarischen Auftrag der Sowjetregierung angenommen. [...] Es gab nichts mehr zu sagen. Wir sahen uns nur noch an. In Freundschaft. Sie war das einzige, was blieb. Er wußte, daß ich seinen Weg in den Kommunismus achtete, wenn auch nicht verstand. Ich wußte, daß er meinen Weg in die christliche Kirche achtete, wenn auch nicht verstand.⁴⁸

Was Schreyer hier als „Weg in die christliche Kirche“ bezeichnet, war aber 1928 keineswegs *nur* ein Weg in die christliche Kirche. Wenn er hier Waldens Kommunismus seinem Christentum gegenüberstellt, geht Schreyer wohl sehr selektiv vor. Tatsächlich lässt sich vom Beginn der zwanziger Jahre an bei ihm ein zunehmendes Interesse zunächst für christlich-mystisches Schrifttum, indessen vorerst noch aus einer anthroposophischen und theosophischen Warte, dann mehr und mehr auch aus einer katholischen Perspektive beobachten, die Ende der zwanziger Jahre zu ersten katholisch gefärbten Veröffentlichungen im Selbstverlag führt, die noch im Zeichen seiner bisherigen Auseinandersetzung mit mystischem Denken stehen⁴⁹. Allerdings ist

46 Vgl. Korrespondenz mit Schneider und Anderen 1942-1956 in: DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 12, Mappe 2.

47 Vgl. Rezensionen in DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 15, Mappe 4.

48 Schreyer: *Erinnerungen*, S. 16-17.

49 Vgl. ders.: *Die Worte des St. Elisabeth, Franziskus, Die Namen der Maria* (Dichtungen als Manuskript gedruckt) 1929, in DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 9, Mappe 12.

diese Auseinandersetzung mit mystischem Denken 1928 nicht nur als „Weg in die christliche Kirche“ zu verstehen. Es betraf ja nicht mystisches Denken überhaupt, sondern eben deutsche Mystik. Und diese Auseinandersetzung mit deutscher Mystik hing unmittelbar mit seinem politischen Standort in den zwanziger Jahren zusammen. Während er nachträglich – nicht nur in den *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus* – suggeriert, Waldens politischer Wendung stünde in seinem Fall eine religiöse Wendung gegenüber, gab es 1928 in seinem Fall vielmehr eine mit Waldens Politisierung des *Sturm*-Projekts nicht unvergleichbare Entwicklung, allerdings in die entgegengesetzte Richtung, die in seinen *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus* ausgeklammert, im Impressum jedoch dokumentiert wird. Das Buch erschien nämlich 1956 im Verlag Langen-Müller (München) und zugleich in der Deutschen Hausbücherei (Hamburg/Berlin).

Lothar Schreyer in deutschnationalen Kreisen

Lothar Schreyer war 1928 bis 1932 Lektor und Redakteur von Langen-Müller und der Deutschen Hausbücherei; genauer gesagt: Er war Lektor und Redakteur in der Hanseatischen Verlagsanstalt (HAVA), in diesem Haus zuständig für das literarische Programm des von der HAVA übernommenen Münchener Verlags und der Hausbücherei, welche eine Buchgemeinschaft der HAVA war.⁵⁰ Schreyers Wechsel 1928 vom *Sturm*

zur HAVA mag verwundern, hat aber eine längere Vorgeschichte, die er nach 1945 weitgehend ausblenden sucht, und die insbesondere bei einer umfassenden Sichtung seines Nachlasses unverkennbar zu Tage tritt.⁵¹ Schon 1919 trat er mit einem Beitrag zum Thema „Expressionismus und Politik“⁵² in der von Wilhelm Stapel geleiteten Zeitschrift *Deutsches Volkstum* hervor⁵³, die von der HAVA verlegt und wie die HAVA selbst zum völkisch-konservativen Komplex des Deutschnationalen Hand-

zur Feier des 40. Geburtstages der Deutschen Hausbücherei, Hamburg/Berlin, 1956; Lokatis, Siegfried: *Hanseatische Verlagsanstalt*. Politisches Buchmarketing im „Dritten Reich“, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens, 1992, S. 1-189; Stark, Gary D.: *Entrepreneurs of Ideology: Neo-Conservative Publishers in Germany, 1890-1933*, Chapel Hill, 1981.

51 Anfang der sechziger Jahre verkauft Schreyer Manuskripte, Briefe und Bilder an das Deutsche Literaturarchiv, die dort den Kern eines „Sturm-Archivs“ bilden sollten. Findet man diesem Archiv nur vereinzelte Hinweise auf seine Zugehörigkeit zum deutschnationalen Spektrum, so folgt nach seinem Tod (1966) in drei Lieferungen (Zugänge 1984, 1990 und 1995) der Rest seines Nachlasses, in dem weitgehend unsortiert auch eine umfangreiche Sammlung von Belegen von eigenen Veröffentlichungen in radikal-nationalistischen, konservativen, deutschnationalen, völkischen und nationalsozialistischen Zeitungen und Zeitschriften sowie eine größere Zahl von Rezensionen und Beiträge über Schreyer in derselben Presse enthalten ist. Vgl. van den Berg, Hubert/ Gluchowska, Lidia: Inventar Nachlass Schreyer 2008, DLA Marbach, Handschriftenabteilung.

52 Schreyer, Lothar: *Expressionismus und Politik*, in: *Deutsches Volkstum*, 1919, S. 304-307.

53 Vgl. Mohler: *Die konservative Revolution*, S. 465-467; Kessler, Heinrich: *Wilhelm Stapel als politischer Publizist*. Ein Beitrag zur Geschichte des konservativen Nationalismus zwischen den Weltkriegen, Nürnberg 1967; Sieh, Hans G. K.: *Der Hamburger Nationalistenklub*. Ein Beitrag zur Geschichte der christlich-konservativen Strömungen in der Weimarer Republik. Mainz 1963.

50 Vgl. Dedeurwaerder: *Lothar Schreyer*, S. 50; Schreyer, Lothar (Hg.): *Die Sendung der Dichter*. Festschrift

lungsgelhilfen-Verbandes (DHV)⁵⁴ und der Deutschnationalen Volkspartei (DNVP) zählen. Deutet die Widmung in einem in Leder gebundenen Exemplar von *Die bildende Kunst der Deutschen*, die er 1934 vom damaligen Direktor der HAVA, Erich Haesner, bekam, darauf hin, dass Schreyer schon seit 1917 zum deutschnationalen Spektrum zählte und darin wirksam war – „Zur Erinnerung an die gemeinsamen Arbeits- und Kampffahre 1917-1931“⁵⁵ –, so fängt seine publizistische Tätigkeit in diesen konservativ-nationalistischen Kreisen erst 1919 an. Im *Deutschen Volkstum* folgen bis 1933 über dreißig Beiträge, etliche Aufsätze erscheinen in der Periode 1928 bis 1935 auch in der Zeitschrift *Herdfeuer*, die bis 1930 Monatschrift des Deutschnationalen Krankenversicherungs-Vereins, danach Zeitschrift der Deutschen Hausbücherei ist. Schreyer begegnet man auch in anderen Periodiken der HAVA, etwa in *Der deutsche Kaufmann im Ausland*. Kleine literarische Beiträge – Prosa und Gedichte – werden jedenfalls bis 1942 von einem Pressedienst der HAVA namens Hanseatendienst an deutsche Zeitungen im Reich und in den besetzten Ländern verkauft. Daneben erscheinen mehrere Broschüren und Bücher von ihm bei der HAVA. Dabei gehörte er im deutschnationalen Spektrum zum engeren Kreis um Wilhelm Stapel und war er freundschaftlich verbunden mit dem Gewerkschaftsführer und DNVP-Reichstagsmitglied Walther Lam-

bach, dem er seine erste Broschüre bei der HAVA, das politische Pamphlet *Verantwortlich* (1922), widmet. In dieser Broschüre klagt er, Deutschland sei von den Deutschen verraten worden. Zur Rettung des Vaterlands solle man als Deutscher seine Verantwortlichkeit für die eigene Volksgemeinschaft erkennen:

Wir haben unverantwortlich die Gemeinschaft, die Freundschaft heißt, gelebt.

Unverantwortlich haben wir die Freundschaft gebrochen.

Jeder Mensch, der keinen Freund hat, bricht die Gemeinschaft.

Wir haben falsche Freunde, wir sind falsche Freunde.

[...]

Der Deutsche ist der falsche Freund. Sich ist er der verantwortungslose Feind.

Deutsche Treue hat Deutschland verraten.

Wann sind wir dem falschen Freund Feind?

Wenn wir Deutschland treu sind.

Der Deutsche, der die Freundschaft bricht, hat Deutschland zerbrochen.

Die Freundschaft ist eine deutsche Sage.

Wann ist sie wieder deutsche Tat?

Lieber Freund soll das Wort sein, bei dem wir in Scham erröten.

Lieber Freund soll das stumme Gelöbnis sein, mit dem wir uns Deutschland verloben.

Dir, lieber Freund, wollen wir Freund sein.

Du bist Sehnsucht der Deutschen.

Du bist die Hoffnung der Deutschen.

Du bist der Glaube der Deutschen.

[...]

Verantworte dich, Freund!

Antworte, deutscher Freund!⁵⁶

54 Vgl. Hamel, Iris: *Völkischer Verband und nationale Gewerkschaft*. Der Deutschnationale Handlungsgelhilfen-Verband 1893-1933, Frankfurt a. M., 1967.

55 Schreyer, Lothar: *Aus dem Seitenflügel meines Bücher-schranks*. Das Mittelpfad [Manuskript], S. 6, in: DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 29, Mappe 1.

56 Ders.: *Verantwortlich*, Hamburg, 1922, S. 9-11. Auffälligerweise fehlt diese Schrift in Schreyers Publikationsverzeichnis in seiner Entnazifizierungsakte. Vgl.

Schreyer nahm seine nationale Aufgabe offenbar ernst, wie seine Publikationen im *Deutschen Volkstum* und bei der HAVA ebenso wie in anderen Organen der „konservativen Revolution“. Ein Leitartikel von Wilhelm Stapel im *Deutschen Volkstum* trägt 1925 die Überschrift „Deutschtum und Christentum“⁵⁷. Während bei Schreyer im Laufe der Zeit der Nachdruck mehr und mehr beim zweiten Glied liegt und sich dabei – auch bei seinem Studium mystischer Literatur⁵⁸ – an den Vorgaben aus dem *Deutschen Volkstum* orientiert, sei es, dass Stapel Protestant war und er sich zum Katholizismus bekehrte, stand für ihn zunächst das „Deutschtum“ im Zentrum.

Man trifft ihn in den zwanziger Jahren auch in weiteren Sprachrohren der radikal-nationalistischen, völkischen und konservativen Presse an, wie z. B. in *Der Jungdeutsche*, im Organ der Deutschen Adelsgenossenschaft *Deutsches Adelsblatt* und in vielen Zeitungen und Zeitschriften des Hugenberg-Konzerns, wie *Hannoverscher Kurier*, *Deutsche Zeitung*, *Der Tag* und *Scherls Magazin*. Daneben ist er nicht nur Lektor und Chefredakteur bei der HAVA, sondern veröffentlicht mehrere Bücher bei der HAVA, von denen *Die bildende Kunst der Deutschen. Geschichte und Betrachtung* (1931), *Deutsche Landschaft. Eine Naturbetrachtung* (1932), *Die Mystik der Deutschen. Vom Reich der Liebe* (1933) und *Sinnbilder deutscher Volkskunst* (1936), die

teilweise breit aufgenommen und von der konservativ-nationalistischen, völkischen wie auch von der nationalsozialistischen Parteipresse (u. a. Goebbels' *Angriff*) positiv gewürdigt werden.⁵⁹

Vor allem durch seine Lektorats- und Redaktionstätigkeit verfügt Schreyer über enge Kontakte zu prominenten Autoren aus diesem Spektrum, wie Heinz Steguweit⁶⁰, Richard Euringer⁶¹, Will Vesper⁶² und Hans Blunck⁶³. Mag Schreyer als Lektor vor allem als graue Eminenz wirk-

59 Vgl. DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 17, Mappe 8.

60 Vgl. Schreyer, Lothar: Heinz Steguweit, in: *Die neue Literatur*, 1932, S. 153-158; DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 29;

61 Vgl. Schreyer, Lothar: *Richard Euringer – Werke* [Manuskript], in: DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 3, Mappe 6; Schreyer, Lothar: Richard Euringer, der Revolutionär, in: *Der „Führer“*, 22. März 1934, (auffindbar in: DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 17, Mappe 6); Dedeurwaerder: *Lothar Schreyer*, S. 57.

62 Vgl. Brief von Lothar Schreyer an Will Vesper vom 11. Oktober 1932, DLA Marbach, NL Vesper, Inv. Nr. 76.3314.

63 Schreyer versuchte mit Unterstützung von Blunck, dem ersten Präsidenten des Reichsschrifttumskammer, Adolf Bartels' Anschuldigung, er sei ein modernistischer jüdischer Dadaist, entgegenzuwirken (vgl. Dedeurwaerder: *Lothar Schreyer*, S. 57-58, und: Brief, undatiert, „Sehr geehrter Herr Kollege! ... Mit deutschem Gruss“, der von Blunck stammen dürfte in: DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 17, Mappe 6), allerdings ohne Erfolg, denn bis Kriegsende wird er auch in Bartels' Literaturgeschichte weiterhin als solcher gebrandmarkt. In der Ausgabe von 1943 ist nur die Präsensform in ein Präteritum verwandelt worden. Vgl. Bartels, Adolf: *Geschichte der deutschen Literatur*. Kleine Ausgabe. Neunzehnte Auflage, Braunschweig/Berlin/Hamburg, 1943, S. 713. Schreyer half Blunck in den fünfziger Jahren, als dieser wegen seiner völkischen Gesinnung attackiert wurde (vgl. DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 3, Mappe 1).

Entnazifizierungsakte, Anlage zum Personalbogen MG/PS/G/9, D im DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 11, Mappe 5.

57 Stapel, Wilhelm: *Deutschtum und Christentum*, in: *Deutsches Volkstum*, 1925, S. 249-257.

58 Ders.: *Die Mystik und wir von heute*, in: *Deutsches Volkstum*, 1920, S. 229-232.

sam gewesen sein, so wurde er hin und wieder als Protagonist der „konservativen Revolution“ gewürdigt. So 1933 von Otto Brües, der ihn im *Sonntag-Morgen* zusammen mit Ernst Jünger und Dietrich Eckart als „Geistigen Stosstruppführer“ und „Dichter der Nation“ lobt.⁶⁴ Wilhelm Stapel preist Schreyer schon 1927 und präsentiert in einem Heft des *Deutschen Volkstums* eine Auswahl aus Schreyers Werk.⁶⁵ Im Jahre 1936 erscheint im *Westdeutschen Beobachter*, wohl veranlasst von Schreyers Freund Heinz Steguweit⁶⁶, eine Würdigung von Kurt Ziesel: „Zum 50. Geburtstag Lothar Schreyers. Ein deutscher Dichter und Künstler“.⁶⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg will Schreyer – wie gesagt – nichts mehr von seiner Zugehörigkeit zum radikalnationalistischen konservativen Spektrum wissen, mit einer Ausnahme. Relativ offen spricht er über sein politisches Engagement in den zwanziger und dreißiger Jahren mit dem flämischen Germanisten Joris Dedeurwaerder, der 1958 über Schreyer an der Genter Universität mit einer „Licenciaatsverhande-

ling“ promovierte, die größtenteils auf Auskünfte und Materialien basiert, die von Schreyer stammten.⁶⁸ Dedeurwaerder stand Schreyer religiös wie politisch nahe. Er war ebenfalls katholisch, übersetzte wenige Jahre später Schreyers im Herder Verlag in Freiburg im Breisgau erschienenen, alles anderes als avantgardistischen, vielmehr katholisch gefärbten historischen Roman *Agnes und die Söhne der Wölfin*⁶⁹. Dedeurwaerder war darüber hinaus ein konservativer flämischer Nationalist, der ohne Bedenken ein Zitat von Wilhelm Stapel der Einführung seiner Dissertation voranstellte:

Lothar Schreyer ist keiner von denen, für die der Expressionismus nichts ist, als ein Mittel sich in Szene zu setzen. Hier steht ein Mens[ch] mit vollem Ernst hinter der Sache. Darum lohnt sich eine Beschäftigung mit ihm.⁷⁰

Wie dieses Motto allerdings angibt: Dedeurwaerder steht Stapel und dem *Deutschen Volkstum* aufgeschlossen, wenn nicht sogar ausgesprochen positiv gegenüber. Eben vor diesem Hintergrund erlaubt sich Schreyer ihm gegenüber die retrospektive Selbstpositionierung, die er sonst bewusst ausspart.

In seinem Brief an Dedeurwaerder vom 9. August 1958 kommentiert Schreyer einzelne Passagen in dessen Dissertation, in welcher Schreyer sich zwar insgesamt „so verstanden“ fühlt, „wie ich gern verstanden

64 Brües, Otto: *Geistige Stosstruppführer*. Ernst Jünger, Dietrich Eckart, Lothar Schreyer. Dichter der Nation (Schluß), in: *Sonntag-Morgen*, 16. Juli 1933.

65 Stapel, Wilhelm: *Lothar Schreyer*, in: *Deutsches Volkstum*, 1927, S. 636-637.

66 Vgl. die Notiz Schreyers auf dem Ausschnitt in seinem Nachlass, dass Steguweit „Schriftleiter für Kulturelles“ des *Westdeutschen Beobachters* ist, vgl. DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 17, Mappe 6.

67 Ziesel, Kurt: *Zum 50. Geburtstag Lothar Schreyers*. Ein deutscher Dichter und Künstler, in: *Westdeutscher Beobachter*, 19. August 1936, Morgenausgabe; derselbe Text ebenfalls: Ziesel, Kurt: *Ein Deutscher Wesens*. Zum 50. Geburtstag L. Schreyers zum 19. August, in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 19. August 1936.

68 Dedeurwaerder: *Lothar Schreyer*, S. 1-2.

69 Schreyer, Lothar: *Agnes und die Söhne der Wölfin*. Ein Prozeß, Freiburg i/B. 1958, Schreyer, Lothar: *Agnes en de zonen van de wolvin*, Brussel/Bilthoven, 1964.

70 Dedeurwaerder: *Lothar Schreyer*, S. 1.

sein möchte“.⁷¹ Allerdings hat er einige Anmerkungen. Eine betrifft Hannes Meyer, der das Bauhaus von 1928 bis 1930 leitete. Schreibt Dedeurwaerder zu Meyers Rolle im Bauhaus, er sei nicht „die souveräne Persönlichkeit“ gewesen, die „die innere und äußere Krise“ des Bauhauses in diesen Jahren „zu meistern vermochte“⁷², so merkt Schreyer an, das Problem mit Meyer wäre eben, dass er „politisch linksradikal“ war und „das Bauhaus Dessau linksradikal zu politisieren“ versuchte. Schreyer fügte hinzu:

In Klammer für Sie möchte ich sagen, dass unsere Kunst des Sturm und des Bauhauses von der Linkspresse ebenso abgelehnt wurde wie von der Rechtspresse. Die zuverlässigsten Anhänger – und Mitarbeiter – ausser den Künstlern hatte der Sturm bei unpolitischen Kunstfreunden, die ihrem Charakter nach „konservative Revolutionäre“ waren. Unter ih[n]en waren auch die meisten Käufer der Sturmkunst. Viele „konservative Revolutionäre[“] gehörten zum engsten Freundeskreis des Sturm. Auch Stramm, Blümner und mich kann man als konservative Revolutionäre bezeichnen, obwohl wir Künstler und keine Politiker waren. Meine Zusammenarbeit mit konservativ-revolutionären Menschen im Kreis des Deutschen Volkstums und der Hanseatischen Verlagsanstalt bis 1932, als diese vom Dritten Reich „umgeschaltet“ wurden, erklärt sich aus diesen geistigen Zusammenhängen. Ich würde mich auch heute als konservativen Revolutionär bezeichnen, gemäss meines katholischen Glaubens und Lebens, in

71 Brief von Lothar Schreyer an Joris Dedeurwaerder, 9. August 1958, DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 10, Mappe 5, S. 1.

72 Dedeurwaerder: *Lothar Schreyer*, S. 10.

dem ich das beständige „Alte Wahre“ zu bewahren suche, es aber stets von Grund auf zu erneuern strebe im lebendigen Lebensstrom.⁷³

Unterdessen war Schreyer Dedeurwaerder gegenüber auch nicht gänzlich offen. In seiner Bibliographie verzeichnet Dedeurwaerder neben Schreyers Beiträgen in *Der Sturm* in einer gesonderten Liste auch dessen Beiträge im *Deutschen Volkstum*, in der Schreyers letzter Beitrag ebendort, ein Bekenntnis zur nationalsozialistischen Ordnung im Jahr 1933, „Voraussetzungen einer heroischen Kunst in unserer Zeit“, fehlt⁷⁴; bei Dedeurwaerder endet Schreyers Mitarbeit am *Deutschen Volkstum* 1931 in Übereinstimmung mit der später von Schreyer kolportierten Behauptung, er sei 1932 bei der HAVA ausgeschieden, obwohl noch 1942 vom Hanseatendienst vermittelte Beiträge u. a. in der *Minsker Zeitung* erscheinen.⁷⁵

Ebenso wie weite Teile seines politischen Umfelds zeigt sich Schreyer begeistert vom politischen Erfolg der NSDAP. Nicht nur tritt er am 1. Mai 1933, kaum drei Monate nach seiner Konversion, in die Partei ein und unterzeichnet im Oktober 1933 das Gelöbnis treuester Gefolgschaft, in dem 88 Literaten Hitler Treue schwören. Auch

73 Brief von Lothar Schreyer an Joris Dedeurwaerder, 9. August 1958, DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 10, Mappe 5, S. 2.

74 Vgl. Dedeurwaerder: *Lothar Schreyer*, S. 134-135; Schreyer, Lothar: *Voraussetzungen einer heroischen Kunst in unserer Zeit*, in: *Deutsches Volkstum*, 1933, S. 900-904.

75 Dieser und weitere Beiträge, die vom Hanseatendienst distribuiert wurden, in: DLA-Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 17, Mappe 6.

schreibt er in den Jahren 1933 bis 1935 mehrfach enthusiastisch über die Verhältnisse und die Möglichkeiten einer neuen „heroischen“ Kunst.⁷⁶ Davon will Schreyer später nichts mehr wissen.

Konservative Revolution und avantgardistische Kunst

Schreyers Hinweis auf seine Zugehörigkeit zum Spektrum der „konservativen Revolution“ in dem Brief an Dedeurwaerder ist nicht zuletzt interessant, weil er Mohlers Kategorie nicht nur für seinen politischen Standort, sondern auch als Umschreibung für die politische Dimension seiner künstlerisch-avantgardistischen Tätigkeit, der des *Sturms* und des Bauhauses verwendet.

In Schreyers Beiträgen in der Zeitschrift *Der Sturm* wie auch im Rahmen seiner Tätigkeit im Bauhaus findet man allerdings keine offen politischen Stellungnahmen, obwohl man teilweise ähnlichen Begrifflichkeiten begegnet, wie z. B. dem Konzept „Gemeinschaft“, das in seinen ästhetischen Schriften quasi-neutral eine gewisse Kollektivität andeutet und in der Broschüre *Verantwortlich* eine politische Aufladung erhält.⁷⁷ Auch die von Walden vertretene Auffassung vom Expressionismus als einer

überzeitlichen Kategorie, wobei die expressionistische „Kunstwende“ sowohl eine Erneuerung wie auch eine Rückkehr zu den ‚eigentlichen‘ Grundsätzen ‚wahrer Kunst‘ bedeute⁷⁸, enthält – jenseits von allem Politischen – ein konservatives Moment, das vorhin auch bei den Dadaisten angedeutet worden ist.

Schreyer geht indessen in seinen Publikationen in Periodiken und Verlagen der „konservativen Revolution“ noch einen Schritt weiter, indem er seine eigenen künstlerischen Tätigkeiten und – allgemeiner – den Expressionismus als nationale, deutsche Kunst darzustellen sucht. Diese Interpretation ist bei ihm mit dem Versuch verbunden, den Expressionismus, der in vielen Hinsichten mit dem eher konventionellen Geschmack in deutschnationalen, völkischen und konservativen Kreisen auf gespanntem Fuß stand, in dieses Spektrum einzubringen und für ihn als wahre deutsche Kunst der Gegenwart Verständnis oder gar Unterstützung zu ernten. Dazu stellt er im *Deutschen Volkstum* und in anderen Zeitschriften konservativ-nationalistischer Provenienz den wahren Expressionismus als authentisch deutsche Avantgarde, so wie er sie vom *Sturm* vertreten glaubt, in eine deutsche, nordisch-germanische Tradition.

In dieser Hinsicht ist Schreyer nicht gänzlich erfolglos. So ist die Hamburger Fortsetzung der *Sturmbühne*, die so genannte *Kampfbühne*, aufs engste mit der völkischen Laientheaterbewegung verbunden⁷⁹ –

76 Vgl. Schreyer Lothar: *Ausblick auf eine heroische Kunst*, in: Deutscher Wille. Monatliche Blätter für Wehrhaftigkeit, 1934, S. 214-218; zu dem von Hitler favorisierten Maler Werner Peiner: Schreyer, Lothar: *Vom Landschaftserlebnis unserer neuen Malerei*, in: Herdfeuer, 1935, S. 469-472. Anschließend an Schreyers Aufsatz folgt eine Würdigung Jüngers: Hemerken, Th.: *Ernst Jünger*, in: Herdfeuer, 1935, S. 472-474.

77 Vgl. in Bezug auf *Verantwortlich*: Keith-Smith, Brian: Einleitung, in: Schreyer, Lothar: *Theateraufsätze*, Lewiston NY, 2001, S. XVII.

78 Vgl. Walden: *Expressionismus – die Kunstwende*.

79 Vgl. Schreyers Beiträge in *Blätter für Laien- und Jugendspiele*: Schreyer, Lothar: *Aus meiner Arbeit*, in: *Blätter für Laien- und Jugendspiele*, 1926, H. 2, S. 55-57; und:

eine beträchtliche Zahl der Mitglieder des geschlossenen Vereins stammt eben aus dieser Bewegung wie auch aus dem Komplex der HAVA, des *Deutschen Volkstums* und DHV.⁸⁰ Wilhelm Stapel preist ihn als hervorragenden Expressionisten, weil er „unter den heutigen Künstlern zweifellos [...] den engsten Zusammenhang zur deutschen Mystik hat“.⁸¹ Von einem anderen Lektor der HAVA, Ludwig Benninghoff, der die Übersetzung von *Skirnismól* lieferte, so wie sie von Schreyer für die *Kampfbühne* zur Inszenierung vorbereitet wurde, wird in *Geprägte Form*, einer von der HAVA verlegten Anthologie „deutscher“ Kunst und Literatur, die einen Bogen von der *Edda* zum Expressionismus schlägt, Schreyer als große Hoffnung einer künftigen deutschen Kunst vorgestellt.⁸²

Im Jahre 1931 schlägt Schreyer in seinem Buch *Die bildende Kunst der Deutschen* den gleichen Bogen, wobei er jedoch anders als Benninghoff, der auch dem *Brücke*-Künstler Emil Nolde einen prominenten Platz gibt, *Die Brücke* als „nachimpressionistische“ Künstlergruppe eine Übergangserscheinung nennt⁸³, jedoch *Den Sturm*, das Bauhaus und insbesondere

Den blauen Reiter als wichtigste Vertreter einer deutschen Gegenwartskunst auf-führt⁸⁴, die in der „Germanik“⁸⁵ wurzeln. Dabei leitet Schreyer, wie er zu Beginn des Buches, *Vom Sinn des deutschen Menschen* unterstreicht, ein Gedanke:

Das Wesen des Menschen ist eingeschlossen in sein Volkswesen. Das Kunstwerk verkündet dem Menschen zugleich mit dem Sinn seines Wesens sein Verhältnis zum Volkswesen. So vermögen wir den Sinn des deutschen Menschen aus den Kunstwerken des deutschen Volkes zu erkennen.⁸⁶

Umgekehrt würde sich aber auch das deutsche Wesen in der deutschen Kunst zeigen. Und hier sei der Expressionismus die genuine deutsche oder gar germanische Erscheinungsform der „Kunstwende“ gewesen, die sich vom romanischen Hang zum Formalismus und slawischen Hang zur Formaufflösung unterschieden hätte:

Die Germanen brachten den eigentlichen Expressionismus, indem sie die organische Form durch ihren geistigen Gehalt, die Gesetzmäßigkeit des einzelnen Naturgebildes, auszudrücken suchten. Franz Marc und die Holländerin Jacoba van Heemskerck sind die Bedeutendsten.⁸⁷

Was hier quasi als Naturgesetzlichkeit der Kunst bei den verschiedenen Völkern dargestellt wird, versteht Schreyer zugleich als Richtlinie für wahre Kunst, wie er 1929

Schreyer, Lothar: *Skirnismól*, in: *Blätter für Laien- und Jugendspiele*, 1926, H. 3, S. 11-14.

80 Neutral spricht Schreyer später von den Mitarbeitern „aus der jungen Volksschullehrerkraft und der jungen Kaufmannsgehilfenschaft Hamburgs, dazu einige Kunstgewerber; die meisten waren aus der Jugendbewegung hervorgegangen“, Schreyer: *Erinnerungen*, S. 25, vgl. Dedeurwaerder: *Lothar Schreyer*, S. 27.

81 Stapel, Wilhelm: *Lothar Schreyer*, in: *Deutsches Volkstum*, 1927, S. 636.

82 Benninghoff, Ludwig: *Geprägte Form*. Zeugnisse unserer seelischen Schöpferkraft, Hamburg, 1924, S. 47.

83 Schreyer, Lothar: *Die bildende Kunst der Deutschen*, Hamburg, 1931, S. 132.

84 Ebd., S. 133-145.

85 Ebd., S. 8.

86 Ebd., S. 11.

87 Schreyer, Lothar: *Zur Geschichte des Expressionismus*. 1. Malerei, in: *Deutsches Adelsblatt*, 1926, 524.

in der anthroposophischen Zeitschrift *Individualität* festhält:

Die Kunde der Verkündigung richtet sich zunächst an die Gemeinschaft, in der der Künstler lebt. Die grössere Gemeinschaft seines Lebens ist sein Volk. Die Gegenwart kennt eine Ansicht, die dem Volkswesen so wenig wie möglich Anrecht auf den einzelnen Menschen zuerkennen will.⁸⁸

Schreyer lehnt jedoch diese inter-, trans-, oder anationale Herangehensweise grundsätzlich ab, denn: „Immer dort, wo auf geistigem und schöpferischem Gebiet sich heute der Mensch aus seinem Volkswesen löst, versinkt er in das Unschöpferische und der geistige Organismus mechanisiert.“⁸⁹ Sein Fazit:

Die Kunstwende der Gegenwart, zumindest jene, die wahre Kunst hervorbringe, ist daher verbunden mit einer bewußten Abkehr von der Internationalisierung der Kunst. Sie überläßt die internationalen Äußerungen der Technik und hat den Charakter des Rassistischen und des Volksgemäßen außerordentlich stark erkannt, gepflegt, sich auf die Volkskunst der Vergangenheit gestützt und aus ihr die neuen Gestalten der gegenwärtigen Kunst zu entwickeln versucht.⁹⁰

Nicht nur sollte die genuin volkseigene Kunst sich auf das Eigene besinnen, sie sollte sich auch Fremdeinwirkungen enthalten. Dabei grenzt Schreyer den Expressionismus als authentisch deutsche Avant-

garde (er verwendet konsequent den von Walden geprägten Begriff „Kunstwende“) zum einen gegen den französischen Impressionismus ab, zum anderen gegen romanische und slawische Varianten avantgardistischer Kunst (Kubismus, Futurismus, Dadaismus und Konstruktivismus), wie auch gelegentlich gegen „unechte“ Scheinformen des Expressionismus, die er im *Deutschen Volkstum* als jüdisch identifiziert, wenn er beispielsweise 1919 gegen den ethischen Expressionismus polemisiert. So heißt es 1922 in einem Aufsatz:

Der deutsche Mensch hat kein Verantwortungsgefühl mehr. Er fühlt nicht mehr, wo eigenes und fremdes Volkstum wächst. Er läßt sich trunken machen von Ideologen. [...] Er ist wurzellos. [...] Er liefert sich Falschmünzern aus, die ihm versprechen, ihn zugleich mit Politik und Ethik und Kunst zu versorgen. [...] Die ethische Revolution der Literaten vom Stamme Werfels und Hasenclevers ist dem Evangelium entnommen, das sie trotz der Mithilfe Tolstois nicht einmal richtig abschreiben können. Ihre politische Revolution ist mißverständener Marx. Ihre künstlerische Revolution ist nicht vorhanden.⁹¹

Schreyer mag die Qualifizierung „Jude“ hier nicht verwenden. Bei den Lesern des offen antisemitischen *Deutschen Volkstum*, dessen Herausgeber Wilhelm Stapel sich eindeutig als Antisemit profiliert, da seines Erachtens „Antisemitismus [...] nichts anderes [ist] als ein Beweis dafür, daß die Volksseele noch gesund und widerstandsfähig ist“⁹², wird es kein Missverständnis

88 Ders.: *Kunst, Volk, Völker*, in: *Individualität*, 1928, H. 3, S. 29.

89 Ebd.

90 Ders.: *Wiedergeburt deutscher Kultur*, in: *Deutsches Adelsblatt*, 1929, S. 4.

91 Ders.: *Expressionismus und Politik*, in: *Deutsches Volkstum*, 1920, S. 306-307.

92 Stapel, Wilhelm: *Antisemitismus*, in: *Deutsches Volks-*

darüber gegeben haben, wer mit den „Falschmünzern“ vom „Stamme Werfels und Hasenclevers“ gemeint war.

Nun räumte Stapel zumindest noch 1919 ein: „Taktvolle Juden und taktvolle Deutsche stören einander nicht.“⁹³ Und in diesem Sinne konnte Schreyer gegen Werfel und Hasenclever als Juden agieren und trotzdem mit dem nicht weniger jüdischen Herwarth Walden zusammenarbeiten. Obwohl er Walden im Zusammenhang mit dem *Sturm* ebensowenig unerwähnt lässt wie Kandinsky beim *Blauen Reiter*⁹⁴, bleiben sie in Schreyers Beiträgen in der antisemitischen konservativen Presse der Weimarer Republik sehr *low profile*. Stattdessen sind seine Paradebeispiele genuin expressionistischer Kunst deutscher Herkunft – wie es anderswo heißt: als Vertreter eines „nationalen Expressionismus“⁹⁵ – August Stramm für die Dichtung⁹⁶ und Franz Marc für die Malerei.

Antisemitische Rhetorik taucht – wie in „Expressionismus und Politik“ – bei Schreyer eher peripher und leicht verdeckt auf, vermutlich aufgrund der engen Zu-

sammenarbeit mit Walden. Eindeutig ist aber, dass Schreyer in den zwanziger und dreißiger Jahren in seiner Publizistik in nationalistischen Zusammenhängen jüdische Vertreter der Avantgarde zumindest aus taktischen Gründen bewusst ausblendet, so wie er nach 1945 seine radikal-nationalistische Publizistik unter dem Teppich zu kehren versucht, als gerade die Internationalität der europäischen Avantgarde gefragt ist.

Bezeichnend ist der Fall von Else Lasker-Schüler, die Franz Marc den Namen „Blauer Reiter“ gab.⁹⁷ Während Schreyer sie im März 1926 als Namensgeberin in seinem ersten Artikel zu Franz Marc in der liberal-demokratischen *Berliner Volks-Zeitung* nennt⁹⁸, ändert er die Formulierung „Der blaue Reiter, wie ihn Else Lasker-Schüler nannte, ...“ in einer erweiterten Fassung des Artikels, der einen Monat später im *Deutschen Volkstum* erscheint, in „Der ‚blaue Reiter‘, wie Marc von seinen Freunden genannt wurde, ...“ um.⁹⁹ Auch in Schreyers Beitrag zu Marc in *Die Unvergessenen*, der abgesehen von kleineren stilistischen Änderungen und einen leicht martialischeren Ton im Großen und Ganzen identisch ist mit dem Aufsatz im

tum, 1920, S. 171; vgl. auch ders.: *Antisemitismus und Antijermanismus*. Über das seelische Problem der Symbiose des deutschen und jüdischen Volkes, Hamburg, 1928; ders.: *Die literarische Vorherrschaft der Juden in Deutschland 1918 bis 1933*, Hamburg, 1937.

93 Ders.: *Antisemitismus*, in: *Deutsches Volkstum*, 1920, S. 171.

94 Vgl. z. B. Schreyer: *Die bildende Kunst der Deutschen*; in Benninghoff: *Geprägte Form*, S. 47, wird *Der Sturm* dagegen als „die Menschen um Lothar Schreyer“ charakterisiert.

95 Brief, undatiert, nach 1933, „Sehr geehrter Herr Kollege! ... Mit deutschem Gruss“, möglich von Hans Blunck, in: DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 17, Mappe 6.

96 Vgl. Schreyer, Lothar: *Der Dichter August Stramm*, in: *Deutsches Volkstum*, 1925, S. 671-676.

97 Vgl. Marc, Franz und Lasker-Schüler, Else: *Der Blaue Reiter präsentiert Eurer Hoheit sein Blaues Pferd*. Karten und Briefe, München, 1987.

98 Schreyer, Lothar: *Franz Marc, der blaue Reiter*. Gefallen am 4. März 1916, in: *Berliner Volks-Zeitung*, 4. März 1926. Vermutlich entstand der Artikel auf Anfrage der *Berliner Volks-Zeitung* bei der Redaktion des *Sturms*, in dem Franz Marc schon vor dem Krieg als einer der wichtigsten Repräsentanten der vom *Sturm* propagierten „Kunstwende“ galt und auch in den zwanziger Jahren prominent vertreten ist.

99 Ders.: *Franz Marc und der Expressionismus*, in: *Deutsches Volkstum*, 1926, S. 277.

Deutschen Volkstum, ist nur allgemein von „seinen Freunden“ die Rede.¹⁰⁰

Noch 1950, als er in einem Aufsatz zu Marc in *Die Neue Schau* den Almanach *Der blaue Reiter* als das „heute berühmte deutsche Manifest der großen Kunstbewegung“ aufführt, „die als eine wirkliche Kunstwende damals fast gleichzeitig in allen Ländern sichtbar wurde“¹⁰¹, bleibt Else Lasker-Schüler ungenannt. Erst in Schreyers *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus* (1956), in denen Walden das erste Kapitel gewidmet ist, tritt Lasker-Schüler wieder in Erscheinung¹⁰², so wie man auch nach 1945 beobachten kann, dass Franz Marc in Veröffentlichungen aus der zweiten Nachkriegszeit nicht mehr primär als deutscher Maler, sondern vielmehr als christlicher Maler in Erscheinung tritt und zugleich Platz einbüßt zugunsten von Kandinsky, der nunmehr nicht nur als slawischer Steigbügelhalter von Franz Marc als deutschem „Blauem Reiter“ fungiert.¹⁰³

In den zwanziger und frühen dreißiger Jahren ist Franz Marc als „blauer Reiter“ die Galionsfigur der „Kunstwende“, der als „berufener Ritter“, „Vorkämpfer“ und „Bote“ einer „geistigen Welt“ und eines „reineren, leuchtenden Daseins“, nicht nur „einer der reinsten und klarsten Mitkämpfer um die Eroberung des neuen Weltbildes“, sondern der „Führer“ jener „jungen Maler in Deutschland“ gewesen sei, der

sich „um den künstlerischen Ausdruck unserer Zeit“ mühte¹⁰⁴ und sich gegen die „Mechanisierung des Weltbildes“¹⁰⁵ gewandt hätte, die Schreyer nicht zuletzt – wie oben zitiert – in der internationalen Avantgarde kritisierte. Kurzum: Franz Marc war für Schreyer nicht nur der wichtigste Repräsentant der expressionistischen Kunstwende deutscher Provenienz, sondern die Personifizierung der deutschen Avantgarde schlechthin.

Schreyers Auffassung von Marc als deutscher Kunstritter entsprach nicht unbedingt Marcs Selbstverständnis als „Europäer“¹⁰⁶, der mit Kandinsky in einem im Schreyer-Nachlass überlieferten Typoskript des gemeinsamen Vorworts zum Almanach *Der Blaue Reiter* meinte:

Es sollte wohl überflüssig sein, speziell zu unterstreichen, dass in unserem Falle das Princip des Internationalen das einzig mögliche ist. Heutzutage muss aber auch das bemerkt werden: das einzelne Volk ist einer der Schöpfer des Ganzen und kann nie als Ganzes angesehen werden. Das Nationale, gleich dem Persönlichen, spiegelt sich in jedem grossen Werke von selbst ab. In der letzten Konsequenz aber ist diese Färbung eine nebensächliche. Das ganze Werk, Kunst genannt, kennt keine Grenzen und Völker, sondern die Menschheit.¹⁰⁷

100 Ders.: *Franz Marc*, in: Jünger, Ernst (Hg.): *Die Unvergessenen*, Berlin/Leipzig, 1928, S. 238.

101 Ders.: *Begegnung mit Franz Marc*, in: *Die Neue Schau*, 1950, S. 210.

102 Ders.: *Erinnerungen*, S. 8.

103 Vgl. die Neufassung von *Die bildende Kunst der Deutschen*: ders.: *Ein Jahrtausend deutscher Kunst*, Hamburg, 1954.

104 Ders.: *Franz Marc und der Expressionismus*, in: *Deutsches Volkstum*, 1926, S. 277. Mit gleichen Begriffen öffnet Schreyers Text in *Die Unvergessenen*.

105 Ebd., S. 281.

106 Vgl. Marc, Franz: *Das geheime Europa*, in: *Das Forum*, 1915, S. 632-638; ders.: *Im Fegefeuer des Krieges* (Geschrieben Herbst 1914), in: *Der Sturm*, 1916, S. 2.

107 Kandinsky, Wassily und Marc, Franz: *Der Blaue Reiter* (Typoskript), S. 3, DLA Marbach, NL Schreyer, Zugang 1990, Kasten 16, Mappe 3.

Schreyers Kunstauffassung und Deutung des Expressionismus und seine Vorstellung der Rolle Franz Marcs darin stand Franz Marcs Selbstverständnis vollkommen fremd gegenüber, so wie auch Schreyers Abwendung vom avantgardistischen Internationalismus ebenso der Grundtendenz des *Sturm*-Projekts vollkommen fremd gegenüberstand. Dagegen mag deutlich sein, dass Schreyers Marc-Hagiografie in *Die Unvergessenen* vielleicht mit Marc wenig, dagegen mit dem Nationalismus-Verständnis des Herausgebers von *Die Unvergessenen* umso enger verwandt war. Schreyers Aufsatz hatte

seinen Ursprung ja auch nicht in *Der Sturm*, sondern war in fast identischem Wortlaut zwei Jahre zuvor im *Deutschen Volkstum* erschienen – einer Zeitschrift, der man wohl kaum die Qualifizierung „reaktionäre Veranstaltung“ vorenthalten kann, zumal Lothar Schreyer länger mit dieser Zeitschrift verbunden war als mit *Der Sturm*.

Der Autor:
hfvdb@xs4all.nl