

## 1. Einleitung:

Wer im Sommer 1925 die Gelegenheit hatte, in der Kunsthalle Mannheim die Ausstellung „Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus“ zu besuchen, traf nicht nur auf die Exponate einer neuen Kunstströmung, sondern auch auf ein Bild des sozialkritischen Malers George Grosz, mit dem er seinen Freund, den schlesischen Schriftsteller Max Herrmann-Neiße, der Öffentlichkeit präsentierte. Die Feuilletonistin Sigrid Feeser wird später von dem „Porträt eines 39-Jährigen“ sprechen, „nicht geschönt, erbarmungslos enthüllend in seiner sachlich-distanzierten Nüchternheit“.<sup>1</sup>

Das erschiene aus heutiger Perspektive zunächst kaum der Erwähnung wert, wenn Max Herrmann nicht 1927 in Hans Reimanns satirischer Zeitschrift „Das Stachelschwein“ als der „meistgemalte Mann im neuen Deutschland“ vorgestellt worden wäre.<sup>2</sup> Zahlreiche Porträtbilder aus den Ateliers von Ludwig Meidner, Erich Büttner, Josef Aschheim, Augusta von Zitzewitz, Rolf Sachs, Martin Bloch und natürlich George Grosz dürften dabei aber weniger aus Gründen eines herausragenden Bekanntheitsgrades entstanden sein, sondern weil ihre Urheber die Physiognomie Max Herrmanns in hohem Maße als inspirierend empfunden haben. So wird gerne von seinem „bismarckanten Asketenkopf“ gesprochen, der im Verhältnis zu seinem Restkörper eine überproportionale Größe aufweist. Der Buckel, von Max Herrmann als sein „Kainsmal“ tituliert, verleiht seiner figürlichen Unzulänglichkeit zusätzlich etwas Verwachsenes und Ungelenkes<sup>3</sup>, so dass der Betroffene selbst verlauten lässt, Kreative verspürten offenbar Lust, „mich zu konterfeien“ (Völker: MHN, 96), sobald sie ihn zu Gesicht bekämen. Markant erscheint auch seine ausdrucksstarke Mundpartie, was nicht weniger für seine wachen Augen hinter kreisrunden Brillengläsern gilt. Besonders das von George Grosz Anfang 1927 erstellte Bild Max Herrmanns – heute zum Bestand des New Yorker „Museum of Modern Art“ gehörend – konkretisiert diese Spezifika: Scheinbar in sich zusammengesunken, signalisiert der im Sessel sitzende Körper im ersten Moment wenig Dynamisches, doch die kontrastierenden Augen verdeutlichen eine hohe Konzentration, eine nachdenkliche Intelligenz, eine ausgeprägte Beobachtungsgabe und eine nicht zu unterschätzende Willensstärke.

Die physischen Besonderheiten Max Herrmanns haben ihn ungeachtet seiner Attraktivität für bildschaffende Künstler aus naheliegenden Gründen auch zum sozialen Außenseiter werden lassen. Der Tübinger Literaturwissenschaftler Hans Mayer (1907-2001) unterscheidet in diesem Kontext zwischen einem intentionalen und einem existenziellen Außenseitertum<sup>4</sup>, wobei von einem freiwilligen und beabsichtigten Weg in die Marginalität bei Max Herrmann zunächst nicht die Rede sein kann.

<sup>1</sup> Sigrid Feeser: Ein vergessener Dichter, ein berühmtes Bild. „Mannheimer Morgen“ vom 20.12.1979

<sup>2</sup> Vgl. Klaus Völker: Max Herrmann-Neiße: Künstler, Kneipen, Kabarett – Schlesien, Berlin, im Exil. Berlin 1991. S. 98

<sup>3</sup> Auslösend für seine physische Missbildung dürfte ein frühkindlicher Sturz von einer Brücke über einen Festungsgraben in den preußischen Wallanlagen der Stadt Neiße gewesen sein. Vgl. Max Herrmann-Neiße: Kindheitsjahre. In: Ders.: GW. Prosa 3 („Unglückliche Liebe“). Frankfurt am Main 1988. (S. 435-463). Hier: S. 454 f.

<sup>4</sup> Hans Mayer: Außenseiter. Frankfurt am Main 1975. S. 13 ff.

Sich mit dieser existenziellen Rolle des physischen Sonderlings zeitlebens auseinanderzusetzen, bedeutete für ihn nicht selten schmerzhaftes Einsamkeit, Melancholie und Suche nach Identität. Die mit seiner Rolle korrespondierende Sensibilität und Empathiefähigkeit spiegelte sich in seinem Interesse für soziale Fragestellungen und Außenseiter als literarische Figuren. Dabei verstand er sich zunehmend als Rebell des Geistes, der kaum bereit war, sich mit Konventionen und Mittelmaß zu arrangieren. In diesem Sinne deutet der Marburger Germanist Jochen Strobel das erwähnte „Kainsmal“ Max Herrmanns als Attribut der Kreativität, mit der ein Gezeichneter selbstbewusst die Bühne des poetischen und sozialen Geschehens betritt, um sich mit philanthropischer Grundintention ‚dem Kampf zu stellen‘.<sup>5</sup>

Wenn der Autor und Journalist Wolfram Eilenberger in Bezug auf Walter Benjamin davon spricht, dass dieser seine Existenz kaum als geglückt betrachten konnte, „sollte er nicht alle möglichen Extreme abgeschritten oder wenigstens angetestet haben“<sup>6</sup>, so wird dies auf Max Herrmann nur phasenweise zutreffen, doch blieb ihm der extreme Ansatz immer auch eine Option, offenbarte partiell eine korrosive Kraft, was wiederum dazu beitrug, seinem Außenseitertum auch eine intentionale Seite zukommen zu lassen. Hierzu leisteten zweifellos seine zahlreichen Kontakte in der Berliner Künstlerszene einen Beitrag, die weit über die Zahl der Porträtmaler hinausging und ihm etwas Bohémehaftes verliehen.<sup>7</sup> So empfand die Dichterin Else Lasker-Schüler (1869-1945) offenbar mit ihrem Gespür für Situationen existenziellen Betroffenseins, dem gewollten Verzicht auf bürgerliche Lebensformen und gefühlsbetonte Offensiven gegen gesellschaftliche Missstände eine geistige Nähe zu Max Herrmann. Dieses verdeutlichte sie im August 1917 in der von Franz Pfemfert herausgegebenen Wochenschrift „Die Aktion“ mit einer geradezu liebevollen Persönlichkeitsskizze Max Herrmanns, indem sie ihn als ‚grünen Heinrich‘ titulierte, geboren ‚mit einem Stern in der Schläfe, wie ihn nur Dichtern von Gott selbst verliehen wird.‘<sup>8</sup> Neben der hier explizierten Wertschätzung als Freund und Künstler manifestiert die Sternensymbolik auch die Sorge um die individuelle wie gesellschaftliche Zukunft – eine Perspektive, wie sie die kritischen Intellektuellen während der Endphase des Ersten Weltkrieges nur zu deutlich umtrieb.

<sup>5</sup> Jochen Strobel: Das „Krüppel“-Ich und sein „Kainszeichen“. Behinderung in Max Herrmann-Neißes Theaterstück „Joseph, der Sieger“. In: Beata Gíblak, Wojciech Kunicki (Hg.): Auch in Neißes im Exil. Max Herrmann-Neißes. Leben, Werk und Wirkung. Leipzig 2012. (S. 183-195). Hier: S. 188 f.

<sup>6</sup> Wolfram Eilenberger: Zeit der Zauberer. Das große Jahrzehnt der Philosophen (1919-1929). Stuttgart 2018. S. 39

<sup>7</sup> Der Siegener Literaturwissenschaftler Helmut Kreuzer (1927-2004) bezeichnet Max Herrmann im Umfeld des Ersten Weltkrieges sogar als ‚expressionistischen Bohème-Anarchisten‘. Vgl. Helmut Kreuzer: Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart 1971. S. 318. In einem Brief an seinen Freund Friedrich Grieger versteht Max Herrmann es aber auch, seine Zugehörigkeit zu dieser Subkultur selbstironisch zu relativieren. So bezeichnet er sich hier als „Flaubert-Natur“ – „schwärmend für Seßhaftigkeit, Stammische und Stampfpuff“. Vgl. Max Herrmann-Neißes: Brief vom 17.02.1931 an Friedrich Grieger. In: Briefe 2 (1929-1940). Hrsg. von Klaus Völker und Michael Prinz. Berlin 2012. S. 183

<sup>8</sup> Else Lasker-Schüler: Max Herrmann. In: „Die Aktion“ vom 25.08.1917. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst. Zitiert nach: Klaus Völker: Max Herrmann-Neißes. A.a.O., S. 36

Die von Else Lasker-Schüler angedeutete literarische Qualität Max Herrmanns betrifft einen Schriftsteller, dessen Werk sich durch eine augenfällige Diversität auszeichnet. So gilt seine Neigung in zentralen Phasen der narrativen Prosa, auf eindringliche Weise dem lyrischen Schaffen und nicht zuletzt tritt er als Dramatiker, Kabarettiker, Hörspielautor, Theoretiker und vor allem als Kritiker in Erscheinung. Die nachfolgende Untersuchung legt den Schwerpunkt dabei auf Max Herrmanns berlinbeeinflusste Jahre von 1912 bis 1933 und konzentriert sich in dieser Phase auf die von ihm kreierte fiktionale Prosa. Dass dabei auch Texte berücksichtigt werden, die vor 1917 – dem Jahr seines Umzugs von Neißerode in die Hauptstadt – entstanden sind, erweist sich als zweckmäßig – nicht nur, um den Entwicklungsgang des literarischen Verfahrens dieses Autors veranschaulichen zu können, sondern auch, um die Bedeutsamkeit seiner kulturellen Sozialisation unter den obrigkeitstaatlichen Vorgaben des Wilhelminismus in Korrelation zum Werk seiner Berliner Phase zu erkennen. Dass Max Herrmann darüber hinaus bereits seit 1912 versucht hat, in Berlin Fuß zu fassen, unterstreicht die Berechtigung des Rückgriffs auf zuvor geformte Texte wie den Erstlingsroman „Cajetan Schaltermann“ aus dem Jahre 1914.

Die Analyse des epischen Produktionsprozesses Max Herrmanns zielt im Gegensatz zu bisherigen Abhandlungen stärker auf eine nähere Betrachtung der Texturen<sup>9</sup> und eine Bestimmung ihrer poetischen Komponenten, was in nicht seltenen Fällen ein größeres Darstellungsvolumen für sich in Anspruch nehmen wird. Intertextuelle und literaturhistorische Bezüge ermöglichen dabei Deutungen, die sich von bekannten hermeneutischen Lesarten zu lösen versuchen. Wenn der Münsteraner Literaturwissenschaftler Moritz Baßler in seiner „Geschichte literarischer Verfahren“ betont, dass es im „hermeneutischen Denkraum“ üblich sei, bei der Entstehung eines Textes davon auszugehen, einer vorgegebenen Autorintention „entsprechende Darstellungsmittel“ zuzuordnen, so liegt es nahe, dass die Leserin/der Leser schon allein durch die zentrale Stellung, die der Autor angesichts dieses traditionellen Verständnisses einnimmt, „vom Blick auf die Verfahren abgehalten“<sup>10</sup> wird. Dementsprechend reduziert sich die Bedeutung des Textes auf „ein unvollkommenes Hilfsmittel, das per Lektüre in jene Aussagen zurückzuverwandeln ist, die uns letztlich die Intention des Autors zu verstehen geben.“ (Baßler: DE, 15).

Sicher zu Recht weist Baßler darauf hin, dass es in der Kunst- oder Musikgeschichte unwiderrspochen akzeptiert wird, wenn hier im Zuge einer Analyse das künstlerische Material und „die Verfahren seiner Verarbeitung und Verknüpfung“ in den Mittelpunkt gerückt werden, während „eine solche Konzentration auf die künstlerischen Verfahren ausgerechnet in der Literaturgeschichte bislang so wenig verbreitet ist,

<sup>9</sup> Der französische Strukturalist Roland Barthes (1915-1980) erläutert den Textur-Begriff folgendermaßen: „Text heißt Gewebe, aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn [...] aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf wie ein Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.“ Vgl. Roland Barthes: Die Lust am Text. Frankfurt am Main 1974. S. 94

<sup>10</sup> Moritz Baßler: Deutsche Erzählprosa 1850-1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren. Berlin 2015. S. 12

obwohl die einflussreichen russischen Formalisten bereits vor hundert Jahren Kunst und Literatur als Verfahren [...] bestimmt haben.“ (Baßler: DE, 11). Man muss kein ausdrücklicher Befürworter des strukturalistischen Verfahrens sein, um gerade am Beispiel Max Herrmann-Neißes das Unergiebige einer hermeneutischen Herangehensweise zu erkennen. Nahezu jede bisherige Untersuchung der narrativen Prosa dieses Autors betont den vermeintlich autofiktionalen Charakter seines Werkes<sup>11</sup>, glaubt in den Charakteristika seiner Protagonisten die Disposition ihres Schöpfers und in den Schauplätzen der Diegese die lokalen Stationen seines Lebens wiederzuerkennen. Angesichts eines derart verengten Blickes drängt es sich für den Betrachter geradezu auf, zentrale Passagen als Schlüsseltexte zu deuten und so die Verfahrensanalyse zu vernachlässigen.

Gerade Max Herrmanns erster Roman – „Cajetan Schaltermann“ – lässt mit seiner Zentralfigur durchaus autornahe Züge und das Markante eines Alter Egos erkennen, doch der Werdegang Cajetans mit seiner Flucht aus der Enge einer kleinbürgerlichen Provinzstadt und dem Scheitern in der „Steinwirnis“ Berlin (Max Herrmann) erscheint in den Jahrzehnten der frühen und klassischen Moderne keinesfalls als etwas Besonderes, so dass Übereinstimmungen mit der Biographie Max Herrmanns von Zufallsmomenten geprägt sein können und sich in der fiktionalen Prosa anderer Autoren/Autorinnen wiederholen.<sup>12</sup> So verfügt auch der expressionistische Maler Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) hinsichtlich der Möglichkeit des Strauchelns im Geflecht der großstädtischen Potenziale über subjektive Eindrücke, die dennoch etwas Generalisierendes verdeutlichen:

Es liegt an der unsteten Art, in der man in Berlin lebt, wenn man um das Leben kämpfen muß. Es ist schrecklich ordinär hier. Ich sehe, daß eine feine freie Kultur in diesen Verhältnissen nicht geschaffen werden kann [...].<sup>13</sup>

Indem in der nachfolgenden Bearbeitung die Textur ein größeres Gewicht erhalten soll, bedarf es ebenfalls der Berücksichtigung einer Programmatik der untersuchten Literatur. Dementsprechend heißt es bei Moritz Baßler:

Allerdings wäre eine Beschreibung bloßer technischer Mittel, beispielsweise der Erzähltechniken, wie sie die Narratologie erforscht, literaturhistorisch wenig aussagekräftig, sprich: langweilig. Das Verfahren umfasst eben [...] das „Handwerk“ nicht nur um seiner selbst willen, sondern in seinem Bezug zu einer „künstlerischen Idee“. (Baßler: DE, 14)

<sup>11</sup> Die autofiktionale Deutung des Werks Max Herrmanns geht nicht zuletzt auf die häufig zitierte Aussage des Schriftstellers Lion Feuchtwanger (1884-1958) zurück, der am 23. Mai 1936 anlässlich des 50. Geburtstages von Max Herrmann formulierte: „Alles in allem sind die Gedichtbücher Max Herrmanns eine einzige große Autobiographie. Und aus ihr tönt die Stimme jenes ‚Grundwahren‘, mit der Goethe sprach, als er sein Leben erzählte.“ Zitiert nach: Klaus Völker: Max Herrmann-Neiße. A.a.O., S. 195

<sup>12</sup> Vgl. zum Beispiel den Roman „Moloch“ (1902) von Jakob Wassermann (1873-1934), in dem der Protagonist Arnold Ansorge aus der mährischen Provinz in der Donaumetropole Wien scheitert. Einen vergleichbaren Misserfolg verzeichnet der aus der rheinischen Provinz stammende und nach Berlin übersiedelnde Andreas Zumsee in Heinrich Manns Roman „Im Schlaraffenland“ (1900).

<sup>13</sup> Ludwig Kirchner: Brief vom 28. Februar 1912 an Luise Schiefler. In: Wolfgang Henze (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Gustav Schiefler. Briefwechsel 1910-1935/38. Stuttgart/Zürich 1990. S. 57

Vom ‚Close reading‘ – „der materialnahen, akribischen Lektüre“ (Baßler) – über die Programmatik bis zur Kontextualisierung ist es nur ein vergleichsweise kurzer Schritt, denn

bei dieser Art näherer Betrachtung stellt sich heraus, daß viele Elemente nicht nur der Struktur des Kunstwerks angehören, sondern darüber hinaus auch noch Teile eines anderen, weiteren Textes sind, des Textes der Kultur. [...] Man (richtet) das textanalytische Mikroskop jetzt [...] auf die ‚Fransen‘ des textuellen Gewebes, auf jene Webstellen, an denen das Kunstwerk mit seiner zeitgenössischen Kultur verwoben ist. Auf diese Weise lassen sich – so die Metaphorik – die ‚Fäden‘ verfolgen, die aus den unterschiedlichen kulturellen Bereichen in einen Text hineinführen und auch wieder aus ihm hinaus.<sup>14</sup>

Dieser kontextorientierte Ansatz des ‚New Historicism‘ – der auf literaturwissenschaftliche Initiativen Stephen Greenblatts in den USA zurückgeht – ist also daran interessiert, narrative Produkte in einem historisch-kulturellen Zusammenhang zu lesen, wobei er den zu analysierenden Text in einen Kontext anderer zeitgenössischer Texte stellt und so intertextuelle Verbindungen erkennbar werden lässt. Dabei ist es jederzeit denkbar, dass die herangezogenen Texte aus verschiedenen Teilbereichen der Kultur stammen können (vom literarischen Text über die Gerichtsakte bis zum medizinischen Traktat) und so zum Aufladen des Ausgangstextes mit ‚sozialer Energie‘ beitragen können. Nun wird im Weiteren schnell deutlich werden, dass auch die folgende Bearbeitung zu Max Herrmann an dieser Kontextualität interessiert ist, ohne den Anspruch zu erheben, den theoretischen und terminologischen Vorgaben einer poststrukturalistischen Herangehensweise im Detail zu entsprechen.

Vor diesem Hintergrund schält sich das zentrale Anliegen der vorliegenden Arbeit und damit ihr intendierter Forschungsbeitrag heraus: Keiner der bisherigen Monographien zum Werk Max Herrmanns gelingt es meines Erachtens, das poetologische Verständnis dieses Autors auf eine Weise zu konkretisieren, dass es allen Eigentümlichkeiten seiner narrativen Prosa gerecht wird. Bietet die wissenschaftliche Rezeption auf der einen Seite das Bild eines von der Tradition geprägten Literaten, da er sich modernen Einflüssen nur zögerlich oder gar nicht öffne, so erkennen andere zwar seine zeitdiagnostische und sozialkritische Präsenz, verknüpfen diese aber zu stark mit den subjektiven Erfahrungen eines nicht selten vereinsamten Einzelkämpfers, so dass die linksbürgerliche Substanz Max Herrmanns für sie nur in historisch zugespitzten Phasen hervortritt, während er sich anschließend der Melancholie, wenn nicht Resignation überlässt.

Dagegen orientiert sich diese Untersuchung an der These, dass die fiktionale Prosa Max Herrmanns durchgängig auf einem poetologischen Verständnis basiert, das unabhängig von politischen Fluktuationen und wechselnden historischen Ausprägungen auf die Erkenntnisfähigkeit des Lesepublikums setzt, indem dieses das satirische Vorgehen des schlesischen Autors erkennt, reflektiert und im dialektischen Prozess seine Lehren aus dem gesellschaftlichen Scheitern der im Werk agierenden

---

<sup>14</sup> Moritz Baßler: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Tübingen 2005, S. 19 f.

Protagonisten zieht. Hätte Max Herrmann zu seinen Lebzeiten bereits die Aussage Galileo Galileis („Das Denken gehört zu den größten Vergnügungen der menschlichen Rasse“) aus Brechts Schauspiel „Leben des Galilei“ gekannt<sup>15</sup>, hätte er sie nicht nur goutiert, sondern zur Basis seiner Lesererwartung avancieren lassen. So präsentiert sich Max Herrmann als ein weit modernerer Autor als zunächst vermutet, der zwar einerseits konventionelle Formen und Motive nicht scheut, diese aber andererseits im Lichte seiner aktuellen gesellschaftlichen Erfahrungen spiegelt, modifiziert oder bricht. Trotz seines dialektischen Grundverständnisses darf Max Herrmann allerdings nicht als methodischer Weggefährte Bertolt Brechts verstanden werden, zeigt sich dieser doch deutlich experimentierfreudiger und offener für moderne Formen – die avantgardistischen Stilmittel dabei jeweils auf ihre künstlerische Eignung hinsichtlich einer Realitätsdurchdringung prüfend.

Im Zuge der Zusammenführung literaturhistorischer Parameter mit rezenten Wahrnehmungen erscheint der Protagonist Cajetan Schaltermann in Max Herrmanns Erstlingsroman anknüpfend an Joseph von Eichendorff als ein moderner Taugenichts, der zwar ebenso wie sein romantischer Vorgänger als homo viator und damit als sehnsuchtsorientierter Müßiggänger und Lebenskünstler operiert, dessen Bemühen, sich der philiströsen Architektur seiner sozialen Umwelt zu stellen, aber zu wenig Stringenz entfaltet, so dass er als Künstlernatur im Gegensatz zum romantischen Taugenichts an den Egoismen und Strukturen der fortgeschrittenen bürgerlichen Gesellschaft scheitert. Diese meines Erachtens von Max Herrmann intendierte Beziehung zu Eichendorffs „Taugenichts“-Novelle bleibt in bisherigen Studien zu seinem Prosawerk nahezu unberücksichtigt – ebenso wie der „Zarathustra“-Konnex im Roman „Der Flüchtling“ –, so dass es unter anderem gerade auch in Bezug auf die beiden genannten Romane das Bestreben der vorliegenden Analyse sein wird, zu neuen, wenn nicht tiefergehenden Deutungen vorzustoßen.

Die Aussagen zur Intention der vorliegenden Untersuchung korrespondieren mit dem Aufbau dieser Arbeit, verzahnen sie sich doch unmittelbar mit den anschließenden Kapiteln zum Forschungsstand sowie zum politisch-poetischen Selbstverständnis Max Herrmanns. Die nachfolgende Analyse der literarischen Texte orientiert sich an der Chronologie, bietet dieses Vorgehen doch – wie erwähnt – eine hohe Anschaulichkeit bezüglich der Genese von Werk und literarischem Verfahren. So steht zunächst der Roman „Cajetan Schaltermann“ im Mittelpunkt – ein narratives Beispiel im literaturhistorischen Grenzbereich von ausklingendem Wilhelminismus und beginnender Weimarer Republik. Ende 1914 verfasst, aber erst 1920 publiziert, thematisiert er keine aktuellen historischen Ereignisse, sondern die autoritätsgläubige Geisteshaltung des deutschen Philisters. Einflüsse der emphatischen Moderne bedürfen im Weiteren sowohl hinsichtlich des „Cajetan Schaltermann“ als auch der Textsammlung „Hilflose Augen“ (1914-16) einer näheren Untersuchung, bevor Anfang der Zwanziger Jahre mit dem Roman „Der Flüchtling“ eine nietzsche-

<sup>15</sup> Bertolt Brecht: Leben des Galilei (Berliner Fassung von 1955/1956). In: Ders.: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 5. Berlin und Weimar/Frankfurt am Main 1988. (S. 187-289). Hier: S. 211

kritische Handlung Leser und Kritik vor nicht geringe Herausforderungen stellt. In der nachfolgenden Kernphase seines Berliner Aufenthaltes bietet Max Herrmann anschauliche Beispiele seiner erzählerischen Kompetenz: von der Kleinbürgersatire „Die Begegnung“ über die Konfrontation zweier vermeintlicher Freundinnen, deren charakterliche Disparität sich im politischen Zeitgeist spiegelt („Lucie und Marie“), bis zur umfangreichen Erzählung „Der Todeskandidat“, in dem der vergebliche Kampf eines marginalisierten Angestellten gegen ein kafkaesk erscheinendes soziales Umfeld im Zentrum steht. Das hier gewählte literarische Verfahren des Autors zeigt Spuren der dominanter werdenden Strömung der Neuen Sachlichkeit, nicht ohne von Max Herrmann kritisch reflektiert und letztlich für ästhetisch nicht verwertbar gehalten zu werden. Den Schluss der Bearbeitung bildet eine Kurz-Interpretation von vier Erzählungen aus der Spätphase der Weimarer Republik, die das produktive Schaffen Max Herrmanns im Zuge seiner Berliner Phase abrundet.

Hinsichtlich der formalen Seite der Bearbeitung stößt der Untersuchende immer wieder auf das Problem der Schreibweise des Namens ‚Max Herrmann-Neiße‘. Um einer Verwechslung mit einem gleichnamigen Theaterwissenschaftler zu entgehen, hat Max Herrmann seinen Geburtsnamen um den seiner schlesischen Heimatstadt erweitert, wobei die kundige Leserin/der kundige Leser weiß, dass die alte schlesische Bischofsstadt sich orthographisch als ‚Neisse‘ präsentiert, während der gleichnamige Fluss mit der abweichenden Schreibweise ‚Neiße‘ seine Eigenständigkeit betont. Mit dem Verblässen der schlesischen Besonderheiten nach dem Zweiten Weltkrieg hat sich bis heute immer stärker die dudenorientierte Schreibweise auch für die Stadt Neiße durchgesetzt, so dass sie auch in dieser Arbeit Verwendung findet.